



André Luís Pires Leal Câmara

Eu faço sambas de ouvido pra você:
Marino Pinto, um compositor modesto

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Abril de 2017



ANDRÉ LUIS PIRES LEAL CAMARA

Eu faço sambas de ouvido pra você: Marino Pinto, um compositor modesto

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História – PUC-Rio

Profa. Sylvia Helena Cyntrão
UNB

Prof. Frederico Augusto Liberalli de Góes

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas –
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

André Luís Pires Leal Câmara

Jornalista e pesquisador, integrou a equipe do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*, publicou artigos na imprensa e em blogs na internet, além de atuar nas áreas de comunicação empresarial e assessoria de comunicação. Mestre em Letras pela PUC-Rio, em março de 2004 defendeu a dissertação *Na encruzilhada da Lopes Chaves: encontros e descaminhos em Mário de Andrade*.

Ficha Catalográfica

Câmara, André Luís Pires Leal

Eu faço sambas de ouvido pra você: Marino Pinto, um compositor modesto / André Luís Pires Leal Câmara; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2017.

268 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Marino Pinto. 3. Era do rádio. 4. Samba-canção. 5. Música popular brasileira. 6. Direito autoral. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para Maria, que fez este trabalho acontecer.

Para Camila e Pedro, de novo e sempre.

E também para Mariana, Carol e Pedro, que me
cederam o espaço antes reservado
a brincadeiras e festas.

Agradecimentos

À Capes e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

A meu orientador, Júlio Diniz, pelo apoio e observações desde a primeira conversa sobre este projeto. Aos professores Miguel Jost e Claudia Neiva Matos pelas críticas e sugestões, durante a qualificação, em 2015. E também aos professores Renato Cordeiro Gomes, Marília Rothier Cardoso, Heidrun Olinto, Karl Eric Schollhamer, Ana Paula Kiffer, Paulo Henriques Brito, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio e Frederico Coelho, pelas avaliações, críticas e sugestões, que contribuíram para a formulação desta tese. Um agradecimento carinhoso a Eliana Yunes, que sobre Marinho Pinto me revelou o que anos depois fez mais sentido: “Ele era muito discreto”. Agradeço também à equipe da Secretaria: Rodrigo, Dani, Di e Chiquinha.

Agradeço especialmente aos que colaboraram concedendo entrevistas, cedendo documentos e fotografias, fazendo indicações, sugestões e comentários: Jairo Severiano, Carlos Lyra, Tárík de Souza, Orlandivo (em memória), Paulo Perçu, Marina Perçu, Walkir Ferreira Pinto, Eduardo Levefre, Arminda Lefevre, Carlos Didier, Carla Gagliardi, Magda Botafogo, Lauro Gomes de Araújo, Nirez (Miguel Angelo de Azevedo), Patrícia Rodrigues (Sbacem), Euler Gouvêa (IMS), Rodrigo Ferrari (Livraria Folha Seca), Rodrigo Alzuguir, Lira Neto, Stella Caymmi, Ruy Castro, Cyva Leite, Carlos Alberto Affonso (Toca do Vinícius), Angela de Almeida, Luiz Antônio de Almeida (MIS/RJ), Cristiano Menezes (em memória), Antônio Carlos Miguel, Rodrigo Faour, Alaíde Costa, Lucienne Franco, Francisco Bosco, Yaçanã Martins, Sérgio Malta, Equipe da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, e à equipe da Secretaria de Turismo, Esporte, Cultura e Lazer do Município de Bom Jardim (RJ), que me atendeu entre fevereiro e março de 2014.

Para desenvolver este projeto, contei com a compreensão de meus superiores e colegas de trabalho. Sou grato especialmente a Sandra Marin e também a Solange Ayrosa. Agradeço ao apoio de Renata Charão, Andrea Vianna, Luciana Renna, Marianne Antabi, Reinaldo Lee, Leonardo Bruno, Mário Emílio Coelho, Leandro Izidoro, Davi Coelho, Tereza Lobo e Manoel de Gois, entre outros.

Amigos, familiares e colegas de doutorado contribuíram com sugestões, incentivo, discos e livros: Márcia Leone, Marcos Derizans, Maria Caldas, Jo Oliveira, Luiz Antônio Marinho, João Fernando Coelho, Cesar Castro, Elvia Bezerra, Andrea Chakur, Nilo Sérgio Gomes, Ana Letícia Leal, Evandro Câmara, Daniela Carioca, Gabriela Silveira, José Maurício Porto, Flávio Abreu, Léo Ribeiro, Antônio S. Braga, Cleide Wanderley, Dacles e Branca Câmara, Lúcia Freire e Ricardo Vasques, Ana Freire e João, Alfredinho e Bip-Bip, Zé Gradel, Heloísa Carvalho Tapajós (em memória), Lúcia Quental (em memória), Elza Vieira (em memória), Romildo Guerrante, Victor Passos, Affonso Nunes, Silvio Barsetti, Wilson França, Marcelo Carneiro, Felipe Tadeu e muitos mais. E, claro, pelos primeiros livros, discos e a primeira vitrola, agradeço a meus pais (em memória).

Resumo

Câmara, André Luís Pires Leal; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Eu faço sambas de ouvido pra você: Marino Pinto, um compositor modesto.** Rio de Janeiro: 2017. 268 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho se propõe a destacar a obra do compositor Marino Pinto, no panorama da música popular brasileira, enfocando aspectos da vida cultural no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1960. Procurou-se discutir a atualidade de suas canções, constantemente gravadas pelos mais diversos intérpretes. A era do rádio, a convivência entre parceiros musicais em ambientes como o Café Nice, a profissionalização do mercado fonográfico, a luta pelo direito autoral, a produção musical para o carnaval e o meio do ano, as boates de Copacabana e o aparecimento da bossa nova são alguns dos temas tratados. Sem tocar instrumentos musicais, a não ser batucando em caixa de fósforos, ora fazendo a letra, ora a melodia, Marino Pinto criou composições com os mais variados parceiros. Este trabalho reúne gravações raras, imagens pouco divulgadas e entrevistas inéditas com músicos, pesquisadores e pessoas ligadas ao compositor.

Palavras-chave

Marino Pinto; era do rádio; samba-canção; música popular brasileira; direito autoral.

Abstract

Câmara, André Luís Pires Leal; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **I make sambas by ear for you: Marino Pinto, a modest songwriter.** Rio de Janeiro: 2017. 268 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study intends to highlight the works of songwriter Marino Pinto, in the scenery of Brazilian popular music, focusing on some aspects of cultural life in Rio de Janeiro between the 1930s and the 1960s. With his lyrics being constantly recorded by different singers, the topicality of his songs was discussed. The Radio Era, the relationship musical partners that met constantly in places like Café Nice, the professionalization of the phonographic market, the fight for authors' rights, musical production for Carnival and the middle of the year, Copacabana's nightclubs and the rise of bossa nova are some of the topics examined. Without being able to play any instrument but a matchbox, sometimes writing the lyrics and sometimes the melody, Marino Pinto created songs with diverse collaborators. This work gathers rare recordings, little known images and unpublished interviews with musical artists, researchers and others linked to the songwriter.

Keywords

Marino Pinto; Radio Era; Samba-Canção; Brazilian Popular Music; Authors' Rights.

Sumário

1.Introdução	9
1.1. Nota sobre as gravações no arquivo anexo	25
2. Um tipo de compositor modesto	
2.1. Entre o samba e o bolero	26
2.2. Influências na memória da canção	38
2.3. Melodia e palavra na ideia	48
2.4. Na bossa das contradições	54
2.5. No telecoteço em parceria	66
2.6. O ritmo da calçada	72
2.7. Nas rodas do Café Nice	77
3. Das mesas do Nice às noites de Copacabana	
3.1. Ele não sabe até hoje o amor que perdeu	91
3.2. A Lapa e as razões que a razão desconhece	103
3.3. Memória, política e desencanto	118
3.4. Ninguém tem culpa da nossa desunião	139
3.5. No ritmo do sassaruê	152
3.6. Dentro da noite magnífica	159
3.7. Se eu fosse poeta	165
4. Conclusão	180
5. Referências bibliográficas	186
6. Apêndices	
6.1. Apêndice 1: obra	196
6.2. Apêndice 2: 110 letras de canções	202
6.3. Apêndice 3: discografia	246
6.4. Apêndice 4: relação das canções no arquivo digital	261

1. Introdução

Artistas da música popular brasileira há muito têm uma presença marcante na imprensa, com declarações às vezes polêmicas, que movimentam o cenário cultural do país. Essa presença ficou ainda mais destacada, na virada da década de 1960 para 1970, com o aparecimento de publicações alternativas como *O Pasquim*, *Opinião* e *Bondinho*. Esta última, “com tanta circulação de ideias e (pro)posições se tornou também cenário de interlocução para estes artistas”, (JOST & COHN: 2008, p.6). Nessa época, em plena ditadura militar, as ideias dos artistas da música popular podiam circular com restrições em veículos da grande imprensa, mas muitas reportagens sobre eles também eram publicadas nesses meios, como se pode constatar em *Nada será como antes: MPB nos anos 70*, de Ana Maria Bahiana.

A música popular brasileira já permeava as páginas de jornais brasileiros na década de 1930, quando Noel Rosa, por exemplo, era convidado para falar sobre o samba tanto em *O Globo*, no Rio de Janeiro, como em *O Debate*, em Belo Horizonte.

Um dos acontecimentos na imprensa que mostra o interesse de leitores de jornais pela música popular brasileira é a série de reportagens que, no fim da década de 1950, aparece em *Para Todos*, uma publicação quinzenal. O então jovem compositor Antônio Carlos Jobim, a cantora de teatro de revista Aracy Cortes, o maestro e arranjador Radamés Gnattali, todos são entrevistados para dar sua opinião sobre a atualidade da canção popular. Uma das entrevistas é feita com o compositor Marino Pinto, autor de muitos sucessos em parceria com diversos compositores. Chama a atenção esta reportagem sobre um artista da música que não era instrumentista nem cantor e, portanto, vivia mais afastado dos holofotes da mídia. Era, no entanto, uma presença forte na produção da canção de consumo e por isso despertava o interesse dos leitores.

Assim como Caetano Veloso ou Chico Buarque vão ser indagados sobre uma série de questões, ao longo de suas carreiras, Marino Pinto é instigado a se posicionar sobre o aboleramento do samba, a música de carnaval e outros assuntos. A partir dessa entrevista, procuramos situar esse compositor no cenário das atividades culturais na então capital federal, desde o ano de 1939, quando teve lançado o seu primeiro samba, em parceria com Ataulfo Alves.

Frequentador do lendário Café Nice, ali ele conheceu muitos dos que se tornariam seus parceiros musicais. Apesar de mais notado como letrista, chegou a fazer melodias, mesmo sem saber tocar qualquer instrumento. E esta era uma característica de muitos compositores que circulavam naquele ambiente, incentivados pela indústria do disco e o sucesso radiofônico.

Se podia ser entrevistado em um ou outro jornal, Marino era basicamente o que se pode definir como um compositor de personalidade modesta ou discreta. E modéstia é uma palavra que, conforme o *Dicionário analógico da língua portuguesa*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, está associada à simplicidade, comedimento, humildade, mas também a bonomia, democracia, despretensão, recolhimento, desafetação, desprezo do luxo e da ostentação. E Azevedo ainda faz uma associação com gostar de ficar na sombra e amar a obscuridade.

O compositor não era inteiramente desprovido de vaidade, primava por se trajar com elegância e até mesmo chega a mandar fazer pulseiras de crochê para seu relógio de pulso, conforme depoimento de seu sobrinho e afilhado Paulo Perçu. Mas tanto jornalistas que o entrevistam como amigos e familiares parecem sempre vê-lo como uma pessoa discreta. Uma descrição e uma modéstia que ele mantém na forma de compor e lidar com os parceiros. Boa parte de sua produção foi feita em complemento a ideias e estribilhos desenvolvidos por seus parceiros.

Em vez de ser protagonista da cena, ele era, em geral, o colaborador ou, mesmo, o coadjuvante, como o define o pesquisador Jairo Severiano, em entrevista para este trabalho. Severiano declara, inclusive, que Marino,

por comodismo, não quis ter o papel principal, se é que se pode usar essa expressão, no caso das composições. Ele ficou sempre como o “cara” que completava magistralmente as coisas que os outros não tinham conseguido complementar ou que o convidavam para fazer. E por isso ele tem muitas composições, mas quase sempre nos lembramos somente do nome do outro parceiro, como Wilson Baptista ou Zé da Zilda, e nunca dele. Eu não me lembro de nem uma música – e olha que ele teve muitas gravadas – eu não me lembro de nem uma música, nem uma canção em que as pessoas digam “ah, isso é do Marino Pinto”. Ele está sempre no papel secundário (SEVERIANO: Entrevistas, 2014).

Essa é uma posição não só de Marino Pinto, mas à qual foram levados muitos compositores, ao longo do tempo, em virtude da indústria cultural que privilegia sempre aquele que está mais à frente das câmeras, raramente o que está nos bastidores. Mas Marino fica nesse papel não como um coitado relegado ao ostracismo.

Sua atuação é a de um modesto que se entusiasma com a produção musical, com a possibilidade de fazer um samba e se tornar compositor, mas não faz barulho por isso.

E também não quer dizer que não tenha uma voz ativa na indústria cultural. Essa voz pode não sobressair, mas é ativa na quantidade e na qualidade da produção musical, ao mesmo tempo em que o compositor se empenha na profissionalização de sua atividade, lutando pelos direitos autorais e se tornando um dos dirigentes da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – Sbacem, instituição que ajudou a fundar, em 1946.

Marino Pinto é um compositor ligado tanto a sambistas mais tradicionais, como também a compositores que participaram da bossa nova. Carlos Lyra, um dos ícones desse movimento, e que foi seu parceiro em duas canções, declarou em entrevista para este trabalho que

do Marino ficou uma coisa assim como um padrinho, sabe. Como aquele cara que estava sempre zelando por mim. Ele ouvia minhas músicas, dava palpite. Mostrava para [a cantora] Helena de Lima e para os outros. Mostrava as nossas músicas para os cantores, gostava que gravassem nossas composições. Ele tinha muito orgulho da nossa parceria. Tenho uma memória muito grata. Ele ficou como um padrinho, me botou na Sbacem. O Ary [Barroso] era então o presidente, era amigo do Marino (LYRA: Entrevistas, 2014).

Carlos Lyra contou que não se lembrava da reação dele ao lançamento do primeiro LP de João Gilberto, que trazia “Aos pés da cruz”, do próprio Marino e Zé da Zilda. Mas, em relação à vizinhança de Marino e Ronaldo Bôscoli, que moravam no mesmo prédio, disse que

o João Gilberto estava sempre ali pelo apartamento do Ronaldo e convivia com o Marino o tempo todo. Ali por Copacabana, em torno do Beco das Garrafas, o Marino encontrava com o João. Quando saiu o disco da Elizeth, “Canção do amor demais”, o João estava com o disco e o Marino pegou para olhar. O João disse: “Repara só os dentinhos da Elizeth”. E o Marino falava: “É um esteta, é um esteta!” (LYRA: Entrevistas, 2014).

Lyra também se recorda do jeito irônico de Ronaldo Bôscoli se referir ao talco que Marino usava na orelha após o banho. Ele podia conviver e até fazer música com aquele grupo de rapazes, mas era visto como um sujeito antigo, sem dúvida. E, mais que antigo, comum. Marino era o modesto, o discreto e o comum. Como na canção de Caetano Veloso, “Peter Gast”, que fala “Sou um homem comum/ Qualquer um/ Enganando entre a dor e o prazer/ Hei de viver e morrer como um

homem comum”. Ou ainda no poema de Mário de Andrade, “Maturidade”, enviado em carta a Manuel Bandeira, e que depois o poeta paulista publicaria com o título de “Aspiração”: “Eu me sinto maior igualando-me aos homens iguais”.

Ao fazer a tradução do título desta tese para o inglês, por sugestão de um amigo, pensamos em usar, em vez de *modest*, a palavra *unassuming*. Mas tivemos receio de reforçar demais o caráter de um sujeito sem pretensão, e não é muito o que se pode dizer de alguém que quer ser um compositor popular e concorre a mais de uma eleição na luta pelos direitos autorais. E depois cogitamos em traduzir modesto por *humble*, mais identificado com humilde. De novo não quisemos destacar uma característica que não fosse a modéstia por nós imaginada. E talvez isso viesse a nos fazer repensar o próprio título em português. Assim, ainda que optando por uma tradução quase ao pé da letra, preferimos a abrangência tanto de *modest* quanto de modesto. A modéstia se vincula também à despretensão e à humildade, mas tem uma acepção mais próxima de discricção.

Marino é esse discreto, comum, igual, de quem pouco se sabe. Foi assim em sua vida particular, mas também na música, em suas atividades profissionais, a ponto de ser desse modo descrito em uma reportagem. Um modesto que também podia ser brincalhão, porque só se torna parceiro de tanta gente aquele que tem bom humor e disposição para o convívio. Assim Eratóstenes Frazão, compositor, parceiro de Marino e redator do boletim da Sbacem, descreve o compositor, em 1963:

É preferível, portanto, não destacar onde não se pode honestamente escolher a melhor, entre tantas melhores. O fato é que Marino Pinto continua a produzir obras-primas da música popular e a dar grande parte dos seus esforços ao trabalho de administrar a Sbacem, atento a todas as necessidades desta grande organização de autores e aos interesses de cada um dos filiados, colegas compositores, que a ele confiaram o cargo de conselheiro, para que depois fosse eleito presidente e, como amigo, companheiro, irmão, dirigisse os destinos da casa e defendesse os interesses de todos. Marino, o manso Marino, é o ideal como presidente. (PINTO: 1963, p.1).

Sem dúvida, se trata de um texto *chapa branca*, que enaltece a figura do presidente da instituição recém-reeleito. Mas Frazão partilhava dos interesses de compositores engajados na luta pelo direito autoral e, portanto, poderia mesmo acreditar que seu parceiro fosse a melhor escolha para essa luta. A imagem do “manso Marino presidente” espelha muito da ligação que o compositor manteve com o aparato burocrático, se envolvendo na administração não só da Sbacem, mas também se

candidatando à presidência do Olympico Club, que ele frequentava para jogar cartas, além de ter um cargo na censura federal, por mais contraditório que isso possa parecer para um artista.

Ainda que sua atuação como censor tenha acontecido durante um período democrático – com a exceção dos últimos dez meses de vida, quando o país já estava sob o golpe militar de 31 de março de 1964, e ele morre a 28 de janeiro de 1965 – a relação entre compositores de música popular e o aparelho repressor houve em outros casos. Podemos lembrar de Roberto Martins e Mário Rossi, que eram guardas civis; de Candeia, que também era policial; de Nelson Cavaquinho, que integrou a Polícia Militar; e tivemos ainda, nas forças armadas, os compositores do grupo chamado de Capitães da MPB, por ser formado por jovens capitães do exército, nas décadas de 1950 e 60, entre os quais estavam: Luís Antônio, Armando Cavalcanti e Klécio Caldas.

Assumidamente getulista, Marino comporia, em parceria com Haroldo Lobo, a famosa marcha “Retrato do velho”, espécie de *jingle* do retorno de Getúlio Vargas ao poder, gravada em 16 de outubro de 1950 por Francisco Alves e lançada em janeiro de 1951, alcançando sucesso no carnaval. Para se ter uma ideia da repercussão dessa marcha, citamos uma passagem da biografia de Vargas escrita por Lira Neto:

Às quinze horas, o presidente eleito chegou em carro aberto, saudado por uma chuva de confete e serpentina. Ao descer do automóvel, sorriu e acenou para a multidão que cantava, a uma só voz, “Retrato do velho”, marchinha de Haroldo Lobo e Marino Pinto, gravada por Francisco Alves, que seria uma das músicas mais executadas nos bailes carnavalescos daquele ano (NETO: 2014, p. 201).



MARINO OLHA O RETRATO DO VELHO: ADMIRAÇÃO POR GETÚLIO RENDEU SUCESSO E DUAS MARCHINHAS (FOTOGRAFIA CEDIDA POR WALKIR FERREIRA PINTO)

Além de “Retrato do velho”, Marino faria, com Paulo Soledade, “Deixa o velho trabalhar”, gravada em 1952 por Linda Baptista, também conhecida defensora de Getúlio e que chegou a ser acusada de ganhar dinheiro em troca dessa gravação.

Sua aproximação com Getúlio Vargas, através de Amaral Peixoto, propiciaria a construção da sede da Sbacem, na rua Buenos Aires, e colocaria uma dúvida na História: Marino Pinto realmente estaria no Palácio do Catete, na madrugada de 24 de agosto de 1954, quando Vargas se suicidou, conforme relata Ary Vasconcelos, em *Panorama da música popular volume 2*? Esta informação também seria reproduzida no Jornal do Brasil, que noticiaria a morte do compositor. No entanto, não há nada quanto a isso nos livros escritos sobre Vargas. Era pouco provável que naquela noite alguém que não fosse muito ligado ao governo e à família tivesse acesso ao interior do Palácio do Catete. Mas Marino realmente gozava desse prestígio? É o que ele teria contado a Ary Vasconcelos, que relata:

A 23 de agosto, de 1954 – véspera do suicídio de Getúlio Vargas – Marino foi ao Catete levar uma mensagem de Vítor Costa [diretor da Rádio Nacional] para d. Alzirinha. A certa altura, viu Getúlio aproximar-se, muito agitado, com um grupo de políticos. Ao chegar junto de Marino, Getúlio mudou de expressão e disse-lhe amavelmente: “Então como vai o ilustre compositor? Continua enriquecendo o cancioneiro popular?” Marino passou essa noite no Palácio e ali estava no momento do suicídio, sendo um dos primeiros que ocorreu ao quarto do presidente quando soube da infausta notícia. “Senti mais a morte do Presidente Getúlio Vargas do que a de meu pai. A ele devo tudo o que tenho na minha vida” – diz, comovido. De Getúlio, Marino herdaria cem livros da biblioteca pessoal, presente de d. Alzirinha (VASCONCELOS: 1964, p. 112).

Por que teria passado a noite ali? Por que nunca isso foi comentado? E quais livros teria herdado? Getúlio teria mesmo dito aquela frase sobre o “ilustre compositor”? Procuramos. No entanto, as relações do compositor com Amaral Peixoto eram realmente de muita simpatia, a ponto do genro de Getúlio ser um dos seus padrinhos de casamento.

Marino Pinto faria também *jingle* político para valer, como o Hino do Partido Social Democrata (PSD)¹, em meados da década de 1950, e também um dos jingles da campanha do marechal Lott à Presidência da República, em 1960, “Espada de ouro”.



DETALHE DE REPORTAGEM PUBLICADA PELO JORNAL DO BRASIL NO DIA 30 DE JANEIRO DE 1965 SOBRE MORTE DE MARINO PINTO (CÓPIA ADQUIRIDA PELO AUTOR NA BIBLIOTECA NACIONAL SOB AUTORIZAÇÃO DO JORNAL DO BRASIL)

Foi certamente sua atuação à frente da Sbacem que o levou a apresentar Antônio Carlos Jobim, que se tornaria seu parceiro, a Dorival Caymmi, ambos sócios daquela instituição. O encontro aconteceu a poucos passos da sede da Sbacem, que

¹ Fundado em 17 de julho de 1945, o PSD participou da maioria das eleições realizadas no país. Quase sempre teve como aliado o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), mas também fez alianças com a União Democrática Nacional (UDN), embora esta legenda fosse considerada sua adversária. Majoritário na Câmara dos Deputados, durante toda a sua história, o PSD elegeu dois presidentes da República: Eurico Gaspar Dutra, em 1945, e Juscelino Kubitschek, em 1955. Colaborou ativamente na eleição de Getúlio Vargas, em 1950, elegeu diversos governadores e fez parte de muitos ministérios. Teve como um dos principais líderes o deputado e depois senador Amaral Peixoto, genro de Vargas e a quem Marino Pinto era ligado. O PSD foi extinto em 27 de outubro de 1965, pelo Ato Institucional nº 2, como todos os partidos de então, para a criação dos dois únicos partidos da ditadura militar, que existiriam até o período da abertura: Partido Social Democrata (PSD) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Fonte: CPDOC/FGV.

então ficava na Rua Buenos Aires, no centro do Rio. Marino fez as apresentações no desaparecido Café Simpatia, tradicional ponto de bate-papo entre um cafezinho e um chope, que “fechou suas portas definitivamente no ano de 1990, depois de oitenta e três anos de serviços prestados à boemia carioca. Nos últimos anos de existência, era a única casa da avenida Rio Branco que ainda mantinha mesas e cadeiras no calçadão da via pública” (MELLO & SEBADELHE: p. 129). A história do encontro é narrada pela biógrafa do autor das canções praieiras:

O compositor Marino Pinto, à época presidente do Conselho deliberativo da Sba-cem, foi quem apresentou Jobim ao baiano, que havia se transferido para aquela sociedade, e costumava participar, sempre que podia, das suas sessões. Foi na informalidade do Café Simpatia, na avenida Rio Branco, que Caymmi conheceu “um rapaz magro de roupa clara sem gravata” com quem viria a conviver na Odeon, onde Jobim ocupou o cargo de diretor-artístico, entre 1956 e 1958, ajudando Aloysio de Oliveira (CAYMMI: 2001, p. 378).

De certo que esse encontro iria acontecer mais cedo ou mais tarde, talvez até a aproximação pudesse ser feita por Vinícius de Moraes, mas foi mesmo, através de Marino Pinto, que aconteceu essa amizade entre dois notáveis compositores. Pouco depois, na contracapa do primeiro LP de João Gilberto, Tom Jobim escreveria o famoso P.S., no qual diz: “Caymmi também acha”, como se fosse necessário à bossa nova o aval do autor das canções praieiras e também de belos sambas-canção.

Nosso compositor estava ali no encontro de Caymmi e Tom, como antes no Café Nice, entre Wilson Baptista e Aracy de Almeida, e mais tarde faria canções com Vadico, o mais famoso parceiro de Noel Rosa. Ele passou por muitos momentos emblemáticos, cruzou com muitos personagens importantes e participou de acontecimentos significativos nas histórias e nas lendas da canção popular.



MARINO PINTO, DORIVAL CAYMMI E MÁRIO ROSSI EM REUNIÃO NA SBACEM (ACERVO SBACEM)

Nesta tese, procuramos reunir e divulgar fotografias, reportagens, documentos e fonogramas relativos ao compositor, que encontramos em acervo da família, Instituto Moreira Salles, Instituto Memória Musical Brasileira, acervo Jairo Severiano, arquivo Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo), arquivo da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem), Secretaria Municipal de Turismo, Esporte, Cultura e Lazer de Bom Jardim (RJ), Hemeroteca da Biblioteca Nacional e Depoimentos para a Posterioridade do Museu da Imagem e do Som/RJ.

Autor de uma obra heterogênea, Marino Pinto é um compositor que em geral escapa a classificações rígidas de estilos da música popular. Jairo Severiano, em entrevista a este trabalho, afirmou que

Na década de 1950, são duas vertentes que se abrem no samba-canção. Uma tradicional, com Herivelto Martins e Lupicínio Rodrigues, como principais expoentes, e a moderna, com José Maria de Abreu, Dick Farney, Lúcio Alves e o grande Caymmi. Quando chega 1958, a vertente moderna dá na bossa nova. Em contrapartida, a vertente de Lupicínio e Herivelto dá na música brega (SEVERIANO: Entrevistas, 2014).

Diante de nossa observação que Marino estaria nas duas vertentes apontadas, por ser parceiro de Herivelto e também ter sido muitas vezes gravado por Lúcio Alves, o pesquisador concordou e respondeu:

Exatamente isso. Em geral, há um certo ecletismo nos compositores e nos intérpretes brasileiros. Havia a música de carnaval e a de meio de ano, a animada e a mais lenta. E diferentes intérpretes gravavam tanto um quanto outro estilo. Para acompanhar esse ecletismo dos cantores, os compositores também apresentavam uma produção eclética.

Um ecletismo que ressalta a diversidade e a pluralidade das parcerias e dos estilos musicais.

Em *Todos entoam*, Luiz Tatit faz um comentário que procura repensar o impacto que as letras de canção podem causar:

José Lino Grunewald, se não chegou a explorar formas de abordagem da canção, demonstrou ter plena consciência de que já era tempo de alguém se incumbir da tarefa. Em 1974, eu deparara com um pequeno artigo de Grunewald no jornal O Estado de S. Paulo (03/02/1974) que dizia com todas as letras que a bibliografia da canção “é escassa, quase nada de estrutural, atacando a essência [...] Hoje, quando o disco já traduz intensa realidade cultural, [...], a canção merecia atenções mais alentadas no plano ensaístico. Não é preciso assustar ninguém com novo estruturalismo, mas detectar elementos concretos no âmbito de um processo”. E ao longo do texto, intitulado “Atenção para a canção”, tece observações típicas de um poeta, mas um poeta que admira a canção: “Verifica-se, então, um fato peculiar: versos que lidos ou declamados são simplórios, ganham novos efeitos de acordo com a faixa musical e o modo de cantá-los”.

Isso me reportava imediatamente aos versos de Augusto de Campos escritos em homenagem a Torquato Neto: “Estou pensando/ no mistério das letras de música/ tão frágeis quando escritas/ tão fortes quando cantadas/ [...] a palavra canto é outra coisa” (TATIT: 2014, p.63-64).

Se Grunewald falava de uma época em que poucos se ocupavam em analisar a canção, este fato hoje se modificou bastante, quando se constata a realização de diversos eventos acadêmicos, em diferentes cidades do país, que procuram, há muitos anos, mostrar aspectos relevantes da canção, não mais como simples versos cantados, mas também ampliando os estudos para a análise de performance, mercado fonográfico, impacto cultural, etc. Uma análise que cativa cada vez mais acadêmicos das áreas das Letras, Música, História, Ciências Sociais, Psicologia, entre outras.

Uma análise que se distingue das narrativas de antigos cronistas e críticos musicais que foram responsáveis por construir a historiografia da música popular brasileira, criando os seus santos, o seu cânone, as suas lendas.

Embora essa abordagem seja hoje bastante questionada, é também importante reconhecer que uma verdadeira e profunda análise da música popular brasileira não se inicia somente com publicações como o imprescindível *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos. Na primeira metade da década de 1930, livros como os de Vagalume e Orestes Barbosa, como visto no capítulo 1, já demonstravam e provavam a importância da música popular e notadamente do samba no desenvolvimento da cultura brasileira. Não quer dizer que tivessem uma análise embasada em teorias literárias, em metodologias científicas, mas não se pode menosprezar a sua contribuição ou a de Jota Efegê, Ary Vasconcelos ou José Ramos Tinhorão para examinar o papel destacado da canção entre as manifestações culturais no Brasil, ainda que se possa enxergar certo reducionismo em suas abordagens.

Por outro lado, em nada acrescenta a esse debate posições de biógrafos e memorialistas que consideram que teses acadêmicas, ao se referirem ao discurso noelino ou ao discurso chicobuarquino, fazem da música popular algo mais complexo do que deve ser.

Não se trata aqui de algo simples ou sofisticado, mas de uma expressão artística e cultural de impacto relevante e, por isso, objeto de análise e de teorias acadêmicas. Pode ser que se trate de campos inconciliáveis, mas gostaríamos de expor e transpor esse conflito entre cronistas, memorialistas, biógrafos e acadêmicos, que limita as visões sobre a música popular brasileira.

Não quisemos dar a esta tese o caráter de uma biografia, mas seguimos uma linha próxima a de um ensaio sobre a vida artística e cultural no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1960. Procuramos desenvolver este trabalho reunindo uma bibliografia na qual figuram títulos que fazem uma revisão da historiografia da música popular brasileira, caso de autores como Carlos Sandroni, Hermano Vianna, Santuza Naves, Júlio Diniz, Claudia Matos, Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, entre outros. Ao mesmo tempo, buscamos também diálogo com os comentários e as críticas de autores desvinculados de uma teoria acadêmica, como Orestes Barbosa, Francisco Guimarães (Vagalume), Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Carlos Didier, que oferecem um vasto panorama das manifestações da canção urbana no Brasil ao longo do século XX.

A partir desses autores, entre outros, elaboramos nosso trabalho com base também em reportagens de jornais e revistas, além de questões discutidas em livros como *À escuta*, de Jean Luc Nancy, e *Atmosfera, ambiência e Stimmung*, de Hans Ulrich Gumbrecht.

A partir da indagação sobre o que leva um compositor tão gravado a ficar em menos evidência do que outros no cenário da música popular brasileira, procuramos levantar informações e documentos que destacassem a relevância de Marino Pinto nesse contexto.

Dividimos a tese em dois capítulos. No primeiro, procuramos situar a atuação do compositor no cenário da música brasileira, destacando aspectos do samba, samba-canção, bolero e outros ritmos. O começo de sua carreira movido pela convivência com artistas do rádio e do disco no Café Nice é um dos focos nesse capítulo em que analisamos o perfil desse compositor modesto.

O segundo capítulo aborda temas de suas canções e as relações com os parceiros, passando por sua atuação na luta pelo direito autoral e seu contraditório cargo de censor federal, numa trajetória que vai dos tempos do Nice até a noite das boates de Copacabana.

Além das referências bibliográficas, a tese conta com quatro apêndices importantes para se compreender melhor o papel do artista Marino Pinto na memória cultural brasileira. O apêndice 1 traz uma relação com todas as duzentas e sessenta composições que conseguimos reunir, apesar de haver uma estimativa de que sua obra chegaria a trezentas canções e até se falar em quatrocentas ou mesmo seiscentas. Com dados fornecidos pela Sbacem, acervos consultados, toda a discografia reunida, partituras e também uma letra inédita, chegamos a esse número. Na obra é importante, também, verificar a quantidade de quase oitenta parceiros.

O apêndice 2 reúne cento e dez letras de canções de Marino, algumas só dele e outras das quais fez alguma parte. No caso da parceria com Mário Rossi, a letra é sempre toda – ou em grande parte – do parceiro, já que a Marino cabia sempre a melodia nesse caso. Isso também aconteceu em outras parcerias, embora fosse ele um compositor de ouvido, que não tocava nada além de caixa de fósforos.

O apêndice 3 mostra uma ampla discografia de Marino Pinto com a totalidade das gravações de suas canções no formato 78 rpm e uma quantidade expressiva do que foi lançado em LP, CD, DVD e vídeos no Youtube.

O apêndice 4 reúne em pendrive 151 canções do autor em primeiras gravações e também algumas delas em regravações, indo de intérpretes antigos até aos mais recentes. Este apêndice nos pareceu imprescindível, já que nosso objeto de estudo se trata de um autor de canções, que não pode ser somente analisado em um texto no papel. Contém ainda a gravação de um programa com Dalva de Oliveira na Rádio Tupi, em 1952, que dá bem a dimensão do sucesso de Marino Pinto como compositor.

Para empreender tal tarefa, ao longo dos anos procuramos levantar a discografia, na maior parte composta de discos 78rpm de difícil acesso. Encontramos no Instituto Moreira Salles nada menos do que duzentos e dezenove itens, entre gravações e partituras, das coleções José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi. Foi nosso ponto de partida para um conhecimento mais amplo da obra do compositor.

Algumas vezes, recorremos à Divisão de Música da Biblioteca Nacional, que, embora não tenha em seu acervo quantidade de gravações como a do IMS, guarda alguns registros que não se encontram nas coleções citadas. E, assim, pouco a pouco, fomos montando um mosaico que nos permitiu chegar à quase totalidade da obra gravada de Marino Pinto.

Na Biblioteca Nacional, além da Divisão de Música, consultamos, ao longo de toda a pesquisa, jornais e revistas digitalizados na Hemeroteca. Procuramos notícias relativas ao nosso compositor em publicações de maior relevância entre as décadas de 1940 e 1960, como Correio da Manhã, Diário de Notícias, Diário Carioca, A Manhã, O Cruzeiro, Manchete, Última Hora, A Cena Muda, Jornal do Brasil e O Globo. Entre os itens consultados, localizamos a referência à entrevista com Marino Pinto realizada pelo quinzenário Para Todos, que focalizamos no primeiro capítulo.

O grande salto se deu em fevereiro de 2014, ao entrevistarmos o pesquisador Jairo Severiano, que mantém um dos maiores acervos de gravações de 78 rpm do país. Através de Carla Gagliardi, filha do cantor Carlos Galhardo, chegamos a ele, que disse considerar Marino Pinto “um ótimo compositor, infelizmente pouco estudado”.

Além de conceder a entrevista utilizada em diversos momentos desta tese, Severiano nos cedeu todo o material gravado que dispunha de composições de Marino Pinto, totalizando nada menos do que sete CDs e cerca de cento e quarenta

gravações. Muitas delas conhecíamos dos acervos pesquisados, mas pela primeira vez conseguíamos obter uma cópia desse material.

Outras duas importantes entrevistas foram realizadas entre fevereiro e março de 2014. A primeira delas com Carlos Lyra, um dos grandes nomes da canção brasileira, que despontou na época áurea da bossa nova e foi parceiro de Marino Pinto. O compositor nos recebeu em seu apartamento, ocasião em que, pela primeira vez, falou a respeito do autor de canções que aqui analisamos. Sua entrevista é também aproveitada em diversos momentos deste trabalho.

Tendo Marino Pinto nascido em 1916, quase não seria mais possível encontrar um de seus parceiros. A entrevista com Lyra, além de destacar uma parceria musical pouco comentada, tem o aspecto relevante de testemunho de como era o compositor pesquisado em atividade.

Apesar de se tratar de um nome que figura em publicações especializadas em música popular brasileira, o autor aqui enfocado não motivara ainda um estudo mais aprofundado sobre sua obra. E dados sobre sua vida ficaram dispersos ao longo do tempo. Era necessário estabelecer um contato com sua família, a fim de averiguar se havia um arquivo pessoal, documentos, fotografias, informações que servissem à pesquisa.

Através da Secretaria Municipal de Turismo, Esporte, Cultura e Lazer de Bom Jardim (RJ), cidade natal de Marino Pinto, localizamos, no município de Nova Friburgo (RJ), a sobrinha mais nova do compositor, que, em sua homenagem, se chama Marina. Ela nos indicou seu irmão mais velho, Paulo Cesar Perçu, com quem conversamos, por telefone, e agendamos uma entrevista em sua casa, também em Nova Friburgo.

Desta entrevista recolhemos informações importantes para reconstituir o perfil biográfico do compositor aqui estudado. Ali também ficava claro, passados tantos anos de sua morte, e em face do desaparecimento de quase todos os seus contemporâneos, a dificuldade de obter informações mais precisas a respeito de suas atividades. De comportamento mais reservado, Marino Pinto parecia não ter deixado muitos rastros que pudessem ser seguidos.

Foi quando soubemos que seus únicos sobrinhos, filhos de sua irmã Celeste (outras duas irmãs e um irmão morreram ainda jovens), não mantinham relações com a família de sua viúva, que ficara responsável pelos direitos autorais. O que os

sobrinhos tinham de documentos havia sido doado à Prefeitura de Bom Jardim. Mas nada de gravações raras, letras inéditas, anotações, nada disso.

No mesmo dia da entrevista com Paulo Perçu, nos pusemos a caminho de Bom Jardim, onde já tínhamos agendado uma visita à Secretaria Municipal de Turismo, Esporte, Cultura e Lazer. Na sede dessa secretaria, fomos recebidos por uma equipe disposta a divulgar todo o material de que dispunham. Obtivemos cópia digital de um acervo que incluía fotografias e até mesmo as certidões de nascimento e de casamento do compositor.

Durante todo o tempo, continuamos a manter contato, por e-mail e telefone, com Paulo Perçu, para esclarecer dúvidas, e dele recebemos, pelo correio, fotografias da infância, do casamento e de outros momentos da vida de Marino Pinto.

No Instituto Moreira Salles, obtivemos cópia de diversas partituras da coleção José Ramos Tinhorão, mediante carta assinada por nosso orientador e o Departamento de Letras da PUC-Rio. Nosso interesse pelas partituras se devia às letras das canções, algumas desconhecidas, e às capas, como documento de uma época em que essas publicações eram comercializadas em lojas de artigos musicais, acompanhando o lançamento da canção em discos. Muitas delas não só ilustram este trabalho, como também serviram de fonte de informação para a pesquisa.

Faltava ainda verificar que informações poderiam ser conseguidas com aqueles que eram responsáveis pelos direitos autorais do compositor, os parentes de sua esposa. E assim fomos à Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem), instituição que o próprio Marino Pinto ajudara a fundar e da qual se tornara conselheiro, diretor e depois presidente. Ali, conseguimos cópia de boletins com dados sobre o compositor, fotografias inéditas, como a dele ao lado de Dorival Caymmi, e também a relação de composições do autor no Relatório Analítico de Titular Autoral e Suas Obras, do Ecad, instituição que congrega todas as associações arrecadadoras de direito autoral no país.

Também na Sbacem chegamos a um contato com a família de Zaíra Fernandes Pinto, esposa do compositor que também falecera há muitos anos. No entanto, não obtivemos sucesso na época e fomos informados que nada havia a ser detalhado, além das informações já obtidas na Sbacem.

Dois anos depois, por ocasião da publicação de artigo nosso no jornal O Globo, destacando a atuação de Marino Pinto pelo direito autoral, no mês dos cem

anos de seu nascimento, fomos procurados por um dos sobrinhos de Zaíra que gostaria de saber mais informações sobre o tio a quem conhecera na infância. Desse contato chegamos, enfim, até a Walkir Ferreira Pinto, o cunhado de Marino (as famílias têm o mesmo sobrenome).

Em uma manhã de sábado, pegamos a barca para Niterói e depois um ônibus até o bairro do Fonseca. Em seus noventa anos, o sr. Walkir nos recebeu, sozinho, ainda um pouco ressabiado, sem saber o que queríamos com seu falecido cunhado. Após minutos de conversa, subimos ao seu apartamento onde nos trouxe uma mala verde antiga que mantinha quase intocada. Eram guardados de sua irmã nos quais ele pouco mexera, mas sabia que teriam pertencido ao cunhado.

Dessa mala vimos saltar nada menos do que partituras originais, algumas das quais já tínhamos em cópia digital do IMS, e também fotografias pessoais que mostravam, pela primeira vez, Marino em seu apartamento, em diversas situações, no mesmo prédio em que moravam Ronaldo Bôscoli, Chico Feitosa e Ernâni Filho, um endereço frequentado por Carlos Lyra e Tom Jobim. E, além de tudo, na mesma mala havia originais datilografados, no papel timbrado da Sbacem, de letras de composições. Pelo menos uma delas, em parceria com Eratóstenes Frazão, constatamos ser inédita, após diversas comparações com a discografia e a obra reunida. Todo esse acervo nos foi confiado para finalizar a pesquisa e ainda se encontra conosco guardado.

Ao longo de toda essa investigação e também durante a escrita da tese, trocamos e-mails com interlocutores importantes, como o biógrafo de Wilson Baptista, Rodrigo Alzuguir, o pesquisador Rodrigo Faour, o biógrafo de Noel Rosa, Orestes Barbosa e Nássara, Carlos Didier, e, por último, o crítico e pesquisador Tárik de Souza, que respondeu a diversas perguntas que lhe enviamos. Todos esses depoimentos foram aproveitados no desenvolvimento da tese.

Ao procurarmos enfocar a vida cultural, destacando um panorama musical em que se movimentam cerca de oitenta parceiros, muitos dos quais nomes destacados na cena do mercado discográfico, além de intérpretes consagrados, percebemos a necessidade de apresentar um perfil mais detalhado desse compositor pouco estudado até agora.

De nossa pesquisa emerge um Marino modesto, comum, mas capaz de ser enaltecido como compositor em diversas gravações de Dalva de Oliveira, Elizeth

Cardoso, Orlando Silva e João Gilberto. Um Marino a quem o também compositor Waldemar Gomes chegou a definir como “parceiro ideal”.

Como aconteciam as parcerias entre os compositores que participaram da produção musical na primeira metade do século XX, como era a vida cultural que girava em torno de artistas como Marino Pinto? São algumas das questões que procuramos analisar ao longo deste trabalho, partindo das reportagens do quinzenário Para Todos citadas nas páginas seguintes.

1.1. Nota sobre as gravações no arquivo anexo

As gravações entregues à banca examinadora em pendrive anexo a este texto foram reunidas em três pastas:

Pasta 1 - primeiras gravações das canções. Quando não foi possível apresentar a primeira gravação, esta foi substituída pela mais antiga encontrada.

Pasta 2 – outras gravações de canções de Marino Pinto reunidas na pasta 1.

Pasta 3 - programa com Dalva de Oliveira, na Rádio Tupi, em 1952, no qual a cantora entra ao som de “Que será”, bolero de Marino Pinto e Mário Rossi, que fez grande sucesso e servia como prefixo do programa.

Ao longo do texto, nos capítulos seguintes, há um ícone que corresponde a cada pasta, da seguinte forma:

 Pasta 1 - Primeiras gravações

 Pasta 2- Outras gravações

 Pasta 3- “Que será” ao vivo na Rádio Tupi com Dalva de Oliveira

Obs: Para verificar a relação das canções incluídas no arquivo anexo, consulte o apêndice 4, ao final deste trabalho.

Parte das canções citadas pode ser localizada na internet nos acervos Instituto Moreira Salles (<http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/musica>), Instituto Memória Musical Brasileira (<http://immub.org>) e Nirez (<http://www.projetoencodece-ranirez.com.br/index2.html>).

2. Um tipo de compositor modesto

2.1. Entre o samba e o bolero

Na segunda metade da década de 1950, o quinzenário Para Todos, que tinha sua redação instalada nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, publicou uma série de depoimentos com nomes expressivos da música popular brasileira.

Fundado pelo jornalista e escritor Álvaro Moreyra, o jornal literário conservava o mesmo nome da revista que, entre os anos de 1920 e 30, fizera História com crônicas de João do Rio e ilustrações de J. Carlos. Embora fossem publicações que abordavam temas culturais, eram inteiramente distintas, a começar pela apresentação gráfica.

Dirigido pelo escritor Jorge Amado, o jornal de Álvaro Moreyra tinha como chefe de reportagem Moacir Werneck de Castro, e o secretário de redação era James Amado, poeta e irmão de Jorge.

Em sua página 7, dedicada a temas musicais, o quinzenário discutia o estado da música popular brasileira, que muitos diziam estar se degradando. É o que se pode conferir na entrevista do maestro Radames Gnattali ao repórter Ronaldo Mello Pinto, publicada na primeira quinzena de junho de 1956.

Um dos grandes nomes da Rádio Nacional, responsável por arranjos marcantes para Orlando Silva, como o de “Lábios que beije”, de J. Cascata e Leonel Azevedo, em 1937, ou de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, na gravação de Francisco Alves, em 1939, Gnattali, que em discos da gravadora Continental assinava com o pseudônimo de Vero, faz esta afirmação: “Não está em decadência a música popular brasileira”. O maestro esclarece que orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la, pois a orquestração em si não a prejudicaria. Para ele, o que corromperia a música popular seria a transformação de seu ritmo.

Diz Gnattali na entrevista:

Desde que os instrumentos utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos (os valores essenciais da música popular), então é lícito e é justo utilizá-los. Mas nunca será demais acentuar que o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo (GNATALI: 1956, p.7).

Mais adiante, o maestro ressalta que influências sempre existiram na música. E cita como exemplo que Ernesto Nazareth teria recebido de Chopin. Autor de valsas e de melodias cadenciadas, às quais se recusava a chamar de maxixe, registrando-as como tangos ou polcas, Nazareth é até hoje destaque no repertório dos músicos de choro, com clássicos como “Odeon” e ‘Apanhei-te cavaquinho’. Tendo desenvolvido uma obra na fronteira entre música de concerto e música popular, seria o inspirador do conto “O homem célebre”, de Machado de Assis, segundo José Miguel Wisnik, no ensaio *Machado Maxixe* (WISNIK, 2004, p. 18-104).

Gnatalli observa que a influência de Chopin sobre Nazareth não impede que este seja considerado “um autêntico marco em nossa música, um compositor brasileiro por excelência”. E afirma que Nazareth de maneira nenhuma deveria ser condenado por essa influência chopiniana. Prossegue o arranjador:

Volto à carga: fundamental é o ritmo e fundamental, portanto, é que as influências se deem no processo natural de assimilação, por afinidade, nunca artificialmente, como fruto de importações forçadas. (GNATALLI: 1956, p.7).

A polêmica se dava em torno de críticas feitas a gravações de sambas-canção. Em geral, essas críticas partiam de jornalistas como José Ramos Tinhorão, que se colocaria contrário a gravações de Dick Farney e Lúcio Alves, e indicaria certo desvirtuamento da música popular brasileira em sambas-canção, como “Reverso” (Gilberto Milfont e Marino Pinto) e “Se o tempo entendesse” (Marino Pinto e Mário Rossi). Para Tinhorão, tais composições em alguns pontos não se distinguem da música norte-americana, com arranjos como os de Radamés Gnatalli (TINHORÃO: 1969, p.57).

No mesmo ano da entrevista de Gnatalli, Tom Jobim dá seu depoimento, ao mesmo jornal Para Todos, sobre a absorção das influências na formação da canção popular brasileira. Em 1956, quando estreia a peça *Orfeu da Conceição*, marco inaugural da parceria Tom e Vinícius, é o poeta quem faz com o parceiro uma das entrevistas para a já citada série de depoimentos sobre música popular brasileira. Tom diz a Vinícius:

As pessoas, as culturas, a música comunicam-se umas com as outras. Há sempre influências novas como disse Radamés Gnatalli, pois, de outro modo, a única música brasileira mesmo seria a dos tupis e guaranis que, por sua vez, dizem os antropólogos, já têm sua origem na Oceania. O uso de instrumentos como o violino, a harpa, o oboé, a trompa etc., na nossa música, é tão lícito quanto o do violão, do

cavaquinho e da flauta que também não são instrumentos inventados no Brasil (JOBIM: 1956, p.7).

São bem próximas, portanto, as ideias de Jobim e Gnatalli sobre a formação de uma música brasileira aberta às influências. Anos depois, essas ideias encontravam afinidades, tanto entre os que formariam o movimento da bossa nova, quanto entre os que organizariam o tropicalismo. Mas os dois maestros e também compositores se referiam àquele momento em que a canção popular operava suas transformações movida por compositores que se deslocavam entre a feitura do samba mais tradicional, o samba-canção, o baião e o bolero.

Sem serem unicamente sambistas ou tradicionalistas, esses eram compositores que nem sempre tocavam instrumentos, mas faziam a música na cabeça, batucando na mesa ou na caixinha de fósforos ou simplesmente cantarolando a melodia, até que um maestro escrevesse a partitura para eles. Uma prática que acompanhava a modernização da música e da indústria do disco.

Com o apoio de arranjadores e excelentes instrumentistas, como Radamés Gnatalli, esses compositores tinham seu ofício voltado para o mercado de discos, o rádio e o público consumidor de canções.

E não se pode esquecer que esses compositores produziam melodias e letras que seriam eternizadas nas vozes únicas de cantores e cantoras que marcariam época, a ponto de quase se tornarem os autores dessas canções. Poucos se davam conta de quem era o compositor de determinado sucesso ou daquela canção que, mesmo não sendo a mais executada, chamava a atenção do ouvinte. Em geral, o público ligava as canções que escutava aos intérpretes que admirava. Raros eram os compositores que, sem serem músicos ou cantores, ou que não escreviam constantemente na imprensa e nem tinham programa de rádio, eram notados por quem admirava suas canções.

Por sua vez, o ator Grande Otelo (também compositor), ao ser entrevistado pelo mesmo repórter, em Para Todos, no mesmo ano de 1956, declara que a música popular brasileira não cumpria, na época, uma de suas finalidades mais importantes, a de ser a “imprensa cantada”. Diz Otelo:

A maioria dos compositores, atualmente, vem desprezando os motivos tão ricos da vida das cidades e das necessidades mais urgentes do povo, limitando-se a fazer

versões de música estrangeira e compor histórias com lugares comuns e ritmos estranhos (OTELO, 1956, p.7).

Ao falar em “ritmos estranhos”, é possível que Otelo estivesse aqui a criticar o bolero e as canções excessivamente românticas, tão em voga na época. Otelo costumava se apresentar em boates, onde predominava o samba-canção, com letras passionais e melodramáticas. No livro *A noite do meu bem*, de Ruy Castro, há uma foto em que ele aparece ensaiando em um desses ambientes, ao lado da cantora Linda Batista e dos compositores Herivelto Martins (seu parceiro em “Praça Onze”) e Ary Barroso, ao piano (CASTRO, 2015, 161). Ary, inclusive, era o autor de “Risque”, grande sucesso gravado por Linda Batista, em 1952, com um arranjo que aproxima bastante o samba-canção do bolero.

Mas a tal “imprensa falada”, a que Otelo se referia, não necessariamente era feita por gente de uma turma tão diferente do bolero e de versões de canções estrangeiras. O compositor Haroldo Barbosa, por exemplo, era o autor do samba “Adeus, América”, em parceria com Geraldo Jaques (“Adeus América, essa terra é muito boa/ Mas não posso ficar porque o samba mandou me chamar”), lançado em 1947, pelos Os Cariocas, e também de “Notícia de jornal”, com Luís Reis, que nos anos 1970 seria regravado por Chico Buarque (“Ninguém notou, ninguém morou/ Na dor que era o seu mal/ A dor da gente não sai no jornal”). Mas Barbosa era ainda o responsável pelas versões de “Perfídia” e de “Frenesi”, boleros do mexicano Alfredo Domingues gravados, na década de 1940, por Francisco Alves, para quem fez versões de diversas canções românticas.

A preocupação com a bolerização não se tratava de fato isolado, tanto que era o tema de uma crônica de Vinícius de Moraes publicada na imprensa, em agosto de 1953, na qual ele dizia que o Brasil estaria caminhando rápido para se tornar um país produtor de boleros. O poeta perguntava se isso se deveria a um escapismo de uma sociedade doente e entediada. Para ele, a marca da boa música popular brasileira seria sempre saudável e dionisíaca. (MORAES, 2008, p.51).

Embora parceiro e amigo de Antônio Maria, um ícone do samba-canção abolerado nos ambientes esfumaçados, Vinícius procurava talvez um novo estilo de canção, que começaria a esboçar cerca de três anos após publicar essa crônica, ao iniciar sua histórica parceria com Antônio Carlos Jobim.

Mas nem Tom conseguiria fugir sempre do sentimentalismo e do bolero, como em “Anos dourados” - parceria com Chico Buarque da década de 1980 - assim como Vinícius teria pelo menos um bolero de grande sucesso, na década de 1970, “Onde anda você” - parceria com Hermano Silva.

Até mesmo João Gilberto, celebrado como criador do ritmo ou batida da bossa nova, a partir de seu disco gravado no México, em 1970, rechearia seu repertório com alguns boleros estrangeiros, entre os quais “Besame mucho” (Consuelo Velazquez) e “Eclipse” (Ernesto Lecuona), e regravaria ambos, anos mais tarde. O primeiro, no disco *Amoroso*, em 1977; o segundo, no CD *Voz e violão*, de 2000. E como observa o crítico musical Tárík de Souza, “João Gilberto, o ortodoxo papa da bossa nova, gravou logo de saída sua composição ‘Oba-lá-lá’, um bolero”. Esta afirmação de Tárík foi feita em entrevista concedida por ele, especialmente, para este trabalho². Só para lembrar, “Oba-la-lá” está no primeiro LP do cantor, *Chega de saudade*, lançado em 1959.

Por sua vez, o foxtrote ou fox-canção, que consagrou compositores como Custódio Mesquita, apesar da incontestável influência norte-americana ou europeia (o fox está bastante presente também na canção francesa) parece ter sido um ritmo mais aceito do que o bolero. A gravação de Orlando Silva para o clássico “Nada além”, de Custódio Mesquita e Mário Lago, feita em 1938, com a Orquestra Victor Brasileira, transparece nitidamente os traços da canção e dos arranjos da música norte-americana daquela época. Um estrangeirismo que, combinado à extraordinária interpretação do cantor das multidões, nunca impediu que considerassem essa canção como uma das pérolas do cancioneiro brasileiro. Ao passo que, com relação ao bolero, parece ter permanecido sempre um mal-estar.

É interessante ver, por exemplo, como se procura distinguir o samba-canção mais abolerado do samba-canção mais jazzístico, como nesta observação de Santuza Naves:

Marcando grande presença no período anterior à bossa nova, o samba-canção teve grande penetração popular, sendo divulgado pela Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, importante emissora que abrigava cantores cujo estilo interpretativo era operístico, entre os quais Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto e Angela Maria. O samba-

² A pedido do entrevistado, que se encontrava envolvido com o lançamento de seu livro *Sambalanço, a bossa que dança*, a entrevista foi feita por e-mail. As respostas do entrevistado foram encaminhadas por ele no dia 19 de dezembro de 2016.

canção mais próximo do jazz angariava um público seletivo acostumado a frequentar boates de Copacabana e mesmo os salões Golden Room e Meia-Noite do luxuoso Copacabana Palace Hotel. Em que pesem as diferenças entre um e outro estilo, ambos têm uma ambiência melancólica e, segundo observamos, trágica, embora em muitos casos, como o de Dolores Duran, os dramas pessoais sejam contados com notável senso de humor. (NAVES: 2015, p.13).

A professora e ensaísta busca aqui aproximar do estilo da bossa nova o que considerava ser o samba-canção jazzístico, no qual incluía Dolores Duran, que a seu ver teria um estilo menos trágico daqueles que se aproximavam do bolero.

