

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIANA SBARAINI KAPP

**AH, SE O MUNDO INTEIRO ME PUDESSE OUVIR:
a Construção do Personagem Tim Maia e a Indústria Cultural no Brasil**

**Porto Alegre
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

**AH, SE O MUNDO INTEIRO ME PUDESSE OUVIR:
a Construção do Personagem Tim Maia e a Indústria Cultural no Brasil**

MARIANA SBARAINI KAPP

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

**Porto Alegre
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Kapp, Mariana Sbaraini

Ah, se o mundo inteiro me pudesse ouvir: a
Construção do Personagem Tim Maia e a Indústria
Cultural no Brasil / Mariana Sbaraini Kapp. -- 2021.
108 f.

Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Tim Maia. 2. Canção Popular. 3. Indústria
Cultural. I. Leite, Carlos Augusto Bonifácio, orient.
II. Título.

MARIANA SBARAINI KAPP

**AH, SE O MUNDO INTEIRO ME PUDESSE OUVIR:
a Construção do Personagem Tim Maia e a Indústria Cultural no Brasil**

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 20 de dezembro de 2021

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (UnB)

Prof^a. Dr^a. Daniela Vieira Dos Santos (UEL)

Prof. Dr. Homero Jose Vizeu Araujo (UFRGS)

Orientador: Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

**Porto Alegre
2021**

AGRADECIMENTOS

Fazer um mestrado em meio à pandemia do coronavírus foi um processo marcado por distâncias. Por isso, agradeço àqueles que, independente de estarem longe ou perto fisicamente, sempre se fizeram presentes:

Ao Guto Leite, meu orientador, agradeço por ter despertado em mim a vontade de estudar literatura e por ser uma grande referência para mim do que é ser professor.

Ao Mateus Ribeiro, que foi quem ressignificou o Tim Maia em minha vida e quem esteve ao meu lado desde o início desta pesquisa, me apoiando e me incentivando. Agradeço pelos discos, pelas conversas, pelo amor e pela parceria.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa, pelas discussões, pelas críticas e pela acolhida tão carinhosa dos últimos tempos.

Ao meu pai, pelas ligações de quarta-feira à tarde e por me ensinar sempre a seguir meu coração.

À minha mãe, por correr atrás dos seus sonhos e mostrar, pelo exemplo, que eu também posso conquistar os meus.

Aos meus amigos, Fernanda, Mariana Bier, Mariana Zimmer, Mateus Dal Pozzo e Milton, pelo apoio incondicional, pelas risadas, pelas viagens e por serem uma família para mim.

À Luíza, pela amizade, pelas caronas, pelas plaquinhas de geladeira e pelo incentivo para que eu me tornasse professora.

A Ana Jimena, por las noches de vinito, por enseñarme su bonita mirada ante a la vida y por todo lo que hemos compartido desde San Sebastián.

À minha irmã Carolina, pela cumplicidade e por ser um pedacinho de casa, onde quer que a gente esteja.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado aborda a relação de Tim Maia com a indústria cultural no Brasil. Ele sempre foi visto como um cantor romântico, brega; porém, ao mesmo tempo, ao longo dos anos, construiu-se a ideia de uma pessoa explosiva, rebelde. Ele também transitou em diversos lugares da indústria: ficou fora dela em momentos importantes, como no surgimento dos festivais, da Tropicália e da Jovem Guarda; entrou para o mercado a partir de uma cena de *outsiders*, que foi a soul music brasileira; e ocupou um dos lugares mais dinâmicos, no início dos anos 1970, lançando discos repletos de hits e colocando canções em trilhas de novelas. Quando estava no auge de sua carreira, entrou para um movimento religioso e se tornou um dos primeiros artistas independentes do país. Todas essas etapas de sua trajetória coincidem com o surgimento e com a consolidação da indústria cultural em nosso país. Além dessa personalidade controversa, também existe um procedimento, em sua dicção, muito interessante, que é a repetição de bases iguais em músicas diferentes. Isso posto, este trabalho foi construído com base nas seguintes perguntas: como a construção de sua imagem de artista se relaciona com a consolidação da indústria cultural no Brasil? Com base em seu comportamento singular em relação à indústria cultural, podemos definir que Tim Maia é um artista pop ou marginal? Há uma relação entre as repetições e a construção de sua persona? Para responder a essas questões, abordei conceitos teóricos sobre a indústria cultural e a música como mercadoria, a partir da perspectiva de alguns teóricos da Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Walter Benjamin. Também estudei momentos marcantes da biografia do cantor, relacionando-os a períodos da indústria fonográfica brasileira e à composição de canções de determinadas épocas. Por fim, analisei as canções “Azul da Cor do Mar” (1970) e “Se me Lembro Faz Doer” (1978), que são versões uma da outra. Como resultado, ficou claro que a imagem de Tim Maia foi ressignificada ao longo do tempo e adquiriu o rótulo de “cult”, o que torna coesa a dicotomia em torno de sua figura. Sua movimentação contraditória e as repetições em sua obra mostram que ele compreendeu e assimilou procedimentos da indústria cultural em sua dicção. Portanto, mesmo encontrando alguns limites, isso indica que Tim não era só esse artista inconsequente, mas foi um mestre na periferia da indústria cultural.

Palavras-chave: Tim Maia. Indústria Cultural. Canção Popular Brasileira. Repetição. Soul Music.

ABSTRACT

This research studies Tim Maia's relationship with the cultural industry in Brazil. He was always seen as a romantic singer; however, at the same time, over the years, the idea of an explosive, rebellious person was built. He also moved through various parts of the industry: he was out of it at important moments, such as the emergence of festivals, Tropicália and Jovem Guarda; he entered the market from a scene of outsiders, which was Brazilian soul music; and occupied one of the most dynamic places in the early 1970s, releasing records full of hits and putting songs on soap opera tracks. When he was at the peak of his career, he joined a religious movement and became one of the Brazilian's first independent artists. All these stages of his journey coincide with the emergence and consolidation of the cultural industry in our country. In addition to his controversial personality, there is also a very interesting procedure in his composing process, which is the repetition of equal bases in different songs. That said, this work was built based on the following questions: How does the construction of his image as an artist relate to the consolidation of the cultural industry in Brazil? Based on his unique behavior with the culture industry, can we define that Tim Maia is a pop or marginal artist? Is there a relationship between repetitions and building his persona? To answer this, I approached theoretical concepts about the culture industry and music as a commodity, from the perspective of some Frankfurt School theorists, such as Theodor Adorno and Walter Benjamin. I also studied important moments of the singer's biography, relating them to periods of the Brazilian phonographic industry and the composition of songs from certain periods. Finally, I analyzed the songs "Azul da Cor do Mar" (1970) and "Se me Lembro Faz Doer" (1978), which are versions of each other. As a result, it was clear that Tim Maia's image was reframed over time and acquired the "cult" label, which makes the dichotomy around his figure cohesive. His contradictory movements and the repetitions in his work show that he understood and assimilated cultural industry procedures into his composing process. So, even with some limits, it indicates that Tim was not only this inconsequential artist but was also a master on the periphery of the cultural industry.

Key words: Tim Maia. Cultural Industry. Brazilian Popular Song. Repetition. Soul Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do disco 12x5 (1964), da banda The Rolling Stones	24
Figura 2 - Capa do disco David Bowie (1967), de David Bowie	25
Figura 3 - Capas dos discos Tim Maia (1970), Tim Maia (1971), Tim Maia (1972), Tim Maia (1973), Tim Maia (1977) e Tim Maia (1980) respectivamente.....	25
Figura 4 - O retrato de Arnolfini, de Jan van Eyck, 1434	30
Figura 5 - One Hundred and Fifty Multicolored Marilyns, de Andy Warhol, 1979	31

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Catálogo de repetições na obra de Tim Maia	83
-------------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

1 TENHO MUITO PRA CONTAR	9
2 GUARANÁ, SUCO DE CAJU E GOIABADA – MÚSICA, MERCADORIA E FORMA ESTÉTICA	15
2.1 Eu e Você, Você e Eu – a Cultura de Massa e a Alta Cultura.....	16
2.2 Vale Tudo – A Música como Mercadoria	18
2.3 O meu som contigo leva – a Questão da Difusão	27
2.4 Preciso aprender a ser só – a Música Independente	35
3 SOU CANÁRIO DO REINO E CANTO EM QUALQUER LUGAR – O MERCADO FONOGRAFICO BRASILEIRO E O LUGAR DE TIM MAIA NA INDÚSTRIA	38
3.1 Foi lá que toda a confusão começou – Juventude de Tim Maia e Anos 1950.....	39
3.2 Bem sei que aprendi muito no seu país – Tim Maia nos Estados Unidos	43
3.3 Pra você voltar – o Retorno de Tim Maia ao Brasil	50
3.4 Mainstream em Desencanto – a Fase Racional	54
3.5 Everybody is the same – Devoção na Música Negra	62
3.6 Do Leme ao Pontal – Entre o Independente e o Comercial.....	67
3.7 Até que enfim encontrei você – Redescoberta Póstuma e Ressignificação da Obra de Tim Maia	70
4 ENTRE O “LADO A” E O “LADO B” – ESTUDO DE CASO DAS CANÇÕES “AZUL DA COR DO MAR” E “SE ME LEMBRO FAZ DOER”	76
4.1 Dance Bem – a Construção da Persona de Tim Maia	76
4.2 Esta é a canção que eu vou cantar – a Construção da Obra de Tim Maia	81
4.3 “Azul da Cor do Mar” – Tim Maia (1970)	88
4.5 Over Again – A repetição que faz a diferença.....	97
5 DIZER QUE APRENDI	101
REFERÊNCIAS	106

1 TENHO MUITO PRA CONTAR

Quando Tim Maia faleceu, em 15 de março de 1998, eu tinha sete anos de idade; por isso, as poucas lembranças que tenho do cantor na mídia remetem-me àquela imagem na televisão da execução ao vivo das canções nos anos 1990, com roupas brilhosas, em um palco cheio de músicos tocando vários instrumentos, e às canções românticas, de certo modo, até bregas, ou feitas para dançar no carnaval. Essa impressão foi desconstruída por mim quando li pela primeira vez, em 2013, a biografia *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia (2007)*, escrita por Nelson Motta, que contava muitas histórias inusitadas sobre o cantor e falava sobre a produção de cada disco. Apesar de esse livro ter várias imprecisões, ele é a principal fonte de informações sobre Tim no Brasil, além de ser um dos fatores que contribuíram para a ressignificação de sua trajetória em relação ao público. Vale ressaltar também que Nelson Motta é um jornalista de cultura e crítico musical e, por isso, tem um compromisso com a indústria cultural, criando narrativas sobre artistas da MPB que são oferecidas a um público que consome esse tipo de conteúdo. Mesmo assim, foi a partir desse contato com a biografia de Tim que passei a escutar todos os seus discos e a me aprofundar em seu trabalho.

A primeira questão que me chamou a atenção na sua produção artística foi a repetição. Comecei a perceber que havia várias canções que se pareciam umas com as outras em relação ao ritmo, e outras que eram praticamente iguais, mudando somente algo em relação à letra, ao idioma em que eram cantadas, à melodia, como se ele se autoplagiasse em muitas ocasiões. Em um primeiro momento, eu só achava essas reiteraões engraçadas e me divertia tentando encontrar mais versões de suas canções em cada disco que escutava. Até que comentei sobre isso em um encontro do grupo de pesquisa sobre canção popular brasileira. Esse procedimento do cantor chamou a atenção dos colegas, o que me motivou a fazer meu trabalho de conclusão de curso de graduação (TCC) sobre o assunto.

No meu TCC – *Over Again: as Repetições nas Canções de Tim Maia (2018)* –, eu analisei um grupo de versões, que eram as canções “Brother, Father, Sister and Mother” (1976), “Ninguém Gosta de se Sentir Só” (1982) e “Brother, Father, Sister and Mother” (1986), cada uma em relação a um ponto que chamasse a atenção sobre sua composição. A canção de 1976 foi analisada a partir da perspectiva da música negra e da identidade de Tim; a de 1982 foi analisada a partir de aspectos da música independente e da indústria cultural; e a de 1986, a partir da discussão do que seria uma versão de uma canção. Essa análise de “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, que foi lançada em um dos discos independentes de Tim,

fez notar a relação complexa do cantor com a indústria cultural e chamou a atenção para outro elemento constitutivo de sua imagem: a contradição.

Tim Maia é um dos artistas mais controversos da música brasileira. Ele sempre foi visto como um cantor romântico, brega; porém, ao mesmo tempo, ao longo dos anos, construiu-se a ideia de uma pessoa explosiva, rebelde. Além disso, ele transitou em diversos lugares da indústria, estando fora dela em momentos muito importantes, como no surgimento dos festivais, da Tropicália e da Jovem Guarda, entrando nela a partir de uma cena de *outsiders*, que foi a soul music brasileira e, depois, ocupando um dos lugares mais dinâmicos, no início dos anos 1970, lançando discos repletos de hits, colocando canções em trilhas de novelas, até entrar para um movimento religioso e se tornar um dos primeiros artistas independentes do país. Ou seja, a contradição sempre esteve presente em sua obra de diversas maneiras, seja na sua relação com a mídia, seja na composição de suas canções.

Sobre o primeiro ponto, a independência musical era um objetivo de Tim Maia desde o início da carreira. O cantor sempre foi contra os mecanismos de manipulação utilizados para vender a arte, como o *jabá* – o ato de uma gravadora pagar a diferentes mídias, como televisão ou rádio, para executar sistematicamente as músicas de determinado artista – e o marketing. Além disso, desde muito cedo, ele percebeu como as editoras e gravadoras exploravam o trabalho dos artistas, principalmente no que dizia respeito à porcentagem de lucro que tinham com a venda de discos. Esse contexto foi responsável por Tim Maia criar, no início dos anos 1970, sua editora e sua produtora, a Seroma – que posteriormente se chamaria Vitória Régia Discos. Ele dificilmente falava com a mídia para promover algum disco, sempre fazendo aquilo que tinha vontade, sem se preocupar com compromissos, como shows e aparições em programas de televisão. Entretanto, quando precisava de dinheiro, ele regravava músicas de artistas do momento ou compunha uma canção com os elementos esperados do pop, participava de programas de televisão e dava entrevistas para tentar vender mais discos pelos meios tradicionais de produção. Portanto, existe uma contradição em sua relação com a indústria, já que o cantor se moveu de diferentes formas entre o “lado A” e o “lado B”.

Sobre o segundo ponto, existe uma dicotomia entre sua imagem de inconsequente e de perfeccionista: ele mesmo se definia como “doidão” quando o assunto eram suas atitudes com a mídia, com o público e com as gravadoras, mas, quando o tema era a composição e a gravação, ele era bastante perfeccionista – um dos seus bordões mais característicos é “[...] mais agudo, mais eco, mais retorno, mais tudo!”. Sempre que ele estava no palco ou gravando uma canção, tudo tinha que estar perfeito. Comumente, ele parava os shows para pedir que o operador da mesa arrumasse algo, falando ao microfone instruções para a regulagem do som,

inclusive durante a execução ao vivo das músicas. Aliás, um dos consensos a respeito de sua imagem é o de que, apesar dessa fama de inconsequente, ele era um excelente músico. Essa dualidade em sua personalidade foi explorada pelo próprio cantor, que parece ter criado um personagem de si mesmo, a partir do qual seus desvios eram vistos como qualidades para a indústria.

Nesse sentido, adicionando mais um termo a essa complexa equação, a indústria cultural faz com que manifestações culturais, que eram produzidas socialmente e manifestavam as características de cada sociedade, passem a ser submetidas à lógica da economia e da administração. As obras de arte, portanto, passam a atuar na forma de mercadorias. Dos bens produzidos pela indústria cultural, a música tem algumas particularidades, já que consegue estabelecer uma relação de proximidade com o público e é um elemento muito importante na expressão cultural de várias sociedades. Ela também consegue ter uma interação muito grande com todas as esferas da indústria, influenciando a produção, inclusive, de obras que estão fora dela.

Por meio da difusão, a indústria cultural não só adapta seus produtos aos consumidores, mas também determina o próprio consumo. Isso se dá por meio da repetição de fórmulas – promovendo produtos culturais parecidos, com a modificação de pequenos detalhes, que lhes conferem uma ilusão de distinção e, ao mesmo tempo, trazem conforto aos consumidores, que reconhecem aquela forma – e por meio da difusão – tocando uma música várias vezes no rádio, na televisão, em filmes ou séries, fazendo com que ela fique conhecida. O que possibilitou esse desenvolvimento da indústria cultural foi justamente a reprodução massiva de obras por meio da técnica, discutida por Benjamin (2019) em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Isso trouxe consequências não só para a produção, como também para a recepção dessas obras.

Em relação à formação da indústria cultural no contexto brasileiro, de acordo com Napolitano (2002, p. 1), o Ato Institucional nº 5, promulgado em 1968, foi um instrumento legal que intensificou o caráter repressivo do regime militar brasileiro. A partir disso, houve uma interrupção nas experiências musicais brasileiras ocorridas ao longo dos anos 1960, já que muitas delas estavam baseadas no intenso debate político. Então, o agravamento da repressão e da censura prévia interferiu de maneira decisiva na produção e no consumo de canções em nosso país. Paradoxalmente, no Brasil, o desenvolvimento e a consolidação da indústria cultural começaram na metade dos anos 1960, por meio de alguns programas elaborados pelos militares no período da ditadura. Um deles foi a lei “Disco é Cultura”, que permitiu que as gravadoras abatessem do imposto os recursos aplicados no pagamento de

direitos autorais e cachês de artistas nacionais, incentivando os investimentos de *majors* estrangeiras no país. Devido a isso, durante os anos 1970, a indústria fonográfica brasileira obteve um crescimento exponencial, ficando acima de 10% ao ano sete vezes (OLIVEIRA, 2018, p. 66).

Ao longo dos anos de 1970, a MPB também se consolidou como uma instituição. Segundo Napolitano (2002, p. 1), o regime militar contribuiu para a supressão de movimentos musicais e culturais situados entre os marcos da bossa nova (1959) e do tropicalismo (1968), que foram perseguidos por representarem um ciclo de renovação musical. Entretanto, ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão MPB – música popular brasileira –, “[...] sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50” (NAPOLITANO, 2002, p. 1). A MPB, nesse momento, teve um enorme reconhecimento entre a elite da audiência musical. Além disso, ela foi um gênero que conseguiu abarcar uma enorme parcela de estilos e de identidades:

Há um outro aspecto que não pode deixar de ser enfatizado: como o sentido principal da “institucionalização” da MPB, processo marcante nos anos 60, foi o de consolidar o deslocamento do lugar social da canção, esboçado desde a Bossa Nova. O estatuto de canção que dele emergiu não significou uma busca de identidade e coerência estética rigorosa e unívoca. As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificadas como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes no primeiro momento com MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

Esse gênero também serviu como espaço de resistência ao regime militar, justamente porque sofria com a repressão e, mesmo que, em termos de vendagem de discos, ele não fosse tão expressivo quanto outros estilos mais populares, acabou se consagrando como uma música socialmente valorizada e sinônimo de bom gosto (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Esse contexto coincidiu com o início da carreira de Tim Maia, que lançou seus primeiros compactos em 1968 e seu primeiro LP em 1970. Em 1959, o cantor fez uma viagem aos Estados Unidos, país em que morou até 1964. Essa experiência foi muito importante para a formação da sua identidade como artista, pois foi lá que ele se reconheceu como negro e

conheceu a soul music, ritmo que traria para o Brasil e que estaria presente em todas as suas músicas. Além disso, enquanto ele estava morando fora do país, todos os seus amigos de infância já tinham começado uma carreira musical e já estavam lançando discos: Roberto Carlos tem seu primeiro LP lançado em 1961; Jorge Ben Jor, em 1963; e Erasmo Carlos, em 1964. Depois de passar cinco anos morando fora do país, Tim Maia é deportado e retorna para o Brasil no mesmo mês do golpe civil-militar. Ao chegar aqui, encontra um país bem diferente do que havia deixado, em termos políticos, e também se vê sem emprego e sem dinheiro, enquanto todos os seus companheiros já tinham carreiras estabelecidas. Ao contrário deles, o cantor só vai lançar seu primeiro disco em 1970 e, a partir daí, passa a lançar mais ou menos um disco por ano até 1998, ano em que faleceu, passando por várias fases e nichos de mercado.

Depois de sua morte, sua obra foi ressignificada de diferentes formas, e valores distintos foram atribuídos a ela conforme a época, ocorrendo mudanças em sua percepção tanto pelo público quanto pelas gravadoras. No final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, ele já não tinha muitos hits e estava esquecido pelo público; todavia, artistas como Marisa Monte e Lulu Santos gravaram músicas suas, que se tornaram, novamente, um êxito. Em 1991, Jorge Ben Jor lançou a música “W Brasil”, na qual ele nomeava Tim Maia como o síndico do país. A música, encomendada para a festa de final de ano da agência de Washington Olivetto, tornou-se um sucesso e fez com que o público relembresse Tim Maia (MOTTA, 2007, p. 294). Seus discos também ganharam novos significados hoje em dia. Essas mudanças aconteceram na procura por discos que não ficaram famosos em determinada época e, portanto, não tiveram um número expressivo de exemplares vendidos, tornando-se, assim, raros. Dessa forma, também ficaram mais cobiçados nas mídias que estavam esquecidas, mas que têm ganhado muito valor atualmente, como o vinil. Além disso, não foi só o público brasileiro que conheceu a obra de Tim. No ano de 2012, o disco *Nobody Can Live Forever: the existential soul of Tim Maia* – uma coletânea com canções suas – foi lançado por um selo de David Byrne, líder do grupo Talking Heads, fazendo com que o cantor ficasse conhecido, até certo ponto, internacionalmente também.

Portanto, fica clara a complexidade da construção da persona de Tim Maia e a sua relação com diferentes públicos ao longo dos anos. Por outro lado, é curioso que, mesmo depois de sua morte, sua imagem siga sendo dicotômica. Suas músicas, por exemplo, compõem o repertório tanto de cantores de bar quanto de festas alternativas, além de serem, constantemente, “sampleadas” por DJs internacionais. Este trabalho, então, tem como objetivo estudar a construção do personagem de Tim Maia, sua relação com a indústria

cultural brasileira e a composição de sua obra a partir dos elementos aqui introduzidos. Assim, esta dissertação traz como ponto de partida alguns questionamentos. Como a construção de sua imagem de artista se relaciona com a consolidação da indústria cultural no Brasil? Com base em seu comportamento singular com a indústria cultural, podemos afirmar que Tim Maia é um artista pop ou marginal? Há uma relação entre as repetições e a construção de sua persona? Para responder a essas perguntas, analisei alguns conceitos teóricos sobre a indústria cultural. Também estudei momentos marcantes da biografia do cantor, relacionando-os a períodos da indústria fonográfica brasileira e à composição de canções de determinadas épocas.

A pesquisa está dividida em três capítulos, nos quais são abordadas cada uma dessas temáticas. No primeiro capítulo, analiso noções importantes sobre indústria cultural, cultura de massa e alta cultura, a partir da perspectiva de alguns autores da Escola de Frankfurt. Além disso, discuto a relação entre forma estética e mercadoria, trazendo exemplos de dentro e de fora da indústria, em diferentes momentos históricos. No segundo capítulo, abordo fatos biográficos de Tim Maia que foram emblemáticos no seu relacionamento com diferentes esferas da indústria cultural brasileira. Nesse capítulo, também aproximo esses elementos a momentos específicos, que foram singulares na consolidação do mercado musical em nosso país. Por fim, no último capítulo, analiso duas canções suas – “Azul da Cor do Mar” (1970) e “Se me Lembro Faz Doer” (1978) – ambas versões uma da outra, mas que foram lançadas em momentos diferentes: a de 1970 foi o primeiro hit de Tim Maia e é uma de suas músicas mais conhecidas, já a de 1978 é um “lado B” do álbum *Disco Club*, primeiro disco de sucessos do cantor depois da fase Racional.

Por fim, é importante salientar que a música não tem sua origem na indústria cultural e nem sempre esteve inserida em suas dinâmicas; porém, ela é uma forma que possibilita grande interação com todos os meios, tornando-se propícia a ser incorporada por essa indústria. Tim Maia foi um artista que, mesmo se movimentando de maneira singular nesse processo, teve sua obra produzida já dentro da indústria, ainda que, em alguns momentos, ele estivesse independente; então, é de fundamental importância compreender seu funcionamento para poder entender as movimentações do artista nesse meio. Esta pesquisa de mestrado é, portanto, uma ampliação de um estudo que começou na graduação e é motivada pelo interesse em compreender a relação de Tim com a indústria fonográfica brasileira e em aprofundar o conhecimento sobre teoria crítica de alguns autores, como Theodor Adorno e Walter Benjamin.

2 GUARANÁ, SUCO DE CAJU E GOIABADA – MÚSICA, MERCADORIA E FORMA ESTÉTICA

Na perspectiva de alguns autores da Escola de Frankfurt, existe a oposição entre a cultura de massa e a alta cultura, para distinguir aquelas obras que se organizam pela lógica de mercado e as que não se organizam. De acordo com Jameson (1995, p. 2), o capitalismo faz com que as formas tradicionais das mais antigas atividades humanas sejam reificadas, porque são organizadas instrumentalmente, sendo fragmentadas e reconstruídas de acordo com modelos racionais de eficiência. Isso faz com que a produção cultural passe a ser regida pela lógica de mercado, o que retira sua dimensão de subjetividade. Para a obra de arte, isso tem diversas consequências, que atingem sua produção, difusão e recepção.

Das mercadorias produzidas pela indústria cultural, a música tem algumas peculiaridades, visto que apresenta uma interação significativa com todos os tipos de mídia, fazendo com que as pessoas a consumam, muitas vezes, compulsoriamente. Além disso, ela consegue estabelecer uma relação de proximidade e familiaridade com o público que outras formas culturais não conseguem. No Brasil, um país com grandes índices de analfabetismo, a canção ocupa um lugar privilegiado, aquele que muitas vezes é ocupado pela literatura em países com maiores índices de alfabetização.

A indústria cultural, portanto, consegue prolongar seus tentáculos para além daquilo que capitaliza, influenciando, inclusive, a produção das canções que não estão dentro do sistema. De acordo com Dias (2000, p. 26), até as esferas resistentes vão sendo, aos poucos, envolvidas pela lógica de mercadoria, que incorpora, inclusive, produtos considerados marginais ou de difícil assimilação, já que, para a indústria, tudo interessa. Esses produtos são instituídos pelas diferentes esferas do mercado como uma preocupação com a qualidade e como instrumento de legitimação de sua atuação.

Por outro lado, existem mercadorias que, ainda assim, apresentam conteúdo e forma crítica. Então, quando estudamos artistas que atuam no período em que a indústria cultural se torna hegemônica, como é o caso de Tim Maia, é importante perceber que há gradações entre artistas totalmente comerciais e outros que buscam certa autonomia. A partir disso, este capítulo tem como objetivo analisar alguns conceitos relacionados à indústria cultural e à cultura de massa e apresentar uma discussão sobre forma estética e mercadoria, apoiando-se em exemplos de dentro e de fora da indústria cultural em diferentes momentos históricos.

2.1 Eu e Você, Você e Eu – a Cultura de Massa e a Alta Cultura

Jameson (1995) propõe algumas discussões sobre os conceitos de cultura de massa e alta cultura a partir da teoria da cultura da Escola de Frankfurt. Antes da indústria cultural, era possível definir ambos de maneira mais clara. De acordo com o autor (1995, p. 7), alta cultura referia-se àquelas obras de ampla audiência popular e grande qualidade estética, e a cultura de massa era a cultura popular ou a arte *folk*, cuja produção dependia de contextos específicos e era a expressão orgânica de determinado povo. Com a expansão do capitalismo tardio, as fronteiras entre as duas ficam mais difusas e é difícil pensar em alguma produção artística que não esteja submetida à lógica do mercado. A cultura de massa, atualmente, não tem mais nenhuma relação com as formas antigas de arte popular e se define por aquelas obras produzidas dentro da indústria cultural. Já a alta cultura, de acordo com Jameson (1995, p. 7), seria a produção artística geralmente designada como modernismo. Sendo assim, o autor sugere uma leitura dessas formas como fenômenos relacionados e “[...] inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo.” (JAMESON, 1995, p. 6).

De acordo com Dias (2000, p. 25), a indústria cultural faz com que as manifestações culturais, que antes eram produzidas socialmente e eram portadoras de subjetividade, percam sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração. Sendo assim, as obras de arte, que antes eram uma atividade que não tinham um propósito ou um fim prático no mundo real, passam a operar na lógica da mercadoria:

Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tornou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção – são todos rigorosamente quantificados e se tornaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser “usada”: as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes enquanto atividade e tornam-se meios para um fim. (JAMESON, 1995, p. 3).

Ou seja, no capitalismo, todas as esferas da vida humana se tornam mercadorias, inclusive os modos de vida, e são comercializadas sem nenhuma objeção. O consumo passa a atuar nos âmbitos sociais e culturais, que não são um impedimento para isso, mas o meio em que ele se desenvolve e se reorganiza segundo a lógica do mercado. Pensando nas obras de

arte, até aqueles artistas que tentam subverter essa lógica têm essa atitude atribuída como um valor. Em 2018, por exemplo, uma das obras de Banksy – artista de rua conhecido por sua crítica ao mercado da arte em geral – foi leiloadada na Sotheby's, em Londres. Na ocasião, o artista instalou um dispositivo na moldura do quadro, que o picotaria quando o martelo da venda fosse batido. O equipamento acabou enguiçando e deixou a obra parcialmente destruída. Mesmo assim, o comprador a adquiriu por cerca de 1,5 milhão de libras. Ou seja, o que era para ser uma crítica, acabou se tornando um valor para a obra; valor monetário, inclusive.

Além disso, a tensão existente entre as produções culturais elevadas e a cultura de massa não está diretamente relacionada com a qualidade inferior ou não de uma obra de arte, mas sim com a inversão na direção da produção. Antes, a arte e a cultura eram produtos espontâneos, que surgiam a partir das experiências de cada sociedade. Com a indústria cultural, isso passa a ser esvaziado e imposto. Dessa forma, é possível explicar a indústria cultural como fruto da expansão do capitalismo para áreas da subjetividade humana. De acordo com Adorno e Horkheimer (2020, p. 8), a indústria cultural não se explica apenas por questões tecnológicas, mas pela standardização dos produtos que satisfariam as necessidades iguais de seus consumidores. Esse processo exige uma organização e planificação nos métodos de produção. Como se entende que tudo isso é causado por uma necessidade dos consumidores, isso é aceito sem oposição, o que faz com que exista um círculo de manipulações e necessidades que se torna intransponível.

Os produtores da indústria cultural tampouco têm a intenção de encobrir esse caráter industrial e mercantil dos seus produtos, que são concebidos a partir de sua viabilidade mercadológica e dos mais variados determinantes econômicos (DIAS, 2000, p. 30). Esse processo traz algumas consequências às obras de arte, que passam a ser standardizadas dentro de padrões definidos pela própria indústria, a partir daquilo que ela considera vendável:

A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. (ADORNO; HORKHEIMER, 2020, p. 7).

Na música popular, essas questões relacionadas à alta cultura e à cultura de massa ficam mais nebulosas. De acordo com Dias (2000, p. 23), ao longo do tempo, a música se apresenta como um importante elemento de expressão cultural em várias sociedades, tendo

diversas funções, desde ritos dionisíacos a recursos terapêuticos. A relação antropológica que a música tem é um elemento que corrobora a sua capacidade de transpor fronteiras e circular de maneira fluida pelo mundo. Além disso, em sociedades como a brasileira, que não têm uma cultura letrada longeva, a canção costuma ocupar o lugar da poesia. Por ser algo físico, uma vibração de ar, a música é uma forma de arte de fácil apreensão, já que não necessita que as pessoas sejam alfabetizadas para que possam entender e sentir a letra e a melodia. Outro aspecto importante dessa forma de arte e sua relação com a indústria cultural é o fato de que ela pode, facilmente, ser incorporada a outros elementos da indústria, como o cinema, os *spots* de rádio, os comerciais de TV, os jogos digitais etc. Nesse sentido, é importante deixar clara a distinção entre a música séria e a música ligeira, proposta por Adorno (1996), sendo a primeira aquela cujo surgimento é anterior ao estabelecimento da indústria cultural, e a segunda aquela que tem por origem e fim a indústria, mimetizando procedimentos mercadológicos em sua produção, recepção e forma.

A música não é uma forma que desde sempre se construiu dentro da indústria cultural, mas ela se mostrou propícia a ser incorporada por essa indústria, visto que permite uma forte ligação com diferentes tecnologias e que não depende de dados de avanço social, como a alfabetização, para se desenvolver. Sendo assim, para compreender como Tim Maia, um artista cuja obra se deu já com a música devidamente inserida nessa indústria, atuou nessa dinâmica, é importante entender seus procedimentos.

2.2 Vale Tudo – A Música como Mercadoria

O fetiche – o caráter que as mercadorias têm de ocultar as relações sociais de exploração do trabalho – também está na música, porque quem a rege, a partir da consolidação dessa indústria, é a mercadoria (ADORNO, 1996, p. 78). Logo,

[...] o cinema e o rádio não têm mais a necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes servem de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 2020, p. 8).

Essa característica mercantil é evidenciada pelo fato de que os bens culturais são consumidos e atraem afetos sobre si, sem que sejam apreendidos em sua totalidade pelos

consumidores. A música produzida depois da consolidação da indústria cultural é dominada por essa característica (ADORNO, 1996, p. 77).

Conseqüentemente, essa estrutura mercantil é introduzida na forma e no conteúdo da obra de arte, que sofrem alterações constitutivas.

O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam. [...] O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna. Tais obras transformam-se em um conglomerado de idéias, de “achados”, que são inculcados aos ouvintes através de ampliações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. (ADORNO, 1996, p. 81).

O achado aparece dentro da forma musical como um simulacro de integridade. Para o mercado da música, não é a obra como um todo que importa, mas sim encontrar algo que chame a atenção e possa ser repetido à exaustão. Um acorde, um solo de guitarra, um refrão ou uma frase valem mais que o todo daquela música.

Além disso, cada unidade musical como forma também é fetichizada. Atualmente, vemos que encontrar uma música que possa se tornar um hit é mais importante que a constituição de um disco. Essas músicas uniformizam outras canções, funcionando como um padrão de semelhança e diferença, sendo que, nessa mercadoria, há mais semelhanças que diferenças. Como consequência, há uma estandardização da música:

A tradução que a tudo estereotipa – inclusive o que ainda não foi pensado – no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro, conceito com o qual os amigos da cultura idealizam – como orgânico – o passado pré-capitalista. (ADORNO; HORKHEIMER, 2020, p. 17).

Então, a indústria cultural absolutiza a imitação, fazendo com que não haja espaço para a novidade.

O objetivo disso é tornar a música mais assimilável aos consumidores:

O homem de negócios, que volta para casa exausto, consegue digerir e até fazer amizade com os clássicos “arranjados”. [...] O processo de coisificação radical produz a sua própria aparência de imediatidade e intimidade. Inversamente, a dimensão do íntimo, precisamente por ser excessivamente sóbrio, é exagerada e explorada pelos “arranjos”, e colorida. Os momentos de encantamento dos sentidos, que resultam das unidades isoladas e decompostas, são em si mesmos – pelo fato de serem apenas momentos separados do conjunto – demasiadamente fracos para produzir o encantamento dos sentidos que deles se exige, e para cumprir os requisitos publicitários que lhes são impostos. (ADORNO, 1996, p. 83-84).

A partir desse processo, ocorre a regressão da audição, de acordo com Adorno (1996), que consiste em manter a audição moderna em um estado infantil. Ou seja, os consumidores perdem a liberdade de escolha e perdem a capacidade de um conhecimento consciente da música. “Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram [...]” (ADORNO, 1996, p. 89).

Essa audição regressiva também se relaciona com a produção musical, pois a indústria não só adapta seus produtos aos consumidores como também determina o próprio consumo. Isso acontece por meio da recorrência: de fórmulas – já que promove produtos culturais idênticos, com a modificação de pequenos detalhes, que lhes conferem uma ilusão de distinção – e na difusão – já que, para que uma música, por exemplo, fique conhecida, é preciso que ela toque diversas vezes no rádio. “Essa mesmice [...] acaba sendo o motivo do regozijo: ao ser apresentando o sempre mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto alto da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento” (DIAS, 2000, p. 27).

Com isso, ocorre também a decadência do gosto, segundo Adorno (1996), a partir da qual não é mais possível saber se uma pessoa gosta realmente de uma música de sucesso ou apenas reconhece suas semelhanças com outras produções.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. (ADORNO, 1996, p. 66).

A repetição deixa o consumidor confortável, pois elimina a estranheza das canções, mascarando também seu caráter fetichista. Sendo assim, os ouvintes querem escutar aquilo que lhes é imposto constantemente pelos meios de difusão. Com isso, ocorre um círculo vicioso em que o mais conhecido é quem tem mais sucesso e é mais gravado e mais ouvido, o que o torna mais conhecido. Dessa forma, as reações dos ouvintes não estão diretamente relacionadas com o consumo da música em si, mas sim com o sucesso acumulado daquela canção, que não é gerado pela espontaneidade da audição; é gerado pela indústria cultural (ADORNO, 1996, p. 75).

Em 2019, por exemplo, foi lançado o filme *Yesterday* (2019), do diretor Danny Boyle, que retrata a história de um cantor que tentava fazer sucesso com as suas próprias composições, mas não conseguia. Após sofrer um acidente, ele descobre que é a única pessoa que se lembra das músicas dos Beatles e começa a cantá-las como se fossem suas. A partir de então, ele é descoberto pela indústria cultural e passa a ser um fenômeno mundial. Esse é um exemplo de como há uma ilusão de que basta uma canção de qualidade para se ter êxito, quando, na verdade, há diversos fatores envolvidos. Os Beatles foram um fenômeno mundial não só pelas músicas, mas por um contexto de época, pela sua imagem e porque a indústria estava se consolidando em torno da promoção de bandas de rock. Ou seja, eles não eram o único grupo que estava fazendo músicas nesse mesmo estilo. Existiam outras bandas que também estavam nessa cena musical e ajudaram a dar sentido para aquilo que eles produziam.

Portanto, é possível pensar na importância dos gêneros para a indústria cultural, porque, conforme mencionado anteriormente, as semelhanças deixam o consumidor confortável, já que geram o reconhecimento daquela forma. Por outro lado, é necessário, também, que haja algumas mudanças para que o consumo daquele produto seja justificado. Ter sempre uma novidade não tão nova assim é a lógica da mercadoria. A sociedade de consumo é pautada pela novidade, mas isso não quer dizer que sejam formas totalmente novas (JAMESON, 1995, p. 10). Os gêneros seriam uma forma de produzir obras que seriam mais do mesmo, mas com algumas diferenças.

O “público” atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico: se o leitor duvida disso, basta pensar em sua própria consternação ao descobrir que a brochura que selecionou da prateleira de mistério revela-se uma história de amor ou um romance de ficção científica [...] (JAMESON, 1995, p. 10-11).

Essa associação em gêneros é, muitas vezes, considerada um sinônimo de qualidade e acaba se tornando um valor dentro da indústria. Há diversas cenas musicais que se valeram disso, como o movimento Punk, nos anos 1960 e 1970, em Nova York, e a cena Madchester, na Inglaterra do final dos anos 1980 e início dos anos 1990. No Brasil, também temos vários exemplos disso, como a Jovem Guarda, que cantava músicas no estilo da fase iê-iê-iê dos Beatles. Aliás, essa foi uma das dificuldades encontradas por Tim Maia no início de sua carreira: o fato de não ter conseguido associar sua música a nenhum gênero existente naquele momento.

A mais surpreendente manifestação desse processo pode ser presenciada em nossa recepção da música *pop* contemporânea de qualquer tipo – os vários tipos de *rock*, *blues*, *country western* ou *disco*. Acho que jamais ouvimos alguma das peças produzidas nesses gêneros “pela primeira vez”; ao contrário, vivemos uma constante exposição a eles, em todo tipo de diferentes situações, desde a batida renitente no rádio do carro aos sons no almoço, no local de trabalho, em *shopping centers*, até aquelas *performances* aparentemente completas da “obra”, em um clube noturno ou concerto de estádio, ou nos discos que compramos e levamos para ouvir em casa. Trata-se de uma situação muito diferente da primeira e atordoante audição de uma complicada peça clássica, que você ouve de novo na sala de concertos ou escuta em casa. A devoção apaixonada que se pode criar a esta ou aquela peça *pop*, o rico investimento pessoal de todo tipo de associações particulares e simbolismo existencial, característico de tal devoção, são integralmente tanto uma função de nossa própria familiaridade quanto da obra em si: a peça *pop*, por meio da repetição, torna-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas, de tal modo que aquilo que ouvimos somos nós mesmos, nossas próprias audições prévias. (JAMESON, 1995, p. 12, grifos do autor).

Entretanto, é preciso deixar claro que essa aproximação, que existe dentro da indústria, entre produtos semelhantes, não está diretamente relacionada com os gêneros que existiam antes do capitalismo. Estes eram símbolos de uma espécie de contrato estético que existia entre um produtor cultural e seu público, homogêneo em classe ou grupo. Nesse período, a relação entre artista e público era ainda um tipo de relação social, que, com o capitalismo, modificou-se, já que a arte passou a ser um ramo a mais na produção de mercadorias (JAMESON, 1995, p. 10).

Inclusive, a história da música pós indústria cultural é repleta de exemplos dessas repetições. Os primeiros discos dos Beatles tinham canções próprias, mas também tinham covers de músicas da Motown; os primeiros discos dos Rolling Stones foram de covers de blues; Elvis Presley ficou famoso por juntar a música country com o R&B do sul dos Estados Unidos, interpretando algumas canções desses gêneros; os Ramones são outro grupo famoso por suas músicas covers, que estão presentes em quase todos os discos da banda. Ressalta-se também que, nos anos 1990, eles lançaram o disco *Acid Eaters* apenas com versões de canções de artistas como Bob Dylan, Rolling Stones e Creedence Clearwater Revival. Aqui vale destacar que os Ramones são um grupo que tem sua origem no punk de Nova York – um movimento contracultural, que, inclusive, questionava a indústria –, mas cujas canções são muito mercadológicas, justamente pelo seu estilo simples e bem característico. Esse estilo, portanto, é esperado pelo público, principalmente nos anos 1990, época em que o disco foi lançado e em que a banda já estava consolidada, mesmo quando eles faziam versões de outros artistas.

Nesse sentido, é importante comentar a importância que a música cover tem para a indústria cultural. De acordo com Mosser (2008, p. 8-9), os covers permitem uma discussão sobre a histórica influência que existe na música entre um artista e outro e permitem que identifiquemos canções específicas que mantêm sua importância ao longo de diferentes períodos. O autor (MOSSER, 2008, p. 3-6) cita que existem diferentes tipos de música cover, a partir dos seus estilos e da motivação dos artistas em fazê-lo.

Há canções que são apenas uma duplicação da original, cuja intenção é reproduzir, em um concerto ao vivo, a canção original da maneira mais fiel possível – um exemplo disso seria a banda Dark Star Orchestra, que faz covers de Greatful Dead (MOSSER, 2008, p. 3). É interessante ver aqui uma dinâmica da indústria de vender shows, com os artistas caracterizados como aqueles do grupo original, tentando ser o mais parecido possível com ele, e reproduzindo as canções de maneira bastante fiel à canção base. Isso é muito comum quando há grupos que foram muito famosos, mas que já não existem mais, como é o caso dos Beatles. A partir dos covers, o público consegue ter um pouco mais daquela experiência que já não é possível a partir do original.

Mosser (2008, p. 4) também divide as canções covers em interpretações menores e maiores. As menores seriam aquelas que não mudam tanto o estilo da canção original e servem como uma homenagem do artista que a reproduz ao artista base. Como exemplo, é possível citar a versão do The Byrds para a música “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan. Já as interpretações maiores seriam aquelas que modificam alguns elementos da música original e oferecem uma nova leitura dessa canção. Outro cover de Bob Dylan em que isso acontece é na canção “All Along the Watchtower”. Nesse caso, Jimi Hendrix escolhe uma canção de Dylan, que é bem mais simples e minimalista, e a transforma em um rock, com vários solos virtuosos de guitarra. Aliás, essa canção foi regravada por muitos artistas, como U2 e Dave Matthews Band.

Por fim, o autor (2008, p. 6) também aborda aqueles covers que são irônicos. Muitas vezes, ao fazer uma versão de uma canção, o artista tem a intenção de mostrar algum tipo de respeito à original. Por outro lado, os covers irônicos têm a intenção de subverter a música base, fazendo com que o ouvinte tenha uma nova percepção dela. Como exemplo, podemos citar a versão de Sid Vicious para a música “My Way”, de Frank Sinatra. A música base reverencia a vida e os valores com que a vivemos, já a versão de Sid faz uma piada com isso, ao acrescentar uma risada ao verso “E agora, o fim está próximo / E então eu enfrento a cortina final” (tradução nossa). Vale lembrar ainda o contexto da gravação da canção por Sid, que o fez um ano antes de sua morte por overdose de heroína (MOSSER, 2008, p. 6). Outro

exemplo desse tipo de cover é o disco *Teal Album*, lançado pela banda norte-americana Weezer em 2019, que continha apenas covers de músicas de bandas dos anos 1980, como A-ha, Tears for Fears e Toto. O disco foi lançado de modo inesperado, dois meses antes do lançamento de um novo disco de inéditas.

Sobre a questão da música cover, cabe ainda comentar a relação entre autenticidade e repetição. Segundo Mosser (2008, p. 12), as discussões sobre música cover, muitas vezes, estão inseridas em um contexto que explora o conceito de autenticidade; entretanto, na indústria cultural, pensar em ineditismo não faz tanto sentido, visto que ela se baseia na repetição de formas, temáticas, estilos, mesmo que seja preciso que o consumidor tenha uma ilusão de novidade, para que o consumo seja justificado, junto a algo familiar, para que se sinta confortável, conforme mencionado anteriormente. Sendo assim, independentemente da intenção, são esses valores que a música cover tem dentro da indústria.

Além disso, essas recorrências de estilo não acontecem somente nas canções, mas também na imagem: David Bowie – um artista considerado um ícone em relação a sua criatividade e influência em diversos aspectos da cultura –, na capa do seu primeiro disco, de 1967, aparece com a roupa e o cabelo em um estilo muito semelhante ao usado pelos Beatles e pelos Rolling Stones.

Figura 1 - Capa do disco 12x5 (1964), da banda The Rolling Stones



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/12_X_5>. Acesso em: 27 out. 2021.

Figura 2 - Capa do disco David Bowie (1967), de David Bowie



Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Bowie_\(%C3%A1lbum_de_1967\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Bowie_(%C3%A1lbum_de_1967))>. Acesso em: 27 out. 2021.

Essas repetições nos encartes, inclusive, são uma marca da obra de Tim Maia. Dos 28 discos de estúdio do cantor, apenas os dois da fase Racional não têm como capa uma foto do rosto dele. Além disso, são poucos os discos que têm um nome específico, como o *Reencontro*, o *Disco Club* e o *Somos América*; quase todos têm o nome *Tim Maia* – principalmente os das duas primeiras décadas de sua carreira –, sendo diferenciados apenas pelo ano de lançamento.

Figura 3 - Capas dos discos Tim Maia (1970), Tim Maia (1971), Tim Maia (1972), Tim Maia (1973), Tim Maia (1977) e Tim Maia (1980) respectivamente



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

Portanto, a partir do que foi discutido, vimos que a lógica da mercadoria rege a música de diversas maneiras: no conteúdo, que não existe sem sua forma, e no gesto do cancionista,

que passa a compor orientado por essas determinações. David Bowie, por exemplo, inspirado na obra de Kraftwerk e na cena Krautrock, gravou, no final dos anos 1970, a chamada Trilogia de Berlim, formada por três álbuns experimentais, que são bastante cultuados pela crítica, mas não chegaram a ser muito populares. Porém, logo depois, o cantor gravou o disco *Let's Dance* (1983), em parceria com Nile Rodgers, que tinha a canção “Modern Love”, um dos seus maiores sucessos comerciais. As repetições de canções na obra de Tim Maia, que serão analisadas nos próximos capítulos, também parecem se orientar por esse princípio, já que, muitas vezes, as modificações que ele fazia nas músicas ocorriam no sentido de adaptá-las a um estilo da época ou a traduzi-las para o português.

Além disso, mesmo que um artista decida não levar em consideração as orientações do mercado, ainda existe o trabalho do produtor, dos diretores das gravadoras, dos departamentos de marketing etc., que podem determinar a sua produção artística. Em sua autobiografia, Midani (2015, p. 145) conta a história do lançamento do disco *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso. Na época, Caetano fazia um grande sucesso com o disco *Transa* (1971), e a gravadora esperava que o novo lançamento seguisse uma linha mais comercial e que pudesse vender muitas cópias. Entretanto, o departamento comercial pediu que o lançamento fosse suspenso e que Caetano gravasse um novo disco, mais acessível. Midani, porém, recusou-se a fazer isso, porque acreditava que o disco era muito bom:

Não tive coragem de dizer ao Caetano que, para o departamento comercial, o disco era genial demais, não se prestava à venda. Afinal, são os discos geniais que rendem melhor a longo prazo. Preferia perder dinheiro com um disco extraordinário. Acima de tudo, estava convencido de que seria um grande sucesso. Se não vendesse mais tarde, seria, para sempre, uma obra ímpar no catálogo. (MIDANI, 2015, p. 145).

O álbum realmente foi um fracasso de vendas, mas, atualmente, é considerado um dos seus discos mais cultuados. Nesse sentido, é importante observar que, mesmo abordando a qualidade do disco, Midani ainda faz sua avaliação em termos de investimento e retorno. Isso fica claro, tendo em vista o seu papel na indústria cultural. Ele chegou ao Brasil em 1955 e começou a trabalhar na Odeon. Logo se tornou um dos principais executivos dessa empresa e atuou em diferentes gravadoras tanto no Brasil quanto em outros países. Foi uma das peças mais importantes na consolidação da indústria por aqui e no lançamento de artistas e de cenas musicais.

Outro exemplo desse procedimento da indústria, citado por Midani (2015, p. 235), foi o fim do contrato da WEA com Prince, que era um dos principais artistas da companhia. O

autor afirma que, normalmente, as renovações de contrato eram feitas pessoalmente, por um dos donos da empresa, que equilibrava as exigências do artista com a realidade comercial. Porém, com as mudanças que estavam ocorrendo na indústria fonográfica na década de 1980, a parte comercial prevaleceu. Nesse momento, a gravadora fez um adiantamento ao artista para o lançamento de sete discos.

Quando, nas semanas seguintes, Prince entregou o primeiro disco do contrato, era evidente que, apesar de ser uma obra excelente, nunca venderia o suficiente para cobrir o adiantamento que lhe cabia. Nossos advogados, então, mandaram Prince voltar ao estúdio, para produzir várias canções no estilo de “Purple Rain”. Prince, recusando qualquer intromissão em seu trabalho criativo, convocou a famosa entrevista coletiva, onde apareceu com a palavra “escravo” escrita na bochecha, denunciando publicamente a perversidade do contrato e da nova relação com a companhia. (MIDANI, 2015, p. 235-236, grifos do autor).

Sendo assim, é importante destacar que o desenvolvimento do processo de reificação na música faz agudizar as contradições existentes entre o exercício da criação artística e seu eterno conflito com os limites impostos pela forma mercadoria (DIAS, 2000, p. 171). Essa visão é corroborada por Barcinski (2015), que analisa alguns álbuns importantes que surgiram no início da década de 1970. O autor afirma que, nessa época, existiam vários discos que eram considerados de extrema qualidade artística, atribuindo isso ao fato de que a indústria musical estava se firmando no Brasil e ainda não existia uma visão completa de produto sobre o que seria gravado e lançado. Isso era escolhido, muitas vezes, pelo dono da gravadora, de acordo com seu gosto pessoal, sem testes de preferência de público ou de pesquisas de mercado (BARCINSKI, 2015, p. 39). Além disso, o autor comenta sobre a liberdade de criação que os artistas tinham:

Por que tantos bons discos foram lançados na mesma época? Fiz a pergunta a todos os artistas e produtores que entrevistei para este livro, e a resposta foi quase sempre a mesma: “Porque havia liberdade para gravar”. Ednardo disse: “ninguém da gravadora me dizia o que fazer.” (BARCINSKI, 2015, p. 37, grifos do autor).

2.3 O meu som contigo leva – a Questão da Difusão

Outra questão importante sobre a indústria cultural é a difusão dos seus produtos, pois é a partir desse processo que eles se tornam conhecidos e passam a ser buscados pelo público. Suman (2016) elaborou um estudo sobre a prática de *jabá* pela indústria fonográfica, no qual

ela analisa a difusão de músicas nas principais rádios do Rio Grande do Sul. De acordo com a autora, até 1710, “[...] o único negócio possível com música era pagar intérpretes para tocar e cobrar das pessoas para assisti-los” (SUMAN, 2016, p. 327). Então o parlamento britânico aprovou uma lei que permitia que um autor cedesse os direitos autorais de sua produção mediante um contrato assinado. A partir disso, a música passa a ser um bem, que pode ter suas partituras copiadas e vendidas a outras pessoas.

Não demorou muito para os editores perceberem que a chave do negócio não era ter as melhores canções dos melhores compositores, e sim o árduo trabalho de torná-las populares, fazer o público querer ouvi-las. Como se faz isso? Como se faz até hoje, reproduzindo essas músicas e artistas de forma intensa e sistemática. Em outras palavras, repetindo. (SUMAN, 2016, p. 328).

De acordo com Dias (2000, p. 157), existe uma crença de que o sucesso de uma canção estaria diretamente relacionado com a eleição natural do público; entretanto, aquele produto só é vendido a partir da intensidade e do alcance de suas técnicas de difusão e marketing. Em uma entrevista à revista *Nossa América*, do Memorial da América Latina, Chico Buarque comenta o jabá da música “Construção”, sobre o qual ele ficou sabendo em uma conversa com o diretor de uma antiga gravadora sua:

Aí, eu comentava com ele que minha atual gravadora, que trabalha basicamente com o sistema do jabá, estava tendo dificuldades comigo, porque escapo do esquema do artista que faz muita televisão, ou que canta em shows patrocinados por esta ou aquela rádio. Aí, meu antigo patrão me explicou que a questão do jabá sempre existiu. Eu disse que sabia, é claro, mas que a coisa hoje é muito mais violenta. E, então, veio a revelação: “Você lembra do sucesso de *Construção*, uma música difícil, pesada, muito longa para a época, e que tocava no rádio o dia inteiro? Pois paguei muito jabá por ela.” (BUARQUE, 1989, grifos do autor).

Esse é um exemplo do alcance que uma canção pode ter a partir de sua difusão. “Construção”, conforme mencionado na entrevista, não seria uma canção massiva, por não estar dentro dos padrões esperados pelo público, mas foi muito executada devido ao jabá empregado pela gravadora. Atualmente, essa prática se configura de maneiras mais sofisticadas, por meio de promoções ou parcerias comerciais, o que faz com que o monopólio das indústrias musicais seja cada vez maior. Outra questão importante é que não é qualquer artista independente que pode efetivamente pagar a quantidade necessária para aparecer em um programa de televisão, mesmo que ele tenha dinheiro para isso, já que as grandes

emissoras não costumam aceitar produtos que não venham com a grife de uma grande gravadora (DIAS, 2000, p. 165).

No caso da canção, atualmente, existe um consumo prévio e compulsório, que ocorre principalmente por meio do rádio, mas não só. Como dito anteriormente, a música é um produto que se associa facilmente a diversos tipos de mídia, o que aumenta seu alcance perante o público. Um exemplo disso é a utilização da canção “O Caminho do Bem”, de Tim Maia, no filme *Cidade de Deus* (2002), que foi um dos motivos que promoveu a redescoberta da fase Racional pelo grande público nos anos 2000. Sobre essa aproximação entre as mídias, Dias (2000, p. 164) comenta que

[...] a divulgação por meio do rádio simboliza apenas o caso clássico de difusão do produto musical. Atualmente, o marketing do artista é feito em toda a indústria cultural, muitas vezes com alcance internacional. A divulgação feita num veículo específico só se realiza no caso de o produto apresentar particularidades muito definidas. Assim, a televisão é um dos meios que mais recebe investimentos dos departamentos de marketing das gravadoras, e já tive a oportunidade de salientar a importância das trilhas sonoras como veículo de divulgação musical.

Por conseguinte, a variação de canções que escutamos é muito pequena. Nesse mesmo estudo elaborado por Katia Suman (2016), citado anteriormente, ela analisou a programação das principais rádios de Porto Alegre, acompanhando 11 horas de programação musical, e constatou que, durante esse período, 79 artistas tocaram nas rádios, sendo que alguns chegaram a ter oito inserções na programação. Além disso, houve canções que foram repetidas cinco vezes (SUMAN, 2016, p. 345).

Penso que um certo tipo de rádio está fadado a reproduzir esse modelo Top 40, com ou sem gravadora, porque é assim que se organiza desde o começo. E o público parece gostar, porque as rádios que mais repetem são as que têm maior audiência. De vez em quando alguém bola uma via alternativa para a programação, através de jogadas de humor ou sorteios e nada mais. O repertório não é assunto. (SUMAN, 2016, p. 349).

Dessa forma, é possível pensar que um dos procedimentos que contribuiu para que as canções pudessem ser difundidas à exaustão foi a reprodutibilidade técnica, analisada por Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2019). De acordo com o autor:

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas. Tal procedimento de

copiar foi também realizado por estudantes como treino da arte, por mestres para disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos. Em contrapartida, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 2019, p. 54).

Em relação a isso, é importante ressaltar que diversos artistas usavam técnicas de reprodução em suas obras já nos séculos XV e XVI, como é o caso de pintores como Jan Van Eyck e outros artistas flamengos, que usavam espelhos para reproduzir imagens em suas pinturas. No retrato do casal Arnolfini, por exemplo, há a reprodução do lustre no espelho, que reflete ainda outras perspectivas da cena. Isso acontece em diversas pinturas dessa mesma época, inclusive, com imagens muito semelhantes umas às outras.

Figura 4 - O retrato de Arnolfini, de Jan van Eyck, 1434



Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>>. Acesso em: 27 out. 2021.

Entretanto, quando se fala de reprodutibilidade técnica, significa que a técnica avançou tanto a ponto de essa reprodução passar a ser massiva, o que faz com que haja modificações na forma como a arte é pensada e produzida, porque a reprodução passa a ter um “[...] lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 2019, p. 55). A partir da reprodutibilidade técnica descrita por Benjamin (2019), o aqui e agora da relação do autor com a obra ou do público com a obra passa a não ser mais a sua única realização. Como exemplo disso, é possível citar a *pop art* de Andy Warhol, que colocava a reprodutibilidade como centro de seu procedimento artístico. O artista discutia, em sua produção, justamente a reprodução massiva. O painel a seguir, por exemplo, é uma repetição em serigrafia de 150 retratos de Marilyn Monroe.

Figura 5 - One Hundred and Fifty Multicolored Marilyns, de Andy Warhol, 1979



Fonte: ,<<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/artists/andy-warhol>>. Acesso em: 27 out. 2021.

De acordo com Benjamin (2019, p. 57), a reprodução massiva das obras de arte tem algumas consequências. A primeira delas é o fato de que a reprodução técnica coloca a cópia do original em situações que seriam inatingíveis a ele. Além disso, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor (BENJAMIN, 2019, p. 57), seja na forma de fotografia, seja na forma de disco de vinil. Então, foram todas essas evoluções tecnológicas que permitiram que a indústria cultural levasse seus produtos a um número de receptores massivos, fazendo com que se tornassem populares e com que o público quisesse consumi-los.

A segunda consequência dessa reprodução das obras de arte, de acordo com Benjamin (2019, p. 60), é a perda da aura, que, para o autor, seria o aqui e o agora da obra de arte, ou seja:

Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso o que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos. A saber: Aproximar as coisas de si é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução. A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presente a cada dia.

Essa necessidade de possuir os objetos e conseguir isso por meio da cópia faz com que a aura se atrofie, porque desliga esse objeto da sua tradição.

Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da

humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. (BENJAMIN, 2019, p. 57-58).

O autor (2019, p. 56) afirma que a existência única de uma obra é objeto de uma tradição, uma história à qual essa produção esteve submetida no decorrer de sua existência. Ao reproduzi-la, isso se perderia. As obras de arte às quais Benjamin se refere seriam aquelas que têm um original, como a pintura ou uma performance artística; porém, em relação à música, não seria o concerto ou a sua reprodução ao vivo o original do disco, porque essas são obras diferentes. Portanto, quando pensamos em obras de arte que, em sua natureza, não têm um original, como o disco, a fotografia ou o filme, a discussão sobre a aura se torna mais complexa. É o caso das obras que serão analisadas neste trabalho, que são as canções e os discos de Tim Maia.

Por fim, há outra consequência importante na reprodução técnica, que é uma mudança na maneira como apreciamos a obra de arte. Essa perda da aura, citada pelo autor, faz com que não a consideremos no momento de observar ou apreender os sentidos da obra, porque, com a reprodução, as produções artísticas estão muito mais acessíveis aos espectadores. Por exemplo, ao longo de 2021, o Farol Santander de Porto Alegre estava promovendo uma exposição sobre a Tarsila do Amaral para o público infantil. Essa exposição contava com vários elementos interativos para apresentar a obra da pintora às crianças, mas não tinha nenhum quadro original da artista, apenas reproduções. Entretanto, para o público em geral, acostumado com as cópias, isso não é motivo de estranhamento. O mesmo acontece nos exemplos mencionados anteriormente em relação à difusão exaustiva de canções no rádio, com a diferença de que essas obras são, em sua origem, reproduzíveis por meio da técnica.

Nesse sentido, cabe ainda fazer algumas considerações sobre essas produções que não têm um original e sua relação com o mercado, principalmente o musical. Desde os anos 1970, o LP era o principal produto a ser vendido pela indústria da música. Entretanto, com as diversas crises econômicas nos anos 1990, o contexto se modificou, e esse setor passou por sua mais grave crise em relação à venda de discos. Com a chegada do CD, a indústria conseguiu reverter esse cenário, já que a nova mídia, mais tecnológica, demandava uma renovação dos aparelhos reprodutores. Devido a isso, os consumidores passaram a adquirir, em CD, os mesmos títulos que já possuíam em vinil, e o mercado passou a se encher de coletâneas para suprir essa necessidade criada por ele mesmo (DIAS, 2000, p. 108). Vale ressaltar ainda que isso faz parte do fenômeno típico da indústria cultural descrito anteriormente, de criar diferenças em produtos semelhantes para que o consumo seja

justificado. No caso do LP e do CD, isso acontece no formato, que se torna mais importante que o conteúdo. Sobre isso, Midani (2015, p. 220) comenta:

A primeira vítima dos tecnocratas foi a capa dos discos, que diminuiu de 30cm para 17cm no lançamento do CD; o impacto maléfico passou despercebido inicialmente. As ilustrações dos LPs, frequentemente sofisticadas, eram um prelúdio ao prazer de ouvir o disco, uma introdução gráfica ao mundo mágico do artista e a porta de entrada ao seu universo de música, poesia e sonhos. A capa do LP encantava o olhar. À capa do CD somente se deu um propósito: informar. Sacrificou-se o indispensável elemento do prazer lúdico em nome da maximização dos espaços nas prateleiras dos depósitos das gravadoras e das lojas de discos (mais produtos em menos espaço), além de reduzir os custos de fabricação. (MIDANI, 2015, p. 220).