É inegável que há diferença entre o samba-canção de Dalva de Oliveira e de Dolores Duran, mas não se pode esquecer que Dolores adotou o pseudônimo (chamava-se Adiléia) certamente impulsionada pelo sucesso do bolero, como explica Rodrigo Faour:

Quem a batizou de Dolores Duran teria sido justamente Lauro Paes de Andrade (há ainda quem diga que foi um outro amigo importante, o advogado Mário Sá Freire). Mas uma coisa há de se considerar para ambas as hipóteses: provavelmente este nome fora inspirado no da atriz americana Dolores Moran, que chegou a ser capa de revista no Brasil em meados daquela década de 40. É muito semelhante. Dolores era um nome latino e Duran bem sonoro. Caía como uma luva para aquela ocasião em que a influência do bolero e dos ritmos latinos estava tão em alta no Brasil. (FAOUR, 2012, p.38-39).

Mas é importante reconhecer, na análise de Santuza Naves, que a mesma Dolores que lançava *Canção da volta*, de Antonio Maria (“Nunca mais vou fazer o que meu coração pedir/ nunca mais vou ouvir o que meu coração mandar”) era também a compositora de “Estrada do sol”, com Tom Jobim, de versos como “Me dê a mão/ Vamos sair pra ver o sol”, indicando novos caminhos para a canção.

Assim como o repertório da cantora Dolores Duran podia ter lugar para o bolero e para a canção norteamericana ou francesa (*crooner*, cantava com facilidade em muitos idiomas), isso também acontecia nas noites do Copacabana Palace. Um LP do início dos anos 1950, *Convite à música*, da gravadora Copacabana, traz a *crooner* do Golden Room, Marisa (depois Gata Mansa), acompanhada da orquestra do saxofonista Moacir Silva, que durante muitos anos tocou no Copacabana Palace. Entre as faixas, o bolero *Ruega por nosotros* (Ruben Fuentes-Alberto Cervantes). E há também Cole Porter (“You Do Something To Me”) e Ataulfo Alves (“Leva meu samba”), além de composições do próprio Moacir e de membros do seu conjunto. Era, portanto, um repertório bem variado, com estilos de canções diversos, e nos quais conviviam o bolero, o samba e o fox, entre outros ritmos.



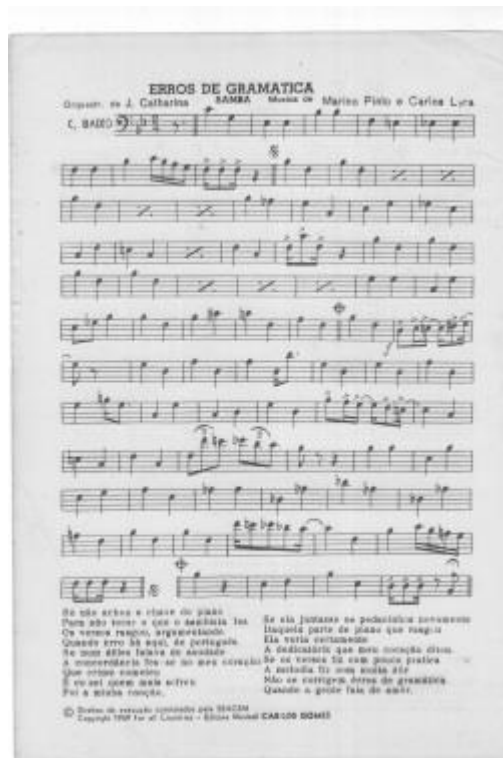
**LP DE MARISA COM MOACIR SILVA E CONJUNTO: SAMBA, BOLERO E FOX
(ACERVO DO AUTOR)**

Um pouco confusa é a análise do samba-canção feita, no início da década de 1980, por Beatriz Borges. Além de Lupicínio Rodrigues, a autora escolhe compositores mais associados ao samba de morro, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça e Ismael Silva. A autora parece querer encontrar a poesia de um Holdelin, sem se dar conta de que seu objeto de estudo é uma forma poética diferente, que se expressa na canção, na qual música e letra, e quase sempre interpretação e arranjo, caminham juntos. Ela se inquieta em constatar que esses sambistas não dominam o jargão da fala culta e por vezes tropeçam em erros de gramática e metáforas indecifráveis:

Analogamente, a ideia de perdão se encontra nas letras do ponto de vista formal, como se seus autores estivessem pedindo perdão pelos erros de português ou por sua pouca formação (BORGES: 1982, p.53).

Não se trata aqui de concordar com as ideias de Francisco Guimarães, o Vagalume, para quem sambista autêntico é o feito por “homem rude, cuja musa embrutecida não encontra tropeços para cantar as suas alegrias e as suas mágoas em versos mal alinhavados” (GUIMARÃES: 1933, p.35), mas parece que Beatriz Borges hesita em aceitar aspectos que a levaram a se interessar em estudar o samba. Em vez disso, procura demonstrar que Cartola e Nelson Cavaquinho têm certa obsessão em se mostrar mais cultos do que são.

Curiosamente, “Erros de gramática” é uma composição feita por Marino Pinto e Carlos Lyra que bem poderia responder a esse desdém com os sambistas, cantando: “Não se corrigem erros de gramática/ Quando a gente fala de amor”.



**SAMBA DE MARINO E CARLOS LYRA GRAVADO
 POR ALAÍDE COSTA E TAMBÉM POR MARLENE
 (COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/IMS)**

Aliás, é com uma entrevista de Marino Pinto, que o tema da decadência da música popular retorna às páginas de Para Todos na primeira quinzena de junho de 1957, quando é publicada a reportagem que abre com este título: “Para o autor de ‘Cabelos brancos’ não existe degeneração do samba”. Uma referência a uma de suas parcerias com Herivelto Martins, composta em fins de 1948, e lançada pelos Quatro Ases e Um Coringa, para o Carnaval de 1949, mas que acabaria fazendo sucesso como música de meio de ano, sendo mais tarde gravada por Silvio Caldas.³

Marino Pinto era assim apresentado pelo repórter Ronaldo Mello Pinto:

³ Em carta a Lurdes Torelly, que se tornaria sua terceira esposa, Herivelto Martins indaga por que Francisco Alves ainda não teria gravado “Cabelos brancos” (MARTINS & HYGINO, 2010, pág.81), o que indica que o “Rei da Voz” se interessara por esse samba-canção que, não se sabe por quê, jamais iria incluir em um de seus discos.

Talvez o grande público apreciador da nossa música popular não ligue grandes sucessos musicais ao nome de Marino Pinto. Mas o fato é que esse rapaz modesto já conta com mais de 300 músicas gravadas e um bom número de sucessos, não só carnavalescos como em outros gêneros de música popular (PINTO: 1957, p.7).

O jeito discreto do compositor parecia provocar essa imagem de “rapaz modesto” a que se refere o repórter. De certo modo, é um estilo que Marino, autor de muitos sucessos, adota para longe do espetáculo em que se acendem os refletores sob os grandes astros da canção.

Rubem Braga também tem dele impressão parecida, e chega a descrevê-lo dessa forma para a Revista Manchete, em julho de 1954:

O nome de Marino Pinto é muito menos conhecido que as letras que ele fez para melodias dos outros, ou próprias. Todo mundo sabe, por exemplo, que “o peixe é pro fundo das redes” e “segredo é pra quatro paredes” ou já ouviu Silvio Caldas pedir à amada que “respeite ao menos meus cabelos brancos”, e muita gente não repara que essas músicas de Herivelto Martins são letras de Marino Pinto”. (BRAGA, 2016, p.198).

Para seu sobrinho e afilhado, Paulo Perçu, a personalidade de Marino Pinto, sempre discreto, deixa esta impressão:

Era uma pessoa... era uma dama. Uma pessoa gentil demais, muito educado. E uma pessoa que fazia amizade muito fácil, apesar de não ter tido muitos amigos no meio dos compositores, seus colegas.⁴

Voltando à reportagem de Para Todos, em 1957, à pergunta se haveria certo aboleramento do samba, Marino explica:

Não, não creio que haja aboleramento nem ritmos deturpando o samba. O que acontece é que no momento há quem esteja compondo boleros mesmo. Como o gênero tem grande procura do público comprador de discos, criou-se um mercado para ele. Afinal, com essa produção nacional de boleros talvez estejamos economizando divisas... Mas não vamos confundir: bolero é bolero, samba é samba. (PINTO: entrevista citada).

Certamente, teria sido pelos seus boleros imortalizados por Dalva de Oliveira, principalmente por “Que será”, que o entrevistador de Para Todos falara da bolerização do samba.

⁴ Entrevista concedida por Paulo Perçu especialmente para este trabalho, em sua casa, em Nova Friburgo (RJ), em 14 de março de 2014.



**“QUE SERÁ”, COM DALVA DE OLIVEIRA: LADO B DO DISCO ODEON 13022.
O LADO A VINHA COM “SERTÃO DO JEQUIÉ”⁵. BOLERO E TOADA EM FORMA DE
BAIÃO, DUAS FACES DA MESMA CANTORA (ACERVO DO AUTOR)**

Como já visto, Marino tem uma saída pragmática, com foco no mercado fonográfico, procurando separar o joio do trigo, distinguindo o que era samba e o que era bolero. Podia compor tanto um quanto o outro, cada qual no seu momento. Fica claro que não se mostrava alheio às tendências do mercado, um mercado que viu nascer, quando ainda era muito jovem, e o motivou a compor. Aliás, nasceu exatamente no ano em que “Pelo telefone” foi composto e registrado por Donga, na Biblioteca Nacional (1916). Quando as rádios começam a surgir, pelo centro do Rio de Janeiro, Marino estuda no Colégio de São Bento, nas proximidades da Praça Mauá. Ainda adolescente, se habituaria a frequentar essas rádios para ver seu cantor predileto: Silvio Caldas.

A ligação entre o bolero e o samba pode ser também notada, por exemplo, em um sambista como Batatinha, um baiano que, como Marino, batucava na caixa de fósforos. Autor de sambas tristes e muito bonitos, reverenciado por Maria Bethânia, deu a uma de suas canções o nome de “Bolero”, parceria com Roque Ferreira⁶.

Aldir Blanc, compositor muito ligado a certa tradição do samba, tem entre seus grandes sucessos pelo menos três boleros: “Dois pra lá, dois pra cá”, parceria

⁵ “Sertão do Jequié” é de autoria de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, mesmos autores do famoso samba-canção “Neste mesmo lugar”. Foram eles que compuseram ainda a toada-baião “Boiadeiro” (“Vai, boiadeiro que a noite já vem”), imortalizada na interpretação de Luiz Gonzaga.

⁶ Gravação da própria Bethânia no CD *Diplomacia*, de 1997, que trazia 17 composições de Batatinha cantadas por ele mesmo e convidados como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.

com João Bosco e um marco na carreira de Elis Regina; “Suave veneno” e “Resposta ao tempo”, duas parcerias com Cristóvão Bastos que foram sucesso na voz de Nana Caymmi e chegaram a ser tema de novela e minissérie de TV.⁷

Na década de 1970, Gonzaguinha também contribuiu para colocar o bolero novamente em evidência, com seu “Começaria tudo outra vez”, gravado por Maria Bethânia, Simone e também pelo próprio compositor.

No início da década de 1980, o roqueiro Lulu Santos lançaria um de seus maiores sucessos que, embora vestido em roupagem pop, é também um bolero, em parceria com Nelson Motta: “Como uma onda”.⁸

E são incontáveis os boleros – ou pelo menos canções entre a linha tênue do bolero e do samba canção – de autoria de Chico Buarque, como “Vida”, “Bastidores”, “Viver de amor”, “Trapaça”, além de composições de Caetano Veloso como “Dom de iludir”, “Dama do cassino” ou o antológico “Lindoneia”, gravado por Nara Leão e incluído no histórico disco *Tropicália*. Poderíamos ainda citar “Saudade de amar”, de Dori Caymmi e Paulo Cesar Pinheiro, entre muitas outras composições.

Tárik de Souza vê com clareza a existência de um bolero brasileiro e afirma que “Dois pra lá, dois pra cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, chega a ser didático. “Só não vejo a tal perseguição ao bolero de que você fala”, responde ele a este autor. Mas, ao nosso ver, pelo menos na entrevista de Marino Pinto, aqui já citada, parece evidente que o bolero causava certo desconforto aos que falavam em degeneração da música popular brasileira.

Se o bolero e o fox poderiam ser vistos por alguns críticos como vilões contra ritmos “autenticamente” nacionais, Tárik de Souza, falando especialmente para este trabalho, tem uma visão mais ampla:

A cultura brasileira é necessariamente antropofágica. Absorvemos da valsa viennense ao schottisch, habanera, polka, tango (nas origens do choro) e ritmos africanos diversos que, aclimatados, dariam no samba. O bolero também tem sua dicção brasileira, onde “Que será” tem lugar de destaque, especialmente na lágrima vocal de Dalva de Oliveira (SOUZA: entrevista citada).

⁷ Em seu livro *A noite do meu bem*, Ruy Castro classifica “Suave veneno” e “Resposta ao tempo” como sambas-canção, tendo como referência as gravações de Nana Caymmi. No entanto, ao escutar essas gravações, é difícil afirmar que não se trata de bolero ou que, no mínimo, há um “clima” de bolero no arranjo.

⁸ “Apesar de ligado ao rock desde garoto, em “Como uma onda” Lulu fez um bolero. Original e modern com referências de música havaiana, mas um bolero pop.” (MOTTA, 2016, pág.171).

A imagem que o jornalista especializado em música popular faz da interpretação de Dalva de Oliveira para o famoso bolero de Marino e Mário Rossi remete ao ensaio de Júlio Diniz, “Sentimental demais: a voz como rasura”, incluído em *Do samba canção à tropicália*, organizado por Santuza Cambraia Naves e Paulo Sergio Duarte, a partir do seminário que coordenaram, em 2001.

Júlio Diniz afirma que escolheu propositalmente “Que será” para abrir sua fala porque a canção funciona como tributo às grandes vozes, homenagem que o inquieta como pesquisador e o seduz como ouvinte: a dramaticidade, a corporeidade e a força midiática da voz, em particular a feminina, em nosso cancionário popular (DUARTE & NAVES: 2003, pág.99).

Ao professor e ensaísta interessa pensar na tradição de uma voz feminina na canção brasileira representada por Dalva e que se estende até Maria Bethânia, des- toando de um jeito de cantar que foi construído tanto pela bossa nova quanto pelo tropicalismo. De certo modo, a voz de Dalva rompe com os esquemas estéticos e assimila, da canção mais suave ao que depois se convencionou chamar de brega, um estilo, uma atitude, uma imagem que permanece como a tradição de um canto feminino na canção popular do Brasil. E “Que será” se torna, assim, um tributo a essas grandes vozes.

2.2. Influências na memória da canção

O mesmo bolero “Que será” ganharia versões pop nas vozes de Ana Carolina e também de Tulipa Ruiz. Tárik de Souza faz a seguinte observação:

Todos os ritmos e gêneros que aparecem por aqui e encontram alguma empatia com nossos músicos acabam “deglutidos” – do reggae jamaicano ao Miami bass, que originou o funkarioca pontuado pelo tambor de candomblé. Todos são incorporados à memória da canção nativa.

A antropofagia a que se refere Tárik de Souza nos remete ao modernismo de Oswald de Andrade e seu famoso manifesto Antropófago, de 1928, que parodia o Hamlet, em uma das mais famosas cenas de Shakespeare, dizendo “Tupy or not Tupy that is the question”. Benedito Nunes diz que o Manifesto Antropófago mistura

numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. (ANDRADE: 1972, p.xxv)

A ideia da antropofagia para Tárik de Souza, um dos mais respeitados críticos de música popular, chega já trazida pelo tropicalismo, que com a participação dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, e também Décio Pignatari, teria se aberto às ideias de Oswald de Andrade, a partir da montagem de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, em 1967. Mas Caetano Veloso, anos depois, refletiria sobre as consequências das ideias da antropofagia difundidas com sua colaboração e a de Gilberto Gil. Segundo ele escreve em *Verdade tropical*, os brasileiros não deveriam imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou

nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” (...) A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60 (...) eu próprio desconfiei sempre do

simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada. (VELOSO, 1997, p.247-248).

É portanto importante verificar que, ao se referir à antropofagia na cultura e, principalmente, na música popular brasileira, Tárík de Souza exalta, não de modo simplista, mas com muita propriedade, o caráter peculiar com que neste país os ritmos se foram unindo e mesclando, em diversas formas.

Antes que houvesse a discussão em torno do bolero, a música popular já se via imprensada pelos que atacavam as gravações em disco e o sucesso de grandes nomes no rádio. Uma dessas críticas partia do jornalista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, autor de *Na roda do samba*, livro publicado em 1933. Nele, o autor critica a crescente indústria do disco e também os rumos que iam sendo tomados pelo rádio, que tivera a propaganda liberada em sua programação no ano anterior. Dirigindo-se ao leitor, ele explica:

Hoje, que o samba foi adotado na roda “chique”, que é batido nas vitrolas e figura nos programas dos rádios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados. Há nestas páginas duríssimas verdades que vão aborrecer a meia dúzia de consagrados autores de produções alheias, mas, tenham eles paciência, porque, quem o do alheio veste, na praça o despe, já muito bem dizia o meu velho amigo e mestre Conselheiro Acacio... (GUIMARÃES, 1933, p. 22)

Em defesa do que considerava ser o autêntico samba, Vagalume assume uma posição de ataque à nascente indústria do disco e àqueles que muito lucraram com ela, como o cantor Francisco Alves, um notável criador de sucessos, mas também conhecido por ter comprado sambas que lhe valeram parcerias com bambas como Bide, Ismael Silva, Nilton Bastos e Noel Rosa.

(O samba) passou por uma grande metamorfose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada roda do samba, o tratava com carinho e amor! Hoje – ninguém quer saber nem fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras!
O samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores. (Idem, p. 32).

Dois anos depois da publicação do livro de Vagalume, Orestes Barbosa lançaria suas impressões sobre esse gênero musical, no livro *Samba – sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Orestes Barbosa falava de um samba

urbano que era carioca: “A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba” (BARBOSA: 1978, p.11).

Mais adiante, o compositor nota um problema que ao longo dos anos haveria quando se falasse de canção nos livros e na imprensa. Até que aparecesse a internet e a multimídia, versos seriam citados sem que se pudesse fazer com que o leitor, ao mesmo tempo, se tornasse também ouvinte das canções abordadas. Diz ele: “No caso deste volume, a beleza que falta é a música dos poemas que colecionei” (Idem, ibidem, p. 13).

Como lembra Carlos Didier, que destaca a influência de Orestes sobre Rubem Braga (BRAGA, 2016, p. 213-215) este último publicou, sobre a mesma questão, em novembro de 1936, uma crônica na qual, ao falar do samba da Mangueira e de Cartola, diz que “parece que é estrago o samba transcrevendo assim um pedacinho sem música, sem a voz, sem os surdos, as cuícas, os tamborins, as mulatas, os morros...” (Idem, Ibidem, p.14).

Mas por que esse mal-estar com o bolero, principalmente no suposto desvirtuamento do samba? Vejamos, por exemplo, como Rubem Braga se referia a esse ritmo latino-americano, ao recordar, já em 1990, as impressões de Clarice Lispector sobre a cidade de Brasília. Ele citava passagens de uma crônica de Clarice, do início dos anos 1960, que dizia que naquela capital “não pode nascer samba... é o perfil imóvel de uma coisa... há alguma coisa aqui que me dá medo”. E Rubem Braga conclui: “Clarice não podia adivinhar, mas agora nós sabemos tudo: era o bolero voltando (BRAGA, 2016, p.210).

A crônica de Clarice sobre os começos de Brasília é citada para ironizar o episódio ocorrido no então governo Collor, quando o ministro da Justiça e a ministra da Economia protagonizaram um escandaloso romance que teria se iniciado ao som do *Besame mucho*, de Consuelo Velázquez.

Braga destaca que, em outros tempos, o bolero era tão forte, que teria pressionado o samba-canção e que a única força a enfrentá-lo teria sido o baião. Segundo o escritor, o responsável pela derrubada do ritmo teria sido o general Dutra, então presidente da República, que proibiu o jogo, fechando os cassinos, onde o bolero fazia a festa.

Embora o fechamento dos cassinos tenha prejudicado músicos e cantores, como os que interpretavam boleros, é uma meia verdade dizer que foi assim que o bolero foi derrubado. A partir da segunda metade da década de 1940, as boates de

Copacabana começaram uma nova era para a música popular, com muito samba-canção e até mesmo boleros. Além disso, no caso de Marino Pinto, seu primeiro bolero a ser lançado foi “Fica comigo”, parceria com Mário Rossi, gravado por Dircinha Batista em 1949, três anos após o fechamento dos cassinos.

Mas se é verdade que o bolero fizesse muito sucesso na época dos cassinos, Ruy Castro oferece uma versão um pouco diferente, ao falar do sucesso do samba-canção, nas boates de Copacabana, em meados da década de 1940. Segundo o jornalista e escritor, mal se falava em bolero, e este nem era tão conhecido fora dos cabarés de Cuba e da Cidade do México.

Donde a apressada teoria, sempre repetida, de que o samba-canção é o bolero brasileiro, nunca se justificou. Como o nome diz ele é um samba em forma de canção – suave, moderada. Ou uma canção em ritmo de samba – este também suave, moderado. É irmão de todas as canções românticas do mundo, como as canções francesas de Charles Trenet e Edith Piaf, os foxes-canções americanos de Cole Porter e Irving Berlin, e, por que não?, os boleros do mexicano Augustin Lara o do cubano Ernesto Lecuona. A prova disso é que muitos desses boleros, foxes e canções francesas faziam parte do repertório dos pianistas das boates cariocas – em ritmo de samba-canção (CASTRO, 2015, p.72-73).

Se de fato o samba-canção pode ser comparado, como canção romântica, até ao foxtrote, é provável que o mal-estar provocado pelo bolero como ritmo encontrado na música popular brasileira se deva ao fato dele ser um gênero mais assimilável ao ritmo do samba-canção, propiciando o aparecimento do sambolero e sendo responsabilizado pela descaracterização do “autêntico” samba.

O crítico e pesquisador José Ramos Tinhorão diz que a esmagadora influência da música norte-americana e dos primeiros gêneros de consumo empurrados à força no mercado internacional, como o fox e o bolero, teria aberto um período de aviltamento do samba carioca.

Dos fins de 1940, aos fins de 1950, o samba canção, ao nível da produção dos compositores profissionais do rádio, se transformaria praticamente em sambas-boleros e sambas baladas (chegaram a existir, para distingui-los as denominações *sambolero* e *sambalada*), provocando o rebaixamento do gênero a níveis insustentáveis (TINHORÃO, 1991, p.157).

Num país em que a tecnologia da gravação e a comercialização de discos esteve sob o domínio de estrangeiros, desde o pioneirismo de Frederico Figner, na

Casa Edison, é questionável falar em consumo empurrado à força pelo mercado internacional, somente a partir da década de 1940.

Desde o nascimento da indústria do disco no Brasil essa questão esteve presente. O samba, consagrado como gênero autenticamente nacional, já era alvo de críticas de comercialização, nos primeiros anos da década de 1930, quando o rádio se profissionalizava e a gravação de discos no país acabava de sair da fase mecânica. Nesse período, três multinacionais (Odeon, Victor e Columbia) passavam a disputar o mercado antes inteiramente dominado pela Casa Edison, que representava até então a Odeon no Brasil, como observa o mesmo José Ramos Tinhorão, ao analisar a evolução da tecnologia na difusão da música popular (TINHORÃO, 2014, p.40).

Embora rudimentar, o sistema de gravação no país lançou nada menos do que sete mil discos, de 1902 a 1927, o período da fase mecânica. Cerca de 60% desses discos eram de música instrumental, o que viria a se modificar com o início da fase eletromagnética, quando o microfone e o aprimoramento técnico possibilitaram o aparecimento de muitos cantores, como destaca o pesquisador Jairo Severiano (SEVERIANO, 2009, p.58-64).

Parte restante desse acervo, que podemos consultar hoje na internet, graças ao empenho de colecionadores, pesquisadores e instituições que se dedicam à canção no Brasil, contém uma grande variedade de ritmos e estilos musicais.

É possível notar um cruzamento de influências, quando se ouve a Banda do Corpo de Bombeiros ou a Banda da Casa Edison, passando pelo piano de Ernesto Nazareth, o grupo Chiquinha Gonzaga, o violão de Donga, a flauta de Pixinguinha, a bossa dos Oito Batutas, a voz de Francisco Alves e as interpretações históricas de Bahiano ou Eduardo das Neves.

Dos fonogramas gravados nas duas primeiras décadas do século XX, podemos apreciar ritmos como valsa, polca, modinha, maxixe, dobrado, tango, lundu, xótis, cançoneta, embolada, toada, marcha, marcha-carnavalesca, choro, samba, samba-carnavalesco e até um curioso fado-tango.⁹

Mas essa mistura de ritmos na canção feita no Brasil podia ser já notada entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. As polcas-lundu eram bastante utilizadas para a dança do maxixe, antes que se criasse

⁹ Para mais detalhes sobre o início da indústria fonográfica no Brasil, ver FRANCHESCI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

um ritmo próprio com esse nome. E se encontrava à venda, em 1880, especialmente composta para o Carnaval, a partitura de uma habanera-tango-lundu intitulada “Cecília”; ou ainda uma “1ª Habanera-Polka-Lundu”, editada em Pernambuco, também por essa época, segundo revela o músico e professor Carlos Sandroni (SANDRONI, 2012, p.83).

Além das modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, no século XVIII, dos versos entoados por Gregório de Mattos, na Bahia setecentista, das modinhas imperiais recolhidas por Mário de Andrade, das serestas e cantigas aparecidas no século XIX, o que melhor exprime o despertar da canção urbana no Brasil é a diversidade de estilos reunidos pelo tcheco Frederico Figner, o proprietário da Casa Edison, que começou a produzir gravações para garantir mercado aos gramofones que vendia. Ao analisar o século XX como o século da canção, o compositor e professor Luiz Tattit se refere a essa iniciativa:

Assim, ao convidar cantores de música popular, como Cadete e Baiano, para testar a nova tecnologia de registro sonoro, o pioneiro Frederico Fininger não sabia que, para solucionar o problema prático de inserção de um produto no mercado, estava consagrando definitivamente a oralidade brasileira. Realmente, a parir desse instante, jamais se interrompeu o fluxo de criação e de perpetuação das formas cantáveis da fala, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta. (TATIT, 2004, p.72).

Quando se destaca a importância de mediadores internacionais na história da transformação do samba em música nacional, caso de Blaise Cendrars e Darius Milhaud, que são mencionados por Hermano Vianna em seu emblemático *O mistério do samba*, é importante não esquecer o papel fundamental de Figner não só para a divulgação do samba (é sua gravadora que lança “Pelo telefone”), mas no desenvolvimento da canção urbana no país. O que Darius Milhaud encontra no Rio de Janeiro para servir de base à sua obra *Le boeuf sur le toit* são canções que, em boa parte, estavam gravadas pela Casa Edison ou, pelo menos, tinham como autores ou instrumentistas artistas que participavam dos discos produzidos por aquela gravadora. Organizador de um livro inteiramente dedicado a essa obra de Milhaud, que esteve no Rio acompanhando Paul Claudel em missão diplomática, Manoel Aranha Correa do Lago conta que o músico francês sofreria alguns impactos fundamentais para sua carreira, entre os quais

a “revelação” do Carnaval – a sua chegada ao Rio coincide com o histórico Carnaval de 1917 – e da música popular dos compositores de tango, maxixes, sambas e cateretês. (LAGO, 2012, p.16).

A canção urbana, notadamente o samba, já tinha como meio de difusão o Carnaval e as partituras impressas vendidas em diversas casas especializadas. E alcançaria grande popularidade a partir da primeira metade da década de 1930, quando o rádio se profissionaliza no Brasil. Uma profissionalização que alguns hão de lamentar como o fim do que haveria de “genuíno” na música popular brasileira. Começariam a surgir os ídolos da canção e seus fãs. Atentos aos discos, ao rádio e aos diferentes arranjos e orquestrações, estariam ouvintes que, pouco mais tarde, participariam desse mercado em expansão.

Na segunda metade da década de 1930, já é grande o sucesso que fazem os discos e as vitrolas como objeto e, mais que isso, desejo de consumo. Mas um consumo peculiar, que não se materializa apenas na aquisição do disco ou da vitrola, mas na vontade de possuir aquela melodia e aquela letra para sair cantando por aí. E os ouvintes se postam assim parados, à frente das lojas, a escutar os discos. Morando no Rio de Janeiro, em 1939, Mário de Andrade repara nesse costume urbano com indisfarçável mal humor:

Agora é o tempo, aqui no Rio, em que não há casa de música, ou rádio de porta comercial que não tenha sempre uma notável aglomeração de povo. Um tempo imaginei fossem basbaques de qualquer época, destinados em caminho pelo puro instinto de passar o tempo. Mas não se trata disso não. Muitas vezes são pessoas populares cheias de afazeres as que mais necessariamente se penduram às portas musicais. E agora sei bem, nem é tanto o prazer da música que as prende, quanto à necessidade, quase vital para elas, de decorar os textos novos. E uma bela manhã, toda a população aparece cantando aí para umas cinco dezenas de sambas e marchinhas carnavalescas, na integralidade dos seus textos, muitas vezes difíceis de perdoar” (ANDRADE, 1963, p.279-280).

O termo “basbaques” da vitrola fora empregado dez anos antes da crônica de Mário de Andrade pelo jornal paulistano *Diário Nacional*. O fato é analisado pela historiadora Camila Koshiba Gonçalves, em *Música em 78 rotações – discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. Eis aqui um trecho da notícia por ela reproduzida, publicada em 12 de abril de 1929:

O visitante que pela primeira vez pisa o asfalto das nossas ruas sofre a impressão de que em cada porta acaba de se dar um crime impressionante, um crime de meia

página dos periódicos tal a aglomeração que aí se vê. Mas nada disso acontece, realmente. Simplesmente se trata de uma casa de vitrolas onde se reproduz, nota por nota, a música popular cantada por uma atriz de nomeada ou executada por uma orquestra importante. O público que passa é atraído pelos “basbaques” da vitrola. (GONÇALVES, 2013, p.119).

A historiadora paulista cita também uma importante passagem de *História da música brasileira*, de Renato Almeida, na qual o autor exemplifica seu descontentamento com a maioria das canções que então eram gravadas, em 1942:

Infelizmente [os compositores populares] vão se desacreditando com a febril industrialização desse gênero através do rádio e do disco. A soma de composições é avassaladora e pouca coisa se salva. É uma repetição interminável, uma vulgaridade enjoada e enervante. É claro que, ao meio dessa ganga, se encontram às vezes pepitas. Não é que essas vão rareando, mas a areia é que está aumentando assustadoramente e torna, por isso mesmo, mais difícil o encontro do ouro. (Renato de Almeida, *apud* GONÇALVES, 2013, p.35).

Como observa Koshiba Gonçalves, as gravadoras e o rádio absorveram essa sonoridade própria da tradição popular das cidades, produzida pelas massas urbanas, e difundiram a música considerada por esses intelectuais como chata, plagiária ou enjoada (*idem*, *ibidem*, p. 37). Prossegue a historiadora:

As empresas fonográficas que atuaram no Brasil em 1927 e 1942 não produziram gravações de música erudita brasileira. Esses discos – que os documentos escritos denominam de obras-primas –, eram importados e possuíam selos de companhias fonográficas estrangeiras, que, muitas vezes, não possuíam estúdios no Brasil (o caso da Pathé, da Polydor, da Homocord). Assim, toda a produção nacional era considerada popular pelas gravadoras e pela imprensa especializada, e incluía majoritariamente a música urbana carioca e, em menor quantidade, a música urbana paulistana, gêneros rurais paulistas e nordestinos, afro-brasileiros, gêneros derivados do tango argentino, do fado português, entre outros menos recorrentes. (*idem*, *ibidem*, p.38).

Curiosamente, as palavras de Renato Almeida e Mário de Andrade se assemelham às críticas feitas hoje à música popular brasileira, às vezes até por intérpretes que reclamam de falta de bom repertório. Como se não aparecessem mais um Chico Buarque, um Tom Jobim, uma Dolores Duran ou um Nelson Cavaquinho. Em meio à imensa areia da música digital, as pepitas certamente estão lá à espera de serem descobertas. O processo industrial da música, desde o início do século XX, sempre foi marcado, portanto, por essa falácia do fim da canção.

Contudo, apesar de suas conhecidas críticas ao que chamava de música popular, Mário de Andrade não só se interessava pelo samba, como era capaz de

decorar e cantar marchinhas de Carnaval a quem gozava de sua intimidade. É o que revela Yedda Braga de Miranda, viúva de Murilo Miranda, com quem Mário se correspondeu por carta durante muitos anos. Teria sido Mário quem lhe ensinou a letra e a melodia da marchinha “Aurora”, sucesso carnavalesco de Roberto Roberti e Mário Lago.¹⁰

Além disso, Lúcio Rangel chegou a publicar artigo sobre Mário de Andrade e o samba carioca, no qual supõe que

Embora essencialmente paulista, poderia Mário de Andrade ter deixado um estudo definitivo sobre o samba carioca, do ponto de vista estético ao social. Houve mesmo uma época em que ele pensou em reunir em livro uma espécie de panorama – escreveria um ensaio analisando o conteúdo musical do samba, Vinicius de Moraes se ocuparia da lírica, e uma terceira parte, tratando da história e dos vultos principais da nossa música mais popular, seria feita, na falta de melhor colaborador, pelo autor deste artigo. (RANGEL, 1962, p.22).

A respeito do que assinala Camila Koshiba Gonçalves sobre a produção de discos no Brasil, é interessante destacar que, como observado por muitos pesquisadores, o formato do disco 78 rpm favorecia as canções populares produzidas no Brasil, com média de três minutos de duração. Assim, cada lado do disco poderia vir com uma canção. Este formato chegou a ser mantido no país até meados da década de 1960, concorrendo, desde a década anterior, com os formatos do LPs de dez polegadas e com os de doze polegadas, que acabaram por prevalecer como formato definitivo do disco, até que aparecesse o Compact Disc (CD). Curiosamente, o compacto simples, com sete polegadas, passou na década de 1960 a ser uma espécie de disco 78 em miniatura, também com uma faixa de cada lado, e sendo utilizado pela indústria fonográfica para lançar um artista menos conhecido ou para fortalecer no mercado a chamada música de trabalho de um LP.¹¹

Um mercado que privilegiou, por muito tempo, a música para dançar, pelo que afirma Marino Pinto na já citada entrevista a Para Todos. Ele procura distinguir a música para dançar da música para ouvir e diz estar mais interessado nesta última:

¹⁰ Esta afirmação é feita por Yedda Miranda na apresentação que faz das cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda, em edição da Nova Fronteira, em 1981.

¹¹ Houve ainda os formatos do compacto duplo, com duas faixas de cada lado, e até o compacto triplo, menos comum. Foi este aliás o formato do disco em que Maria Bethânia cantava seis sambas de Noel Rosa, na década de 1960, depois reunidos em CD.

Agora é que a música brasileira ganhou corpo. Antigamente só se compunha a base do ritmo, e para dançar. A música tinha um caráter ainda bastante primitivo; por isso prestava-se menos para ouvir que para dançar. Eu acho fundamental que se ouça a música sem preocupação de dança (PINTO: 1957, p. 7).

Esta é uma afirmação bastante curiosa se pensarmos que quem fala é o autor também de marchas carnavalescas e que, em 1963, viria a idealizar com o compositor Pernambuco um novo ritmo para dançar, a que dariam o nome de Sassaruê ou Sa-sa-ruê, como melhor veremos mais adiante.

Mas é também a busca pela escuta, por certo silêncio para ouvir, que talvez venha aproximar Marino Pinto, pouco depois, daqueles que irão se envolver com a bossa nova. Ele faz parte de uma geração de compositores que assistiu ao nascimento da era do rádio, conferiu as novidades das gravadoras que começavam a se instalar no país e decidiu participar ativamente desse mercado que envolvia o rádio e o disco, se envolvendo também na luta pelo direito autoral.

Na época da entrevista publicada em Para Todos, tornou-se necessário avivar a memória do leitor sobre quem era Marino Pinto, ainda que o compositor se encontrasse em atividade. Não sendo instrumentista nem cantor, era natural que não ligassem seu nome às suas canções, mesmo que essas fizessem sucesso no disco ou no rádio, nas vozes de consagrados intérpretes. Diz o repórter do quinzenário Para Todos:

Marino estreou em disco com o samba 'Falem mal mas falem de mim', de parceria com Ataulfo Alves, numa gravação de Araci de Almeida. Nessa época, ele era cronista de rádio (foi um dos primeiros) e já então lutava contra os vigaristas do samba, faturando, como é natural, algumas mas línguas – de onde o título do samba que mencionamos. Daí por diante, sua carreira se pontilhou de êxitos, a saber: 'Dolores', 'Segredo', 'Que será', 'Calúnia', 'Cabelos brancos', 'Pequenino grão de areia', 'Reverso', 'Se o tempo entendesse', 'Cidade do interior', 'Prece', 'Bota o retrato do velho' e muitos outros (PINTO: 1957, p.7).

Falar em mais de 300 músicas de sua autoria, como faz o repórter de Para Todos, talvez seja exagero, embora uma reportagem de Rubem Braga, publicada na revista Manchete, em 31 de julho de 1954, diga que Marino Pinto compusera até aquela data cerca de 400 canções (BRAGA, 2016, p.198-200). Mas sua obra chega a um número aproximado de 260 composições. No entanto, algumas delas foram regravadas diversas vezes, o que pode explicar a confusão em torno do número de composições.

2.3. Melodia e palavra na ideia

Ali por volta da década de 1930, cabia ao compositor que não soubesse música e nem tocasse qualquer instrumento musical, escutar o que se fazia e veiculava no rádio e no disco. E não eram poucos os que faziam a melodia de cabeça e iam completando a letra pouco a pouco. Alguns batucavam em caixinha de fósforos ou na mesa. Estavam entre esses, Lamartine Babo, Wilson Baptista, Lupicínio Rodrigues, Nássara e Marino Pinto, entre muitos outros. Seu sobrinho e afilhado se recordaria mais tarde:

Ele não tocava nada. Era só no ba-ba-ba-ba-ba-bá, e aí o Pernambuco [compositor e maestro que se tornaria parceiro de Marino] e outros transformavam. Tudo na caixinha de fósforo ou na batida do ba-ba-ba-ba-ba-bá. E daí fazia a música (PERÇU, 2014).

Apreender e se postar à escuta da melodia que surge no pensamento, ir perseguindo as frases melódicas, escolhendo as palavras, uma sílaba para cada nota, batucando na caixinha, na mesa, ainda que nada se saiba de música ou de instrumento musical. Foi assim que muitas canções, de diversos estilos, foram feitas.

Mas a chegada da canção pode ser semelhante tanto para os que dominam um instrumento quanto para os que são “compositores de ouvido”. Paulinho da Viola, ao ler os versos de Hermínio Bello de Carvalho em homenagem à Estação Primeira de Mangueira, sentiu toda uma melodia lhe chegar à cabeça. Antes mesmo que pegasse o violão, havia composto, em poucos minutos, a melodia de “Sei lá, Mangueira”, que se tornaria um clássico.

Caetano Veloso, em fins da década de 1960, compôs na cabeça e cantarolou para si mesmo um frevo. Durante a noite acordou Dedé, com quem então era casado, e cantou-lhe toda a canção. Depois foi dormir e, ao levantar na manhã seguinte, havia se esquecido do que tinha feito. Mas Dedé se lembrava de como era o frevo e lhe cantou de volta. Assim, Caetano concluiu “Atrás do trio elétrico”.

Dorival Caymmi costumava compor sem instrumento e, só depois de desenvolver a ideia da melodia na cabeça, pegava o violão para terminar suas canções.

Foi assim que “João Valentão” levou nada menos do que nove anos para ser finalizada.¹²

Para compor, quase sempre é necessário se deixar em estado de ficar à escuta. Não uma escuta que necessite de um grande silêncio para ouvir a própria ideia. Isso depende do estilo de cada compositor. Há o episódio envolvendo Villa-Lobos, no dia em que Tom Jobim a ele foi apresentado. Vendo que o autor das Bachianas trabalhava em seu apartamento em meio a certa balbúrdia, o Maestro Soberano teria lhe perguntado se aquilo não o incomodava. Ao que Villa-Lobos teria respondido: “O ouvido de fora não tem nada a ver com o ouvido de dentro”.¹³

O filósofo francês Jean-Luc Nancy, ao refletir sobre a escuta, diz que

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado: porque ela se abre em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: ela me abre em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura que um “si” pode ter lugar. Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. (NANCY, 2014, p.30.)

Nancy parece aqui dialogar com Villa-Lobos ou melhor explicar o que ele disse a Tom Jobim. O processo de criação que envolve a escuta, portanto, pode perfeitamente transitar entre o interno e o externo. Nancy diz que tanto escutamos aquele que profere um discurso, para melhor compreendê-lo, quanto algo que pode surgir do silêncio e fornecer um signo. Nestes casos, a escuta está atenta a um sentido presente para além do som. Quando escutamos uma música, nada está além do sentido da auscultação. E existe mesmo aquele momento em que ao escutarmos determinada música tudo parece sublime.

Como se pudesse comentar essa passagem de Nancy, outro pensador, Tzvetan Todorov, relata uma cena em que, ao assistir a um concerto de Vivaldi, a orquestra de cordas e flauta ataca um concerto célebre, e

a execução se dá com tal precisão, tal justeza que, no decorrer de alguns segundos, toda a sala se congela e retém a respiração (TODOROV: 2011, p. 7).

¹² Cito aqui de memória, sem referência formal, esses episódios, a partir de depoimentos dos próprios autores citados, que ouvi no rádio ou assisti na TV ou li em livros. A respeito de Dorival Caymmi, a história me foi contada por sua neta e biógrafa, Stella Caymmi, em 2015.

¹³ Este episódio foi relatado pelo próprio Tom Jobim em diversos depoimentos.

E Jean Luc Nancy, em outra passagem, como se mantivesse esse diálogo diz:

A presença visual já ali está disponível antes que eu a veja, enquanto a presença sonora *chega*: comporta um *ataque*, como dizem os músicos e os especialistas em acústica. (NANCY: ob. cit, p.31).

Mais adiante, Todorov procura entender o que teria ali acontecido, para em seguida perceber que teria sido conduzido pela música a um lugar que não sabe nomear, mas que lhe dá uma sensação de plenitude. E em seguida afirma:

A música não é o único meio de conhecer essa experiência, nem a beleza a única maneira de nomear o que encontramos nesse lugar. Mesmo não sendo frequente, todos nós a encontramos em nossa vida cotidiana. (TODOROV: ob.cit, p.9).

Tanto Nancy quanto Todorov se referem claramente aqui à música de concerto ou, pelo menos, à música instrumental. E ambos, ao se referirem à música, falam de certa escuta do sublime, uma escuta do que seja “puro”. Essa pureza é constantemente procurada na escuta musical, mesmo na música popular. E não era outro o desconforto de Mário de Andrade e Renato de Almeida, analisado por Camila Koshiba Gonçalves, e aqui já citado, se não o de não encontrar em determinados discos de canções brasileiras esse estado sublime.

No caso que ora analisamos, nos interessa tanto perceber essa definição do que seja estar à escuta, quanto o ataque de uma música a essa escuta, para tratar da melodia associada à palavra, que é afinal do que é feita a canção. Uma canção sempre em transformação, entre o cenário em que foi formada e o mercado de consumo.

Interessante também é procurar uma aproximação desse estado de espírito e desse ambiente com aquilo que o professor de literatura Hans Ulrich Gumbrecht procura definir como *Stimmung*:

Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e das nuances de sentidos invocados pelo *Stimmung*, será útil pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música (GUMBRECHT: 2014, p.12).

Logo em seguida, o crítico alemão faz uma referência que lembra bastante o que Villa-Lobos disse a Tom Jobim em relação ao ouvido de dentro e ao ouvido de fora:

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que ao mesmo tempo os envolve. Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou comecem a refletir sobre – os estados de espírito e a atmosferas. Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico (idem, ibidem, p.12-13).

É na atmosfera, no clima de uma escuta de décadas passadas que vamos aqui penetrar, confrontando nossos corpos, nossos sentidos com uma obra que oferece um mosaico do que se produziu na canção popular brasileira entre as décadas de 1930 e 1960. Uma obra que permanece e se atualiza em sucessivas regravações. Obra irregular sob alguns aspectos, que demonstra que a canção brasileira nem sempre foi um produto bem acabado, mas reúne, sim, pequenas joias de um artesanato que une a palavra à melodia.

Ao escrever sobre Pixinguinha, a historiadora Virginia de Almeida Bessa mostra como foi importante a esse compositor e instrumentista desenvolver uma escuta aberta, incorporando à sua música novas sonoridades, oriundas do contexto urbano. Diz ela que somente na virada da segunda década do século XX

é que se começou a compor melodias e letras específicas para o carnaval. A partir da década de 1930, as festas juninas também passaram a movimentar um importante mercado de produção de consumo de canções temáticas, em geral marchas dançadas nas quadrilhas, que compunham o grosso filão das chamadas músicas de meio de ano. Só perdiam, em importância e visibilidade, para o carnaval.

Foi nesse contexto, caracterizado pelas primeiras formas de organização e gradativa expansão da indústria do entretenimento, que Pixinguinha desenvolveu sua escuta e iniciou sua profissionalização no meio musical (BESSA: 2010, p.42-43).

Marino Pinto já encontraria um cenário mais consolidado da indústria do entretenimento, inclusive com o advento dos sucessos radiofônicos. Mas se uma escuta singular foi fundamental para a formação e profissionalização de um dos grandes nomes da música do século XX, como conta a historiadora, não foi diferente

também para o compositor que ora analisamos. O contexto em que se iniciou Pixinguinha, quando ainda era adolescente, serviu de base para as gerações que vieram em seguida, como a de Noel Rosa e Lamartine Babo.

As primeiras inclinações musicais de Marino Pinto aparecem ainda quando ele é aluno do Ginásio São Bento, como relata Rubem Braga:

Como a aula de desenho era muito enfadonha, Marino e Raul¹⁴ ficavam batucando e cantando baixinho. O professor de desenho, Sá Roriz¹⁵, escreveu no quadro negro: “A aula não é de música, é de desenho”, e avisou que “os batuqueiros”, se fossem identificados, seriam punidos. Isso aconteceu dias depois, e Marino e Raul tiveram 15 dias de suspensão – “Você imagina com que cara eu cheguei em casa e tive de contar isso ao meu tio e padrinho”¹⁶, lembra Marino. (BRAGA: ob. cit. p.198).

Morando com o tio e padrinho na mesma rua do São Bento, a Dom Gerardo, no centro do Rio de Janeiro, Marino estava a poucos passos da Praça Mauá e da sede de muitas rádios, como a Philips, a Mayrink Veiga, a Rádio Sociedade e, anos mais tarde, a Nacional. Na adolescência, começa a frequentar os auditórios e os estúdios radiofônicos para conferir de perto o cantor que então mais admirava: Silvío Caldas. Fazendo sua estreia no disco, em 1930, ano em que Marino completaria 14 anos de idade, o Caboclinho Querido, como o chamaria o radialista Cesar Ladeira, tinha um repertório composto de muitos sambas que entusiasmiavam o futuro compositor. Juntos, Marino e Silvío Caldas faziam um único samba, “Cinquenta por cento”, gravado por Aracy de Almeida.

Marino ia assim se inteirando das novidades da música e batucando suas coisas, até que chegasse o dia em que levaria aquilo a sério mesmo, a ponto de largar a faculdade de Direito. Teria então pouco mais de vinte anos. A respeito da escuta atenta de Marino, Carlos Lyra tem o seguinte depoimento:

Eu ia à casa dele, mostrava a música, ele aprendia a música e começava a fazer a letra. Tinha um ouvido musical bom.¹⁷

¹⁴ Raul Longras, que se tornaria locutor esportivo.

¹⁵ Anos depois se tornaria compositor, parceiro de Nássara em “Periquitinho verde”.

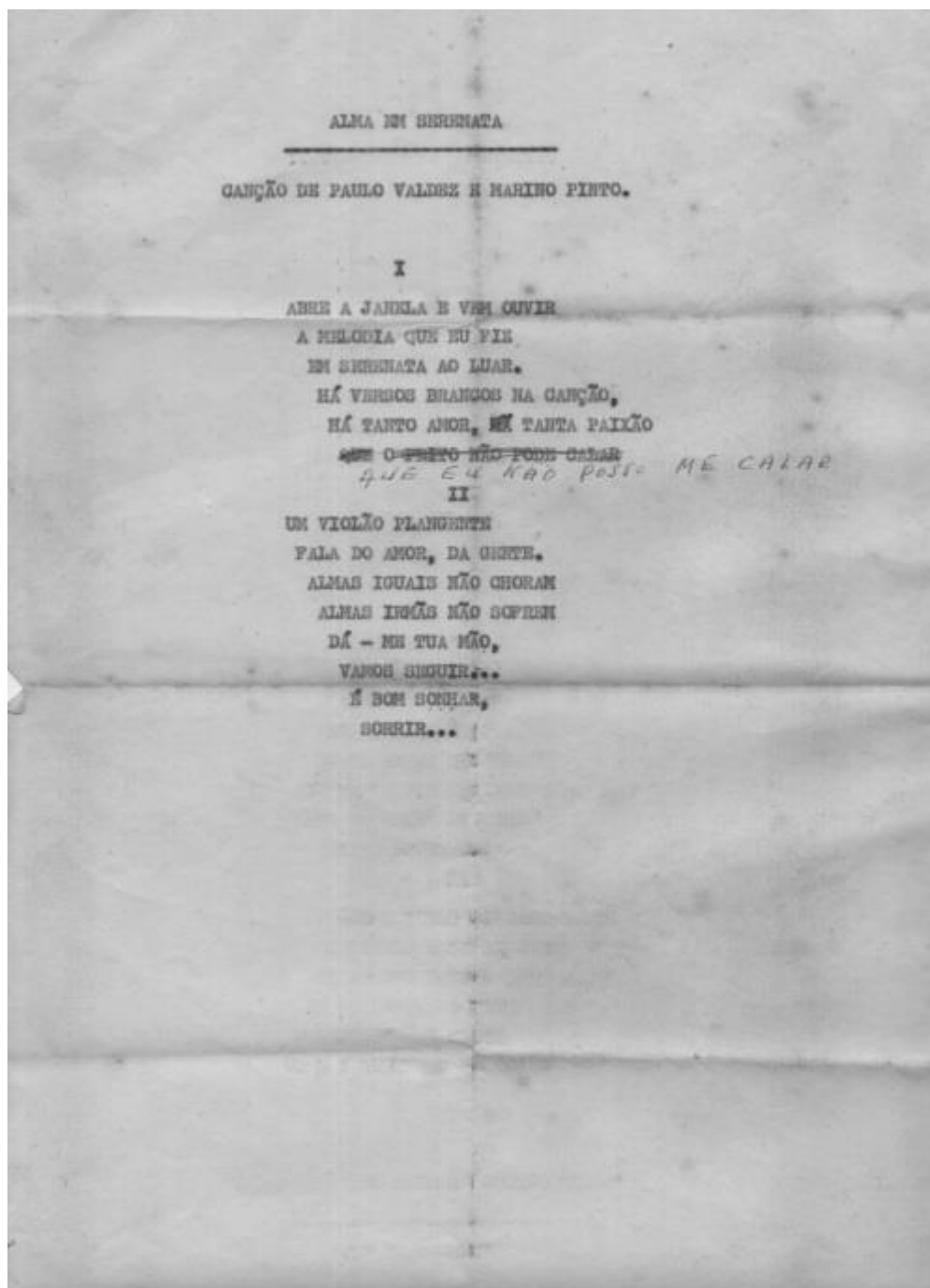
¹⁶ Natural de Bom Jardim (RJ), Marino Pinto mudou-se para o Rio de Janeiro para cursar o Ginásio São Bento, morando na casa do irmão de sua mãe. Viveria para sempre na então capital federal.

¹⁷ Entrevista de Carlos Lyra já citada.

Sobre o impacto da música e o ato de compor, Marino faria uma letra para melodia de Paulo Valdez, violonista e filho de Elizeth Cardoso, a que daria o título de “Alma em serenata”. A letra faz referências a antigas serestas, ao Villa-Lobos de “Melodia sentimental” e também a Tom e Dolores em “Estrada do sol”.

A letra, datilografada por Marino, foi depois alterada por ele à mão em um dos versos, como se pode verificar no original entre os poucos documentos que dele restaram e que ficaram guardados com o cunhado, irmão de sua esposa. A letra diz no começo: “Abre a janela e vem ouvir/ a melodia que eu fiz/ em serenata ao luar”. E termina com os versos: “Dá-me tua mão/ vamos seguir/ é bom sonhar/ sorrir...”.¹⁸

¹⁸ Em 2016, tive acesso a originais datilografados, bem como a partituras e fotografias particulares que se encontravam em uma mala da viúva de Marino, Zaíra Ferreira Pinto. Após sua morte, seu irmão Walkir ficou com toda a documentação e também a responsabilidade pelos direitos autorais do compositor.



ORIGINAL DATILOGRAFADO COM ALTERAÇÃO FEITA À MÃO (DOCUMENTO CEDIDO AO AUTOR
PELO CUNHADO DE MARINO PINTO, WALKIR FERREIRA PINTO)

2.4. Na bossa das contradições

No mesmo ano de 1957, quando concede a entrevista a Para Todos, Marino Pinto se torna parceiro de Antônio Carlos Jobim. O cantor Ernani Filho, então o preferido de Ary Barroso, lança um 78 rpm tendo de cada lado um samba-canção de Tom e Marino: “Sucedeu assim” e “Frase perdida”.

Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 1960, depois de afirmar que bossa nova é coisa velha para definir vanguarda, e que Noel Rosa já falava dela, Tom Jobim diz:

Na música popular brasileira entre os antigos BN (bossa nova), cito Ary Barroso, Caymmi (seu maior fã é João Gilberto), Custódio Mesquita, Noel Rosa, Valzinho, Radamés Gnattali, Lirio Panicali, Heckel Tavares, Valdemar Henrique, Marino Pinto [grifo nosso] e muitos outros que não caberiam nesta reportagem (JOBIM: 1960, p.12).

Dos cinco volumes do songbook Bossa Nova, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak (Lumiar Editora, 1994), Marino Pinto só não aparece no volume 2. Está no volume 1, com "Velhos tempos" (parceria com Carlos Lyra); no volume 3, com "Aula de matemática" (parceria com Tom Jobim); no volume 4, com "Erros de gramática" (parceria com Carlos Lyra); e no volume 5, com "Canção do olhar amado", (parceria com Chico Feitosa).

Chama a atenção a opção de Almir Chediak por colocar logo no volume 1 "Velhos tempos", de Carlos Lyra e Marino Pinto. Composta e gravada no período áureo da bossa nova - primeiro por Dalva de Oliveira, em 1959, e depois por Elizeth Cardoso, em 1960 - teria a sua leitura mais aproximada da bossa nova na gravação do próprio Lyra, em 1974. Na apresentação do volume 1, Almir Chediak afirma:

Acho mesmo que todas as músicas interpretadas por João Gilberto ou compostas por João Donato, Carlos Lyra, Menescal ou Tom Jobim terão, inevitavelmente, a marca da bossa nova, ainda que apresentadas em gêneros que vão desde o bolero à marchinha.

Marino Pinto poderia realmente ser visto como um "bossa nova"? O mais certo seria afirmar que ele foge aos rótulos dos estilos e reúne uma obra na qual desponta a diversidade, a mistura dos ritmos e o encontro com compositores e intérpretes que não são considerados da mesma turma.

Em meados na década de 1980, ao participar do programa televisivo *Chico e Caetano*, apresentado pelos dois cantores e compositores, Paulinho da Viola cantou com eles o samba “Preconceito”, de Wilson Baptista e Marino Pinto,¹⁹ lançado por Orlando Silva em 1941,²⁰ e regravado por João Gilberto, ao vivo, no Festival de Montreux, em meados da década de 1980.²¹

Antes de começarem a cantar, Paulinho se referiu à sua admiração por Wilson Baptista e disse que ele e Geraldo Pereira integravam um grupo de compositores que fazia um samba diferente, assim como Ataulfo Alves, Raul Moreno e Assis Valente, um tipo de samba que durante muito tempo ele, Paulinho, perseguia. “Eu perseguia muito esse jeito, esse sotaque, porque era uma coisa que tinha muito a ver comigo e o universo onde cresci e convivia”.¹⁹

Embora não cite o nome de Marino Pinto, sendo até mesmo possível que não se sinta diretamente envolvido com a obra do compositor aqui analisado, é Marino o parceiro de Wilson Baptista no samba que Paulinho escolheu para cantar com os apresentadores do programa, uma das interpretações mais importantes de “Preconceito” e que jamais foi lançada em disco.

Portanto, podemos perceber que Marino Pinto tinha características que o aproximavam de autores de sambas como os que entusiasmavam Paulinho da Viola e, ao mesmo tempo, podia ser citado por Tom Jobim como um bossa nova.

Segundo escreve Ruy Castro, sua atuação como compositor era notada pelos bossanovistas Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, que “estavam muito mais próximos das canções de Tito Madi, Jobim, Newton Mendonça; das letras de Billy Blanco, Marino Pinto, algumas de Dolores...” (CASTRO, 1991, p.132). Mas também críticos, como Lúcio Rangel, viam em Marino um letrista respeitável. Ao se referir à produção do compositor Vadico, em meados da década de 1950, ele afirma: “Como soube descobrir em Noel Rosa o parceiro perfeito, ele tem escolhido como letristas nomes como Marino Pinto...” (RANGEL, 2007, p.124).

Em 1958, Marino Pinto aparecia entre os letristas cotados para receber o prêmio “Disco de Ouro”, oferecido na época pelo jornal O Globo aos que mais se des-

19 Programa *Chico e Caetano*. Direção de Roberto Talma. Exibido pela TV Globo em junho de 1986. Disponível no Youtube.

tacavam na música popular brasileira. Entre os que concorriam ao prêmio na categoria Letrista, estavam também Fernando Cesar, Billy Blanco, Jair Amorim, David Nasser, Armando Cavalcanti e Vinicius de Moraes.²⁰

Mas é sempre curiosa a referência a Marino apenas como letrista, o que ele realmente foi, mas não exclusivamente. Em muitas composições, ele era o melodista. Compositores como ele, que não tocavam instrumento musical, e que batucavam na caixa de fósforo ou na mesa, ou que cantarolavam a melodia até fixá-la na memória, faziam parte tanto da letra quanto da melodia, ao compor em parceria, como afirma Claudia Neiva Matos, em sua análise sobre composições de Wilson Baptista e Geraldo Pereira:

Mas a maioria dos sambistas de então criava, juntamente com o parceiro, letra e música. É bastante difícil, e mesmo impossível em alguns casos, determinar quem se ocupava mais de uma que da outra. O modo tradicional do samba popular evidencia sua vocação para a colaboração e o diálogo: um compositor fazia a primeira parte do samba, que era depois completado por um ou mais parceiros. Ou então, letra e música eram criadas simultânea e conjuntamente pelos dois ou mais sambistas. (MATOS, 1982, p.76).

Nem sempre parece claro que há compositores que atravessaram diversos períodos da canção e fizeram samba-canção, samba mais tradicional, canções românticas, boleros, valsas, choros, chegando até a bossa nova. E nem é sempre lembrado que sambas abolerados tenham sido feitos por quem tocava caixa de fósforos e criou parcerias com Wilson Baptista, Geraldo Pereira ou Vadico.

Marino Pinto foi um destes compositores. Teve uma intensa atuação nas décadas de 1940 e 50, mas sua obra começa em fins dos anos 1930 e vai até a metade dos anos 1960. Com parceiros muito variados, fazia às vezes parte da letra; em outras, parte da melodia e da letra; houve aqueles para quem fez a letra sobre a melodia e os com quem trabalhou fazendo somente a melodia, como é o caso de sua colaboração com Mário Rossi, que era exclusivamente letrista, segundo afirma o crítico e pesquisador Ary Vasconcelos (VASCONCELOS, 1959, p. 109-113).

Nas partituras dos dois últimos sambas que compôs com Herivelto Martins, “Capital do samba” e “Pra meu castigo”, aparece na capa “letra e música de Herivelto Martins e Marino Pinto”. O mesmo acontece nas partituras de “Segredo”

²⁰ Esta informação está na seção “Há 50 anos”, publicada em O Globo de 11 de outubro de 2008, Segundo Caderno, p.11. Marino Pinto é o primeiro mencionado entre os letristas concorrentes.

e de “Partida precipitada”, também dos dois. A partitura de “Deus no Céu e ela na Terra” traz a autoria como “música e letra de Wilson Baptista e Marino Pinto”. No entanto, a partitura do bolero “Sábias palavras” traz na capa Marino e Mário Rossi também como responsáveis tanto pela letra quanto pela melodia. E o mesmo acontece na partitura de “Aula de gramática”, de Marino e Carlos Lyra.



UMA DAS MUITAS PARCERIAS DE MARINO COM MÁRIO ROSSI E OUTRA COM JOTA PEREIRA: BOLEROS (DOCUMENTO CEDIDO AO AUTOR POR WALKIR FERREIRA PINTO)

Ou nesses casos houve mesmo ocasiões em que Mário Rossi colaborou também na melodia, assim como Carlos Lyra na letra (Lyra, aliás, fez sozinho letras importantes como “Influência do jazz” e “Maria ninguém”) ou as partituras traziam equívocos quanto a quem fazia o que nas parcerias.

Em outras situações, há partituras que apenas mencionam os autores, sem especificar quem era o letrista ou o melodista, como “Aula de matemática”, que aparece como “samba de Marino Pinto e Antônio Carlos Jobim”, destacando a gravação de Elza Laranjeira, pela gravadora RGE.



PARTITURA DE “SEGREDO”, COM DESTAQUE PARA AS GRAVAÇÕES DE DALVA DE OLIVEIRA E DE NELSON GONÇALVES, EM 1947



SAMBA DE WILSON BAPTISTA E MARINO: SUCESSO NA VOZ DE CARLOS GALHARDO



CANÇÕES DE MARINO EM PARCERIA COM VADICO E ALOYSIO BARROS LANÇADAS POR ELIZETH E CARLOS JOSÉ



UMA DAS PARCERIAS DE MARINO COM TOM JOBIM, AO LADO DE SAMBA DE ZÉ KETI (DOCUMENTOS CEDIDOS POR WALKIR PINTO)

Se Tom Jobim chegou a dizer que Marino Pinto era um bossa nova e Almir Chediak incluiu canções suas no songbook da bossa nova, o próprio Marino Pinto jamais concordaria em ser visto como tal. Em 1961, um ano após a morte de Newton Mendonça, parceiro de Tom Jobim em “Desafinado”, “Samba de uma nota só” e “Meditação”, entre outros sucessos, Marino prestou-lhe tributo ao produzir o LP *Em cada estrela uma canção*, com os cantores Ernani Filho (um dos primeiros a gravar Jobim), Marisa (que ainda não assinava Gata Mansa) e Carminha Mascarenhas (que fora da Rádio Nacional e *crooner* do Copacabana Palace).

Marino escreveu na contracapa:

Era (Newton Mendonça) uma das expressões deste salutar movimento renovador que se processou na música popular brasileira e que alguém erroneamente, maldo-samente, ousadamente batizou de bossa nova. O movimento foi ótimo. A expressão encontrada para defini-lo, um desastre. O termo deu oportunidade para que se criasse o vigarismo artístico. Newton pôs todo o seu talento, toda a sua inspiração, a favor desta nova manifestação de arte popular. Irritava-se, porém, quando alguém, até mesmo de maior intimidade, o chamava ‘bossa-nova (PINTO: Notas de contracapa, 1961).

Marino deixa claro, portanto, certo desconforto com os rumos tomados pelo movimento ao qual aderiram muitos jovens de classe média, da Zona Sul do Rio de Janeiro, entusiasmados com a batida do violão de João Gilberto e as harmonias de Tom Jobim. Entrega os arranjos do disco a José Pacheco Lins, o Pachequinho, e diz que o maestro teria vestido as composições de Newton Mendonça como o compositor sempre desejara. Embora parceiro de Carlos Lyra, de Chico Feitosa e do próprio Tom, a quem chama na mesma contracapa de “o nosso querido maestro Tom”, a bossa nova causava certa estranheza a Marino. Em entrevista feita para este trabalho, Carlos Lyra²¹ procura esclarecer:

Nunca ouvi o Marino falar nada sobre isso (o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, que trazia “Aos pés da cruz”, de Marino e Zé da Zilda). Se duvidar, ele tinha até uma certa reserva, porque aquele tipo de coisa era muito agressiva para o que

²¹ A entrevista com Carlos Lyra aconteceu no fim da tarde do dia 18 de fevereiro de 2014, em seu apartamento, em Ipanema, no Rio de Janeiro (bem ao lado do histórico endereço em que morou Tom Jobim, na Rua Nascimento Silva). Ao imaginar que um dos ícones da bossa nova teria uma vaga lembrança de Marino Pinto, fui surpreendido pela emoção com que ele se recordava daquele que tinha sido seu parceiro em duas canções pouco divulgadas e por quem nutria uma espécie de sentimento de ser um de seus “afilhados musicais”. Sobre o lado melodista de Marino Pinto, disse Carlos Lyra: “Fez coisas boas. Todos esses letristas faziam melodias. E boas”.

eles (Marino e os contemporâneos) faziam. O próprio Ary Barroso, quando eu fui pedir a ele o texto para a contracapa do meu primeiro disco, me disse: “Eu também faço bossa nova, quer ver?” E me mostrou o “Risque” (LYRA: Entrevistas, 2014).

Mas a que ou a quem Marino Pinto atribuiria certo vigarismo artístico ao se referir à bossa nova? Talvez se incomodasse com a mitificação do movimento, que já aparecia ali, em 1961. Certamente, tinha lá suas reservas com a bossa nova, mas se dava com Ronaldo Bôscoli e Chico Feitosa, de quem era vizinho, tendo feito parcerias com esse último. Por eles fora apresentado a Carlos Lyra, com quem também compôs canções gravadas por Dalva de Oliveira e Elizeth Cardoso. E já tinha feito cinco canções com Tom Jobim. Tárik de Souza, que cita o tributo a Newton Mendonça em seu livro *Tem mais samba – das raízes à eletrônica*, opina:

Não tenho ideia porque ele usou essa expressão, já que foi parceiro de bossanovistas e suas músicas não foram esquecidas neste período, bem ao contrário. Mas talvez ele tenha se tornado desafeto de alguém do movimento. É difícil adivinhar o porquê desta crítica extemporânea (SOUZA: Entrevistas, 2016).

O tributo a Newton Mendonça era lançado no mesmo ano em que saía o terceiro LP de João Gilberto, ainda na chamada fase heróica da bossa nova. Os arranjos e as interpretações destoam muito de certo minimalismo cultuado pelos bossanovistas. O seresteiro Ernani Filho é excessivamente dramático, como havia sido na gravação de “Frase perdida”, samba-canção de Tom Jobim e Marino Pinto, que jamais ganhou outra gravação. Carminha Mascarenhas canta sem a orquestra e os arranjos do maestro Pachequinho, mas o conjunto que a acompanha não figura nos créditos. Há quem acredite ser o de Walter Wanderley. Ela se mostra correta na interpretação, mas enfrenta quatro canções que se tornaram clássicos da bossa nova: “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, “Discussão” e “Meditação”, todas de Newton Mendonça em parceria com Tom Jobim.

Quem se sobressai nas gravações é Marisa. De Jobim e Mendonça, grava “Caminhos cruzados”, samba-canção lançado por Silvia Telles, em 1958, e naquele mesmo ano gravado por Maysa. A interpretação de Marisa não fica atrás e continua a ser uma das grandes gravações desse clássico, registrado por João Gilberto somente em 1977, e por outros intérpretes, como Nara Leão e Quarteto em Cy.

Mas não é este ainda o grande trunfo do disco. Marino Pinto presenteia Marisa com três faixas de música e letra exclusivamente de Newton Mendonça. A primeira

delas, “O pescador”, vencedora da I Festa de Música Brasileira, cuja final foi transmitida pela Rádio Record em dezembro de 1960; outra é “Canção do azul”; mas é “Seu amor, você”, a sexta e última faixa do lado A, o grande acontecimento do LP. Oitava colocada no Festival do Rio - As mais belas canções de amor, realizado poucos dias antes da morte do compositor, “Seu amor, você” alcança nessa gravação o alinhamento perfeito entre composição, arranjo e interpretação. É curioso que, na contracapa, o produtor Marino Pinto agradeça ao “carinho e desempenho dos autênticos valores que são Marisa, Ernani Filho e Carminha Mascarenhas”, mas dê mais destaque ao nome do cantor:

Escolhemos Enani Filho para que interpretasse alguns números nesta nossa primeira produção para a Copacabana. Ele, que foi o lançador em disco da conceituada e consagrada dupla Newton Mendonça – Antônio Carlos Jobim, com o samba “Brigas”. O seresteiro Ernani não poderia, de nenhum modo, ficar ausente, quando se pretende fazer justiça ao magnífico compositor que partiu (PINTO: Notas de contracapa, 1961).



CAPA DO DISCO EM TRIBUTO A NEWTON MENDONÇA LANÇADO EM 1961

Ao insistir na interpretação de Ernani Filho, Marino talvez procurasse uma forma de dizer que havia uma outra maneira de interpretação²², uma música popular brasileira que não começava com a bossa nova, e que reduzira a batucada ao violão; havia muitos intérpretes a serem destacados pelo seu estilo único, como Luiz Barbosa, que batucava em seu chapéu de palha; ou Déo, que chegou a ser chamado de “o ditador de sucessos” e gravou alguns sambas de Marino; ou mesmo Aracy de Almeida, que também gravara canções suas, entre tantos outros de estilo inconfundível.

O filtro da bossa nova preservaria nomes como Caymmi e até Geraldo Pereira, mas deixaria de fora muitos compositores e intérpretes que passaram a ser encarados como coisa antiga. Ouvintes atentos como Nara Leão e João Gilberto continuaram a gravar essa coisa antiga, ao longo dos anos, e hoje, ao nos darmos conta dessas gravações, temos o universo bossanovista ampliado, uma visão que foi favorecida, inclusive, pelo tropicalismo, que abraçou a bossa nova, João Gilberto, Nara Leão, e trouxe de volta Dalva de Oliveira, Orlando Silva e tantos outros, misturando-os aos Mutantes.

Tárik de Souza, na entrevista já citada, faz uma observação importante a respeito desse filtro da bossa nova:

De fato, a bossa foi um movimento programático que instaurou os procedimentos de vanguarda, em definitivo, na MPB. Acordes alterados, intervalos atípicos, dissonâncias, coloquialismo. Boa parte dessas características já existia de forma pioneira e dispersa no desempenho de artistas como Mário Reis, Valzinho, Garoto, Custódio Mesquita, Vadico, Zezé Gonzaga e alguns mais – mas foi a bossa que sistematizou tudo num movimento (SOUZA: Entrevistas, 2016).

Para alguns, Marino Pinto seria um dos precursores desse movimento. Pelo menos, é assim que ele aparece, ao lado de Jonny Alf, João Donato, Luís Bonfá e Vadico, no volume *Jonny Alf e os precursores da bossa nova*, na série de fascículos lançada pela Abril Cultural, entre 1976 e 1979, *Nova História da Música Popular Brasileira*.

Neste número, Marino Pinto é apresentado como “um dos mais férteis letristas da música popular brasileira” e parceiro de “grande parte dos compositores de

²² Em 2003, Cris Dellano lançaria um CD inteiramente dedicado à obra de Newton Mendonça, com arranjos mais próximos à bossa nova, feitos por Roberto Menescal, que também participou das faixas, ao violão.

sua época”. Destacando ter sido ele bastante gravado por intérpretes como Aracy de Almeida (sempre mais lembrada por suas gravações de obras de Noel Rosa), diz ainda o texto que muitas de suas composições “já continham inovações melódicas e temáticas que as incluíram entre os valores de onde, mais tarde, surgiria a bossa nova”. (ALF: 1979, p.10).

O disco de dez polegadas que acompanhava esse fascículo traz de Marino Pinto uma de suas parcerias com Vadico, o samba-canção “Prece”, na interpretação de Helena de Lima. O parceiro Vadico considerava essa melodia a sua obra-prima, mesmo tendo feito sambas mais conhecidos com Noel Rosa. E é interessante notar que, se na música considerada marco inaugural da bossa nova, a letra de Vinícius de Moraes diz “chega de saudade”, Marino Pinto, em “Prece”, pede “saudade, vai, e me esquece”. São, ao nosso ver, dois modos de procurar espantar o saudosismo.

Saudosismo, aliás, que continuaria a fazer parte da canção brasileira e seria retomado por Caetano Veloso, como diálogo produtivo no fim da década de 1960, no samba cheio de referências à bossa nova e que se chamaria exatamente “Saudo-sismo”.²³ Uma saudade da promessa de felicidade cantada pela bossa nova²⁴ e, mais especificamente, por João Gilberto, uma saudade que batia naqueles tempos em que acordes dissonantes se integraram ao som dos imbecis.

²³ Gravação original de Gal Costa, em 1968, lançada em seu primeiro LP solo, em março de 1969, pela Philips.

²⁴ Em *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*, Lorenzo Mammi afirma que: “o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade” (MAMMI: 2016, p. 91). José Miguel Wisnik lembra que a expressão utilizada por Mammi para definir a bossa nova “é certamente inspirada numa canção de Caetano Veloso, ‘Lindeza’, em que o compositor inclui, entre outras definições de beleza (resposta em eco à pergunta ‘o que é uma coisa bela?’, suspensa na canção ‘O Estrangeiro’), a ‘promessa de felicidade’ de Stendhal, citada por Nietzsche na *Genealogia da Moral* contra a concepção kantiana da beleza como contemplação desinteressada” (WISNIK: 2004, p.224).

2.5. No telecoteco em parceria

Se “Prece” pode dar uma ideia das inovações de Marino que o aproximariam da bossa nova, mais interessante seria ainda incluir no disco, como faixa representativa desse compositor, o samba “Cidade do interior”, de Marino e Mário Rossi, na gravação de Elizeth Cardoso, de 1960. 🎧 🎧

Elizeth é acompanhada pelo violão do então iniciante, e já notável, Baden Powell, o assovio de Altamiro Carrilho e a caixa de fósforos de Marino Pinto. A cantora estava desagrada dos arranjos e do acompanhamento que a gravadora lhe reservara para esse disco. Um disco, aliás, todo feito com canções de Marino Pinto, em suas doze faixas. Elizeth teria convidado o saxofonista Moacir Silva para uma participação especial. Sobre as faixas, já com a parte da orquestra pronta, Moacir acrescentou improvisos com o seu sax. Mas, em um único arranjo, ele não teria conseguido dar jeito. Exatamente o de “Cidade do interior”, vetado pela própria cantora, ao não conseguir colocar a voz acompanhando o *playback*, com o fone nos ouvidos.

A ideia do acompanhamento com assovio, violão e caixa de fósforos foi de Altamiro Carrilho, responsável pela produção do disco. Assim, com Marino na caixa de fósforos, essa se tornaria a melhor faixa do LP, como afirma o biógrafo de Elizeth Cardoso (CABRAL: s/d, pág. 172-173).

A mistura da caixa de fósforos de Marino ao violão de Baden traz uma bossa ao samba, que remete tanto a Cyro Monteiro, que se notabilizou por se acompanhar com a caixa de fósforos, como também a João Gilberto, pela batida da bossa nova, que vem do violão de Baden, um dos mais importantes violonistas brasileiros, que misturou seu aprendizado com o mestre Meira²⁵ à modernização que então se fazia na música popular.²⁶

A batida na caixa de fósforos, usada por muitos compositores que, como Marino, não tocavam instrumentos musicais, pode ter gerado o samba de telecoteco.

²⁵ Meira era o apelido de Jayme Florence, grande violonista e também compositor, autor do clássico “Molambo”, em parceria com Alfredo Mesquita.

²⁶ Baden Powell chegaria a gravar, em versão instrumental, “Amor sincopado”, de Chico Feitosa e Marino Pinto. E também “Aos pés da cruz”. Esta famosa parceria de Marino e Zé da Zilda seria interpretada por Baden e Dulce Nunes, em especial de televisão na Alemanha, no início dos anos 1970, registro hoje disponível no Youtube.

Em seu livro *Sambalanço, a bossa que dança – um mosaico*, Tárík de Souza se refere a expressões onomatopaicas que se espalharam nos anos 1960, na transformação do samba, como “skindô”, “ziriguidum” e “telecoteco”.

Ao se referir ao “Samba de teleco-teco”, de João Roberto Kelly, ele lembra que essa expressão infestaria a produção daquele período, fazendo com que aparecessem “Teleco-teco”, com melodia e letra de Vinícius de Moraes, gravado por Cyro Monteiro; a “Serenata em teleco-teco”, de Gilberto Gil, gravada por Jair Rodrigues, em 1967; “Paganinni no teleco-teco”, de Henrique Gandelman, com os Saxsambistas Brasileiros; “Tema em teleco-teco”, de Formiga e Jean Pierre; e depois “Teleco-teco nº 1”, de Waldir Calmon e Paulo Nunes; “Teleco-teco nº2”, de Nelsinho e Oldemar Magalhães, sucesso na voz de Elza Soares; “Teleco-teco nº3”, de Ciloca Madeira e Regina Guerreiro; chegando ao “Teleco-teco nº6”, de Jorge Smera e Paulo Gesta.

O autor lembra que a expressão telecoteco “já havia sido utilizada em um samba sincopado de Murilo Caldas e Marino Pinto, ‘Telecoteco’, gravado por Isaura Garcia no longínquo 1942”.

A esse mesmo samba se referem os biógrafos de Geraldo Pereira ao dizerem que a composição de Marino e Murilo Caldas inaugura o “samba de caixeta” (*Um certo Geraldo Pereira*, de Alice Duarte Silva de Campos, Dulcinea Nunes Gomes, Francisco Duarte e Nelson Matos, o Nelson Sargento. Publicado pela Funarte em 1983).

No *Dicionário da história social do samba*, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas definem telecoteco como onomatopeia do som do tamborim, e dão como acepções do vocábulo: batucada, ritmo de samba, samba. (LOPES & SIMAS, 2015, p.283).

A respeito da importância do samba de Marino Pinto e Murilo Caldas para a difusão do termo telecoteco, Tárík de Souza, na entrevista feita para este trabalho diz:

Não tenho uma comprovação histórica rigorosa. Mas é possível que Marino tenha inventado essa expressão onomatopaica, que depois foi incorporada ao samba por compositores diversos, para enfatizar seu ritmo diferenciado. É um feito e tanto! (SOUZA: Entrevistas, 2016).

O termo provavelmente era usado pelos compositores com os quais Marino Pinto convivia, muitos dos quais seus parceiros, para reproduzir melodias que iam fazendo na caixinha de fósforos, na mesa, na cadeira, nas panelas ou mesmo só no pensamento.

O samba de Marino e Murilo Caldas, depois de gravado por Isaura Garcia, ganharia releituras de Aracy de Almeida, em 1958; de Elza Soares em diálogo com Monsueto, em 1961 (Elza regravaria o samba nos anos 2000); e Paula Morelembaum, em versão mais pop, em 2008 (o título do samba, inclusive, dá nome ao CD de Paula).

Em 1966, o show *Telecoteco*, no Teatro Opinião, abria com uma voz em *off*, que dizia que o samba era feito de instrumentos improvisados pelo povo, na rua e em casa, feitos de nosso cotidiano, como um gato²⁷, uma frigideira, uma cadeira, um prato e uma faca. Mais adiante, o locutor dizia: “Talvez os mais fáceis os do samba da esquina: uma caixa de fósforos e um chapéu”. Com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Aragão, o show homenageava a dupla formada por Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro. E os dois improvisavam o batuque com seus instrumentos do cotidiano. Dilermando tocava chapéu de palha, à maneira de Luiz Barbosa²⁸; e Cyro era um ás da caixa de fósforos, que sempre o acompanhava.²⁹

Pouco antes do tropicalismo, um outro filtro seria instalado, o que se conveniou chamar de MPB, a partir da segunda metade da década de 1960, em oposição ao movimento da Jovem Guarda e, em seguida, ao do tropicalismo. Como marco do início desse estilo de música, muitos apontam a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, vencedora do Festival da Canção da TV Record, em 1965, que fez explodir o sucesso de Elis Regina.

No mesmo festival, Marino Pinto inscreveu uma canção, em parceria com Mário Rossi, “Minha cidade”, mas nem chegou a vê-la ser interpretada, como também não tomou conhecimento das canções concorrentes. Morreu poucos dias depois das inscrições. É difícil afirmar se chegaria a tomar partido naqueles tempos

²⁷ Referência ao fato dos instrumentos de percussão serem feitos à base de couro de gato, o que motivou o curta-metragem *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em 1960, e depois incluído no filme *Cinco vezes favela*.

²⁸ Como lembrou o professor e historiador Antonio Edmilson Rodrigues, quem também se notabilizou pelo batuque no chapéu de palha foi o cantor Joel de Almeida.

²⁹ *Telecoteco Opus nº 1*. Show com Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro. Gravado ao vivo no Teatro Opinião em 1966. LP Philips P 632.788L

de polarização ideológica e estética. Logo ele, tido sempre como “rapaz modesto”. Aprovava a jovem guarda? Seria solidário com os que defendiam a MPB? Aceitaria o tropicalismo?

Fato é que, enquanto viveu, parecia demonstrar curiosidade sobre o que era novo, e prova disso são suas parcerias com bossanovistas, que indicam que ele não se fechava às novidades ou, até, ao que era diferente do que estava acostumado a fazer em termos de canção. Não se tratava de alguém revolucionário ou que se preocupava em indicar novos caminhos, novas propostas estéticas. Por outro lado, em seu jeito considerado modesto, discreto, se dispunha a escutar quem não era propriamente da sua turma. É esta por exemplo, a impressão que deixou no cantor e compositor Orlandivo, um dos nomes de destaque no que ficou mais tarde conhecido como sambalanço.

Entre o fim dos anos 1950 e início da década de 1960, o *crooner* de bailes embalados ao som da orquestra de Ed Lincoln costumava frequentar a sede da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – Sbacem, entidade então presidida por Marino Pinto. Ali muitos compositores costumavam se encontrar para trocar ideias e até compor juntos. Diz Orlandivo:

Eu ia à Sbacem e sempre apareciam muitos compositores, até mesmo o Donga estava sempre por lá. O Marino Pinto chamava a gente até a sala dele, que ficava com a porta aberta, e queria saber quais eram as novidades. Gostava de conversar, embora não fosse uma pessoa muito falante. Mas me perguntava sobre minhas composições, queria saber, ficar por dentro do que eu estava fazendo (Orlandivo: Entrevistas, 2016).³⁰

Ali mesmo, na Sbacem, Orlandivo se aproximou de Pernambuco, também parceiro de Marino, e que se interessava muito por novos ritmos. Orlandivo diz que foi ele quem mostrou a Pernambuco, pela primeira vez, quais eram as peculiaridades da batida da bossa nova, ao mesmo tempo em que fazia a demonstração com seu estiloso molho de chaves. Juntos, ele e Pernambuco fizeram melodia e letra de “Balanço do Rio”.

Hoje, quando nos lembramos da MPB, não parece mais possível que tenhamos que nos referir a certo período da canção e não à música popular brasileira de todas as épocas, onde se misturam e até se estranham diversos ritmos, como a bossa

³⁰ Depoimento de Orlandivo, ao telefone, em 13 de dezembro de 2016, dois meses antes de morrer.

nova, o bolero, o samba-canção. Foi nesse universo que Marino Pinto sempre atuou, tendo talvez um compromisso maior com o eterno do que com o moderno.

O surgimento da MPB foi extremamente importante para colocar em evidência repertórios como o de Elis Regina, que misturava, por exemplo “Vida de bailarina”, de Américo Seixas e Dorival Silva, antigo sucesso de Ângela Maria, a novas músicas de João Bosco e Aldir Blanc ou Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. Nara Leão, mesmo, foi a outra ponta disso, lançando nomes como Chico Buarque e Sidney Miller, valorizando Cartola e Nelson Cavaquinho e, ao mesmo tempo, gravando Ernesto Nazareth, com letra de Vinícius de Moraes feita por encomenda dela própria. Mas a MPB, que deveria significar música popular brasileira, se fechava em um conceito restrito que passou a não dar conta das tensões e da amplitude que sempre fizeram parte da canção feita para o disco, o rádio e a TV. Nara Leão logo apoiaria a jovem guarda e o tropicalismo, e a própria Elis Regina passaria a ter mais contato com os tropicalistas e gravaria Roberto e Erasmo Carlos.

Toda essa pluralidade da canção explodiria na década de 1970 e estaria evidente no livro que a jornalista Ana Maria Bahiana lançou, em 1980, *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Nas palavras de José Miguel Wisnk, ela “foi a repórter dos anos 70” (BAHIANA, 1980, p.9). A capa exibe um Milton Nascimento de costas, camisa suada, com um gesto de quem acena para o público, provavelmente em um dos muitos shows em estádios que o cantor e compositor costumava fazer naquela década. Mas se a figura de Milton exprime certo retrato do que seria a MPB, o livro mostra um panorama bastante variado, com depoimentos de Raul Seixas, Rita Lee, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Erasmo Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fagner, Frenéticas. Um livro que começa com uma mensagem a Cartola e apresenta um panorama diversificado da música popular brasileira.

Uma visão que talvez seja já pós-tropicália, reunindo o antigo e o novo, mas que sempre esteve presente, mesmo no filtro da bossa nova, uma mistura a que Marino Pinto estava acostumado, no percurso que fez como ouvinte de rádio, frequentador do Café Nice e vizinho de bossanovistas, além de incansável batalhador pelos direitos autorais.

As regravações de suas canções confirmam a permanência de Marino Pinto no repertório de intérpretes de diferentes estilos, mas chama a atenção, como reflexo dessa perenidade, e até da modernidade de sua obra, as gravações feitas por João Gilberto, desde o LP *Chega de saudade*, até seu último show no Theatro

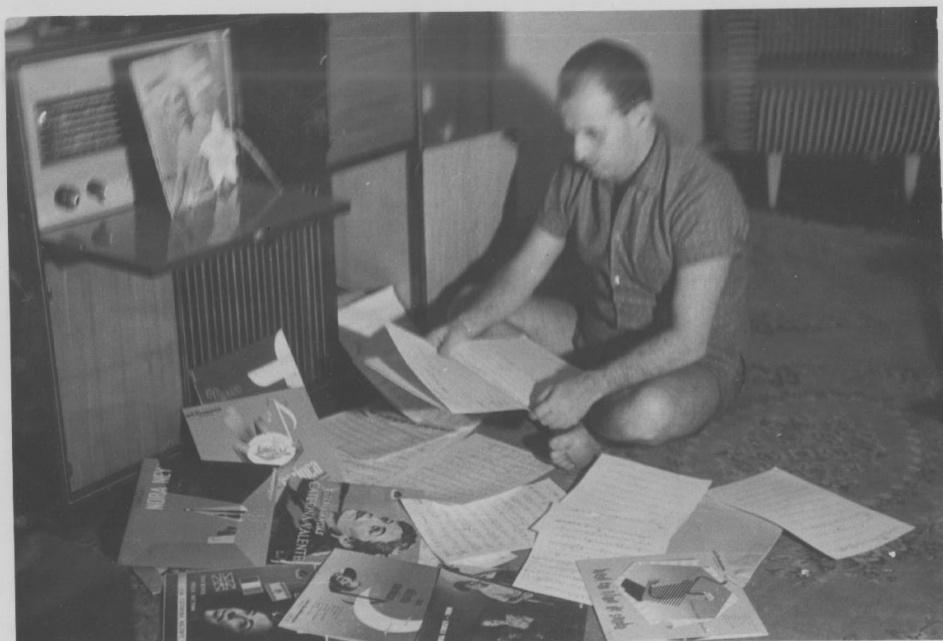
Municipal do Rio de Janeiro, em 2009. Em mais de cinquenta anos de carreira, a discografia de João Gilberto não é extensa e muitas das canções por ele escolhidas fazem parte de mais de um disco e de apresentações ao vivo. De 1959 a 2009, Marino Pinto esteve nesse repertório com seis canções, algumas delas gravadas mais de duas vezes por João Gilberto. Sobre essa questão, Tárík de Souza comenta:

João Gilberto é um cantor seletivo e criterioso, que age impulsionado por um rigor estético, combinado ao registro emocional fornecido pelas composições escolhidas. O fato dele cantar tantas composições de Marino só comprova o já sabido – trata-se de um grande compositor (SOUZA: Entrevistas, 2016).

Nara Leão gravaria na década de 1980 o LP *Abraços e carinhos sem ter fim*, no qual inclui “Mágoa”, de Tom e Marino. Em entrevista a Fernando Faro, no programa MPB Especial, da TV Cultura, na primeira metade dos anos 1970, canta, acompanhando-se ao violão, “Preconceito”, de Wilson Baptista e Marino. Pouco antes, diz que cantará uma música de Wilson Baptista, muito bonita, mas não cita o nome de Marino Pinto. 🎧

No mesmo programa, anos depois, já com o nome de *Ensaio*, o sambista Roberto Ribeiro lembraria da gravação que fez de “Preconceito”, mas se mostrou esquecido de quem seria o parceiro de Wilson Baptista. Até que, lembrado pelo diretor Fernando Faro, exclama: “Marino Pinto! Grande Marino Pinto!” 🎧

2.6. O ritmo da calçada



MARINO EM SEU APARTAMENTO EM MEIO AOS DISCOS, LETRAS DE CANÇÕES E A VITROLA

Das duzentos e sessenta composições de Marino Pinto que conseguimos reunir, quase todas lançadas em gravações realizadas entre o fim de 1939 e o ano de 1964, nada menos do que cento e vinte são identificadas no rótulo do disco como samba; vinte e seis aparecem como samba-canção; há trinta e duas marchas; cinco são valsas; também há cinco marchas-rancho; apenas um choro; e os boleros somam quinze gravações; uma única canção sai como fox, a versão que Marino faz para “White Christmas”, de Irving Berlin, clássico da canção norte-americana. E há ainda outras que não são rotuladas.

Portanto, mais da metade da obra é de sambas e sambas-canção, além de marchas (ou marchinhas, feitas para serem cantadas nos carnavais entre as décadas de 1930 e 1950). Trata-se de um compositor envolvido com certa tradição da música popular nacional, da qual o samba e a marchinha são expoentes.

Mas, além de não haver um único tipo de samba, nem sempre os rótulos eram fidedignos ao que se ouvia. “Cidade do interior”, por exemplo, de Marino Pinto e Mário Rossi, aparece como samba, na gravação de Aracy de Almeida, em 1947, e como samba-canção, na gravação de Elizeth Cardoso, em 1960.

Nem sempre se torna fácil definir o que seja samba ou a que tipo de samba nos referimos. No *Dicionário da história social do samba*, de Ney Lopes e Luiz Antonio Simas, o verbete samba tem oito páginas e só depois aparecem as acepções de samba amarrado, samba batucado, samba chulado, samba de breque, samba de embolada, samba de enredo, e por aí em diante.

As transformações do samba gravado em fins da década de 1940 pode ser exemplificada na gravação de “Bonitão”, também de Marino e Mário Rossi, na interpretação de Gilberto Alves, em 1949. Composição identificada no rótulo do disco como samba, tem um arranjo de *big band*, com forte influência do cinema de Hollywood.

Longe de ser uma deturpação do estilo de Marino, o fato demonstra que ele fazia sambas, mas não era um sambista, como também fazia boleros, mas jamais poderia ser visto somente como autor de boleros ou canções românticas. Era, acima de tudo, um compositor urbano³¹, e se a influência de ritmos estrangeiros chegava pelo rádio ou pelo cinema, boa parte da mistura de que sempre se valeu a música popular brasileira poderia ser conferida nos discos produzidos pela Casa Edison, como já visto aqui.

Luiz Tatit utiliza o termo cancionista para definir aquele que trabalha no artesanato de unir palavras às melodias. Na verdade, o vocábulo já se encontrava no Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade, como “aquele que faz canções. Os dicionários Aurélio e Houaiss também apresentam esse verbete. O último, inclusive, mostra sua datação na língua portuguesa como sendo de 1789.

A primeira edição da *Viola de Lereno*, com as letras das modinhas de Domingos Caldas Barbosa, saiu em 1798. Portanto, por essa época, já se reconhecia na cultura brasileira e portuguesa - a ponto de se criar uma palavra para defini-lo - esse que se ocuparia do ofício de laborar letras e melodias.

³¹ Hoje, quando a internet e dispositivos de multimídia chegam ao mais distante dos rincões, a ideia de compositor urbano pode já estar ultrapassada. Nós a usamos aqui para dar a noção de que, na então capital federal, nosso compositor se colocava aberto às influências culturais inerentes a uma vida cosmopolita.

Ao falarmos de Caldas Barbosa, é importante lembrar que a modinha foi do Brasil para Portugal e não como chegou a escrever Mário de Andrade, na introdução de *Modinhas imperiais*, segundo ressalta Luiz Tatit (TATIT: 2004, p.26).

A esse respeito, afirma José Ramos Tinhorão que a origem erudita da modinha, como defendido por Batista Siqueira e Mozart de Araújo, além do próprio Mário de Andrade, é um equívoco:

A realidade social do tempo em que o mulato brasileiro tocador de viola irrompe na corte de D. Maria I com a novidade de suas modinhas e lundus, para durante vinte anos estender, ao lado do teatro de entremezes, a primeira ponte cultural entre as criações do povo e as camadas mais altas da cidade, foi na verdade muito mais rica do que a história tem dado até hoje a conhecer (TINHORÃO, 2011, p.170-171).

A figura do cancionista, desde as lendárias andanças de Gregório de Matos, passando por Caldas Barbosa, até Sinhô, Noel Rosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, é quase sempre a do artista abraçado ao violão, embora muitos tocassem piano, flauta, etc. E embora esses autores de canção tenham sido predominantemente homens, não se pode esquecer de mulheres como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa, Laura Suarez (parceira de Henrique Vogeler e que Abel Cardoso Junior define como a própria “Garota de Ipanema”³², Joyce, Adriana Calcanhotto e outras.

No caso de Marino Pinto, o cancionista não toca instrumentos, além de caixinha de fósforos, como boa parte daqueles que faziam canção no Brasil, principalmente samba. Uma canção que poderia ser assim descrita por João do Rio, em “A musa das ruas”:

As artes são por excelência ciência de luxo. A modinha, a cançoneta, o verso cantado, não é arte pela sua natureza anônima defeituosa e manca: é como a voz da cidade, como a expressão justiceira de uma entidade a que emprestamos nossa vida – colossal agrupamento, a formidável aglomeração, a *urbs*, é uma necessidade de alma urbana e espontânea vibração da calçada. (RIO, 1997, p.380-381).

Na primeira metade da década de 1930, Érico Veríssimo publica em Porto Alegre seu primeiro romance, *Clarissa*. Em uma passagem, o personagem Nestor canta com voz forte no banheiro: “Deixa essa mulher chorar/ pra pagar o que me fez” (VERÍSS-

³² “Muito bonita, foi Miss Ipanema (1929). Seu pai, no então bucólico bairro, construiu o primeiro hotel balneário do Rio de Janeiro, o Balneário Ipanema. Estudou violão, completou o curso de piano, além de cantar, no geral canções” (Cardoso Junior, Abel. Contracapa do LP *Novidades de 1930: Gastão Formenti, Sylvio Caldas, Laura Suarez e Yolanda Osório*. Gravadora Revivendo, 1989).

SIMO: 1966, p.50). É exatamente um dos sambas de um bamba do Estácio, Silvío Fernandes, o Brancura, gravado por Francisco Alves e Mário Reis, em 1930. A música popular feita no Rio de Janeiro dava sinais do seu alcance e de sua influência na cultura do país.

Em 1963, o escritor João Antônio lançava *Malagueta, Perus e Bacanaço*. No segundo conto, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, há esta referência:

As letras de samba falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia:
Aos pés da santa cruz
Você se ajoelhou
Em nome de Jesus
Um grande amor você jurou (ANTÔNIO, 1980, p.18-19).

João Antônio deixa que o samba a que se refere entre como uma canção anônima, sem título, sem referência a autor, como Erico Veríssimo, que cita o samba do Estácio. Era a canção permeando a literatura, à qual, na verdade, esteve sempre atrelada.

A memória da canção é exatamente da mesma canção aparece também em uma reportagem feita com Gilberto Gil. No dia 29 de março de 2014, um sábado, o jornal O Globo trazia na capa do Segundo Caderno entrevista com o cantor e compositor na qual ele anunciava seu novo CD (que também sairia com uma tiragem limitada em vinil) em homenagem a João Gilberto: *Gilbertos samba*. Assinada por Leonardo Lichote, a matéria abria dizendo que, três anos atrás, quando Gil estava na Austrália, com o violão no colo, viera à sua mente, e talvez antes a seus dedos, “Aos pés da cruz”.

Veio com os vários significados que ela me traz – explica Gil.- Primeiro como uma canção muito representativa de um momento importante da música brasileira, entre os anos 1930 e 1940, o disco, o rádio... Depois, a regravação de João Gilberto, que a inseriu na renovação da música brasileira, a bossa nova. Estava solando a melodia, até que aquilo me levou a compor uma introdução. (GIL: 2014, primeira página).

Essa memória do samba, memória da canção, e que tantas vezes se chama de memória coletiva está presente na própria feitura de muitas canções, que se referem a outras já realizadas. Marino Pinto tem um exemplo bastante peculiar de se referir a um tema já bordado em épocas anteriores.

Em 1914, três anos antes de “Pelo telefone” ser lançado em disco, era gravado sob o rótulo de samba, na Casa Edison, a música “Moleque vagabundo”, de Lourival Carvalho, clarinetista mais conhecido como Louro. A música, sem

letra, tem ritmo amaxiado e inicia com um refrão, que é repetido pelo clarinete durante a gravação.

Em 1945, Marino Pinto e Antônio Almeida compuseram um samba de mesmo nome, no qual o mesmo trecho melódico é repetido, acrescido dos versos “Vai trabalhar, moleque vagabundo, vai trabalhar...”. Este samba foi gravado por Cyro Monteiro, em 1945,³³ e anos mais tarde regravado por Germano Matias. Ora, ao citar explicitamente o samba de Louro, Marino e Antônio Almeida fazem não só uma homenagem, como confirmam que se tratava de música conhecida. Era já o samba se referindo a um dos primeiros sambas gravados, mesmo antes do famoso e polêmico sucesso de Donga.³³

Além disso, o refrão lembra, claro, o “Vai trabalhar, vagabundo”, samba de Chico Buarque feito para filme de Hugo Carvana, em meados da década de 1970.

Em seu livro *O Choro*, Alexandre Gonçalves Pinto³⁴ descreve diversos músicos da época e diz que Lourival Carvalho, o Louro, era “um clarinete de primeira linha, que a todos encantava num baile com seu ‘mavioso’ instrumento”. (PINTO, 1978, p.40).

Depois do samba de Marino e Antonio Almeida, a melodia original de Louro ganhou letra de Mário Rossi e, em 1951, foi gravada só em versão instrumental pelo flautista Dante Santoro, não sob o rótulo de samba, mas de baião, ritmo que fazia muito sucesso na época, competindo com o samba-canção e o bolero.

Parafraseando João do Rio, podemos dizer que a alma urbana das canções de Marino Pinto vibrava na calçada. Mais exatamente, essa alma urbana começa a vibrar, no fim da década de 1930, na avenida Rio Branco, entre a avenida Almirante Barroso e a rua Bittencourt Silva, no centro da então capital federal. Sobre esta calçada havia algumas mesas e cadeiras de vime, que ficavam bem em frente ao estabelecimento onde, na parte interior, em meio a um cafezinho e outro, muitos compositores se encontravam para tratar de gravações, partituras, novas parcerias e até compra e venda de canções. Vamos entrar.

³³ Para detalhes sobre a criação e a gravação de “Pelo telefone” ver SANDRONI, 2012. Pág. 120-131.

³⁴ Publicado originalmente em 1936, o livro do carteiro e músico conhecido como “Animal” foi durante muitos anos recebido com ressalvas por conter erros e informações truncadas. Em 2013, o músico Pedro Aragão publicou, pela Livraria e Edições Folha Seca, *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*, fruto de sua tese de doutorado, na qual defende a importância daquele livro para se compreender melhor o universo da roda do choro.

2.7. Nas rodas do Café Nice

Naquela tarde de novembro de 1939, o ambiente estava bastante animado. No salão de mesinhas de mármore, onde se bebia, a cem réis, o tradicional cafezinho, Roberto Martins cantava a batucada que acabara de fazer:

Cai, cai, cai, cai
Quem mandou escorregar
Cai, cai, cai, cai,
É melhor se levantar.

Contentes com o que ouviam, em volta da mesa se encontravam frequentadores habituais do Café Nice, que ali iam sempre em busca de um novo parceiro para compor ou de um cantor para gravar sua canção ou, ainda, um maestro para escrever a partitura de sua melodia. Alguns estavam ali até para comprar samba e, por isso, eram chamados de “compositores”. O Nice era o mercado da música popular, como definiria o jornalista e compositor Nestor de Holanda.

Ninguém negociava música fora do Nice. Compositor dificilmente colocava produções, se não comparecesse à famosa esquina e lá se plantasse para fazer amizades e esperar sua vez. Cantor que não passasse pelo café tinha dificuldades de renovar o repertório. Era o Nice, talvez, o maior mercado (do mundo) de música popular. Porque não temos notícia de outro local, na época, tão movimentado, tão procurado, e onde canções de todos os gêneros tenham sido tão vultosamente transacionadas. (HOLANDA:1970, p.121).

Dali daquelas mesas, a composição de Martins voaria para o sucesso, lançada pela dupla Joel e Gaúcho, no carnaval de 1940, e chegando a Hollywood, com Carmen Miranda e o Bando da Lua, no filme *Uma noite no Rio*, de 1941, como registra o biógrafo de Carmen (CASTRO: 2005, p.283).

Essa tarde de cantoria e batucada está documentada em uma das raras fotos que mostram o interior do Café Nice, e nela podemos observar o momento em que Roberto Martins canta sua composição. Em volta dele estão os compositores Humberto Porto, Jorge Faraj, Newton Teixeira, o cantor Roberto Paiva, o maestro Carioca e também Marino Pinto, como descreve Jairo Severiano (SEVERIANO: 2009, p.191).



MARINO PINTO NO NICE SENTADO À DIREITA, DE BIGODE, COM A BOCA LIGEIRAMENTE ABERTA, AO LADO DE JORGE FARAJ, QUE FUMA; ARLINDO MARQUES JR, DE PERFIL, BATUCA NA CAIXINHA DE FÓSFOROS E SORRI PARA ROBERTO MARTINS, QUE CANTA O SAMBA RECÉM-COMPOSTO ³⁵

Na foto, Marino, então por volta dos vinte e três anos de idade, tem uma expressão de quem está literalmente boquiaberto com o que escuta naquele ambiente que passou a frequentar e onde começou a formar parcerias musicais. Teria o primeiro samba gravado exatamente naquele ano de 1939.

Em fins dos anos 1950, o *Diário Carioca* publicou uma matéria na qual lembrava aquele momento e reproduzia a foto. No entanto, afirmava que o samba cantado por Roberto Martins era “Se eu tivesse um milhão”, de Roberto Martins e Roberto Roberti, gravado por Dircinha Baptista, em 1940.

³⁵ A foto me foi cedida pelo pesquisador Lauro Gomes de Araújo, autor de *Roberto Martins: uma legenda na música popular*, publicado pela Fundação Ubaldino do Amaral, em 1995.



RECORDAR É VIVER

fo só do time campeão como do arripção, com o total de 434 pontos, média de 36 pontos por jogo.

KANELA
 Merece um capítulo à parte a atuação de Togo Benam Soares e direção do quadro tricampeão, eficiente eça por eito. Kaneta sabe conduzir o seu quadro com conhecida competência, salientando-se na orientação dos seus atletas como no preparo técnico de suas comunidades. O Fluminense, reconhecendo o instigante trabalho de seu técnico, premiou-o com o título de sócio-proprietário e o presidente Gilberto ardoso quando fez a entrega do título ao condutor das vitórias fluminenses usou de uma significativa expressão que bem diz do reconhecimento do Flamengo ao seu único campeão:
 — Kaneta, o maior dos cam-

• Este é o Nice, Quartel General do samba no bom tempo do "café sentado". Local onde se reuniam cantores e compositores da música popular brasileira. Esse Nice tradicional que o progresso urbanístico da cidade obrigou a fechar as portas. Na foto acima, feita há cerca de 13 anos, vemos, em torno de uma mesa, onde se servia a 200 reis o delicioso cafézinho, o compositor Roberto Marinho (1), duplo, a prestes, audiência de um dos seus sucessos da época, acompanhado do tamborilar da "Carioca" (2), prazerosamente "tocada" por seu colega Arlindo Marques Jr. (3). Ouvindo com toda a atenção vemos: Jorge Faria (4), Alvaro Pinto (5), Roberto Paiva (6), Newton Teixeira (7), Humberto Porto — falecido (8), Zeira (9), maestro Carioca (10), Arnaldo Schuler (11), Jovelino (12) e Edmundo Silva, irmão de Orlando Silva, já falecido (13). O samba que ouviam intitulava-se "Se eu tivesse um milhão".

POLVILHO ANTISSEPTICO GRANADO
BROTAS ASSADURAS
FRIEIRAS-SUONES FETIDOS

PÁGINA DO JORNAL DIÁRIO CARIOCA, DE 7 DE FEVEREIRO DE 1954

O Café Nice era então cenário da época de ouro³⁶ da música popular brasileira, como se convencionou chamar os tempos conhecidos também como a era do rádio³⁷. Segundo o pesquisador Jairo Severiano, Marino Pinto estava entre os mais assíduos frequentadores do Nice nessa fase. A casa ficava nas proximidades de outros cafés e bares, como o Belas Artes, frequentado por apostadores de cavalo; o Gaúcho, com clientela de artistas plásticos; o Simpatia, dos corretores; o Vermelhinho, preferido por jornalistas e escritores; e o Rio Branco, dos jogadores e dirigentes de futebol, além de muitos outros estabelecimentos. Diz Jairo Severiano:

³⁶ Segundo a historiadora Virgínia Bessa, o termo época de ouro teria sido cunhado pelo jornalista e pesquisador Lúcio Rangel, na Revista da Música Popular, da qual foi o diretor-presidente, e que circulou de setembro de 1954 a setembro de 1956.

³⁷ O termo criado teria Pixinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Ismael Silva e Ary Barroso como os grandes compositores, e Francisco Alves, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Silvio Caldas como os quatro maiores cantores. Com o tempo, o termo tem sido criticado em muitos estudos e trabalhos acadêmicos, que fazem uma revisão da historiografia da música popular.

Na verdade, não foi aleatória a preferência do pessoal da música popular pelo Nice. De localização privilegiada, num dos trechos mais movimentados da principal avenida da então capital do país, o café ficava ainda perto de vários locais importantes para os seus clientes. Assim, em um raio de seiscentos metros da casa, situavam-se a Galeria Cruzeiro, com seus bares tradicionais (a Americana, o Nacional e o da Brahma) além do Hotel Avenida, o Tabuleiro da Baiana, ponto de partida dos bondes para a Zona Sul, o Teatro Municipal, com o cabaré Assírio funcionando no subsolo, a praça Tiradentes, dos teatros de revista, a Cinelândia, com seus cinemas e teatros, as redações de O Globo, O Cruzeiro, o Jornal do Brasil e o Diário Carioca, as rádios Clube, Sociedade, Cruzeiro do Sul, Cajuti, Globo e Jornal do Brasil, as editoras musicais Vitale e Mangione, a gravadora Continental, o estúdio de gravação da Odeon, o carnavalesco Cordão do Bola Preta, os dancings Favorito, Brasil e Avenida além dos bares e cafés mencionados. Naturalmente, algumas dessas organizações funcionaram em épocas diferentes – como a Rádio Sociedade, que acabou em 1933, e a gravadora Continental, que começou em 1944 – dentro do período de existência do Nice. (SEVERIANO: 2009, p.188).

A imagem da roda que se arma em torno de Roberto Martins para escutar o novo samba composto por ele lembra bastante a formação de uma roda de samba ou de choro. Apesar do ambiente e da época exigirem uma apresentação elegante de seus frequentadores – o terno de linho S120 era o mais apreciado – e de se tratar de um estabelecimento construído por influência dos cafés da França, influência que se mostra no próprio nome do local, a imagem da roda remete tanto aos quintais de subúrbio, onde se desenvolveu o choro, como também a determinados espaços como o que se relata haver na famosa casa da Tia Ciata, na rua Visconde de Itaúna – que desapareceu para dar lugar à avenida Presidente Vargas – e onde aconteceu a já conhecida história da composição de “Pelo telefone”.

Mas a imagem da roda pode nos levar ainda mais além e lembrar, ainda que de modo apagado pelo tempo e pela industrialização do samba, os espaços que havia nos cortiços, postos abaixo pela higienização destacada em projetos urbanísticos como o de Pereira Passos. É Roberto M. Moura quem comenta, citando Muniz Sodré, em *Claros e escuros*, que a valorização da casa da Tia Ciata acontece também em função daquele já ser um espaço de formatação arquitetônica promovida pela classe dominante, branca, em detrimento dos cortiços que, até meados do século XIX, era onde morava metade da população carioca. Ali era a moradia, mas também local de trabalho em lavanderias, docerias, alfaiatarias, etc) e de encontro interétnico. Diz Moura:

obviamente esse espaço comunitário do cortiço, que se prestava à moradia e ao trabalho, reservava algum fundo de quintal para o lazer – e lazer para o negro era o batuque, o canto e a dança. Além da miscigenação natural (o “encontro interétnico”)

aquele morar coletivo no cortiço fortalecia o espírito comunitário indispensável para a sobrevivência (MOURA: 2004, p.101).

É claro que os ambientes são inteiramente diferentes e antagônicos. Não se pode pensar que o Café Nice, instalado na imponente e moderna avenida Rio Branco, fosse visto como um espaço comunitário semelhante ao de um cortiço. Mas alguma coisa daquele fundo de quintal permanecia naquela roda registrada na fotografia. Na própria casa da Tia Ciata, esse fundo de quintal era outro, não mais dos cortiços, mas da residência de uma doceira baiana, casada com um funcionário do gabinete do chefe de polícia. No entanto, lá também permanecia e, ao mesmo tempo, se formava e transformava, a roda do “Pelo telefone”. Em relação à essa roda, o mesmo Roberto M. Moura cita a entrevista de Donga a Muniz Sodré:

Formava-se uma roda. Roda de respeito, com as baianas de balangadãs. Os calcanhares ralados a caco de telha – não se conhecia a pedra pome. No centro, as pessoas sapateavam, com acompanhamento de flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, além de prato-e-faca (substituídos mais tarde pelo reco-reco. Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo sambas nos pés (MOURA: *ibidem*).

A roda do Nice já era uma roda mais cosmopolita, movida pelo comércio do disco e do rádio, mas uma roda em que podiam se misturar e se tornar parceiros negros e brancos, compositores e cantores oriundos de diferentes classes sociais. Uma roda semelhante a que algum incauto pode querer observar em torno da Pedra do Sal, na região portuária da Cidade Olímpica, na esperança de encontrar um elo com João da Baiana ou Hilário Jovino, cercado por bares modernos que exibem imensos televisores e um cardápio variado de cervejas e vinhos importados. Mas não se pode negar que uma roda ainda esteja ali e que novos compositores e novos sambas apareçam.

Como apareciam compositores e sambas em diferentes locais, que não eram apenas, na década de 1930, o Café Nice, e nem na década de 1910, a casa da Tia Ciata. Segundo o jornalista e escritor Lira Neto, autor da trilogia *Uma história do samba, cujo primeiro volume, As origens, foi lançado pela Companhia das Letras em fevereiro de 2017,*

não havia só uma Tia Ciata ou uma só Pequena África (como era chamada a região da Cidade Nova). Eram várias Tias Ciatas, espalhadas por várias Pequenas Áfricas, como a Mangueira, Oswaldo Cruz... Não se pode personalizar o criador disso ou daquilo num gênero que é de natureza coletiva. Quem foi o criador do surdo, quem decidiu chamar aqueles grupamentos de escola de samba, tudo isso é uma discus-

são bizantina. “Pelo telefone”, Tia Ciata, isso faz parte da mitologia criada para tentar dar lógica à narrativa e criar heróis. Mas essa é uma história de anti-heróis (“Lira Neto, Os anti-heróis do samba”. Por Leonardo Linchote. O Globo, Segundo Caderno, p.1, 16 de fevereiro de 2017).

Quanto a outros lugares frequentados por compositores, Mário Lago, compositor e ator, que embora fosse ao Nice, dizia preferir outros locais, como os que havia em torno da Praça Tiradentes.

No caso de Marino Pinto, que faria uma única parceria com Mário Lago, “Cuidado com o andor”, o Nice era o seu quintal e passaria a ser fundamental para o seu ganha-pão. Em rodas como aquela, não mais seria visto como um jornalista amigo de músicos, mas como compositor. Provavelmente ali, como tantos, exercitava o batuque na caixa de fósforos, que em 1960 o levaria a acompanhar Elizeth Cardoso em uma gravação, a única da qual participou. Como acontece na roda em torno de Roberto Martins, a caixa de fósforos era comum nesses encontros. É o que explica Lúcio Rangel:

O chapéu de palha como instrumento de ritmo é coisa velha nas rodas de samba, como a caixa de fósforos, a batida de níqueis, enfim qualquer coisa que sirva para marcar o tempo do solista improvisado, que não conta com instrumentos reais para emprestar maior relevo ao que se está cantando (*Apud* MOURA: ob.cit, p.104).

O jornalista e pesquisador certamente se refere a uma cena em que um cantor se acompanha de caixa de fósforos ou chapéu de palha, casos notáveis de Cyro Monteiro e Luiz Barbosa, respectivamente. Mas como vemos na fotografia em questão, Roberto Martins canta, enquanto quem o acompanha na caixa de fósforos é Arlindo Marques Jr. Marino tocava a caixinha para mostrar um samba, para acompanhar um outro que cantasse, jamais seria ele próprio o solista.

O aspecto discreto, de poucas palavras, que muitos viam em Marino Pinto também se refletia nas rodas do Nice, que eram rodas, afinal, mais de conversa do que de cantoria. Ali, Orestes Barbosa, Cyro Monteiro e Eratóstenes Frazão – que se tornaria um dos parceiros de Marino –, costumavam colocar apelidos nos convivas diários. O de Marino Pinto era Ovo Quente, como relata Nestor de Holanda.

E Marino Pinto tinha princípio de conversa sempre animado e interessante. À medida, porém, que a palestra se desenvolvia, ele ia perdendo o entusiasmo e acabava calado, macambúzio. Frazão lhe pôs alcunha apropriada:

– Ovo Quente

E esclareceu:

– Ovo Quente, quando esfria, é insuportável. (HOLANDA: 1970, p.118).