Porém, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a pirataria modificou novamente esse cenário de crescimento da indústria. Em 1998, o Brasil tinha um mercado de 105,3 milhões de discos vendidos, sendo que 45% deles circulavam por meio da pirataria (DIAS, 2000, p. 176). Além da possibilidade da reprodução de CDs, também surgiram o mp3 e a possibilidade de download de músicas isoladas. O consumidor não estava mais interessado no disco, mas no preço que pagaria para poder escutar determinada música. Esse comportamento não foi exclusivo dos consumidores. Na verdade, foi uma consequência de uma escolha mercadológica das companhias de discos, que decidiram trabalhar a canção ao invés do artista, já que ela poderia fazer sucesso imediatamente. De acordo com Midani (2015, p. 222, grifos do autor), isso operou mudanças profundas na indústria cultural:

Quando a música se tornou o fator preponderante, e não mais o artista, o público passou a adotar uma nova postura: “Por que comprar o CD se eu gosto somente de uma música? Vou esperar tocar outra música no rádio e, se gostar, decido...” Portanto, para convencer o público, a indústria se defrontou com a necessidade de estourar no rádio uma primeira música, uma segunda e, às vezes, uma terceira, até o público comprar o CD. A canção, e não mais o disco inteiro, tinha que ter começo, meio e fim, e se transformar num “jingle da vida” durante os três minutos de sua existência... Todas as estações de rádio foram obrigadas a tocar a mesma música, “a música de trabalho”, e o preço do jabá foi à estratosfera.

Logo, fica claro que a questão da fetichização da obra de arte atinge seu ápice com o arquivo mp3 e o *streaming*. O LP, mesmo que não tenha um original e seja uma sucessão de cópias, ainda tem um conceito em relação à sonoridade e ao projeto gráfico. Com o mp3, a música passa a ser um arquivo de computador e, com o *streaming*, surge a cultura do hit, a partir da qual o consumidor não quer mais escutar um disco inteiro, pensar em seu conceito e

nos diversos significados que ele pode ter, mas simplesmente desfrutar uma canção parecida com todas as outras que compõem a sua playlist de músicas mais tocadas.

Por outro lado, esse esvaziamento da forma física do disco fez com que outro fenômeno interessante acontecesse a partir dos anos 2000: mídias que estavam esquecidas passaram a ter mais valor hoje em dia, como o vinil. Isso fica evidente no fato de que, em 2014, a venda de discos de vinil atingiu seu maior patamar desde 1991 (SUMAN, 2007, p. 351). A sensação é de que a obra de arte se esvaziou tanto, que deixou de ser palpável. Com o mp3, as pessoas ainda conseguiam possuir um arquivo digital, mas, com o *streaming*, nem isso acontece. Sendo assim, o retorno do vinil parece ser uma tentativa de retorno ao ritual, aquele de poder segurar o disco, olhar seu encarte, colocá-lo na vitrola.

Entretanto, a ideia de que a obra de arte seria fundada no ritual, proposta por Benjamin (2019), nunca existiu na indústria cultural nem no LP, que seria uma sucessão de cópias sem original. Esse fenômeno parece ser a indústria cultural, mais uma vez, expandindo seus limites. Ao recuperar a forma antiga, ela reifica a nostalgia para aqueles consumidores que podem pagar esse preço. Sobre isso, é possível pensar no conceito de simulacro, trazido por Jameson (1995, p. 9, grifos do autor), que

[...] caracteriza a produção mercantil do capitalismo de consumo, e marca nosso mundo de objetos com irrealidade e ausência, que hoje flutua livremente do “referente” e é, por exemplo, o lugar antes ocupado pela natureza, pelas matérias-primas e a produção primária, ou pelos “originais” da produção artesanal ou da artesanaria completamente diverso de todo o experimentado em qualquer formação social anterior.

Logo, para Benjamin (2019), o modernismo representaria a perda da aura na obra de arte. Para Jameson (1995), a aura na pós-modernidade é compreendida como simulacro. Ou seja, o capitalismo simularia essa aura em seus produtos para gerar um valor de consumo. Para o autor (1995, p. 15-16, grifos do autor),

A única produção cultural autêntica atual parecia ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: literatura e *blues* negros, *rock* da classe trabalhadora inglesa, literatura da mulher, literatura *gay*, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é possível apenas até onde tais formas de vida ou solidariedade coletivas não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias.

Na época de Tim Maia, seria possível pensar, em certa medida, que sua busca por uma carreira independente, tanto na fase Racional quanto em outros momentos, seria uma forma de

tentar subverter a lógica de mercado e encontrar formas mais autônomas. Porém, atualmente, com esses grupos diluídos em nichos de mercado e com o neoliberalismo atingindo todas as áreas, inclusive as que eram consideradas marginais, fica mais difícil pensar em emancipação, porque mesmo aqueles que estão à margem do sistema também estariam atuando pela lógica da mercadoria e do consumo.

2.4 Preciso aprender a ser só – a Música Independente

Um dos espaços de resistência às determinações mercadológicas na música parece ser, em uma observação mais superficial, a produção independente. Sobre esse tipo de produção conhecida como *indie*, é importante destacar que ela costuma ter um valor agregado de ser um símbolo de autenticidade, de qualidade e de inovação. A obra de Tim Maia é um exemplo disso, já que vários críticos citam os seus discos independentes como sendo seus favoritos:

Mesmo que eu tenha escutado várias músicas de Tim Maia, ao longo do processo de escrita deste livro, eu comecei a notar que eu sempre voltava aos meus discos favoritos, aqueles que tinham o nome Seroma na capa (THAYER, 2019, p. 27, tradução nossa)¹.

Entretanto, o jornalista norte-americano não foi o único a fazer essa observação; Nelson Motta menciona, no livro *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia* (2007), que, entre os melhores discos da carreira de Tim, estão os da fase Racional e o *Nuvens*, todos lançados pela Seroma, o selo independente do cantor.

Outra questão importante sobre a produção das *indies* é a facilidade que existe hoje em dia para a gravação. Na época em que Tim Maia decidiu ser independente, ele enfrentou dificuldade em conseguir estúdios de gravação de qualidade para poder produzir seus álbuns; porém, atualmente, isso é muito mais fácil, porque, com a digitalização da música, os equipamentos estão cada vez mais simples de serem usados e mais baratos, e conseguem manter uma qualidade relativamente boa. O obstáculo, entretanto, continua sendo a difusão, já que, conforme mencionado anteriormente, as diferentes mídias só aceitam reproduzir aquelas canções que têm o selo de grandes gravadoras.

Além disso, atualmente, com a possibilidade de maior divulgação dos artistas através das redes sociais e da internet, esperava-se que as produções independentes ganhassem força. Entretanto, Suman (2016, p. 331) mostra que isso não aconteceu. O mercado mundial está

¹ “With as much Tim Maia music as I listened to during the course of writing this book, I started to notice that the albums I kept coming back to, my favorites, all had the same name noted on the back sleeve: ‘Seroma’.”

concentrado em três megacorporações: Universal, com 39,5%; Sony Music, com 29,3%; Warner, com 19%; e o mercado independente configura apenas 9,5%. Em 2006, esse número chegava a 28%. Essa diminuição no número de pequenas gravadoras se dá pelos mesmos motivos: as pessoas consomem somente o que conhecem. Portanto, por mais que existam diversas possibilidades de mídias diferentes, o fato de uma canção ser conhecida é fundamental, e, nesse sentido, ela tocar na rádio ainda é muito importante para que esse fenômeno aconteça (SUMAN, 2016, p. 332).

Porém, essa questão não é algo que ocorre apenas hoje em dia. Midani (2015, p. 220) afirma que, em 1985, o crescimento da indústria fonográfica chamou a atenção dos grandes conglomerados de comunicação, que acabaram comprando as companhias independentes de discos por valores que equivaliam a 15 anos de lucro estimado. Ou seja, a concorrência entre *indies* e *majors* é muito desleal. O autor (2015, p. 220) também afirma que isso modificou o processo de produção e de contratação de artistas naquela época, que, antes, tinham como valores a criatividade, a personalidade do artista, o carisma etc. Com a chegada dos administradores voltados para o mercado financeiro, esses conceitos foram deixados de lado e passou-se a buscar exclusivamente maneiras de lucrar mais.

O que ocorre, portanto, é que as *indies* e as *majors* vivem uma relação de tensão. De acordo com Dias (2000, p. 125),

[...] um olhar mais atento pode evidenciar, no entanto, a estreita sintonia existente entre suas lógicas que, próprias à indústria cultural, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade, mesmo que indiretamente conflituosa. [...] a *indie*, ao absorver parte do excedente da produção não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à *major* realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento dessa relação, quando a *major* busca, na *indie*, produtos acabados, prontos para a difusão.

Ou seja, como a produtora independente costuma ser mais versátil, já que não baseia a produção de seu produto nas determinações do mercado, em um primeiro momento, ela testa diversos produtos em nichos diferentes. A *major* compra esse produto acabado e o incorpora em seu catálogo.

Um exemplo disso é a coletânea *Rock Grande do Sul*, lançada em 1985 pela gravadora RCA, atual Sony BMG, com as principais bandas de rock da época. Naquele período, a gravadora percebeu que existia uma cena independente em Porto Alegre, com bandas que faziam algum sucesso local. Então ela promoveu um concurso entre essas bandas, em que as

vencedoras gravariam uma coletânea. Foi esse evento que lançou bandas como Os Replicantes, De Falla, TNT, Garotos da Rua e Engenheiros do Hawaii. A partir desse lançamento, essas bandas formaram uma carreira consolidada. Entretanto, não são todos os artistas nem todas as *indies* que conseguem chegar no *mainstream*: “[...] muitos selos têm vida econômica curta. Seus negócios com as *majors* não garantem um reinvestimento na produção e estão sempre subordinados a elas” (DIAS, 2000, p. 130).

Também é importante mencionar que existem motivações diferentes para que um artista se torne independente. A maioria deles o faz para poder viabilizar sua obra, como Tim Maia na fase Racional. Porém, de acordo com Dias (2000, p. 134), alguns artistas o fazem como uma atitude de protesto, pois têm uma proposta inovadora, que não encontra espaço nos planos do grande mercado; e outros artistas, já consolidados, apostam nessa segmentação como uma espécie de marketing. Independentemente da motivação, no fim das contas, o que acontece é que a maioria dos artistas acaba por sacrificar a sua originalidade em função da repetição de modelos instituídos pelas *majors*. Nesse sentido, a atitude independente vai ficando cada vez mais administrada.

O *amusement*, ou seja, a diversão, implícita em todos os elementos da indústria cultural já existia muito antes dela. Agora é retomada pelo alto e colocada ao nível dos tempos. A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. (ADORNO; HORKHEIMER, 2020, p. 28, grifos dos autores).

Portanto, a partir do que foi discutido neste capítulo, fica claro que a indústria cultural atua nas mais variadas esferas da cultura, impondo e padronizando formas e, conseqüentemente, modificando a maneira como a arte é produzida e apreendida. Desse modo, até os artistas que têm uma atitude mais independente encontram limitações impostas pela mercadoria. No capítulo seguinte, analisarei a relação de Tim Maia com a indústria cultural e como ele lidou com esses limites.

3 SOU CANÁRIO DO REINO E CANTO EM QUALQUER LUGAR – O MERCADO FONOGRAFICO BRASILEIRO E O LUGAR DE TIM MAIA NA INDÚSTRIA

No decorrer da segunda metade do século XX, a indústria cultural brasileira passou por diversas transformações – em relação aos produtos, aos artistas e aos meios de difusão – e por vários momentos de ascensão e crise. Esse período foi marcado pela repressão política e cultural do governo militar, iniciado em 1964. De maneira oposta, foram algumas políticas econômicas desse regime que proporcionaram um avanço na indústria cultural do país, possibilitando maior investimento de *majors* e gravadoras internacionais por aqui. Além disso, nesse momento, a MPB se institucionaliza como uma voz das classes intelectuais contra a ditadura:

Paradoxalmente, o fechamento completo do espaço público para atores da oposição civil consolidou os espaços galvanizados pela arte, como formas alternativas de participação, nos quais a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular. Mas, se o fechamento político agudizado pelo AI-5 ajudou a construir a mística da MPB como espaço cultural por onde o político emergia, do ponto de vista da mercadoria cultural, a censura e o exílio foram grandes obstáculos para a consolidação do “produto” MPB, sobretudo durante o governo do General Emílio Médici, entre 1969 e 1974. Isto aconteceu por uma razão muito simples: o exílio afastava da cena musical nacional os grandes compositores, base da Renovação musical brasileira da década de 60. (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Portanto, os anos 1970 trouxeram a contradição da afirmação de valores ideológicos por meio da canção e do consumo musical direcionado pela indústria cultural e pela sofisticação de seus mecanismos de mercado.

A carreira de Tim Maia coincide com esse contexto em seu surgimento e se estende às décadas de 1980 e 1990, período em que começam várias crises no setor fonográfico. Ele lança seus primeiros compactos no final dos anos 1960 e seu primeiro LP em 1970, década em que o mercado musical se expandiu no país. Ao longo dos anos, o cantor se movimentou de maneira contraditória em relação à indústria, ora estando totalmente inserido no mercado, ora atuando de forma mais autônoma – ele foi um dos primeiros artistas independentes do Brasil e um dos primeiros a ter sua própria editora e gravadora –; entretanto, até a sua morte, ele permaneceu ativo na música, lançando em média um disco por ano, de 1970 até 1997.

No meu trabalho de conclusão de curso (KAPP, 2018), eu analisei alguns momentos da vida de Tim que foram importantes na composição de sua obra. Este capítulo tem,

portanto, o objetivo de recuperar essas informações, cotejando as diferentes narrativas sobre ele, como a biografia escrita por Nelson Motta (2007) e o livro do jornalista norte-americano Allen Thayer (2019), analisando-as paralelamente aos momentos pelos quais passava a indústria cultural e tecendo alguns comentários que serão pertinentes para precisar a relação da obra de Tim Maia com essas dinâmicas. Com isso, pretendo entender como se deu a construção da imagem de Tim Maia ao longo dos anos, perante o público e a própria indústria.

3.1 Foi lá que toda a confusão começou – Juventude de Tim Maia e Anos 1950

Tim Maia nasceu na Tijuca, no Rio de Janeiro, em 1942, e é o filho mais novo de dezenove irmãos. Seus pais tinham uma pensão e preparavam refeições para vender. Ele era o responsável por entregá-las quando havia muito movimento, o que lhe rendeu o apelido de “Tião Marmiteiro” entre os meninos do bairro. Mesmo assim, ele teve uma infância tranquila: sendo o mais novo de tantos irmãos, era mimado tanto pelos pais quanto pelas irmãs, que o tratavam como um filho. Além disso, apesar de sua família ter uma vida mais simples, Tim nunca passou por necessidades quando era criança; sempre teve tudo o que quis, dentro das possibilidades de seus pais.

O gosto pela música também esteve presente desde muito cedo na vida do compositor. Seu primeiro grupo musical foi os Tijucanos do Ritmo, no qual ele tocava bateria, e Edson Trindade tocava violão e cantava. O grupo era bancado pelos capuchinos da igreja que sua família frequentava. A banda se apresentava nas quermesses e em outros eventos da igreja, mas teve um fim precoce, em uma briga coletiva na qual os instrumentos foram destruídos.

Mas Tião nunca parou de tocar. Aproveitou uma velha mesinha-de-cabeceira jogada fora por uma vizinha, usou-a como caixa acústica, adaptou o que sobrou do braço, as caravelhas e as cordas do falecido violão e criou uma espécie de baixo acústico. (MOTTA, 2007, p. 26).

Com 15 anos, em meados dos anos 1950, ele passou a frequentar o restaurante e lanchonete do Divino, na esquina da Rua Haddock Lobo com a Rua Matoso. Lá ele reencontrou seu amigo de infância, Erasmo Carlos, e conheceu Jorge Ben Jor e Roberto Carlos. Todos adoravam rock e, quando alguém chegava com um violão, eles faziam versões de músicas de Elvis Presley, Little Richard e Chuck Berry. De acordo com Mosser (2008, p. 2), a música cover tem importância tanto para a indústria quanto para o próprio artista. Em

muitos casos, o início da carreira de diversos artistas é cantando versões de outras canções conhecidas; hoje muitos músicos, inclusive, vive da execução de músicas de outros artistas. Outro fator relevante sobre a música cover para o artista que a executa é que ela proporciona um repertório com hits, além de mostrar as influências do artista e oferecer ao público algo familiar antes de introduzir canções novas. No caso de Tim, nesse momento de sua vida, o ato de cantar músicas de outros compositores estava relacionado com um momento de diversão, mas também mostra quais eram os cantores e os ritmos que estavam na moda e que influenciavam os demais. Além disso, é importante ressaltar que o rock foi o primeiro veículo de dominação norte-americano na música na segunda metade do século XX. É um gênero oriundo do blues, mas, a partir de 1960, o termo passou a ser usado para designar uma cena musical dominada por músicos brancos, persistindo como um termo mais flexível, capaz de abranger muitos estilos (WALSER, 1998, p. 346).

As histórias dos encontros no Divino são contadas na canção “Haddock Lobo Esquina com Matoso”, do disco *Nuvens*:

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

Essas amizades, que começaram no bar do Divino, acabaram se tornando importantes no futuro de Tim, pois muitos deles viraram parceiros musicais do cantor, como Edson Trindade, que mais tarde iria compor a canção “Gostava Tanto de Você”, um dos seus maiores hits. Além disso, anos mais tarde, um dos pontapés de sua carreira foi o fato de Tim ter composto a canção “Não Vou Ficar”, gravada por Roberto Carlos em 1969.

Em 1957, Arlênio Lívio, que depois se tornaria jornalista musical, Roberto Carlos, Edson Trindade, Wellington Oliveira e Tim Maia formaram o conjunto Os Sputniks, que tocava covers de rock, como músicas de Elvis, Little Richard e Chuck Berry (MOTTA, 2007, p. 28). Nessa época, o produtor e empresário artístico Carlos Imperial tinha uma seção no programa *Clube do Rock*, da TV Tupi, no qual Os Sputniks se apresentaram:

Depois de um breve teste numa sala da emissora no antigo Cassino da Urca, Imperial escalou-os imediatamente. Foi a primeira e única apresentação dos Sputniks na televisão. A estreia vitoriosa na tevê marcou também o início do fim do grupo, quando, depois do programa, Tião e Roberto bateram boca aos gritos na porta do estúdio e quase saíram no tapa. A confusão começou depois do programa.

Tião estava com fome e foi com Arlênio e Wellington comer um salgado no bar. Roberto ficou na porta da televisão, e quando viu Imperial saindo, ele disse que também era de Cachoeiro e que imitava Elvis Presley. Imperial tinha gostado da apresentação dos Sputniks e deixou que Roberto cantasse alguma coisa de Elvis. Depois de ouvir “Tutti Frutti” e “Jailhouse Rock”, com Roberto se acompanhando no violão, Imperial não teve dúvidas e escalou-o para o próximo programa. A turma voltou do bar, Roberto contou feliz a novidade e Tião recebeu como alta traição. A terra tremeu, os berros ecoaram pelas históricas paredes do Cassino da Urca. (MOTTA, 2007, p. 31, grifos do autor).

Os Sputniks, portanto, foram a primeira banda de Tim com seus companheiros e foi com ela que eles se apresentaram no programa do Carlos Imperial, fazendo com que, a partir daí, Roberto Carlos começasse a ficar conhecido.

Essa passagem da biografia de Tim também é interessante, porque nela aparecem diversos clichês atribuídos à sua personalidade, algo que, ao longo de todo o livro, é explorado por Nelson Motta. O primeiro deles é a questão do seu peso – os capítulos do livro são organizados por ano e pelo peso do cantor na época correspondente –, que fica evidente quando o autor sugere que Tim teria perdido a oportunidade de falar com Imperial porque estava com fome e queria comer em um bar. O segundo é a sua fama de explosivo, que aparece na briga com Roberto e, também, em vários outros momentos da biografia. Por fim, está a própria rivalidade com Roberto Carlos, que, em diversos momentos, foi explorada pela mídia. Vale ressaltar ainda que essa organização da biografia responde explicitamente à indústria cultural: ao oferecer ao público uma forma e um conteúdo esperado em relação à imagem de Tim, ela reforça essa imagem.

Outro fato importante para a musicalidade de Tim Maia foi que o período da sua juventude coincidiu com o surgimento da bossa nova. De acordo com Midani (2008, p. 74, grifos do autor), que tinha recém chegado ao Brasil e trabalhava na Odeon, a indústria brasileira ainda não enxergava o potencial do público jovem:

Eu não entendi por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente importante. Lá fora já eram evidentes os sinais da importância que os jovens de todas as classes sociais teriam na explosão da indústria fonográfica. Elvis Presley e Bill Halley & His Comets vendiam milhões de discos aos *teenagers* norte-americanos. Estava convencido de que assistiríamos ao mesmo fenômeno no Brasil, quando nossa juventude descobrisse seus porta-vozes.

Midani acreditava que esses porta-vozes seriam os artistas da bossa nova.

Na década de 1950, com o governo de Juscelino Kubitschek, o Brasil estava passando por um período de modernização. De acordo com Oliveira (2018, p. 18):

Assim que tomou posse, JK anunciou o Plano de Metas, um programa de modernização que buscou promover mudanças estruturais na capacidade produtiva do país, estimulando a indústria de bens de consumo duráveis. As famílias brasileiras de classe média passaram a ter acesso a todo tipo de eletrodoméstico de última geração, coisa rara até então. Não apenas fogões com visor panorâmico, máquinas de lavar roupa e enceradeiras com três escovas, mas também rádios de pilha, televisores com controle remoto de fio e aparelhos de som estereofônicos, máquinas que tocavam ou transmitiam música.

Nesse contexto, a busca pela modernidade e pela superação do subdesenvolvimento chegou à produção intelectual e artística. A bossa nova acabou representando esse período, com sua simplicidade e seu estilo mais intimista em oposição aos artistas populares da época, que eram marcados pelos excessos, como Vicente Celestino, Francisco Alves e Orlando Silva. (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

Entretanto, ao contrário do que imaginava Midani, ela não foi o estilo de música que falaria para os jovens. Esse papel foi desempenhado pela Jovem Guarda, liderada por Roberto Carlos, que, inclusive, começou sua carreira cantando bossa nova. Ele, Tim e Erasmo tentaram se inserir no grupo que cantava esse estilo. Roberto Carlos, levado por Carlos Imperial, ainda frequentou alguns eventos e festas dessa turma, mas encontrava resistência, porque os bossanovistas consideravam que ele apenas imitava João Gilberto, mas não fazia parte do movimento. Nelson Motta (2007, p. 37) também comenta que, se Roberto, que era branquinho e bonitinho, cantava “igualzinho” a João Gilberto e ainda era protegido de Imperial, estava enfrentando dificuldades, para Tim, que era negro, gordo e não conhecia ninguém em Copacabana, tudo estava mais difícil ainda.

Roberto, então, lança seu primeiro disco em 1961 pela Columbia, que, depois, se transformaria na CBS. Nesse momento, a gravadora passava por reformulações, e Sergio Murilo, um dos maiores ídolos do nascente rock brasileiro, acabou saindo. Para ocupar esse nicho de mercado, Evandro Ribeiro, diretor artístico da CBS, decidiu investir em Roberto Carlos. Nos anos seguintes, o cantor gravaria discos voltados ao público jovem, como *Roberto Carlos Splish Splash* (1963), *É proibido fumar* (1964) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965) (OLIVEIRA, 2018, p. 27).

Outra questão importante a ser abordada em relação à indústria cultural nessa época é o surgimento do LP como principal produto da indústria. De acordo com Oliveira (2018, p.

17), em 1948, foram inventados os microsulcos, que possibilitaram a troca dos discos de 78 rpm pelos discos de vinil, com 33 rpm e 45 rpm. Esses discos eram menores, mais leves, mais resistentes e mais baratos, além de permitirem que se gravassem peças mais longas ou uma sequência maior de músicas. Então, já na década de 1950, houve uma padronização maior da indústria fonográfica, tanto em relação à duração das músicas, que passaram a ter cerca de três minutos, quanto na concentração de *majors*, que, nesse momento, eram apenas quatro: RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol.

Por outro lado, no Brasil, a indústria da música ainda se encontrava em um estado de atraso. Sobre isso, Midani (2008, p. 70) comenta que:

Havia muitos 78 rpm e poucos LPs – todos de 10 polegadas. As capas eram horríveis. Eu não entendia o Francisco Alves nem os outros cantores românticos, com suas vozes empostadas e operísticas. Aos meus olhos eram ridículos e obsoletos. Ficava confuso com as gravações de samba: além da barulheira, o ritmo que se ouvia ao fundo me soava como uma massa disforme. [...] O estúdio era de dar dó: um espaço mínimo, sem ar-condicionado, com tratamento acústico que se limitava a placas de compensado espalhadas aqui e ali.

Essa realidade só se modificaria nos anos 60 e 70, com o processo de expansão dos meios de comunicação pelo governo militar e com maior investimento das *majors* no país. (DIAS, 2000, p. 51).

3.2 Bem sei que aprendi muito no seu país – Tim Maia nos Estados Unidos

Enquanto a carreira de Roberto Carlos se consolidava, Tim Maia estava embarcando para os Estados Unidos, para uma viagem que duraria cinco anos. Em 1959, Roberto estava gravando seu primeiro compacto e já tinha um contrato com a Continental, e Tim não estava conseguindo se encaixar nesse mercado. A gota d'água foi quando seu pai morreu, vítima de um câncer de próstata. A família sempre foi muito importante na vida do cantor, seu pai era uma figura que representava cuidado e carinho, assim como sua mãe, à qual ele dedica quase todos os discos de sua carreira. Dessa forma, Tim Maia sentiu que não havia mais nada que o prendesse ao Brasil e resolveu tentar estudar cinema nos Estados Unidos.

Sua ida para lá foi cercada de coincidências que o ajudaram a conseguir realizar seu sonho. Ele não tinha dinheiro nem para comprar a passagem, nem para sobreviver por lá, mas a Arquidiocese do Rio de Janeiro conseguiu grandes descontos em uma agência de viagens para mandar um grupo de sacerdotes ao país. Assim, o frei da igreja frequentada pela família

de Tim Maia o incentivou a juntar dinheiro para comprar a passagem. Aqui, fica evidente a importância que a igreja tem em sua vida: como sua família era muito religiosa e participava ativamente da paróquia do bairro, os freis foram os responsáveis pelo seu primeiro contato com a música e, também, pela compra da passagem para os EUA.

É necessário destacar, ainda, que a religião tem uma relação indissociável com a música negra. Rudinow (2010, p. 60) explica que, no princípio, o blues e a música religiosa eram polos opostos, que representavam, respectivamente, o profano e o sagrado. Para ilustrar essa dicotomia, o autor cita que, quando Mavis Staples, vocalista do The Staple Singers, era criança, ela cantou pela primeira vez em público na escola. A música entoada foi uma canção de blues que escutava no caminho para escola, porque foi a primeira que veio a sua mente. Quando chegou em casa, sua avó brigou com ela, dizendo que, naquela família, eles não cantavam blues, apenas músicas de igreja.

Como origem dessa contradição entre a música de igreja e o blues, Rudinow (2010, p. 61) cita a separação entre a Igreja Metodista, de origem inglesa, e sua ramificação para a Igreja Metodista Afro-americana:

Ainda somos confrontados com uma “dicotomia anômala e confusa” entre o sagrado e o pecaminoso na música e na dança. Quais são as fontes das divisões dentro da comunidade negra sobre a “compatibilidade espiritual” do blues e do gospel? Parte do problema deve ser atribuída à fricção sobre os padrões para o uso litúrgico de música e dança na igreja afro-americana. Um exemplo importante foi o estabelecimento, na Filadélfia do século XVIII, de uma Igreja Episcopal Metodista Africana independente sob a direção de Richard Allen, que substituiu o hinário Metodista padrão por um que ele mesmo compilou, escolhendo o material que considerava mais adequado para atrair uma congregação negra. (RUDINOW, 2010, p. 61, grifos do autor, tradução nossa).²

Segundo o autor, a dança na igreja era um comportamento que fazia as pessoas se sentirem bem, era uma forma de elevar o espírito, mas foi entendida pela Igreja Metodista como uma falta de decoro, por não estar nos padrões europeus. Por conseguinte, Richard Allen foi expulso por John Wesley – fundador da Igreja Metodista – e formou sua própria igreja. Por outro lado, muitos clérigos negros acreditavam que o progresso social, econômico

² “We are still confronted with an ‘anomalous and confusing dichotomy’ between the sacred and the sinful in music and dance. What are the sources of the divisions within the black community over the ‘spiritual compatibility’ of the blues and gospel? Some portion of the problem must be traced to friction over standards for the liturgical use of song and dance in the African American church. An important instance was the establishment in eighteenth-century Philadelphia of an independent African Methodist Episcopal Church under the direction of Richard Allen, who replaced the standard Methodist hymnal with one he compiled himself, choosing material he felt better suited to appeal to a black congregation.”

e político da comunidade negra nos Estados Unidos passava pela adequação às expectativas brancas, o que pode ser explicado como uma das origens dessa oposição entre as duas formas musicais (RUDINOW, 2010, p. 61).

Ainda sobre esse tema, é importante comentar a respeito do surgimento dos gêneros *spiritual*, blues e gospel. O gênero musical *spiritual* surgiu com o grupo Fisk Jubilee Singers, um grupo de músicos da Fisk University que cantava em concertos para arrecadar fundos para a universidade. Esse grupo foi concebido seguindo alguns padrões esperados por aqueles que patrocinavam as apresentações:

Seguindo o padrão que vimos anteriormente na experiência episcopal metodista africana, as práticas de performance foram alinhadas com as expectativas do público que regularmente patrocinava as artes. Repetição e variação indefinidas deram lugar a arranjos compostos. O envolvimento corporal (palmas, dança etc.) foi eliminado. A heterofonia (a interação da variação melódica espontânea pelas vozes participantes) deu lugar a harmonias estáveis e claramente definidas. Seleções do repertório clássico europeu e de compositores seculares populares como Stephen Foster foram interpoladas no programa. (RUDINOW, 2010, p. 63, tradução nossa).³

O *spiritual* se tornou, então, um estilo de música que representava o sofrimento e, ao mesmo tempo, a esperança dos afro-americanos que tinham sido escravizados e que agora viviam em exílio. Entretanto, esse ideal de esperança se dissipou com a guerra civil. Se as condições que produziram o *spiritual* foram o exílio e a escravidão, as que produziram o blues foram a reconstrução pós-guerra civil, cujas consequências fizeram com que os negros perdessem a fé na salvação divina e passassem a olhar para os problemas do mundo real. O blues, portanto, está na raiz da música gospel. Thomas Andrew Dorsey é considerado o pai da música gospel, porque foi ele quem passou a comercializar partituras desse gênero, fazendo com que se tornasse um gênero comercial. Entretanto, o mais importante é que ele liderou um movimento para trazer a música gospel para o centro do culto de adoração em grandes igrejas urbanas afro-americanas, o que fez com que, de alguma maneira, essa dicotomia entre o sagrado e o profano chegasse a um ponto comum. Todos esses ritmos estão na origem da soul music, já que o blues é tão parte integrante da música gospel quanto a música gospel é da música soul (RUDINOW, 2010, p. 65-69).