Entre uma conversa animada e o jeito mais pensativo, Marino ia se articulando no mundo da música, cada vez se dedicando mais às composições e ao encontro com novos parceiros, sempre fumando muito. Era daqueles fumantes que acendiam um cigarro no outro, mas nunca fumava um cigarro até o fim. Em fotografias, apareceria muitas vezes com o cigarro em uma das mãos. Diferente da maioria dos colegas do meio musical, era um boêmio que não bebia álcool ou, ao menos, bebia somente para acompanhar os amigos. Além do cigarro, teria um outro vício: o baralho. Gostava principalmente de jogar pif-paf e se tornaria frequentador assíduo do Olympico Club, localizado então na rua Álvaro Alvim, perto do Nice. Ali, durante muitos anos, jogava pif-paf a dinheiro, mesmo depois da proibição dos jogos de azar no país, em 1946. Em parceria com Eratóstenes Frazão, faria uma marchinha com o nome de “Pif-Paf”, gravada por Silvio Caldas para o carnaval de 1945.

No Nice (que na verdade se chamava Casa Nice), o salão de mesinhas de mármore era destinado ao consumo de café. Quem preferisse beber álcool, em geral se sentava no salão de trás, ou na parte de fora, com mesas e cadeiras de vime na calçada, à moda dos cafés parisienses. Naquele ambiente, apareciam sujeitos como este descrito por Carlos Didier:

O freguês fica, durante três ou quatro horas, defronte da xícara e do copo d'água vazios. À espera de uma alma generosa, cada vez mais rara, que pague a despesa. Enquanto a sorte não vem, permanece firme. (DIDIER: 2005, p.319).

Entre figuras assim, além de artistas obscuros e malandros, era possível conversar, por exemplo, com o poeta e jornalista Orestes Barbosa, que segundo o mesmo Didier era figura notável naquele café. Por sua mesa passavam as mais diversas pessoas.

O Nice abre às sete da manhã. Quem passa rumo ao serviço, entra para bater ponto, saber as novidades. Quem tem tempo, senta para uma conversa mais demorada. Orestes Barbosa chega cedo, entre dez e onze horas. Quando o café desce às portas, à uma da madrugada, a palestra do poeta prossegue, por calçadas e praças, enquanto houver ouvintes. Sua prosa sedutora, jocosa e cheia de informação, ensina muita coisa a muita gente. (Idem, ibidem, p.320).

Quem aparecia no Nice para conversar com Orestes era Villa-Lobos. Mas fazia isso raramente, já que preferia frequentar o salão da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), onde costumava jogar bilhar (HOLANDA: ob.cit. p.111). Marino Pinto e Orestes Barbosa não necessariamente partilhavam a mesma mesa e a mesma conversa, mas tinham amigos e parceiros em comum, naquele lendário endereço da música popular brasileira, situado entre as lojas no térreo do prédio do Liceu de Artes e Ofícios, na avenida Rio Branco 168-170, quase na esquina com a rua Bittencourt Silva.

O instante registrado na fotografia com as pessoas em torno de Roberto Martins não era uma exceção. Acontecia, mesmo, de um mostrar um samba ao outro e muitas parcerias começavam assim. A caixinha de fósforos, em geral, era o meio mais usado para o compositor se acompanhar, enquanto mostrava a ideia de um novo samba a um parceiro ou procurava passar a ideia da melodia a um maestro, que lhe escreveria a partitura. Biógrafo de Wilson Baptista, Rodrigo Alzuguir narra que naquele ano de 1939

nunca se compusera tanto no Rio. Era impossível entrar num café, num restaurante ou numa leiteria da avenida Rio Branco sem que houvesse alguém batucando uma caixinha de fósforos, segredando a letra de um samba ao pé do ouvido de um parceiro ou mesmo cantando a plenos pulmões (“com voz aberta”), numa roda de amigos, como Dorival Caymmi viu acontecer no Nice. As estatísticas não mentiam: em 1939, cinco mil músicas foram apresentadas à Censura (idem, ibidem, p.236).

A cena de alguém cantando com voz aberta, relatada por Dorival Caymmi, bem poderia ser a registrada na fotografia com Roberto Martins e a presença de Marino Pinto, naquele mesmo ano.

O primeiro parceiro de Marino apareceu em uma dessas rodas de conversa no Nice. Era Ataulfo Alves, autor dos sucessos “Amélia” ou “Atire a primeira pedra”, que faria pouco depois com Mário Lago. Juntos, Marino e Ataulfo fizeram “Fale mal... mas fale de mim”,  samba lançado por Aracy de Almeida, em novembro de 1939, dedicado ao autor de teatro Paulo Magalhães³⁸. Na verdade, não se trata de um samba para ser assoviado facilmente por aí.

Na época, novembro seria um mês mais apropriado para lançar uma música para o próximo carnaval, como costumava acontecer entre o fim de um ano e o

³⁸ Autor de comédias encenadas na primeira metade do século XX.

início do seguinte. Marino estreia com um samba-canção, ao estilo do que então se chamava de música de meio de ano, que eram as canções mais lentas, lançadas depois do carnaval. Embora tenha alcançado alguma repercussão, é fato que está longe de ser um dos grandes sucessos de Ataulfo Alves. Ele nem chega a mencionar sua parceria com Marino Pinto (fizeram este e outros dois sambas) em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na década de 1960.

E ainda não seria dessa vez que Marino poderia ser visto como um autor de sucesso, embora a parceria com Ataulfo o trouxesse para a cena do disco em grande estilo. E ninguém melhor para personificar esse momento do que Aracy de Almeida, intérprete que Luiz Tatit associa a canções chorosas (TATIT: 1995, p.13). Chorosa, sim, mas longe de lavar seu pranto a esmo. O canto de Aracy e, mais propriamente, sua entonação, se valem muito do silêncio, da pausa. A letra, que faz referência a um acerto de contas entre duas pessoas, sugere a Aracy esse posicionamento performático de quem procura deixar bem clara uma situação, numa atitude com muita presença e uma voz cortante.

Mas a música ligeira para dançar já fazia também parte do repertório do compositor Marino Pinto. Ao mesmo tempo em que sua primeira parceria com Ataulfo chegava ao disco, era lançada para o carnaval de 1940 sua primeira colaboração com Wilson Baptista, um dos mais assíduos frequentadores do Café Nice. Em dezembro de 1939, sairia um 78 rpm de Lolita França com a marchinha “Vale mais”.

O já citado biógrafo de Wilson Baptista considera que as marchinhas feitas pelo parceiro de Marino, nessa época, “mesmo gravadas com capricho, eram todas bobinhas, a começar pela letra” (ALZUGUIR: 2013, p.224). A gravação de Lolita França é realmente interessante e animada (é clara a influência de Carmen Miranda, que partia naquele ano para os Estados Unidos), mas Alzuguir nota ainda que

Curiosamente, todas elas (as marchinhas de Wilson Baptista naquele ano) brincavam de fazer citações: “Vale mais” aludia a um ditado popular (Idem, ibidem, p.225).

A citação podia estar nas composições de Wilson, mas era também uma característica de muitas composições de Marino Pinto, principalmente na forma de provérbio ou ditado popular. O fato não chega a ser uma novidade, sendo recurso utilizado por muitos compositores, como Noel Rosa (“quem ri melhor é quem ri no fim”, por exemplo). No entanto, é notável como a obra de Marino Pinto está repleta

desse tipo de citação. Ele procurava levar para a música aquilo que vivenciava na rua, no café, na vizinhança: sua experiência urbana.

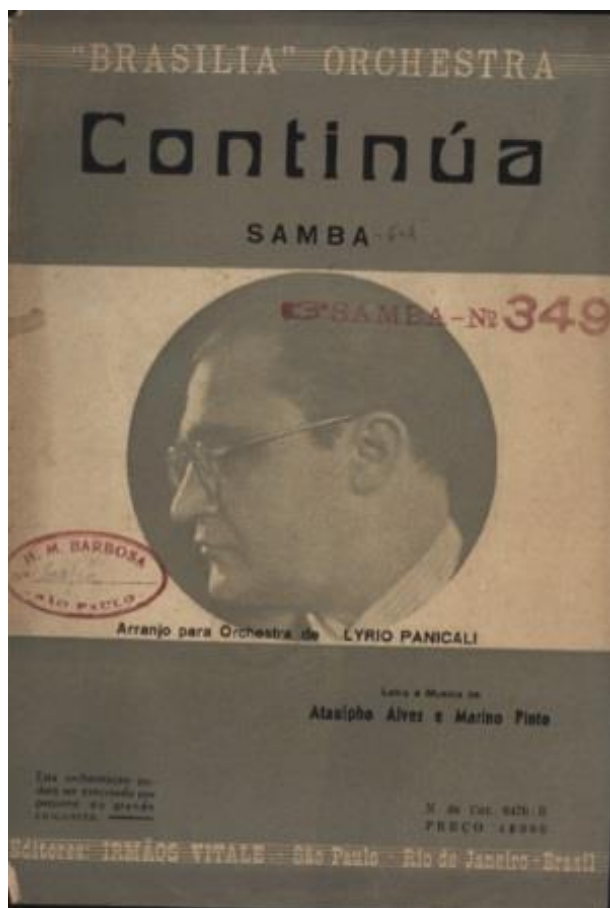
Se a letra de “Vale mais” pode soar bobinha, outras tantas feitas por Marino para o carnaval (e até para o meio do ano) teriam, quem sabe, o mesmo julgamento. Embora ainda bem no início, sua produção musical já continha autorias mais densas, como o primeiro samba, ou bobinhas, como a primeira marchinha. No entanto, se destacar como compositor naquela época, em face da grande concorrência, era um feito e tanto. E Marino Pinto começava a se destacar.

Em 1940, Aracy de Almeida gravaria os outros dois sambas de Marino e Ataulfo Alves, “Positivamente, não” e “Continua”, reservando um lado para cada um do 78 rpm lançado em maio, mês mais adequado a músicas chamadas de “meio de ano”. No lado B, “Continua” prossegue o tema do primeiro samba da dupla e, na partitura (abaixo), traz letra e música assinada pelos dois. Já “Positivamente, não”, no lado A, se referia, ao que parece, ao término do casamento de Aracy de Almeida com Rey (José Fontana), goleiro do Vasco da Gama. É o que mostra reportagem publicada na revista Piauí:

O que faz mais pensar em Rey, porém, é ouvi-la cantar o seu romance. O caso começa com “Camisa amarela” [de Ary Barroso], prossegue com “Já jurei”, de Nássara e Rubens Soares (“jurei, mais uma vez vou jurar:/ eu não quero mais amar”), de julho de 1939, e o desfecho magoado vem com “Positivamente, não”, de Ataulfo Alves e Marino Pinto (“Vivo triste, muito triste, em desventura,/ com o peito em febre e o coração cansado de sofrer. Vejo em minha vida apenas amargura./ Todos veem, só tu é que não queres ver...”, (SOUZA & PRADO, 2007).



DISCO DE ARACY DE ALMEIDA, DE 1940, COM DOIS SAMBAS DE ATAULFO ALVES E MARINO PINTO (ACERVO DO AUTOR)



**SAMBA DE ATAULFO ALVES E MARINO PINTO COM
ARRANJO PARA ORQUESTRA DE LYRIO PANICALI
(COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/IMS)**

Ao longo de três décadas, Aracy de Almeida gravaria catorze composições de Marino Pinto, estabelecendo um vínculo marcante com a obra do compositor, como aconteceria também com Isaura Garcia, Orlando Silva, Lúcio Alves e, mais fortemente, Dalva de Oliveira e Elizeth Cardoso.

Embora os sambas com Ataulfo Alves tenham firmado uma estreia importante para o compositor Marino Pinto não são composições que tenham feito grande sucesso. O pesquisador Jairo Severiano tem a seguinte opinião, em entrevista para este trabalho:

Não foram sucesso, não são músicas que ficaram marcadas. Naquele tempo era o seguinte: três gravadoras apenas – Victor, Odeon e Columbia. A partir de 1944, haveria também a Continental. Periodicamente, fosse mensal ou de dois em dois meses, às vezes com intervalo de três meses, saíam os suplementos dessas gravadoras. O mais comum é que isso acontecesse a cada mês. Um suplemento vinha com dez ou quinze discos. No carnaval, essa distribuição era maior. Esses discos eram oferecidos às rádios que os tocavam intensamente durante algumas semanas. Naturalmente, havia as faixas que eram melhor recebidas pelos ouvintes e passavam a ser mais tocadas. Como não havia ainda o chamado caítitu (pagamento à

rádio para que tocasse determinada música, também chamado de caitituagem e depois de jabaculê ou simplesmente jabá), o sucesso era realmente espontâneo.

Os sambas com Ataulfo Alves têm uma melodia dolente, que em alguns aspectos lembram um samba feito com música e letra só dele, gravado por Floriano Belham, em 1935, “Saudades do meu barracão”. Um samba que Flávia Toni garimpou entre os discos colecionados por Mário de Andrade, que na capa anotou “O meu barracão é melhor” (TONI: 204, p. 234). No outro lado do disco, também com Floriano Belham e o mesmo grupo, estava “Morena que dorme na rede”, de Roberto Martins e Valfrido Silva.³⁹

Ataulfo começava a imprimir ao samba um estilo próprio, com uma cadência peculiar, uma dicção – para usar um conceito de Luiz Tatit –, que já não era o samba do Estácio e muito menos o samba da Cidade Nova – de Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Por ser samba, trazia evidentemente uma relação e uma semelhança com todos eles. Seria um tipo de samba que, décadas mais tarde, influenciaria o então jovem Chico Buarque de Hollanda a compor um de seus maiores sucessos: “Quem te viu, quem te vê”⁴⁰. Luiz Tatit afirma que compor uma canção é

procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista compõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.

Desse modo, a paixão e a ação, vistas acima, são elaboradas no perfil traçado pela dicção. O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas (TATIT: 2012, p.11).

Linguista, Tatit procura fazer uma análise mais próxima de conceitos ligados à semiótica. Não trataremos desse tipo de análise aqui, mas nos interessa entender que cada compositor pode ter a sua dicção no modo de compor. No caso de Marino Pinto, trata-se de uma dicção não de quem estrutura uma obra bem-acabada, programaticamente sofisticada, na qual poderão ser encontradas determinadas características que definem o compositor, mas uma obra extremamente heterogênea, feita

³⁹ Mário de Andrade tinha admiração pelo canto de Floriano Belham. No famoso ensaio “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, ele diz que “Ainda juntaremos a voz encantadora do sr. Floriano Belham em “Morena que dorme na rede” (Victor, 33951), com seu leve nasal de acariciante doçura (ANDRADE: 1991, p.109).

⁴⁰ A revelação da influência do estilo de Ataulfo Alves sobre “Quem te viu, quem te vê”, foi feita pelo próprio Chico Buarque, em programa especial produzido pela Rádio Eldorado, de São Paulo.

com cerca de oitenta parceiros, de estilos diferentes e até sem relação aparente, como no caso de Tom Jobim e Wilson Baptista ou Herivelto Martins e Carlos Lyra.

A respeito da heterogeneidade das parcerias, Claudia Matos, ao analisar os sambas de Wilson Baptista e Geraldo Pereira, afirma que eles

caoticamente associados a dezenas e dezenas de diferentes parceiros, muitos dos quais sequer figuram nos registros das editoras, fazendo sambas “de minuto” nas mesas de botequim, não fornecem um material homogêneo, nem mesmo coerente, à observação crítica. O que se encontra aí é antes um painel muito variado de tendências, estilos, visões de mundo. Por isso, tanto é possível encontrar em seus sambas um tipo de discurso sentimental e lacrimajante, como realista e sarcástico; idealismo e ceticismo; a crítica da sociedade estabelecida e o elogio da ordem e do progresso (MATOS: 82, p.17-18).

Assim também poderíamos nos referir à obra de Marino Pinto, que também teve parceiros dos quais pouco ou nada se sabe. E não por acaso, ele foi parceiro de Wilson Baptista e Geraldo Pereira. Se bem que o acaso favoreça sempre o encontro entre parceiros. Voltando à tentativa de desenvolver o conceito de dicção do compositor Marino Pinto, trata-se de uma dicção que se vai fazendo no complemento de uma ideia de um parceiro, no arremedo de uma frase melódica, na batida de uma caixa de fósforos, no batuque em cima de uma mesa ou mesmo no la-rá-ri-la-rá que se pode perder até que se encontre um maestro que escreva a partitura.

Uma dicção que não conserva uma unidade, mas que se define mais propriamente pela intensa atividade de compor, de fazer parcerias, de ser um autor de canções de ritmos diversos, mantendo-se, no entanto, no universo da canção urbana brasileira produzida entre a segunda metade da década de 1930 e a primeira metade dos anos 1960, com destaque para o samba, samba-canção, a marchinha e a valsa, chegando até a bossa nova.

Uma dicção que se relaciona com a vertente mais tradicional da música popular brasileira, e nela está inserida, mas mostra também suas diferenças, seus contrastes, suas nuances entre uma forma rebuscada do falar, ainda preso a modelos parnasianos e simbolistas, e a procura por uma poética mais coloquial e simples, a partir de modelos de dicção como a de Noel Rosa.

Também a dicção que se percebe muito mais como artesanato e artefazer de letras e melodias que podem figurar no panorama do poético e da literatura, mas que não necessariamente podem ser chamadas de poesia. Pois se trata de uma poética que não busca a canção para se exprimir apenas como poesia cantada, embora

em determinados casos seja também isso, mas uma dicção que se apropria das formas usadas pela canção urbana da época para desenvolver, não um jeito revolucionário nem uma maneira inovadora, mas, acima de tudo, sem saber música nem cantar, sem ser um astro ou se expor à luz do refletor, a dicção do modesto que ousa ser um compositor eclético.

Eclético porque traz a dicção do samba, a dicção da marchinha, a dicção da valsa, a dicção do choro, a dicção da crônica urbana, a dicção das cantigas de amor. A dicção de quem vai do refinado ao brega, oferecendo em sua própria obra variantes que podem ser encontradas no repertório de um cantor que selecione estilos musicais diferentes, como o intérprete Caetano Veloso, que vai de Chico Buarque a Peninha, de Tom Jobim a Roberto Carlos, de Paulinho da Viola a Roberto Mendes. A dicção do compositor Marino Pinto é absorvida por intérpretes de estilos desiguais, como João Gilberto e Marco Antônio⁴¹, Nelson Gonçalves e Gilberto Gil, Orlando Silva e Ney Matogrosso, Dalva de Oliveira e Paula Morelembaum, Aracy de Almeida e Rosa Passos ou Nina Becker.

Por seguir, se guiar e dialogar com a dicção de quase uma centena de parceiros, essa dicção contém diferentes modulações que articulam um modo de dizer expressivo da música popular brasileira produzida até a primeira metade da década de 1960. Uma dicção de quem queria ser um compositor de ouvido, um tipo de compositor modesto.

⁴¹ Cantor romântico, morreu tragicamente ainda jovem. Em seu último LP, em 1964, gravou “Se eu pudesse lhe dar o perdão”, balada abolerada de Marino Pinto e Carlos Marques.

3. Das mesas do Nice às noites de Copacabana

3.1. Ele não sabe até hoje o amor que perdeu

Em junho de 1940, Aracy de Almeida novamente lançaria um 78 rpm tendo uma composição de Marino nos dois lados do disco. Desta vez, seriam dois sambas feitos em parceria com Wilson Baptista, duas crônicas do cotidiano em que o eu lírico feminino se refere às turbulências da relação amorosa. No lado A, aparecia “Oh! Dona Ignez”,⁴⁰ samba no qual a mulher se queixa a uma vizinha, uma certa Ignez, da separação de seu amado João. O lado B trazia “Brigamos outra vez”,⁴¹ samba no qual a mulher, resignada diante de uma nova separação por causa de uma briga com o amado, se mostra certa de que ele retornará no fim do mês.

Sem ser propriamente um libelo contra o machismo que então imperava e vigoraria durante muitos anos em boa parte dos sambas, as composições demonstram uma inclinação dos autores para dar voz à mulher. Feitas sob medida para serem gravadas por cantoras, muitas composições de Marino Pinto, com Wilson ou outros parceiros, passariam a ser feitas no feminino. O clássico “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque, feito por encomenda de Nara Leão, em meados da década de 1960, teria no retrato-denúncia da mulher submissa muitas inspirações além dos sempre citados “Camisa listrada”,⁴² de Assis Valente, e “Camisa amarela”, de Ary Barroso.

Machismo é inclusive verbete do *Dicionário da história social do samba*, de Ney Lopes e Luiz Antônio Simas, onde se lê que

no ambiente de origem do samba, as relações entre os gêneros reproduziram, quase sempre, comportamentos predominantes na sociedade patriarcal, notadamente o machismo. Sobre outro aspecto, algumas considerações levam a constatar a existência de um vasto repertório de sambas que traduzem esse fenômeno social; embora as letras, refletindo a época em que foram criadas, não necessariamente expressem a opinião dos autores: muitas vezes são crônicas de fatos observados (LOPES & SIMAS: 2015, p. 179).

O ambiente do samba, que refletia no ambiente do disco e do rádio, contava também com pouquíssimas compositoras. Em comparação com o número de cantoras, é gritante a escassez de autoras de canções na história da música popular

⁴² Na gravação original de Carmen Miranda, em 1938, o título aparece como “Camisa listada”.

brasileira. Lugares como o Café Nice eram frequentados quase somente por homens. Uma das exceções era a cantora Aracy de Almeida. Ainda que a prática de homens fazerem canções no feminino reproduza o que, entre os trovadores, se conhecia como cantiga de amigo, a ausência de nomes de mulheres quando se passa os olhos em listas de compositores brasileiros, ao longo de muitas décadas do século XX, denota que o trabalho intelectual de fazer versos ou criar melodias era algo permitido muito mais aos homens do que às mulheres.

Sempre houve exceções, como o caso exemplar de Chiquinha Gonzaga ou a atuação de Laura Suarez, atriz e parceira de Henrique Vogler, autor da melodia de um dos primeiros sambas-canção a firmar esse gênero, “Ai, Yoyô”. Acabou por receber letra definitiva de Luiz Peixoto e Marques Porto, em 1928. Uma letra no feminino, composta para o teatro de revista e que, na voz de Aracy Cortes, entrou eternamente para o cancionário popular, recebendo sucessivas regravações.

Mas tanto é verdade o fator surpresa ao se verem mulheres compositoras que, na segunda metade da década de 1950, o aparecimento de Dolores Duran e de Maysa, que, além de tudo, eram grandes cantoras, será marcado pelo fato de serem intérpretes também de suas próprias composições. Por sua vez, no mundo do samba, a reconhecida obra de Dona Yvone Lara desponta, até hoje, como referência não só pelo fato das obras-primas que compôs, mas por ser uma mulher no meio de tantos compositores que fazem samba.

Na segunda metade da década de 1980, a cantora e compositora Joyce faria um samba gravado por Maria Bethânia, “Mulheres do Brasil” no qual diz que “no tempo em que a maçã foi inventada/ antes da pólvora, da roda e do jornal/ a mulher passou a ser culpada/ pelos deslizes do pecado original”. E Joyce foi uma das poucas compositoras a participar dos famosos festivais da canção, mais precisamente o II Festival Internacional da Canção, em 1967, quando era ainda muito jovem e apresentou “Me disseram”, cuja letra fala que “Já me disseram/ Que o meu homem não me ama/ Me contaram que tem fama de fazer mulher chorar/ E me informaram/ Que ele é da boemia/ Chega em casa todo dia/ Bem depois do sol raiar”. Uma espécie de “Com açúcar, com afeto”, um tema visitado por muitos compositores homens, mas que aí ganhava um novo destaque por se tratar de canção feita e cantada por uma mulher.

Contudo, fazer canções no feminino é uma arte que não deve ficar restrita às mulheres. Homens sempre fizeram canções assim, desde os trovadores, e Chico

Buarque é sempre o nome mais lembrado nesse sentido. E não por acaso, já que o tema é dos mais relevantes em sua obra.

Esse é um tema que também tem destaque na obra de Marino Pinto. Algumas de suas composições oferecem um retrato realista e sensível da mulher oprimida pelo machismo. O chamado amor-malandro, que caracteriza muitas composições das décadas de 1930 e início dos anos 1940, mostra em algumas situações a mulher que trabalha para sustentar o homem, mulato e boêmio. Marino Pinto também se sentiria atraído por esse tema e faria composições assim com diversos parceiros.

Seria esse o caso de outros compositores, como Custódio Mesquita. Ao analisar sua trajetória, Orlando de Barros explica que, nas canções de amor-malandro,

aparece o “encostado, o amante explorador de mulheres, umas poucas vezes cáften declarado. Custódio Mesquita não faltou ao tema, muito comum nos anos 30 e mesmo antes, embora escasseando em 1937, até quase desaparecer. O sustentado pela mulher parece muito à vontade, talvez porque fosse muito frequente no meio pobre que o homem vivesse às expensas da mulher “viradeira”(BARROS: 2001, p. 119).

Mais adiante, o historiador comenta que Custódio Mesquita não se assemelhava aos malandros e exalta sua elegância no jeito de se vestir, com roupa importada, camisas de seda e até polainas. Barros destaca que somente a navalha, que sempre carregava, era o que mais o ligaria à cultura malandra. E acrescenta que Custódio não poderia fazer canções “que se avizinhavam dessa temática senão como variantes da linha sentimental, procurando ângulos que não descentravam muito da sua criação” (idem, ibidem).

Embora se preocupasse com a elegância, é pouco provável que Marino Pinto se vestisse com roupas importadas no início da carreira de compositor. Estudara no Ginásio São Bento com a ajuda do tio e padrinho, na casa de quem fora residir, no Rio de Janeiro, ainda menino, e que morava na mesma rua do colégio, perto da Praça Mauá. Largara a faculdade de Direito e se tornara jornalista, sendo repórter setorista na Câmara dos Deputados, onde começou a se aproximar de Amaral Peixoto, genro do ditador Getúlio Vargas, a quem admirava. Iria por algum tempo ser gerente de uma casa de música que vendia partituras, até passar a se dedicar inteiramente à música. Na década de 1950, proprietário de um quarto e sala em Copacabana, teria mais folga para suas vaidades, como a de mandar fazer pulseiras de crochê para seu relógio. Combinava a cor da pulseira com a cor da camisa, como

lembraria muitos anos depois seu sobrinho e afilhado, Paulo Perçu, em depoimento para este trabalho.

Mas se Marino Pinto, como Custódio Mesquita, se interessava pela temática malandra, não só fazia canções que se avizinhavam do tema como se tornou parceiro dos dois expoentes do samba malandro, Wilson Baptista e Geraldo Pereira⁴³. Assim como não seria somente vizinho de músicos da bossa nova ou um compositor gravado por João Gilberto, seria parceiro de Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra e Chico Feitosa.

Em janeiro de 1940, seria a vez de outra marchinha, “Papai, me dá”, gravada pelo parceiro Murilo Caldas (irmão de Silvio Caldas), com quem Marino faria outras duas composições. No mesmo mês, viria a primeira composição de Marino Pinto na voz de Carlos Galhardo, o samba “Chega, já é demais”, em parceria com Humberto Porto, um dos que aparece na foto no Nice, em torno de Roberto Martins. A parceria com Marino acontecia um ano após o estrondoso sucesso de sua marcha “A Jardineira” (parceria com Benedito Lacerda), no carnaval de 1939, na voz de Orlando Silva. Marcha na verdade composta inteiramente por Porto, que acabou vendendo todos os direitos sobre o disco a Lacerda.

E 1940 seria mesmo o ano das parcerias com Wilson Baptista. Em julho, Odete Amaral gravaria um desses sambas de amor-malandro, “Depois da discussão”. Na partitura do samba, a Editora Musical Brasileira Ltda., após descrever um pequeno perfil biográfico de Marino Pinto, destacando suas principais composições até aquela época, faz uma curiosa observação em relação a ele:

“Depois da discussão” é o samba que agora apresenta em parceria com Wilson Baptista. Este, inspirando-se numa cena da vida real, em São Paulo, mandou o estribilho a Marino, que fez a segunda parte. O que há porém de interessante é que ao receber o estribilho de Wilson já havia Marino cogitado do mesmo assunto.⁴⁴

Wilson Baptista, na verdade, aproveita para o estribilho um outro samba seu, “Perdi meu carinho” e sugere ao parceiro uma segunda parte apostando no talento de Marino Pinto para compor no feminino.

⁴³ Os dois compositores foram estudados por Claudia Neiva Matos na análise que faz em *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982).

⁴⁴ Texto da quarta capa da partitura de “Depois da discussão”, letra e música de Wilson Baptista e Marino Pinto. Coleção José Ramos Tinhorão, acervo do Instituto Moreira Salles.

A partitura de “Depois da discussão” trazia ainda uma versão da letra para o inglês, assinalando um traço característico da política de boa vizinhança que a ditadura varguista manteria com os Estados Unidos na primeira metade da década de 1940. Ainda que não chegassem a ser veiculados por lá, sambas aqui compostos eram traduzidos para aquele idioma, indicando a internacionalização da canção popular brasileira, ainda que de modo exótico, simbolizada no sucesso de Carmen Miranda. Muito embora Carmen jamais tenha gravado uma canção de Marino Pinto, o compositor também fez parte de um grupo que acreditava que a música popular brasileira tinha portas abertas mundo afora, algo que, salvo raras exceções como “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, só chegaria mesmo a acontecer de forma mais estruturada no período áureo da bossa nova, em meados da década de 1960, particularmente em relação à obra de Antônio Carlos Jobim.

Ao nos depararmos com traduções de letras de sambas nessas partituras, podemos nos lembrar de filmes como os produzidos por Walt Disney, tendo o personagem Zé Carioca como anfitrião de um país amigo, onde reinam a baiana e o samba. Essas versões para o inglês e os filmes de Disney, dessa época, fazem parte de uma ideia aceita com ingenuidade por muitos músicos brasileiros, mas que não deixaria de render algum reconhecimento e uma fatia do mercado a algum deles, ainda que de modo limitado.

Um exemplo é o do compositor Vadico. Após obter sucesso em parcerias com Noel Rosa, integrou-se ao conjunto que acompanhava Carmen Miranda nos Estados Unidos, tornando-se orchestrador de filmes de Walt Disney. De volta ao Brasil, na década de 1950, morreria com dificuldades financeiras, mas não sem antes fazer novamente algum sucesso, encontrando novos parceiros. Entre estes, Marino Pinto.



A VERSÃO PARA O INGLÊS É DESTACADA NA CAPA DA PARTITURA DO SAMBA GRAVADO POR ODETE AMARAL (COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/IMS)

Voltando à versão para o inglês de “Depois da discussão”, há uma curiosidade a mais, já que o tradutor é o compositor Sá Roris. Era ele o professor de desenho no Ginásio São Bento, quando o aluno Marino Pinto, juntamente com o colega – e mais tarde radialista – Raul Longras, insistia em batucar durante as aulas, sendo certa vez suspenso por essa atitude. Pois Sá Roris não só fez versões para o inglês de sambas do antigo aluno, por ele repreendido, como também chegou a pedir que ele fizesse música para letras suas, o que não chegou a se concretizar. Como narra Rubem Braga, professor e ex-aluno se encontraram no Café Nice.

Um sujeito lhe entregou uma letra de samba, pedindo para ele musicar. Ele leu com atenção, olhou para a cara do sujeito, pediu-lhe a caneta emprestada, desenhou um boneco qualquer e escreveu sob os versos “A aula não é de música, é de desenho”, devolvendo o papel ao seu ex-professor Sá-Roriz que não o reconheceu e que, a essa altura, estava com mania de compositor, tendo inclusive feito a letra de ‘Periquitinho verde’, para Nássara (BRAGA: 2016, p. 200).

A parceria entre os dois aconteceria nessas versões impressas em algumas partituras, como “Deus no céu, ela na terra”, da mesma dupla Wilson Baptista e Marino Pinto, samba lançado por Carlos Galhardo, em agosto de 1940.

Este seria, inclusive, um dos sambas incluídos no disco de dez polegadas que acompanharia o fascículo “Wilson Baptista”, da primeira edição da coleção *História da música popular brasileira*, lançada pela Abril Cultural, de 1970 a 1972. Na partitura, se lê “Só ela conhece meus defeitos/ E as virtudes também”. No entanto, Galhardo canta claramente “meus defeito”, ferindo a gramática. Erro proposital certamente premeditado pelos autores, na intenção de realçar a forma como fala a amada referida na letra: “Eu finjo não saber que ela erra/ Pra pode dizer:/ Deus no céu e ela na terra”. Além disso, a forma correta impressa na partitura não caberia na melodia.

As composições de Marino Pinto, em geral, apresentam uma língua culta, o que até pode atrapalhar o samba, como no caso de uma das parcerias com Vadico, gravada em 1959 por Ademilde Fonseca, “Se eu te perdesse”, que tem uma mesóclise, “faltar-me-ia tudo se eu te perdesse”. É até oportuno questionar se um samba não pode ter também uma mesóclise, por que não? Mas parece soar forçado, exagerado, deslocado. Muito mais natural seria cantar “Me faltaria tudo se eu te perdesse”.

A letra de “Deus no céu e ela na terra”, ainda que tenha uma parte feita por Wilson Baptista, não deixa dúvida de que Marino Pinto dialogava também com a língua menos culta, mais própria das ruas e dos lugares que lhe emprestavam inspiração para compor. No mesmo ano em que colocaria uma mesóclise num samba com Vadico, teria gravada por Alaíde Costa, e logo depois por Marlene, uma parceria com Carlos Lyra, “Erros de gramática”, na qual afirma que “Não se corrigem erros de gramática/ Quando a gente fala de amor”. Era aí Marino Pinto se referindo a situações como a retratada por ele e Wilson Baptista em “Deus no céu e ela na terra”, samba considerado como um dos mais promissores pelo intérprete Carlos Galhardo. O biógrafo de Wilson Baptista diz que esse teria sido um pequeno sucesso do cantor (ALZUGUIR: 2013, p. 258).

E o ano de 1940 encerraria com mais uma gravação de um samba de Wilson Baptista e Marino Pinto, novamente na voz de Odete Amaral. “Chinelo velho” seria regravado nos anos 2000 por Cristina Buarque e a Banda Glória. Aqui o ditado

em questão é “Há sempre um chinelo velho/ Pra um pé doente calçar”. E a crítica ao machismo é ressaltada pelo mesmo Alzuguir:

No dia 14 (de outubro de 1940), foi a vez de Odete Amaral gravar “Chinelo velho”, um samba de Wilson e Marino Pinto, com uma visão pragmática, senão libertária do amor. Cantado por uma mulher, no feminino, era também um nocaute no machismo que impregnava a música popular brasileira. O DIP devia estar cochilando quando deixou passá-lo (idem, ibidem, p. 271).

Também pelas mesas do Nice circulava Cyro Monteiro, um cantor cheio de bossa, que se casaria com Odete Amaral e se notabilizaria ao se acompanhar na caixinha de fósforos. Fizera grande sucesso em sua primeira gravação, com um samba de Lupicínio Rodrigues, em parceria com Felisberto Martins, “Se acaso você chegasse”. Em fevereiro de 1941, Cyro lançaria um novo samba de Marino Pinto, feito em parceria com Augusto Garcez, “Ela bateu a janela”,⁴⁵ no qual sobra ironia ao se descrever certa situação amorosa entre vizinhos. Era o cotidiano mais uma vez retratado em uma cena urbana numa composição de Marino Pinto, cotidiano impregnado pelo machismo a que se refere Alzuguir. Nesta nova crônica do dia a dia, sobram farpas para a mulher sobre quem poderá cair a culpa pelo que vier a acontecer: “Não acredita que eu seja um bom rapaz/ Se acaso acontecer alguma coisa demais/ A culpa não é minha, é dela”.

Em julho, apareceria a primeira parceria de Marino com José Gonçalves, também composta com a colaboração de J. Cascata, autor do clássico “Minha palhoça”. José Gonçalves se tornaria mais conhecido como Zé da Zilda, ao formar dupla com sua mulher (e ela se tornaria conhecida como Zilda do Zé). Tinha também o apelido de Zé com Fome. Viveu por um tempo no morro da Mangueira e muitas de suas composições fariam sucesso, algumas delas interpretadas pela dupla Zé e Zilda.

A primeira parceria que faz com Marino, tendo também J. Cascata como parceiro, “Santo Antônio amigo”,⁴⁶ ganha interpretação do cantor João Petra de Barros⁴⁵, tenor de voz aveludada. A gravação acontece em 9 de maio de 1941, e o lançamento ocorre em julho do mesmo ano. O samba fala de um amor ingênuo: um

⁴⁵ João Petra de Barros tem um dos momentos mais notáveis em sua carreira ao dividir com Luiz Barbosa, que se acompanhava batucando no chapéu de palha, um 78 rpm no qual os dois cantam, em interpretação divertida, “Seja breve”, de Noel Rosa, e “Caixa Econômica”, de Nássara e Orestes Barbosa. E tudo isso ao som do piano de Custódio Mesquita, que não figura nos créditos.

homem apaixonado indaga ao santo casamenteiro por que sua amada o abraçou, mas não o beijou naquele dia.

Também em julho de 1941, chegava ao disco mais um samba de Marino Pinto com Wilson Baptista, desta vez com um título curioso, exagerando bem a forma popular de se dizer a palavra não, destacando as três letras e a acentuação: “N-A-O-til, não”¹⁰. A gravação coube a Newton Teixeira, cantor e compositor que se tornaria, anos depois, um dos parceiros de Marino Pinto. Violonista, acompanhou como instrumentista diversos intérpretes, como Francisco Alves e Orlando Silva. Era irmão do admirado compositor Valzinho, tido como diferente e moderno por suas harmonias. Wilson e Marino aqui exploram o desconforto de se ouvir um não, palavra que destrói qualquer ilusão.

Se, por um lado, o amor-malandro e os temas do cotidiano eram já ricamente explorados pelos compositores, em boa parte dos sambas dessa época predomina uma ingenuidade e um romantismo que nos levam a pensar na tradição da poesia romântica brasileira, analisada por Mário de Andrade em “Amor e medo”, ensaio no qual revisita a lírica de Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu e, principalmente, Álvares de Azevedo.

Creio ter demonstrado pelos seus lados vários, o sambinha de sequestro que o amor e medo saracoteou na excessiva mocidade dos nossos maiores poetas românticos. Todos os sofreram no espírito e venceram com maior ou menor facilidade. Menos Álvares de Azevedo, que parece não ter sofrido dele apenas no espírito, que o converteu na própria razão de ser da obra dele, e talvez da morte também (ANDRADE: 1972, p. 228).

Ao se referir a um “sambinha de sequestro”, é provável que Mário de Andrade utilizasse aqui o conceito freudiano de recalque. Em edições francesas em que aparecia a palavra *refoulement*, em geral traduzida para recalque, Mário de Andrade faz anotações e traduz o termo como *sequestro*. Chega mesmo a desenvolver uma conferência que intitula de “Sequestro da dona ausente”, como comenta Telê Ancona Lopez:

Para ele, o fenômeno a que batiza “Sequestro da dona ausente” vale como a nota dominante do sentimento amoroso do Brasil, fortemente vincada na criação poética popular. Sendo assim, reveste-se de significado maior a interpretação diferenciada que faz, recusando-se a traduzir “refoulement” exclusivamente como “recalque”. Mesmo sem negar a raiz teórica do Mestre de Viena, visa à equivalência e à particularidade. Indo ao dicionário, verifica-se que “sequestrar” não é paenas “privar alguém do domínio de suas faculdades”, como também “o refluir das águas que recuaram na maré”. Aquilo que ficou reprimido, que a impossibilidade de realização do desejo sufoca, sem conseguir apagar no ritmo da vida mental, tudo o que se refugia

no inconsciente, retorna, assoma: torna-se sublimação, deslocamento, projeção, racionalização, os mecanismos enfim que a sensibilidade institui e o folclore sabe guardar (...) o sequestro se vê detectado, na origem, como “a ocultação da dor da saudade e a insatisfação física”. Sublimação disso na criação de imagens derivativas”. O sequestro, tanto no marujo que zarpa, como no colono português, solitários no mar e na terra, ou no brasileiro embrenhado “nos sertões vastos e desertos”, transpõe o anseio reprimido, o desejo frustrado que pode viver apenas na efabulação, na fantasia, no sonho, na alucinação (LOPEZ: 1996, p. 119-120).

A estudiosa da obra de Mário de Andrade afirma também que a dona ausente era e continuava a ser para ele a dona e senhora do sentimento amoroso da criação popular, e que era preciso aproximar o “Sequestro da dona ausente” do “outro sequestro da criação popular estudado pelo autor, o do ‘Amor e medo’ no romantismo brasileiro” (Idem, ibidem, p. 126).

Se Mário de Andrade, no “Sequestro da dona ausente”, se refere ao folclore, em “Amor e medo” ele fala de um “sambinha de sequestro”. É conhecida a restrição do autor ao que ele chamava de música popularesca, mas é também inegável que, com o passar dos anos, ele vai se interessando cada vez mais pela canção de consumo. O ensaio “Amor e medo” data de 1935, quatro anos antes dele publicar um petardo contra a canção de consumo, sob o título “Música popular”. Conhecedor das obras de Noel Rosa e Sinhô, Mário de Andrade começa a perceber que o compositor popular, autor de sambas e marchinhas, é também herdeiro da criação poética popular. A respeito de uma temporada de Sinhô em São Paulo, em 1929, Mário publica artigo em que afirma:

Quem for escutar Sinhô perceberá tudo isso nos poemas cantados que ele inventa. É possível que percebam também banalidades na obra dele. Banalidades não. Vulgaridades, as quais serão banalidades apenas pros indivíduos que não sabem reaprender todos os dias, certos fenômenos, certas reações essenciais do “rei dos animais” diante do amor, da pândega e da sociedade (ANDRADE: 1976, p. 104).

O “rei dos animais” aí é o próprio homem. E, na visão de Mário de Andrade, ainda que transpareçam preconceitos e contradições em relação à canção popular, ele já fala em “poemas cantados” e em temática vulgar, mas não em sentido pejorativo. As letras de canções, em 1929, já podiam ser compreendidas como “poemas cantados”. Na verdade, Mário de Andrade define Sinhô como “poeta e músico”. Seus temas se mesclavam a uma fala cotidiana, coloquial. A canção se popularizava

com o disco, em breve estaria no rádio, e o amor, com ou sem recalque, em diferentes enfoques, seria o tema dominante em sambas, marchinhas e valsas, ao longo da primeira metade do século XX.

É aproximando a poesia da canção, que Oswald de Andrade, em 1942, escreve *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, no qual parece dialogar com os poetas românticos, mas usando uma coloquialidade e um lirismo encontrados em letras de canções populares, para homenagear a mulher e musa com quem então era casado, Maria Antonieta d'Alkmin. Haroldo de Campos não faz esta associação entre poema e canção popular, mas vê esse *Cântico* como

raro exemplo de integração poética funcional do eu-lírico com o eu-coletivo ou participante. Nele reaparece a experiência primeira do poeta, informando as sequências de tomadas lírico-satíricas ou lírico-dramáticas, atravessada pelo hábil aproveitamento do coloquial... (ANDRADE: 1978, p. 52-53)

Os versos em determinadas partes lembram muito o Vinícius de Moraes das elegias, do “Monólogo de Orfeu” e, conseqüentemente, o Vinícius das canções que exaltam a mulher amada.

No entanto, embora pudesse haver essa proximidade entre a poesia de um Oswald de Andrade e a canção popular, boa parte dos compositores da primeira metade do século XX passará ao largo dos poetas modernos. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1969, Mário Rossi, letrista que colaborou com Marino Pinto em dezenas de sambas e marchinhas, citará poetas como Raul de Leoni entre seus prediletos e dirá que não se interessa muito pelos modernos. Curiosamente, ao ser perguntado sobre Manuel Bandeira e Cecília Meireles, externa sua admiração por eles, como se não os reconhecesse como poetas modernos.

Por sua vez, em uma das parcerias que faz com Vadico, Marino Pinto vai buscar inspiração no poeta francês do século XIX Felix Arvers. Sobre uma tradução de Olegário Mariano para o soneto “*Ma vie a son secret, mon âme a son Mystère*”, escreve a letra de “Até quando” que seria a última faixa do LP de Elizeth Cardoso inteiramente dedicado à obra de Marino Pinto, lançado pela Copacabana em 1960.

Se as admirações literárias não passavam dos românticos, simbolistas ou parnasianos, os sambas iam nascendo com bossa e coloquialidade e mesmo havia certa tradição da canção popular para servir de modelo a compositores como Marino Pinto. Uma tradição da qual já fazia parte Noel Rosa, por exemplo, que morreu dois anos antes do primeiro samba gravado de Marino. Os dois se conheciam, Noel fora

contemporâneo do irmão de Marino, Floriano Peixoto, no Ginásio de São Bento. Noel, seis anos mais velho, concluiu os estudos ali um ano antes do ingresso de Marino no colégio.

Em 1937, passando por Nova Friburgo para visitar a mãe e a família (que tinham deixado Bom Jardim e desde então viveriam ali) Marino Pinto vai, em certo dia de março, visitar Noel Rosa, que se encontra hospedado num hotel naquela cidade para repousar e ver se os ares da serra melhoravam seus pulmões tomados pela tuberculose – como contam João Máximo e Carlos Didier. E então se trava o seguinte diálogo entre os dois:

- Como é que está, Noel?, pergunta Marino Pinto.

- Cada vez melhor, responde, com nova mentira.

A Marino, Pandiá Pires, Lucas de White, Geraldo Penna, amigos ou meros curiosos que querem conhece-lo (“Vocês sabiam que o Noel Rosa está aqui em Friburgo?”), não se nega a cantar um ou outro samba (MÁXIMO & DIDIER: 1990, p. 450).

3.2. A Lapa e as razões que a razão desconhece

Na década de 1940, Marino Pinto seria bastante gravado pela cantora paulista Isaurinha Garcia. Sua primeira composição a ser por ela gravada é uma das duas parcerias feitas com um dos mais destacados sambistas pelo jeito sincopado de suas composições. Ao longo dos anos, chegarão até a dizer que a batida da bossa nova já estava na forma dele compor. Mas fato é que João Gilberto o incluía no repertório de seu terceiro LP, e tornaria “Bolinha de papel” quase um clássico da bossa nova. Geraldo Pereira morreria de modo estúpido numa controversa briga com Madame Satã, em um bar no Largo da Lapa, o famoso A Capela, que seria posto abaixo em 1969.

Esse era um ambiente pouco familiar a um sujeito discreto e modesto como Marino Pinto e que, além de tudo, não bebia ou, pelo menos, bebia muito pouco, somente por solidariedade a amigos. É o que chegou a afirmar a Rubem Braga (BRAGA: 2016, p.200). Já o parceiro Herivelto Martins dizia que, apesar do defeito de não beber, Marino era um grande sujeito, como conta seu filho Pery Ribeiro:

Marino Pinto, outro grande compositor, era unha e carne com meu pai. Conheceram-se no Café Nice e o frequentaram muito juntos, apesar de Marino não beber nada. Meu pai dizia que, “apesar desse defeito”, Marino era grande companheiro, com uma conversa brilhante. Era figura obrigatória do macarrão de nossa casa, e do sofá da sala, nas madrugadas (RIBEIRO: 2006, p. 63).

Mas se Marino não se parecia com quem frequentava o mundo da bebida e da malandragem, não quer dizer que ele se colocasse de fora disso e nem se aproximasse desse universo, como já visto aqui. Ao menos no plano da canção, como compositor que era, iria se aparceirar com quem conhecia e cantava a boemia da Lapa.

Se desde 1939 já se relacionava com Wilson Baptista, nada mais natural que também se chegasse a Geraldo Pereira, naquele ano de 1941. E juntos compuseram uma crônica em forma de samba, que parece fazer menção ao amor de um malandro por alguma moça da Lapa de então, quem sabe alguma dançarina de um cabaré ou uma funcionária de um dos prostíbulos da Rua Joaquim Silva? “Pode ser”, na voz de Isaura Garcia, se tornaria um clássico e seria regravado por Cristina Buarque, em 1980.

Um segundo samba de Marino feito com Geraldo Pereira também seria lançado em agosto de 1941, em gravação de Aracy de Almeida, “Falta de sorte”⁴⁶. Menos inventivo que o primeiro, mas com uma melodia cheia de bossa, lembra bastante o clima do samba-canção que passaria a tomar conta das boates de Copacabana na segunda metade daquela década. Rodrigo Alzuguir comenta que

A sessão de 2 de junho de Aracy terminou com a gravação de um samba de Geraldo Pereira, o dolente “Falta de sorte”, feito em parceria com Marino Pinto. Em apenas um dia, a cantora gravava músicas de cinco expoentes do tal “samba de bossa” que vinha sendo tramado nas rodas do Nice: Wilson, Cyro, Haroldo, Marino e Geraldo. Divertindo-se ou não, Aracy continuava farejando o que havia de melhor em novidades musicais – e fazendo jus ao apelido que César Ladeira lhe dera nos tempos da Mayrink: o Samba em Pessoa (ALZUGUIR: 2013, p. 287).

Em outubro de 1941, mais uma parceria de Marino Pinto com Wilson Baptista seria lançada. Não apenas mais uma parceria, mas uma das mais significativas e, certamente, um dos sambas que ficaram, pouco a pouco, na história e na memória da canção popular brasileira. A primeira gravação seria daquele que, na época, já era não só o Cantor das multidões, como certamente uma das mais belas vozes da canção. Orlando Silva faria seu primeiro registro de uma composição de Marino, com um arranjo mais próximo de um samba-choro ligeiro, diferente de leituras posteriores que a canção teria, em ritmo de samba mais lento.

Ainda que como um protesto tímido contra o preconceito racial e sem ter a carga emocional de *Strange Fruit*, o *blues* com o qual Billie Holliday passara a denunciar a perseguição e o linchamento de negros nos Estados Unidos, no fim da década de 1930⁴⁶, aquele samba entoado por Orlando Silva falava de uma queixa de amor, mas dizia algo mais: havia preconceito racial no Brasil. Em tempos de Estado Novo, da valorização de uma identidade nacional (embora falsa), a desigualdade racial era assim criticada de forma sutil. A situação desfavorável ao negro no Brasil, que se refletia ainda naquele ano de 1941 como consequência de séculos de escravidão e de uma abolição que não lhe ofereceu estrutura de trabalho, foi assim analisada por Roberto Moura em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*,

⁴⁶ Em *Strange Fruit*, Billie Holiday e a biografia de uma canção, David Margolick analisa o impacto dessa composição de Lewis Allan (pseudônimo de Abel Meeropol) lançada em 1939 pela famosa cantora norteamericana. A primeira estrofe da letra, em tradução de Carlos Rennó, diz: Árvores do Sul dão uma fruta estranha/Folha ou raiz em sangue se banha/Corpo negro balançando, lento/ Fruta pendendo de um galho ao vento” (MARGOLICK: 2012, p.2).

ao abordar o período entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX:

O desconhecimento da nova linguagem trabalhista, os preconceitos raciais e as consequentes dificuldades de competir pelas vagas que se abrem na indústria, no comércio, no funcionalismo e nas obras públicas, fazem com que muitos nesse período de transição se incorporem à massa de desocupados que lutam pela sobrevivência nas grandes cidades brasileiras, vivendo de expedientes e das inúmeras formas de subemprego que margeiam as ocupações regulares, registradas e reconhecidas pela legislação e a marginalidade. As negras acham alternativas no trabalho doméstico ou seriam pequenas empresárias com suas habilidades de forno e fogão, procurando o sustento através de pequenos ofícios ligados ao artesanato e à venda ambulante. Já o negro teria melhor sorte no Rio de Janeiro do que em São Paulo, onde a competição com o imigrante, lá em grande número, se tornaria nos primeiros tempos praticamente insustentável. No Rio de Janeiro abrem-se oportunidades na multiplicidade de ofícios em torno do cais do porto, para alguns na indústria, para os mais fortes e aguerridos na polícia, para os mais claros no funcionalismo, para todos no Exército e na Marinha. Mas muitos ficam à margem: prostitutas, cafetões, malandros. Outros sobrevivem como artistas, em cabarés, teatros de revista, circos e palcos, valendo-se de seu talento e do aprendido nas festas populares. Profissões se redefinem, formas de ganhar a vida se improvisam ou definitivamente se inventam, ficando a maioria de negros, juntamente com indivíduos de outros segmentos populares, oscilando ambigualmente entre a situação de subempregados urbanos, ou assumindo as órbitas do lumpesinato carioca (MOURA: 1995, p.63-64).

O título do samba, “Preconceito”, é mais do que emblemático num país que sempre procurou escamotear os problemas da cor, a ponto do mulato Machado de Assis ser visto como branco, em face da posição que ocupava como homem de letras e funcionário público. E é também conhecida a forma como Francisco Alves tratava Ismael Silva, chamando o criador do samba do Estácio de “preto de alma branca”. E dizia isso pensando que o elogiava.

Em 1993, Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram a canção “Haiti” na qual descrevem “a fila de soldados, quase todos pretos/ Dando porrada na nuca de malandros pretos/ De ladrões mulatos e outros quase brancos/ Tratados como pretos/ Só pra mostrar aos outros quase pretos/(E são quase todos pretos) /Como é que pretos, pobres e mulatos/ E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados”.

Ao se referir a essa canção, em artigo publicado no jornal O Globo, em janeiro de 2017, Fred Coelho comentava a rebelião em presídios resultando no massacre de dezenas e até centenas de presos:

Apesar dos últimos eventos em que uma alta elite política e econômica passou a frequentar bancos dos réus e presídios, a frase lapidar da canção “Haiti” (de Gilberto Gil e Caetano Veloso) sobre o massacre de Carandiru continua cortando a voz: “E pobres são como podres, e todos sabem como se tratam os pretos” (COELHO: 2017, p.2).

Um tratamento que já era denunciado, ainda que implicitamente no samba “Preconceito”, com o qual Marino Pinto e Wilson Baptista escreveram uma pungente página na história da canção popular brasileira. O pesquisador Jairo Severiano assim se referiu ao samba em entrevista para este trabalho:

Aquele toque contra o preconceito racial que tem na segunda parte, aquilo é puramente Marino Pinto. “Sapo namorando a lua/ numa noite de verão”, aquela coisa toda. E a melodia também é muito bonita. E na voz do Orlando Silva é uma maravilha. Já a primeira parte é puramente Wilson Batista: “Eu nasci num clima quente...” O Wilson fazia muito isso, pegava um estribilho e dava a segunda parte a um parceiro, que geralmente completava muito bem. E aí está também outro grande sucesso.

Anos após o lançamento, feito por Orlando Silva, viriam outras gravações, como as de Roberto Silva e de Roberto Ribeiro (que chegou a rememorar o samba em entrevista a Fernando Faro¹⁰⁰), até uma versão mais pop feita por Céu para uma gravação em um serviço de música por *streaming* na internet e também em apresentação na Alemanha, registrada no Youtube¹⁰¹. Mas uma das marcantes gravações foi a de João Gilberto, que jamais fez um registro desse samba em estúdio, incorporando-o a seu repertório em shows em Montreux e em Tóquio. Desde 1958, ele já o interpretava, como se pode conferir na gravação caseira feita durante um sarau na casa de Francisco Pereira¹⁰², então fotógrafo da gravadora Odeon.

Durante o programa Chico e Caetano, exibido pela TV Globo, em 1986, os cantores e apresentadores mostraram uma interpretação desse samba, ao lado de Paulinho da Viola, quando os três tocaram também seus violões. Jamais lançada em disco, essa gravação ficou somente com o registro em vídeo feito para a TV, como já citado na p.55. ¹⁰³

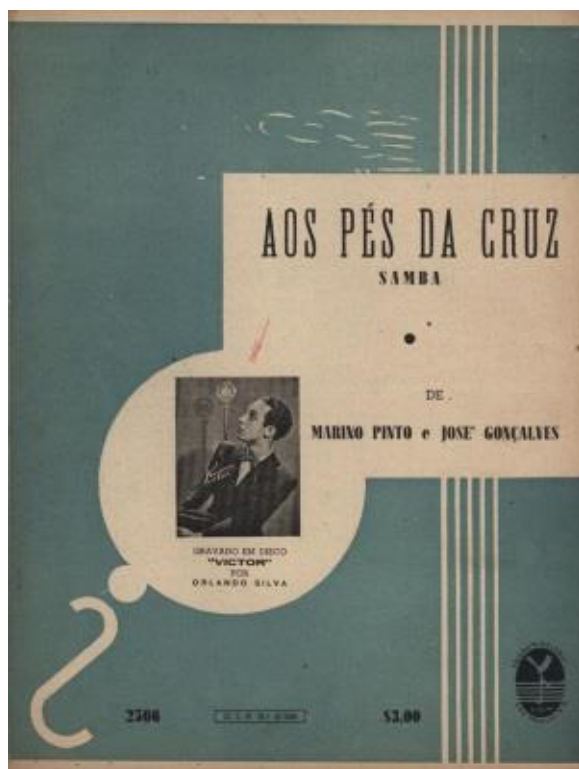
A questão da cor voltaria em um outro samba de Marino, desta vez em uma única parceria com Silvio Caldas, “Cinquenta por cento”,¹⁰⁴ em gravação de Aracy de Almeida, realizada em outubro de 1942, e lançada em abril de 1943. De novo voltando ao eu lírico feminino, a letra explica que “Meu mulato tem talento/ É branco cinquenta por cento/ Se orgulha da raça que tem”. Mas aqui a exaltação do mulato esbarra na dubiedade dos versos e, principalmente, na associação que se faz entre ser branco cinquenta por cento e por isso ter talento. De todo modo, é a mulher apaixonada que está a descrever as características de seu amado e nada impede que ela reproduza o preconceito de ressaltar que ele é também branco, e por isso merece

reconhecimento. O preconceito está, portanto, na mulher que canta e conta a história do seu mulato.

É certamente uma leitura que pode estar implícita e talvez fosse essa a ideia dos autores. A ideia de reforçar as características brancas do mulato seria uma forma de passar por cima do preconceito de sua negritude. E o branqueamento do negro esteve sempre muito presente na sociedade brasileira. Em 1991, uma campanha sob o título “Não deixe sua cor passar em branco” procurava alertar para que, durante o Censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, as pessoas negras não deixassem de responder qual era sua cor. Na pesquisa realizada pelo mesmo instituto, em 1976, sobre qual era a cor do brasileiro, foram dadas respostas como “marrom-bombom”, “jambo”, “acastanhado”, “moreno chegado” e assim por diante.