³ “Following the pattern we saw earlier in the African Methodist Episcopal experience, performance practices were brought into line with the expectations of audiences who regularly patronized the arts. Indefinite repetition and variation gave way to composed arrangements. Bodily involvement (hand claps, dancing, etc.) was purged. Heterophony (the interplay of spontaneous melodic variation by the participating voices) gave way to stable and clearly defined harmonies. Selections from the European classical repertoire and from such popular secular composers as Stephen Foster were interpolated into the program.”

Na musicalidade de Tim Maia, por mais que ele, muitas vezes, se definisse como ateu, a religião teve uma influência muito grande. Na infância, como citado anteriormente, a igreja que a família frequentava foi responsável por proporcionar os primeiros espaços para que ele se apresentasse. Quando estava nos Estados Unidos, ele e seu colega Roger Bruno, da banda The Ideals, costumavam ficar sentados na porta das igrejas batistas para escutar os corais gospel (RATTON, 2012, n.p.). Também podemos afirmar que a própria fase Racional possui algo de gospel, no sentido da fé e da devoção que a motivou. Além disso, algumas características desse gênero – repetição e variação indefinidas nos arranjos, o envolvimento corporal e a heterofonia das vozes – estão muito presentes na musicalidade de Tim, o que pode ser considerado, inclusive, uma afirmação identitária sua de cantor negro.

Voltando à ida de Tim para os Estados Unidos, depois de conseguir o bilhete de avião, restava conseguir um pouco mais de dinheiro para a chegada. Na noite anterior ao embarque, Tim Maia ficou sabendo que uma velha casa na Rua do Matoso ia ser demolida. Os canos da casa eram de chumbo, que, na época, valia 35 cruzeiros o quilo. Então, os meninos do bairro invadiram a casa e saquearam os canos. Assim, depois daquela noite, Tim conseguiu mais nove dólares para a sua viagem (MOTTA, 2007, p. 41). O cantor chegou aos Estados Unidos sem falar nenhuma palavra em inglês e sem ter onde dormir. Ele tinha a intenção de ficar na casa de uma conhecida da família – a senhora O’Meara –, mas ela não tinha sido consultada sobre recebê-lo. Ao chegar à porta da casa dela, mostrou seu passaporte e só foi recebido supostamente porque fazia aniversário no mesmo dia em que o filho da família. Ou seja, a maioria das circunstâncias que o levaram aos EUA não foi planejada nem organizada de uma maneira convencional. O dinheiro foi fruto de doações e de roubo, e a estadia, de uma coincidência.

Essa viagem, juntamente com a fase Racional, é um dos pontos que despertam maior interesse do público em relação à sua biografia. Um fator que contribui para isso é justamente a maneira como todas essas coincidências são trazidas na escrita de Nelson Motta (2007). A questão dos acasos e dos roubos aparece em diversos momentos, não só na preparação da viagem, mas também em todo o período que ele permaneceu por lá. Além disso, reiteradas vezes há a descrição de sua personalidade como “um doidão”: “Ô Nelsomotta, se eu não fosse doidão, seria um dos maiores intérpretes da América do Sul e do Norte e talvez da Europa” (MOTTA, 2007, p. 223).

Por outro lado, essa viagem não contribuiu apenas para a construção de sua imagem de inconsequente, mas teve uma importância concreta para a sua musicalidade, já que foi lá que ele conheceu a soul music. Ele chegou à América do Norte no mesmo ano de criação da

Motown Records e viveu por lá no mesmo período em que Martin Luther King lutava pelos direitos civis e contra a segregação nos EUA. Tudo isso contribuiu para que Tim entendesse o que era ser negro em um país explicitamente segregado.

Nas ruas do Greenwich Village, em Nova York, Tim veria pela primeira vez jovens negros com orgulhosas carapinhas eriçadas e adereços africanos, testemunharia outras demonstrações de orgulho da raça e de rebeldia que jamais imaginou na Tijuca. E sentiria na pele, muito mais do que no Brasil, a chibata discriminação.

No Brasil, Tim sempre se acreditara e se dissera mulato, mas logo descobriu que ali não havia essas sutilezas, se não era branco, negro era. Mas o pior era quando algum branquelo – ou negro – o chamava de “spic”, que era tão ofensivo para os hispânicos quanto “nigga” para os negros. Se sentia um “spic nigga”. (MOTTA, 2007, p. 45, grifos do autor).

O início dos anos 1960, nos EUA, foi marcado pelas tensões raciais e por movimentos de resistência. Isso se deu em diversos aspectos da sociedade, incluindo os culturais. Nesse sentido, ao longo dos anos, a palavra *soul* teve distintos significados, mas todos eles associados ao sentimento de coletividade de um povo que sofreu as injustiças de uma sociedade marcada pelo racismo e que se solidariza com essa dor coletiva:

Ao longo da década seguinte, o termo se tornou um potente significante de solidariedade em relação à comunidade afro-americana na luta pelo poder negro e, dessa forma, passou a ser aplicado em diversos produtos e expressões culturais – desde a culinária (*soul food*) até os penteados (*soul patch*) e os apertos de mão (*soul brother*). Ao mesmo tempo, o termo também foi apropriado pela indústria musical, na qual ele deixou o jazz para funcionar primeiro como um rótulo para um estilo diferente de música pop e depois como um rótulo de uma categoria demográfica específica, substituindo o termo *rhythm & blues*, que por si só tinha substituído raça. É irônico, embora previsível, que o uso convencional predominante de *soul* no discurso da cultura popular americana, incluindo a literatura acadêmica, reflita a prática da indústria musical ao longo do tempo e, portanto, tenha perdido contato com as referências do jazz. Consequentemente, o que as pessoas geralmente entendem, quando veem referências à “*soul music*”, é um estilo ou categoria de música pop que data do final dos anos 1950. (RUDINOW, 2010, p. 10, grifos do autor, tradução nossa).⁴

⁴ “Over the next decade the term became a potent signifier of solidarity within the African American community in the struggle for black power, and as such it was applied to all manner of cultural production and expression – from cuisine (*soul food*) to hairstyles (*soul patch*) and special recognition handshakes (*soul brother*). At the same time the term was also being taken up within the music industry, where it shifted from jazz to function first as a label for a distinctive style of pop music and later as a demographic (and racially specific) marketing category label, replacing the term *rhythm & blues*, which itself had replaced race. It is ironic though predictable that the prevailing conventional usage of *soul* in the discourse of American popular culture, including the scholarly literature, reflects music industry practice over time and thus has by and large lost touch with the jazz references. Accordingly, what people generally understand, when they see references to “*soul music*”, is a style or category of pop music dating from the late 1950s.”

Tim presenciou muitas dessas transformações que estavam acontecendo na sociedade norte-americana. Além disso, conseguiu perceber esse senso de coletividade e de resistência ao se identificar como negro, algo que ele não conseguiu ver na sociedade brasileira. Isso é muito interessante, porque, normalmente, associamos sua música com temáticas relacionadas ao amor, ao romance etc., mas a negritude e o racismo foram temas de várias canções suas na década de 1970, como a canção “Rodésia” e a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, para citar alguns exemplos.

Esse também foi um período marcado por mudanças na indústria fonográfica dos Estados Unidos. Em meados do século XX, as canções populares de Tin Pan Alley, importante editora musical do início do século, deixam de ser dominantes, e os discos passam a prevalecer em relação às partituras. Além disso, nesse momento, os sentimentos e as críticas da classe trabalhadora se tornam acessíveis a outras classes. A cultura de massa começa a oferecer novos prazeres e identidades a diferentes públicos, e a música que expressou as visões de mundo de grupos principalmente marginais começa a trazer seus estilos e sensibilidades para o palco central da vida americana (WALSER, 1998, p. 345).

Desde o princípio, a segregação daquela sociedade se estendia também para a indústria do disco, que era dividida em gêneros, que serviam para separar os artistas e o público, principalmente em relação à raça; porém, com os movimentos de massa do campo para a cidade, essa interação entre os gêneros se intensificou. É importante destacar que a diferenciação em gêneros e estilos musicais está muito mais relacionada com estratégias de marketing do que com diferenças de estilo musical. Por exemplo,

Desde o início, o rock and roll não foi apenas um discurso musical e uma categoria de marketing: foi também uma construção ideológica. Os historiadores normalmente enfatizam os aspectos geracionais do rock and roll, mas como muitas pessoas acharam a música poderosa, ela se cruzou com muitos tipos de reivindicações sociais de poder. Rock and roll, rock, country rock, rockabilly, hard rock, folk rock, art rock, acid rock, rock progressivo, punk rock, rock alternativo, heavy metal (rock): todos estes foram associados principalmente a artistas brancos do sexo masculino e, em menor medida, públicos semelhantes. Soul, pop, disco, rhythm and blues, dance music, doowop, rap, funk e blues foram separados desta família do rock menos por causa de como soavam do que por causa de quem os fazia: artistas negros, mulheres ou gays. (WALSER, 1998, p. 347-348, tradução nossa).⁵

⁵ “*From the beginning, rock and roll was not only a musical discourse and a marketing category: it was also an ideological construct. Historians typically stress the generational aspects of rock and roll, but because many people found the music powerful, it intersected with many kinds of social claims to power. Rock and roll, rock, country rock, rockabilly, hard rock, folk rock, art rock, acid rock, progressive rock, punk rock, alternative rock,*

Além disso, todos esses estilos são elétricos, massivos, comercialmente gravados e distribuídos e todos têm a mesma origem no blues, gospel, jazz e na country music.

A partir do que foi mencionado, fica clara a influência que a música negra começou a exercer em outros gêneros a partir da metade do século passado. De acordo com Walser (1998, p. 352), o rhythm and blues, embora fosse comercializado por gravadoras e estações de rádio para o público negro, passou a ser cada vez mais ouvido por brancos no final dos anos 1940. Em 1952, a Dolphin Record Store de Los Angeles vendia mais de 40% de seus discos de R&B para clientes brancos; alguns anos antes, sua clientela era quase exclusivamente negra. Ainda segundo o autor (1998, p. 352), de maneira geral, a venda de discos de R&B e de blues, em 1955, aumentou 200% em relação ao ano anterior. Isso também foi impulsionado pela popularidade de versões covers de músicos brancos para as canções do gênero, o que mostra a importância desse tipo de música na indústria cultural, conforme mencionado anteriormente, e a ambivalência existente em relação à cultura negra em um país segregado como os EUA. O sucesso dessas versões mostra que a música negra estava atingindo audiências multirraciais, mas, mesmo assim, isso só foi possível quando cantores brancos passaram a gravar essas canções.

Em 1962, 42% dos singles mais vendidos eram de artistas negros. Esse também foi o período de consolidação da Motown e dos grupos femininos:

O selo Motown de Berry Gordy, com sede em Detroit, criou a música perfeita para a fase inicial da luta pelos direitos civis: pop negro sensual, mas elegante com influência do gospel. Com cantores como Diana Ross and the Supremes, Marvin Gaye (1939-1984), Smokey Robinson and the Miracles, the Temptations, the Four Tops e Stevie Wonder, apresentando material da equipe de composição e produção de Brian Holland, Lamont Dozier e Eddie Holland, a Motown se tornou a maior corporação de propriedade de negros nos Estados Unidos. (WALSER, 1998, p. 359, tradução nossa).⁶

Também ao longo da década de 1960, o rock foi constantemente associado às mudanças sociais e políticas, com músicos como Bob Dylan e Joan Baez. Além disso, foi

heavy metal (rock): all of these have been associated primarily with white male performers and, to a lesser extent, similar audiences. Soul, pop, disco, rhythm and blues, dance music, doowop, rap, funk, and the blues were separated from this rock family less because of how they sounded than because of who made those sounds: black, female, or gay artists.

⁶ “Berry Gordy’s Motown label, based in Detroit, created the perfect music for the early phase of the civil rights struggle: sensuous but elegant gospel-influenced black pop. With singers including Diana Ross and the Supremes, Marvin Gaye (1939–1984), Smokey Robinson and the Miracles, the Temptations, the Four Tops, and Stevie Wonder, performing material by the songwriting and production team of Brian Holland, Lamont Dozier, and Eddie Holland, Motown became the largest black-owned corporation in the United States.”

nesse período que ocorreu a chamada invasão britânica nos EUA, que modificou e renovou a imagem do rock no país. As categorias de gêneros musicais começaram a parecer menos definidas e mais arbitrárias na década de 1960, junto com outras barreiras e categorias que separavam indivíduos e grupos.

Esse foi o contexto cultural encontrado por Tim Maia no período em que viveu nos Estados Unidos. Ele presenciou uma indústria cultural já em ascensão e em constante transformação, que era capaz de representar diferentes identidades a partir de suas produções. Isso e o fato de ele conseguir se ver como negro e compreender o que isso significava naquela sociedade foram elementos fundamentais na construção de sua musicalidade e de sua posterior relação com a mídia.

Depois de um ano morando com os O'Meara, Tim Maia, que já estava trabalhando em supermercados e lanchonetes, decidiu sair de casa e tentar se manter sozinho. Com os amigos que conheceu nessa época, fundou a banda de R&B The Ideals, com quem gravou, ao lado do líder Roger Bruno, a canção "New Love", que foi regravada no disco de 1973 e creditada aos companheiros. Porém, a banda não obteve nenhum sucesso comercial, eles apenas se apresentavam em bares e festas no país. Então, no inverno de 1963, ele e seus amigos resolveram fugir do frio viajando para a Flórida em um carro roubado. Em cada lugar por onde passavam, iam cometendo pequenos furtos para vender os objetos nas cidades seguintes e, assim, conseguir chegar até o destino final. Entretanto, ao chegarem à Flórida, foram presos por porte de substâncias ilegais e de carro roubado. Após alguns meses na cadeia, o cantor foi deportado para o Brasil.

3.3 Pra você voltar – o Retorno de Tim Maia ao Brasil

Tim Maia retornou ao Brasil em abril de 1964 e encontrou um país muito diferente. Além do golpe civil-militar, seus amigos, Roberto e Erasmo, estavam começando a fazer sucesso com a Jovem Guarda. Nesse ano, Roberto tinha lançado o hit "É proibido fumar" e, em 1965, estreava o programa *Jovem Guarda* na TV Record. De acordo com Jairo Severiano (2017, p. 399),

O programa Jovem Guarda nasceu da conjunção de três fatores: a necessidade da TV Record de preencher suas tardes de domingo esvaziadas em agosto de 1965 pela proibição das transmissões ao vivo das partidas de futebol; a decisão do publicitário Carlito Maia, sócio da agência Magaldi, Maia & Prospero (MM&P), de criar e explorar ídolos populares de consumo; e a disponibilidade na praça de um jovem cantor, talentoso e ambicioso, com

a carreira em ascensão. Assumindo todo ônus do projeto, a MM&P contratou então Roberto, Erasmo e Wanderléa – os cantores-apresentadores do programa –, comprou o horário da televisão e montou um forte esquema publicitário, cunhando e registrando termos e expressões que se tornaram propriedade da agência. Com o sucesso do empreendimento, esses termos seriam alugados para servir de marca aos mais diversos produtos comerciais.

O programa acabou se tornando um sucesso no Brasil, chegando, em 1966, a 38% de audiência. Além disso, fundamentado na audiência televisiva, ele inaugurou um sistema de celebridades, consagrando Roberto Carlos como “rei”. A televisão ajudou a expandir o público do grupo, que passou a ser não só de jovens, mas também das massas. A partir daí, construiu-se a imagem de bom rapaz, religioso, apegado à mãe e aos valores tradicionais da família de Roberto (OLIVEIRA, 2018, p. 29).

Esse início da Jovem Guarda é um exemplo de como a indústria cultural funciona promovendo mercadorias culturais e reunindo todos os meios de difusão. O grupo foi criado a partir de uma agência de publicidade e de um canal de televisão que enxergaram, num cantor, a possibilidade de representar os valores de determinado público e promoveram a sua música vinculada a uma imagem. Por outro lado, Tim, com toda a sua bagagem do soul e do R&B, achava que ia estourar também, mas obviamente isso não aconteceu naquele momento. Além de estar totalmente fora da indústria, por causa dos anos que passou em outro país, ele também não era o tipo de artista que teria o mesmo apelo com o público jovem, por ser gordo e negro e por ter fama de brigão – o oposto de Roberto.

Nesse período, a questão política também estava pautando a cena cultural. Em oposição à música massiva da Jovem Guarda, estava a música essencialmente engajada de Edu Lobo e Geraldo Vandré (OLIVEIRA, 2018, p. 31). Além disso, também havia a Tropicália debatendo a música brasileira e promovendo sua revolução estética. Esses movimentos na música popular de nosso país ocorreram em um momento de transformação na indústria cultural e nos meios de comunicação, que tiveram seu desenvolvimento promovido pelo governo militar, a partir de 1964:

O Estado brasileiro é o realizador mais uma vez de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional. É de 1965 a criação da Embratel, bem como a vinculação do Brasil ao Intelsat (sistema internacional de satélites) e de 1968 a construção de um sistema de comunicação por micro-ondas que viabiliza a aproximação de todos os cantos do país. A ideia de integração nacional é central para a realização da ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Sintonizando uma variada gama de interesses, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram

beneficiados, tais como editorial, o fonográfico, o da publicidade e sobretudo o da televisão. (DIAS, 2000, p. 51-52, grifos do autor).

Esse desenvolvimento, entretanto, era incipiente e, de acordo com Severiano (2017, p. 346), concretizou-se quando cresceu o número de emissoras de televisão e quando o preço dos aparelhos televisores se tornou mais acessível. Porém, as primeiras emissoras não tinham condições de oferecer uma programação muito diferente da que se fazia no rádio, que era a apresentação de cantores e cantoras da época. De acordo com o autor (2017, p. 346), entre 1965 e 1972, a televisão viveu sua fase de maior interação com a música popular. Além de programas como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Bossaude*, essa também foi a época em que os festivais de música popular ganharam destaque e deram visibilidade a diversos artistas.

Logo que voltou ao Brasil, Tim Maia foi preso novamente por roubo, e, quando saiu da cadeia, decidiu ir a São Paulo tentar reencontrar Erasmo e Roberto. Lá, ele acabou encontrando Almir Ricardi e conheceu também Rita Lee e Arnaldo e Sérgio Baptista. Durante o período em que permaneceu na cidade, Tim cantava em alguns bares e participava do programa de Wilson Simonal. Em 1968, por intervenção de Nice e Roberto Carlos, Tim conseguiu um contrato com a CBS para gravar o compacto de “Sentimento” e “Meu País”. Depois, ele fez a música “Não Vou Ficar” para Roberto Carlos, que acabou sendo um sucesso. Essa passagem reforça a ideia de que essa oposição entre Tim e Roberto era algo mais midiático do que propriamente real, uma vez que eles trabalharam juntos nesse início da carreira de Tim Maia e que Roberto o ajudou a começá-la.

Em 1969, o músico foi contratado pela Philips/Polydor, que era comandada por André Midani. Na época, o produtor estava à procura de um cantor que fosse genial e que ainda não tivesse sido descoberto. Ao pedir uma recomendação aos Mutantes, recebeu a indicação de Tim Maia. O mesmo aconteceu quando ele falou com Erasmo (MIDANI, 2008, p. 206). Então, Tim gravou seu primeiro compacto com a Polydor, com as músicas “Primavera” e “Jurema”. Nesse período, ele também gravou a canção “These are the Songs” em parceria com Elis Regina, que foi produzida por Nelson Motta. Logo em seguida, em 1970, Tim lança seu primeiro disco, que teve hits como “Azul da Cor do Mar”, “Primavera” e “Padre Cícero” – que, inclusive, ganhou uma adaptação na letra e no nome, transformando-se em “João Coragem”, para fazer parte da trilha sonora da novela *Irmãos Coragem*, do mesmo ano. Sobre isso, Nelson Motta (2007, p. 85, grifos do autor) comenta:

Gol de Tim Maia! Dois gols com a mesma bola, já que era uma das faixas mais tocadas do disco da novela, um grande sucesso popular, e sua

versão original do “Padre Cícero” também foi recebida como uma das melhores músicas de seu esperadíssimo primeiro LP, lançado em junho de 1970. Mas logo os jornalistas começaram a notar as “semelhanças” entre a música e o arranjo que tocava na novela e a que estava no seu disco. Tim não via nenhum problema em uma música com duas letras, era como o terno com duas calças que as Lojas Ducal anunciavam em promoção.

Essa passagem é muito interessante por mostrar que, tanto para Nelson Motta como para Tim Maia, o procedimento comentado anteriormente de reaproveitar canções e repeti-las parecia algo natural. Inclusive, essa não é a única menção a um procedimento parecido no livro, pois Nelson Motta comenta que Tim fez a mesma coisa com a canção “Chocolate”, reaproveitando a base da canção “Meu País”.

Nos anos 1970, há, também, mudanças importantes para a indústria fonográfica no nosso país. Em termos culturais, a MPB se consolida no mercado como um produto e passa a ter uma relação intrínseca com a ascensão da indústria cultural no país. Ela formou um público consumidor desse tipo de canção: o jovem de classe média com acesso ao ensino superior, que projetava, nesse consumo, as ambiguidades e valores de sua classe social progressista, marcada pela repressão da ditadura militar (NAPOLITANO, 2002, p. 3). Ela também contribuiu para a formação de *casts* estáveis, já que, por mais que os artistas desse gênero não fossem grandes vendedores de discos, eles forneciam obras mais duradouras, porque eram vistas como cultas. De acordo com Napolitano (2002, p. 5), “[...] por mais que gêneros mais populares tivessem mais sucesso, eles não conseguiam compensar o risco de não se ter esses artistas mais consolidados”.

Outra mudança foi o estabelecimento do LP como a mercadoria fundamental da indústria fonográfica. A partir dos anos 1940, o rádio, o toca-discos e a televisão passaram a estar cada vez mais presentes nas casas dos brasileiros. Entre 1968 e 1980, por exemplo, a venda de toca-discos cresceu 813% e, em 1970, 24% dos domicílios brasileiros tinham televisão (DIAS, 2000, p. 52). Foi então que o LP, finalmente, se consolidou como produto, gerando importantes consequências no mercado.

A principal delas foi a busca das gravadoras por artistas que vendiam discos com regularidade, conforme mencionado anteriormente. O LP continha, em termos de custo, seis compactos simples e três duplos (DIAS, 2000, p. 56). Nele, também era possível colocar mais músicas. Com isso, o artista se tornou mais importante que o disco ou que o single – algo que se modificará novamente com o *streaming* (em que o single volta a estar no centro das atenções). Por conseguinte, as gravadoras começam a procurar *casts* estáveis, investindo em determinados artistas para que eles atuassem em todos os ramos da indústria. Assim, seria

mais seguro e mais lucrativo ter músicos que vendessem discos com maior regularidade, dentro dos padrões de cada segmento, ao invés de ter que estar constantemente alimentando novidades no mercado de sucessos (DIAS, 2000, p. 56).

Em seguida, o governo militar criou a lei Disco é Cultura, por meio da qual se permitia que as empresas abatessem do ICM qualquer gasto com gravações de artistas nacionais (BARCINSKI, 2015, p. 42). Isso impulsionou a carreira de diversos artistas brasileiros. Portanto, mesmo com a censura vigente na época, paradoxalmente, essas medidas foram fundamentais para a consolidação do mercado musical brasileiro.

3.4 *Mainstream* em Desencanto – a Fase Racional

De 1970 a 1973, Tim Maia grava um disco por ano pela Philips/Polydor, com vários hits. Então, no ano de 1974, no auge de sua carreira, o cantor fechou um contrato com a RCA para lançar um disco duplo, que consistia no adiantamento de \$300.000 cruzeiros e em seu controle artístico total sobre o que seria gravado. Ou seja, ele iria produzir o disco com toda a liberdade de criação e venderia o produto final para a RCA. Entretanto, antes disso, o cantor já tinha criado a sua própria editora musical, a Seroma – sigla formada pelas iniciais de seu nome, Sebastião Rodrigues Maia. Quando ele compôs a canção “Não Vou Ficar”, para Roberto Carlos, em 1969, percebeu que as editoras ficavam com quase 30% dos direitos da música apenas para registrá-la e decidiu que, quando lançasse seu primeiro disco, iria criar sua própria empresa (MOTTA, 2007, p. 70). Portanto, desde o início dos anos 1970, ele tinha todos os direitos sobre sua obra. Além disso, a partir da fase Racional⁷, Tim também produziu e gravou vários de seus discos pelo selo Seroma⁸.

Todavia, sua independência musical não estava somente relacionada com o fato de ter direitos sobre a edição e produção de seus discos. Tim também queria ter mais autonomia na criação de suas canções. Sendo assim, entre 1972 e 1973, ele comprou um terreno isolado no alto da ladeira do Sacopã, no Rio de Janeiro, e ali construiu uma casa de madeira para ser a sede de sua editora e para servir como local de ensaio de sua banda, também chamada de

⁷ A fase Racional diz respeito ao período em que Tim Maia permaneceu na Cultura Racional, movimento religioso-exotérico-filosófico. Foi criado em 1935 por Manoel Jacintho Coelho, egresso da Umbanda, que escreveu a obra *Universo em Desencanto*. Essa obra soma mais de mil volumes e teria sido ditada pelo Racional Superior a Manoel. Apesar de não se identificar como uma religião, a Cultura Racional tem várias características do discurso religioso. A música é um dos principais veículos de transmissão dessa doutrina. A cultura também conta com gráficas, editoras e livrarias, responsáveis por imprimir seus jornais e livros (NEUMANN, 2008, p. 5-6).

⁸ Seroma nomeia a editora musical, o selo e a banda de Tim Maia. A partir de 1982, a gravadora passa a se chamar Vitória Régia, assim como a banda.

Seroma. Tim passou a chamar os músicos de que gostava e seus amigos para ensaiarem com ele. Assim, a banda Seroma contava com mais de 30 músicos, que se revezavam sempre que alguém não pudesse participar de algum ensaio, show ou gravação.

Seu quarto disco, *Tim Maia* (1973), já foi concebido nos estúdios da Seroma, com sua banda completa. Porém, algo que ainda o incomodava era que ele ensaiava com os músicos de sua preferência, mas, no momento da gravação, como ele estava em contrato com uma gravadora, os músicos de estúdio acabavam sendo outros, uma vez que ele era considerado um cantor pela indústria e não membro de um conjunto (THAYER, 2019, p. 44). Logo, ao fechar o contrato com a RCA, esse problema estaria resolvido, pois ele teria total liberdade para gravar da maneira como quisesse e ainda poderia dispor dos melhores equipamentos nos estúdios da RCA, em Botafogo.

Sobre a influência da RCA nessas sessões, Dom Pi recorda, “no princípio o produtor era Guto Graça Mello, mas Tim basicamente era o produtor porque ele estava fazendo o disco pela sua empresa [Seroma] e vendendo o produto final para a RCA. Então, não tinha realmente um produtor da RCA ali.” O novo acordo da RCA deu a Tim cem por cento de controle artístico, permitindo que ele escolhesse todos os seus músicos, e gravasse quando ele quisesse pelo período que quisesse, sem nenhum executivo de companhia de discos dizendo a ele o que fazer. (THAYER, 2019, p. 55, grifo do autor, tradução nossa).⁹

A partir desse contrato, a banda começou a trabalhar junto, ensaiando e criando canções. A fase Racional aconteceu no meio desse processo e, quando Tim entrou nela, já estava com todas as bases das músicas prontas, sendo que algumas já tinham até a letra finalizada. Quando seu envolvimento com a Cultura Racional ficou maior, ele começou a modificar as letras para fazer propaganda do livro *Universo em Desencanto* e, juntamente com os músicos – que agora formavam a banda Seroma Racional –, compôs o primeiro disco dessa fase. Quando a RCA descobriu o que estava acontecendo e quais eram as músicas que ele estava gravando, decidiu romper o acordo. Entretanto, a gravadora estava com medo de que Tim, com base nas cláusulas contratuais, obrigasse a companhia a vender os discos mesmo assim. Contudo, ao contrário do que imaginavam, ele aceitou o acordo sem maiores problemas, com a única condição de que as fitas já gravadas ficassem com ele.

⁹ “Regarding RCA’s influence on these sessions, Don Pi recalls, ‘at the beginning the producer was Guto Graça Mello, but Tim basically was the producer because he was doing this record through his enterprise [Seroma] and selling the final product to RCA. So, there was not really a RCA producer there.’ The new RCA deal gave Tim 100 percent artistic control, allowing him to choose all of his musicians, and to record whenever he wanted for as long as he wanted, without any record company executives telling him what to do.”

Quando a RCA contratou Tim Maia, eles acharam que tinham comprado a galinha dos ovos de ouro e, então, tudo o que tiveram de Tim eram dois discos de manifesto religioso. [...] Tim Maia nunca lançou uma música sequer pela RCA, mas eles acabaram financiando a maior parte do disco duplo de Tim e ainda pagaram meio milhão por isso. (THAYER, 2019, p. 78, tradução nossa).¹⁰

Dessa forma, Tim Maia conseguiu ficar independente, musicalmente, criando sua editora, sua produtora e seu próprio selo para lançar suas músicas, e o fez financiado pelo adiantamento do contrato com a RCA. Tudo isso nos faz questionar se ele já tinha a intenção de se tornar independente, mesmo antes de surgir a fase Racional. Esse caminho já vinha sendo construído com a criação da editora e do estúdio; então, surgiu a Cultura Racional. Portanto, é impossível ter certeza de que ele cumpriria o contrato com a gravadora se ele não tivesse conhecido o movimento.

Entretanto, independentemente de sua intenção, é importante ressaltar o fato de que Tim era um artista que, em um determinado momento, estava na ponta mais dinâmica e lucrativa da indústria cultural e que se valeu dessa posição para conseguir gravar um disco que ia de encontro às expectativas da gravadora e às determinações do mercado. Ademais, esse disco era uma obra religiosa e sem fins lucrativos, o que deixa o debate ainda mais interessante. Pensando em outros artistas que também tiveram esse movimento de resistência à indústria, é possível fazer uma relação com Mano Brown, dos Racionais MC's – grupo de Rap dos anos 1990, que tem, inclusive, seu nome inspirado na fase Racional de Tim Maia. Em uma entrevista à revista *ShowBizz*, o cantor afirma que é um terrorista porque faz arma, não arte (BROWN, 1998, n.p.). Do mesmo modo, é possível pensar em Tim Maia como uma espécie de contrabandista, que movimenta recursos de um lado para o outro, subvertendo a lógica do mercado. No entanto, nesse caso, ele não o faz de maneira ilegal, mas usando sua malandragem e agudeza para isso.

Em seu ensaio “O autor como produtor”, Benjamin (1987) questiona o lugar do autor na produção de suas obras. Ele afirma que existe um problema na autonomia do autor, que não é livre para dizer o que quer dizer ao estar sujeito aos interesses dos meios de produção (BENJAMIN, 1987, p. 120). Quando analisamos a fase Racional, essa parece ser a primeira motivação de Tim Maia para se tornar independente: o fato de que a gravadora não ia querer lançar suas canções de propaganda religiosa – além disso, como veremos, o curto-circuito é ainda maior porque a liberdade em relação à indústria coincide com o momento em que suas

¹⁰ “When RCA signed Tim Maia, they thought they bought the goose that laid the golden egg and then all they got from Tim were two new age propaganda albums. [...] Tim Maia never released an iota of music on RCA, but they managed to bankroll a majority of his double album and paid of a half million.”

canções parecem mais presas a certos temas e motivos, ligados ao culto. Em contrapartida, fica claro que Tim já estava percebendo as dinâmicas do mercado e seu lugar na indústria antes de surgir a Cultura Racional, então não estaríamos falando de uma inquietação provocada pela ligação do artista com a religião, mas de laços que já estavam sendo desfeitos quanto apareceu a ponta em que seriam reatados.

Segundo Benjamin, a imprensa estaria no lado do capital e, por isso, ela não poderia ser uma aliada do artista, porque, na verdade, ela visa à fabricação de produtos. Isso se estende não só à imprensa, mas a todos os setores da indústria cultural, que, por meio da técnica, faz circular obras-primas enlatadas, em conserva (BENJAMIN, 1987, p. 130). Dessa forma, o autor consciente das condições de produção não deve abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo. De acordo com Benjamin (1987, p. 122), em vez de perguntar como uma obra se vincula com as relações de produção de uma época, devemos nos perguntar se ela é compatível com elas e, portanto, reacionária, ou se ela visa à sua transformação e, portanto, é revolucionária. Em uma análise mais profunda, essa parece ser uma importante motivação da fase Racional: Tim percebeu que o autor precisa ocupar também o lugar da produção.

Ainda sobre essa fase, é importante discutirmos alguns pontos que aparecem de maneiras diferentes nas narrativas sobre ele. Normalmente, o conhecimento que se tem desse período, principalmente o difundido pela biografia escrita por Nelson Motta (2007), é o de que a entrada na Cultura Racional foi algo repentino. Tim Maia estaria “doidão”, conheceu o livro e resolveu modificar todo o seu estilo de vida e todas as letras das canções de uma hora para a outra:

Tim voltou para casa com um livro que mudaria sua vida. E a de Paulinho também. Dois dias depois, foi chamado por Tim, que precisava lhe falar coisas importantíssimas. Logo que entrou, Paulinho se surpreendeu ao encontrar Tim compenetrado na leitura de um livro, uma cena jamais vista antes. Aparentemente careta, o que também era espantoso, recebeu o amigo calorosamente, queria dividir com ele uma grande descoberta: finalmente tinha a resposta de tudo, quem somos, de onde viemos, para onde vamos. (MOTTA, 2007, p. 129).

No entanto, a pesquisa de Thayer (2019) mostra que sua entrada para a Cultura Racional e posterior modificação das músicas como propaganda religiosa podem ter sido feitas de maneira mais consciente do que se imagina. Realmente, a história de como ele conheceu a Cultura Racional é narrada da mesma maneira por várias pessoas diferentes que tiveram contato com ele naquela época; contudo, ao comparar algumas datas de acontecimentos importantes dessa fase, é notório que sua entrada nela foi mais gradual do que o episódio narrado por Nelson Motta.

Tim Maia conheceu o livro *Universo em Desencanto* por meio de seu amigo Tibério Gaspar, que era o violinista da banda. O cantor, na época dos ensaios para o LP duplo, estava usando mescalina – um alucinógeno extraído do cacto peiote – e, em uma de suas “viagens”, resolveu visitar o amigo, que tinha o livro em cima da mesa. Tim se deslumbrou com a questão da ufologia que a Cultura Racional disseminava, já que se interessava por esse assunto desde criança. Então, Tibério Gaspar o levou para visitar o templo de Manoel Jacintho Coelho – fundador da Cultura Racional. Aos poucos, todos os membros da banda também acabaram lendo o livro e se envolvendo com a cultura. Vale lembrar também que essa era uma época em que diversos movimentos espirituais alternativos ganharam força dentro do contexto da contracultura brasileira. No mundo da música, não foi só Tim Maia quem gravou discos inspirados em temas místicos:

Quem entrasse em uma loja de discos no Brasil em 1974 poderia imaginar que o país tinha enlouquecido. Na capa de um LP, veria a cabeça maquiada de quatro hippies andróginos, expostas em bandejas sobre uma mesa, como pratos de um banquete macabro. Outra capa trazia um desenho em que o Sol e a Lua apareciam no mesmo horizonte, ao lado de um estranho portal arqueado e de um texto enigmático: “A cauda do ser humano é o micróbio”. Outro disco reproduzia ilustrações atribuídas a Nicolas Flamel [...]. Havia ainda uma psicodélica pena de pavão que ilustrava um disco de sucesso. (BARCINSKI, 2014, p. 22-23).

Os discos aos quais Barcinski se refere são, respectivamente, o disco de estreia dos Secos & Molhados; o *Racional – Volume 1*, de Tim Maia; *A Tábua de Esmeralda*, de Jorge Ben Jor; e *O Romance do Pavão Misterioso*, de Ednardo. Porém, é preciso fazer uma correção: em sua maioria, os discos da fase Racional de Tim Maia não foram vendidos em lojas, e sim de mão em mão pelos fiéis da Cultura Racional. Além disso, Tim não foi o único músico a entrar para o movimento; outros músicos, como Jackson do Pandeiro, Jorge Ben Jor e Erasmo Carlos, também frequentaram a Cultura Racional por algum período, mas nenhum se envolveu tanto quanto Tim Maia, que chegou a se mudar para Belford Roxo (local da sede do grupo), a doar todo seu dinheiro para Manoel Jacintho e a gravar dois discos fazendo propaganda do tema.

Outra questão importante a ser esclarecida sobre a fase Racional é o envolvimento da banda de Tim Maia. Na biografia escrita por Nelson Motta (2007, p. 135), o autor dá a entender que os músicos teriam sido obrigados por Tim a participar da Cultura Racional:

No estúdio, começou a cobrar dos músicos se tinham lido o livro. Alguns tinham folheado, outros mentiram, mas ninguém entendeu nada. Tim

foi claro: a banda passaria a se chamar Seroma Racional e para continuar tocando com ele os músicos teriam que se converter ao Racional Superior, participar das leituras em Belford Roxo, andar de branco, não fumar maconha, nem cigarro, não tomar ácido nem beber álcool.

Por outro lado, por meio das entrevistas realizadas por Thayer (2019), é perceptível que o envolvimento deles foi gradual e espontâneo. Todos estavam encantados com o livro e participando ativamente das reuniões em Belford Roxo. Paulinho Guitarra, inclusive, afirma que Tim não precisava proibi-los de usar drogas, porque todos estavam envolvidos com a Cultura Racional do mesmo jeito (THAYER, 2019, p. 73). Isso é algo importante a ser dito, porque diversas canções dos discos dessa fase foram compostas também pelos músicos da banda, não só por Tim Maia.

Além disso, é válido ressaltar que Tim não modificou todo o seu estilo de vida desde o primeiro momento em que conheceu o livro e Manoel Jacintho, como muitas narrativas sobre essa fase dão a entender. Segundo Thayer (2019, p. 67), a visita de Tim Maia para Tibério Gaspar ocorreu entre março e abril de 1974. Em outubro do mesmo ano, ele ainda não se vestia completamente de branco nem tinha cortado o cabelo e a barba. Houve, também, uma apresentação no Teatro Bandeirantes, em agosto de 1974, que é tida como o marco inicial da fase Racional, pois é quando ele canta “Imunização Racional (Que Beleza)” pela primeira vez em público. Nesse show, a banda toca “Réu Confesso”, “Primavera”, “Azul da Cor do Mar” e “Imunização Racional (Que Beleza)”, e, antes de iniciar essa música, ele apresenta a banda e introduz a canção falando sobre o livro:

A próxima música que nós vamos transar aqui é uma música sobre um livro que eu estou lendo que eu acho que todos vocês deveriam ler. Chama-se Universo em Desencanto. É sobre imunização racional. Vamos levar ela. (MAIA, 1974).

Essa apresentação aconteceu aproximadamente quatro meses depois de Tim conhecer o livro *Universo em Desencanto*; entretanto, nesse momento, a maioria dos integrantes da banda está vestida com roupas coloridas e Tim está usando um paletó preto e uma camisa rosa. Ele também menciona o livro rapidamente, mas não entra em detalhes. A canção “Que Beleza” também não é tão explícita em relação ao que seria esse movimento: nela, a única menção clara à sua nova crença é no verso “que beleza é conhecer o desencanto”. Sobre essa mudança gradual, Thayer (2019, p. 76, grifos do autor, tradução nossa) teoriza:

Eu acredito que Tim sabia que ele estava se envolvendo com algo controverso, algo que poderia fazer com que a gravadora ficasse nervosa. Eu teorizo que ele conscientemente (ou subconscientemente) tentou manter suas novas intenções de letra encobertas pelo maior tempo possível, atrasando o inevitável confronto, para que ele pudesse continuar usando o estúdio de Botafogo de graça, finalizando o máximo possível o seu álbum duplo antes que os executivos da RCA descobrissem. Isso também pode explicar por que “Que Beleza” é a única canção mencionada nesses primeiros meses e é a única música que não faz referência explícita à Cultura Racional.¹¹

O palpite de Thayer (2019) é bastante coerente, quando analisamos as datas. Dessa forma, é possível pensar também sobre a intenção de Tim Maia de ser um artista independente. Normalmente, ele é visto como alguém impulsivo, mas, com base no que foi mencionado anteriormente, parece que a maioria de suas decisões em relação a sua carreira, nesse momento, foram bem lógicas, principalmente, no que se refere ao acordo com a RCA, que tinha proporcionado a ele a liberdade de criação que ele queria. Parece, também, que a fase Racional apenas apareceu no meio desse caminho, quase como um acaso. Além do mais, ele nunca foi uma pessoa religiosa; por outro lado, sempre se interessou por ufologia e entrou para a Cultura Racional por causa do seu envolvimento com o assunto. Ou seja, mais uma vez, ele se movimenta de maneira contraditória. Nesse caso, ele não foi completamente aderente aos impulsos esotéricos da contracultura daquele momento, mas também não adotou o comportamento esperado pela indústria. Então, é possível perceber um posicionamento desviante, que buscava autonomia, por parte dele.

Outra questão que se faz relevante em relação à fase Racional e à indústria cultural brasileira é a venda dos discos *Racional – Volumes 1 e 2*. Ao encerrar o contrato com a RCA, Tim já tinha sua editora e sua produtora; portanto, sabia que não precisava da gravadora para finalizar os discos. Ele gravou todas as bases que podia no estúdio de Botafogo e colocou a voz depois, em um estúdio terceirizado e independente, o Hawaii and Somil. Porém, ainda havia a questão da distribuição dos discos para as lojas. A partir dos anos 1950, o desenvolvimento tecnológico foi facilitando os processos de gravação, o que contribuiu para a produção de música de maneira independente. Entretanto, essa facilidade na gravação e produção não era a mesma quando o tema é a distribuição.

¹¹ “I believe Tim knew that he was into something controversial, something that might make the label nervous. I theorize that he consciously (or subconsciously) tried to keep his new lyrical intentions under wraps for as long as possible, delaying the inevitable confrontation so that he could continue using the Botafogo studios free of charge, finishing as much of his double album as possible before the RCA executives could catch on. That could also explain why ‘Que Beleza’ is the only song mentioned these early months and it’s the only song that doesn’t make explicit reference to Rational Culture.”

Como Tim Maia não tinha contrato com nenhuma gravadora naquele momento, a distribuição dos discos da fase Racional não poderia ter se dado de maneira diferente e ocorreu praticamente de mão em mão. O primeiro disco a sair a público foi um single com “Imunização Racional (Que Beleza)”, que foi distribuído em algumas rádios e lojas e que atingiu certo público fora da Cultura Racional. Além disso, Manoel Jacintho Coelho tinha autorizado que os fiéis distribuíssem e vendessem os discos. Então, algumas lojas independentes compraram. Os discos e o livro eram vendidos em shows gratuitos, que tinham como público membros da Cultura Racional, e pelas ruas e praias do Rio de Janeiro. Tim também foi com sua banda a diversos programas televisivos sem receber nada para divulgar o livro e a Cultura Racional. Durante os 17 meses que permaneceu no movimento, vendendo seus discos de porta em porta, ele conseguiu números impressionantes para uma distribuição independente: 38 mil cópias para o volume 1 e 20 mil para o volume 2 – números melhores do que os que a gravadora tinha passado para ele sobre as vendas do seu primeiro disco. Nesse momento, Tim começou a perceber que, devido à venda de discos sem nota fiscal, muitas gravadoras não repassavam todos os valores para os artistas (THAYER, 2019, p. 120).

Sobre o fim da fase Racional, Nelson Motta relata que, um dia, Tim Maia acordou com vontade de “[...] comer uma carne sangrenta, tomar um goró e fumar um baseado. Teve uma desiluminação e abandonou o movimento no seu velho estilo, quebrando tudo.” (MOTTA, 2007, p. 143). Aqui, aparece mais uma vez a narrativa que corrobora a fama de impulsivo e “doidão” de Tim Maia. No entanto, Thayer (2019, p. 130) detalha um pouco mais esse momento de ruptura. De acordo com o autor, Tim Maia e os músicos de sua banda começaram a ter problemas financeiros por causa de sua devoção ao Racional Superior: além de terem que se desfazer de quase todos os seus bens materiais, eles só conseguiam fazer shows de graça, e o pouco que ganhavam com a venda dos discos era doado a Manoel Jacintho. Tudo isso já vinha provocando certo descontentamento entre eles.

A questão financeira foi um dos motivos, mas houve alguns fatos específicos que contribuíram para que Tim resolvesse sair de vez da fase Racional. O primeiro deles foi a morte de um dos filhos de Manoel em um acidente de carro, o que deixou todos abalados. Logo depois, o cantor e a banda fecharam um show em uma pequena cidade de Minas Gerais; porém, lá ninguém sabia dessa conversão de Tim Maia, e, como todos esperavam seu show tradicional – o que não aconteceu –, o público se decepcionou e começou a vaiar e a querer invadir o palco. Ao voltarem de Minas, ele decidiu visitar Manoel Jacintho e o encontrou saindo com a esposa de outro membro da Cultura Racional. Esse foi o momento em que ele

tirou todos os instrumentos de Belford Roxo e mandou que os músicos destruíssem os discos e os livros que tinham sobrado.

Esse fato e a questão de que os discos não foram amplamente vendidos quando Tim ainda fazia parte da Cultura Racional tornaram esses discos extremamente raros. Ele também deixou gravado, no estúdio Hawaii and Somil, algumas bases e alguns vocais; porém, com sua saída, o cantor nunca pagou nem buscou essas fitas, que anos mais tarde seriam usadas para o Racional – Volume 3. Então, como resultado da fase Racional, houve três discos – sendo um deles finalizado postumamente – e, pelo menos, três singles lançados pela Seroma com diferentes níveis de envolvimento de Tim Maia. Há, ainda, uma caixa com discos da época da fase Racional que não foram destruídos na casa de Dom Pi – um dos tecladistas da banda. Contudo, não se sabe se são discos com músicas inéditas ou não (THAYER, 2019, p. 140).

3.5 Everybody is the same – Devoção na Música Negra

Quando Tim Maia saiu da fase Racional no final de 1975, ele gravou um single com as canções “Ela Partiu” e “Meus Inimigos”. No ano de 1976, ele gravou mais três discos: o disco em inglês *Tim Maia* (1976); um disco gravado em um estúdio em São Paulo, que depois seria lançado em 1977 pela Som Livre; e o disco *Tim Maia* (1976), lançado pela Polydor. A fase pós-racional foi uma das mais criativas da carreira do cantor; ele ainda tinha conseguido manter certa independência e alguns membros da banda Seroma, mesmo estando quase sem dinheiro para produzir seus discos. Entretanto, esses álbuns também não chegaram ao grande público, uma vez que Tim tinha ficado fora da indústria durante os quase dois anos em que passou na Cultura Racional. Assim como quando ele retornou dos EUA, ele precisou encontrar uma maneira de se reinserir no mercado.

Esse também foi um período bastante importante para a música negra. Em 1976, Jorge Ben Jor lança o disco *África Brasil*, e, em 1977, a Banda Black Rio, formada por vários músicos da banda de Tim, lança o disco *Maria Fumaça*. Além disso, os bailes blacks faziam o entretenimento da juventude negra, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Depois do disco da Banda Black Rio, a Warner virou um ponto de convergência para os músicos negros. Midani era um dos executivos da gravadora na época e comenta que os bailes eram um evento que movimentava a juventude negra, mas que era desconhecido pela mídia e pela indústria (MIDANI, 2008, p. 170).

Entretanto, esses não eram espaços apenas de diversão; “[...] os salões de baile funcionam como polo de resistência negra desde a década de 20” (SILVA, 2010, p. 9). Com o pouco espaço existente na mídia para discussões sobre racismo, esses locais ampliaram seu sentido de socialização e “[...] se tornam locais para criação de uma identidade, na qual, nos últimos 40 anos, a Black Music teve um papel imprescindível como transmissão de consciência étnica” (SILVA, 2010, p. 9). Esses bailes, aliás, alguns anos mais tarde, abrigariam as primeiras manifestações de break no Brasil – primeiro elemento da cultura hip hop a ter força por aqui. Portanto, na década de 1970, no Brasil, a soul music surge como uma afirmação do orgulho negro.

O relato de Midani sobre os bailes é muito interessante, porque mostra como, na época, esses movimentos foram controversos, por se tratar de uma reunião de jovens negros na periferia das grandes cidades, algo parecido com o que acontece atualmente com os bailes funks.

Um jornalista da Revista Manchete, Tarlis Batista, que eu conhecia de muitos anos, me incitou a ir aos sábados até a Zona Norte do Rio de Janeiro para testemunhar o tamanho e importância do movimento *black*, cuja existência a sociedade branca, a indústria fonográfica e a mídia ignoravam. Ele coordenou minha ida, num sábado, ao ginásio de basquete do Olaria. [...] A iluminação, depois de ter andado no breu quase assustador da praça, me pegou por uns instantes. Fui conduzido até um Espaço VIP, meio tonto com o volume da música e meio cego com a violência das luzes, e me deparei com aproximadamente dez mil moças e rapazes – todos os negros, todos lindos –, vestidos de uma maneira extravagante imitando a moda *black* dos negros americanos, numa sinfonia de cores e de cabelos *black power*, todos dançando e suando apaixonadamente até o sol raiar. [...]

Nas semanas seguintes, chamei jornalistas cariocas e paulistas que eu conhecia, e organizei várias caravanas para Olaria. As reportagens começaram a aparecer no Rio e em São Paulo, criando uma controvérsia grande, a favor e contra os moleques, sua cultura e sua música, que muitos julgavam alienada, temendo que tais manifestações viessem a destruir a tradição secular dos morros. Para culminar, a revista *Veja* publicou em 1978 uma longa reportagem de seis a sete páginas, ampliando os debates e pondo fogo nesse confronto entre “Velhas Guardas versus Jovens Guardas”, que no final se resumia a “samba versus soul” ou “tradição versus evolução”. Pouca gente considerava que essas modalidades pudessem conviver. (MIDANI, 2008, p. 170).

É interessante que Tim ficou conhecido justamente por misturar os ritmos norte-americanos com os brasileiros. Nesse relato, é possível perceber como o racismo e o apego às tradições são muito fortes na cultura e na mídia brasileiras. O soul aparece como uma contraposição ao samba, tanto pela mídia quanto pelos próprios frequentadores e organizadores dos bailes – sendo que ambos são muito importantes para a identidade cultural

afro-brasileira. Como exemplo disso, no clube carioca Clube Renascença, existia a Noite do Shaf, que era uma celebração do orgulho negro. Nessa noite, não era tocada nenhuma música brasileira, somente soul americano. Mesmo que o Brasil seja o segundo maior país negro do mundo, esse reflexo não é visto em quase nenhuma esfera, principalmente na mídia. O racismo presente na indústria cultural brasileira excluiu durante muitos anos – e ainda exclui – a população negra do país, o que interferiu na formação dessa identidade, sendo necessário, portanto, buscar exemplos que viessem de fora, como a soul music. Existe aí uma questão de identidade étnica que se sobrepõe à identidade nacional (ALMEIDA, 2014; SILVA, 2010). No fim do seu relato, Midani (2008, p. 170) ainda comenta que foi processado e ameaçado de deportação por incentivar os bailes na mídia.

A soul music também é vista como *outsider* pela crítica e pelos estudos sobre música popular brasileira, que priorizaram gêneros musicais consagrados e representativos de um engajamento político ou estético, ou ainda, manifestações folclóricas nacionais (PAIVA, 2015, p. 3). Isso não quer dizer que não tenha sido um gênero popular e que, apesar das controvérsias, não tenha sido explorado como um nicho de mercado pelas gravadoras (DIAS, 2000, p. 76). De acordo com Paiva (2015, p. 5), esse segmento esteve presente na lista dos 50 discos mais vendidos durante quase toda a década de 1970, que tinha como nomes não só representantes do soul norte-americano, como Stevie Wonder e Jackson Five, mas também vários artistas brasileiros como Jorge Ben Jor e Tim Maia.¹² Dessa forma,

O fenômeno da soul music pode ser interpretado como uma tentativa de supressão de uma demanda do mercado musical no Brasil. A crise de produção da MPB no início da década de 1970 somada à estratégia de diversificação do mercado em crescimento fez com que as gravadoras apostassem na música jovem internacional, e entre elas a soul music. (PAIVA, 2015, p. 5).

Nesse momento, Tim Maia também fica mais engajado nos bailes e na causa negra. Depois da fase Racional, suas canções passam a tratar mais explicitamente de temas como igualdade racial, nas canções “Rodésia” e “Brother, Father, Sister and Mother”; existência e religião, na canção “Nobody Can Live Forever”; e política, na canção “Let’s Have a Ball Tonight”. O disco *Tim Maia* (1976), por exemplo, tem algumas temáticas muito fortes que se repetem em várias canções. A primeira delas é a questão da descrença com a religião. Em

¹² De acordo com o autor (2015, p. 5), os discos de Tim se destacaram em 1971, com o 24º lugar; em 1972, com o 26º lugar; em 1974, com o 24º lugar; e em 1978, com o 43º lugar. Vale destacar também que há um hiato na presença de Tim na lista entre os anos de 1974 e 1978, período que compreendeu a fase Racional e os discos de 1976, lançados de maneira independente. Portanto, o artista só voltou a aparecer em 1978, com o lançamento de *Tim Maia Disco Club*.

duas faixas, há a citação: “*there is no heaven / there is no god / there is no devil / there is no hell*”. Essa citação aparece tanto na canção “Brother, Father, Sister and Mother” quanto na canção “Nobody Can Live Forever”. Em ambas, isso marca uma temática muito recorrente no disco: a de que ninguém é melhor do que ninguém e todos são iguais. Relacionado a isso, esse disco fala fortemente sobre as questões do racismo, da marginalização e da identidade negra:

O novo disco da Polygram, a volta aos bons tempos de dança e romance. Saía o Racional e entrava o sensual. Uma nova causa substituíra o Universo em Desencanto: a África, sua miséria e sua fome, a diáspora negra, tema da faixa mais forte do disco, o empolgante funk-soul “Rodésia”. (MOTTA, 2007, p. 154, grifo do autor).

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

Conforme mencionado anteriormente, outros artistas de destaque da black music também estavam tratando dessas temáticas. Em 1974, Jorge Ben Jor tinha lançado o disco *A Tábua de Esmeralda*, com as canções “Brother” – uma canção toda em inglês e com elementos de religiosidade e da cultura negra norte-americana – e “Zumbi” – na qual ele apresenta um panorama das nações africanas que foram trazidas ao Brasil no período da escravidão e narra o leilão de uma princesa e a chegada de Zumbi para salvá-la (PAIVA, 2015, p. 85).

Além disso, o movimento Black Rio, que se consagra nos bailes, tinha começado já no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, período em que começa também a carreira de Tim. Em 1970, a música “BR-3” foi defendida por Tony Tornado no V Festival Internacional da Canção e ganhou. O festival passava por um processo de internacionalização e tinha como objetivo suavizar a imagem da ditadura militar, mostrando um país em que as pessoas eram livres para cantar o que quisessem. A soul music, então, foi um dos grandes destaques do festival naquele ano. A canção vencedora foi composta por Tibério Gaspar, e os cotados para interpretá-la eram Wilson Simonal ou Tim Maia. Simonal investia em um estilo mais alegre e irreverente e rejeitou a música, e Tim não pôde por estar em contrato com a Philips. A interpretação de Tony fez muito sucesso, mas quando o cantor se apresentou na fase internacional do festival, ele modificou a performance, trocando a saudação final “meu Deus”

por “meu povo”. Isso foi visto pelos militares como um incentivo ao protesto negro, o que prejudicou sua imagem (PAIVA, 2015, p. 103).

Tony Tornado tem uma trajetória bastante parecida com a de Tim. Ele trabalhou como segurança de Carlos Imperial, e essa aproximação com o produtor rendeu algumas apresentações no programa *Hoje é Dia do Rock*. Depois, ele viajou pela Europa e Estados Unidos com o grupo folclórico Coisas do Brasil, abandonando-o para viver no Harlem, em Nova York. Lá o cantor também conheceu a soul music e teria, inclusive, conhecido Tim Maia na prisão. Ao retornar ao Brasil, também deportado, ele passa a trabalhar como *crooner* até ser descoberto por Tibério Gaspar.

Gerson King Combo também foi outro nome de destaque da soul music brasileira nos anos 1970. Ele foi companheiro de Tony Tornado na escola de paraquedismo do exército e, da mesma forma, iniciou sua carreira no programa *Hoje é Dia do Rock*. Mais tarde, ele integrou a banda de Simonal, com quem viajou para os EUA em turnê. Como dançarino, Gerson viveu na Jamaica, fazendo parte da banda Supreme, o que o levou a participar de um show de James Brown. Ao retornar ao Brasil, em 1969, ele passa a incorporar o estilo do cantor. Em 1977, os bailes blacks ganham muita visibilidade da mídia e, apoiado nesse contexto, Gerson King Combo lança seu segundo disco, com a canção “Mandamentos Black”, que foi um sucesso entre a juventude negra (PAIVA, 2015, p. 116).

Portanto, fica claro que a black music brasileira formou uma cena musical com vários integrantes – sendo que alguns deles estiveram nos EUA e se influenciaram fortemente pela cultura negra de lá, servindo como importante fonte de conhecimento para os músicos e para o público daqui. Além disso, esse movimento foi fundamental para uma formação crítica de uma identidade negra no Brasil. Tim foi um desses artistas que estão na origem da música black em nosso país. Porém, mesmo fazendo parte de uma cena musical, ela era considerada, pela indústria e pela crítica, uma cena *outsider*.

Na fase pós-racional, Tim Maia ainda fechou alguns contratos com gravadoras. No entanto, mesmo o ano de 1976 sendo bastante produtivo para ele e repleto de discos, não houve nenhum hit. O cantor só voltou às paradas de sucesso em 1978, com o disco *Disco Club*, cuja canção “Sossego” foi uma das músicas mais tocadas nas rádios naquele ano. Esse é um momento em que Tim está mais alinhado com o mercado, pois é o ano do surgimento da dance music no Brasil, que teve sua expressão no país com As Frenéticas – grupo musical concebido por Nelson Motta – e com a novela *Dancin’ Days* (1978-79), da Rede Globo (DIAS, 2000, p. 76).

Seu disco de 1979 – *Reencontro* – também foi de bastante sucesso, tendo como hit a música homônima ao disco. Empolgado com os números das vendas, o diretor de marketing da gravadora resolveu mostrar para Tim Maia o que gastaria com a promoção de seu próximo álbum – quase o mesmo que custaria a gravação. Maia ficou irritado: “Bota essa pacoteira na minha mão que eu trabalhei muito mais e mereço muito mais. Não vão dar meu dinheiro para pagar jabá pra disc jockey.” (MOTTA, 2007, p. 174). E esse foi o fim do contrato com a EMI-Odeon. A partir de então, sua relação com as gravadoras ficaria cada vez pior, levando-o a gravar e a lançar o disco *Nuvens* (1982) de maneira totalmente independente, novamente.

3.6 Do Leme ao Pontal – Entre o Independente e o Comercial

O disco *Nuvens* (1982) é um dos últimos discos autorais do cantor e foi gravado de maneira independente pela Seroma. Nesse período, Tim teve passagens turbulentas em todas as gravadoras do Brasil, a Polygram, a CBS, a RCA, a Warner e a Odeon. Por isso, nenhuma queria lançar seu novo disco.

Sua experiência em gravações e os novos estúdios de 16 canais o animavam para o desafio de produzir, gravar, prensar, imprimir as capas, promover, distribuir e vender (e receber) um disco independente no Brasil, em 1981. Sem jabá de rádio, sem marketing e sem festas, entregue à própria sorte e ao seu talento. (MOTTA, 2007, p. 186).

Além de independente, esse disco foi feito com baixíssimo orçamento. O compositor começou produzindo um compacto com duas músicas – “Amiga” como lado A e “Do Leme ao Pontal” como lado B – para fazer caixa para a produção do LP. Ademais, esse disco parece ser um dos momentos em que ele retorna para as parcerias e inspirações do passado. A canção que nomeia o disco foi composta por Cassiano e Deny King e há, ainda, uma versão de “Casinha de Sapê”, de Hyldon – grandes amigos seus e, junto com Tim Maia, importantes nomes da soul music brasileira. No álbum há também duas canções que possuem um teor mais autobiográfico: “Haddock Lobo Esquina com Matoso”, na qual ele fala sobre como começou sua amizade com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jorge Ben Jor; e “Ninguém Gosta de se Sentir Só”, na qual ele fala sobre sua personalidade difícil.

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

Era um disco perfeito, feito para tocar no rádio, arrebentar nas lojas e abarrotar os cofres da gravadora. Mas, “distribuído” pela Seroma, quase de mão em mão, Nuvens foi para o espaço, jamais chegou ao grande público. Um dos melhores discos de Tim Maia se tornou um dos seus menos vendidos e mais desconhecidos. (MOTTA, 2007, p. 189, grifos do autor).

Depois de um grande período fora de catálogo, esse disco foi disponibilizado no Spotify pelos herdeiros do cantor em 2020 e ainda não conta com um número expressivo de reproduções. A canção “Nuvens”, por exemplo, tem aproximadamente 426 mil execuções na plataforma; por outro lado, a canção “Azul da Cor do Mar”, um dos maiores hits de sua carreira, passa de 20 milhões.

Em relação ao contexto dessa época, é importante ressaltar que é um momento de instabilidade do mercado e de várias crises econômicas, o que fez com que os números de vendas caíssem na indústria como um todo. Esse também é um momento de maior concentração de empresas no mercado, que agora era dominado pelas multinacionais estrangeiras. Assim, começa uma diferenciação entre artistas de catálogo e artistas de marketing. Os primeiros são aqueles já consolidados, ligados à MPB, que tinham um número de vendas mais constante, mesmo que não muito expressivo. Já os outros são aqueles produzidos e concebidos dentro de uma moda musical, com baixo custo e altas projeções de vendas (DIAS, 2000, p. 78). Tim Maia não se enquadrava em nenhuma dessas categorias, porque, naquele momento, não era um artista estável da MPB, mas também não correspondia ao que estava na moda, que se voltava para as bandas de rock.

Na primeira metade dos anos 1980, intensificou-se a circulação mundial do rock, por ser um dos gêneros que ganhou ares de novidade. O Brasil passa, então, a integrar os destinos de turnês internacionais de grandes grupos e surge uma gama de outros produtos que poderiam ser vendidos além dos discos, como roupas, revistas etc. Além disso, a indústria percebe que há uma debilidade de bens culturais voltados ao público jovem e que o rock tem um baixo custo de produção. Tudo isso fez com que, quase trinta anos depois do seu surgimento, esse gênero voltasse a ser o produto cultural da juventude (DIAS, 2000, p. 86). A partir disso, a MPB vai manter sua imagem de música de qualidade, mas deixa de ser o carro-chefe da indústria fonográfica, cada vez mais direcionada às diversas linguagens do pop (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Vale ressaltar aqui que esse movimento de mudança de gêneros de destaque na indústria cultural é algo que ocorre até hoje e faz parte do seu funcionamento, conforme analisado no capítulo anterior.

Ao longo da década 1980, Tim segue gravando um disco por ano, todos com algum tipo de contrato com gravadora, mas diminui o número de composições próprias e intensifica

a parceria com compositores como Michael Sullivan e Paulo Massadas. Aliás, seu disco posterior ao *Nuvens* foi o sucesso *Descobridor dos Sete Mares*, que tem apenas duas canções de autoria de Tim Maia. Ele sempre foi conhecido por usar drogas em excesso, mas, na década de 1980, o abuso de cocaína e álcool prejudicou bastante a sua produção criativa. Mesmo assim, ainda é possível encontrar músicas próprias; porém, em uma quantidade bem menor do que nos anos anteriores.