A imagem do branco cinquenta por cento é mais forte do que o elogio ao mulato e deixa transparecer um rancor racista que quase chega a estragar o samba. Quase, mas não de todo. Porque aqui está mais um curioso retrato do cotidiano da mulher que se deixa levar pelos encantos de seu amado em um universo machista: “É moço de expediente/ Tem a vida independente/ Faz aquilo que quer/Pra tudo ele tem saída/ Mas tem um fraco na vida/ É doente por mulher”.

Em novembro de 1941, Orlando Silva lançaria uma produção de Marino Pinto para o carnaval de 1942, uma marchinha que seria a primeira composição feita em parceria com Antônio Almeida, com quem Marino faria ainda outras cinco canções. Mais conhecido como parceiro de Dorival Caymmi no clássico “Doralice”, Antônio Almeida se tornaria um dos compositores mais cantados e menos conhecidos, em virtude de sua popular “Marcha do remador”, feita em parceria com Oldemar Magalhães (“Se a canoa não virar/ olê,olê, olá/ eu chego lá”). No caso, “Tá difícil de encontrar”, a marchinha lançada por Orlando Silva, então no auge da carreira, é uma composição que reúne ingenuidade e picardia, inocência na forma de tratar o amor com muito bom humor. Uma brincadeira de carnaval.



PRIMEIRO GRANDE SUCESSO DE MARINO PINTO, CUJO NOME NA PARTITURA ANTECEDE O DO PARCEIRO. NA FOTO, O CANTOR DAS MULTIDÕES, ORLANDO SILVA, INTÉRPRETE DO SAMBA (COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/IMS)

Em 1942, ainda viria o primeiro grande sucesso de Marino Pinto. Gravado em 15 de janeiro, e lançado em março, seu segundo samba em parceria com Zé da Zilda, “Aos pés da cruz” se tornaria um clássico, também na voz de Orlando Silva, e seria um dos últimos marcos na carreira do Cantor das multidões. Antes de gravar o samba, Orlando Silva o incluiu, com grande êxito, no repertório de shows que apresentou pelo Nordeste. Ainda menino na época, o pesquisador Jairo Severiano, na mesma entrevista citada, se recorda da passagem do cantor pelo Ceará:

Este samba aí na minha cabeça ele era de 1941. Naquele ano, o Orlando Silva ainda no auge do sucesso fez uma temporada em Fortaleza e a grande novidade que ele apresentou, entre setembro e outubro de 1941, foi justamente “Aos pés da cruz”. Posteriormente, eu vi que se tratava de um samba lançado em disco em 1942. Mas já estava no repertório dele naquela temporada no Nordeste. Para mim é uma obra-prima. Tanto sucesso fez que gerou um filhote em seguida, ainda em 1942, que foi “Quem mente perde a razão”, também do Zé da Zilda, mas tendo como parceiro Edgar Nunes e interpretada por Nelson Gonçalves. Os dois sambas saíram pela RCA Victor.

Biógrafo de Orlando Silva, assim Jonas Vieira se refere a esta gravação:

O ano de 1942 foi o último de Orlando na Victor, na primeira fase de sua carreira. Para fechá-lo com indefectível chave de ouro, ele gravou dois clássicos do seu repertório, a começar pelo imortal “Aos pés da cruz”, samba de Marino Pinto e José Gonçalves, com Passos e sua orquestra, lançado logo depois do carnaval (VIEIRA: 2004, p.112).

Reinterpretado por João Gilberto, no seu LP *Chega de saudade*, e gravado ao vivo pelo cantor em discos posteriores, “Aos pés da cruz” ultrapassaria as fronteiras no trompete de Miles Davis, em dezembro de 1963, no disco *Quiet Nights*, e chegaria até a televisão alemã, em 1971, numa apresentação de Baden Powell⁴⁷ e Dulce Nunes. Na segunda metade da década dos anos 2000, estaria na voz e no violão de Gilberto Gil⁴⁸, depois de fazer parte também do repertório de sambistas como Roberto Silva, chamado de Príncipe do Samba. Na década de 1990, Caetano Veloso recordaria o samba, durante entrevista a Fernando Faro, no programa *Ensaio*, da TV Cultura.

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, seria de Marino Pinto a referência ao aforismo do filósofo francês Blaise Pascal “o coração tem razões que a própria razão desconhece” (SEVERIANO & MELLO: 1997, p.206-207). O compositor mostrava que, assim como ditados e provérbios, aforismos filosóficos cabiam perfeitamente em letras de samba.

Em janeiro, pensando no carnaval, fora lançado, pelos Anjos do Inferno, o samba feito em parceria com Arlindo Marques Jr. e Alberto Ribeiro, “Dolores”. É provavelmente sobre este samba que Marino Pinto apareceria na Rádio Transmissora⁴⁹, para falar das produções do carnaval, ao lado de outros compositores como Wilson Baptista, Nássara, Roberto Martins e Arlindo Marques Jr., segundo nota publicada no jornal *A Manhã*⁵⁰, em 12 de dezembro de 1941.

⁴⁷ Em seu primeiro LP, *Apresentando Baden Powell e seu violão*, de 1959, o violonista e compositor gravaria “Amor sincopado”, de Chico Feitosa e Marino Pinto.

⁴⁸ Em abril de 2014, Gilberto Gil lançou o disco *Gilbertos samba* em quatro apresentações no teatro NET Rio. Em sua página no Facebook, o cantor e compositor promoveu uma votação para a escolha da canção que seria cantada no bis. A mais votada foi “Aos pés da cruz”.

⁴⁹ Em 1944, a Transmissora (PRE3) seria comprada pelo empresário Roberto Marinho, que mudaria o nome da estação para Rádio Globo.

⁵⁰ “O jornal *A Manhã*, órgão oficial do Estado Novo, esteve sob a direção de Cassiano Ricardo de maio de 1941 até meados de 1945. Conforme depoimento do próprio Cassiano Ricardo, o jornal pretendia divulgar as diretrizes propostas pelo regime junto a um público o mais diversificado possível. A Constituição de 1937, por exemplo, era exposta de forma didática, aparecendo diariamente nas páginas do matutino”. Fonte: CPDOC/FGV.

A entrevista com os compositores no programa radiofônico aconteceria naquela mesma sexta-feira, dois dias depois de os Anjos do Inferno gravarem, na Columbia, o samba em questão. Sucessores diretos da vaga deixada pelo Bando da Lua, que embarcara com Carmen Miranda para os Estados Unidos, os Anjos do Inferno parecem aqui estar num cenário que tem um pouco de México, num arranjo que mistura aos encantos de “Dolores” as influências dos filmes de Carmen Miranda. O samba ia se modificando (mudando sua estrutura, como definiria Nelson Sargento) e Marino Pinto estava entre os autores que até podiam acompanhar os modismos, mas jamais deixariam de marcar o envolvimento do samba com a cultura negra do Brasil. Muniz Sodré observa que

não foi, portanto, da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do samba (substituto do maxixe como forma musical popular), mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil. Tornam-se, assim, inconsistentes os argumentos do tipo “o samba carioca, dança de salão, nada tem a ver com o samba de roda”, porque se baseiam em aspectos técnicos, setoriais (detalhes morfológicos, variações de compassos etc.), esquecendo o lugar da forma musical no quadro complexo de uma cultura. Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais (...) Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com re-cuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc (SODRÉ: 2007, p. 35-36).

Essa infiltração do samba se confunde, entre o fim da década de 1920 e fim dos anos 1930, no encontro de negócios entre o cantor Francisco Alves e os bambas do Estácio, na relação fraterna entre Noel Rosa e Cartola – fazendo a ligação entre a classe média e o Morro da Mangueira –, como também no já mencionado mercado da música que havia no Café Nice.

Os bambas do Estácio, entre os quais se destacavam Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos, Brancura, Heitor dos Prazeres e, mais tarde, Armando Marçal, foram os responsáveis pela invenção/ sistematização do que Carlos Sandroni chamou de “paradigma do Estácio”. Segundo o etnomusicólogo e compositor, esse paradigma “inclui fórmulas rítmicas que passaram até hoje praticamente despercebidas na literatura musicológica brasileira” (SANDRONI: 2001, p. 34). Ele conta que quem chamou sua atenção primeiramente para esse fato foi Carlos Didier, em nota de um

jornal publicado pela RioArte. Didier distinguia os sambas de Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, entre outros, daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. “Enquanto estas guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio [caracterizavam-se] pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação” (idem, ibidem).

Procurando analisar as diferenças entre os sambas desenvolvidos na época das rodas na casa de Tia Ciata, como no caso de “Pelo telefone”, do samba feito por Ismael Silva, como “Se você jurar” (em parceria com Nilton Bastos), Carlos Sandroni faz um minucioso estudo do qual podemos compreender que aconteceu, sim, uma evolução do que já se chamava samba na época de “Pelo telefone”. Ele cita a famosa entrevista que Sérgio Cabral faz com Donga e Ismael Silva e na qual Donga afirma que “Se você jurar” é marcha e Ismael diz que “Pelo telefone” é maxixe.

O samba feito por Marino Pinto e seus parceiros terá as influências do ritmo desenvolvido pelos bambas do Estácio. Em 1928, Francisco Alves compra de Bide o samba “A malandragem” e o grava na Odeon. Embora com arranjo ainda muito próximo do maxixe, é o que marca o início de um novo estilo de samba, associado a esse paradigma do Estácio. Os compositores daquele bairro seriam um novo celeiro de sucessos para o Rei da Voz, incluindo a famosa dupla que faria ao lado de Mário Reis, de dezembro de 1930 a fevereiro de 1933. O pesquisador musical Humberto Franceschi tem a seguinte visão a respeito do samba criado no Estácio:

O Estácio trouxe novo conceito para a música urbana carioca. Entre 1920 e 1926, além do começo de invasão de músicas estrangeiras, o que existia como música popular era samba de partido alto, samba amaxiado, embolada do Norte, música batucada para blocos de carnaval e variadas *jazz-bands* tocando todos os gêneros. A mais popular era mesmo a roda de partido alto com estribilho acompanhado de palmas e, às vezes, de pandeiro e cavaquinho, e, mais raramente, prato e faca, cultivando o estilo original dos baianos presos a motivos folclóricos. O ritmo é que valia, a letra, geralmente improvisada, não contava.

A partir de 1926, a música dos blocos do Estácio, composta para os desfiles de carnaval, introduziu um novo conceito de expressão, com notas mais longas e andamento mais rápido, cadência marcada, muito além da simples ilustração de palmas usada até então, e ganhou versos que falavam do problema do dia a dia. Era expressão da nova realidade social que se formava nas camadas mais baixas da população. Falava da realidade de cada um, fazendo sucesso nos salões das sociedades recreativas dançantes da Praça Onze, e dali para toda a cidade (FRANCESCHI: 2010, p. 52-53).

A admiração de Franceschi pelo que Ismael Silva chamava de samba de sambar, faz com que ele veja as composições criadas no Estácio como “a melhor música popular do Brasil” (idem, ibidem, p. 54). E se é verdade que a turma do Estácio

provocou inveja em compositores do samba amaxiado como Donga e Sinhô, é preciso observar que este já fazia versos que se referiam ao cotidiano e eram uma espécie de crônica da cidade. André Gardel procura aproximar Sinhô da lira de Manuel Bandeira, no livro em que descreve o encontro desses dois artistas a partir de três crônicas nas quais o poeta cita o compositor. Diz Gardel:

A figura tímida de Bandeira repleta de desejos libertários da fase heroica modernista, de formação humanística clássica e ao mesmo tempo aberto e curioso da proliferação de novidades e encantos rítmicos desnudados pela modernidade, dono de uma dicção preciosa e terna, concisa e vigorosa, “provinciano do bom”, vivendo a pobreza urbana na ladeira do Curvelo com seus tipos e iluminações subterrâneas, boêmio *voyeur*, se encontra com o notívago insaciável Sinhô. O Sinhô dos “sambas estupendos”, criador de uma poética que cunhamos de *esperta*, viajante-amante dos mínimos detalhes da cidade, elo entre classes e culturas, *jokerman* e bufão, rei do samba, rei do espaço invertido do carnaval, presente no cotidiano urbano, carnção da cultura popular carioca citadina com sua riqueza inestimável, mestiço e moderno, faz a cidade dançar com sua ginga malandra feita canção (GARDEL: 1996, p.183).

Não importa aqui a quem cabe a primazia do falar coloquial na canção, da poética do cotidiano no samba. Fato é que a mistura do que era feito por Sinhô, somada à inventividade dos bambas do Estácio, transparecerá em obras como as de Noel Rosa e Wilson Baptista, frequentadores do Café Nice. A reverberação dessas influências será assimilada pelos compositores que sempre estavam por ali, como Marino Pinto. E ele, ao que tudo indica, começa a ir ao Nice ainda muito moço, quando era então estudante do São Bento. É o que conta seu parceiro Herivelto Martins:

Marino era ainda muito jovem quando começou a frequentar o Café Nice, com o uniforme do colégio – prossegue Herivelto. A nossa parceria e amizade, contudo, só vieram algum tempo mais tarde, a gente varando a madrugada em diversas ocasiões. Ele não bebia. Marino era uma excelente companhia pela conversa inteligente (VIEIRA & NORBERTO: 1992, p. 116).

Em 1942, apareceriam as primeiras parcerias dos dois: a valsa “Capela de São José”, na voz de Francisco Alves, e o samba “Partida precipitada”, gravado por Isaura Garcia. A valsa trata de um tema trágico, que beira o grotesco ao narrar o infortúnio de uma moça que vivia no morro perto de uma capela, que era a capela de São José, santo de sua devoção. Ela tenta viver na cidade, mas volta para o morro com saudades do amor que lá deixou. Casa-se, mas logo morre, e o marido saudoso

fica a rezar na capela, implorando a São José que guarde um lugar para ele junto à sua amada.

Há algo de uma notícia sensacionalista aqui, uma reportagem melodramática que se encaixa ao gosto das radionovelas que começavam a conquistar a audiência, competindo com os programas musicais radiofônicos. O tema flerta com o “Coração materno”, de Vicente Celestino, que seria relido por Caetano Veloso no histórico LP *Tropicália*, de 1968. As canções não falam do mesmo assunto, mas há um estilo imponente, grave, tanto no tango-canção de Celestino quanto na valsa de Herivelto e Marino. Esta seria regravada quinze anos depois por um outro grande cantor da era do rádio, Carlos Galhardo. 🎧🎧

O samba “Partida precipitada” trazia mais uma letra no feminino, mas é provável que dessa vez os autores tenham feito o original no masculino, fazendo a alteração para a gravação de Isaura Garcia. Na parte em que ela canta “Partida precipitada/ que teve aquele malvado”, soa como se a letra quisesse dizer “malvada”, para poder rimar. Como em tantos casos, aqui novamente é o homem quem se curva aos poderes e aos sortilégios da mulher: “Em todo caso de amor/ Mulher tem sempre uma arma/ Que faz o homem mudar de opinião”. Um dos muitos sambas de Marino Pinto que jamais foram regravados. Permanece o registro de Isaurinha acompanhada de regional.



PARTITURA DA SEGUNDA COMPOSIÇÃO GRAVADA DA PARCERIA HERIVELTO E MARINO, COM LETRA E MÚSICA DOS DOIS, COM ARRANJO PARA ORQUESTRA (DOCUMENTO CEDIDO AO AUTOR PELO CUNHADO DE MARINO PINTO)

No mesmo ano em que alcançava seu primeiro grande sucesso, ao lado de Zé da Zilda, e iniciava sua parceria com Herivelto Martins, Marino Pinto continuava a compor para o carnaval. Naquele ano, lançara uma marchinha, em parceria com Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti, nas vozes da dupla Joel e Gaúcho, com o curioso título de “Pernilongo”. Os autores mal poderiam adivinhar que, no século XXI, com a probabilidade de se contrair dengue ou febre amarela, estes versos aparentemente despretensiosos fariam ainda mais sentido: “Zum-zum-zum/ Zum-zum-zum/ Mesmo no calor/ Tenho que dormir de cobertor”. A ironia estava em muitas das marchinhas compostas por Marino Pinto.

Uma valsinha que parece sair de um realejo embala a parceria de Marino com Pandiá Pires, também um cliente habitual do Café Nice. Intitulada “Teatro de Revista”, a valsinha descreve de forma dramática a crueldade da mulher amada. Uma cena é descrita como se estivéssemos a ver um número de teatro de revista tão popular nas primeiras décadas do século XX, em casas de espetáculo nas imediações da Praça Tiradentes, como o Carlos Gomes ou o desaparecido Teatro Recreio. A decadência da relação amorosa e daquela arte outrora tão apreciada, se misturam na canção.

O tom dramático se choca com a proposta leve e bem humorada das produções do teatro de revista. Mas a forte ligação que aqueles espetáculos foram mantendo com a música popular, como o sempre citado lançamento do samba-canção “Ai, Yoyô”, em 1928, favorece a imaginação de que essa cena realmente poderia acontecer em uma das produções de Paschoal Segreto – morto vinte anos antes do lançamento da valsa de Marino e Pandiá Pires –, que, para alguns, teria transformado a Praça Tiradentes na Broadway carioca.

Fica evidente, desde o início, o preconceito com que era visto esse gênero de teatro. O ator/personagem se queixa de participar de uma produção como aquela: “Seu peito é um teatro de revista/ De preço popular/ Mas eu nunca pensei ser artista/ Em coisa tão vulgar”. A gravação coube mais uma vez a João Petra de Barros, em interpretação comovente e comedida.

Ao mesmo tempo, o cantor Déo gravava mais um samba de Marino Pinto com Wilson Baptista, “A morena que eu gosto”, uma nova crônica em que o rapaz que canta fala de uma moça que mora na Rua Riachuelo. E Marino se vale aqui de uma imagem que utilizará em outras composições. Aquele que quer encontrar a mulher por quem se encanta telefona para ela, mas esta manda dizer (ou ela mesmo diz) que não está em casa. Déo gravaria mais doze composições de Marino, sempre ao seu estilo que lhe valeu o apelido de Ditador de Sucessos, gravando 136 discos 78 rpm. Wilson Baptista aqui aparece com o nome do pai, J. Baptista, um recurso que utilizava para fugir de problemas com editores de suas músicas.

Em seguida, Marino teria gravado por Isaura Garcia uma das suas parcerias com Murilo Caldas, considerado um marco na disseminação do termo telecoteco. O samba “Telecoteco” lembra bastante o tema cantado por Assis Valente, em “Camisa listrada”, sucesso de Carmen Miranda pouco antes de partir para os Estados Unidos, e também por Ary Barroso em “Camisa amarela”, gravado por Aracy

de Almeida, quase uma espécie de “Camisa listrada nº2”. Nos três sambas, a mulher comenta o jeito do marido boêmio, que gosta de carnaval e cai na farra, se esquecendo de casa. Mas no samba de Marino e Murilo, a zanga é mais explícita: “Você é um homem casado/ Não tem o direito de fazer carnaval”. Mas a mulher, submissa, não resiste aos dengos de seu homem e o perdoa: “Ele me fez um carinho/ Me deu um beijinho/ E eu perdoei”. Isso também acontece nos sambas de Assis Valente e Ary Barroso, e ainda no “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque. Aracy de Almeida regravaria o samba de Marino e Murilo Caldas, em 1958, no seu LP *O samba em pessoa*. E Paula Morelembaum faria uma versão mais contemporânea em seu disco intitulado *Telecoteco, um sambinha cheio de bossa*.

O ano de 1942 terminaria com mais um samba de Wilson Baptista e Marino Pinto, desta vez uma declaração de amor ao bairro mais adorado pelo primeiro, local de muita boemia, e que muitos anos depois reapareceria como polo de atividades culturais: a Lapa. No dia 12 de agosto, Carlos Galhardo entrava no estúdio da gravadora Victor para gravar “Largo da Lapa”,⁵¹ que seria lançado em outubro. “Um samba, um sorriso de mulher/ Bate papo de café/ Eis aí a Lapa” são versos que bem fotografam um instante de contemplação entre quem passava pela Igreja de Nossa Senhora da Lapa e as imediações do tradicional bar A Capela, demolido em 1969 (a filial, Nova Capela, resiste até hoje, a cerca de dois quarteirões dali, na Rua Mem de Sá).

Marino Pinto era também assíduo frequentador de lugares no centro da cidade, como o Café Nice e o Olympico Club. Além disso, costumava morar por ali mesmo, como no apartamento da Rua Tenente Possolo, no qual passou algum tempo, perto do Jornal dos Sports. No Centro, estavam as redações de jornais, para os quais Marino colaborava⁵¹, e também ambientes de boemia, como o Largo da Lapa.

⁵¹ A passagem de Marino Pinto pela imprensa é referida em dados biográficos do autor, mas jamais foi muito detalhada. Não conseguimos comprovar se trabalhou em jornais como Folha da Manhã (depois Folha de S.Paulo) ou O Globo, quando era setorista da Câmara Federal e teria então se aproximado de Amaral Peixoto, genro de Getúlio Vargas, que foi deputado e depois interventor do Distrito Federal, durante o Estado Novo. Mas é importante ressaltar que as matérias relativas à Câmara Federal e que falam de Amaral Peixoto, em meados da década de 1930, não são assinadas em O Globo. É dito ainda que Marino Pinto iniciou como jornalista em Avante, ainda muito jovem, em substituição a Orestes Barbosa, mas não parece ter assinado artigos lá. Em arquivos da imprensa, como Hemeroteca da Biblioteca Nacional, acervos da Folha de S.Paulo e o Globo, seu nome aparece desde 1939, mas como compositor, nunca como jornalista.

Assim como já acontecera em outro samba de Wilson, “O Bonde de São Januário”, feito com Ataulfo Alves, e que em tempos de Estado Novo exaltava o operário que ia trabalhar, fugindo do tema da malandragem, os parceiros aqui entenderam por bem livrar a Lapa de confusão e colocaram este verso “A Lapa, onde já não há conflito”. Mas não abriram mão de fazer referência ao 5º distrito, o distrito policial que tantas ocorrências registrava das brigas de malandros, prostitutas e travestis, como conta Madame Satã, em suas memórias:

Naqueles meus primeiros dias de Lapa na volta de São Paulo não aceitei nenhuma provocação e vários foram os novos malandros que me insultaram e fizeram cartaz nas minhas costas. Me chamaram de veado e de frouxo e de covarde e eu olhava pros caras e sentia uma vontade enorme de arrebentar as caras deles. Mas imaginava logo que eles tinham combinado a provocação com a polícia e que esta apareceria logo que eu mandasse a primeira bofetada num lá. Então eu sorria e mudava de botequim ou de cabaré ou até de calçada se fosse o caso na hora. E os valentes de merda saíam fazendo poses de machões (SATÃ: 1972, p.149-150).

Quem provocaria Satã, em 1955, no bar A Capela, seria Geraldo Pereira, que acabou por receber de volta um tapa no ouvido, segundo relato do próprio Satã. O compositor, já bêbado, teria batido com a cabeça e morrido a caminho do hospital.

Mas se a Lapa tinha confusões assim tão violentas, podia ser também um local de encantamento, com sua igreja, o café, a mulher que passa, um lugar idealizado como a Ipanema de Tom e Vinícius, e que todo mundo acredita que era mesmo assim que acontecia, mas apenas pela força da canção.

Manuel Bandeira estava de partida dali, naquela época. Da rua Moraes e Vale, via o Beco das Carmelitas. Não há sinais de que Bandeira tenha convivido com Geraldo Pereira ou com Marino Pinto, como acontecera com Sinhô, nos anos 1920, quando o poeta residia na Rua do Curvelo, em Santa Teresa, depois chamada de Rua Dias de Barros.

Em pouco tempo, se mudaria da Lapa, quando fossem demolir a casa que alugava, e cantaria a sua “Última canção do Beco”, em versos como estes:

Lapa – Lapa do Desterro –,
Lapa que tanto peçais!
(Mas quando bate seis horas,
Na primeira voz dos sinos,
Como na voz que anunciava
A conceição de Maria,
Que graças angelicais!)

É esta Lapa de contrastes que Wilson Baptista e Marino Pinto também irão retratar em seu samba de louvor e exaltação, que fala “da igreja/ Pra que toda gente veja/ Onde eu fui batizado”. Mas diferente do Brasil brasileiro, de Ary Barroso, ou do Brasil pandeiro, de Assis Valente, aqui eles cantam um Brasil mais cosmopolita e menos oficial, sem muita pompa, cantam um pedaço da então capital federal e o eternizam na imaginação e nos sentidos de futuros boêmios e entusiastas da Lapa, que de um modo contemporâneo, em sons e hábitos diferentes, continuarão a cultivar a memória de “um samba, um sorriso de mulher e de um bate-papo de café”.

Gostar daquele lugar e cantá-lo, não era apenas para os que nasceram na cidade do Rio de Janeiro, como Noel Rosa, por exemplo. Ser carioca da Lapa ia bem além, como demonstravam o bonjardinense Marino Pinto, o campista Wilson Baptista ou o mineiro Geraldo Pereira. A carioquice estava na forma de viver o Rio, mais do que nascer ou não na cidade. E muito do que foi feito na cultura carioca, com especial atenção para a música popular, teve a participação de quem não nasceu no Rio de Janeiro. Parceiros de Marino como Herivelto Martins, natural de Rodeio (atual Engenheiro Paulo de Frontin), no interior fluminense, ou Vadico, paulistano de nascimento, também são exemplo disso.

3.3. Memória, política e desencanto

O carnaval de 1943 contaria com três produções de Marino Pinto. O chamado Tríodo de Momo continuava a impulsionar o mercado do disco. Uma marchinha, desta vez em parceria com Pedro Caetano, gravada por Francisco Alves, “Ela partiu (Sabe, moço?)”, ia na esteira das canções de sucesso do gênero, mas não parece ter feito grande estardalhaço. “Quando é o caso de uma simples amizade/ A gente chora, chora, chora por chorar/ Mas quando a gente gosta mesmo de verdade/ Sabe, moço, é de amargar”.

Pedro Caetano, conhecido por sucessos como “É com esse que eu vou”, fez famosa parceria com Claudionor Cruz, com quem compôs “Nova ilusão”, samba gravado por Paulinho da Viola em meados dos anos 1970. Com Marino Pinto faria ainda a marcha “Eu, hein! Rosa”, lançada pelos Anjos do Inferno.

Para o carnaval, mais um samba feito com Antônio Almeida, e também gravado pelos Anjos do Inferno, “Adeus, adeus”, citava o Noel Rosa do “Samba da boa vontade”, que dizia “Viver alegre hoje é preciso/ Conserva sempre teu sorriso”. Marino e Antônio Almeida lembram que “Mas se viver é preciso/ Conserve nos teus lábios um sorriso”.

A terceira cartada de Marino Pinto para aquele carnaval é a sua única parceria com Príncipe Pretinho, e que teve inspiração certamente em “A Jardineira”, enorme sucesso de Orlando Silva, marchinha composta unicamente por Humberto Porto, que depois vendeu a parceria para Benedito Lacerda. Marino e Príncipe Pretinho fazem “A Violeta”, numa clara referência à camélia de “A Jardineira” e também à cantiga popular “O cravo brigou com a rosa”. Gravada pelo Ditador de Sucessos, Déo, eis alguns dos versos: “Foi o Cravo Branco, foi o cravo causador/ Da Violeta cortar as relações com outra flor”.

Em março, chegaria a vez do lançamento de “Andorinha bateu asas”, nas vozes do conjunto Quatro Ases e Um Coringa, mais um samba em parceria com Antônio Almeida. A cantiga de roda “Ciranda, cirandinha” dá o mote para o refrão: “O anel que ela me deu era vidro e se quebrou/ O amor que ela me tinha era pouco e se acabou”. Marino e os parceiros recolhiam da tradição popular, em cantigas e parlendas, muitas das ideias desenvolvidas em suas composições.

Se em “Polichinelo”, uma das peças de sua *A Prole do bebê*, Villa-Lobos citava a melodia do tema de “Ciranda, cirandinha” e o desenvolvia com uma harmonia sofisticada, Marino Pinto e Antônio Almeida se valem de uma letra cantada por toda gente que já brincou de roda para criar uma identificação com o ouvinte da canção de consumo. É quase como se quisessem emprestar à canção um caráter de música de domínio público, que tinha as características de um samba urbano, feito para a indústria do disco, mas que guardava ainda um certo quê de folclórico, ainda que de forma sutil, quase diluída. Como fazia Dorival Caymmi, citado por Stela Caymmi em *O que é que a baiana tem, Dorival Caymmi na era do rádio*:

Eu demoro [a compor] porque sou pretensioso. Quero fazer canções tão populares como “Ciranda, cirandinha” (CAYMMI: 2013, p. 108).

Não podemos também atribuir essa pretensão a Marino Pinto. Sua produção é mais ligeira e de maior quantidade que a de Caymmi. Mas, sem dúvida, muitos dos temas do primeiro remetem a essa vontade do segundo.

Em maio de 1943, Déo lançaria, pela gravadora Columbia, um 78 rpm com dois sambas de Marino Pinto e um novo parceiro, Waldemar Gomes. No lado A, vinha “Reconciliação”¹⁴; no lado B, “Mais um drama na vida”¹⁵. O primeiro seria regravado na década de 1960 por Elza Soares, em seu terceiro LP. Aqui aquele que canta se arrepende de ter esnobado a pessoa que o amava e, quando corre atrás dela para propor reconciliação, ela lhe responde: “Foi pra mim um benefício a nossa separação”. Em vez de cantar o primeiro e único amor ou exaltar que é melhor viver junto do que ficar só, Marino e Waldemar Gomes, em 1943, mostram que há casos em que é melhor ir cada um para o seu lado. E concluem que “Não há mal que não perdue/ Nem bem que não tenha fim/ Hoje eu choro por você/ Que não tem pena de mim/ É sempre assim”. A letra, sem gênero determinado, pode ser cantada tanto por um homem quanto por uma mulher. As interpretações de Déo e Elza Soares, com quase vinte anos de distância, deixam mais clara essa impressão.

O samba gravado por Déo no lado B, “Mais um drama na vida”, é um dos sambas de Marino em que aparece o telefone como forma de possibilitar o encontro entre as pessoas e, ao mesmo tempo, traz mais ruídos e mal-entendidos na comunicação. O samba diz que “Telefonei diversas vezes pra lá/ E não sei por que você não quis atender”. E mais à frente, reclama: “Tanta carta escrevi/ Recados mandei

em vão”. Waldemar Gomes se tornaria mais conhecido por uma parceria com Herivelto Martins, gravada com sucesso por Francisco Alves e Dalva de Oliveira, em 1942, “Dois corações”. Com Marino Pinto faria, ao todo, quinze composições. Uma parceria que certamente ele muito prezava, pois chegou a se referir a Marino, em depoimento a Ary Vasconcelos, como “o parceiro ideal” (VASCONCELOS: 1964, p.85).

De novo o ditado popular aparecia em composições de Marino (“Mais um drama na vida encerra com o verso “Agora é tarde, Inês é morta”). Em “Reconciliação”, como se não se pudesse fugir ao destino da solidão e da saudade, pelas besteiras cometidas (aquele que canta admite que errou e se culpa pelo desencontro e pela desatenção), resta aceitar que o mal perdura e que o bem tem fim. Não que isso realmente tenha que permanecer desse jeito. Outros amores poderão acontecer, outros sambas serão cantados. Mas é difícil haver um caso de amor que acabe sem que um dos dois não vivencie a experiência do luto.

Se os ditados eram e continuam a ser comuns nas canções populares, é também a eles que Chico Buarque se refere no samba “Bom conselho”. Composto especialmente para a trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de Carlos Diegues, em 1972, no qual atua ao lado de Maria Bethânia e Nara Leão, Chico escreve uma letra que, no auge da repressão do governo Médici, dá um recado claro sobre aqueles tempos em que os passos são vigiados e o direito de se expressar é tolhido. Como quem quer se livrar de um destino traçado e dar seu grito de liberdade, indo na contramão dos provérbios e ditados, ele os inverte e propõe

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir, que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança

Ao procurar uma saída para o inexorável, expresso na tradição popular, Chico Buarque questiona os ditados, mas acaba por criar os seus próprios e, mais uma vez, coloca em forma de canção o que Marino Pinto tanto fazia: dá um conselho, manda um recado, em forma de melodia e verso.

Também de Marino e Waldemar Gomes, mas na voz de Carlos Galhardo, seria o lançamento seguinte, o samba-choro “Seis meses depois”. 🎧 Desta vez,

aquele que canta se mostra surpreso quando é procurado por seu ex-amor, depois de seis meses de ausência. Embora haja a necessidade do perdão e do arrependimento (um tema bastante presente na história do samba), parece não haver uma dor pesada aqui, ainda que se fale em “longo e tenebroso inverno”. Aquele que canta exalta a volta do amor, que traz de novo a primavera que tanta falta fez ao seu coração.

Podemos pensar na aproximação desse tema com a obra de Paulinho da Viola, que a cantora e doutora em filosofia Eliete Negreiros relaciona com o elogio do amor:

Se, por um lado, a busca da felicidade é um tema constante na nossa civilização, presente também, pelo avesso, na lírica do desengano amoroso, o amor feliz é um tema raro. Neste sentido, Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, afirma: “O amor feliz não tem história. Só existem romances de amor mortal, isto é, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que exalta o lirismo ocidental não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do casal. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental”⁵². Na obra de Paulinho da Viola isso também acontece. Melancolia, tristeza, desilusão são tonalidades que imperam em sua lírica (NEGREIROS: 2016, p.99).

Muitas das composições de Marino Pinto serão tomadas pela melancolia, a tristeza, a desilusão. Ainda que, como em tantas músicas feitas para o carnaval, a melodia tenha um andamento que evoque uma sensação de alegria, de leveza, a letra pode carregar uma sensação de tormento, de angústia. É o caso de outra parceria de Marino e Waldemar Gomes, “Força de vontade”,⁵³ lançada pelos Quatro Ases e Um Coringa, em dezembro de 1943. O clima de desalento em forma de samba lembra composições de Cartola e Nelson Cavaquinho, que estão próximos do universo de Paulinho da Viola. Aquele que canta implora à amada, ao estilo de um sambista da Velha Guarda: “Oh! Santa dos meus amores/ Pra que tanta ingratição?”

Mas em parte de sua obra se encontra esse elogio do amor, de que nos fala Negreiros sobre Paulinho da Viola. É o caso do citado samba “Seis meses depois” e também de outra parceria com Waldemar Gomes, “Tudo menos amor”.⁵⁴ Com rara leveza, este samba trata do tema do homem que reencontra a mulher que já foi sua felicidade. Ela diz que ele está mudado, ao que ele responde que nem tanto. Não

⁵² Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, trad. Anna Hatherly, Veja Editora, Lisboa, 1999, p.13. Apud Negreiros, ob.cit.

falam de amor, mas conversam durante duas horas no jardim. Não há fossa nem melancolia, mas uma exaltação ao amor que passou e que, de algum modo, continua naquele encontro casual, quando não trocam farpas e nem mágoa. É um dos grandes sambas feitos por Marino e Waldemar Gomes.

No mesmo mês de dezembro, Roberto Paiva – que anos depois seria o primeiro a gravar as canções de Orfeu da Conceição, inaugurando a parceria Tom e Vinicius, e também participaria do LP de dez polegadas com os sambas da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista –, lançaria a primeira parceria de Marino e Haroldo Lobo, “Por mais um pouco” ♫, um samba bem ao estilo malandro. O homem chega em casa de noite para jantar e não encontra a mulher, que resolveu ir embora. Na geladeira, só há “uns dois dedos de água fria”. Mas o que mais o atormenta é que a mulher levou o despertador e ele não sabe como fazer: “Mas sem despertador eu não poso ficar/ Quem é que amanhã vai me acordar pra trabalhar?”

Em 1944, ele faz para o carnaval “A mulher tá com a razão” ♫, outra parceria com Antônio Almeida, em gravação dos Quatro Ases e Um Coringa. Em seguida, em maio, Déo lança mais um disco pela Continental que trazia de cada lado parcerias de Marino com Waldemar Gomes. Do lado A, vinha “Zero três” ♫, e do B, “Confissão” ♫.

O primeiro era um samba que se referia a um número de telefone. Um tema já usado por Marino e que a ele retorna de maneira um pouco diferente: o rapaz liga atrás da moça e quem atende diz que ela se mudou no fim do mês e seu telefone termina em zero três. Ele não se convence e pouco depois a sua amada liga e pede perdão. Marino criava assim pequenas histórias do cotidiano, fazendo uma espécie de roteiro sentimental da vizinhança. Com os parceiros, criava tipos comuns que poderiam ser reconhecidos facilmente na rua, nas conversas da esquina.

O lado B era um samba-canção em que o amante confessava seu ciúme e sua mágoa, vivendo na nostalgia, um tema que em breve tomaria de assalto as boates de Copacabana, onde muitos iriam curtir a fossa em ambientes escuros e esfumaçados, após a proibição do jogo e o fechamento dos cassinos, em 1946.

Também em 1944, Isaura Garcia grava um samba-choro de Marino em parceria com Cyro de Souza, “Amanhã tem baile” ♫. Na verdade, o selo do disco trazia a indicação de choro apenas. Era mais uma letra no feminino em que a moça reclama do convite que o rapaz lhe faz para ir ao baile, já que ele sabe que ela tem compromisso com outro.

Vivenciando o dia a dia nas imediações do Café Nice, nada mais natural que Marino e os compositores de então frequentassem a Galeria Cruzeiro, embaixo do Hotel Avenida, construção separada do Nice apenas pela rua Bittencourt Silva, onde durante anos funcionaria a redação do jornal O Globo e também a livraria Freitas Bastos.

A Galeria Cruzeiro fora construída, em 1911, pela Light, que então era a proprietária dos bondes que circulavam no Rio de Janeiro. Como os bondes faziam a volta entre dois corredores da galeria, que se cruzavam, o povo tratou de chamar o lugar de Galeria Cruzeiro. E assim ficou até que ela fosse demolida juntamente com o hotel para dar lugar ao edifício Avenida Central, erguido ali em 1960. Na galeria ficavam estabelecimentos que eram ponto de encontro de artistas e intelectuais, como o Bar Nacional, a Americana, a Leitaria Mineira e o Bar Brahma, que oficialmente se chamava *Ao Franziskaner* e foi frequentado por Mário de Andrade, durante o período em que morou no Rio de Janeiro.

A demolição do hotel e da galeria inspiraria a Carlos Drummond de Andrade um dolorido e extenso poema, intitulado muito propriamente de “A um hotel em demolição”. Drummond lembra de “papelarias/ conversarias/ chope da Brahma louco de quem ama/ e o Bar Nacional pura afetividade/ súbito ressuscita Mário de Andrade”.

Em entrevista a Stella Caymmi, Millor Fernandes mostrou toda sua indignação por ter acontecido essa demolição:

Eu conheci essa vagabundagem toda de música ali. Só nunca vi Noel Rosa, mas todos os outros eu vi ali. Mais adiante tinha, onde é hoje o Edifício Avenida Central, o Hotel Avenida. Foi uma pena que eles o tivessem demolido... Drummond tem um belo poema sobre o Hotel – ‘Vai Hotel Avenida, vai convocar teus hóspedes no plano de outra vida [A um hotel em demolição]. Isso você tem que botar, o Hotel Avenida você tem que botar (...) Ele pegava toda a quadra e, por dentro, debaixo, tinha duas ruas. Ali se chamava Galeria Cruzeiro. A famosa Galeria Cruzeiro (CAYMMI: 2001, p.118).

Na Galeria Cruzeiro também havia carnaval e muita gente se esbaldava na folia ali. Sem imaginar que aquele marco da arquitetura e do patrimônio carioca, instalado na avenida aberta na gestão Pereira Passos, pudesse ser destruído em menos de vinte anos – como fez o prefeito-engenheiro ao procurar “civilizar” a cidade estabelecendo o “bota-abaixo” de centenas de casas e empurrando a população mais pobre para os cortiços, a periferia e as favelas – Marino Pinto e Armando

Marques Jr compuseram “Tempo de solteiro” ♫. Gravado pelos Anjos do Inferno, em janeiro de 1944, para o carnaval, o samba rememorava a folia de Momo festejada na Galeria Cruzeiro, em anos passados, e que se perpetuaria na letra deste samba, como crônica de uma cidade que desaparecia: “Na Galeria Cruzeiro/ Gastava todo o meu dinheiro/ Mas também sambava o dia inteiro/ Ai, ai, ai, meu tempo de rapaz solteiro”.

No mesmo ano, Marino e Arlindo Marques Jr. voltariam a tocar no tema da memória da cidade, ao compor “O samba não morre”, ♫ abordando a necessidade da permanência do samba e lamentando o desprezo pela cidade, à custa de um progresso excludente. Lançado pelos Quatro Ases e Um Coringa, em julho, o samba falava do morador que vê a cidade se transformar diante da remoção/ desaparecimento de uma favela, as mudanças no bairro da Lapa e a morte de lugares como a Praça Onze, símbolo das escolas de samba e referência para o samba criado no Estácio: “Mas felizmente ficou o samba/ E com o samba ninguém pode acabar/ Pois nele existe uma lembrança singela/ Da Praça Onze, da Lapa e da favela”.

A década de 1940 foi um período de grande proliferação de favelas no Rio de Janeiro e, desde que elas surgiram, com a ocupação do Morro da Providência por ex-combatentes da Guerra de Canudos, na virada do século XIX para o século XX, sempre houve planos da administração municipal para a remoção de algumas delas. Isso chegaria efetivamente a acontecer, anos mais tarde, com as favelas do Pasmado e do Humaitá, em Botafogo, e também com a favela da Catacumba e da Praia do Pinto, entre outras.

Mas a cidade já havia assistido ao desmonte do Morro do Castelo, inteiramente arrasado em 1922, na administração de Carlos Sampaio, em preparação à exposição pelo centenário da independência do Brasil e também passaria pela derubada do morro de Santo Antônio, na década de 1950. Deste, o jornalista e escritor Luiz Edmundo, entusiasta da administração Pereira Passos, a quem chamava de titã, traça o seguinte cenário, em fins da década de 1930:

As moradas são, em grande maioria, feitas de improviso, de sobras e de farrapos, andrajosas e tristes como os seus moradores.

Por elas vivem mendigos, os autênticos, quando não se vão instalar pelas hospedarias da rua da Misericórdia, capoeiras, malandros, vagabundos de toda sorte: mulheres sem arrimo de parentes, velhos dos que já não podem mais trabalhar, crianças, enjeitados em meio a gente válida, porém, o que é pior, sem ajuda de trabalho, verdadeiros desprezados da sorte, esquecidos de Deus... (EDMUNDO: 1957, p. 246-247).

A década de 1940 vai ser também a da abertura da avenida Presidente Vargas, a imensa e larga rua, com diversas pistas, que se impunha à cidade para acentuar a grandeza do Estado Novo. Para isso, centenas de casas e muitas ruas menores desaparecem, como já havia acontecido por ocasião da abertura da avenida Central. Como conta Brasil Gerson, em *Histórias das ruas do Rio de Janeiro*:

A abertura da avenida Presidente Vargas pelo prefeito Henrique Dosworth, no Estado Novo, subverteu fundamentalmente a paisagem urbanística e social da Cidade Nova – sobre o Mangue, ao convertê-la tão depressa na mais larga e na mais espetacular das artérias-mestras do Rio moderno. Dela se foi a Praça Onze, que a sua Saenz-Peña, o seu Jardim do Méier, e, para substituir o seu pacato comércio dos velhos tempos, outro dinâmico por excelência apareceu, de garagens e transportes – tudo tão diferente do que nela existia nas narrativas de Lima Barreto, de três ou quatro décadas passadas (GERSON: 2013, p. 209).

Com a construção da nova avenida, um dos maiores símbolos do carnaval carioca iria também sumir e se eternizar no imaginário popular: a Praça Onze. Localizada no Estácio de Sá, bairro em que Ismael Silva, juntamente com Bide, Nilton Bastos, Brancura e outros fundaria o bloco Deixa Falar, considerado a primeira escola de samba, a Praça Onze seria cantada, por exemplo, por Cartola, tendo como parceiro Carlos Cachça:

Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde malandros vinham sambar

O anúncio do fim da praça motivou samba de protesto em forma de lamento. Por sugestão de Grande Otelo, Herivelto Martins compôs com ele

Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a Escola de Samba não sai

Em carta a Moacyr Werneck de Castro, Mário de Andrade comenta, em 1942:

Mas o “Vão acabar com a Praça Onze” me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito “Guardai o vosso pandeiro, guardai!” é das frases mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder aguentar. Tomei como um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do ‘progresso’ dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, “Guardai o vosso pandeiro, guardai”, com lágrimas nos olhos (CASTRO: 1989, p.189).

Esse “povo suave que se deixa dominar fácil, sem muita consciência mas sofre e se queixa” irá transparecer no samba citado de Marino e Marques Jr., no verso “Eu vi tudo isso sem reclamar”.

Por essa época, favela já era um termo usado para designar a forma de habitação nas encostas do morro e não somente para se referir ao Morro da Providência, também chamado de Morro da Favela, conforme a conhecida história dos que ali se alojaram depois de combaterem em Canudos.

Se a música popular fala da cidade, não poderia deixar de lado a favela. É o que começa a acontecer mais nitidamente por volta de 1928, com *A Favela vai abaixo*, samba de Sinhô que ganharia gravação de Mário Reis.

Em livro organizado por Alba Zaluar e Marcos Alvito, as pesquisadoras Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier lembram que, na década de 1920, já se falava na remoção das favelas, principalmente na primeira delas. Segundo as pesquisadoras, a referência ao Morro da Favela é explícita no samba de Sinhô, que grafava a palavra com o “F” maiúsculo⁵³.

As duas autoras chegam a reunir mais de cem canções, em sua maior parte sambas de diferentes épocas, que tratam do tema da favela ou, pelo menos, fazem referência a elas, seja numa abordagem social, de protesto, de ironia ou mais sentimental. Curiosamente, o nome de Marino Pinto não é citado.

Como observam Jane Souto e Maria Marcier, muitas vezes a favela é representada pela palavra morro nas canções e quase sempre tem o samba associado a essa imagem. Um dos sambas que podem ser chamados de “históricos” e falam do drama de viver no morro é Barracão, de Luís Antônio. Composto para o carnaval de 1953 e gravado por Heleninha Costa, obteve grande êxito durante o show com Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro realizado no

⁵³ “A palavra é favela”. In Zaluar, Alba & Alvito, Marcos (org). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

teatro João Caetano, em 1968. Na gravação ao vivo do espetáculo, é possível identificar o momento em que o público, que lotava o teatro, canta a letra inteira e é saudado por Jacob que exclama: “Bravo!”, antes que Elizeth torne a cantar o samba sob aplausos entusiasmados.

Mas por que o samba teria essa primazia no gosto musical brasileiro? Quem não gosta de samba tem necessariamente que ser ruim da cabeça ou doente do pé? Hermano Vianna procurou investigar esse mistério:

A atuação dos governos de Getúlio Vargas incluindo o período ditatorial do Estado Novo foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval. Em 1932, ao mesmo tempo em que o Teatro Municipal abria as portas para a realização de seu primeiro baile carnavalesco, o interventor no Distrito Federal (Rio de Janeiro), Pedro Ernesto, contemplou com subvenções mínimas de dois contos de réis todas as chamadas Grandes Sociedades (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democrático etc), todos os ranchos carnavalescos, vários blocos e escolas de samba (VIANNA: 1995, p. 124-125).

Confesso admirador de Getúlio Vargas, Marino Pinto voltaria ao tema do samba e das favelas, em 1948, desta vez em parceria com Mário Rossi, em gravação do conjunto Vocalistas Tropicais. Em “Como é que vai ser?”, os parceiros questionam o que seria da cidade “sem Mangueira e sem Favela, sem Salgueiro e sem Portela”. A iminente remoção das favelas colocava em risco o samba que então se fazia nos morros e que resultava no desfile anual das escolas de samba, durante o carnaval. O crescimento desordenado da cidade fazia com que o poder público interviesse em favor de uma elitização urbana, expulsando a população mais pobre para a periferia. Como explica o arquiteto e urbanista Maurício Abreu,

a atual estrutura metropolitana do Rio de Janeiro nada mais é do que a estrutura acabada de um processo de estratificação espacial que vem se desenvolvendo há bastante tempo, mesmo que de forma linear descontínua. Nesse processo, o Estado teve um papel dos mais importantes, pois esteve quase sempre associado à classe dominante, refletindo, por conseguinte, o seu interesse, e garantindo ao máximo a rentabilidade de seus investimentos. Com efeito, a ação do setor público contribuiu em muito para a atual conformação da forma metropolitana, seja por sua ação direta (erradicação de favelas, planos de renovação urbana, implantação de infraestrutura; seja de forma indireta (legislação elitista, taxas crescentes, não controle da supervalorização da terra, adoção de políticas habitacionais segregadoras), em ambos os casos com o objetivo claro de “limpar” o núcleo metropolitano (ABREU: 2008, p.145-147).

Morador do Centro, passando pelas transformações da Lapa e adjacências, Marino Pinto mostrava que, também em sua obra, seria possível encontrar uma relação muito próxima entre a música popular e a evolução urbana da então capital federal.

Em 1945, Marino lançou mais um samba com Antônio Almeida, “Moleque vagabundo”, numa interpretação cheia de bossa de Cyro Monteiro, um samba malandro que fazia uma citação de uma das primeiras músicas gravadas como samba, antes mesmo de “Pelo telefone”.

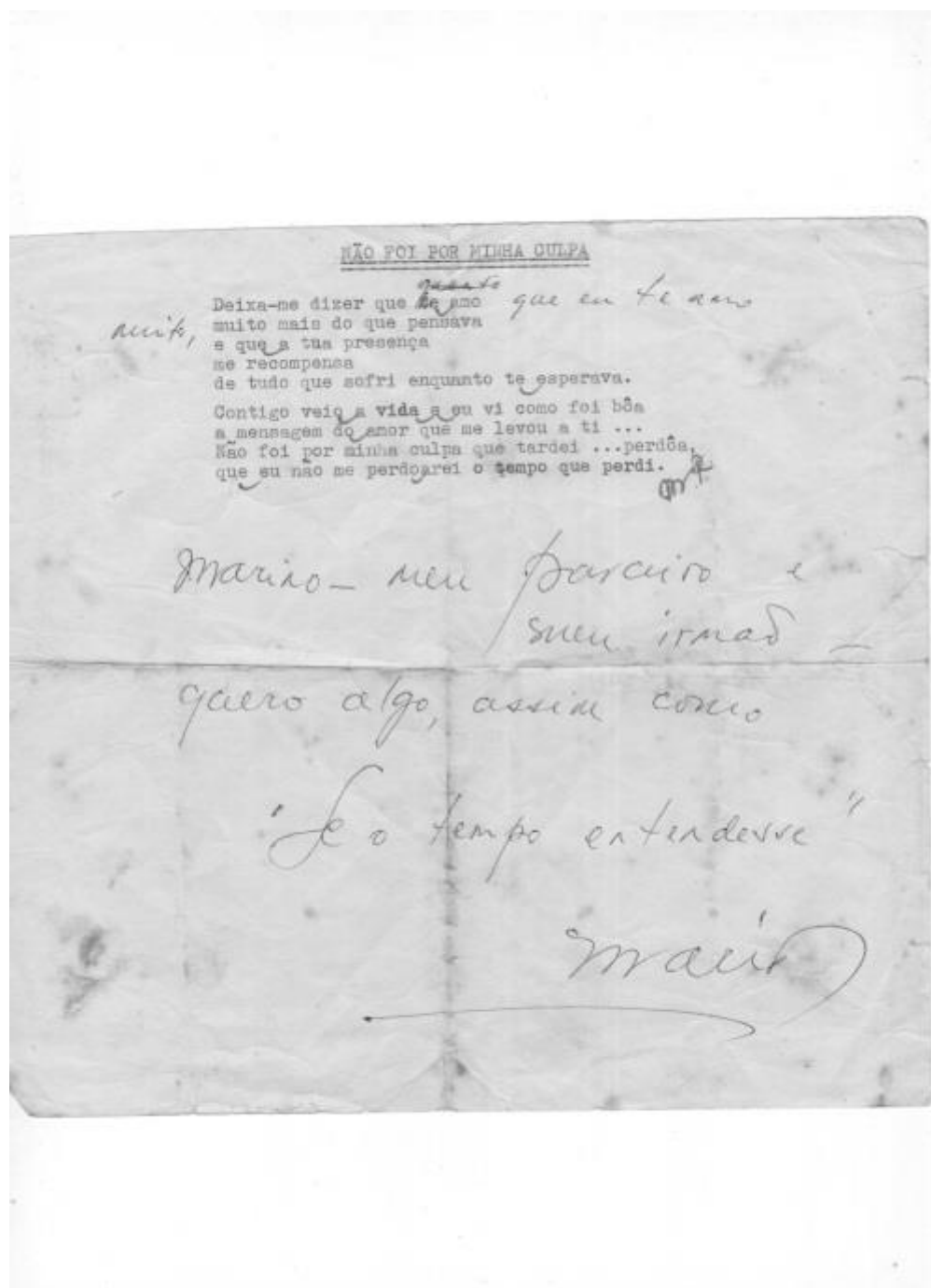
Aracy de Almeida gravaria mais uma composição sua, a única feita em parceria com Claudionor Cruz, “Ele disse adeus”. Na gravação, sobressai o acompanhamento do saxofonista Luís Americano, um dos grandes instrumentistas daquele período. A sonoridade lembra os arranjos encontrados em discos produzidos nos Estados Unidos. O *blues*, o *jazz* e as *big bands* exerciam então grande influência na indústria fonográfica e passavam a dar uma nova roupagem ao samba-canção.

Lúcio Alves apareceria pela primeira vez gravando uma composição de Marino Pinto, como *crooner* do conjunto Namorados da Lua, no samba “Ponto de interrogação”, em parceria com Ciro de Souza. Era significativa a colaboração de Marino para o repertório de conjuntos vocais como Anjos do Inferno, Quatro Ases e Um Coringa e Vocalistas Tropicais. Os Namorados da Lua vinham se somar a eles. Poucos anos depois, como cantor solo, Lúcio Alves faria sucesso com outros sambas-canção de Marino.

Mas 1945 marcaria ainda o início de uma parceria das mais importantes na sua obra. A gravação de “Rei vagabundo”, por Rubens Peniche, seria o marco inicial de quarenta canções feitas com Mário Rossi, nas quais Marino Pinto entrava com a parte melódica, e é possível também que colaborasse algumas vezes na letra.

Em geral, essa parceria parecia funcionar da seguinte forma: Rossi escrevia a letra e a entregava a Marino, que depois criava a melodia para encaixar nos versos. É o que podemos afirmar a partir de um dos poucos documentos que restaram da produção artística de Marino Pinto. Um bilhete de Mário Rossi ao parceiro, com letra inédita para uma canção, se refere ao sucesso de “Se o tempo entendesse”, gravada por Lúcio Alves, em 1950. No bilhete, podemos ler: “Marino - meu irmão e meu parceiro - quero algo assim como ‘Se o tempo entendesse’”. A letra entregue a Marino por Rossi tem o título de “Não foi minha culpa”. A menos que o título tenha sido mudado, a melodia não chegou a ser concluída por Marino, já que não

localizamos referência a essa canção. Mas, como não tivemos acesso a toda a obra, pode ser que tenha prevalecido outro título ou até que a letra tenha sido alterada.



**LETRA DE CANÇÃO APARENTAMENTE INÉDITA COM BILHETE DE
MÁRIO ROSSI A MARINO**

Em 1945, Isaura Garcia, acompanhada por regional, gravaria da dupla, no mesmo ano, “Pra que”, um samba desalentado, que lembra o universo de Nelson Cavaquinho: “Pra que sonhar/ Pra que mentir/ Pra que cantar/ Pra que fingir/ Pra que amar/ Se a vida é só ilusão?”

A parceria com Waldemar Gomez se mostrava bem ativa e, naquele mesmo ano, foram lançados os sambas “É sempre bom” – primeiro registro de Nelson Gonçalves para composição de Marino – “Vai, saudade”, com os Namorados da Lua, e o já citado “Tudo menos amor”, na gravação de Déo.

Chegava ao fim a Segunda Guerra Mundial (Marino começa a ser gravado exatamente quando a guerra inicia na Europa) e também o Estado Novo, com a deposição de Getúlio Vargas. Mas até ali não havia nada na obra de Marino que demonstrasse algum envolvimento com a política. Em tempos de censura do Departamento de Imprensa e Propaganda, o temido DIP, os temas de suas canções giravam em torno dos costumes, dos tipos urbanos e do amor.

Com o general Eurico Gaspar Dutra no poder, o país passa pela redemocratização, com nova Constituição promulgada pelo Congresso Nacional. O jeito de falar do presidente, sempre com chiados, é um prato cheio para os humoristas de plantão. Marino resolve fazer uma marcha, “Voxê qué xabê”, com letra e melodia suas, criticando esse aspecto. O fato é narrado por André Diniz e Diogo Cunha, em *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*:

Era ele [Dutra] abrir a boca, e aparecia o problema de dicção que o fazia chiar nos “esses” e nos “ces”, trocados pelo som do “xis”. O compositor Marino Pinto fez graça com o presidente ao lançar a marchinha “Voxê qué xabê:

Voxê qué xabê
Voxê qué xabê
Não Pixija xabê
Pra que voxê qué xabê? (DINIZ & CUNHA: 2014, p. 86).