De 1990 a 1994, Tim Maia não lança nenhum disco com novas composições. Em 1990, ele grava o disco *Tim Maia Interpreta Clássicos da Bossa Nova*, que teve ampla promoção na mídia. Nesse mesmo ano, ele também lança o disco *Dance Bem*, com regravações de várias canções suas, mas com uma roupagem mais moderna. Porém, o início da década de 1990 foi difícil para ele financeiramente, pois, com o Plano Collor e com a inflação aumentando cada vez mais, o cantor estava com muitas dívidas. Por ter faltado a shows e não ter cumprido com contratos, e por não ter ido às audiências, ele acabou condenado a pagar diversas multas – pagamentos esses que eram feitos por meio das bilheterias de seus shows. Ou seja, entre 1991 e 1994, ele não recebia nada dos ingressos vendidos pelos shows que fazia. Nesse mesmo período, Tim Maia reatou seus laços com as emissoras de TV, voltou a participar de programas como *Domingão do Faustão* e teve suas músicas como trilha sonora de novelas. Contudo, ao receber um adiantamento da gravadora pelo seu novo disco, o cantor pagou todas as dívidas e, assim, parou de se relacionar com a mídia novamente.

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

Entretanto, o período dos anos 1990 da carreira do cantor é muito emblemático, pois deixa bastante evidente a sua relação com a indústria cultural e com o seu modo de composição. Mesmo discordando de como as relações comerciais funcionavam nas gravadoras, quando ele precisava de dinheiro, ou quando queria vender discos, ele sabia exatamente o que fazer – gravar músicas de compositores ou de outros cantores que eram sucesso no rádio, dar entrevistas e comparecer a shows e a programas de televisão. Porém,

quando ele não estava tão preocupado com isso, compunha e gravava as canções que queria da maneira como queria. O último disco de sua carreira é o *Sorriso de Criança* (1997), sendo oito canções, das dez do disco, compostas por ele. Logo, o último ano de sua carreira é também um dos mais produtivos, com cinco discos lançados em 1997.

Vale lembrar que, apesar das intensas crises econômicas no início dos anos 1990, a chegada do CD transformou o cenário da indústria novamente. Se, com a chegada do LP, essa mudança tinha sido relacionada à concepção das obras, com o CD, ela era relacionada ao suporte mesmo. Portanto, logo se iniciou um mercado de coletâneas de artistas que relançavam seus principais hits no novo formato. De acordo com Dias (2000, p. 108),

Nos primeiros 12 meses em que as vendas de CDs superaram as de LPs, metade dos títulos em CD eram relançamentos de antigos sucessos. O consumidor começa a buscar no mercado títulos em CD do que já possuía em vinil, e essa procura permite à indústria desenvolver uma estratégia de vendas altamente lucrativa, sem ter que arcar com os custos de produção.

É importante ressaltar, ainda, que esse advento do CD é um fenômeno típico da indústria cultural, já que sua diferenciação ocorre apenas pelo formato – que passa a ser um símbolo de modernidade – e não pelo seu conteúdo.

3.7 Até que enfim encontrei você – Redescoberta Póstuma e Ressignificação da Obra de Tim Maia

A partir do que foi apontado anteriormente, é interessante mencionar que a obra de Tim Maia também passou por ressignificações ao longo dos anos 1990, com seu repertório sendo redescoberto pelo público por meio de versões de outros artistas. Em 1986, Os Paralamas do Sucesso gravaram a canção “Você”; em 1989, Marisa Monte gravou “Chocolate”; em 1993, os Racionais MC’s usaram a base da música “Ela Partiu” no *sample* da canção “O Homem na Estrada”; em 1995, Lulu Santos gravou “Descobridor dos Sete Mares”; e, logo após a morte de Tim, em 1998, Gal Costa gravou a canção “Imunização Racional (Que Beleza)”, a primeira versão *mainstream* de alguma canção da fase Racional.

Essas regravações, em certa medida, contribuíram para um retorno da obra de Tim e uma nova percepção de sua importância; entretanto, um dos resgates mais interessantes foi o dos discos da fase Racional, que foi um fenômeno bastante *underground* (THAYER, 2019, p. 160). Ninguém, além de alguns DJs e produtores musicais, conhecia essa fase, até que, no

final dos anos 1990 e 2000, começou a circular nas lojas da Galeria do Rock, em São Paulo, o CD pirata com os dois primeiros discos da fase Racional.

A demanda dos CDs piratas da Fase Racional se alastrou pelas diferentes classes sociais de São Paulo: adolescentes, jovens adultos, roqueiros, integrantes do hip-hop, dançarinos de samba-rock e antigos fãs de Tim Maia, que finalmente poderiam escutar os álbuns dos quais eles só tinham ouvido falar durante muitos anos. [...] estava aberta a temporada de gravações piratas na Galeria do Rock, com incontáveis lojistas se dando bem com o processo mais fácil de duplicar CDs a partir dos originais de Piza. (THAYER, 2019, p. 164, tradução nossa).¹³

É muito interessante ver que o caminho da fase Racional até aqui sempre foi independente, mesmo depois da morte de Tim. Ele sempre teve uma atuação controversa em relação ao mercado, e o descobrimento dessa fase também se deu por fora da indústria cultural, por meio da propagação dos CDs piratas. Aliás, até meados de 2017, a maioria de seus discos do início da carreira se encontrava fora de catálogo e só estava disponível por meios ilegais. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a pirataria modificou novamente o cenário de crescimento da indústria. Em 1998, o Brasil tinha um mercado de 105,3 milhões de discos vendidos, sendo que 45% deles circulavam por meio da pirataria (DIAS, 2000, p. 176). Além da possibilidade da reprodução de CDs, também surgiram o mp3 e o download de músicas isoladas. O consumidor não estava mais interessado no disco, mas no preço que pagaria para poder escutar determinada música. Porém, no caso dos álbuns de Tim, o fator de interesse não era pelo aspecto financeiro, mas sim pela indisponibilidade.

A partir dos anos 2010, conforme mencionado no capítulo anterior, a venda de discos de vinil voltou a crescer e, como os discos de Tim eram raros, estavam fora de catálogo e ainda tinham histórias interessantes e peculiares por trás, acabaram ganhando um grande valor por parte de colecionadores. Ainda sobre o tema da imagem que esses discos têm perante o público e a indústria, Thayer (2019, p. 25, tradução nossa) traz uma reflexão bem pertinente:

Os discos Tim Maia Racional Volumes 1, 2, e o póstumo 3, são discos “cult” por excelência em todos os sentidos da palavra. Esses discos misteriosos representam tudo o que um colecionador de discos do século XXI poderia querer: muito limitado, produzido, prensado e lançado de maneira independente, e contendo world music (desconhecida pela maioria)

¹³ “The demand for the pirated CDs [from Fase Racional] spread like wildfire across multiple São Paulo demographics: teens, young adults, rockers, hip hop kids, samba-rock dancers, and older Tim Maia fans who could finally listen to these albums they’d heard whispers about for so many years. [...] it was open the season on Tim Maia bootlegging in the hive-like Galeria do Rock with countless entrepreneurs getting in on the much easier process of making CD duplicates of one Piza’s originals.”

com uma história de fundo bizarra e intrigante. Além disso, se você está buscando batidas funkeadas ou bases para samplear, também tem aos montes. Apesar de terem sido lançados por um grande artista brasileiro no auge de sua popularidade, esses álbuns foram além de terem apenas sido reconhecidos como uma obra prima, mas também foram entendidos como o nascimento e a evolução da Soul Music Brasileira.¹⁴

Dessa maneira, o autor comenta a imagem atribuída atualmente, em relação aos discos da fase Racional, desde a sua redescoberta. Entretanto, essa imagem também pode ser relacionada a outros discos de Tim e ao próprio cantor. Em sebos, ou até no site Mercado Livre, é possível encontrar o disco *Nuvens* por preços que variam de R\$ 800,00 a R\$ 1000,00. Já os da fase Racional são encontrados por até R\$ 1500,00, o que mostra que o valor monetário dos produtos pode se modificar conforme a importância e o significado que a indústria cultural atribui a eles.

Ainda sobre a fase Racional, é importante mencionar que ela só atingiu o público de massa com o filme *Cidade de Deus*, que tinha a canção “O Caminho do Bem” em sua trilha. Essa música foi licenciada pela família de Tim para o filme, lançado em 2002. O longa ficou conhecido internacionalmente, o que também contribuiu para a divulgação dessas canções fora do Brasil. Nesse caso, podemos perceber mais uma das tensões existentes entre arte e indústria cultural, visto que a descoberta da fase Racional se deu de uma maneira muito orgânica, a partir da cópia de discos, que algumas pessoas tinham, daquela época. Entretanto, isso foi apropriado pela indústria, que passou a difundir e a vender como um produto.

Em 2006, o disco *Tim Maia Racional – Volume 1*, gravado em 1975, ganhou finalmente um lançamento oficial: a gravadora independente Trama lançou o primeiro disco remasterizado em CD. Em 2012, Tim Maia teve seu primeiro lançamento internacional pela gravadora de David Byrne, a Luaka Bop. O líder do grupo Talking Heads criou esse selo para lançar coletâneas de diversos artistas de fora dos Estados Unidos, como dos também brasileiros Tom Zé e Os Mutantes. A coletânea de Tim Maia se chamava *Nobody Can Live Forever: the Existential Soul of Tim Maia* e contava com diversas canções de várias épocas de sua carreira, incluindo seis da fase Racional dos discos *Volume 1* e *Volume 2*.

Já o *Tim Maia Racional – Volume 3* foi finalizado e lançado postumamente pela Editora Abril, a partir de gravações que tinham sobrado dessa fase. De acordo com Thayer

¹⁴ “*Tim Maia Racional Vols. 1, 2 and the posthumous Volume 3 are the ultimate ‘cult’ albums in every sense of the word. These mysterious recordings represent everything a twenty-first-century record collector might want: super-limited, independently produced, pressed and released, and containing world-class music (unknown to most) with a bizarre and intriguing back story. And if you’re digging for funky drum breaks or fodder for samples, it’s got those aplenty, too. Despite being released by a major Brazilian star at the peak of his popularity, these albums took more than recognized as masterpieces for understanding the birth and evolution of Brazilian soul music.*”

(2019, p. 169), algumas músicas tinham sido gravadas um pouco antes de Tim Maia deixar a Cultura Racional, mas não foram finalizadas e ficaram esquecidas no estúdio Hawaii and Somil, sendo encontradas por William Jr. – filho do dono do estúdio – nos anos 1990. Nessa época, William trabalhava com Tim Maia e não quis trazer o assunto à tona por medo de que isso atrapalhasse sua relação profissional, visto que o cantor não gostava de falar sobre o tema. Anos depois, ele começou a ouvir rumores sobre as gravações perdidas da fase Racional e pensou que poderiam ser as fitas que ele tinha encontrado. Dessa forma, mostrou-as para o produtor musical Alexandre Kassin, que resolveu finalizá-las e lançar um disco com as gravações. Entretanto, antes de passá-las a Kassin, ele também as entregou para o produtor musical Dudu Marote. Quando Kassin estava negociando o lançamento do *Racional 3*, a versão sem edição apareceu para download em um blog. Além disso, Kassin estava com dificuldades para contatar a família de Tim para que autorizassem o lançamento. Então, Nelson Motta fez o contato com Carmelo Maia, o herdeiro dos direitos autorais. Depois disso, eles conseguiram fechar um contrato com a Editora Abril para o lançamento do disco (THAYER, 2019, p. 172),

Porém, ainda faltava finalizar algumas canções, já que o material gravado não tinha todas as bases e vocais. Para isso, Kassin chamou alguns músicos que trabalharam com Tim Maia em diversos momentos, como Paulinho Guitarra, Serginho Trombone, Chiquinho e Lincoln Olivetti. Paulinho, além de contribuir para a regravação de suas partes, também tinha anotado todos os dados das sessões daquela época, como nomes de músicas e quem gravou o quê. Kassin ainda pediu que Lincoln, ao fazer os arranjos, pensasse como soariam na fase Racional, pois suas produções só passaram a existir com Tim Maia anos depois desses discos, com outra sonoridade. Esse álbum também conta com uma versão da música “Que Legal”, que já estava presente no *Volume 2*. Nessa música, Kassin e Lincoln tomaram a liberdade de criar arranjos, porque eles concordaram, no estúdio, que essa versão tinha que ser diferente da outra, assim como, muitas vezes, Tim fazia com suas canções (THAYER, 2019, p. 178).

Esse episódio relacionado à canção “Que Legal” é muito interessante de ser destacado, pois é mais uma evidência da repetição como um procedimento de Tim Maia, que já apareceu nas narrativas sobre as canções “Padre Cícero” e “Chocolate” e será analisado mais detalhadamente no capítulo seguinte. Sobre essa versão da canção no *Racional – Volume 3*, chama a atenção que ela foi feita com base em uma gravação de voz feita por Tim para o disco 3, sendo que a canção já tinha sido lançada no disco 2, o que mostra que o cantor tinha a intenção de lançar mais uma versão da música. Outras versões de músicas com letra igual e bases diferentes aconteceram nos discos 1 e 2 da fase Racional: as canções “Imunização

Racional (Que Beleza)” e “Energia Racional” aparecem em ambos os discos, mas com arranjos diferentes. Além disso, o fato de que Kassin e Lincoln decidiram modificar o arranjo original para essa segunda versão mostra como esse procedimento de Tim Maia era entendido como algo natural por seus parceiros de trabalho.

Depois que a Trama faliu, o relançamento do CD do *Racional – Volume 2* e o lançamento do disco póstumo *Racional – Volume 3* foram feitos pela editora Abril. Atualmente, os discos de 1970 a 1973 foram lançados pela Polysom em formato vinil 180g. Ademais, a maioria dos discos de Tim, como *Disco Club*, os três da fase Racional, o *Nuvens* e o disco em inglês estão disponíveis no Spotify e em outras plataformas de *streaming* – inclusive, em 2021, foi lançado um disco de músicas inéditas em espanhol –, todos eles licenciados por Carmelo Maia. Nesse caso, a obra de Tim, grande parte produzida de maneira independente, foi ganhando interesse do público e, a partir disso, foram incorporados por gravadoras, que passaram a ter interesse em vendê-la.

A partir do que foi analisado, cabem ainda algumas considerações sobre o mercado musical e sobre a redescoberta de Tim Maia e a construção de sua imagem. Thayer (2019, p. 27) menciona que seus discos favoritos do compositor tinham o selo Seroma na capa, como se o fato de ser independente fosse um valor de qualidade de música. Ele não é o único a fazer essa observação; Nelson Motta menciona, no livro *Vale Tudo* (2007), que, entre os melhores discos da carreira de Tim, estão os da fase Racional e o *Nuvens*, todos lançados de maneira independente pelo selo de Tim Maia. A relação das *majors* com as *indies* no mercado musical é comentada por Dias (2000, p. 130). Nesse texto, a autora afirma que elas têm uma relação de complementaridade dentro da indústria cultural. Porém, a *indie* está sempre subordinada às *majors*. Muitos dos selos independentes também têm vida curta, inclusive hoje em dia, com as diferentes possibilidades de divulgação de um trabalho. Outro ponto interessante que a autora traz é o fato de que, mesmo assim, as *indies* têm uma imagem de que entregam um produto mais autêntico e criativo, ou seja, com mais qualidade.

Nesse sentido, podemos nos questionar se os discos independentes de Tim têm essa qualidade que a crítica lhes atribui porque recusa ideais da indústria cultural ou será que o fato de eles serem produzidos de maneira independente não seria um valor que é agregado a eles? De qualquer maneira, toda a vida artística de Tim Maia e seus movimentos em relação à indústria cultural são muito controversos e acabam se tornando muito interessantes. Em diversos momentos importantes da música brasileira nos anos 1960 e 1970, Tim não estava presente – seja por estar fora do país, seja por estar envolvido com um movimento religioso. Depois, mais tarde, ele adquiriu uma imagem de cantor romântico, brega. Porém, atualmente,

o rótulo de “cult” que sua obra adquiriu pode ser algo que torna coesa essa dicotomia entre o “doidão” e o músico de qualidade; entre o marginal e o pop. Portanto, a recusa à indústria cultural acaba se tornando um valor de sua imagem dentro dessa própria indústria.

4 ENTRE O “LADO A” E O “LADO B” – ESTUDO DE CASO DAS CANÇÕES “AZUL DA COR DO MAR” E “SE ME LEMBRO FAZ DOER”

4.1 Dance Bem – a Construção da Persona de Tim Maia

No capítulo anterior, analisei alguns momentos singulares da vida de Tim Maia relacionando-os ao período histórico em que a indústria cultural brasileira se consolidou no país. A partir disso, ficou evidente a imagem de inconsequente que foi construída para sua figura, construção essa que se deu tanto pela mídia quanto pelo próprio cantor. Então, gostaria de iniciar a discussão deste capítulo retomando algumas questões relevantes para a formação de sua persona.

O primeiro deles é a oposição existente entre Tim Maia e Roberto Carlos, algo que foi alimentado em diversos momentos pela mídia e por Tim. Em relação à imprensa, é possível pensar nas brigas que são relatadas na biografia escrita por Nelson Motta e na posterior produção do filme *Tim Maia – Não há nada igual* (2014), uma obra elaborada pela Globo Filmes, baseada no livro de Nelson Motta, na qual essa oposição entre os dois cantores é explorada como o centro da narrativa. Em relação ao próprio Tim, é interessante ver que ele também alimentava essa divergência. Por exemplo, há uma história de que o cantor Ritchie teria sido sabotado pela própria gravadora no auge de sua carreira a pedido de Roberto Carlos, que estaria com ciúme de seu sucesso. Essa narrativa é contada por vários jornalistas, mas todos citam Tim Maia como fonte:

O futuro parecia promissor para Ritchie: rico, famoso, e com um contrato de mais três discos com a CBS. Mas uma série de desentendimentos e crises acabaria por prejudicar sua carreira. Depois do sucesso de *Vô de Coração*, ele nunca mais teria um LP entre os 50 mais vendidos do ano no Brasil. Quando foi gravar o segundo disco, *E a Vida Continua*, o cantor sentiu certa má vontade por parte da CBS. “Eles não divulgaram o disco, não pareciam interessados”. A música de trabalho, *A Mulher Invisível*, outra parceria com Bernardo Vilhena, fez sucesso nas rádios, mas logo sumiu das paradas. O LP vendeu 100 mil cópias, uma boa marca, mas pálida em comparação ao 1,2 milhão de *Vô de Coração*. O disco seguinte, *Circular*, vendeu menos ainda: 60 mil.

Ritchie ficou perplexo. Não entendia como havia passado, em tão pouco tempo, de prioridade a um estorvo na CBS. Até que leu uma entrevista de Tim Maia à revista *IstoÉ*, em que o Síndico afirmava que Roberto Carlos, o maior nome da gravadora, havia “puxado o tapete” de Ritchie. [...]

Um dia, Ritchie foi cumprimentar Tim Maia depois de um show no Canecão. O camarim estava lotado. Assim que viu Ritchie, Tim gritou: “Agora todo mundo pra fora, que vou receber meu amigo Ritchie, o homem

que foi derrubado da CBS pelo Roberto Carlos”. (BARCISNKI, 2015, p. 197).

Há também uma entrevista de Tim no *Programa do Jô* (2019), no início dos anos 1990, no canal SBT, em que ele fala que lançou o Roberto Carlos, quando eles tinham um conjunto chamado Os Sputniks. Portanto, essa narrativa é alimentada de diversas maneiras, mas é interessante ver como, aos poucos, isso passou a ser uma característica incorporada pelo próprio cantor e reforçada como parte de sua personagem na mídia.

Há também a fama de brigão, sobre a qual ele fala na música “Ninguém Gosta de se Sentir Só” (1982), lançada no disco *Nuvens*: “Minha mãe sempre dizia / Vai chegar o dia que você vai ficar só / Porque eu tenho um gênio forte / Sou um pouco abusado / E com fama de brigão”. Essa narrativa aparece em diferentes momentos no decorrer da biografia de Nelson Motta (2007), sendo um dos mais emblemáticos o episódio em que o autor conta sobre uma insatisfação de Tim Maia e Rita Lee com a Polydor, que era dirigida, na época, por André Midani. Nesse capítulo, Motta (2007, p. 115) conta que:

Na gravadora achavam que o disco ainda precisava de retoques, davam sugestões absurdas de mudanças, não entendiam nada de rock’n’roll. Rita estava revoltada. Tim tomou as dores da amiga e, diante do olhar aterrorizado da secretária de Midani, deu um pontapé na porta e os dois entraram na sala da presidência como Bonnie e Clyde. Destruíram prateleiras, quebraram vasos, despedaçaram discos de ouro emoldurados, jogaram o telefone na parede.

Entretanto, em sua autobiografia, Midani (2015, p. 208) traz uma versão diferente da história, falando que isso nunca aconteceu: “A nossa relação seguiu com altos e alguns baixos por muitos anos, porém nunca foi tão baixo a ponto de Tim destruir meu escritório, como contou Nelson Motta em seu livro, pura fantasia de alguma viagem de sua fértil cabeça”.

No Brasil, uma das principais referências sobre Tim Maia é justamente o livro *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*, sua biografia escrita por Nelson Motta (2007), que contribuiu para um retorno do público à obra de Tim. É evidente que o autor tem um compromisso com a indústria cultural, já que ele tem uma vasta carreira como jornalista e crítico musical, alimentando fetiches e criando narrativas sobre artistas da MPB, que são oferecidas a um público que espera esse tipo de mercadoria. Esse é um dos textos que contribuiu para uma imagem do Tim “doidão”, que vai além daquela de cantor romântico pela qual ele já era conhecido. O livro é repleto de histórias que não têm uma importância significativa para a análise de sua obra – como o fato de Tim ter registrado um dos seus filhos

com um nome, mas o chamado por outro; ou o fato de ele ter construído uma casa no terreno do vizinho ao invés de no terreno que ele havia comprado –, mas que servem para gerar um interesse do público em relação ao artista.

A ausência em compromissos também é outra característica marcante da personalidade de Tim Maia que foi explorada por diferentes setores da mídia. Um episódio de sua biografia que exemplifica isso é quando ele foi convidado por Nelson Motta para participar do musical da Rede Globo *Chico & Caetano* em 1986. O cantor participou de todos os ensaios, mas, na hora da gravação, não apareceu, e ninguém conseguia falar com ele. Então, Caetano abriu o programa dizendo:

A gente tinha convidado Tim Maia. Tim Maia veio ontem, ensaiou, e nós estávamos esperando que ele chegasse hoje e ele não veio e não aparecia e vários telefonemas difíceis de decifrar terminaram revelando que ele realmente não vem. Isso faz parte mais ou menos do charme e da tradição do Tim Maia. Isso estranhamente não faz com que a carreira dele fique feia ou dê errado. É igual à rouquidão da voz dele. O que seriam falhas se tornam enfeites, fica ainda mais bonito. De modo que esse mistério estranho que envolve Tim Maia continua hoje aqui nos encantando. (VELOSO, c2000-2021).

Essa fala de Caetano Veloso ilustra a imagem de artista que se construiu ao longo do tempo em relação a Tim Maia, muito pautada pela contradição. Seus desvios, muitas vezes, são vistos como irreverência e são exaltados como uma atitude positiva (ALMEIDA, 2014, p. 96). Nesse sentido, fica claro que Tim Maia compreendeu que esse seria seu lugar na indústria e construiu um personagem de si mesmo – com fama de transgressor e, ao mesmo tempo, de músico de extrema qualidade –, o que tornou possível que ele se ausentasse de compromissos, por exemplo, e isso fosse entendido como um charme e como uma tradição, conforme Caetano cita. Naquela entrevista sua no *Programa do Jô* (2019), isso também fica evidente, porque ele repete e reforça vários desses clichês, como o fato de ter sido preso nos Estados Unidos, a questão com Roberto Carlos, ao mesmo tempo em que ele comenta que, para que uma canção fique boa, é preciso repeti-la diversas vezes. Ou seja, fica evidente que ele quer mostrar que ele pode ser “doidão”, mas a música ele leva a sério.

Na contramão dessa construção, a partir do que foi analisado no capítulo anterior, é possível perceber que Tim não era tão inconsequente como a sua fama fazia parecer. Alguns fatos biográficos ajudam a entender que as atitudes do cantor, em relação ao seu comportamento perante a indústria, eram conscientes. Nesse sentido, gostaria de destacar também alguns desses aspectos.

O primeiro deles é sua inserção gradual na fase Racional. Como mencionado no capítulo anterior, Nelson Motta (2007) narra a entrada e a saída de Tim da Cultura Racional como atitudes repentinas, impulsivas. Porém, ao perceber as datas, as modificações do estilo do cantor e das letras das músicas ao longo do período em que ele fez parte do movimento, é possível ver que isso aconteceu de maneira gradativa, o que nos faz pensar que Tim tinha consciência de que aquilo não seria bem-visto pela indústria. Outra questão importante dessa fase é a independência musical, que foi proporcionada pelo adiantamento da RCA e que parecia já estar nos planos do cantor com ou sem a existência da Cultura Racional.

Além disso, a própria maneira como Tim se colocava como inconsequente parece mostrar que ele entendeu que não se encaixaria na imagem de bom moço que outros artistas tinham. Há uma passagem de sua biografia em que Nelson Motta comenta que Tim estava tentando aparecer no programa *Jovem Guarda*, mas não conseguia fazer contato com Roberto Carlos. Então, o autor (2007, p. 61) comenta:

Se era difícil encontrar Roberto, era impossível falar com ele, sempre cercado por um monte de gente, secretários, seguranças e puxa-sacos. Tim achava que Roberto não queria chamá-lo porque a *Jovem Guarda* era um programa de bons moços e ele era o Tim que puxava cadeia e fumava maconha.

Isso é mencionado em uma parte do livro correspondente ao início de sua carreira. É fato que o cantor era tudo isso, mas o ponto é que, aos poucos, Tim Maia começou a usar essa imagem como um valor dentro da indústria. Isso fica evidente quando ele comenta, na entrevista no *Programa do Jô* (2019), sobre ter sido preso ou que, para poder voar de avião, ele precisava beber quatro garrafas de uísque. Parece que ele percebeu que o lugar de galã já estava ocupado por alguém que tinha qualidades opostas às dele. Então, ele precisava encontrar um lugar em que as suas características pudessem ter um sentido. Esse lugar foi o de *outsider*, de rebelde, que de alguma maneira gerava simpatia ao público.

Qualquer consultor de imagem veria em Tim Maia, autodefinido preto, gordo e cafajeste, sempre associado a drogas, brigas, bebedeiras, processos e faltas a shows, alguém capaz de queimar o filme de qualquer produto ligado a ele. Mas as agências de publicidade pensavam o contrário, amparadas em pesquisas que faziam do síndico um campeão da simpatia em todas as faixas etárias e classes econômicas. (MOTTA, 2007, p. 334).

Essa passagem da biografia corresponde aos anos 1990, quando essa dicotomia da persona de Tim parece já estar entendida como um valor, e se refere a um comercial de cartão de crédito que Tim gravou para o Banco Nacional, mas que acabou não indo ao ar.

É claro que, muitas vezes, ele encontrou limites dentro da indústria cultural, então incipiente no Brasil. Um deles foi justamente a questão da distribuição dos discos, barreira que existe até hoje, mesmo com a indústria mais desenvolvida. Outro foi justamente essa imagem de pessoa que não cumpre os compromissos, porque era muito difícil para uma empresa poder confiar nele para fazer um negócio. Porém, mesmo que ele tivesse essa atitude rebelde, que fez com que ele ficasse fora da indústria em alguns momentos, ele conseguiu voltar à mídia – tanto que alguns dos seus maiores hits, como “Sossego” (1978) e “O Descobridor dos Sete Mares” (1983), foram lançados depois de fases independentes. Desse modo, é possível perceber que ele sabia o que fazer para retomar o sucesso quando precisava. Uma dessas atitudes que ele tomava, quando precisava, era se comportar bem com a imprensa:

No fim do ano de 1987, Tim lançou seu novo LP *Somos América*, recebendo sua arquiinimiga, a imprensa, para um churrasco organizado pela Continental na nova casa que acabara de comprar no Recreio dos Bandeirantes. [...]

Durante o longo trajeto pela orla deslumbrante não se falou outra coisa: o anfitrião compareceria? [...]

Uma da tarde, Tim já estava esperando a imprensa de banho tomado e aparentemente tranquilo. Um jornalista paulista chegou a colocar em sua matéria que Tim “parecia sóbrio”. [...]

A entrevista foi meio chocha, com agradecimentos à família e as costumeiras reclamações contra a sociedade de direito autoral, a TV Globo, os empresários, o preconceito racial, sem nenhuma resposta à altura de suas entrevistas mais inspiradas. Estava irreconhecível, chegou até a agradecer à gravadora. (MOTTA, 2007, p. 256).

Portanto, a imagem de inconsequente de Tim Maia foi elaborada ao longo do tempo com base em suas atitudes e em sua aparência. Porém, com toda a sua agudeza, o cantor conseguiu transformar essa construção em um valor dentro da indústria, o que mostra que ele teve uma compreensão do funcionamento do mercado da música e conseguiu usar isso a seu favor.

4.2 Esta é a canção que eu vou cantar – a Construção da Obra de Tim Maia

Todas essas passagens biográficas mostram escolhas de Tim sobre as suas atitudes e a sua relação pessoal com os meios de comunicação, muitas das quais só temos registros por meio do que contam outras pessoas sobre o que ele fez. Entretanto, ao observarmos a construção de sua obra – as escolhas mercadológicas dos discos e das canções que faziam parte dele, além de a própria composição das músicas –, essa consciência de Tim sobre a indústria cultural fica mais concreta. Dessa forma, gostaria de analisar alguns aspectos relevantes do seu trabalho como artista.

O primeiro exemplo que quero examinar é a produção do disco *O Descobridor dos Sete Mares* (1983), que foi lançado em sequência ao disco *Nuvens* (1982) – aquele gravado de maneira independente, com várias músicas autorais e muito empenho artístico de Tim, mas que não obteve sucesso pela distribuição. O disco de 1983 foi lançado pela *indie* Lança, e bancado e distribuído pela Polygram. A canção que dá nome ao álbum é também um dos maiores sucessos da carreira do cantor e, atualmente, sua música mais ouvida no Spotify, com mais de 36 milhões de reproduções. Entretanto, ela não é uma composição própria, mas sim de dois publicitários: Gilson Mendonça e Michel.

Enquanto Tim reclamava das vendas do seu disco e começava a preparar um novo LP, os jovens músicos Gilson Mendonça e Michel lamentavam a falência e o fechamento da agência de publicidade onde faziam jingles, e tomavam providências: seriam compositores profissionais, fariam músicas para cantores de sucesso, ganhariam um dinheiro com isso.

Desde garotos eles eram amigos do baixista Chumbinho e do baterista Luiz Carlos, que tocavam com Tim Maia. Começariam fazendo músicas para ele, que adoravam, e os amigos facilitariam o contato.

As músicas fluíam com naturalidade, mas na hora de fazer as letras não saía nada. Gilson ouviu com atenção todos os discos de Tim, fez pesquisas, leu entrevistas, conversou com músicos, queria saber de que ele gostava, como gostava. Era como se estivessem fazendo uma música para um cliente, em cima de um roteiro – afinal eram dois publicitários. E assim foi criado um dos maiores sucessos e grandes clássicos de Tim Maia, “O descobridor dos sete mares”. (MOTTA, 2007, p. 196, grifos do autor).