Getúlio Vargas inspirava a simpatia de pessoas envolvidas com a música, especialmente por ter sido responsável pela lei do direito autoral⁵⁴, quando ainda era deputado federal pelo Rio Grande do Sul. É conhecida a história de que ele, em momentos que precisava relaxar, costumava chamar a seu gabinete, no Palácio Guanabara⁵⁵, o cantor Orlando Silva, para que este cantasse a marchinha carnavalesca “A Jardineira”, de Humberto Porto e Benedito Lacerda. Getúlio também fora res-

⁵⁴ Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928, regulamentava e protegia os direitos autorais. In: SEVERIANO, ob.cit, p. 266.

⁵⁵ Vargas ocuparia o Palácio do Catete somente no mandato em que foi eleito com o voto popular, de 1951 até seu suicídio, na madrugada de 24 de agosto de 1954.

ponsável, já como presidente da República, pela lei que, em 1932, autorizou as rádios a terem propaganda comercial remunerada, fato que impulsionou a profissionalização desse meio de comunicação e abriu espaço e trabalho para diversos músicos, cantores e, consequentemente, compositores.

Por sua vez, Eurico Gaspar Dutra, em uma só canetada, tirou o emprego de muitos desses, ao proibir os jogos de azar e decretar o fechamento dos cassinos, em 1946. No mesmo ano, quem precisava da noite para viver, encontrou uma saída na primeira gravação de Dick Farney⁵⁶, em português. O samba-canção “Copacabana”, de Alberto Ribeiro e João de Barro, o Braguinha, era a senha para um novo tempo que começava: a história de Copacabana e suas boates. Marino Pinto seria um dos compositores que forneceriam repertório para aquelas noites.

Em 28 de janeiro de 1945, um domingo, O Jornal publicava no suplemento Revista do O Jornal, na coluna Discos, escrita por Jorge Julio Popper, uma nota que divulgava uma nova composição carnavalesca de Marino Pinto em parceria com Frazão:

A marcha “Pif-Paf”, se não nos enganamos, será um dos sucessos deste carnaval. É dinâmica, tem cores e sobretudo muito ritmo (O Jornal, Revista do O Jornal, 28 de janeiro de 1945, p. 8).

Gravada por Silvio Caldas, a marcha fazia referência no título e na letra ao jogo de cartas muito em voga na época e que seria o predileto de Marino, até o fim da vida, em noitadas no Olympico Club, no centro do Rio.

No dia 7 de fevereiro, o mesmo O Jornal publicava uma relação das músicas de carnaval mais pedidas que seriam veiculadas em programa da Rádio Tamoio, no Rio de Janeiro. Entre as músicas estava “Lavei as mãos”, de Wilson Baptista e Marino Pinto, com o cantor Déo, acompanhado por Benedito Lacerda e seu conjunto. Marino prosseguia, portanto, intensamente, nas produções musicais para o carnaval, além de fazer músicas para o meio do ano.

Mas o tempo não o marcaria como um compositor de carnaval, ao menos suas músicas não chegariam a ser cantadas, décadas mais tarde, como ainda acontece,

⁵⁶ O brasileiro Farnésio Dutra e Silva, sob o pseudônimo de Dick Farney, era bom pianista e preferia cantar em inglês, como *crooner* de orquestra, sonhando com uma carreira de sucesso no exterior. Diretor da gravadora Continental, Braguinha, convenceu-o a gravar seu samba-canção “Copacabana”, feito em parceria com Alberto Ribeiro. O sucesso abriu definitivamente as portas para Dick Farney como cantor de samba-canção. No ano seguinte, ele gravaria “Marina”, de Dorival Caymmi.

no carnaval do século XXI, com composições de Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha), Ataulfo Alves, Mário Lago, Humberto Porto e Benedito Lacerda.

Mas como sucesso é sempre coisa relativa, uma das músicas de Marino que mais sucesso alcançou no carnaval não está entre as suas melhores composições. Em 1949, ao lado de Paquito e Romeu Gentil, grandes compositores de carnaval, ele emplacou a marchinha “Jacarepaguá”, lançada pelos Vocalistas Tropicais em janeiro daquele ano. A repercussão pode ser medida por uma crônica de Rubem Braga, publicada no dia 21 do mesmo mês, no Diário de Notícias, que cita a marchinha ao falar do bairro de Jacarepaguá, mas diz que “foi roubada de uma rumba” (BRAGA: ob.cit, p.10).

A respeito de sucessos carnavalescos, Eneida, uma das mais respeitadas pesquisadoras nessa área, conta em *História do carnaval carioca*, lançado em 1958:

Em 1930 a Casa Edison organizou um concurso de músicas carnavalescas: ganhou a marcha “Dá nela”, de Ary Barroso. Começou aí a comercialização intensa que até 1930 não existia. A comercialização da música para o carnaval. O concurso foi repetido ainda em 1931 pela Casa Edison, passando depois para as mãos da Prefeitura, que os realiza até hoje. O carnaval virou uma indústria pela Prefeitura, que concede prêmios às músicas. Em vez de incentivar compositores, provoca uma corrida feroz entre eles, no afã de ganharem prêmios (ENEIDA: 1958, p. 179-180).

Marino era um dos que participavam dessa corrida feroz e seu nome parece não ter sobrevivido na história do carnaval. Mas, até o fim da década de 1950, era um dos compositores lembrados por sucessos carnavalescos. A sua insatisfação com o carnaval fica clara na entrevista ao quinzenário Para Todos, em 1957, citada no capítulo 1. Nela, ao ser indagado sobre suas composições para o carnaval seguinte, se mostra desiludido com a comercialização a que se refere Eneida, em seu livro:

Para falar a verdade, diz-nos ele, encerrando a conversa, estou um pouco desiludido com o carnaval, devido ao sistema de corrupção no que diz respeito a gravação e execução de músicas carnavalescas. É uma situação de que já se tem falado bastante e que é no mínimo muito desagradável. Mas a verdade é que o carnaval está no meu sangue! E por isso não consigo resistir ao desejo de compor música para a grande festa do povo carioca (PINTO: Para Todos, 1957).

A corrupção de gravação e execução era algo com que Marino Pinto lidava no seu dia a dia como conselheiro e dirigente da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – Sbacem, que ajudou a fundar. Mas é interessante observar que, poucos dias antes de morrer, ele falava ao jornal Última Hora

sobre a questão ultrajante do pagamento a discotecários de rádio para que tocassem músicas carnavalescas. À coluna Gente & Show, assinada pelo jornalista Eli Halfoun, ele faz esclarecimentos, como presidente da Sbacem, revelando uma comercialização bem mais nefasta do que a apontada por Eneida em seu livro. Marino explica que compositores chegavam a se cotizar para pagar horários em emissoras de rádio, de modo a não deixarem discos (ou “bolachas”, como ele fala) com músicas suas sem tocar. Vale a pena ler a notícia reproduzida abaixo da edição do jornal Última Hora, do dia 12 de janeiro de 1965. Marino morreria no dia 28 daquele mês.

"UH" REVISTA

gente & show

ELI HALFOUN

Marino Pinto Explica Processo Para Rodar os “Bagulhos” Carnavalescos



DO compositor Marino Pinto, Presidente da SBACEM, recebi carta em que ele reconhece, com exceção de alusão feita à sua sociedade, que tem fundamento o “miolo” da matéria que denunciava os “disc-jockeys” de venderem seus programas para a promoção de “bagulhos” carnavalescos. Depois de afirmar que a maioria dos diretores da SBACEM tem-se abastido de gravar, para o Carnaval e que, quando o fazem, sujeitam-se às mesmas regras impostas a seu dirigidos, Marino Pinto acrescenta:

“O Carnaval comercializou-se de tal maneira e o vulto das despesas de divulgação é tão escorchante, mas “tão-tão” mesmo, que os autores conhecidos, legítimos cartazes internacionais, para não ficarem com suas “bolachas” nas prateleiras, em estado de anonimato, se cotizam para a aquisição de horários nas emissoras. As condições variam, mas o pagamento é sempre feito adiantadamente. O compositor, via de regra, é um pronto. Tem “a obra, a cara e a coragem”. Por amor próprio ou por vaidade, quer-se manter em cartaz. Gasta uma enormidade para não naufragar. E’ aí que entra a SBACEM. Para não naufragar com ele adianta-lhe o “tutu”.

“Certo? Errado? Deixamos a resposta aos conhecedores dos subterrâneos do Carnaval. Não está em nossas mãos a solução do problema. Isto é a volta aos bons tempos das seleções e execução espontânea, o que ainda é feito, justiça se faça, por duas ou três categorizadas emissoras cariocas. Problemas muito menores, ligados à música popular, estão aí desafiando as autoridades competentes e a boa-vontade dos responsáveis pelas rádios difusoras”.

Marino Pinto sugere, ainda, que toda a imprensa, com letra maiúscula se una numa mesma trincheira para defender não uma entidade ou este ou aquele compositor, mas a nossa música, essa música tão querida lá fora e tão enfeitadinha cá dentro.

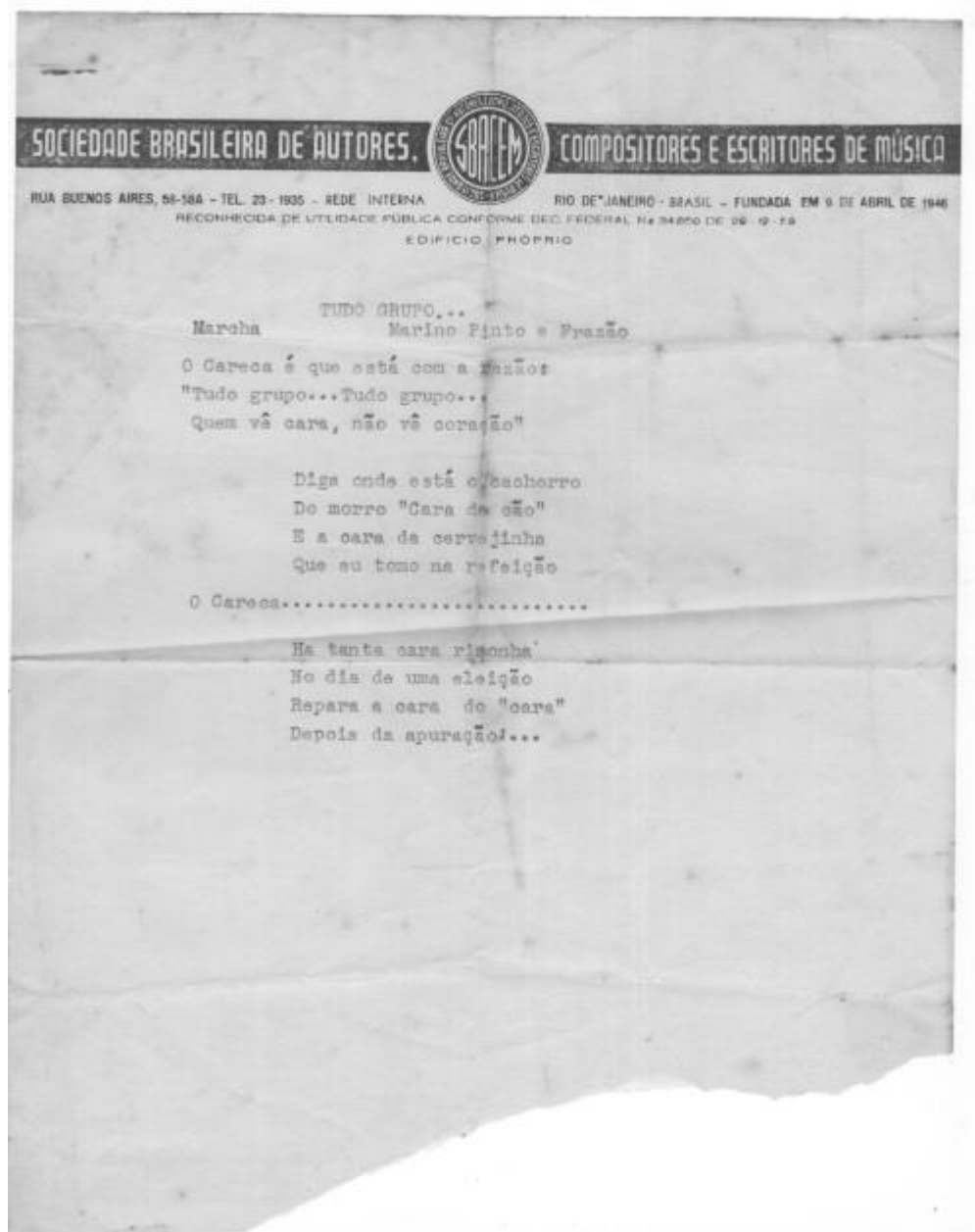
Marino Pinto lembra que nos Estados Unidos, recentemente, o Senador Sherman, tendo constatado que o gosto musical do povo norte-americano estava sendo deturpado e que as estatísticas dos Institutos de Pesquisas, na sua grande maioria, eram encomendadas, pediu e obteve do Senado americano, com base na Lei Antitruste, a constituição de uma Comissão de Inquérito, para verificar até que ponto os “disc-jockeys” impunham os seus “bagulhos” à preferência do povo. A comissão meteu mão à obra e funcionou mesmo. Vários fabricantes de “sucessos” foram enforcados, além de sofrerem pesadas multas. Eis aí uma sugestão que poderá ser aproveitada entre nós. E se a nossa Comissão também funcionar mesmo vão faltar prisões para colocar tanta gente em canga.

DUAS SEMANAS ANTES DE MORRER, MARINO PINTO FALA AO JORNAL ÚLTIMA HORA SOBRE CORRUPÇÃO NA EXECUÇÃO RADIOFÔNICA DE MÚSICAS DE CARNAVAL

É curiosa a observação que ele faz a respeito do Senado norte-americano ter instalado comissão para apurar até que ponto os *disc-jockeys* “impunham seus bagulhos à preferência do povo”. Se o fato chegou mesmo a ocorrer dessa maneira, seria preciso investigar mais detalhadamente do que se tratava e o que foi apurado pela tal comissão requerida pelo senador Sherman. Quem seriam esses fabricantes de sucesso que foram em cana? E quem no Brasil, à época da reportagem, deveria ser punido por essa corrupção, aos olhos de Marino? Se suas marchinhas ou sambas de carnaval nem sempre fizeram um retumbante sucesso, poderíamos atribuir isso ao fato de não terem sido negociados nesse mercado de *disc-jockeys*? São questões que poderão talvez ser respondidas em um estudo que aprofunde as relações de comercialização no carnaval apontadas por Eneida e por Marino Pinto.

Por ora, vamos falar da produção carnavalesca do compositor, que tem uma parte feita em parceria com Eratóstenes Frazão, por exemplo, com quem compôs “Inflação de mulheres”, 🎵 lançada por Jorge Goulart, em janeiro de 1957, ou “Pif-Paf”, 🎵 citada na nota de O Jornal, lançada por Silvio Caldas no carnaval de 1945. Esta se referia ao jogo de baralho preferido de Marino, e que ele continuaria a jogar, mesmo após a proibição do jogo no país, frequentando lugares como o Olympico Club, no centro da cidade.

Entre os objetos guardados pela viúva de Marino Pinto, Zaíra Ferreira Pinto, encontrei em uma mala antiga alguns documentos, como partituras e letras de música datilografadas. Todos me foram cedidos para a pesquisa pelo cunhado do compositor, Walkir Pinto (coincidentemente, a família de Zaíra e a de Marino tinham o mesmo sobrenome). Entre as letras datilografadas, há uma parceria com Frazão, que bem poderia ter sido feita para algum carnaval. Ao que tudo indica, não chegou a ser gravada, mas não consegui encontrar referência à melodia. Tem o título de “Tudo grupo” e a indicação ao alto: marcha. Faz uma crítica ao fato de haver sempre uma “panelinha” nas escolhas que acontecem em determinadas situações da vida, pois “quem vê cara, não vê coração”. E ainda ironiza os candidatos depois do resultado das eleições. Na página seguinte, a cópia da letra datilografada em papel timbrado da Sbacem, rasgado pelo tempo, e sem data:



ORIGINAL DATILOGRAFADO DA LETRA DE PARCERIA INÉDITA DE MARINO PINTO E ERATÓSTENES FRAZÃO (DOCUMENTO CEDIDO POR WALKIR FERREIRA PINTO)

Sem contar com esta, foram quatro as marchinhas feitas em parceria por Marino e Frazão, todas gravadas. Além de “Pif-Paf” e “Inflação de mulheres”, houve “Seu Cornélio”, lançada por Linda Baptista para o carnaval de 1946, e também “Florisbela Santropê”, lançada por José Augusto, em 1962. Em março de 1962, José Ramos Tinhorão afirmava que, das centenas de músicas lançadas no carnaval, pelo

menos dez marchas podiam ser consideradas representativas. Entre estas estava “Floribela Santropê”, de Marino Pinto e Eratóstenes Frazão:

A novidade da moda Saint-Tropez, a calça comprida feminina do tipo usada por Cantinflas, serve de inspiração para outras duas marchas com boa perspectiva de sucesso, as duas (é curioso), de autoria de compositores veteranos: “Garota Santropê”, de João de Barro, e “Floribela Saint Tropez”, de Marino Pinto e Frazão (TINHORÃO:1962, p.4)

O veterano Marino Pinto, então com quase vinte e cinco anos de carreira, ainda aparecia como promessa de sucesso no carnaval. Mas seu grande sucesso carnavalesco acontecera em um momento especial da política brasileira, quando Getúlio Vargas retornou ao poder, eleito pelo voto popular. Uma história que deixaremos para adiante.

O ano de 1946 traria uma nova parceria com Waldemar Gomes, “Alô, Mari-cota”, o único samba de Marino gravado por Jorge Veiga. É mais uma deliciosa crônica de tipos urbanos. A gravação resulta em um dos momentos altos da obra de Marino. É também o ano da primeira e única parceria com Mário Lago, “Cuidado com o andor”, lançado pelos Anjos do Inferno. Um bom samba que só seria regravado, décadas depois, em álbum em homenagem a Mário Lago, com gravação da musicista Inês Perdigão e seus filhos.

Um dos sambas de Marino Pinto lançado em 1946 foi “Também tenho coração”, gravado por Carlos Galhardo. Uma parceria com Jorge de Castro, um dos mais conhecidos compradores de samba do Café Nice, que assinou muitas parcerias com Wilson Baptista. Quem seria, afinal, o verdadeiro parceiro de Marino neste samba, se Jorge Castro jamais compôs alguma coisa? Poderia ser mais uma parceria de Marino com Wilson Baptista, que sabidamente mantinha negócios com Castro? Por e-mail, Rodrigo Alzuir, biógrafo de Wilson Baptista, me responde:

É bem provável que “Também tenho coração” tenha dedo do Wilson - embora Jorge de Castro também tivesse outros “clientes” além dele. Por isso não dá para afirmar cem por cento. No livro [*Wilson Baptista, o samba foi sua glória*] e na musicografia, ‘restituí’ ao Wilson apenas as músicas que foram atribuídas a ele pelo parceiro “restante” (nesse caso, seria o Marino, de quem, infelizmente, não encontrei depoimentos) ou pela imprensa (sempre mais de dois jornais).

Seriam nada menos do que catorze lançamentos naquele ano, doze sambas e duas marchas, mais do que suficiente para um LP, que só passaria a ser comercializado no Brasil dali a muitos anos.

A produção dos discos 78 rpm, embora intensa, revelaria pouco mais tarde que a fragilidade do material comprometeria sua permanência. Os discos quebravam com facilidade e aqueles que não puderam ser conservados por colecionadores ou que não chegaram a ter os fonogramas reeditados no formato de LP ou mesmo, muito depois, em CD, não ficariam para contar história.

É bastante considerável a produção de diversos compositores brasileiros gravados e cujos fonogramas são, até hoje – apesar de excelentes iniciativas de instituições e projetos que investiram na digitalização de um expressivo acervo – inacessíveis a pesquisadores e, mais ainda, ao grande público. Marino Pinto está, em parte, entre esses compositores. Quase tudo o que compôs foi gravado, mas alguns desses discos são muito raros, o que dificulta sua divulgação.

O centro da cidade ainda era um ponto obrigatório para compositores e artistas do rádio. Tanto que, em 1949, o Café Nice era ainda chamado de Quartel General dos compositores de música popular, em reportagem do jornal A Manhã, órgão oficial do Estado Novo. Em uma fotografia rara, é possível ver Marino Pinto ao lado do compositor Fernando Martins em conversa com o repórter, na edição de 6 de fevereiro. É provável que tenha havido um erro na legenda da foto, que se refere ao ano anterior. Em 1950, os dois lançariam em parceria, juntamente com Carvalhinho, “Casamento do papai”.



PÁGINA DO JORNAL A MANHÃ COM FOTO RARA DO CAFÉ NICE.
MARINO PINTO AO CENTRO, DE FRENTE PARA A CÂMERA

3.4. Ninguém tem culpa da nossa desunião

Como já visto no capítulo 1, Pery Ribeiro contava que muitos amigos de seus pais, Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, costumavam esticar até tarde na casa deles na Urca, e por lá acabavam dormindo. E que um dos mais frequentes desses amigos era Marino Pinto, a quem ele se habituou a ver dormir no sofá da sala.

Marino estabeleceria uma relação de amizade com Herivelto, além da parceria musical, e também com Dalva. Que segredo é pra quatro paredes, isso há muito se falava, mas foi, a partir de 1947, que esse ditado passou a ser uma verdade cantada por todo o país. E dessa vez, Marino Pinto não teria a responsabilidade por musicar mais um provérbio. Pelo que se conta, a primeira parte do samba-canção fora toda feita pelo parceiro Herivelto Martins. Às voltas com as brigas com Dalva, Herivelto começara a compor nova melodia e nova letra para retratar o inferno que o casal vivia. Uma relação complicada de quem, além da vida em casa, ainda trabalhava junto, ensaiando, gravando, se apresentando no Cassino da Urca.

Herivelto talvez até adivinhasse que o talento da mulher a levasse mais longe ainda do aquele conjunto vocal que ele se esforçava para manter, tendo o cantor Nilo Chagas na outra ponta do tripé. O Trio de Ouro, assim batizado pelo radialista Cesar Ladeira, conquistara um público fiel e que, dia a dia, se encantava com a cantora soprano que dublara a voz da Branca de Neve, na versão brasileira do desenho animado da Disney.

A cantora que, em pouco tempo, seria reconhecida como a Estrela Dalva e cativaria, numa cidadezinha do recôncavo baiano, uma menina que cresceria embalada por aquela voz. Anos mais tarde, essa menina nascida e criada em Santo Amaro da Purificação, no palco do Teatro da Praia, bem entre Ipanema e Copacabana, no Rio de Janeiro dos anos 1970, diria que “a Dalva tinha o jeito de cantar no palco o que até então eu só tinha o jeito de cantar dentro da minha casa”.

Bem depois, a mesma Maria Bethânia regravaria exatamente aquele samba-canção que Herivelto estava fazendo e que transformaria Dalva em uma estrela. Ela já cantara com Herivelto e Nilo usando o próprio nome. Era ela e a dupla Preto e Branco, formada por Nilo e Herivelto. Também gravara em dueto com o Rei da Voz, Francisco Alves. Mas haveria algo diferente ali na gravação daquele samba-canção. No selo do disco, o nome de Dalva de Oliveira vinha na frente do Trio de Ouro. Era só uma exceção, logo voltaria tudo ao normal, aparentemente. Mas nada seria igual.

E Herivelto não poderia imaginar que seu amigo e parceiro Marino Pinto teria tanta importância na carreira solo de Dalva de Oliveira, que naquele samba-canção dava início a uma nova etapa.

A pedido da própria Dalva, Marino, que frequentava assiduamente a casa na Urca, onde o casal vivia, fez a segunda parte de “Segredo”, como contam Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello:

De estilo dramático/sentimental, como tantos outros sambas que integram a vertente principal da obra de Herivelto Martins, “Segredo” tem segunda parte de Marino Pinto, a pedido de Dalva. “O Marino fez aqueles versos à minha revelia – esclarece Herivelto – “mas, ficaram tão bons, que aceitei imediatamente” (SEVERIANO&MELLO: 1997, p.256).

Em sua parte na letra, Marino opta por não se prender a um jogo de culpas. O infortúnio bateu à porta, o amor entre o casal já não existe e, sem felicidade, ninguém vive. Ele conclui com versos que ficariam na memória coletiva durante muitas gerações: “Para o nosso mal não há remédio, coração/ Ninguém tem culpa da nossa desunião”. É um de seus grandes momentos e um dos pontos altos da canção brasileira na primeira metade do século XX.

Mas se a melodia é mesmo toda de Herivelto e a Marino coube apenas a segunda parte da letra (o que muitas vezes chegou a acontecer) as partituras eram editadas sem muito critério ou a história das parcerias é mal contada. Na capa da partitura de “Segredo” está: “Letra e música de Herivelto Martins e Marino Pinto”.

“Segredo” ganharia muitas regravações, incluindo as de Maria Bethânia, Ney Matogrosso (que a interpretaria no show *Pescador de pérolas*, em 1987, e a incluiria em seu CD de 2009 e depois em DVD ao vivo), além de João Gilberto, em seu último disco de estúdio, em 2000.

No ano seguinte ao lançamento de “Segredo”, Dalva gravaria, sozinha, “Quarto vazio”, com letra e música somente de Herivelto Martins. Ficaria com o Trio de Ouro, lançando alguns discos de 78 rpm, até 1949, quando excursionaria com o conjunto à Venezuela, uma temporada contratada pela companhia de Dercy Gonçalves e que fracassou. Dalva já não vivia mais com Herivelto. Este retornou ao Brasil e ela permaneceu em Caracas, com o maestro Vicente Paiva, se apresentando em casas noturnas. No fim de 1949, já com Dalva de volta, Nilo Chagas anunciava sua saída do Trio de Ouro e declarava à Revista do Rádio que não era bem pago, como afirma o biógrafo de Dalva de Oliveira, João Elísio

Fonseca (FONSECA:1987, p.48).

O Trio depois continuaria, com nova formação, sem Nilo nem Dalva. Mas a separação de um casal de artistas dá sempre o que falar e, nesse caso, deu também muito o que cantar, como muitas vezes já contado. Os rumores do desquite eram ouvidos desde 1948. Certo dia, na capital paulista, após ouvir duas senhoras comentando a notícia de sua separação, Herivelto pensou em fazer uma música, como lembrou a Fernando Faro:

[o samba] “Cabelos brancos” foi feito aqui em São Paulo. Depois eu o levei pro Rio e saí procurando Marino Pinto, que era meu amigo. O amigo que estivesse ao lado tinha que ser parceiro. Eu estava passando um tempo aqui [em São Paulo], negócio de um filme com o filho do Lulu de Barros⁵⁷. Nós estávamos numa casa lá no Jabaquara, onde morava meu irmão. Aí pediram pra eu ir à quitanda, comprar tomate. Eu fui e, quando estou lá, duas senhoras – dessas senhoras faladeiras, vizinhas faladeiras – falando e metendo o pau na Dalva. E eu, magoado, fiquei chateado com aquilo. Achei que estavam falando porque eu estava ali. Mas, nada. Nem estavam olhando pra mim e nem nada. Aí eu tive vontade de dizer a elas, no subconsciente, “Me respeite, respeite ao menos meus cabelos brancos – que eu ainda não tinha. Eu não tinha cabelos brancos, mas a mente trabalhou nesse sentido. Foi quando nasceu [o samba] “Cabelos brancos”. Quando eu cheguei no Rio, encontrei o Marino. Mostrei a ele e ele ficou louco da vida, “mas que beleza”! E me perguntou: “E a segunda”? Eu respondi que já tinha a chave da segunda, e aí saímos de carro, tomando um negócio aqui, tomando outro ali, e fizemos a segunda juntos. Então o meu parceiro aí foi o Marino Pinto. (Depoimento de Herivelto Martins a Fernando Faro no programa Ensaio, produzido pela TV Cultura, na década de 1990, e publicado no Youtube, em julho de 2012).

Em 30 de novembro de 1948, o conjunto Quatro Ases e Um Coringa gravava esse samba no estúdio da RCA-Victor, cujo lançamento aconteceria em janeiro de 1949, para aproveitar o carnaval. Mas estava longe de ser um samba carnavalesco, apesar do arranjo em ritmo mais corrido do que se tornaria habitual em gravações posteriores. Silvio Caldas o gravaria em 1958, em LP produzido por Lúcio Rangel, e que levava exatamente o nome do samba de Herivelto e Marino. O samba passaria a ser bastante associado a essa gravação, uma das mais divulgadas. Nos anos 2000, o conjunto Casuarina convidaria o cantor e compositor Moska para cantar “Cabelos brancos”, mostrando a permanência dessa canção no repertório de músicos mais contemporâneos.

Mas se o Quatro Ases e Um Coringa não conseguira fazer o carnaval acontecer com aquele samba, no mesmo ano Dalva de Oliveira lançava o que seria

⁵⁷ Luiz Figueiredo Teixeira de Barros, mais conhecido como Lulu de Barros, foi um cineasta brasileiro que atuou desde os anos dez até a década de 1970. Dirigiu algumas comédias musicais.

um marco na sua carreira solo, o samba-canção “Tudo acabado”, de J. Piedade e Osvaldo Martins. Os fãs dela e de Herivelto passariam a esperar pelos discos que, de um lado e outro, cantariam as mágoas do caso de amor terminado.

Casado com Lourdes, que seria sua mulher para o resto da vida, Herivelto teria uma nova família e muitos outros sucessos. Tentaria manter o Trio de Outro, ao longo de décadas, com mais duas ou três formações diferentes. Mas, depois de “Tudo acabado”, um novo sucesso de Dalva o abalaria. É Ruy Castro quem conta:

Quase em seguida, a Odeon deu a Dalva uma canção sugestiva, o bolero “Que será”, de Mário Rossi e – quem? – Marino Pinto, até então parceiro de Herivelto (...) Herivelto sentiu que precisava reagir. Sua resposta, o samba-canção “Caminho certo”, gravado pelo novo Trio de Ouro, equivalia a um caminhão de tijolos jogado sobre uma gaiola de passarinhos (CASTRO: 2015, p. 96).

O samba-canção, em parceria com Davi Nasser, falava dos amigos que comiam em sua mesa e o estavam traindo, “serviam o amor por sobremesa”. Com todos aqueles que passariam a fazer músicas para Dalva, Herivelto se estranharia e deixaria de falar. Mas, no caso de Marino Pinto, a coisa era ainda mais complicada:

Herivelto ficou magoado com Ataulfo, mas o grosso de sua ira concentrou-se no ex-parceiro e companheiro Marino Pinto (...) Com música de Benedito Lacerda, ele próprio compôs a letra arrasadora de “Falso amigo”: “Me trocaste por dinheiro/ Eu que te considerava meu amigo verdadeiro/ Aproveita/ gasta bem o que ganhaste/ Eu não quero ter notícia/ Que como Judas te portaste” (idem, ibidem, p. 97).

Em 1951, Marino faria com Paulo Soledade um outro samba-canção que pareceria uma resposta clara às acusações de Herivelto. Segundo o depoimento do próprio Soledade ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1995, Dalva de Oliveira chegava de São Paulo e se encontrou com os dois, que estavam procurando compor uma nova música. Ela então sugeriu a eles que fizessem uma canção falando que a quiseram jogar na lama. O mote estava dado para a criação de “Calúnia”, mais um grande sucesso de Dalva, que seria gravado, ao vivo, por Caetano Veloso, na década de 1980, no LP *Totalmente demais*, e por Maria Bethânia, em *Oásis de Bethânia*.

No mesmo depoimento, Paulo Soledade diz que se encontrou com Herivelto Martins, logo após o lançamento desse samba-canção, estrondoso sucesso de Dalva. Ao vê-lo, Herivelto só murmurou: “Que calúnia, hein seu Paulo! Que calúnia, hein!”

E não se falaram mais.

Depois de passado o verdadeiro duelo de canções entre Dalva e Herivelto, um pouco mais tarde, em 1955, Marino comporia uma outra música para Dalva, usando o mote da separação. Em parceria com Haroldo Lobo, faria o samba “Foi bom”, uma espécie e grito de liberdade da mulher que se cansa de ser submissa e melhora de vida depois que o homem vai embora: “Foi bom você me abandonar, foi bom/ Foi um presente que do céu caiu/ A minha vida veio a melhorar/ Desde o dia em que você sumiu”.

Um pouco como aconteceria duas décadas depois, com a canção “Começar de novo”, de Ivan Lins e Vítor Martins, Marino e Haroldo Lobo mostravam, pela voz de Dalva, uma mulher que soltava as amarras para finalmente viver: “Quanto pranto derramado/ Quanta lágrima perdida/ Depois que eu me libertei/ Eu melhorei a minha vida”.

Para dar uma ideia do que era o sucesso de Dalva de Oliveira e a importância de Marino Pinto no seu repertório, deixemos que o biógrafo de Dalva descreva o ambiente da Rádio Nacional, onde ela se apresentava semanalmente:

Na plateia, tomando conta do ambiente, um sem-número de moças e rapazes – em sua maioria vindos dos subúrbios cariocas e da baixada fluminense – vestidos com suas melhores roupas. É uma legião de domésticas, balconistas, legião de primários e secundários, todos cheirando a perfume barato, com uma alegria contagiante nos olhos, uma inquietude nos gestos; é a distinta plateia da Rádio Nacional, a meca do rádio brasileiro.

É Terça-feira, vinte e uma hora e trinta minutos. No palco, duas orquestras, o coro, todos a postos. Os dois apresentadores colocam-se diante do microfone que tem o prefixo da emissora, e com ar solene anunciam: Atenção, Brasil! A sua PRE-8 apresenta... Dalva de Oliveira, a maior intérprete do Brasil, a Rainha da Voz.” A orquestra toca os acordes de “Que será?” Surge então no palco-auditório da Rádio Nacional a estrelíssima Dalva... (FONSECA:ob.cit, p.16).

Pode ser que tudo isso acontecesse mesmo na Rádio Nacional, onde Dalva de Oliveira se apresentava. Mas Hermínio Bello de Carvalho, assíduo frequentador daquele auditório, aonde ia principalmente ver a cantora Heleninha Costa, não se recorda de Dalva entrar no palco ao som de “Que será”. Fonseca pode ter se confundido de emissora, já que eram tantas com programação de auditório. Mas o certo é que isso acontecia na Rádio Tupi, em 1952. Lá, sim, Dalva de Oliveira se apresentava e, antes que ela entrasse, a orquestra (duas orquestras, na verdade, regidas pelo maestro Carioca) tocavam a introdução de “Que será”. É o que se pode conferir

no áudio disponível no Youtube, que traz Dalva de Oliveira, ao vivo, no auditório da Rádio Tupi, em abril de 1952. 🎧🎧🎧



DALVA E MARINO: AMIZADE E PARCERIA
(IMAGEM REPRODUZIDA DA INTERNET)

Na interpretação de Dalva, Marino Pinto entrava na programação radiofônica com composições que tocavam aquela gente que usava perfume barato, que vivia como balconista ou doméstica. Gente que, pouco depois, o jornalista e compositor Nestor de Holanda preconceituosamente chamaria de “macaca de auditório”. Pelo menos, muitos atribuíram a ele a criação desse termo, como o próprio biógrafo de Dalva de Oliveira e também Jairo Severiano. Um público de rádio diferente daquele que Marino iria atingir quando suas composições passarem a integrar, no fim dos anos 1950, a programação da Rádio Jornal do Brasil, que primaria por um estilo mais sofisticado e seria uma das primeiras emissoras a divulgar a bossa nova.

Três vezes por semana, o Jornal do Brasil publicaria uma seção chamada “Cante com a Jornal do Brasil”, publicando letras de canções tocadas durante programa com os sucessos do momento. O jornal divulgava assim essa seção:

Ouça na PRF-4, das 15h às 15h30m, os grandes sucessos do momento, cujas letras vão aqui publicadas e cante com a Rádio Jornal do Brasil. Você lê a letra, ouve a música e pode acompanhar as de seu agrado, que alcançaram sucesso. Veja todas as terças-, quartas e sextas-feiras no Jornal do Brasil as músicas publicadas para cantar com a Rádio Jornal do Brasil.

Marino é um dos compositores tocados na rádio e divulgados no jornal. Isso acontece, por exemplo, em 20 de dezembro de 1960, quando o samba-canção "Até quando", de Vadico e Marino Pinto, tem a letra publicada entre as canções mais tocadas na Rádio Jornal do Brasil. Mas as letras passam também a ser publicadas

aos domingos. Em 11 de março de 1962, um domingo, sai na seção Revista de Domingo, na página 9, a letra de "Morreu no adeus", de Pernambuco e Marino Pinto. "Revelação" (com Pernambuco), "Aos pés da cruz" (com Zé da Zilda) e "Cidade do interior" (com Mário Rossi) também estão entre as letras publicadas nessa seção.

Portanto, Marino Pinto, entre as décadas de 1950 e 1960, chegava a públicos diferentes e em formas distintas de programação radiofônica. E a força da presença desse compositor modesto, no panorama da música popular brasileira daquela época, pode ser medida na introdução de "Que será", na Rádio Tupi, para a entrada triunfal da Estrela Dalva, como na constante participação do compositor na programação da Rádio Jornal do Brasil. Ainda sobre esta, é interessante observar que, em 14 de fevereiro de 1965, o Jornal do Brasil divulga que a Rádio JB inicia nova fase da radiofonia, com a produção de documentários. Desde janeiro daquele ano, tinham ido ao ar documentários sobre o cantor Mário Reis e também sobre Marino Pinto (um programa feito poucos dias depois de sua morte, a 28 de janeiro), entre outros. Esses especiais eram veiculados aos domingos, ao meio-dia e quarenta, mas passariam a ser diários.⁵⁸

Ao pesquisarmos esses eventos nas páginas do Jornal do Brasil, na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, avançamos sem querer algumas páginas e chegamos até a edição de primeiro de agosto de 1968, uma quinta-feira. No Caderno B, há anúncios de um show de Nara Leão na boate Barroco e da estreia de Elis Regina na boate Sucata. Na página ao lado, uma matéria de página inteira sobre o show *Carnavália*, no Teatro Casa Grande, com Marlene, Blecaute e Nuno Roland, e a participação especial de Eneida. Em dado momento, a reportagem assinada por Walter Lins, que descreve momentos do espetáculo criado por Sidney Miller e Paulo Afonso Grisoli, diz que até a música de *science fiction* aparece e reproduz esse trecho: "Se houve ou se não houve alguma coisa entre eles dois, ninguém soube até hoje explicar, a verdade é que depois, muito depois, apareceu uma estrela no mar".

O repórter se referia a um dos números musicais que foi sucesso no carnaval

⁵⁸ Procurei algum registro desse especial sobre Marino Pinto que pudesse estar ainda documentado no arquivo sonoro da Rádio Jornal do Brasil. Com a venda da Rádio JB AM, em 1992, a uma rádio evangélica, depois arrendada pela Legião da Boa Vontade (LBV), que a transformou na Super Rádio Brasil, esse arquivo não ficou com o atual proprietário. E também não está com a empresa que administra a Rádio JB FM e nem com a que controla o Jornal do Brasil, que passou a ser veiculado exclusivamente pela internet. A referência aos especiais, com destaque para o especial sobre Marino Pinto, pode ser conferida no programa comemorativo dos cinquenta anos da Rádio Jornal do Brasil, produzido em 1985 e disponível no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=SdEnJxB6qrI>

de 1952 – mais um sucesso na voz de Dalva de Oliveira –, “Estrela do mar”, uma das mais belas marchas-rancho, parceria de Marino Pinto com Paulo Soledade. No entanto, em seu já citado depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Soledade fez uma revelação surpreendente.

Segundo ele, Marino Pinto costumava frequentar sua casa e ali faziam parcerias, conversavam, na companhia de outros amigos. Certa vez, Soledade decidiu mexer nos versos de uma funcionária da companhia de aviação Panair, da qual ele era piloto, que havia lhe deixado um caderno com seus escritos. Chamava-se Lisete (ou seria Lizete?). Os versos eram exatamente os que iriam inspirar a letra de “Estrela do mar”.

Paulo Soledade disse que, naquele dia, Marino Pinto não quis se envolver com a composição e ele fez letra e melodia sozinho. Dias depois, ao querer que Dalva de Oliveira a gravasse, a cantora teria lhe negado o pedido, apesar de se mostrar encantada com a marcha-rancho. Argumentou que o repertório para seu próximo disco já estava fechado. Paulo quis saber quem eram os compositores a serem gravados. Ao ouvir o nome de Marino Pinto, afirmou que este era seu parceiro em “Estrela do mar”. E como o anunciado parceiro se encontrasse ao lado deles, indagou: “Não é mesmo, Marino?”

Surpreso, Marino teria feito um gesto afirmativo e só então Dalva aceitou gravar a marcha-rancho. Qual era a canção de Marino que ficou de fora do disco não se sabe. O certo é que depois, muito depois, apareceu a “Estrela do mar”, que virou um clássico.

O cantor Pery Ribeiro, filho de Dalva e Herivelto Martins, que participava desse depoimento de Paulo Soledade, se mostrou impressionado com a revelação e perguntou: “Mas então o Marino não teve participação em “Estrela do Mar?” Ao que Paulo Soledade respondeu: “Não teve, porque não quis”.

Estranho é que a tal autora dos versos ficou inteiramente de fora da parceria. Por quê? Pode ser que tivesse apenas anotado algumas observações sobre uma conhecida lenda, que tem diversas origens, uma história que impressionou Paulo Soledade. Não se sabe qual seria a versão de Marino Pinto sobre o episódio. Dalva de Oliveira, ao que parece, jamais soube desse caso.

A questão faz pensar nos diversos tons e matizes que estão presentes em uma parceria musical. Nem sempre é cinquenta por cento para cada lado. Quando se trata de samba-enredo, então, a lista de parceiros aumenta. Quem faz realmente o

quê? E o que importa nisso? São longas as discussões beatlemaníacas entre os que se dispõem a afirmar qual música foi composta inteiramente por Lennon, qual por McCartney, e o que eles teriam realmente feito juntos. Há quem afirme que Roberto e Erasmo Carlos há muitos anos não compõem nada. Os dois sempre comentam que um completa a ideia do outro.

Herivelto Martins mesmo disse, se referindo à criação de “Cabelos brancos”, no depoimento citado a Fernando Faro: “O amigo que estivesse ao lado tinha que ser parceiro”. Era assim que certamente acontecia nas conversas do Café Nice, e assim continuou a acontecer em muitos ambientes.

Se Marino Pinto realmente não participou de qualquer frase melódica ou de um verso sequer em “Estrela do mar”, é certo que estava por ali enquanto Paulo Soledade compunha? E o que será que Marino fazia enquanto isso? Fumava de um lado para o outro, pensava em outra canção?

Soledade não tinha motivos para inventar uma história assim. Não fala em tom de drama, mas revela um segredo trancado a sete chaves pelo tempo. Ele e Marino tinham feito muita coisa, como o samba-canção “Perdida”, gravado por Aracy de Almeida, em 1945, cantora que também frequentava bastante a casa de Soledade.

Se tudo aconteceu como relatado ao Museu da Imagem e do Som, Marino se torna parceiro nesta canção para fazer um favor. Quem sabe, causaria um constrangimento a Dalva se dissesse que a música não era sua. Ela ainda assim a gravaria? Deixaria de lado uma música de Marino, para substituí-la pela de Paulo Soledade? A verdade é que, se assim foi, Marino nem teve muito tempo de pensar muito. Apenas aceitou o que o próprio Paulo Soledade dizia. Poderia ter esclarecido tudo depois, mas as parcerias também assim são feitas, no mercado da música. Basta lembrar que “Ninguém me ama”, é somente de Antônio Maria, que aceitou dividi-la com Fernando Lobo, em troca da parceria de “Preconceito”, essa toda feita por Lobo (não confundir com o “Preconceito” de Wilson Baptista e Marino Pinto).

As parcerias de Dorival Caymmi e Carlos Guinle, que chegam a cinco canções, são até hoje questionadas. Virou anedota, divulgada por Stella Caymmi, autora de *Caymmi, o mar e o tempo*, dizer que o primeiro entrava com o violão e o segundo com o uísque.

Em 1970, Toquinho e Chico Buarque compuseram o “Samba de Orly”. Ao saber da novidade, Vinícius de Moraes quis entrar na parceria e escreveu poucas

palavras em substituição a outras que já tinham sido escritas por Chico. Foram exatamente os versos vetados pela censura: “Pede perdão/ Pela omissão/ Um tanto forçada”. Vinícius disse que sua parte na letra poderia não sair, mas ele não sairia da parceria. E seu nome ficou.

Entre Vinícius e Chico, é conhecida a troca de gentilezas nas parcerias. Quando o primeiro fazia a letra de “Gente humilde”, para a melodia de Garoto, pediu a Chico que fizesse uns versos, ao que o parceiro, então morando na Itália, atendeu com estes dois: “Pelas varandas flores tristes e baldias/ Com uma alegria que não tem onde encostar”. Em seguida, ao compor “Desalento”, Chico incluiu três versos de Vinícius: “Diz que eu estive por pouco/ Diz a ela que eu estou louco/ Pra a perdoar”. Portanto, troca de gentilezas sempre houve nas parcerias, como também compra e venda, suborno, agressão, e uma infinidade de atitudes que nem sempre explicam o porquê daqueles nomes assinando determinada música.

Mais estranho é o caso de “Soy Loco por ti, America”, composta somente por Gilberto Gil e Capinan. Desde a primeira gravação de Caetano, em seu primeiro LP solo, a canção saiu também assinada por Torquato Neto. O poeta, que compusera canções com Gil, outras com Caetano, e elaboraria um roteiro de TV com Capinan, morreria quatro anos depois, ainda como parceiro de Gil e Capinan nesta canção. Um equívoco?

Marino Pinto compunha bastante. Algumas vezes, sua produção passa um pouco a impressão do que dizia Renato de Almeida, em relação à soma de composições da música popular brasileira. “É uma repetição interminável, uma vulgaridade enjoada e enervante. É claro que, ao meio dessa ganga, se encontram às vezes pepitas” (ver p.42).

Na obra de Marino, inegavelmente, se encontram pepitas. E muitas destas foram gravadas por Dalva de Oliveira. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1970, ela declarou que considerava Marino Pinto, depois de Herivelto Martins, o maior compositor brasileiro e gostava imensamente das canções que ele fazia.

Marino talvez não tenha feito “Estrela do mar”, mas era parceiro de Paulo Soledade. E isso ele continuou a ser, ainda que de modo controvertido, na marcha-rancho em questão. Pois para ser parceiro era preciso ser o amigo que ficava ali ao lado. E isso Marino foi desde os tempos à mesa do Nice. E até antes, quando ficava

batucando na carteira escolar do São Bento, durante as aulas de desenho de Sá Ro-
ris, juntamente com um colega de classe. Desde a adolescência, a batucada só tinha
graça se tivesse uma cumplicidade, se fosse em parceria.

A parceria e a amizade de Marino com Herivelto ficariam abaladas por muitos
anos. Mas antes que tudo azedasse entre eles, o Trio de Ouro, com Noemi Caval-
canti, no lugar de Dalva, preparava novo disco que trazia uma composição de Ma-
rino Pinto, no mês seguinte ao lançamento de “Que será”. Em 28 de agosto de 1950,
no jornal paulistano Diário da Noite, o crítico J. Pereira comentava em sua coluna
“No mundo dos discos”, que o Trio de Ouro, em nova formação, acabara de gravar
um samba de Marino Pinto e Mário Rossi. Dizia ele:

No suplemento de setembro da Victor, está programado o segundo disco do novo
Trio de Ouro, composto, como se sabe, por Herivelto Martins, orientador do trio;
Noemi Cavalcanti, substituta de Dalva de Oliveira, no conjunto; e Nilo Chagas, o
colored. Nesta segunda cera do aplaudido conjunto vamos encontrar dois sambas:
Paisagem Paulista, que leva as assinaturas de Marino Pinto e Mário Rossi, e *O Mar*,
uma das mais interessantes páginas de Dorival Caymmi (PEREIRA: 1950, [http://no-
mundodosdiscos.blogspot.com.br/](http://nomundodosdiscos.blogspot.com.br/)).

O jornalista afirmava que a composição de Marino Pinto e Mário Rossi era
uma autêntica homenagem prestada a São Paulo e ao seu povo, e que se tratava de
um samba de cadência vibrante. E é realmente uma das boas canções feitas por
Marino e Mário Rossi, seu parceiro mais constante. Talvez toda a celeuma envol-
vendo Herivelto e Marino naquele mesmo ano tenha prejudicado a divulgação do
samba, que acabou indo parar nas prateleiras. Se nele permanece uma maneira mais
tradicional de cantar a cidade, é impossível não se deixar levar pela força que Ma-
rino e Mário Rossi imprimem a esse samba-exaltação que lembra um samba-en-
redo, um canto de evocação da cidade que reverbera na Paulicéia de Mário de An-
drade, comoção de sua vida; no Oswald de “Não permita Deus que eu morra/ Sem
que volte pra São Paulo/ Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo; ou na
“Ronda”, de Paulo Vanzolini; e, acima de tudo, na São Paulo do Viaduto do Chá e
da Praça da Sé.

Bela é a imagem “Maior que teu amor à liberdade/ Foi sempre o teu horror à
escravidão”, que nos faz pensar em “Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas/
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas”, como canta Caetano em
“Sampa”.

Entre os guardados pela viúva de Marino, e que posteriormente ficaram com o irmão dela, encontrei a letra datilografada e modificada à mão por Mário Rossi ou talvez pelo próprio Marino. Pode ser que a modificação tenha sido feita antes da gravação, mas como no papel timbrado da Sbacem já consta o número do disco do Trio de Ouro, é provável que a correção tenha sido feita para ajustar à letra exatamente às palavras cantadas na gravação. Portanto, pode ser que Herivelto Martins tenha mexido na letra e o Trio cantou um pouco diferente do que seria o original. Ou quem datilografou é que errou, e os compositores depois fizeram o acerto.

A gravação mostra que Marino, mesmo com a saída de Dalva, continuaria a ser um compositor gravado pelo Trio de Ouro. Mas houve “Que será” e logo em seguida a resposta de Herivelto com “Caminho certo”. Em depoimento a Jonas Vieira e Natalício Norberto, Herivelto disse que “Marino Pinto foi o que mais me magoou, porque nós éramos muito amigos e eu gostava bastante dele” (VIEIRA & NORBERTO:ob.cit, p.139). Mas, anos depois, os dois fariam as pazes e até voltariam a compor juntos.

Até aquela data, tinham cinco parcerias gravadas. Curioso é que, em 1951, teriam uma sexta, “Cicatrices”, gravada por Isaura Garcia. Provavelmente, já estava composta, antes do afastamento. Em “Cicatrices”, o primeiro verso é exatamente aquele que Marino colocará em um samba-canção que fará com um outro parceiro, um pianista da noite que fará alguns arranjos para Dalva de Oliveira, um sujeito criado em Ipanema e que atende pelo apelido de Tom. Pois o verso a que nos referimos diz: “Você chegou tão tarde na minha vida”. É exatamente como começa “Cicatrices” e também como inicia “Mágoa”, uma das cinco parcerias de Marino com Antônio Carlos Jobim.

Herivelto e Marino só voltariam a compor em 1960, com um samba gravado naquele ano por Nelson Gonçalves, “Apoio moral”. É na verdade uma queixa de quem reclama da ingratidão que recebeu da vida, depois de ter dado a mão a tanta gente. Marino e Herivelto pareciam estar ainda fazendo um aquecimento para voltar à velha forma. Tentariam novamente, em 62, com “Todas iguais”, um samba-canção tristonho, que cai no lugar-comum de que todas as mulheres são iguais, “iguais até pra pecar/Pra fingir, pra beijar”. Mas já é um samba bem mais ao jeito da dupla, e muito bem gravado pelo filho mais velho de Herivelto e Dalva, Pery Ribeiro, acompanhado pelo violão de Luiz Bonfá. Os parceiros estavam de volta.

DIREITOS DE EXECUÇÃO CONTROLADOS PELA "SBACEM"
(Intendavel)

81

Grav. Copacabana (TRIO de OURO
e Escola de Samba de Herivelto Martins)

CAPITAL DO SAMBA
Samba

Letra e música de HERIVELTO MARTINS e MARINO PINTO

TROMBONE
SAX - ALTO

Ó meu Rio sempre foi
A Capital do samba
Ó meu Rio de Janeiro
Manda samba ao mundo inteiro
O mundo inteiro canta

Canta
hiz A poesia da Mangueira
A melodia da Portela
E a tristeza da Favela

© Copyright 1962 by Editora Musical Ilha Bela Ltda., Rua Barão de Itapetininga, 255,
S. Paulo - Brasil - Todos os direitos internacionais reservados. All rights reserved.
Todos os direitos de execução, tradução e arranjos reservados para todo o mundo.

Cat. 254-GA.

**UM DOS ÚLTIMOS E MAIS BELOS SAMBAS DE HERIVELTO
MARTINS E MARINO
(COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/IMS)**

Por fim, em 1962, O Trio de Ouro, em sua última formação, gravaria um 78 rpm com dois sambas em que Herivelto e Marino assinavam a letra e a melodia. O lado B trazia um bom samba, “Pra meu castigo”, inexplicavelmente jamais regravado. O lado A vinha com “Capital do samba”, um samba curto, mas com jeito de obra-prima. Na introdução era cantado um trecho de “Favela”, de Hekel Tavares e Joracy Camargo, que dizia “No carnaval me lembro tanto da favela, ô”. Era uma ligação feita com o samba da década de 1930, que lembrava a gravação de Raul Roulíen, e aí entrava então a orquestra e o coro da Escola de Samba Herivelto Martins, com o apito característico que Herivelto incluía em gravações de samba, desde “Praça Onze”, em 1942.

Com “Capital do samba” e “Pra meu castigo”, os dois mostravam ter gás para continuar por muito mais tempo. Pena que Marino morreria em menos de três anos.

3.5. No ritmo do sassaruê

Desde 1949, Marino Pinto compunha com Pernambuco (Ayres da Costa Pessoa), que fora parceiro de Antônio Maria em “Suas mãos” e “Guarda a rosa”. Mas como Pernambuco tinha se transferido para outra sociedade arrecadadora de direitos autorais, a Sbacem, e Maria optara por continuar na UBC, a parceria chegara ao fim. Na época, não podia haver dois autores de sociedades arrecadadoras diferentes em uma mesma música. Parece exagero, mas era assim mesmo. Foi por esse motivo, por exemplo, que o samba “O meu pecado”, de Nelson Cavaquinho e Zé Kéti ficou registrado apenas no nome do segundo. Durante anos ninguém soube disso, nem Paulinho da Viola, que o gravou como sendo só de Zé Kéti.

Pernambuco e Marino estreiam com “Minha saudade”, na voz de Dircinha Baptista. Um bonito samba-canção que cerca de cinquenta anos depois teria o tema retomado por Dori Caymmi e Paulo Cesar Pinheiro em “Saudade de amar”, na voz de Nana Caymmi. E fazem, tempos depois, “Morreu no adeus”, samba-canção lançado por Helena de Lima.

Mas Pernambuco parecia ter muita vontade de fazer sucesso, inclusive no exterior. É o que ele conta ao Jornal do Brasil, em junho de 1961, e por isso compõe com Marino “Do Rio a Paris”. A vontade do sucesso podia ser muita, mas ninguém ligou muito para isso e nem deu muita importância a versos como “Vai meu samba agora/Leva mundo afora/A mensagem de um povo feliz/ Do meu Rio a Paris/ Suiça, Espanha/ Itália, Alemanha/ De Nova Iorque a Calcutá/ Todos querem meu samba/ O samba vai pra lá”.

Ou o projeto de Pernambuco não entusiasmava muito Marino ou ele, às vezes, envolvido com a burocracia dos direitos autorais (era há anos conselheiro e diretor da Sbacem até que foi eleito e reeleito para a presidência da instituição) fazia as letras sem um apuro maior. Mas a dupla fez coisas bonitas, além do primeiro sambacanção gravado por Dircinha. Uma das mais impressionantes seria um samba gravado por Leny Eversong, na década de 1950, “Oxalá”.



CAPA DE LP DE 10 POLEGADAS DE LENY EVERSONG, QUE LANÇOU EM DISCO 78 RPM UMA OBRA-PRIMA DE PERNAMBUCO E MARINO: "OXALÁ" (ACERVO DO AUTOR)

Neste samba Marino lida com temas afros e os orixás. Com um arranjo um tanto dramático, mas bem ao feitio das orquestras da década de 1950, “Oxalá” se destaca com uma interpretação singular.

Navegando nas águas de Caymmi, seu colega na luta pelo direito autoral, Marino Pinto, juntamente com Pernambuco, antecipa o que, dez anos depois, seria feito por Baden Powell e Vinícius de Moraes nos famosos afrossambas.

Aliás, o trecho inicial de “Oxalá” seria também utilizado por Baden e Vinícius, mas não em um dos afrossambas e sim num samba composto na Clínica São Vicente, quando os dois se recuperavam de noites de bebedeira. Os versos “Tem pena de mim, tem dó/ ninguém pode viver só” se aproximam de “Ai, tem dó/ quem viveu junto não pode nunca viver só”. Tanto um samba quanto outro parecem ter se inspirado no canto da umbanda “Oxalá, meu pai”, que diz: “Oxalá, meu pai / Tem pena de nós, tem dó/ Se as voltas no mundo é grande/ Seus poderes são maior”.

Sobre a gravação de “Oxalá”, Rodrigo Faour, pesquisador que no início dos anos 2000 garimpou as raridades registradas por Leny Eversong, comenta que o problema é que sambas e marchas não se adequavam muito com o timbre e a potência vocal de Lening Eversong. “Oxalá” teria sido uma das várias tentativas que ela teve de cantar em português, sem obter qualquer repercussão maior. Diz ele:

Nesse tempo, a imagem do negro era bastante caricatural e havia algumas orquestras internacionais – e eventualmente cantores exóticos como a peruana Yma Su-

mac – que tinham no repertório canções que evocavam os rituais ancestrais africanos. No Brasil, essas faixas poderiam ter peso num show, mas estavam na contramão do que a parada de sucessos dos anos 50 pedia – uma parada dominada por baiões e sambas-canções” (FAOUR: entrevistas, 2015).