Tim adorou a canção e resolveu gravá-la em seu disco, junto com outras duas da dupla – “Pecado Capital” e “Neves e Parques”. Além disso, uma característica interessante desse disco é que apenas duas canções são de autoria de Tim. As demais são de Beto Cajueiro,

Cassiano e da dupla de compositores Sullivan e Massadas¹⁵. O disco também teve ampla promoção por parte da gravadora, o que fez com que se tornasse um sucesso.

O disco, lançado pleonasticamente pela Lança, teve todos os jabás e verbas e promoções da poderosa Polygram. Foi um sucesso estrondoso de público e crítica, de rádio e de televisão, arrebentou nas lojas, Tim Maia estava de novo na crista da onda. E não só pelo carnaval-funk do “Descobridor dos sete mares”, mas tanto ou mais pelo estouro nacional de um de seus maiores clássicos românticos, “Me dê motivo”, da nova dupla Michael Sullivan e Paulo Massadas. (MOTTA, 2007, p. 198, grifos do autor).

É interessante ver que, apesar de todo o discurso independente e “antijabá” de Tim, quando ele estava precisando vender discos, ele gravava músicas por encomenda e aceitava a promoção por parte da gravadora. Já o disco seguinte de Tim – *Sufocante* (1984) – tem quatro composições do cantor, mas, de acordo com Nelson Motta (2007, p. 201), acabou não tendo o sucesso que a gravadora esperava porque ele não permitiu a promoção.

Por outro lado, não são só as escolhas mercadológicas que chamam a atenção em relação à obra de Tim Maia, mas, também, a maneira como ele compunha algumas canções é bastante peculiar. Tatit (2012) elabora um estudo sobre a composição de canções no Brasil, a partir do qual ele afirma que o cancionista equilibra a melodia no texto e o texto na melodia e que o seu gesto oral estende a fala ao canto. De acordo com o autor, conforme o cancionista vai equilibrando as tensões na canção, ele vai produzindo sentidos diferentes. Esse equilíbrio, ou seja, a maneira de cantar e de compor, seria a sua dicção (TATIT, 2012, p. 9-11). Isso posto, a dicção de Tim Maia tem uma particularidade, que é a repetição.

Escutando várias vezes os discos que compõem a sua obra, comecei a perceber que havia canções muito parecidas umas com as outras. Inclusive, esse foi o tema central do meu trabalho de conclusão de curso em 2018. Essas repetições acontecem de maneiras diferentes. Algumas canções repetem a melodia, mas têm a letra completamente diferente; algumas são apenas uma versão em inglês ou português da música base; algumas são versões da mesma música, mas com um arranjo diferente. No trabalho supracitado, há um quadro, que reproduzo a seguir, catalogando todas essas repetições encontradas à época. Esse quadro foi sendo

¹⁵ Michael Sullivan e Paulo Massadas formaram uma importante dupla de compositores para a música comercial brasileira. Eles compuseram juntos mais de 700 canções – como os hits “Whisky a Go Go”, interpretado por Roupas Nova; “Um Dia de Domingo”, interpretado por Gal Costa e Tim Maia; “Lua de Cristal”, interpretado por Xuxa, para citar alguns exemplos – que foram gravadas por vários artistas, e já figuraram o livro dos records como a dupla com mais composições nas paradas de sucesso. “Me Dê Motivo”, gravada por Tim, foi a primeira composição sua interpretada por um artista conhecido. Ou seja, Tim era amigo de longa data de Michael Sullivan, sendo quem o ensinou a tocar violão e quem o lançou como compositor.

ampliado ao longo dos anos, à medida que eu ia percebendo novas versões de canções, e segue em constante revisão.

Quadro 1 – Catálogo de repetições na obra de Tim Maia

Canção	Disco
Brother, Father, Sister and Mother Ninguém Gosta de se Sentir Só Brother, Father, Sister and Mother Eu Confesso	<i>Tim Maia</i> (1976) <i>Nuvens</i> (1982) <i>Tim Maia</i> (1986) <i>Pro meu Grande Amor</i> (1997)
Réu Confesso Over Again Meus Inimigos	<i>Tim Maia</i> (1973) <i>Tim Maia</i> (1973) <i>Compacto Ela Partiu e Meus Inimigos</i> (1976)
With no One Else Around Pra Você Voltar With no One Else Around	<i>Tim Maia em Inglês</i> (1976) <i>Reencontro</i> (1979) <i>Carinhos</i> (1988)
Where Is My Other Half Lamento	<i>Tim Maia</i> (1972) <i>Tim Maia</i> (1972)
Meu País Chocolate	<i>Compacto Meu País / Sentimento</i> (1968) <i>Compacto Chocolate / Paz</i> (1971)
Não Vou Ficar Do Your Thing Behave Yourself	<i>Tim Maia</i> (1971) <i>Tim Maia</i> (1973)
Azul da Cor do Mar Se me Lembro Faz Doer	<i>Tim Maia</i> (1970) <i>Tim Maia Disco Club</i> (1978)
Verão Carioca Feito para Dançar	<i>Tim Maia</i> (1977) <i>Tim Maia</i> (1977)
Sossego Vou com Gás Você Mentiu	<i>Tim Maia Disco Club</i> (1978) <i>Reencontro</i> (1979) <i>Somos América</i> (1987)
Do Leme ao Pontal Do Leme ao Pontal (Tomo guaraná, suco de caju, goiabada para sobremesa)	<i>Compacto Amiga / Do Leme ao Pontal</i> (1982) <i>Tim Maia</i> (1986)
Let's Have a Ball Tonight Não se Envolve	<i>Tim Maia em Inglês</i> (1976) <i>Só Você: Para Ouvir e Dançar</i> (1997)
Não vá Somos América	<i>Tim Maia</i> (1980) <i>Somos América</i> (1987)
Energia Racional Energia Racional	<i>Tim Maia Racional - Volume 1</i> (1974) <i>Tim Maia Racional - Volume 2</i> (1975)
Imunização Racional (Que Beleza) Imunização Racional (Que Beleza)	<i>Tim Maia Racional - Volume 1</i> (1974) <i>Tim Maia Racional - Volume 2</i> (1975)

Que Legal Que Legal (modificada por Kassin, Paulinho Guitarra e Lincoln Olivetti)	<i>Tim Maia Racional - Volume 1</i> (1974) <i>Tim Maia Racional - Volume 3</i> (2011)
Quer Queira, Quer Não Queira Jhony	<i>Tim Maia Racional - Volume 2</i> (1975) <i>Tim Maia Disco Club</i> (1978)
Rodésia Fora do Normal Rodésia (Zimbabwe)	<i>Tim Maia</i> (1976) <i>Carinhos</i> (1988) <i>Dance Bem</i> (1990)
Cristina Cristina Nº 2	<i>Tim Maia</i> (1970) <i>Tim Maia</i> (1970)
O que Você Quer Apostar? What do You Want to Bet?	<i>Tim Maia</i> (1972) <i>Compacto What do You Want to Bet / These are the Songs</i> (1968)
Padre Cícero João Coragem	<i>Tim Maia</i> (1970) <i>Trilha sonora da novela Irmãos Coragem</i> (1970)

Fonte: Kapp, 2018.

Sobre essas repetições, há algumas questões a serem mencionadas. Kurt Mosser (2008, p. 2) analisa que a noção de música cover é central para entendermos a música popular. O autor afirma que esse tipo de música pode ser definido com um artista interpretando outro e, muitas vezes, essa interpretação seria posterior à canção base. Ele também considera que essa definição temporal gera um paradoxo, causado pelo fato de que um artista pode gravar uma música composta por ele, depois que outro artista já tiver gravado essa mesma canção, o que faria com ele estivesse fazendo um cover de si próprio. Um exemplo disso seria quando Tim Maia grava sua canção “Não Vou Ficar” (1971) alguns anos após Roberto Carlos gravá-la. O autor também afirma que há covers que acabam ganhando mais importância do que as canções base ou que não chegam a ter a mesma importância.

Na grande maioria das discussões sobre músicas cover, a concepção de uma música cover envolvida é a de um artista interpretando outro. Deve-se notar que tais músicas tendem a ser suficientemente conhecidas para que as versões cover sejam rapidamente reconhecidas; em alguns casos, tais versões podem se tornar populares o suficiente para substituir a gravação base e se tornarem identificadas com a versão mais recente ou posterior, tornando-se assim, no final, uma “nova” base de gravação a ser, novamente, descoberta por outros. Esta categoria é ampla o suficiente para exigir duas subespécies, o que chamarei de interpretações “menores” e “principais”. (MOSSER, 2008, p. 4, grifos do autor, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ “In the vast majority of discussions of cover songs, the conception of a cover song involved is that of one artist interpreting another. It should be noted that such songs tend to be sufficiently well-known that the cover versions are quickly recognized; in some cases, such cover versions can become popular enough to replace the base

Nesse texto, Mosser (2008) explica que há diversos tipos de covers, como aqueles que são uma homenagem ou citação à música base, outros que são paródias, outros que têm mais destaque etc., conforme mencionado anteriormente. Sobre as repetições na obra de Tim Maia, é possível estabelecer uma relação paralela com as observações de Mosser (2008), uma vez que elas ocorrem de maneiras diferentes e por distintas motivações.

O debate de Mosser (2008, p. 5) também traz uma discussão relevante sobre a relação entre música base e música cover: ela é balizada pela indústria cultural. Isso faz com que o debate sobre o que seria uma música original ou cover não se estabeleça apenas considerando quando uma música foi gravada ou quem a gravou, mas também a publicidade envolvida nesse processo. Sendo assim, a indústria atua nos fonogramas, fazendo com que uma música cover possa ser mais conhecida até que a original. Ou seja, antes o debate era material, pois era uma questão de datas, mas, com a atuação da indústria, isso não fica tão claro. Um exemplo é a versão do Joe Cocker para a canção “With a Little Help from my Friends”, dos Beatles. Mesmo sendo uma canção de uma das bandas mais emblemáticas do rock, a versão do cantor ficou muito conhecida por se tornar um dos hinos do Woodstock, ao figurar no documentário do festival, e, posteriormente, por ser trilha sonora da série *The Wonder Years* (1988). Sobre as canções de Tim, muitas delas acabaram ficando famosas por suas versões ao vivo, que foram lançadas em coletâneas no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, como o disco *Dance Bem* (1990). Em ambos os exemplos, fica clara a relação de complementaridade das diferentes esferas da indústria cultural na promoção de seus produtos.

Além disso, é importante falar sobre a percepção da crítica em relação a isso. Em nenhum texto sobre Tim Maia essas repetições são mencionadas explicitamente como um procedimento marcante. A sensação causada é que era percebido que Tim tinha esse movimento em sua dicção, mas isso sempre aparece como se fosse algo natural. No livro de Nelson Motta (2007, p. 97), ele comenta algumas vezes sobre as versões que Tim faz para outras músicas, como a de “Chocolate” e “Meu País”, sobre as quais afirma que seriam um autoplágio. Sobre isso, o autor explica que, no final de 1970, a Associação Brasileira de Produtores de Cacau pediu que o cantor criasse um jingle para uma campanha e, como Tim Maia estava com muito trabalho, resolveu aproveitar “[...] toda a base harmônica e várias frases musicais de “Meu País”, que certamente o pessoal da agência não conhecia.” (MOTTA,

recording and become identified with the newer or later version thus becoming, in the end, a ‘new’ base recording to be, again, covered by others. This is wide enough of a category as to require two subspecies, what I will call ‘minor’ and ‘major’ interpretations.”

2007, p. 97, grifos do autor). Há também outro momento na biografia em que Nelson Motta (2007, p. 270) comenta que “Fora do Normal” tem citações da música “Rodésia”. Outro crítico a perceber algumas semelhanças na obra de Tim foi o jornalista norte-americano Allen Thayer (2019), que afirma que:

“Meus Inimigos” mostra Tim voltando ao ritmo do samba-soul de “Réu Confesso” e “Gostava Tanto De Você” com letras entregues de forma tão calorosa, que se você não falasse português provavelmente não adivinharia o drama sugerido no título da música”. (THAYER, 2019, p. 144, grifos do autor, tradução nossa).¹⁷

Além disso, é importante mencionar que, dentro daquele quadro, parecem existir várias categorias dessas repetições. A canção “Brother, Father, Sister and Mother”, que faz parte do primeiro grupo que analisei já no trabalho de conclusão de curso (2018), fala sobre várias temáticas relacionadas a sua experiência de negritude, como a relação com as diferentes famílias que ele teve – aqui e nos Estados Unidos –, seu contato com a música gospel e com a soul music norte-americanas, a religião e a descrença e a importância de uma consciência sobre igualdade para combater o racismo. Essa música foi lançada no disco de 1976 e não chegou ao grande público. Por isso, seu relançamento no disco de 1986 parece ser uma tentativa de recuperar essa temática, visto que, no encarte do disco, ele escreve que regravou a canção como um “[...] toque para a juventude negra” (MAIA, 1986). A canção “Ninguém Gosta de Se Sentir Só”, que faz parte desse mesmo grupo, tem algumas mudanças na entoação e no arranjo, mas mantém o tom confessional e fala sobre a relação de Tim com as gravadoras e com a indústria.

O grupo de repetições “Réu Confesso” e “Over Again”, por sua vez, ocorre no mesmo disco, o de 1973, o qual representa um dos momentos de maior sucesso de Tim Maia. É o quarto disco de sua carreira, lançado pela Polydor – a mesma gravadora de seus primeiros discos. Portanto, nesse caso, parece que essas versões eram uma tentativa de preencher espaço no disco. O mesmo estilo de repetição acontece com as canções “Verão Carioca” e “Feito para Dançar”, ambas do disco de 1977; entretanto, nesse caso, como se tratava de um disco gravado de forma independente, logo após a fase Racional, a motivação não parece ser simplesmente ter repertório para completar um LP.

¹⁷ “‘Meus Inimigos’ (*My Enemies*) shows Tim getting back to that ‘Réu Confesso’ and ‘Gostava Tanto De Você’ samba-soul groove with lyrics delivered so warmly, if you didn’t speak Portuguese you probably wouldn’t guess the drama hinted at in the song’s title.”

Há outras versões de músicas que foram feitas por encomenda, como é o caso das canções “Chocolate”, que foi um aproveitamento da base de “Meu País”, conforme comentado anteriormente, e “Padre Cícero”, que deu origem à canção “João Coragem”, encomendada para ser trilha de novela. Essas são algumas das versões de que sabemos com clareza a origem e qual canção veio antes da outra, já que são narradas na biografia de Nelson Motta (2007).

As da fase Racional – “Imunização Racional”, “Energia Racional” e “Que Legal” –, por outro lado, têm a particularidade de ter a mesma letra, mas arranjos diferentes. Isso só tinha acontecido antes com as canções “Cristina” e “Cristina Nº 2”, ambas do primeiro disco. É interessante que, após a fase Racional, não há mais nenhuma outra canção que tenha essa característica.

Outras versões interessantes que aparecem no quadro são as em inglês e português da mesma música, como se fossem apenas uma tradução, já que têm o mesmo ritmo. São elas a dupla “Pra Você Voltar” e “With no One Else Around”, a dupla “Lamento e “Where is my Other Half” e a dupla “O que Você Quer Apostar” e “What do You Want to Bet”. Sobre essas traduções, é importante comentar que, no ano de 2021, Carmelo Maia, herdeiro de Tim, lançou um disco chamado *Yo te Amo*, com versões em espanhol de hits do início da carreira do cantor, que foram produzidas a partir de gravações de voz que Tim tinha feito das músicas no idioma, mas nunca tinha terminado a produção nem lançado. Essas versões, gravadas entre os anos 1970 e 1990, não foram incluídas na tabela, já que não foram finalizadas nem lançadas pelo cantor, mas claramente mostram a intenção de Tim de alcançar um mercado musical diferente.

Por fim, há algumas versões de canções que apareceram pela primeira vez nos anos 1970 ou no início dos anos 1980 e que são relançadas em discos do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 com arranjos atualizados com características típicas da época, como o acréscimo de bases eletrônicas. Isso ocorre em músicas como “Brother, Father, Sister and Mother” (1986), “With no One Else Around” (1988) e “Rodésia (Zimbabwe)” (1990) e demonstra uma motivação de Tim de se adequar aos estilos musicais esperados pelo público em determinado momento.

Portanto, fica claro que essas repetições ocorreram de muitas formas diferentes e por motivações distintas desde o primeiro disco do cantor, e que, mesmo que elas não sejam mencionadas explicitamente, foram entendidas como um procedimento do cancionista, já que a maneira como esses biógrafos comentam sobre elas demonstra uma naturalidade em relação a isso. Parece que Tim sabia que não seria acusado de plágio dele mesmo, então ele mantinha

sua obra em constante revisão e alteração. Isso mostra que, de alguma forma, ele estava experimentando com suas músicas, vendo o que poderia ser melhorado, alterado ou fazer mais sucesso. Essas particularidades em sua dicção e o fato de existirem tantas versões de músicas produzidas por ele mesmo mostram que ele interiorizou a repetição como procedimento estético e, também, que as versões podem ser entendidas como uma compreensão de Tim sobre o funcionamento da indústria – que ela atuava pela repetição, que tinham formas que poderiam fazer mais sucesso que outras, que não era só a canção por si só que faria com que um disco vendesse etc.

Pensando nisso, tentei encontrar um par de canções cuja canção base não tivesse sido um sucesso e que, com as modificações que Tim fazia, ela acabou sendo. A única incidência que encontrei foi a música “Do Leme ao Pontal”¹⁸, cuja versão que se tornou hit foi a de 1986, justamente a que ele acrescenta o verso “Tomo guaraná, suco de caju, goiabada para a sobremesa”. Todavia, não é possível afirmar que seja o acréscimo de um verso que tenha feito a canção ser conhecida, quando já vimos anteriormente que há vários fatores não musicais que fazem com que uma canção tenha êxito na indústria. Sendo assim, algumas das versões de Tim para suas próprias músicas parecem ter várias motivações e não só tentar fazer com que surja um hit. Uma dessas motivações pode ser, inclusive, preencher espaço no disco, visto que o formato disponível naquele momento era o do LP.

Então, para elaborar o estudo de caso desta pesquisa, decidi analisar o par de canções “Azul da Cor do Mar”, do disco de 1970, e “Se me Lembro Faz Doer”, do disco *Tim Maia Disco Club* (1978). Essa dupla é interessante justamente porque aquela é o primeiro hit de Tim e esta foi lançada no primeiro disco de sucesso do cantor após a fase Racional, marcando seu retorno à indústria cultural.

4.3 “Azul da Cor do Mar” – *Tim Maia* (1970)

A música “Azul da Cor do Mar” foi um dos primeiros hits de Tim Maia. Ela foi lançada no disco *Tim Maia* (1970) pela Polydor, por meio do programa Disco é Cultura. Como discutido no capítulo anterior, Tim tinha sido contratado por Midani, depois de ser indicado pelos Mutantes e por Erasmo Carlos para gravar um disco pelo selo. O cantor já tinha lançado o compacto com as canções “Meu País” e “Sentimento” (1968) pela CBS, mas

¹⁸ No livro, Nelson Motta (2007, p. 186) menciona que a versão de 1982 tinha sido um sucesso e que todos cantavam o refrão “Tomo guaraná, suco de caju, goiabada para a sobremesa”, só que essa versão não tem esse refrão e foi lançada num single independente.

não tinha gostado do resultado final. Ele também já tinha gravado o compacto de “Primavera (Vai Chuva)” e “Jurema” (1970) e tinha feito o dueto com Elis Regina de “These are the Songs”, a quem ele agradece no encarte do disco. Para o álbum de 1970, Tim tinha recebido um adiantamento da gravadora, mas se sentia frustrado porque as gravações do LP estavam atrasadas. Até que, com o sucesso do single “Primavera (Vai Chuva)”, ele finalmente entrou no estúdio.

O disco de 1970 tem vários hits. A música que abre o disco é “Coroné Antônio Bento”, que mistura ritmos nordestinos com soul music.¹⁹ O álbum também conta com duas versões da música “Cristina”, a primeira com um ritmo mais soul e a segunda, “Cristina Nº 2”, mais funkeada. Outra faixa interessante é “Flamengo”, na qual um coral apenas repete o nome da equipe várias vezes em cima de uma base funk. Em diversas entrevistas, Tim comenta que era torcedor do América, mas que tinha feito a canção como forma de marketing, já que o Flamengo era um time muito popular. O LP também tem a música “Jurema”, cantada em inglês, e as canções “Primavera (Vai Chuva)”, composta por Cassiano, e “Eu Amo Você” e “Padre Cícero”²⁰, ambas de composição de Tim. Aliás, nesse álbum, apenas cinco das doze canções são composições próprias. As outras são de parceiros dele, como Cassiano, João do Vale, Luiz Wanderley, Fábio e Carlos Imperial.

A música “Azul da Cor do Mar” é a quarta faixa do lado B. Inclusive não parece que ela tenha sido colocada no disco com o objetivo de ser um hit, pela ordem em que ela se encontra e por suas características que não correspondem às músicas mais pop, como o fato de não ter refrão nem introdução. A partir do single, podemos ter uma ideia de que as canções “Jurema” e “Primavera” eram as músicas de trabalho. Esse é o primeiro LP de Tim; portanto, nos seguintes, essas estruturas de composição de álbum ficam mais claras. “Azul da Cor do Mar” é uma balada soul, que fala sobre o início de sua carreira e sobre as dificuldades pelas quais ele estava passando. Isso fica claro tanto na letra, quanto na melodia, que serão analisadas a seguir.

¹⁹ Tim Maia faz isso também em outras canções como “Padre Cícero”, do mesmo disco, e em “A Festa do Santo Reis” e “Canário do Reino”, dos discos seguintes. Paiva (2015, p. 73) afirma que “a aproximação do som de Tim Maia aos ritmos nordestinos não foi mero acaso, o baião surgido nos anos 1950 se formulou como um gênero musical muito presente no cotidiano das classes populares, cantores como Luiz Gonzaga, João do Vale e Jackson do Pandeiro eram bastante populares na época e influíam fortemente na formação dos gostos. Ademais, há de se levar em conta a forte presença de músicos nordestinos no polo Rio-São Paulo – citando apenas os mais famosos, Tim Maia tinha ascendência nordestina, Cassiano vinha da Paraíba e o guitarrista Hyldon nasceu na Bahia – o que contribuía para misturas riquíssimas de gêneros e estilos musicais. Assim, o baião na produção de Tim Maia não aparecia como folclore ou matéria prima a ser lapidada, mas como um gênero presente em sua canção e em sua formação musical”.

²⁰ “Padre Cícero” fez parte da trilha sonora da novela *Irmãos Coragem*, conforme analisado no capítulo anterior.

Azul da Cor do Mar (1970)

Ah! Se o mundo inteiro me pudesse ouvir
 Tenho muito pra contar
 Dizer que aprendi

E na vida a gente tem que entender
 Que um nasce pra sofrer
 Enquanto o outro ri

Mas quem sofre sempre tem que procurar
 Pelo menos vir achar
 Razão para viver

Ver na vida algum motivo pra sonhar
 Ter um sonho todo azul
 Azul da cor do mar

O primeiro ponto que chama a atenção na canção é que ela não tem refrão. A letra é composta por quatro estrofes de três versos cada. Nas duas primeiras estrofes, há uma rima entre as palavras “ouvir”, “aprendi” e “ri”, que estão no final do primeiro, do terceiro e do sexto verso, respectivamente. Há também as rimas entre os verbos “entender” e “sofrer”, no quarto e no quinto verso, respectivamente. Já nas duas últimas estrofes, as rimas se modificam um pouco e acontecem entre as palavras “procurar”, “achar”, “sonhar” e “mar”, no sétimo, no oitavo, no décimo e no último verso, respectivamente. Além disso, a palavra “azul”, do final do penúltimo verso é repetida no início do verso seguinte, fazendo uma rima interna, como se reiterasse a ideia da letra e encaminhasse a frase para uma conclusão, que se dá justamente pela rima final. Essa conclusão reforça a mensagem de sofrimento expressa na letra e a importância de se encontrar uma saída para esse sentimento.

De acordo com Nelson Motta (2007, p. 76), a letra de “Azul da Cor do Mar” foi composta por Tim nesse hiato entre a gravação do compacto e a espera para gravar o LP. Na época, ele estava morando de favor na casa do cantor Fábio e estava se sentindo frustrado porque ainda não tinha conseguido fazer sucesso. A letra da canção foi inspirada em um pôster que tinha na casa, com a foto de uma praia do Taiti, e expressa esse sentimento de ver o amigo já com uma carreira em ascensão enquanto ele ainda era desconhecido. Além disso, a música aborda um tema com o qual muitas pessoas podem se identificar e, apesar de não ter refrão – uma das características principais da música pop –, tem um texto simples e fácil de cantar. Aliás, as letras de Tim Maia não costumam ser muito complexas e extensas. Isso

mostra o quanto ele atua na lógica da música norte-americana, encontrando uma batida que lhe agrada e improvisando o texto em cima dela.

Ainda sobre a letra, é importante mencionar que suas mensagens parecem se compartimentar sobre esses três versos que se dividem nas estrofes e estão relacionadas a temáticas clássicas. Na primeira estrofe, há a expressão sobre o aprendizado e a vontade de compartilhar aquilo que foi assimilado. Na segunda estrofe, há a oposição entre o sofrimento do eu lírico e o sorriso alheio. Na terceira estrofe, há a resignação em relação a esse sofrimento e a busca por algo que possa ajudar o eu lírico a seguir em frente. Já na última estrofe, há a conclusão de que aquilo que motiva a pessoa que sofre seria o sonho. Esses seriam os ciclos entoativos da canção.

A canção também não tem introdução instrumental; Tim começa a cantar o “Ah” alongado sobre a base melódica. Ele canta com sua voz grave e fazendo um leve vibrato. Esse “Ah” parece ser um dos achados da música. O achado seria aquilo que chama a atenção e que pode ser incutido nos ouvintes por meio da difusão contínua (ADORNO, 1996, p. 81), que é o valor da canção para a indústria. Para o mercado, nem sempre a obra como um todo importa, mas sim encontrar algo na forma que possa ser repetido. No caso das músicas “Azul da Cor do Mar” e “Se me Lembro Faz Doer”, o “Ah” aparece no início de ambas e é o que expressa a sensação passional das duas produções.

A base da canção é feita com a bateria bem marcada e com alguns fraseados de piano e de guitarra. Ao final da primeira dupla de estrofes, começa o arranjo de cordas acompanhado de um coral, que não canta a letra, mas faz algumas vocalizações como parte desse arranjo. Nesse momento, a melodia cresce, como se fosse introduzir um refrão, mas, na verdade, ela chega ao seu ápice e volta para a melodia da estrofe inicial, dando lugar ao segundo par de estrofes, com a conclusão da música na rima, conforme mencionado anteriormente. Depois, o arranjo de cordas, acompanhado de algo que parece ser uma harmônica²¹, repete a melodia da estrofe. Isso também pode ser considerado um achado e faria o papel de refrão, pois é a melodia repetida na música, aquilo que as pessoas conseguem lembrar, mesmo sem a letra. No final, Tim faz mais algumas improvisações vocais e a canção termina em *fade out*.

Além do arranjo, que é muito bonito, a entoação de Tim Maia também se destaca. De acordo com Tatit (2012, p. 9),

²¹ O som é muito parecido com a harmônica de Stevie Wonder e da Motown dessa época, mas no encarte do disco não há esse instrumento mencionado. Portanto, poderia ser mesmo o som de uma gaita, mas que não foi creditada, ou o som de algum tipo de órgão, que imita o da harmônica.

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

No caso dessa canção, a maneira como Tim canta faz com que a letra, que seria simples, junto com a melodia, resulte em uma música que emociona o ouvinte, por estar na chave passional. Tatit (2012, p. 9) afirma que a canção é o processo que produz fala no canto e que as tensões locais são o que diferenciam uma canção da outra. Essas tensões são o ponto nevrálgico da canção e seriam produzidas por um equilíbrio entre as vogais, as consoantes e o timbre. As vogais dão a ideia de continuidade, já as consoantes têm a função de interromper essa continuidade. Por outro lado, o timbre não seria apenas um parâmetro de som, mas o reconhecimento do cancionista na canção (TATIT, 2012, p. 11). “Em Azul da Cor do Mar”, o timbre seria justamente essa voz rouca de Tim, com os vibratos, que mais parecem um lamento.

Além disso, o autor (2012, p. 10-11) diferencia as canções entre a modalidade do /ser/ e a do /fazer/. Aqueles cancionistas que prolongam a duração das vogais e ampliam a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, deixando explícito cada contorno melódico da canção, querem a paixão ao invés da ação e estão na modalidade do /ser/. Já os que reduzem a duração das vogais e aumentam a frequência das consoantes, produzindo uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada, modalizam a música na chave do /fazer/. Isso é o que faz com que algo que seria efêmero, como a fala, se torne perene, como a canção, e produz no ouvinte diferentes sensações, que estão relacionadas à passionalização, à tematização e à figurativização. Esta é o que faz com que consigamos perceber a voz que fala na voz que canta; esta é a que está relacionada com o /fazer/; e aquela é a que está relacionada com o /ser/.

A dominância da passionalização desvia a atenção para o nível psíquico. A ampliação da frequência da duração valoriza a sonoridade das vogais tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização

melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2012, p. 23).

É importante ressaltar que esse esquema de análise de canção proposto por Tatit (2012) diz respeito à canção popular brasileira e dá conta, principalmente, da música pop ocidental, porque a maneira como percebemos os sons é socialmente construída. Ao longo do tempo, houve uma associação dos sons agudos com essas melodias mais passionais e dos sons graves com essas melodias mais temáticas. Isso se deu muito por influência da música clássica europeia, que tinha a predominância de instrumentos mais agudos. Nesse sentido, nem todas as canções de Tim Maia poderiam ser analisadas a partir dessa proposta de Tatit, pois sua dicção está muito mais associada à música afro-americana.

Apesar disso, é possível afirmar que tanto a canção “Azul da Cor do Mar” quanto a canção “Se me Lembro Faz Doer” estão na chave passional, porque Tim valoriza a sonoridade das vogais, amplia a duração da melodia, investindo em uma entoação que deixa claro todos os contornos melódicos. Essa percepção é importante porque ajuda a entender por que essa canção acabou se tornando um hit seu, mesmo não tendo todas as características de uma música pop.

A partir do que foi analisado acima, é importante ressaltar que “Azul da Cor do Mar” é a quarta faixa do lado B, uma posição que não costuma dar muito destaque para a canção. Em todos os discos de Tim, há uma estrutura muito parecida no lado B: uma balada, que fica entre a segunda e a quarta faixa – dependendo de quantas músicas há no álbum –, e uma música mais agitada na sequência. Isso ocorre, por exemplo, no disco de 1976, em que a canção “Manhã de Sol Florida Cheia de Coisas Maravilhosas”, uma balada bastante passional, antecede a canção “Brother, Father, Sister and Mother”, canção que se inicia já no vocativo “Brother”, sem introdução musical e fazendo um contraste com a música anterior. No caso do disco de 1970, a canção que vem depois de “Azul da Cor do Mar” é a “Cristina Nº 2”, que já começa bem funkeada. Portanto, “Azul da Cor do Mar” é uma faixa que fica um tanto escondida no disco e, talvez, se fosse hoje em dia, com a possibilidade de saltar as canções com a música digital, ela nem fosse tão escutada, mas, como foi lançada em vinil, mídia que não permite pular uma música com tanta facilidade, ela acabou sendo mais ouvida.

Por fim, justamente o fato de estar na chave passional emociona o ouvinte de uma época específica, que foi o início dos anos 1970. Nesse período, a soul music estava ganhando destaque na indústria com o V Festival Internacional da Canção e com nomes nacionais e internacionais que cantavam esse gênero. Tudo isso contribuiu para que “Azul da Cor do

Mar” se tornasse um dos maiores hits de Tim Maia. Portanto, fica claro mais uma vez que o sucesso de uma canção depende de vários fatores, que envolvem desde a forma até o contexto de mercado de uma época.

4.4 “Se me Lembro Faz Doer” – *Tim Maia Disco Club* (1978)

A canção “Se me Lembro Faz Doer” foi lançada no disco *Tim Maia Disco Club*, de 1978, pela Atlantic Records, subsidiária da Warner, que era dirigida por Midani nesse momento. Esse foi o primeiro disco de sucesso do cantor depois da fase Racional. De acordo com o que foi analisado no capítulo anterior, desde que saiu da Cultura Racional, Tim tinha lançado mais alguns discos pela Seroma de forma independente: o compacto de “Ela Partiu” e “Meus Inimigos”, o disco em inglês e o disco *Tim Maia*, todos de 1976. Em 1977, ele lança o disco *Tim Maia* (1977) pela Som Livre, com músicas compostas no ano anterior, mas que não teve um número expressivo de vendas. O *Disco Club* é também o primeiro disco seu, sem ser os Racionais, a ter um nome que não seja *Tim Maia* e a ter uma capa com projeto gráfico mais elaborado.

Em relação à produção, o LP inaugurou a parceria de Tim Maia com Lincoln Olivetti, importante maestro, arranjador e produtor da música pop brasileira entre os anos 1970 e 1980. Tim não estava satisfeito com o trabalho do arranjador Miguel Cidrás, então pediu que Guti Carvalho, o produtor do disco, chamasse Lincoln para fazer as cordas, o que fez toda a diferença no resultado final:

Com Lincoln, vieram uma nova riqueza nos arranjos, um fraseado mais sofisticado de metais, e o batidão disco incorporava à levada do funk-samba-soul com naturalidade, com a massa de cordas se desenvolvendo em espirais vertiginosas. Melhor e mais dançante do que aquilo, só o Earth, Wind and Fire. O disco abria com três clássicos, em sequência, feitos para dançar: “A Fim de Voltar” e “Acenda o Farol”, duas discos empolgantes, que emendavam com funkão pesado “Sossego”, uma de suas obras-primas, com seu groove hipnótico e seus riffs de metais em brasa. (MOTTA, 2007, p. 166).

Portanto, os arranjos ficaram divididos entre os dois maestros. Os do uruguaio Miguel Cidrás entraram nas canções “Sossego”, “Murmúrio”, “Se me Lembro Faz Doer”, “Pais e Filhos” e “Jhony”, e os de Lincoln entraram nas demais canções, de acordo com o encarte do disco. Também participaram do álbum vários músicos importantes para a cena da black music e para a música brasileira em geral, como Jamil Joanes, integrante da banda Black Rio, no

baixo; Robson Jorge, principal parceiro de Lincoln Olivetti, no clavinete; e Piau, Hyldon e Pepeu Gomes na guitarra.

“Se me Lembro Faz Doer” é a terceira faixa do lado B, posição bem semelhante à da “Azul da Cor do Mar”. Ela também faz o papel de ser a balada do disco. Na sua sequência vem a canção “Juras”, um pop-soul com um ritmo mais acelerado, repetindo a estrutura dos álbuns anteriores. O disco finaliza com “Jhony”, uma mistura de funk com ritmos caribenhos – versão da canção “Quer Queira, Quer não Queira”. Os três maiores hits do disco estão nas primeiras faixas. Além disso, todas as canções – com exceção de “Murmúrio”, que é de Cassiano, e “Pais e Filhos”, que é de Arnaud Rodrigues e Piau – foram compostas por Tim.

O primeiro registro de alguma parte da canção “Se me Lembro Faz Doer” aparece na apresentação do Teatro Bandeirantes (1974) – a mesma em que Tim fala pela primeira vez sobre a Cultura Racional. No final da execução da música “Azul da Cor do Mar”, ele faz uma vocalização na mesma melodia do refrão da “Se me Lembro Faz Doer”. O cantor também faz isso em outras execuções ao vivo, no disco *Tim Maia (ao vivo)*, de 1992, e no disco *Tim Maia (ao vivo II)*, de 1998, no qual ele, inclusive, canta a música “Se me Lembro Faz Doer” inteira incidentalmente na “Azul da Cor do Mar”.

Se me Lembro Faz Doer (1978)

Ah! Toda vez que você aparece
 Ah! Se me lembro faz doer
 Das traições e dos momentos tristes
 Ah! Que eu passei junto a você

Eu fiz de tudo que um homem pode
 Pra preservar nossa união
 Mas você nem queria saber disso
 Só maltratou meu coração

Hoje resolvi mudar, vou deixar de te amar
 Hoje resolvi mudar, vou cantar
 Juro não ser mais um bobão
 Hoje resolvi mudar, vou cantar, vou cantar

Mas toda hora nossas vidas mudam
 E você vai lembrar de mim
 Pois foi você quem me deixou chorando
 E quem me fez tão triste assim

Hoje resolvi mudar, vou deixar de te amar
 Hoje resolvi mudar, vou cantar
 Juro não ser mais um bobão
 Hoje resolvi mudar, vou cantar, vou cantar

Em relação às semelhanças com “Azul da Cor do Mar”, a primeira questão que deve ser destacada é o fato de a sequência harmônica da canção e seu tom serem os mesmos; por isso, elas podem ser consideradas versões uma da outra. Há outros elementos em sua forma que também se assemelham à canção de 1970, como a melodia repetida pelos instrumentos de corda na introdução e em outros momentos da música e o “Ah” cantado por Tim Maia no início, ambos elementos de maior destaque na canção “Azul da Cor do Mar”.

Sobre esse “Ah” do início da música, é importante ressaltar que esse é o elemento mais característico da canção anterior, e parece que o cantor tenta reforçá-lo na música “Se me Lembro Faz Doer”, já que ele não só repete essa interjeição em outros versos – no segundo e no quarto da primeira estrofe, por exemplo –, como também alonga as vogais de outras palavras que iniciam os demais versos da canção, como nas palavras “Das” e “Mas”, do terceiro e sexto verso, respectivamente. Isso traz a mesma sensação passional de “Azul da Cor do Mar”, mas repetida diversas vezes ao longo da música.

Sobre a parte instrumental, ela é composta por frases de guitarra, que vão acompanhando o canto da primeira estrofe. A bateria não é tão marcada quanto em “Azul da Cor do Mar”. Quando começa a segunda estrofe, entra também o acompanhamento do violino, o que encaminha a canção para o refrão, que nessa canção é a parte com maior investimento passional. Por mais que Tim enfatize as vogais do início de cada verso, no restante das palavras, a música fica um pouco mais grave. No refrão, ocorre um movimento contrário, os versos iniciam mais graves e as vogais do final de cada verso é que são mais acentuadas. No final, ainda há vocalizações de Tim e de um coral sobre essa base musical. A música também termina em *fade out*.

Sendo assim, o fato de a base harmônica das duas canções ser a mesma e de elas terem outras semelhanças em relação aos achados faz com que o público encontre elementos que ele consegue reconhecer como familiares e característicos de Tim Maia. Por outro lado, há diferenças entre as canções, que ajudam a produzir a novidade para justificar o consumo. A principal diferença entre elas é justamente a entoação, ou seja, os pontos de tensão e os momentos em que Tim começa a cantar. Isso faz com que os ouvidos mais desatentos não consigam perceber que se trata de uma versão de outra canção, já que as modificações na forma de cantar fazem com a que a canção pareça diferente.

A letra também tem algumas diferenças importantes em comparação com a de “Azul da Cor do Mar”. Ela é composta por duas estrofes, refrão, mais uma estrofe e mais um refrão, todos de quatro versos. A temática da música tem a ver com desilusão amorosa, como várias das outras canções de Tim Maia. Então, tanto na temática quanto na forma, a canção está na

chave passional e aborda um fim de relacionamento e a maneira como o eu lírico se sentiria com isso. Entretanto, ela não parece ser tão melancólica quanto a de “Azul da Cor do Mar”. Essa canção pode, inclusive, ser lida como uma resposta à primeira versão, como se o eu lírico já tivesse amadurecido essa questão do sofrimento e deixado de sonhar e passasse a agir para tentar encontrar a satisfação. Isso fica claro quando comparamos os versos “Quem sofre sempre tem que procurar / pelo menos vir a achar / razão para viver”, que enfatizam essa resignação pela expressão “pelo menos”, e o verso “Hoje resolvi mudar”, em que predomina a ação sobre o sentimento.

A canção “Se me Lembro Faz Doer” também tem bem mais elementos de uma música pop que a canção “Azul da Cor do Mar”. Em primeiro lugar, ela se inicia já com uma introdução de quase trinta segundos, feita pela base harmônica com o fraseado de cordas e de guitarra, que repete a melodia do refrão. Em segundo lugar está justamente o fato de ela ter um refrão, o que não acontecia na primeira canção. Isso é significativo porque, por mais que ele repita o “Ah”, que seria esse elemento que retoma a sensação de “Azul da Cor do Mar”, a parte que é mais facilmente lembrada da música é justamente a melodia do refrão.

Outra questão interessante é que ambas as canções ocupam lugares parecidos no disco, o da balada soul, mas sobre “Se me Lembro Faz Doer”, parece que ele realmente não tinha a intenção de que ela fosse um hit, já que o disco já tinha outras três canções para ocupar essa posição, muito mais adequadas ao que o mercado esperava na época. Inclusive, o rearranjo de “Azul da Cor do Mar” pode ser uma forma de preencher espaços para formar o LP. A sensação é que Tim já tinha a melodia do refrão desde a canção “Azul da Cor do Mar”, mas a usou apenas depois e colocou outra letra em cima, aproveitando essa melodia que já era conhecida e repetindo a fórmula dos outros LPs. Pensando no contexto, essa canção também não correspondia ao estilo da época, que nesse momento estava muito mais voltado para a disco music. A canção também ganhou características mais pop, mas isso não fez com que ela se tornasse um hit, justamente pelo momento do mercado.

4.5 Over Again – A repetição que faz a diferença

Então, estabelecendo uma comparação entre os dois discos, ficam evidentes as diferenças de contexto e de produção. De acordo com Paiva (2015, p. 58-59), o não enquadramento de Tim na indústria nos anos 1960 se deu pela formatação do mercado naquele momento, que estava centrada na estrutura dualística entre o nacional popular e o

rock internacional, o que não possibilitava que seu estilo mais voltado para a música negra norte-americana se encaixasse nesse campo. Ainda segundo o autor (2015, p. 58-59), esse não enquadramento do cantor fez com que ele ocupasse posições subalternas dentro do campo da música, dependendo dos contatos com outras pessoas mais renomadas para conseguir uma colocação no mercado.

Seu primeiro disco reflete um pouco dessas características, visto que nele há poucas composições próprias e diversas parcerias com nomes mais famosos. Aliás, os créditos a Elis Regina no encarte, no qual ele escreve que agradece à cantora pela “colher de chá” (MAIA, 1970, n.p.), mostram essa condição de estar subordinado a outros artistas. Essa característica também se dá na organização do disco, em relação às canções que ele via como uma aposta para serem hit, que eram as canções com ritmos mais nordestinos, a canção “Jurema”, em inglês – que parecia ser ele tentando colocar a música negra norte-americana no mercado brasileiro –, e a canção “Primavera”, de Cassiano. Logo, no seu álbum de estreia, fica claro que o artista estava experimentando uma estrutura de disco e de canções e sentindo o que poderia funcionar ou não, mas, ao mesmo tempo, ele sabia que essa era uma oportunidade de encontrar um lugar no mercado; portanto, daí vêm as parcerias com outros artistas, que traziam mais segurança. Por fim, há uma questão de contexto da indústria, que naquele momento se voltava mais para a música negra, o que possibilitou que o disco tivesse a aceitação do público.

Já no álbum de 1978, vemos um artista que está retornando ao mercado depois de uma fase independente, mas que, mesmo assim, tem mais segurança do que estava fazendo. Isso se mostra na escolha do repertório, quase todo composto por canções próprias. Isso também fica claro ao vermos as canções que seriam os hits – “Sossego”, “A Fim de Voltar” e “Acenda o Farol” – todas em um estilo muito adequado ao da época. Aliás, esse contexto foi ideal para Tim Maia, visto que a disco music era uma das vertentes da black music, mas que foi apropriada pelos brancos e acabou ficando muito popular nesse momento. Então, nesse álbum, Tim já tem uma ideia mais madura sobre seu lugar na indústria, sobre a estrutura do disco e sobre a composição das canções.

Além disso, nesse momento, a personalidade explosiva de Tim também parece já estar entendida como um valor. De acordo com Paiva (2015, p. 72, grifos do autor),

Assim como Simonal, Tim Maia não possuía nenhum compromisso político, seja com a direita ou com a esquerda, e também não se constrangia em afirmar suas posturas comerciais. Além disso, embora não tenha sido estigmatizado publicamente, a arrogância e o caráter genioso de Tim Maia

também eram conhecidos no meio musical. Ou seja, assim como Simonal, Tim Maia era um “negro que não sabia o seu lugar”, e suas posturas também não se adequavam às expectativas da opinião pública.

Por outro lado, essa postura confere a ele um tipo de autoridade em sua obra que permitiu, por exemplo, que ele trocasse o maestro que produziria seu disco, mesmo estando em uma gravadora nova.

Essa segurança em relação à indústria é vista, também, na composição das canções e nas próprias repetições. Ficou evidente que a intenção não era que a canção “Se me Lembro Faz Doer” fosse um hit, porque existiam outras com características mais propícias ao contexto. Entretanto, um disco não é feito apenas de músicas de sucesso; ele precisa ter outras que vão integrando sua estrutura, como algumas mais lentas, outras mais potentes, mas cada uma com a sua função.

Sendo assim, é interessante ver como cada uma dessas versões se relaciona de maneiras diferentes com o mercado, porque isso mostra como Tim compreendeu e internalizou procedimentos da indústria para a composição de seu trabalho. O fato de ele já emular passagens da canção “Se me Lembro Faz Doer” nas apresentações ao vivo anos antes de seu lançamento mostra que ele já tinha essa canção em mente e que, quando precisou compor um novo álbum, aproveitou essa inspiração. Isso também mostra o entendimento de que a indústria cultural se organiza pela repetição e pela novidade. No disco de 1978, as novidades seriam as canções “Sossego”, “Acenda o Farol”, que correspondem à disco music daquele momento. Já a repetição aparece nas canções românticas, na chave passional, já conhecidas e esperadas por seu público que tinha como referência as músicas “Azul da Cor do Mar”, “Primavera (Vai Chuva)”, “Eu Amo Você” etc. Ou seja, por mais que houvesse novidades nos discos, ainda assim, era necessário ter músicas românticas, parecidas com aquelas que já tinham sido sucessos do cantor, porque isso era esperado pelo público que compraria o disco. Mesmo na fase Racional, em que ele não fala sobre amor, ainda há esse equilíbrio entre canções que estão na chave passional e canções mais dançantes. No período posterior a essa fase, que ainda é independente, isso também acontece. Nesse momento, Tim está falando sobre questões mais políticas, mais engajadas, mas, na forma, ainda há essa relação entre as baladas e as músicas dançantes. Sendo assim, mesmo quando ele está fora do mercado, ele ainda segue a mesma padronização dos discos produzidos dentro da indústria. Fica claro, portanto, que a repetição é um procedimento da indústria cultural e de sua dicção.

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (2019, p. 56) discute a condição de perda de aura da obra de arte em razão da possibilidade de copiá-la sem restrições.

O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo idêntico. A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica. Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação à reprodução manual, que via de regra se distingue dele como falsificação, não é esse o caso em relação à reprodução técnica.

Então, quando a técnica se intensifica e permite que essas reproduções aconteçam, isso faz com que a obra chegue ao seu público de maneiras muito diferentes. Sendo assim, o critério de autenticidade deixa de existir, fazendo com que toda a função social da arte e sua recepção sejam modificadas (BENJAMIN, 2019, p. 62). Em relação à canção moderna, o debate sobre música cover, por exemplo, deixa de fazer tanto sentido, justamente porque elas podem ser reproduzidas infinitamente.

Se não existe mais autenticidade, por que uma canção precisa ser única? Essa questão parece ter sido incorporada por Tim Maia em sua produção musical nessas repetições, tanto que muitas delas ocorrem, inclusive, no mesmo disco. Claro que as motivações para que ele fizesse essas recorrências parecem ser diversas, como gostar de uma melodia e reaproveitá-la, preencher espaço em disco, tentar fazer uma música ter mais sucesso etc. Entretanto, o ponto mais importante é que elas mostram o entendimento de Tim Maia sobre o funcionamento da indústria cultural, a partir do qual se tornam um procedimento de sua dicção.

5 DIZER QUE APRENDI

Ao longo deste trabalho, foi abordada a construção do personagem de Tim Maia e sua relação com as dinâmicas da indústria cultural. No primeiro capítulo, foi feita uma análise sobre conceitos relevantes para o entendimento da indústria cultural, como cultura de massa e alta cultura, música como mercadoria e forma estética. No segundo capítulo, foi realizado um cotejo entre acontecimentos relevantes na biografia de Tim Maia e momentos marcantes para a formação e consolidação da indústria cultural em nosso país. Por fim, no terceiro capítulo, foi feita a análise de duas versões de canções de Tim, cada uma de uma época significativa para sua carreira. A partir disso e em resposta ao primeiro questionamento desta pesquisa – sobre como a construção de sua imagem se relaciona com a consolidação da indústria cultural brasileira –, é possível definir essa relação entre o cantor e o mercado fonográfico por meio de dois conceitos: contradição e repetição.

Sobre o primeiro aspecto, essa construção imagética controversa se deu de diversas formas e foi reproduzida não só pela mídia como pelo próprio cantor. Ao longo do tempo, ele ficou conhecido como “doidão” por sua personalidade explosiva, mas esse comportamento passou a ser reforçado pelo artista como sendo algo engraçado, simpático, o que fica muito claro na entrevista no *Programa do Jô* (2019). Por outro lado, por mais que se ausentasse de compromissos e shows, ele também era visto como um músico de extrema qualidade e como uma pessoa querida. Seus desvios passaram a ser entendidos como irreverência e a ser exaltados como uma atitude positiva. Nesse sentido, fica claro que Tim Maia construiu um personagem de si mesmo, o que tornou possível que ele tivesse essas atitudes tidas como inconsequentes e isso fosse entendido como um charme, conforme cita Caetano Veloso na abertura do programa *Caetano & Chico* (VELOSO, c2000-2021).

É importante ressaltar também a oposição midiática que se construiu com Roberto Carlos. Tim também era conhecido como cantor romântico, tanto que seus primeiros hits eram canções que tratavam desse tema, como “Você”, “Eu Amo Você”, “Gostava Tanto de Você”; entretanto, sua personalidade e sua imagem contrariavam isso. Fica claro, então, que Tim compreendeu que o lugar de galã já estava ocupado por outros artistas, como Roberto, e que, mesmo se não estivesse preenchido, essa posição não seria sua, por causa de sua rebeldia e por ser conhecido como aquele que usa drogas, vai preso, não fala com a mídia, falta a compromissos etc., além de sua aparência, por ser um cantor negro, gordo, que não se enquadrava nos padrões de alguém que seria visto como galã pela mídia. Sendo assim, ele passou a se colocar de outra forma na indústria, reforçando essas oposições.

Nesse sentido, Tim sempre foi um *outsider*, mesmo quando estava na ponta mais dinâmica da indústria, vendendo muitas cópias de discos e produzindo vários hits. Quando seus companheiros de Tijuca estavam sendo contratados por gravadoras e lançando seus primeiros discos, ele embarcava para os Estados Unidos, local em que se reconheceu como negro. Isso influenciou diretamente sua produção musical, porque foi lá que o cantor conheceu a soul music e viu como a indústria cultural norte-americana, muito mais desenvolvida, organizava seus artistas em nichos de mercado. Lá, ele também viu como um ritmo musical pode carregar diversos significados e pode servir para marcar uma identidade. Quando retornou ao Brasil, em um primeiro momento, o cantor não conseguiu se encaixar no mercado daqui, que se dividia entre o nacional popular e o rock estrangeiro. Foi somente em 1970, com um novo olhar da indústria para a música negra, que ele conseguiu lançar seu primeiro LP. Porém, mesmo fazendo parte da cena musical da black music, gênero que foi popular, esse movimento também foi marginalizado de diferentes formas.

Tim Maia também foi um dos primeiros artistas independentes do país a criar sua editora musical e sua gravadora – a Seroma e, posteriormente, a Vitória Régia Discos. Na biografia escrita por Nelson Motta (2007, p. 136), o autor cita como motivação para sua autonomia musical a fase Racional; porém, ao comparar essa versão com a de Thayer (2019), fica claro que sua entrada para a Cultura Racional foi gradual e que Tim já estava se organizando para ter mais controle sobre sua produção antes de conhecer esse movimento. Além disso, em outros momentos de sua carreira, ele também lançou discos de forma independente, por diferentes motivações – como não conseguir contrato com gravadoras ou já ter dinheiro suficiente por conta de outros lançamentos e entender que não precisava mais da *major*. Não importando o motivo, ficou claro que Tim compreendeu que o autor também precisa ocupar os espaços de produção, já que estar em uma gravadora proporcionava certa segurança financeira, mas, por outro lado, limitava sua criatividade. Entretanto, apesar de se colocar contra os mecanismos de divulgação, o marketing e o jabá, quando ele precisava, ele usava essas estratégias. Um exemplo disso, foi a produção do disco *O Descobridor dos Sete Mares* (1983), canção que é um dos seus maiores sucessos, mas não é uma composição própria e foi amplamente divulgada pela gravadora, usando todos os meios de promoção. Portanto, esse foi um dos aspectos internalizados por Tim em relação ao funcionamento da indústria. A partir disso, ele ia movimentando recursos e se comportando da maneira que lhe era mais conveniente em cada momento.

Ao longo do tempo, diferentes narrativas e diferentes discos do artista foram recuperados pelo público e foram ressignificados, como os discos independentes e até os dos

anos 1980, que foram produzidos, em sua maioria, totalmente inseridos na indústria fonográfica. A partir dessas redescobertas, a imagem do cantor também ganhou novos rótulos, como o de “cult”. Em resposta ao segundo questionamento desta pesquisa – sobre Tim Maia ser considerado um artista pop ou marginal –, esse adjetivo parece resolver e deixar coesa a dicotomia entre o “doidão” e o músico de qualidade; entre o *outsider* e o popular. Nesse sentido, a recusa à indústria cultural acaba se tornando um valor de sua imagem dentro dessa própria indústria.

Sobre o segundo aspecto, é importante retomar que a indústria cultural vive da repetição. Ela faz com que produções culturais, como as obras de arte, que antes eram produzidas de forma subjetiva, percam essa característica e passem a atuar de acordo com a lógica da mercadoria. Isso traz consequências tanto para sua produção quanto para sua apreensão pelo público. Na música, esses efeitos ficam mais evidentes, porque ela tem características particulares, já que consegue interagir com as diferentes esferas da indústria e não depende de condições sociais, como letramento, para ser compreendida. Isso contribui para a reiteração de formas e para a repetição na difusão.

Essa recorrência de estilos deixa o consumidor confortável, porque ele consegue reconhecer aquilo que está escutando. Desse modo, a música na indústria é produzida a partir de fórmulas já conhecidas, às quais são acrescentadas modificações que justificam o consumo, pois dão um ar de novidade. A reiteração também ocorre por meio da difusão, já que, para que uma canção faça sucesso, é preciso que ela seja escutada pelo público. Portanto, as diferentes mídias são fundamentais para tornar uma música conhecida. Assim, ocorre o círculo vicioso em que o mais conhecido é quem tem mais sucesso e é mais gravado e mais ouvido, o que o torna mais conhecido.

A lógica da mercadoria, portanto, atua na canção de várias maneiras: na sua forma, no seu conteúdo e no gesto do cancionista, que passa a compor orientado por essas determinações, mesmo quando não está dentro do sistema. Ainda assim, há artistas que tentam buscar certa autonomia, como foi o caso de Tim Maia; porém, ele encontrou alguns limites, principalmente, em relação à difusão. Isso ficou evidente quando analisamos os discos da fase Racional, que não ficaram conhecidos pelo público na época e que tiveram que esperar que houvesse outras formas de divulgação para chegarem ao *mainstream* e fossem considerados positivamente pela crítica.

A partir disso, é evidente que Tim compreendeu esse funcionamento da indústria cultural e internalizou a repetição em seus discos. Isso ficou muito claro ao analisarmos as canções “Azul da Cor do Mar” e “Se me Lembro Faz Doer”, além de outras citadas pelos

biógrafos como sendo versões umas das outras, como no caso da canção “Padre Cícero, que foi modificada para poder fazer parte da trilha de uma novela.

A sensação é que, para Tim, aproveitar algo de uma canção em outra não era uma questão, era algo naturalizado, porque ele percebeu que a indústria funcionava assim. Além disso, o artista também parece ter entendido que, na música moderna, aquela que pode ser reproduzida à exaustão, não faz sentido debater se ela é um cover de outra canção ou não, já que não existe mais autenticidade. Sendo assim, não há motivos para que uma canção seja única. Dessa forma, em resposta ao último questionamento desta pesquisa – sobre se haveria uma relação entre as repetições e a construção do seu personagem –, esse procedimento da dicção de Tim Maia evidencia o conhecimento sobre as dinâmicas da indústria cultural justamente na produção de sua obra. Ainda sobre essa última questão, é importante ressaltar que ela não se esgota nesta pesquisa. O fato de existirem tantas repetições, versões de canções em sua obra, é um forte indício do entendimento de Tim sobre a indústria cultural, mas acredito que seja importante aprofundar mais o estudo sobre os diferentes estilos e as distintas motivações para essas tantas ocorrências semelhantes.

Então, este trabalho analisou aspectos biográficos de Tim Maia e elementos relativos à composição de suas canções para compreender como se deu a construção do personagem do cantor e sua relação com a indústria cultural. A partir deste estudo, ficou claro que a contradição é uma característica constitutiva de sua imagem, que foi transformada em uma qualidade dentro da indústria por meio do rótulo de “cult”. Já as repetições mostram como Tim Maia compreendeu o funcionamento da indústria cultural e internalizou esses processos em sua dicção. Mesmo encontrando alguns limites, isso indica que Tim não era só esse artista “doidão”, mas foi um mestre na periferia da indústria cultural.

Por fim, gostaria de ressaltar que esta pesquisa surgiu como uma maneira de dar continuidade ao meu trabalho de conclusão de curso de graduação (2018), no qual eu fiz uma primeira análise sobre as repetições nas canções de Tim Maia e estudei o grupo de canções “Brother, Father, Sister and Mother” (1976), “Ninguém Gosta de se Sentir Só” (1982) e “Brother, Father, Sister and Mother” (1986). A partir desse trabalho, percebi que o conhecimento sobre Tim Maia ainda não é tão difundido na academia e é, muitas vezes, pautado em clichês pelo grande público. Um dos aspectos que tinha me chamado a atenção naquele momento foi justamente a relação do artista com a indústria, que era tão singular, e isso me motivou a seguir estudando sua obra no mestrado. Portanto, acredito que esta dissertação tem muito valor para aprofundar o conhecimento sobre um artista tão importante para a música negra no Brasil. Além disso, como forma de dar sequência a essa investigação,

em minha futura pesquisa de doutorado, pretendo ampliar as análises de cada grupo de repetições e tenho a intenção de classificá-las e catalogá-las a partir de suas diferentes características e motivações, expandindo, portanto, o estudo sobre a obra de Tim Maia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural, ou o Iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020.
- ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Adorno - Vida e Obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ALMEIDA, Fernanda Maria de. *Tim Maia: o anti-herói da música brasileira*. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014..
- BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: a Explosão da Música Pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- _____. O autor como produtor. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BROWN, Mano. *Entrevista concedida à revista Showbizz*, n. 155, jun. 1998.
- BUARQUE, Chico. A busca solitária e silenciosa de quem conta e reconta a vida em textos e canções. *Nossa América*, 1989. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1989.htm>. Acesso em: 16 out. 2021.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 1, p. 1-25. 1995.
- KAPP, M. S. Over Again: as Repetições nas Canções de Tim Maia. 2018. 47f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- MAIA, Tim. *Disco Club*. Rio de Janeiro: Atlantic Records, 1978.
- MAIA, Tim. *Nuvens*. Rio de Janeiro: Seroma, 1982.
- MAIA, Tim. *Tim Maia*. Rio de Janeiro: Continental, 1986.
- MAIA, Tim. *Tim Maia*. Rio de Janeiro: Polydor, 1970.
- MAIA, Tim; HECK, Paul (org.). *Nobody Can Live Forever: the Existential Soul of Tim Maia*. Nova Iorque: Luaka Bop, 2012.
- MAIA, Tim. Tim Maia – Entrevista para o Jô Soares. *Youtube*. 2019. Disponível em:

- <<https://www.youtube.com/watch?v=JTb1OuVPmfE>>. Acesso em: 16 out. 2021.
- MAIA, Tim. Teatro Bandeirantes (completo). 1974. Youtube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvIUpxQ3v_g>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder – do Vinil ao Download*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- MOSSER, Kurt. *Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy*. 2008. Disponível em: <https://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26/?utm_source=ecommons.udayton.edu%2Fphl_fac_pub%2F26&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages>. Acesso em: 16 out. 2021.
- MOTTA, Nelson. *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 1970: resistência política e consumo cultural. In: *IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM*. Cidade do México: abr. de 2002. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 30 out. 2021.
- NEUMANN, Ricardo. *Cultura Racional: As leituras do “Maior Homem do Mundo”*. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é Cultura: A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970*. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2018.
- PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau: A soul music no Brasil nos anos 1970*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2015.
- RATTON, Artur. *As aventuras de um jovem Tim Maia na América*. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/as-aventuras-de-um-jovem-tim-maia-na-america-3y14kc6vp4nql27fexbgzxd1q>>. Acesso em: 16 out. 2017.
- RUDINOW, Joel. *Soul Music: Tracking the Spiritual Roots of Pop from Plato to Motown*. University of Michigan, 2010.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SILVA, Daniela Fernandes Gomes da. *Espelhos e canções: a influência da black music norte-americana na juventude negra de São Paulo*. 2010. 24f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SUMAN, Katia. O jabá e a formação do gosto musical: um estudo sobre o mundo das FMs. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. Diccão do Cancionista. *In: O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

THAYER, Allen. *Tim Maia Racional vols. 1 & 2*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

TIM Maia – Não há nada igual. Direção: Mauro Lima. Produção: Chris Bongirne, Luiz Felipe Rayol, Rafaella Dantas, Rodrigo Teixeira, Rômulo Marinho Jr., Vivi Maciel. Roteiro: Antônia Pellegrino, Bruno Martins, Fernanda Polastri, Mauro Lima, Nelson Motta, Raphael Mesquita. Intérpretes: Babu Santana, Robson Nunes, Alinne Moraes e outros. Brasil: Globo Filmes; Paris Filmes; Downtown Filmes; RT/ Features, 2014.

VELOSO, Caetano. Chico & Caetano: O dia em que Tim Maia não foi. *Globo.tv*. c2000-2021. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/chico-caetano-o-dia-em-que-tim-maia-nao-foi/3726908/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

WALSER, Robert. The rock and roll era. *In: NICHOLLS, David. The Cambridge History of American Music*. Cambridge University Press, 1998.

YESTERDAY. Direção: Danny Boyle. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Matthew James Wilkinson, Bernard Bellew, Richard Curtis e Danny Boyle. Intérpretes: Himesh Patel, Lily James, Ed Sheeran, Kate McKinnon. Roteiro: Richard Curtis. United Kingdom; China; Japan; United States: Working Title; Universal, 2019.