PARCEIROS EM AÇÃO: CAPA DE PARTITURA DE SAMBA DE PERNAMBUCO E MARINO EM HOMENAGEM AOS 400 ANOS DO RIO. GRAVAÇÃO DE JORGE GOULART EM 1964 (DOCUMENTO CEDIDO POR WALKIR FERREIRA PINTO)

Um projeto bastante curioso de Marino e Pernambuco e no qual eles trabalharam ao longo de três anos, foi o *Sa-sa-ruê*, um ritmo que diziam ser novo e tinha também uma dança. Com o tal desejo de ser internacional, Pernambuco pensou em algo que fosse tocado sem pandeiro. Na contracapa do compacto duplo que lançava o novo ritmo, Marino e Pernambuco assinam texto no qual explicam: “Sabendo que a principal característica da música dançante é o pandeiro, e sabedores também das dificuldades do músico estrangeiro tocar esse instrumento,

nós tivemos a preocupação de retirá-lo da sessão rítmica de Sa-sa-ruê, sem qualquer prejuízo para o balanço do novo ritmo que idealizamos”. Era estranho, um misto de bossa nova e música cubana. Por que essa zanga com o pandeiro. Nem parecia coisa de quem fazia samba tocando caixa de fósforos.

É realmente interessante ver como Marino e Pernambuco acreditavam nesse projeto, que rendeu um compacto duplo e um LP. Mas a cantora convidada foi Marlene, veterana do rádio, que já tinha passado por toda a conhecida rivalidade com Emilinha, na Rádio Nacional. E a proposta era a de um novo ritmo dançante, com foco na juventude. Marlene não parecia a cantora mais indicada para esse momento. E o Sa-sa-ruê acabou não acontecendo, frustrando os autores.

O texto de contracapa do compacto duplo explicava que o termo que batizou o ritmo fora encontrado a partir de uma necessidade de “uma expressão onomatopaica, de origem africana, que representasse em forma de linguagem uma ideia rítmica”. O termo era uma corruptela da palavra africana saruê, que quer dizer “salve”. Mas a escolha recaiu mesmo pelo som da palavra. Na verdade, a palavra saruê se origina de *soirée* e de sarau, dança na qual se misturam figuras das quadrilhas francesa e americana, com passos de danças originais do sertão.

A quarta capa da partitura do novo ritmo exhibe um “exemplo rítmico do Sa-sa-ruê”, com pequenos trechos da pauta musical escritos pelo próprio Pernambuco para piano, contrabaixo (curiosamente grafado em inglês, “Bass”), guitarra, bateria, caixeta e reco-reco.

Estaria aí portanto a instrumentação básica para a execução desse ritmo. Nas gravações feitas para o disco, Pernambuco incluiu ainda instrumentos de sopro, que se sobressaem e dão certo clima caribenho às canções, que se aproximam da salsa e da rumba. Mas é também curioso notar na partitura de uma dessas canções a indicação “samba-bossa nova”.

No boletim da Sbacem, de outubro de 1963, o ritmo criado por Pernambuco e Marino Pinto era anunciado como “delicioso e movimentado, com um maravilhoso tom romântico e vasado no novo estilo de bossa nova”. O mesmo texto faz uma referência a um programa de TV no qual Marlene teria demonstrado alguns passos da dança do Sassaruê, que seria lançada juntamente com o compacto que precedeu o LP. Não se fala, no entanto, qual teria sido o programa e nem o nome do canal de TV (em 1963, havia no Rio as TVs Tupi, Rio, Continental e estava sendo inaugurada a Excelsior).

Em 1964, a cantora e atriz Vanja Orico lançaria seu terceiro disco, que sairia pela Chantecler. No repertório, que apresentava “Opinião”, de Zé Kety, e “Maria Moita”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes”, Vanja incluiu “Sassaruê”, de Pernambuco e Marino. Na contracapa, Ary Vasconcelos afirmava: “foi ritmo lançado para concorrer com as músicas estrangeiras que permanentemente grassaram entre nós, como febre terçã”.

Era, portanto, uma tentativa mesmo de criar algo novo que pudesse competir com os ritmos estrangeiros, uma tentativa confusa e que acabou se tornando frustrada. Contudo, nesse mesmo ano de 1964, Jackson do Pandeiro lança pela Philips, com participação de Almira, o LP *Tem jabaculê*, no qual a quarta faixa do lado A é um samba seu e de Cosme Teixeira, “Eu vi o sassaruê”, cuja letra diz: Eu vi a dança do sassaruê/ Dança danada pra se remexer/Que faz lembrar o tal do bambolê/ Que a gente mexe sem saber mexer.

Tudo leva a crer que o cantor e compositor paraibano estivesse se referindo ao ritmo criado por Pernambuco e Marino Pinto. Talvez até houvesse certa ironia ao dizer que já dançou tudo que é inovação e vai mexendo sem saber mexer. Apesar dos equívocos, *Sa-sa-ruê* é um dos primeiros discos temáticos da discografia brasileira.



DETALHE DO COMPACTO DUPLO DO NOVO RITMO LANÇADO POR MARINO PINTO E PERNAMBUCO (ACERVO DO AUTOR)

Mas o ritmo criado por Marino e Pernambuco talvez tivesse influência de novas propostas musicais que surgiam a partir do Sambalanço. Autor do livro que investiga as origens dessa bossa que dança, Tárík de Souza, em entrevista ao autor deste trabalho, comenta:

O advento do sambalanço, como diz o compositor e ativista Haroldo Barbosa, citado na epígrafe do livro, marcou uma nova fase do velho gênero. Essa turbinagem rítmica provavelmente incentivou outras experiências percussivas como o Sa-sa-ruê.

Ao ser indagado sobre composições do *Sassaruê* que lembram muitas vezes a salsa ou a rumba, o jornalista e pesquisador responde:

Houve uma abertura nessa época para fusões trazidas não só por [João] Donato, mas também pelo baterista Jadir de Castro e o multinstrumentista Waltel Branco, também entrevistados a respeito no livro, onde cito especificamente Rubens Bassini, como o sotaque mais caribenho do sambalanço. Toda essa cena era propícia a novas experiências. O próprio Jadir tentou uma delas ao lançar, em 1966, “E agora: Camuté! A nova dança!”

Pernambuco e Marino costumavam se encontrar bastante na sede da Sbacem. Marino foi um dos fundadores da entidade, em 1946, após a saída dele e de outros compositores da União Brasileira de Compositores (UBC), que havia sido criada em 1942.

Os próprios compositores sempre estiveram à frente da luta pelo direito autoral. Isso havia começado ainda na Sociedade Brasileira do Autor Teatral (Sbat), na qual a parte referente ao compositor de música popular era conhecida como “pequeno direito” e ao compositor de música de concerto cabia o “grande direito”, assim como aos autores teatrais. Uma designação que se referia mais ao *status* do que propriamente à arrecadação.

Ali, um dos grandes atuantes nessa área foi Custódio Mesquita, que chegou a integrar a diretoria, mas nunca conseguiu se livrar das contrariedades a que um cargo assim levava um artista. Como conta o historiador Orlando de Barros,

no período em que Custódio esteve na Sbat – quase toda sua vida profissional – ocorrera três momentos particularmente tumultuados. O primeiro se estendeu de cerca de 1930 até 1935, chegando ao auge em 1933, e consistiu na disputa pelo direito de execução das canções e peças de teatro no rádio emergente. O segundo, desde o fim de 1936 a 1937, decorreu do descontentamento da distribuição dos direitos de execução musical pela Sbat aos seus criadores. O terceiro, em pleno Estado Novo, se agudizou entre 1939 e 1942, ainda resultante das reclamações dos compositores populares, suscitando, dessa vez, o surgimento de outras entidades arrecadadoras (BARROS: 2001, p. 288).

A UBC seria fundada em 1942 por aqueles que esperavam que uma entidade exclusivamente voltada ao compositor de música popular pudesse corrigir os erros

da Sbat e oferecer uma arrecadação mais justa. Marino Pinto será um desses. Mas, ao longo de quatro anos, os descontentamentos começam a espocar e os sócios se desentendem. Juntamente com Ary Barroso, Dorival Caymmi, Benedito Lacerda, Mário Rossi, Herivelto Martins, entre outros, Marino ajuda a fundar uma nova entidade, a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música-Sbacem. Ali terá um papel atuante, integrando o Conselho Deliberativo e depois a Diretora Executiva, até ser eleito presidente por três vezes seguidas.

Mas assim como as contradições vivenciadas por Custódio Mesquita, na Sbat, Marino também terá seus dissabores na Sbacem, e sofrerá acusações por posições contraditórias e pouco transparentes.



REUNIÃO NA SBACEM: MÁRIO ROSSI, PAULO GRACINDO, GRANDE OTELO, HERIVELTO MARTINS, JOUBERT DE CARVALHO E ARY BARROSO. MARINO ESTÁ NA SEGUNDA FILA, ATRÁS DE OTELO E TEM A SEU LADO PIXINGUINHA (IMAGEM REPRODUZIDA DA INTERNET)

3.6. Dentro da noite magnífica

Se as relações travadas na Sbacem, em torno dos direitos autorais, propiciaram a Marino se aproximar de Pernambuco, com quem faria vinte e sete canções, incluindo as do *Sa-sa-ruê*, isso também aconteceria com Vadico, o mais famoso parceiro de Noel Rosa. Em meados dos anos 1950, recém-chegado dos Estados Unidos, onde tocara com Carmen Miranda e participara da trilha sonora de filmes de Walt Disney, Vadico (Osvaldo Gogliano) estava incomodado com o fato de parcerias suas com Noel só saírem assinadas com o nome do parceiro. E tratou de resolver isso, recorrendo à Sbacem. É provável que, a partir daí, ele e Marino tenham começado a conviver e formado uma parceria que, em poucos anos, somaria dez canções.

As duas primeiras produções gravadas da dupla seriam os sambas-canção “Coração, atenção” e “Prece”, ambos lançados por Helena de Lima no mesmo disco 78 rpm, em 1956, com arranjo e regência do próprio Vadico. Este considerava “Prece” sua obra-prima.

Helena de Lima foi sempre uma cantora da noite, que encantou as boates de Copacabana. Uma cantora que, mesmo que nunca se tenha visto ao vivo, é possível notar a sua presença pela voz e o jeito de interpretar.

Naquele mesmo ano em que ela lança essas composições, gravava também um LP de dez polegadas, com oito faixas, sendo quatro de canções de Marino Pinto: “Revolta”, mais uma com Vadico; “Foi você”, com Paulo Soledade; “Não há de quê”, da própria Helena com Marino e Soledade; e ainda “Renúncia”, samba-canção com letra e música de Marino, que havia sido lançado por Orlando Silva. Mas a Helena cabe a melhor interpretação.

O disco inteiro tem somente sua voz e o piano de Ribamar, o mesmo músico que faria algumas canções em parceria com Dolores Duran. *Dentro da noite* é hoje raridade entre colecionadores. Um retrato delicado e nostálgico do que foram as famosas noites nas boates da Copacabana. Na contracapa, o modesto Marino Pinto explica que “Embora lhes possa parecer imodéstia nossa, orgulhamo-nos do convite, que nos fez a Continental e aqui estamos para fazer a apresentação deste LP de Helena de Lima” (PINTO, nota de contracapa e encarte, 1956). E, mais adiante, o compositor define como se dava essa presença da cantora: “Helena de Lima é tão somente – e é muito – Helena de Lima” (idem, ibidem).



**HELENA DE LIMA E AUTORES DE "PRECE"
REPRODUÇÃO DO ENCARTE DO LP VADICO,
EVOCAÇÃO III, LANÇADO PELA ELDORADO
EM 1979**

É curioso que se conta que, naquele mesmo ano em que Helena de Lima lançava três composições dele e de Marino, Vadico teria recusado o convite para fazer a música de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, por não se sentir em condições, talvez com a saúde abalada. Vinícius chegaria a dizer que Vadico tinha tirado o corpo fora. E foi isso que abriu os caminhos para Tom Jobim, que acabou sendo convidado para ser o parceiro de Vinícius, no conhecido encontro no bar Vilarino, na presença de Lúcio Rangel. Hoje se sabe também que os dois já se conheciam de vista do Clube da Chave, em Copacabana.

Por sua vez, Vadico continuou a produzir com Marino Pinto coisas como “Prenúncio”¹⁰. Morreria de ataque cardíaco, em 1962. Duas composições dessa parceria, “Só”¹¹ e “Até quando”,¹² seriam reunidas no LP gravado por Elizeth Cardoso, *Magnífica*, em 1960, só com canções de Marino Pinto.

Elizeth e o compositor já se conheciam há muito tempo. A uma reportagem publicada pela revista *O Cruzeiro*, em outubro de 1968, ela declara que, quando vendia cigarros, passava pela rua um moço muito musical, que era Marino Pinto.

Ele comprava os cigarros que Elizeth vendia e gostava de conversar com ela. “Foi uma amizade que preservei a vida inteira”, disse a cantora (O Cruzeiro, 5 de outubro de 1968, p. 84).

O prestígio da cantora na noite carioca, particularmente em boates de Copacabana e do Leme, no fim dos anos 1950, pode ser medido na admiração que despertava em Maysa, como conta o biógrafo da autora de “Ouça” e “Meu mundo caiu”:

Desaparecera poucos minutos antes do horário previsto para subir ao palco e, sem avisar ninguém, [Maysa] fora assistir ao show de Elizeth Cardoso a duas quadras distantes dali, em uma das mesas do *Au Bon Gourmet* – “o lugar onde melhor se come no Rio à noite”, dizia-se. Quando Elizeth viu a amiga, cumprimentou-a do palco, efusivamente. Maysa levantou-se e gritou a frase que ficaria célebre: “Meu maior desejo era ser homem, preto, pianista e bêbado. Como vocês sabem, não consegui ser homem, negro, nem pianista”, o público riu e Maysa continuou: “porém ainda tenho um sonho: ser Elizeth Cardoso” (NETO, 2009, p. 16-17).

As primeiras canções de Marino que a Divina grava são “Águas passadas”, parceria com Paulo Soledade, e “Velha praça”, mais uma parceria com Mário Rossi. Os dois sambas-canção são as duas faces de um mesmo 78 rpm lançado pela Continental. “Velha praça” seria regravado no LP *Magnífica*. O tema, embora se refira a uma praça, provavelmente de uma cidade do interior, é semelhante ao desenvolvido por Tom e Vinícius em “Garota de Ipanema”. Mas a música de Marino e Mário Rossi tem uma angústia, um desfecho sombrio que difere do ambiente “cheio de graça” daquela garota.

Provavelmente, a origem das duas letras está em Baudelaire, mais especificamente no soneto “A uma passante”. Vinícius de Moraes, na década de 1940, já tinha feito o poema “A mulher que passa”, no qual diz “Meus Deus, eu quero a mulher que passa!/ Eu quero-a agora, sem mais demora/ A minha amada mulher que passa”. É claramente o que vai dar o mote, tempos depois, para a ideia de “A moça que passa”, que teria sido o primeiro título pensado para o que viria a ser “A garota de Ipanema”.

Neste cenário de um ser amado que passa, a letra de Mário Rossi (e é possível que também de Marino Pinto, autor da melodia) abre com esta cena: “A velha praça/ Ficou mais moça/ Quando você naquele dia apareceu/ O seu sorriso cheio de graça/ Deu vida nova à velha praça”. Sete anos antes que Tom e Vinícius lançassem sua mais famosa criação no antológico show *O Encontro*, na boate Au Bon Gourmet,

ao lado de João Gilberto e de Os Cariocas, Marino e Mário Rossi, pela voz de Elizeth, falam de sorriso cheio de graça/ ficar mais moça/ vida que passa.

“A velha praça” é uma espécie de “Garota de Ipanema” sombria. Cantada no feminino, confere à canção a imagem da mulher abandonada, que depois de sentir a vida nova e os olhos remojados, fica à espera do amado que desaparece e se torna mais velha, mais velha do que a velha praça. A canção de Tom e Vinícius não esconde seu lado melancólico de quem se sente tão sozinho e se pergunta “por que tudo é tão triste”. Mas termina suave, envolta na graça do balanço a caminho do mar.

O LP *Magnífica*, embora tenha bons momentos, é carregado de uma orquestração com violinos e coro, muito presos a um modelo do cinema americano, que prejudica a naturalidade da cantora. Sérgio Cabral, na biografia que escreve de Elizeth Cardoso, diz que ela chama o saxofonista Moacir Santos, seu amigo, para tentar salvar algumas faixas.



ESQUINA SONORA
 NICODEMUS & CIA.
 LPs novos
"MAGNIFICA"
 A Copacabana vem de lançar mais um Álbum da cantora Elizeth Cardoso, cognominada pelos cronistas da noite como "A divina". Trata-se do "micro" intitulado "Magnífica", no qual a versátil estrela interpreta páginas imortais de Marino Pinto, um dos maiores compositores populares do Brasil. O LP, gravado em alta fidelidade (selo azul) tem as seguintes composições: num lado (já que não há indicação de face a ou b) — 1. "Música do céu", samba-canção de Marino Pinto e Aluizio; 2. "Que dizer?", samba-canção de M. Pinto e Aluizio; 3. "Reverso", samba-canção de M. Pinto e Gilberto Milfont; 4. "Cidade do interior",

NOTA PUBLICADA NO CORREIO DA MANHÃ, EM 6 DE JANEIRO DE 1960, SOBRE NOVO LP DE ELZETH COM CANÇÕES DE MARINO

É uma pena que nem um dos sambas compostos com Ataulfo Alves ou com Waldemar Gomes, por exemplo, tenha sido incluído no repertório. Mas a faixa que se destaca é “Cidade do interior”, de Marino e Mário Rossi, lançada por Aracy de Almeida em 1947. Elizeth está mais do que à vontade, acompanhada pela caixa de fósforos de Marino Pinto, o assovio de Altamiro Carrilho e o violão de Baden Powell. Sérgio Cabral nota que, na contracapa, o compositor ainda pouco acostumado com o jovem violonista, escreve seu nome com a letra “d” duplicada assim: Badden.

Aliás, é nesta contracapa, que Marino Pinto procura dar algumas pistas sobre ele mesmo, redigindo o texto “Marino biografa Marino”. E ao que ele procura dizer, vai associando os títulos de todas as canções do disco, que coloca entre aspas. Vale a pena reproduzir o texto na íntegra:

Eu, Marino do Espírito Santo Pinto, fui convidado para falar de Marino Pinto nesta contracapa. Mas “Que dizer?”...

Sou natural de uma “Cidade do interior” (Bom Jardim) e trouxe comigo a “Herança” do samba, do samba dos “Velhos tempos”. A “Música do céu”, que inspira os sambistas de minha terra, ilumina os meus sonhos desse a “Madrugada” da minha carreira de compositor.

“Até quando?” – Não sei... Enquanto houver uma “Velha praça”, nunca estarei “Só”. Comigo estarão velhas lembranças, passados desencantos que, somados ou diminuídos às novas esperanças, numa “Aula de matemática” particular, florescerão em ritmos e melodias para todos.

A minha infinita capacidade de “Renúncia” há de permitir que jamais descreia da vida, com todos os seus sofrimentos e desenganos, que são o “Reverso” da estrada do sonho.

Assim sou eu, Marino Pinto, e assim eu vejo e compreendo Elizete Cardoso.

À minha magnífica Elizete, muito mais que obrigado. Meus parceiros e eu somos interpretados pela terna amiga, mais reais e mais humanos do que pensávamos. Em “Madrugada”, a cantora faz o prodígio de cantar caminhando, sem ritmo, sem música, sem apoio. Oito compassos são cantados assim, só a voz e o ruído dos passos de Elizete são ouvidos na gravação.

À Copacabana-Discos, meu muito obrigado (PINTO: notas de contracapa, 1960).

Um texto no qual o autor revela pouco de si mesmo e, quando se refere às composições, quase nada acrescenta ao que elas representam. É o mesmo entrevistado pelo quizenário Para Todos: lacônico, evasivo. Um artista que talvez só possa mesmo ser encontrado e compreendido na sua obra dispersa, difícil de ser reunida.

Segundo Angela de Almeida⁵⁹, que pesquisa a obra de Dolores Duran, as letras de duas das canções do LP de Elizeth estavam anotadas no caderno de Dolores,

⁵⁹ Da pesquisa de Angela de Almeida foi lançado, pela Biscoito Fino, o CD reunindo gravações caseiras de Dolores Duran realizadas por Geraldo Casé na década de 1950.

caderno no qual a cantora e compositora guardava coisas que compunha ou simplesmente gostava. As canções de Marino no caderno de Dolores eram “Madrugada”, uma parceria com Candinho, violonista que foi casado com Silvia Telles; e também “Que dizer?”, uma parceria com Aloysio Barros. Esta é bem ao estilo de Dolores e até parece uma canção que ela própria poderia ter composto.

“Madrugada” seria regravada, em 1979, por Miúcha e Tom Jobim, no segundo LP que fizeram juntos. No mesmo disco, Tom gravou pela primeira vez uma das parcerias feitas com Marino e que também estava no LP de Elizeth Cardoso: “Aula de Matemática”. A parceria de Tom e Marino seria mais uma motivada pelos assuntos ligados à Sbacem. Tom lá chega levado por Alcides Fernandes, marido da empregada de sua mãe, que morava no morro do Cantagalo e era compositor de carnaval, já associado à Sbacem. Alcides e Tom foram parceiros em algumas músicas.⁶⁰ Ao mesmo tempo, Tom fazia arranjos para Dalva de Oliveira, e tudo isso o aproximou de Marino Pinto.



**EM 1979, LP DE MIÚCHA E TOM INCLUÍA DUAS CANÇÕES DE MARINO:
PARCERIAS COM TOM E CANDINHO
(ACERVO INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM)**

⁶⁰ De Tom Jobim e Alcides Fernandes, Caetano Veloso gravou “Solidão”, no LP *Totalmente demais*, ao vivo, lançado em 1986.

3.7. Se eu fosse poeta

As duas primeiras parcerias de Tom e Marino foram gravadas por Ernani Filho, em 1957, em um mesmo disco 78 rpm. Um lado tinha “Sucedeu assim” e outro “Frase perdida”. 🎵 Ernani foi o primeiro a gravar músicas de Tom e era vizinho de Marino Pinto, no mesmo prédio em que moravam Ronaldo Bôscoli e Chico Feitosa.

Antônio Carlos Jobim entra na vida de Marino Pinto quando vai procurar se associar à Sbacem, levado pelo marido da empregada de sua mãe e também seu parceiro, Alcides Fernandes. É este quem o apresenta a Marino em meados da década de 1950. Além disso, Tom fazia também arranjos para gravações de Dalva de Oliveira, intérprete e amiga do compositor aqui estudado.

Das cinco canções que fizeram, a mais gravada foi “Sucedeu assim”, cantada por Silvia Telles, Agostinho dos Santos, Ernani Filho, Clara Nunes e Dalva de Andrade, entre outros. Tom só a gravaria no primeiro disco que fez com a Nova Banda, em 1987. Mas, nesta gravação, se acompanha sozinho ao piano e modifica a parte final da letra. Onde havia “Abriu-se em meu peito um vulcão/ e nasceu a paixão”, reescreve os versos desta forma: “Abriu-se em meu peito a canção/ e a paixão por você”.

Certamente, o exagero do vulcão, que podia até combinar com o amor passionai dos anos 1950 incomodava Tom. Mas é curioso ele fazer isso anos depois de ter composto, sozinho, a valsa Luiza, na qual diz: “Eu sei que embaixo dessa neve mora um coração”. Não é estranho aceitar a neve e rejeitar o vulcão? Ou a imagem da neve é realmente mais delicada, mais poética? Uma imagem não tão distante assim para quem tinha uma vivência da neve nos Estados Unidos e passaria a ter apartamento em Nova Iorque...

O que talvez mais desagradasse a Tom é que as frases melódicas finais de “Sucedeu assim” lembram um dos maiores sucessos do maestro, em parceria com Vinícius. É só em vez de “Abriu-se em meu peito a canção”, cantarolar “Se todos fossem no mundo”⁶¹.

⁶¹ Quem me chamou a atenção para a semelhança das melodias foi o músico e designer José Maurício Porto, durante uma conversa, há muitos anos, na qual eu lhe falava sobre a ideia de, um dia, escrever algo a respeito de Marino Pinto.

E essa proximidade de “Sucedeu assim” com “Se todos fossem iguais a você”, quem sabe, tivesse se tornado para Tom um problema. E de que forma resolvê-lo? Pensando que “Se todos fossem iguais a você” é uma das composições que podem ser chamadas de “A canção brasileira”, em vista da sua importância, selando aquele que seria dos maiores encontros da música internacional, unindo para sempre Tom e Vinícius, só pode ser esta a canção que se abre no peito do “maestro soberano”, mesmo quando ele compõe com outro parceiro. A nós parece que o mais justo seria não desperdiçar o “vulcão” de Marino e cantar as duas partes daqui em diante.

Tom e Marino fariam juntos ainda “Mágoa”, samba-canção gravado por Silvia Telles. No acervo de Tom, disponível no portal do Instituto Antônio Carlos Jobim, é possível ver “Mágoa” incluída em uma lista de canções feita pelo próprio Tom. Pensaria ele em gravá-la ou incluí-la em algum show? O certo é que considerou a possibilidade de aproveitar a canção em algum trabalho que, ao que parece, não chegou a realizar.

As parcerias feitas com Marino seriam consideradas por Tom entre suas canções que ganhariam versão em inglês, quando morou nos Estados Unidos, na década de 1960. Mas, ao que parece, nem uma das canções feitas pelos dois acabou por ganhar uma letra de Gene Lees, Ray Gilbert ou qualquer outro dos letristas norte-americanos que se tornaram parceiros de Tom. Essa atenção de Tom à parceria com Marino pode ser notada na carta que escreve a Vinícius de Moraes, na qual fala de sua aversão à versão:

Por amar tuas palavras, e as de Mendonça, Dolores, Billy, **Marino** [grifo nosso], é que tive de brigar. Não posso compactuar com a *carnage* do que você e eu temos de melhor. Não posso aceitar o chapéu de Mexicano em tua poesia. Versão é a coisa mais ingrata que existe. Ingrata, antipática, deturpante, borocoxô e subarte. Aversão à versão (HOMEM & OLIVEIRA: 2012, p. 131).

A relação com Tom colocaria Marino mais próximo da bossa nova, uma proximidade reforçada pelo convívio com os vizinhos de prédio Ronaldo Bôscoli e Chico Feitosa. Dessa convivência nasceria a parceria com Carlos Lyra, que então compunha com Ronaldo Bôscoli. Fariam juntos “Velhos tempos”, gravada primeiro por Dalva de Oliveira, em 1959, por Elizeth Cardoso, em 1960, e pelo próprio Lyra, em 1974. A outra, “Erros de gramática”, teve gravações de Marlene e Alaíde Costa. Mas é a primeira da qual Carlos Lyra gosta mais, a que mais o faz lembrar de Marino, embora jamais a tenha apresentado ao vivo.

Lyra chegaria ainda a gravar, em seu primeiro disco, lançado pela Philips, em 1960, uma parceria de Marino com Chico Feitosa “Canção do olhar amado”, que seria gravada também por Feitosa muitos anos depois. Nessas parcerias, Marino parece um pouco descontraído, lançando mão de versos bem ingênuos. Chico Feitosa seria parceiro de Marino também em “Amor sincopado”, gravado por Eliana Pittman e seu pai, o saxofonista Booker Pittman, em 1963.

Segundo uma reportagem publicada no dia 28 de julho de 1957, no Diário Carioca, na seção Revista dos Espetáculos, assinada por Mister Eco sob o título “Quem canta seus males espanta”, cantor de boate era aquele que cantava mansinho, macio e sabia escolher repertório. Entre os compositores preferidos dos *habitués* da noite, são citados Dorival Caymmi, Marino Pinto, Noel Rosa, Vadico, Antônio Carlos Jobim e Tito Madi.

O compositor conciliava sua atividade na música com sua atuação na Sbacem e, desde 1951, com o cargo que exercia na Censura, então ligada à Polícia Federal. Por mais que fosse um cargo burocrático, um emprego que obteve do presidente Vargas, em retribuição à criação da marchinha “Retrato do velho” (curiosamente, não se fala se o parceiro Haroldo Lobo também teria sido retribuído com algum benefício) era um cargo contraditório para um artista. Foi exatamente em 1955 que *Rio 40 graus*, primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos, foi censurado. Portanto, a censura na época poderia representar uma função constrangedora para quem transitava no meio artístico. Mas ele não parecia se preocupar com isso. Carlos Lyra ficou surpreso ao saber que Marino tinha esse cargo, coisa que sempre ignorou.

Não, eu nunca soube disso. Se ele tinha esse cargo, nunca soube. Ele nunca tocou nesse assunto. Isso devia ser mais um cargo do que qualquer coisa. Eu nunca vi Marino se metendo com isso. Ele nunca tocou nisso comigo. Acho que era uma coisa bem burocrática. A gente estava com ele sempre, nunca o vimos sair para essas coisas nem ir tomar parte em nada disso. Marino era uma pessoa muito doce. Acho que era incapaz de censurar alguém. (LYRA: entrevista, 2014).

Mas não se tratava de uma situação tão simples. Pode ser que Marino não tomasse partido na censura nem fosse responsável por uma decisão, mas fato é que podia se envolver em alguma complicação em um cargo assim. Foi o que aconteceu com Juca Chaves. No dia 7 de outubro de 1960, o Jornal do Brasil publicava, no Caderno B, reportagem com o compositor e humorista, sob o título: “Juca Chaves vai lutar para liberar samba dizendo que foi censurado por inveja”. A matéria faz

referência à proibição do samba “Caixinha, obrigado”, censura atribuída a Marino Pinto. Diz o texto publicado:

O cantor e compositor Juca Chaves declarou que vai continuar lutando pela liberação de seu samba “Caixinha, obrigado”, por considerar que a medida proibitiva imposta pelo serviço de censura é arbitrária e produto da inveja de Marino Pinto, “pois ele também é compositor, e não quer ver os colegas fazerem sucesso, como sucedeu com ele” (CHAVES:1960, p.2).

Aparentemente, não houve resposta de Marino Pinto, mas é claro que ele se expunha a uma situação pouco confortável para um compositor. Seu sobrinho e afilhado Paulo Perçu comenta:

Ele foi nomeado advogado do Banco do Brasil, achavam que ele era advogado. Era entendido de leis, gostava de discutir qualquer assunto. Tinha conhecimento dos três anos de faculdade (abandonou o curso de Direito no meio). Mas chega para o advogado do Getúlio, que era o Ladislau, e diz que não era advogado. Assim, fazem a retificação no Diário Oficial. Onde se lê advogado do Banco do Brasil, leia-se censor federal, cargo que na época era ligado à Polícia Federal. Eu acho até difícil combinar a produção de artista com a de censor, não tinha nada a ver. E isso gerou talvez alguma animosidade (PERÇU: entrevista citada).

Mas se o cargo na censura era meramente burocrático e, como muitos, Marino exercia uma vaga no serviço público para se dedicar à sua arte com mais recursos, é lamentável constatar que não se tratava de um compositor que apenas fazia músicas de carnaval, mas que também censurava esse tipo de música, segundo os critérios do departamento ao qual pertencia. É o que mostra reportagem publicada na primeira página do Diário Carioca, no dia 14 de janeiro de 1960, uma quinta-feira. Sob o título “Censura vetou cinco músicas de Carnaval”, o jornal diz que

Até o presente momento, apenas cinco músicas carnavalescas foram interditadas pelo Serviço de Censura – declarou ontem à reportagem do Diário Carioca o compositor Marino Pinto, encarregado por aquela repartição de julgar as músicas que lhe são enviadas, buscando a necessária aprovação. Entre as interditadas figura “Cacareco é nosso”. O pequeno número de interdições se deve ao fato de apenas duas (Copacabana e Odeon) das 74 etiquetas que gravaram para o carnaval haverem apresentado até aqui os discos à Censura, tendo o sr. Pedro Chediak, diretor daquele serviço, exigido a imediata regulamentação dessa situação, sob pena de impedir as estações de Rádio e TV, bem como os clubes, de executarem músicas ainda não censuradas (PINTO: 1960, p. 1).

Vale lembrar que isso se passava no fim dos anos dourados do governo JK. Aquele seria o último carnaval do Rio de Janeiro como capital federal. Com a inauguração de Brasília, em abril daquele ano, o Rio passaria a ser, ao mesmo tempo, cidade e estado, a Guanabara.

Muito já se falou sobre a censura às músicas durante os anos de chumbo do governo militar, quando diversas canções foram proibidas até mesmo antes de serem gravadas. Menos se fala da censura durante o Estado Novo ou mesmo em tempos democráticos, como os anos do governo Juscelino Kubitschek. A justificativa apresentada por Marino Pinto à reportagem, para que as músicas de carnaval fossem censuradas somente após serem gravadas, era: “o cantor pode modificar o sentido de uma frase, tornando-a ofensiva à moral” (idem, ibidem).

E o que é mais curioso é que tanto o jornal quanto o compositor-censor apresentam o problema de somente cinco terem sido censuradas, já que a maioria das gravadoras ainda não havia enviado os discos para serem avaliados. Esperavam, portanto, que o número de músicas censuradas fosse maior. Mas o que tanto os compositores de carnaval queriam dizer e eram impedidos? Os discos podiam ser lançados, mas não tocavam nem no rádio nem na TV e as músicas deixavam de ser executadas ao vivo? Alguns dos discos poderiam ainda ser apreendidos?

Não é de espantar que, onze anos depois, o cantor Mário Reis fosse proibido de lançar, em seu último disco, um samba inédito de Chico Buarque, “Bolsa de amores”, sob a alegação de que era “desrespeito à mulher brasileira”, como lembra o biógrafo de Mário Reis (GIRON: 2001, p.250). Composto à moda dos antigos sambas do Estácio, reconhecidamente machistas, o samba era um tributo ao cantor e fazia referência ao mercado de ações da bolsa de valores, uma das manias de Mário Reis.

Esse episódio com Chico Buarque e Mário Reis se dava em pleno governo Médici, durante a ditadura militar, quando muitos compositores foram seguidamente censurados. Já o caso com o censor Marino Pinto acontecia nos anos dourados de JK, quando havia liberdade de expressão – até que ela entrasse em choque com a moral e os bons costumes.

Contraditoriamente, o censor Marino Pinto cumpria as regras burocráticas do sistema, enquanto o compositor criava marchinhas satíricas, irônicas, que, dependendo da visão do censor de plantão, poderiam também ser censuradas.



REPRODUÇÃO DO DIÁRIO CARIOCA COM A DECLARAÇÃO DO CENSOR MARINO PINTO

Em relação a “Cacareco é nosso”, a censura poderia ser considerada política. Afinal, o país se encontrava a caminho de nova eleição presidencial e o emblema da campanha do candidato Jânio Quadros, da União Democrática Nacional (UDN) – a vassoura – era ironizado na letra. Como conta Renato Vivacqua, em *Crônica carnavalesca da História*,

Incensado mesmo foi o rinoceronte Cacareco em 1960. Uma turma de jornalistas, depois de umas e muitas no hotel Jaraguá, em São Paulo, saiu de madrugada pichando os muros com propaganda do animal. Não deu outra. Obteve 90 mil votos, enquanto Jânio teve 71 mil. Roubou nove cadeiras a Ademar, na Câmara de Vereadores (...) Saulo Gomes foi outro contestador bradando “Cacareco é nosso”:

Não há carne, não há leite, não há pão,
Minha gente não faça confusão
Troque a vassoura por pandeiro e reco-reco
E vá votar no Cacareco (VIVACQUA: 2004, p.42).

Na verdade, a votação em Cacareco, que se tratava de rinoceronte fêmea, aconteceu durante as eleições para a Câmara Municipal de São Paulo, em 1959, quando recebeu de noventa a cem mil votos. Segundo o jornal O Estado de S. Paulo,

ele teve mais votos do que qualquer outro dos quatrocentos e cinquenta candidatos que concorriam às quarenta e cinco vagas para vereador.

Na maioria das cédulas o paulistano escreveu “Para vereador - Cacareco”, mas em outras a criatividade transbordou, “Cansados de teleco-teco, vamos votar em Cacareco”, ou “Queremos uma Câmara mais anima... da”. Apesar do sucesso, lançar um animal como protesto não foi original. Em Jaboatão (PE), o bode cheiroso já havia sido lançado como candidato a vereador (ENTINI: 2013, s/p).

O sucesso da candidatura deu o mote para os compositores de carnaval. Pode ser até que a censura não tenha prevalecido, Vivacqua se refere à marchinha, mas não à censura. No entanto, o Diário Carioca mostrava que censura houve, e não apenas em nome da moral e dos bons costumes.

Marino Pinto era subordinado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) e com a criação do Estado da Guanabara passaria a ser funcionário estadual, ainda na função de censor.

Até onde essa atividade influía na sua criatividade de compositor? Ele participava da interdição de obras artísticas de colegas seus? Que conflitos isso trazia ao artista Marino Pinto? Não conseguimos reunir nem uma reflexão sua a respeito dessa função que, embora colocada às claras nas páginas de jornais, não era certamente tão discutida por ele, no dia a dia. Carlos Lyra, por exemplo, nada sabia a respeito, e entrando com ele convivia exatamente no período da censura a “Cacareco é nosso”.

Mas a favor do compositor – que sem dúvida foi um homem honesto e honrado por toda a vida, admirado por parceiros e amigos – cabe destacar a opinião de Rubem Braga a respeito dessa atividade: “[Marino Pinto] exerce da maneira mais simpática possível as sempre antipáticas funções de censor de teatro e cinema do DFSP” (BRAGA: 2016, p. 200).

Nesse mesmo ano de 1960, ele seria eleito para a presidência da Sbacem e reeleito para os mandatos seguintes. Se, por um lado, por vezes parece que as atividades burocráticas sufocavam o artista, nada leva a crer que isso tenha resultado em queda da qualidade de suas canções.

Exatamente nesse período acontecem suas parcerias com Vadico, Antônio Carlos Jobim, Pernambuco, continuam os sucessos com Mário Rossi, e há a retomada da colaboração com Herivelto Martins.

Continua a ser o artista que, em “Chegou a hora”,¹⁰ marchinha com letra e música sua, gravada pelos Anjos do Inferno, em janeiro de 1950, diz: “Não é preciso me pedir licença/ No meu samba todo mundo pode entrar”. E em outra marcha, esta com Manezinho Araújo, “Viva a pátria e chova arroz”,¹¹ gravada também pelos Anjos do Inferno, em 1954, critica: “Aqui trabalho há/ Mas se deixa pra depois/ Aqui plantando dá/ mas se deixa pra depois/ A nossa terra é/ Do deixa pra depois/ Enquanto houver mulher/ Viva a pátria e chova arroz”. Uma brincadeira de carnaval que expressa muito do desalento com o fracasso de um projeto para o Brasil.

Por outro lado, em ritmo de carnaval, a crítica também ganha contornos de afirmação de um modo de agir que Clément Rosset associou ao modo de viver do brasileiro, no prefácio que escreve especialmente para a edição neste país de seu livro *A lógica do pior*: “sejamos felizes, tudo vai mal” (ROSSET: 1989, p.7).

Há ainda uma proximidade com o “Ai, que preguiça”, de *Macunaíma*, na outra parte da letra: “Como tudo tem sua razão/ O calor é o quê da questão/ Nesta terra de sol enfezado/ Todo mundo já nasce cansado”.

O artista Marino – irônico, satírico e agregador – poderia ser censurado pelo burocrata. Um dilema que mostra como a vida e a obra podem andar separadas, como nos distanciaremos do compositor se buscarmos no homem aquilo que realmente nos move a discutir: uma obra expressiva, com dezenas de parceiros de diferentes estilos, gravada por destacados intérpretes da canção brasileira, que permanece atualizada em constantes regravações e, ao mesmo tempo, é pouco comentada.

Além da Sbacem e da Censura, Marino passaria a se envolver mais com o Olímpico Club, onde costumava jogar cartas. Chega a se candidatar a presidente do clube, mas perde a eleição. Acaba tendo uma úlcera, é operado do estômago, em meados de 1964. O país então já vivia sob o governo militar e seu cargo na Censura passaria certamente a mudar de perfil.

No dia 28 de janeiro, após trabalhar normalmente na Sbacem, onde era presidente pelo terceiro mandato consecutivo, foi à nova sede do Olímpico, na rua Pompeu Loureiro, em Copacabana, não muito longe de seu apartamento. Ao chegar próximo ao clube, sentiu-se mal e caiu sobre a calçada, sendo socorrido por dois sócios mais jovens, que tinham ido encontrá-lo. Levado às pressas para o Hospital Rocha Maia, lá já chegou sem vida. Pelo que se conta, morrera antes de ser socorrido, de infarto fulminante.

Dorival Caymmi foi um dos primeiros a ir até o hospital, ao saber da morte do colega da Sbacem. O corpo foi primeiramente velado no São João Batista e seguiu para Nova Friburgo, sendo enterrado no cemitério de Bom Jardim. Ao velório no São João Batista, compareceram autoridades e uma infinidade de nomes da música popular brasileira, como Donga, Elizeth Cardoso, Ernani Filho, Zilda do Zé e Mário Rossi, além das presenças de Darcy Vargas e Amaral Peixoto.

A notícia de sua morte saiu no Jornal do Brasil, o Globo e também na Folha de S. Paulo, entre outros veículos da imprensa. Sem filhos, todos os seus pertences ficariam com sua viúva, Zaíra Ferreira Pinto, que passaria a cuidar de seus direitos autorais. Após a morte dela, em 1978, o irmão de Zaíra assumiria essa função. Os sobrinhos que moram em Nova Friburgo (a mais velha já falecida), filhos de sua irmã Celeste (que também morreu) pouca coisa sabem de sua vida na música ou de histórias com seus parceiros, haja vista que era sempre muito reservado. Ao mesmo tempo, a família de sua esposa pouco sabe também. Marino e Zaíra se casaram quando ambos tinham mais de quarenta anos. E ele morreria cerca de seis anos após o casamento.

Durante mais de vinte anos, Antônio Carlos Jobim deixou engavetado um choro-canção ou samba-choro feito com Marino Pinto em fins da década de 1950. Provavelmente, foi feito entre 1957 e 1958, período em que, após a encenação de *Orfeu da Conceição*, Vinícius embarcara para a Europa. Ano em que Tom grava com orquestra acompanhando Dalva de Oliveira, por exemplo, em “Saia do caminho”, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Nesta faixa, é possível perceber a flauta, o piano conciso e suave, que tanto caracterizam a música de Tom. Este samba-canção seria incluído no primeiro disco que ele gravaria com Miúcha, em 1977, pela RCA, dueto que faz com ela no famoso show “Tom, Vinícius, Toquinho e Miúcha”, com direção de Aloysio de Oliveira, no Canecão.

Enquanto Vinícius está viajando, Marino e Tom arriscam mais uma parceria. Quem sabe, se por entender que Vinícius é o parceiro ideal de Tom, Marino escreve um verso que diz: “Ai, quem me dera ser poeta”. Curiosamente, é provável que tivesse na cabeça a ideia de desenvolver um tema que abordara em samba feito com Wilson Baptista, anos antes, jamais gravado. Samba ao qual chamaram de “Se eu fosse poeta” e, embora registrado com seus nomes, para sempre ficaria perdido.

Por e-mail, converso com Rodrigo Alzuguir, biógrafo de Wilson Baptista, que me escreve:

“Se eu fosse poeta” é um mistério. Foi registrada pelo Wilson e pelo Marino na editora Todamérica, no início dos anos 1940, e chegou a aparecer nas listagens que eram impressas nas quartas capas de partituras. Encontrei o contrato de edição no acervo da Todamérica, assinado pelos dois, mas nada além disso. Nenhuma partitura ou letra... Com certeza ela não foi gravada. Se tem algum parentesco com “Ai quem me dera”, fica difícil saber... (ALZUGUIR, 2014, e-mail citado).

Difícil saber, mas não é improvável. Não seria a primeira vez que Marino retomaria um tema já desenvolvido com outro parceiro. Mas o que interessa aqui é que “Ai, quem me dera”, a composição a que nos referimos de Tom e Marino, se não é uma obra-prima, passa bem perto. Toda a questão de letra de música ser ou não poesia está aí colocada. Muito embora haja muitos letristas que são poetas, nada determina que a letra de uma canção seja poesia.

Chico Buarque, por exemplo, hesitou um bom tempo em publicar suas letras e só aceitou fazê-lo, em 1989, em um volume que trouxesse também a partitura de algumas de suas canções. Bem antes, porém, em 1966, a Livraria Francisco Alves lançara *A Banda, manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*, que vinha com as letras e as cifras para violão de sua produção musical, que então começava. Na apresentação, o compositor entregava: “Correndo atrás da poesia, espero pelos meus 25 anos” (BUARQUE: 1966, p.1). Mas correr atrás da poesia nem sempre é ser um poeta. E a canção partilha de um universo poético, perto da poesia. Mas não quer dizer que sejam a mesma coisa.

Parceiro de Marino Pinto nas marchinhas “Ela partiu” e “Eu, hein, Rosa”, e autor de sambas de sucesso como “É com esse que eu vou”, Pedro Caetano assim definiu porque não pensava em publicar suas letras em livro:

Há muito, alguns amigos, aqueles mais apreciadores das coisas que faço, me perguntam: - por que você não publica um livro de poesia? Eu lhes respondo: - é porque não confundo letrista com poeta. Embora todo poeta possa ser letrista, nem todo letrista consegue ser poeta. A poesia é aquela que se pode ler ou recitar agradavelmente, o que não acontece com a maioria das letras de músicas, as quais, vistas separadamente, não tem nada de interessante” (CAETANO: 1984, p. 48).

A visão do artista Marino Pinto era a de que um compositor de ouvido, como ele, se distinguia de um poeta ou de um músico. Fazer canção era outra coisa, que só se completava ao se cantar/tocar/ escutar a melodia e a palavra.

Marcando a permeabilidade e o encontro entre ritmos desenvolvidos e modificados em fundos de quintal e estúdios de gravadora, Marino fala de samba para

uma melodia que o parceiro prefere definir como choro-canção, em vez de samba-choro. Tinha tudo para fazer sucesso. Mas a composição ficaria na gaveta por quase um quarto de século. Talvez soasse diferente das coisas de Tom que os produtores quisessem gravar, tudo sempre mais associado à bossa nova e, mais tarde, a um Tom Jobim sinfônico.

Somente em 1980, quando preparava novamente um choro, “Bate-boca”, que daria para Chico Buarque letrar – o que jamais se consumaria - Tom se dá conta dessa parceria com Marino nunca gravada. Há alguma semelhança entre as melodias, na parte inicial. É possível fazer a comparação ao escutar o próprio Tom cantando a melodia de “Bate-boca” para o parceiro Chico Buarque, no prefácio, em forma de CD, que este faz para o livro *Antônio Carlos Jobim, um homem iluminado*, de Helena Jobim.

Na página seguinte, reproduzimos a imagem da partitura de “Ai, quem me dera” com o manuscrito da letra colado a ela.

Ai quem me dera? *Marino Pinto e
Antônio Carlos Jobim*

8.

ATON

Ou quem me dera
poder me cantar
seu corvo.
Belas canções, lindas palavras
doce fôlego de amor.
Insuficientemente como eu não
aprendi a ^{ver} amar
Eu faço sambas de ouvido
para você
Depois de tantos ^{procurar} freres
e apárida eu percebi
que as almas que ^{eu} procuro
Essa alma, aquela
Porque ^{eu} o vejo mas
de confusão de você
E como
E o verbo a ar não se conjuga
Se faço sambas só você sabe porque
Mas como o verbo amar não se conjuga sem você
Eu faço sambas só você sabe porque
Eu faço sambas mesmo assim, só para você

MANUSCRITO DA LETRA COLADO À PARTITURA DE "AI, QUEM ME DERA"
(ACERVO INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM)

Em 1981, ao dividir um disco com Edu Lobo, tom escolhe como a faixa de abertura “Ai, quem me dera”, que no mesmo ano ofereceria para o Quarteto em Cy incluir em um disco em homenagem a ele, Caymmi e Fernando Lobo, e os respectivos filhos compositores: Paulo Jobim, Dori e Danilo Caymmi e Edu Lobo. Um disco que se chamaria *Caminhos cruzados*.

O disco com Edu e também o do Quarteto em Cy abrem exatamente com a composição de Tom e Marino. A mesma canção é apresentada por Tom em programa de TV que se encontra disponível no Youtube, com uma ou outra palavra ligeiramente modificada. Por e-mail, Paulo Jobim, que dirige o Instituto Antônio Carlos Jobim, me informa que não conhece o vídeo, mas é possível que tenha sido gravado na época em que Tom fazia o disco com Edu. Quanto ao manuscrito da letra que acompanha a partitura e faz parte do acervo do maestro, diz Paulo Jobim: “O manuscrito colado no papel pode ser de Marino Pinto, não conheço a caligrafia”.

Em vez de “lindos poemas, doces frases de amor”, nesta versão não gravada em disco, Tom canta “fazer poemas, dizer frases de amor”. ■ Certamente, Tom retrabalhou ou pensou em retrabalhar a letra após a morte do parceiro. Mas a letra gravada no disco com Edu e no do Quarteto em Cy é a que está no manuscrito colado à partitura. O último verso, curiosamente, parece ter ficado como obra aberta. Em cada uma das gravações, e mesmo na versão cantada no vídeo já citado, ele é apresentado de forma diferente. Ora é “eu faço sambas só você sabe por que”, ora “eu faço sambas sem saber mesmo por que”, ou como também indicado no manuscrito da partitura: “eu faço sambas mesmo assim só pra você”.

O verso que parece ter mais agradado a Tom Jobim é o que repete o que está no final da primeira parte da letra: “Eu faço sambas de ouvido pra você”. Era esse o recado do seu parceiro.

Às vésperas de finalizar este trabalho, recebemos pelo correio mais um disco que parecia importante para a pesquisa. Sua chegada tardia faz duvidar de que ainda se trate de um item válido para ser abordado. Como foi que, ao longo da elaboração da tese, lidamos com o acúmulo de tantos objetos, tantos papéis, tantas buscas virtuais e presenciais, no que de fato tudo isso resultou para a análise da obra desse compositor? De súbito, nos lembramos do mal de arquivo a que se refere Jacques Derrida:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita a um recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (DERRIDA: 2001, p. 32).

Sem nos darmos conta, foi contra esse esquecimento, essa destruição, que nos lançamos a buscar um tempo perdido ou, ao menos, pouco destacado na memória musical brasileira. Assim nos cercamos de um acervo que pouco a pouco fomos construindo de modo por vezes avassalador e diante do qual nossa reflexão teórica pareceu, muitas vezes, mais tímida do que se poderia desejar.

É esta a sensação que nos toma e paralisa enquanto abrimos o envelope entregue pelos Correios, por onde também chegaram outros discos, livros e até fotografias enviadas por familiares de Marino Pinto.

A coleção que aumenta com mais esse item nos leva a folhear um trecho de um texto de Walter Benjamim, no qual ele reflete sobre o colecionador, enquanto arruma sua biblioteca:

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto (BENJAMIM: 1995, p. 228).

É desnecessário que um pesquisador seja um colecionador, mas é quase inevitável que isso aconteça quando a pesquisa requer a formação de um acervo até então desconhecido ou, no mínimo, pouco percebido. Pela excitação – mas também movidos pela incerteza do exagero, do acúmulo – rasgamos o embrulho, onde se encontra cuidadosamente embalado o disco, um LP lançado em 1964 pela gravadora Odeon, com a cantora Dalva de Andrade. É um disco que traz somente canções de Marino Pinto, como aquele que Elizeth Cardoso lançara em 1960. Um LP intitulado *Prece*, mesmo nome do samba-canção de Vadico e Marino, lançado por Helena de Lima, e que é a primeira faixa do disco de Dalva de Andrade.

Conhecíamos esse disco somente de fotos na internet e de uma ou outra referência na imprensa. Jamais soubéramos do texto escrito na contracapa, um texto assinado exatamente por Marino Pinto. Nada mais óbvio, já que ele também fez o texto de contracapa do disco de Elizeth. Contudo, essa obviedade ganha contornos

de surpresa. Aqui ele é menos lacônico que das outras vezes e começa por explicar como se tornou compositor, lembrando de sua passagem pelo Ginásio São Bento, onde também estudaram Noel Rosa e Lamartine Babo:

Quando ingressei no Ginásio São Bento, de tantas gloriosas tradições, dois grandes imortais da nossa música, egressos de suas salas dominavam a imaginação dos que lá continuaram. Refiro-me a Lamartine Babo e Noel Rosa. Dentro de mim latente, mas ainda imprecisa em seus contornos, borbilhava a inspiração. Meus colegas, ao sentirem que eu tinha “jeito para a cousa” me animaram e, assim, sob o incentivo de amizades, que até hoje são legítimos motivos de orgulho para mim, nasceu o compositor Marino Pinto.

É com o espírito de ex-aluno do Ginásio São Bento (o hoje Colégio São Bento) que, dentro das minhas naturais limitações, tenho procurado manter as suas tradições de presença no cenário da música popular brasileira.

Predomina no texto um estilo rococó, com floreios de discurso burocrata. Por trás de um jeito antigo de escrever “cousa”, transparece o autor de mesóclise num verso de samba, mais passadista do que moderno, capaz de escrever “faltar-me-ia”, em vez de “me faltaria”. É curiosa a homenagem que ele faz aos colegas de colégio, atribuindo àquela instituição educacional a responsabilidade por se ter tornado compositor. Nem sequer menciona o Café Nice. Destaca, de modo apropriado, a importância dos seus parceiros:

Por um elementar dever de gratidão, que é muito do meu agrado manifestar, devo os meus inúmeros sucessos, aos meus parceiros, poetas que vestiram com suas imagens as melodias nascidas do meu coração e músicos inspirados que tornaram conhecidos os meus humildes versos. E por falar em parceiro, de um deles não será nunca possível esquecer. Trata-se do saudoso companheiro Vadico. Talento musical extraordinário “tava” ali.

Em outro trecho, ressalta que teve canções gravadas pelos maiores intérpretes, com exceção de Carmen Miranda e Almirante, “com os quais não tive o prazer de gravar”. Entre as exceções poderiam ainda ser acrescentados outros nomes, como o de Mário Reis, mas é certo que Marino Pinto foi um compositor gravado por um elenco de grandes cantores entre as décadas de 1930 e 1960.

No mesmo texto de contracapa, podemos observar que ele próprio provoca confusão em relação ao número de composições em sua obra, pois chega a mencionar que são seiscentas e tantas, o que não condiz com o que foi gravado e que não se encontra nem na relação do Ecad e nem da Sbacem. Se eram seiscentas e tantas, quatrocentas delas sumiram. Teria ele vendido essa quantidade de músicas? Pouco provável. Quase tudo o que compunha era gravado. Além disso, como fervoroso

defensor do direito autoral e dirigente de uma instituição como a Sbacem, dificilmente ele não saberia exatamente quantas canções tinha sob registro.

Em nossa pesquisa chegamos a 260 composições, quase todas gravadas. É possível que o compositor estivesse se referindo ao número de gravações de composições suas e não exclusivamente à quantidade de canções feitas por ele.

Nem no disco gravado por Elizeth Cardoso e nem no de Dalva de Andrade há composições feitas em parceria com Wilson Baptista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Antônio Almeida, Waldemar Gomes ou Arlindo Marques Jr. A diversidade do compositor era bem maior do que a mostrada nos discos em sua homenagem. Uma coletânea com gravações originais de Aracy de Almeida, Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Déo, Helena de Lima e Isaura Garcia, entre outros, daria uma dimensão maior e mais fiel à obra do compositor.

O disco de Dalva de Andrade faz dois lançamentos: a faixa 5 do lado A, “Céu azul”, uma parceria de Marino Pinto com Paulo Valdez, o filho de Elizeth, com quem já compusera “Alma em serenata”; e a faixa 5 do lado B, “Boa noite, esperança”, mais uma parceria com Mário Rossi, e que seria uma das últimas canções de Marino, que morreria alguns meses depois.

O reconhecimento ao São Bento como motivador de sua carreira de compositor está certamente associado à lembrança das aulas de desenho, quando ficava batucando com o colega (e depois radialista) Raul Longras. Marino teria começado a frequentar o Café Nice na companhia de dois desses colegas, o futuro cartunista Ozon e o futuro autor de teatro de revista J. Maia. Estes e outros diversos colegas de colégio são citados no texto de contracapa.

Um texto que, como já dito, tem muito de burocrata e se aproxima mais de um presidente de uma instituição, de um discurso de ex-aluno do que de palavras expressas por um artista de música popular. É como se ele tropeçasse no excesso das palavras e não revelasse o compositor que era.

Mas nem precisaria, porque isso já estava definido na sua obra. Por mais que as entrevistas e as palavras de um artista ofereçam sinais ou chaves para compreender sua obra, em boa parte das vezes é na própria criação que vamos encontrar esses indícios. Há casos em que o artista se torna maior do que sua obra ou compete com ela em excentricidade, luzes, fama. Este definitivamente não é o caso de Marino Pinto, um compositor modesto e diversificado, que se pôs à disposição de cerca de oitenta parceiros.

4. Conclusão

Ao verificarmos a discografia de Marino Pinto, podemos perceber que as músicas que mais ficaram marcadas foram aquelas que obtiveram regravações ao longo dos anos. Isso se verifica, por exemplo, com “Aos pés da cruz”, parceria com Zé da Zilda. Lançado por Orlando Silva, em 1942, o samba foi regravado por Angela Maria, em 1957, mesmo ano em que recebeu gravações instrumentais de Waldir Calmon e outra do conjunto de Norberto Badaulf. Em 1956, já havia sido regravado, também em versão instrumental, por Vadico.

Portanto, ao ser incluído por João Gilberto no LP *Chega de saudade*, em 1959, o samba contava com uma série de regravações recentes e estava certamente no repertório de conjuntos de baile, como no caso de Waldir Calmon. No mesmo ano em que saiu o primeiro LP de João Gilberto, a RCA Victor colocou nas lojas um LP de Orlando Silva que trazia a faixa lançada em 78 rpm quase vinte anos antes, o que contribuiria para a divulgação da música. Nos anos seguintes, o samba passaria a ser sempre associado ao repertório da bossa nova, sendo regravado ao vivo por João Gilberto, em 1994 e em 2004.

Miles Davis incluiria “Aos pés da cruz”, em 1963, no disco *Quiet Nights*; O samba receberia ainda versões de Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Rosa Passos e Danilo Caymmi, entre outros, até ser regravado por Gilberto Gil, em 2014.

Caso semelhante, embora em menor número de gravações, se observa com “Telecoteco”, parceria com Murilo Caldas, lançada por Isaura Garcia em 1942. O samba foi regravado por Aracy de Almeida, em 1958, e por Elza Soares, em 1961, com participação especial de Monsueto. Elza faria nova gravação dessa música nos anos 2000 e Paula Morelembaum a incluiria em seu CD de 2008 intitulado *Telecoteco, um sambinha cheio de bossa*.

Canções que fizeram parte do repertório de Dalva de Oliveira, principalmente em decorrência da famosa disputa musical com Herivelto Martins, motivada pelo rompimento do casal, estão entre as de maior sucesso popular, alcançando sucessivas gravações. É o caso de *Segredo*, que não fez parte da briga musical entre Dalva e Herivelto, mas que para sempre ficaria ligada à interpretação dramática da cantora e na memória coletiva do país, sendo gravada, no mesmo ano de seu lançamento, em 1947, por Nelson Gonçalves, e posteriormente recebendo interpretações de

Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Angela Maria, João Gilberto e Elymar Santos, entre muitos outros.

Do repertório de Dalva, o bolero “Que será”, em parceria com Mário Rossi, ficaria como uma espécie de clássico da cantora, sendo usado como prefixo em seu programa da Rádio Tupi e recriado pela atriz Marília Pera na cena em que homenageava Dalva de Oliveira no musical *Elas por ela*, em 1990. A música também ficaria como ícone do repertório de cantores associados ao brega, como Núbia Lafayette, Sidney Magal e Wanderley Cardoso, mas também receberia versões em estilo pop como as de Ana Carolina e Tulipa Ruiz.

Marcando ainda a forte ligação entre o compositor e uma de suas mais famosas intérpretes, ficaria “Calúnia”, samba-canção lançado por Dalva, em 1951, e regravado por Caetano Veloso, em meados da década de 1980, e por Maria Bethânia em 2012.

Pelo lado de Herivelto, nessa disputa, ficaria o samba “Cabelos brancos”, inicialmente lançado para o carnaval de 1949 pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa, mas logo fixado como música de meio de ano, recebendo gravações de sucesso como a de Silvio Caldas, em 1958, e reinterpretado nos anos 2000 pelo conjunto Casuarina e o cantor e compositor Moska.

Destaques ainda teriam parcerias com Wilson Baptista bastante regravadas como “Largo da Lapa”, samba lançado por Carlos Galhardo, em 1942, e “Preconceito”, que após o lançamento de Orlando Silva, em 1941, recebeu diversas interpretações, como a de Roberto Silva, a de Chico Buarque, Caetano Veloso e Paulinho da Viola em programa de televisão na década de 1980, e uma versão mais próxima do reggae na voz de Céu, em lançamento na internet, em 2014.

Compositor associado à segunda geração da chamada época de ouro da música popular brasileira, expressão cunhada pelo jornalista Lúcio Rangel para se referir aos compositores, cantores e instrumentistas lançados entre as décadas de 1930 e 1950, Marino Pinto foi parceiro de nomes consagrados e não se prendeu a um único estilo musical, chegando a compor também com expoentes da bossa nova, como Tom Jobim, Carlos Lyra e Chico Feitosa. Na já citada contracapa do LP de Dalva de Andrade, “Prece”, o compositor escreve que uma das indagações que lhe eram feitas era

como se explica que, sendo as minhas obras de cunho eminentemente popular, tenha eu, através de tantos anos de profissionalismo, feito tão poucas concessões ao gosto do público (PINTO: nota de contracapa e encarte, 1964).

Não se pode afirmar a que concessões estaria ele se referindo, mas também não há como negar que ele tenha acompanhado, em certa medida, a evolução da indústria do disco, compondo gêneros diferentes para diversos intérpretes, sendo posteriormente valorizado tanto por quem cultua o samba mais tradicional, como quem flerta com o brega e o pop ou mesmo os que homenageiam a bossa nova. Sem falar nas músicas de carnaval, que durante décadas puxaram o sucesso no rádio e no disco, e Marino Pinto também foi compositor de carnaval, como em “Jacarepaguá”, parceria com Romeu Gentil e Paquito, e “Estrela do mar”, parceria com Paulo Soledade.

A apropriação e a evolução de novos estilos musicais ele chegaria a ironizar e, ao mesmo tempo, assumir em “Samba naquela base”, parceria com Aluísio Barros, que só recebeu uma única gravação de Homero Marques, em 1959, que canta: “O meu sambinha está certinho/ Tem até telecoteco/ É ritmado e moderninho...”

Natural de Bom Jardim, deixou diversas canções em homenagem ao Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida e cuja mudança na paisagem registrou em “Tempo de solteiro” e “O samba não morre”, ambas com Arlindo Marques Jr.; “Como é que vai ser?”, com Mário Rossi; “Rio” e “Cidade de São Sebastião”, com Paulo Soledade, e “Largo da Lapa”, com Wilson Baptista.

Para Carlos Lyra, seu parceiro em duas canções, ele teria sido uma espécie de padrinho, como contou o compositor em entrevista para este trabalho:

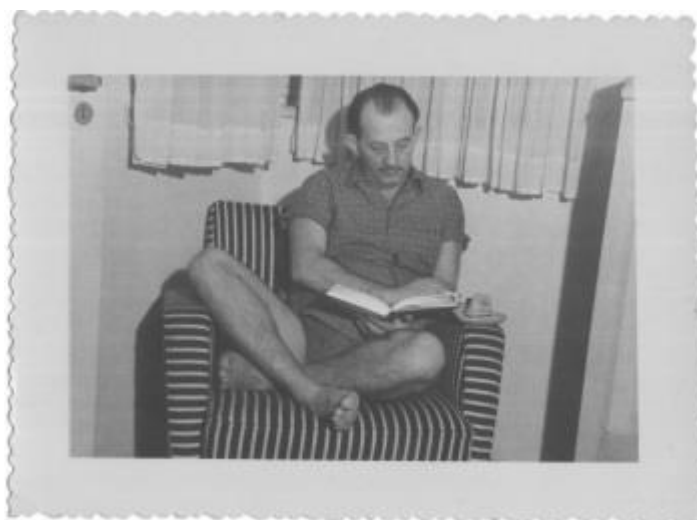
Ele tinha muito essa coisa de ser o padrinho. Apadrinhava o Ronaldo (Bôscoli), dava conselhos, falava com ele. Eram vizinhos no mesmo prédio, se viam sempre (LYRA: entrevista cit. 2014).

Na mesma entrevista, o compositor, ao comentar uma de suas parcerias com Marino Pinto, “Velhos tempos”, explica porque a gravou, mas nunca a incluiu em seus shows:

Não é uma música muito da minha praia, é uma coisa mais da Elizeth, desses caras super românticos, mas eu gosto da música. Eu gosto. Tanto que a gravei. Acho até uma música importante no meu repertório, como compositor. Como cantor é outra coisa. Canto aquilo que fica mais adequado para mim. Mas tem músicas minhas que eu não canto e adoro. Esta é uma (idem, ibidem).



**MARINO AINDA MENINO EM BOM JARDIM (RJ), ONDE NASCEU
(FOTO CEDIDA POR PAULO CEZAR PERÇU)**



**O COMPOSITOR EM SEU APARTAMENTO NO PRÉDIO EM QUE TAMBÉM
MORAVAM RONALDO BÔSCOLI, CHICO FEITOSA E ERNANI FILHO
(FOTO CEDIDA POR WALKIR FERREIRA PINTO)**

Militante do direito autoral, Marino Pinto foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música – Sbacem, em 1946, entidade da qual seria conselheiro e se tornaria presidente. Getulista convicto, faria em parceria com Haroldo Lobo “Retrato do velho”, que se tornaria uma espécie de *jingle* do retorno de Getúlio ao poder, em 1951. Através de suas relações próximas com o então presidente, conseguiria o terreno para a sede da Sbacem na Rua Buenos Aires, no centro do Rio, e ganharia de presente um controvertido cargo na censura federal, que exerceria até a morte.

Quando esta chegou, na noite do dia 28 de janeiro de 1965, Marino estava com quarenta e oito anos de idade e acabara de perder a eleição para presidente do Olympico Club, que costumava frequentar para jogar cartas, seu vício além do cigarro, que acendia sem parar. Meses antes havia sido operado de uma úlcera. Chegou já sem vida ao hospital, depois de ter sido fulminado por um infarto, na rua perto da nova sede do clube, em Copacabana, bairro em que residia há alguns anos.

No seu velório, realizado primeiro no cemitério São João Baptista, em Botafogo, e depois nas cidades de Nova Friburgo e Bom Jardim (onde foi enterrado) era possível reconhecer a diversidade musical do compositor nas presenças assinaladas pelo Jornal do Brasil, em reportagem do dia 30 de janeiro de 1965: Elizeth Cardoso, Zilda do Zé, Ernani Filho, Zé Kéti, Blecaute, Paulo Soledade, Ataulfo Alves, Jorge Goulart, Pery Ribeiro e Dircinha Baptista. Esta declara ao jornal que gravaria um disco com canções inéditas do compositor, projeto que jamais seria realizado.

A mesma reportagem destacava as presenças da viúva de Getúlio, Darcy Vargas, e de seu genro, Amaral Peixoto, sob o título “Política e música se unem no enterro de Marino Pinto cuja marcha ajudou Vargas”.

Além do Jornal do Brasil, os jornais O Globo e Folha de S. Paulo noticiaram sua morte, na primeira página, enfatizando sua importância no cenário musical e, ao mesmo tempo, atribuíram a ele composições que não eram suas, como ‘Caminheiros’, apenas de Herivelto Martins. Este fato se repetiria pelos anos seguintes, quando haveria alguns equívocos em sua discografia e muito desconhecimento de sua atuação profissional.

Com este trabalho, esperamos corrigir alguns desses equívocos e esclarecer aspectos relevantes da atuação de Marino Pinto no desenvolvimento, na transformação e nas contradições da música popular brasileira. Uma história que movimenta dezenas de parceiros ao longo de décadas, passa pela transformação do

samba, o sucesso da música de carnaval, as lendas do Café Nice e chega até a fossa das boates de Copacabana. Um panorama da obra de um compositor de ouvido, criador de sucessos de Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Silvio Caldas e João Gilberto. Sucessos que ainda repercutem nas vozes de Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Nina Becker, Céu ou Ana Carolina. Um nome para ficar na memória musical brasileira, com muitos sambas, marchinhas, boleros, choros e valsas de ouvido. Marino Pinto foi um compositor modesto, que se tornou autor de uma das obras mais representativas da canção popular brasileira no século XX.

5. Referências bibliográficas:

- ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4ª edição. Rio de Janeiro:IPP, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e na regressão da audição*. In: Os Pensadores, Vol.XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do rádio nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- ___ *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2013.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2009.
- ALF, JONNY. *Jonny Alf e os precursores da bossa nova: Luiz Bonfá, Marino Pinto e João Donato*. Nova História da Música Popular Brasileira. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Baptista: o samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ___ “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ___ *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ___ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ___ *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ___ “Sinhô”. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ___ *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Edusp, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ___ *Poesias reunidas*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ASSIS, Machado. “O machete”. In: *Obras Completas*. Nova Aguilar.
- ___ “Um erradio”. In: *Páginas recolhidas. Obras Completas*, vol. 15. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre/Recife: Jackson, 1962.
- ___ “Um homem célebre”. In: *Várias histórias. Obras Completas*, vol. 14. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre/Recife: Jackson, 1962.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- AUGUSTO, Antonio José. *Henrique Alves de Mesquita: da poeira mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

- BAIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 3ª impressão da 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- ___ & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Coleção Rio em 4 séculos. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa; introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro - INL, 1980.
- BARBOSA, Orestes. *Samba – sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico no tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Funarte/ Uerj, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ___ *Passagens*. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BESSA, Virgínia Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção, fratura e paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- BRAGA, Rubem. *Os moços cantam & outras crônicas sobre música*. Organização de Carlos Didier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BUARQUE, Chico. *Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ___ *A banda, manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/ Editora Paulo de Azevedo, 1966.
- CABRAL, Sergio. *Antonio Carlos Jobim, uma biografia*. São Paulo: Lazuli/ Ed. Nacional, 2009.
- ___ *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- ___ *Elisete Cardoso, uma vida*. São Paulo: Lazuli/Ed. Nacional, 2010.
- ___ *Nara Leão, uma biografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- ___ *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Conceição. *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro, uma jornada musical*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- CARINO, João Carlos & CUNHA, Diogo. *Geografia da música carioca*. Niterói: Muriqui Livros, 2014.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e dona Zica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- ___ *Chega de saudade: a História e as histórias da bossa nova*. 2ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ___ *A noite do meu bem: a História e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- ___ *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CYNTRÃO, Sylvia (org). *Chico Buarque: sinal aberto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- DAGHLIAN, Carlos (Org). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa, repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ___ *Nássara passado a limpo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- ___ & MÁXIMO, João. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1990.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ___ & CUNHA, Diogo. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: história de uma vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- DINIZ, Júlio. *Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada*. In: Alea, vol. 12, número 2, julho-dezembro de 2010.
- ___ “Música popular: leituras e desleitura”. In: *Literatura e Mídia*. Olinto, Heidrun Krieger e Schollhammer Karl Erik (org). Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2002.
- DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira. Vol 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- ___ *Figuras e coisas da música popular brasileira. Vol 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: as noites e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FONSECA, João Elísio. *A Estrela Dalva*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

- _____. *Samba de sambar do Estácio, 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- GERSON, Brasil. *Histórias das ruas do Rio*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2015.
- GOES, Fred. "O Rio de Janeiro aos olhos do cronista popular". In: Z Cultural – Revista do Programa de Cultura Contemporânea. Ano III. Rio de Janeiro: UFRJ/Faperj/CNPq. 2015. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-rio-de-janeiro-aos-olhos-do-cronista-popular-de-fred-goes-2/>.
- GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GONÇALVES, Eduardo. "A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX". in: Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 9, ago/dez, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Nestor. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.
- HOMEM, Wagner & OLIVEIRA, Luiz Roberto. *História de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.
- JAGUAR & SOUZA, Tárk (org). *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Coleção Edições do Pasquim. Vol. 6. 2ª edição. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade - Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de janeiro, 2015.
- JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- JOST, Miguel & COHN, Sergio. *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- JUNIOR, Abel Cardoso. *Francisco Alves, as mil canções do Rei da Voz*. Curitiba: Revivendo, 1998.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa (org). *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.
- LICHOTE, Leonardo. "MPB de lá e de cá". In: O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, Pag. 1, 15/09/2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

- ENIO, Lisyas & VIEIRA, Luís Fernando. *Luiz Peixoto: pelo buraco da fechadura, uma biografia em dois atos*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2002.
- LOBO, Fernando. *À mesa do Vilariño*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Música* (Coleção Ensaios brasileiros contemporâneos). Organização de Marcos Lacerda. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- ___ “A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma obra de arte”. In: *Revista Piauí*. São Paulo: fevereiro de 2015.
- MARCONDES, Marcos Antônio. (Org). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- MARGOLICK, David. *Strange Fruit – Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MATOS, Cláudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda Santos. *Dolores Duran, experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- ___ & MEDEIROS, Fernanda Teixeira & OLIVEIRA, Leonardo Davino (org). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- ___ & TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- MELLO, Paulo Thiago & Sebadelhe, Zé Octávio. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- MELLO, Zuza Homem. *Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. Cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- ___ & SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa: volume único*/ organização Alexei Bueno – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- ___ *Samba falado: crônicas musicais*. Organização de Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NANCY, Jean Luc. *À escuta*. Tradução de Fernando Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramos, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- NESTROVSKI, Arthur. *Três canções de Tom Jobim: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammi, Luiz Tatit*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NETO, Lira. *Getúlio: do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Maysa: só numa multidão de amores*. 10ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Uma história do samba. Vol. 1. (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOBREGA, Mello. *O soneto de Arvers*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- PIMENTEL, Luís e VIEIRA, Luís Fernando. *Wilson Baptista: na corda bamba do samba*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Rioarte, 1996.
- RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- _____. & MORAES, Pérsio de. *Revista de Música Popular*. Coleção Completa em fac-símile. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, s/d.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIBEIRO, Pery e DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas, minha vida com meus pais – Dalva de Oliveira e Herivelto Martins*. São Paulo: Globo, 2006.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Copene, 1993.
- RODRIGES, Antônio Edmilson Martins. *A costura da cidade, a construção da mobilidade carioca*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSSET, Clément. *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Rio Arte, 1996.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

- ___ & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. Volume1*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2a reimpressão da 2a edição. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- SILVA, Jailson de Souza & BARBOSA Jorge Luiz & FAUSTINI, Marcus Vinicius. *O novo carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOUZA, Tárík. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ___ *Sambalanço, a bossa que dança - um mosaico*. São Paulo: Kuarup, 2016.
- ___ & CEZIMBRA, Márcia & CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- TATI, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- ___ *O cancionista: composições de canção no Brasil*. São Paulo: Ed.USP, 2012.
- ___ *O século da canção*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- TONI, Flavio Camargo (org). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Sesc/ Senac, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo, Editora 34, 2011.
- ___ *História social da música popular brasileira*. 1ª reimpressão da 2a edição brasileira. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ___ *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ___ *Música popular: um tema em debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- ___ *Pequena História da Música Popular, da modinha à lambada*. 6ª edição. São Paulo, Art, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.
- TRAVASSOS. Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá, vida e obra de Lamartine Babo*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Funarte, 2014.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.
- ___ *Panorama da música popular brasileira 2º volume*. São Paulo: Martins, 1964.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- ___ *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.
- VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ UFRJ, 1995.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Aldir Blanc: resposta ao tempo – vida e letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

VIEIRA, Jonas & NORBERTO, Natalício. *Herivelto Martins, uma escola de samba*. Rio de Janeiro: Ensaio, 1992.

VIVACQUA, Renato. *Crônica carnavalesca da História*. Brasília: Thesaurus, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZELAYA, Ivy. *Valeu, passista: samba de Botafogo – registro e memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2015.

Jornais, revistas e boletins:

CARDOSO, Elizeth. “Magnífica”. *Esquina Sonora – Nicodemus & cia. Correio da Manhã*, 6 de janeiro de 1960.

___ *O Cruzeiro*, 5 de outubro de 1968, p.84.

COELHO, Fred. “Vidas de verão”. *O Globo*, Segundo Caderno, 18 de janeiro de 2017, p.2,

CHAVES, Juca. “Juca chaves vai lutar para liberar samba dizendo que censurado por inveja”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.2, 10 de outubro de 1960.

ENTINI, Carlos Eduardo. “O lançamento da candidatura de Cacareco”. *Acervo O Estado de São Paulo*, 17 de março de 2013.

Versão on-line: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-lancamento-da-candidatura-de-cacareco,8948,0.htm>

GNATALLI, Radamés. *Para Todos*, ano 1, nº 2, Rio-São Paulo, 1ª quinzena de junho, 1956, pág.7. Entrevista a Ronaldo Mello Pinto.

JOBIM, Antonio Carlos. *Para Todos*. Ano I, nº 9, Rio-São Paulo, 2ª quinzena de setembro de 1956, p.7. Entrevista a Vinicius de Moraes.

___ “Bossa nova é coisa velha pra definir vanguarda. Noel Rosa já falava dela”. *Jornal do Brasil*, 2º Caderno (CadernoB), 31 de janeiro de 1960, p.12.

OTELLO, Grande. *Para Todos*, ano 1, nº 8, Rio-São Paulo, 1ª quinzena de setembro de 1956, p. 7. Entrevista a Ronaldo Mello Pinto.

PEREIRA, J. “Homenagem a São Paulo”. *No mundo dos discos. Diário da Noite*, de São Paulo, 28 de agosto de 1950. Blog No Mundo dos discos, postado por Bernardo Schmidt, 2013. <http://nomundodosdiscos.blogspot.com.br/>

PINTO, Marino. *Para Todos*, ano 2, nº 26, Rio-São Paulo, 1ª quinzena de junho de 1957, p.7. Entrevista a Ronaldo Mello Pinto.

___ *A Manhã*, 6 de fevereiro de 1949

___ “Censura vetou cinco músicas de carnaval”. *Diário Carioca*, 14 de janeiro de 1960, 1ª página.

___ “Marino Pinto”. *Boletim Social da Sbacem*. Rio de Janeiro, outubro de 1963, p.1.

___ “Sassaruê, o novo ritmo lançado por Marlene”. *Boletim Social da Sbacem*. Rio de Janeiro, outubro de 1963, p.15.

___ “Marino Pinto e seu jubileu de compositor”. *Boletim Social da Sbacem*. Rio de Janeiro, junho de 1964, p.27.

___ “Marino Pinto explica processo para rodar os “bagulhos” carnavalescos. *Gente & Show*, Eli Halfoun. *Última Hora*, 12 de janeiro de 1965.

___ “Morreu o compositor Marino Pinto”. O Globo, 29 de janeiro de 1965, 1ª página.

___ “Política e música se unem no enterro de Marino Pinto cuja marcha ajudou Vargas”. Jornal do Brasil, 30 de janeiro de 1965, 1º caderno, p.14.

___ “Perdemos a alma boa de Marino Pinto”. Boletim da Sbacem. Rio de Janeiro: Sbacem, fevereiro e março, 1965.

SOUZA, Alexandre Silva Barbosa & PRADO, Leonardo Silva. Aracy de Almeida, mulher do futuro. Revista Piauí. Edição 8, maio de 2007 (<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/aracy-de-almeida-mulher-do-futuro>).

TINHORÃO, José Ramos de. Jornal do Brasil, 2 de março, de 1962, Caderno B, p.4.

Páginas na Internet:

Acervo de Música do Instituto Moreira Salles
<http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/musica>

Acervo Folha
<http://acervo.folha.uol.com.br/>

Acervo O Estado de S. Paulo
<http://acervo.estadao.com.br/>

Acervo O Globo
<http://acervo.oglobo.globo.com/>

Biblioteca Nacional Digital Brasil/ Hemeroteca Digital Brasileira
<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Biblioteca Nacional/ Música e Arquivo Sonoro
<https://www.bn.gov.br/explore/acervos/musica-arquivo-sonoro>

Collector's
<http://www.collectors.com.br/>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira
<http://dicionariompb.com.br/>

Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB
<http://www.memoriamusical.com.br/>

Museu da Imagem e do Som/ RJ
<http://www.mis.rj.gov.br/>

Projeto Disco de Cera – Arquivo Nirez
<http://www.projetodiscodeceranirez.com.br/index2.html>

Wikipedia

https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal

Youtube

<https://www.youtube.com/?hl=pt&gl=BR>

Notas em contracapa:

PINTO, Marino. “Marino biografia Marino”. In: *Magnífica*, Elizete Cardoso com orquestra e coro. LP. Rio de Janeiro: Copacabana, 1959.

___ “Observação”. In: *Em cada estrela uma canção. Tributo a Newton Mendonça*. Produção de Marino Pinto. LP. Rio de Janeiro: Copacabana, 1961.

___ *Dentro da noite*. Helena de Lima. Com Ribamar ao piano. Copacabana, 10 pol, 1956.

___ *Prece*. Dalva de Andrade. Odeon, LP, 1964.

Entrevistas e mensagens por e-mail:

ALZUGUIR, Rodrigo. Mensagem recebida por e-mail janeiro de 2014.
FAOUR, Rodrigo. Mensagem recebida por e-mail em setembro de 2015.

LEVEFRE, Arminda & LEFEVRE, Eduardo. Entrevista ao autor em 10 de julho de 2016.

LYRA, Carlos. Entrevista ao autor, em 18 de fevereiro de 2014.

MALTA, Sérgio. Mensagem recebida por e-mail em 2014.

PERÇU, Paulo Cezar. Entrevista ao autor, em 17 de março de 2017.

PINTO, Walkir Ferreira. Entrevista ao autor em 16 de julho de 2016.

SEVERIANO, Jairo. Entrevista de Jairo Severiano ao autor, em 6 de fevereiro de 2014.

SOUZA, Tárik. Entrevista ao autor, em 19 de dezembro de 2016.

6. Apêndices

6.1. Apêndice 1: obra de Marino Pinto – 260 composições

ABC do Sassaruê (c/ Pernambuco)
Adeus, amor (c/ Luís Soberano, samba)
Adeus, adeus (c/ Antônio Almeida, samba)
Águas passadas (c/ Paulo Soledade, samba-canção)
Ai, quem me dera (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-choro)
Aí vem o Ademar (c/ Mário Rossi)
Alô, Maricota (c/ Antônio Almeida, samba)
Amanhã tem baile (c/ Cyro de Sousa, choro)
A marcha do tempo (c/ Newton Teixeira, samba)
Amor próprio (c/ Carlos Washington)
Amor sem culpado
Amor sincopado (c/ Chico Feitosa)
A morena que eu gosto (c/ Wilson Batista, samba)
A mulher tá com a razão (c/ Antônio Almeida, samba)
Andorinha bateu asas (c/ Antônio Almeida, samba)
Aos pés da cruz (c/ Zé da Zilda, samba)
Apoio moral (c/ Herivelto Martins)
Aproveita Beleléu (c/ Murilo Caldas, samba)
Arco-íris (c/ Paulo Soledade, marcha)
A rosa e o beija-flor (c/ Haroldo Lobo)
A saudade continua (c/ Waldemar Gomes, samba)
A saudade e a distância (c/ Pernambuco)
Áspero caminho (c/ Mário Rossi)
Até quando? (c/ Vadico, samba-canção)
Aula de matemática (c/ Tom Jobim, samba-canção)
Aula de samba (c/ Pernambuco, samba)
A Violeta (c/ Príncipe Pretinho, marcha)
Boa noite, esperança (c/ Mário Rossi, canção)
Bom partido (c/ Evaristo Nunes)
Bonitão (c/ Mário Rossi)
Bons tempos aqueles (c/ Adolar Costa, samba-canção)
Brasa dormida (c/ Mário Rossi)
Brigamos outra vez (c/ Wilson Baptista, samba)
Cabelos brancos (c/ Herivelto Martins, samba)
Cabrocha bonita (c/ Cyro de Souza, samba)
Café requentado (c/ Mário Rossi)
Calúnia (c/ Paulo Soledade, samba-canção)
Calvário de amor (c/ Raul Sampaio)
Canção do meu sentimento (c/ Pernambuco)
Canção do olhar amado (c/ Chico Feitosa, samba)
Capela de São José (c/ Herivelto Martins, valsa)
Capital do samba (c/ Herivelto Martins, samba)
Capricho inútil (c/ Mário Rossi, samba)
Casamento do papai (c/ Carvalhinho)
Céu azul (c/ Paulo Valdez)
Céu cor de rosa (c/ Pernambuco)

Chega, já é demais (c/ Humberto Porto, samba)
Chega mais (c/ Pernambuco)
Chegou a hora (marcha)
Chinelo velho (c/ Wilson Baptista, samba)
Cicatrizes (c/ Herivelto Martins, samba-canção)
Cidade de São Sebastião (c/ Paulo Soledade, samba)
Cidade do interior (c/ Mário Rossi, samba)
Cinquenta por cento (c/ Silvio Caldas, samba)
Coen ⁶²
Coen...coen...coen... (c/ Péricles)
Como dói (c/ Mario Mendes)
Como é que vai ser? (c/ Mário Rossi)
Como se ama no Rio (c/ Mário Rossi)
Confissão (c/ Waldemar Gomes, samba)
Continua (c/ Ataulfo Alves, samba)
Coração, atenção! (c/ Vadico, samba-canção)
Cuidado com o andor (c/ Mário Lago, samba)
Decisão (c/ Mário Rossi, samba)
Deixa (c/ Herivelto Martins) ⁶³
Deixa o velho trabalhar (c/ Paulo Soledade)
De modo algum (c/ Aloysio Barros)
Dengquinho
Depois da discussão (c/ Wilson Baptista, samba)
Desacordo (c/ Waldemar Gomes, samba)
Desespero (c/ Herivelto Martins)
Despeito (c/ Waldemar Gomes, samba)
Despeito (c/Pernambuco, samba) ⁶⁴
Deus é testemunha (c/ Pernambuco e Carlos Marques)
Deus no céu e ela na terra (c/ Wilson Batista, samba)
Diamante negro (c/ Davi Nasser, samba)
Diana (c/ Mário Rossi)
Dilema (c/ Mário Rossi, samba)
Distância (c/ Mário Rossi, bolero)
Dolores (c/ Alberto Ribeiro e Arlindo Marques Jr, samba)
Do Rio a Paris (c/ Pernambuco, samba)
Duas palavras (c/ Mário Rossi, samba)
Ela bateu a janela (c/ Garcez, samba)
Ela partiu (sabe, moço?) (c/ Pedro Caetano, marcha)
É lamentável (c/ Ciro de Souza, samba)
Ele disse adeus (c/ Claudionor Cruz, samba)
É o fim (c/ Aloysio Barros)

⁶²É provável que “Coen”, sem parceiro, e “Coen Coen Coen”, em parceria com Péricles, sejam a mesma canção. Ambas foram gravadas, mas não tivemos acesso às gravações.

⁶³Esta música aparece como de Herivelto Martins e Marino Pinto, editada pela Fermata do Brasil, no Relatório analítico de titular e suas obras, elaborado pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - Ecad. No entanto, suspeitamos que venha a ser, com outro título, o samba “Pra meu castigo”, de autoria da mesma dupla, editado por Herivelto Martins Edições Musicais, e que também consta do mesmo Relatório analítico de titular e suas obras, do Ecad.

⁶⁴Há dois sambas com o mesmo título “Despeito”. O primeiro em parceria com Waldemar Gomes, gravado por Déo, e o segundo com Pernambuco, que não foi gravado.

Erros de gramática (c/ Carlos Lyra, samba)
É sempre bom (c/ Waldemar Gomes, samba)
Espada de ouro (c/ Marcos Vinícios, *jingle* da campanha do marechal Lott à Presidência da República)
Estrela do mar (com Paulo Soledade, marcha)
É tarde (c/ Catulo de Paula)
Eu, ele e você (c/ Luís Bittencourt, samba-choro)
Eu! Hein Rosa? (c/ Pedro Caetano, marcha)
Eu fui um rei (c/ Mário Rossi)
Eu nunca estou só (Fred Rose, versão de Marino Pinto)
Eu quero é sambar (c/ Humberto de Carvalho, samba)
Fale mal mas fale de mim (c/ Ataulfo Alves, samba)
Falsidade (c/ Armando Cavalcanti, bolero)
Falta de sorte (c/ Geraldo Pereira, samba)
Fica comigo (c/ Mário Rossi, bolero)
Filial de drogaria (c/ Mário Rossi, marcha)
Fio d'água (c/ Mário Rossi)
Fim de história (c/ Aloysio Barros)
Finalmente (c/ Jota Pereira)
Flautinha do pastor (c/ Mário Rossi)
Florisbela Santropê (c/ Eratóstenes Frazão)
Foi bom (c/ Haroldo Lobo, samba)
Foi você (c/ Paulo Soledade, samba-canção)
Força de vontade (c/ Waldemar Gomez, samba)
Frase perdida (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção)
Fui tolo (c/ Paulo Soledade)
Há quanto tempo? (c/ Don Al Bibi)
Herança (c/ Mário Rossi, samba)
Hino do Olympico Club (c/ Sergio Malta)
Hino do PSD
Hip Hurra Quatrocentão (c/ Pernambuco)
História de nossa história (c/ Aloysio Barros, samba-canção)
Ilha dos amores (c/ Valdemar Silva, samba)
Inflação de mulheres (c/ Frazão, marcha)
Jacarepaguá (c/ Romeu Gentil e Paquito, marcha)
Já me disseram (c/ Herivelto Martins)⁶⁵
Julgamento (c/ Vadico)
Largo da Lapa (c/ Wilson Batista, samba)
Lavei as mãos (c/ Wilson Batista, samba)
Leonor (c/ Lírio Panicali e Claribalte Passos, samba)
Madame Faz-Ki-Foz
Madrugada (c/ Candinho, samba-canção)
Mágoa (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção)
Mais um drama da vida (c/ Waldemar Gomes, samba)
Mão boba (c/ Carvalhinho)

⁶⁵Samba gravado em 1945 pelo conjunto Tocantins, tendo como autores Herivelto Martins e Príncipe Pretinho. Contudo, o Relatório analítico de titular e suas obras, elaborado pelo Ecad, mostra este samba como de Herivelto Martins e Marino Pinto, editado por Herivelto Martins Edições Musicais, em 2003.

Marinheiro (c/ Cyro de Souza, marcha)
Menina rica (c/ Pernambuco)
Meu balão perdeu o gás (c/ Mário Rossi, marcha)
Meu céu é você (c/ Gilberto Panicali)
Meu maior desejo (c/ Fernando Martins, samba)
Meu pavilhão (c/ Pernambuco)
Meu São Jorge (c/ Mário Rossi, valsa)
Minha cidade (c/ Mário Rossi, valsa)⁶⁶
Minha mágoa (c/ Pernambuco)
Minha saudade (c/ Pernambuco, samba)
Moleque vagabundo (c/ Antônio Almeida, samba)
Morreu no adeus (c/ Pernambuco)
Mulher (c/ Paulo Soledade, marcha-rancho)
Música do céu (c/ Aloysio Barros, canção)
Nada (c/ David Raw, bolero)
Nair (samba)
Não (c/ Evaldo Gouveia, samba-canção)
Não há de quê (c/ Helena de Lima e Mário Rossi, samba)
Não há razão (c/ Arlindo Marques Jr, samba)
Não pode ser (c/ Mário Rossi)
N-A-O-til, não (c/ Wilson Batista, samba)
Natal Branco (versão de Marino Pinto para *White Christmas*, de Irving Berlin, fox)
Nego (c/ Vadico)
Neguinha Rafiné (c/ Pernambuco)
Nono mandamento (c/ Léo Villar)
Nunca é tarde
O amor e o tempo (c/ Aloysio Barros)
O casamento do papai (c/ Fernando Martins)
Oh! Dona Inês (c/ Wilson Baptista, samba)
O pernilongo (c/ Arlindo Marques Jr e Roberto Roberti, marcha)
O samba não morre (c/ Arlindo Marques Jr, samba)
Oxalá (c/ Pernambuco)
Paisagem paulista (c/ Mário Rossi, samba)
Papai me dá (c/ Murilo Caldas)
Partida precipitada (c/ Herivelto Martins, samba)
Pensamento (c/ Murilo Nobre)
Perdida (c/ paulo Soledade, samba)
Perdoa, coração (c/ Aloysio Barros)
Pif-paf (c/ Eratóstenes Frazão, marcha)
Pode ser? (c/ Geraldo Pereira, samba)
Ponto de interrogação (c/ Cyro de Souza, samba)
Por essa mulher (c/ Manezinho Araújo, samba)
Por favor eu lhe peço (c/ Felisberto Martins)
Por mais um pouco (c/ Haroldo Lobo)
Por quanto tempo? (c/ Don Al Bibi)

⁶⁶Última composição de Marino Pinto, participante da I Festa da Música Popular Brasileira realizada pela TV Excelsior em 1965, que teve “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, como vencedora.. A valsa de Marino e Mário Rossi não esteve entre as finalistas. Não localizamos a gravação.

Por que foi que fugi (c/ Carlos Marques)
Positivamente, não (c/ Ataulfo Alves)
Pra meu castigo (c/ Herivelto Martins)
Pra quê? (c/ Mário Rossi, samba)
Prece (c/ Vadico, samba-prelúdio)
Preconceito (c/ Wilson Batista, samba)
Prenúncio (c/ Vadico)
Presente de Natal (c/ Pernambuco)
Pula, caminha (c/ Manezinho Araújo, marcha)
Quando eu gostava dela (c/ Arlindo Marques Jr, samba)
Quando o samba me chama (c/ Carvalhinho e Humberto de Carvalho)
Que confusão (c/ Manezinho Araújo)
Que dizer? (c/ Aloysio Barros, samba-canção)
Que gostinho bom (c/ Mário Rossi, samba)
Que seja eu (c/ Mário Rossi, samba-canção)
Que será (c/ Mário Rossi, bolero)
Quem ainda não pecou (c/ Mário Rossi, samba)
Quem havia de pensar (c/ Waldemar Gomes, samba)
Quem me deu a flor (c/ Pernambuco)
Reconciliação (c/ Waldemar Gomes, samba)
Rei do circo (c/ José Roy e Mário Rossi)
Rei vagabundo (c/ Mário Rossi)
Renúncia (samba-canção)
Ressurreição (c/ Pernambuco)
Retrato do velho (c/ Haroldo Lobo, marcha)
Revelação (c/ Pernambuco)
Reverso (c/ Gilberto Milfont, samba-canção)
Revolta (c/ Vadico, samba)
Rio (c/ Paulo Soledade)
Rua de valentão (c/ Manezinho Araújo, samba)
Sábias palavras (c/ Mário Rossi)
Salve a burrice (c/ Manezinho Araújo)
Samba naquela base (c/ Aloysio Barros)
Santo Antônio amigo (c/ J. Cascata e Zé da Zilda, samba)
São quatro e dez (c/ Mário Rossi)
Sapatinho (c/ Bororó, samba-canção)
Sa-sa-rua, meu bem (c/ Pernambuco)
Sa-sa-ruê (c/ Pernambuco)
Se amor tem raíz (c/ Paulo Soledade, samba)
Se eu fosse poeta (c/ Wilson Baptista) ⁶⁷
Se eu pudesse lhe dar o perdão (c/ Carlos Marques)
Se eu te perdesse (c/ Vadico)
Seja feliz (c/ Waldemar Gomes)
Se o tempo entendesse (com Mário Rossi, samba-canção)
Segredo (c/ Herivelto Martins, samba)

⁶⁷Canção editada pela Todamerica Edições, sob o título “Si eu fosse poeta”, tendo como parceiro João Paulo Batista de Carvalho ou JB de Carvalho, que seria um dos pseudônimos de Wilson Baptista, segundo seu biógrafo Rodrigo Alzuguir. Jamais gravada, não se conhece a letra e nem a melodia.

Seis meses depois (c/ Waldemar Gomes, samba)
Seu Cornélio (c/ Eratóstenes Frazão, marcha)
Seus olhos na canção (c/ Waldemar Gomes, samba)
Só (c/ Vadico, samba-canção)
Só o amor é divino (c/ Sergio Malta)
Só Deus (samba)
Sucedeu assim (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção)
Sultão de Bagdad (c/ Pernambuco)
Súplica (c/ Vadico)
Taboada do Juquinha (c/ Pernambuco)
Tá difícil de encontrar (c/ Antonio Almeida, marcha)
Talvez (c/ Gilberto Milfont, samba-canção)
Também tenho coração (c/ Jorge de Castro, samba)
Tá seco (c/ Evaldo Ruy)
Teatro de revista (c/ Pandiá Pires, valsa)
Telecoteco (c/ Murilo Caldas, samba)
Telhado de vidro (c/ Mário Rossi, samba)
Tempo de solteiro (c/ Alrlindo Marques Jr, samba)
Tenho pena da noite (c/ Catulo de Paula, samba-canção)
Todas iguais (c/ Herivelto Martins)
Tormento (c/ Herivelto Martins)
Traição (c/ Mário Rossi, samba)
Três amores (adp. Marino Pinto)
Treze de ouro (c/ Herivelto Martins, samba)
Tudo é paz (c/ Pernambuco)
Tudo grupo (c/ Erastónes Frazão)⁶⁸
Tudo menos amor (c/ Waldemar Gomes, samba)
Tudo pode acontecer
Vai, saudade (c/ Waldemar Gomes)
Vale mais (c/ Wilson Batista, marcha)
Vamos sa-sa-ruá (c/ Pernambuco)
Velha praça (c/ Mário Rossi, samba-canção)
Velhos tempos (c/ Carlos Lyra, samba-canção)
Viva a pátria e chova arroz (c/ Manezinho Araújo, marcha)
Vovó legal (c/ Pernambuco)
Voxê qué xabê (marcha)
Vulto (c/ Wilson Baptista, samba-canção)
Yayá Coquê (c/ Pernambuco)
Zero três (c/ Waldemar Gomes, samba)

⁶⁸Letra inédita datilografada em papel timbrado da Sbacem, com o nome dos autores e a indicação de ser marcha. Não localizamos nem uma gravação e nem parece ter sido editada.

6.2. Apêndice 2: 110 letras de canções de Marino Pinto

Adeus, adeus

(c/Antônio Almeida, 1943)

Adeus, adeus, adeus
 Adeus é prenúncio de saudade
 Adeus é o fim da felicidade
 Mas se partir é preciso
 Conserve nos seus lábios um sorriso
 Adeus, adeus, adeus
 Quem nunca disse adeus
 Uma vez na vida
 Não pode avaliar
 Como dói a despedida
 Um sorriso mais alegre
 Veste luto nesta hora
 Dizer adeus é tão triste
 Que até um homem chora
 Quando diz
 Adeus

Ai, quem me dera

(c/ Antônio Carlos Jobim, 1957-58)

Ai, quem me dera ser poeta
 Pra cantar em seu louvor
 Belas canções, lindos poemas (Fazer canções, fazer poemas)
 Doces frases de amor (Dizer frases de amor)
 Infelizmente, como eu
 Não aprendi o A-B-C
 Eu faço sambas de ouvido pra você
 Depois de muitas frases lapidar, eu percebi
 Que as rimas que eu preciso, essas rimas esqueci
 E que o verbo amar não se conjuga sem você
 Eu faço sambas de ouvido pra você
 (Eu faço sambas eu nem sei mesmo por quê)
 (Eu faço sambas só você sabe por quê)

Alô, Maricota

(c/ Antônio Almeida, 1946)

Alô, Maricota
 Pode ser pra hoje?
 Alô, Maricota
 Pode ser pra hoje?
 Vê lá, Maricota

Por favor, não vá faltar
 Na esquina da padaria
 Logo mais vou te esperar
 Não me faça dessa vez
 O que fez da vez passada
 Me deixando no sereno
 Até alta madrugada
 Pra depois se desculpar
 Desavergonhadamente
 Que passou, pois estava
 Com uma forte dor de dente

A morena que eu gosto

(c/J.Baptista [Wilson Baptista], 1944)

A morena que eu gosto
 Usa rosa no cabelo
 Mora num apartamento
 Na rua Riachuelo
 Vejam só o meu suplício
 - Não é legal
 Ela entrou no edifício
 Duzentos e tal
 Fui então telefonar
 Ela mesmo respondeu:
 - Não, não está

Amor sincopado

(c/ Chico Feitosa, 1959)

No sincopado desta canção
 Há muito amor, há coração
 E o sincopado desta canção
 Tem razão
 Razão demais para harmonia
 Eu fui buscar em sua alegria
 E o ritmo quente que nela se vê
 É você
 Se a melodia inspira um romance
 Vamos falar de amor
 E se um espinho defende uma flor
 É que por ela ele tem amor
 Preste atenção, fale depois
 Esta canção é de nós dois
 E o verso feliz para você não achei
 Ah, se eu pudesse enfeitá-la de estrelas
 Teria conseguido o que sonhei

A mulher tá com a razão
(c/Antônio Almeida, 1944)

O homem não tem
Nem nunca teve opinião
A mulher é parte fraca
Mas tá sempre com a razão
Marco Antônio era valente
Era homem pra chuchu
Mas , um dia, no Oriente
Tropeçou e “brucutu”
Sansão era um homem forte
A História é quem nos diz
Mas com ele a tal Dalila
Só não fez o que não quis

Aos pés da cruz
(c/José Gonçalves [Zé da Zilda], 1942)

Aos pés da santa cruz
Você se ajoelhou
Em nome de Jesus
Um grande amor você jurou
Jurou mas não cumpriu
Fingiu e me enganou
Pra mim você mentiu
Pra Deus você pecou
O coração tem razões
Que a própria razão desconhece
Faz promessas e juras, depois esquece
Seguindo esse princípio
Você também prometeu
Chegou até jurar um grande amor
Mas depois esqueceu

A saudade continua
(C/ Waldemar Gomes, 1946)

Quem já gostou de alguém
E guarda uma recordação
Não
Pode ter tranquilidade porque
A saudade
A saudade não deixa, não
Se eu quisesse esconder
Em meu peito a saudade
Que que eu sinto
Você poderia dizer

Que eu não sou sincera
Que eu minto
Já que falei a verdade
Eu queria saber
Se de mim
Você sente saudade

Até quando?

(c/Vadico, 1960)

Há dentro em mim
Em meu peito
Uma dor escondida
Tão escondida
Tem um mistério
Em minh'alma
E um enorme segredo
Eu guardo na vida
Quem eu desejo, afinal
Nunca pergunta quem sou
Quem me causou este mal
Sempre está onde estou
Até quando serei pra você
Uma sombra perdida
Até quando, seus passos, amor
Meu amor seguirá
Até quando em meu peito
Esta dor ficará esquecida
Até quando seu nome
Em segredo, Meu Deus, ficará?
Ficará...

Aula de matemática

(c/ Antônio Carlos Jobim, 1958)

Pra que dividir sem raciocinar
Na vida é sempre bom multiplicar
E por A mais B
Eu quero demonstrar
Que gosto imensamente de você
Por uma fração infinitesimal
Você criou um caso de cálculo integral
E para resolver este problema
Eu tenho um teorema banal
Quando dois meios se encontram desaparece a fração
E se achamos a unidade
Está resolvida a questão
Pra finalizar, vamos recordar

Que menos por menos dá mais amor
 Se vão as paralelas
 Ao infinito se encontrar
 Por que demoram tanto os corações a se integrar?
 Se infinitamente (desesperadamente), incomensuravelmente,
 Eu estou perdidamente apaixonado por você

Boa noite, esperança
(c/ Mário Rossi, 1964)

Boa noite, esperança... até amanhã, querida
 A vida é menos má somente enquanto existes
 Que seria de mim, que seria de nós, da própria vida
 Sem a tua presença, esperança, em tantas horas tristes?
 Canção de amor e paz
 Criança em doce enlevo
 Em tudo sempre estás
 A ti eu tudo devo
 Eu não perdi a fé
 Não vale o que sofri
 No amor já penso até
 Porque existo em ti

Bonitão
(c/ Mário Rossi, 1949)

Gosto de andar agarradinho assim
 Gosto de vermute com amendoim
 Gosto do mar, gosto do sol
 E também de futebol
 Eu gosto de namorar
 Porém não é para casar
 Não me leve a mal
 Eu sou o tal
 Gosto que me enrosco
 De brincar de amor
 Gosto das mulheres sem olhar a cor
 Eu a todas elas dou o coração
 E elas dão a vida pelo bonitão

Brigamos outra vez
(c/Wilson Baptista, 1940)

Brigamos, nos separamos mais uma vez
 Fatalmente ele vai voltar no fim do mês
 Há qualquer coisa em nossos corações
 E já está me parecendo

Que este amor não tem mais fim
 O mal que eu desejo a ele
 Que caia em cima de mim
 Parece brincadeira, brigamos outra vez
 Ele só vai voltar ao nosso lar no fim do mês
 Eu já me habituei e não ligo mais à sua despedida
 Porque já sei que sou a realização
 Que ele sonhou na vida

Cabelos brancos

(c/ Herivelto Martins, 1949)

Não falem desta mulher perto de mim
 Não falem pra não lembrar minha dor
 Já fui moço, já gozei a mocidade
 Se me lembro dela me dá saudade
 Por ela vivo aos trancos e barrancos
 Respeitem ao menos meus cabelos brancos
 Ninguém viveu a vida que eu vivi
 Ninguém sofreu na vida o que eu sofri
 As lágrimas sentidas
 Os meus sorrisos francos
 Refletem-se hoje em dia
 Nos meus cabelos brancos
 E agora em homenagem ao meu fim
 Não falem desta mulher perto de mim

Calúnia

(c/ Paulo Soledade, 1951)

Quiseste ofuscar minha fama
 E até jogar-me na lama
 Só porque eu vivo a brilhar
 Sim, mostraste ser invejoso
 Viraste até mentiroso
 Só para caluniar
 Deixa a calúnia de lado
 Se de fato és poeta
 Deixa a calúnia de lado
 Que ela a mim não afeta
 Se me ofendes
 Tu serás o ofendido
 Pois quem com ferro fere
 Com ferro será ferido

Canção do olhar amado

(c/ Chico Feitosa, 1960)

Foi no céu
Do seu olhar
Que eu encontrei esta canção
E a poesia
Minha menina
Vem da menina dos seus olhos
Que nasceram
Para amar
Com mais amor
E mais razão
E se é verdade
Que se ama num olhar
Vendo você
Fiquei cego de paixão

Capela de São José

(c/Herivelto Martins, 1942)

Ela nasceu lá no morro
Numa casinha modesta
Quase juntinho à capela
Já pequenina rezava
No terço as contas contava
E ao São José da capela
A rezar, implorava
Que olhasse por ela
Ela sempre teve fé
No glorioso São José
Ela desceu lá do morro
Para viver na cidade
Onde bem pouco ficou
Pois uma grande saudade
Tirou-lhe a tranquilidade
Era saudade de alguém
Que no morro ficara
Saudoso também
Ele sempre teve fé
No glorioso São José
Ela voltou lá pro morro
E foi levada ao altar
No fim do mês de Maria
O São José da capela
Estava esperando por ela
Mas sua felicidade
Na Terra acabou
Porque Deus a levou

Ela sempre teve fé
No glorioso São José
Hoje quem for à capela
Há de encontrar solitário
Um coração a chorar
Ajoelhado rezando
Numa oração implorando
Pra São José da capela
Guardar para ele
Um lugar junto dela
Ele sempre teve fé
No glorioso São José

Capital do samba

(c/ Herivelto Martins, 1962)

O meu Rio sempre foi
A capital do samba
O meu Rio de Janeiro
Manda samba ao mundo inteiro
E o mundo inteiro canta
Canta a poesia da Mangueira
A melodia da Portela
E a tristeza da favela

Céu cor de rosa

(c/ Pernambuco, 1962)

Não, não acabou
O amor que eu tenho por você
Não, não acabou
Pobre de mim
Só você não vê
Eu fiz um céu cor de rosa
Eu fiz pensando em você
Pra mim nunca morreu
O amor floresceu
Cresceu

Chega, já é demais

(c/ Humberto Porto, 1940)

Se cantando eu não posso esquecer
Essa separação
Uma lágrima dela talvez
Alivie a tristeza do meu coração

Se ela sofrer e me procurar
Serei forçado a lhe perdoar
Afinal é melhor nós vivermos em paz
Chega, já é demais

Chegou a hora
(1950)

Eu hoje quero me acabar
Chegou a hora, o que é que há
Agente o surdo, yoyô
Bate o pandeiro, yayá
Que a batucada não pode parar
Quem é do samba, o samba não dispensa
Quem é da farra tem que farrear
Não é preciso me pedir licença
No meu samba todo mundo pode entrar

Chinelo velho
(c/Wilson Baptista, 1940)

Eu não, eu não
Não procuro saber
Pra não me aborrecer
É a mim que ele deve amar
Se não for, pra que chorar
Há sempre um chinelo velho pra um pé doente calçar
Se você me abandonar
Não vou morrer de paixão
Não pense que eu vou chorar
Com a nossa separação
Há sempre um coração vazio
Pra um novo amor abrigar
Há sempre um chinelo velho
Pra um pé doente calçar

Cidade do interior
(c/ Mário Rossi, 1947)

Cidade do interior
Tem a sua estação de trem
Um clube, a matriz, um jardim
E um baile mensal familiar
Tem um cinema modesto
E um pequeno jornal
Que sai todo domingo
E quando é feriado nacional

Cidade do interior
Tem um grupo escolar também
E um rio que passa cantando
Espelhando o luar
E o ideal que todos têm no interior
É crescer e casar
Pra saber o que é o amor

Cinquenta por cento
(c/*Silvio Caldas, 1943*)

Não me canso de dizer
Que meu bem não é ingrato
Gosto até de descrever
O perfil do meu mulato
Meu mulato tem talento
É branco cinquenta por cento
Se orgulha da raça que tem
Não cursou a Academia
Mas diz que sabedoria
Nunca fez mal a ninguém
É moço de expediente
E tem vida independente
Faz aquilo que quer
Pra tudo ele tem saída
Mas tem um fraco na vida
É doente por mulher

Como é que vai ser?
(c/*Mário Rossi, 1948*)

Como é que vai ser?
Sem Mangueira e sem favela
Como é que vai ser?
Sem Salgueiro e sem Portela
O samba vem de lá
Aliviar a dor
Do meu peito sofredor
É o samba que traduz
A dolorosa ansiedade
Do povo que sorri
Para não chorar
Se ele for expulso da cidade
Onde é que vai ficar?

Continua

(c/Ataulfo Alves, 1940)

Continua assim falando
Pois você está me inspirando
Dando armas sem querer
Pra melhor poder me defender
As suas palavras são os argumentos meus
- É melhor deixar-me na santa paz de Deus
Pra que procurar me destruir
Se eu luto noite e dia pra viver
Se você o faz pra me reduzir
Deve desistir e me deixar em paz

Coração, atenção

(c/ Vadico, 1955)

Falhei outra vez, sim
Não se deve querer demais
O amor mal principiou, teve fim
E amar, outra vez, nunca mais
Eis-me aqui de novo só
Com meu silêncio, amargurado
Coração, te tenho dó
Estás sozinho, abandonado
Coração, mais atenção

Cuidado com o andor

(c/ Mário Lago, 1946)

Se você continuar assim
Não sei o que será de mim
Eu falo com razão e reclamo porque
Eu gosto muito de você
Paciência tem limite
Você há de concordar
Que vergonha também chega
Pra quem cansa de penar
Olha que o santo é de barro
- Cuidado com o andor
Não me quebre o santo
Nem o nosso amor

Depois da discussão

(c/Wilson Baptista, 1940)

Fui obrigada a embrulhar o que era meu
E uma camisa de malandro
Que ele me deu
Eu esperava, depois da discussão,
Que ele dissesse “não vá, coração”
Duas lágrimas rolaram dos meus olhos
Ao bater o portão
No outro dia fiquei
À espera de uma cartinha
Em que ele afirmasse que era só meu
O telefone bateu
Só conheci sua voz quando disse:
- Está tudo acabado entre nós

Despeito

(c/Waldemar Gomez, 1946)

Ela não tendo mais o que dizer de mim
Anda dizendo que deseja ver meu fim
Eu sei que neste mundo ela de tudo é capaz
E quanto menos eu lhe dou atenção
Seu desespero aumenta mais
Há muito tempo que ela vive a me maldizer
Mas eu não sou obrigado a lhe querer
O despeito há de ser bem natural
Mas sei que ela não tem razão
Pra me desejar tanto mal
(Ela não tem)

Deus no céu e ela na terra

(c/Wilson Baptista, 1940)

Eu sei que outra no meu lar
Não vai viver bem
Só ela conhece meus “defeito”
E as virtudes também
Por isso
Já mandei construir
Uma casinha na serra
Pra ela:
“É Deus no céu e eu na terra”
Não existe ninguém perfeito
Quando se tem amizade

Desaparece o defeito
 Eu finjo não saber que ela erra
 pra poder dizer:
 “Deus no céu e ela na terra”

Diamante negro

(c/ Davi Nasser, 1950)

Neste meu modesto samba
 Sem nem uma pretensão
 Não vou falar de amor
 Vou mostrar um campeão
 Vou falar de futebol
 Não vou contar anedota
 Vou falar de um brasileiro
 Que é o dono da pelota
 Leônidas nasceu
 E cedo deixou a escola
 Porque seu claro caminho
 Era o caminho da bola
 Leônidas da Silva cresceu
 Ganhou partidas, honra e laureis
 E eu só queria fazer com a cabeça
 O que o Diamante Negro faz com os pés

Dolores

(c/Arlindo Marques Jr e Alberto Ribeiro, 1942)

Foi ela o maior dos meus amores
 Ai ai, ai ai, Dolores!
 Razão do meu prazer, de minhas dores
 Ai ai, ai ai, Dolores!
 Eu com ela tive espinhos, tive flores
 Ai ai, ai ai, Dolores!
 Dei o meu sorriso a Leonor
 Dei o meu olhar a Beatriz
 A nenhuma delas dei amor
 Com nenhuma delas fui feliz
 Porque existe alguém
 Que é o maior dos meus amores
 Ai, ai, ai, ai, Dolores!

Ela bateu a janela

(c/Augusto Garcez, 1941)

Eu passei em sua casa de manhã cedo
 Ela bateu a janela
 Quando eu voltei do meu trabalho às seis e meia
 Ela bateu a janela
 Não acredita que eu seja um bom rapaz
 Se acontecer por acaso alguma coisa demais
 A culpa não é minha, é dela
 Eu sei que ela tem prazer
 De muito me humilhar
 Mas vai se arrepender
 Quando a sorte me ajudar
 Então eu vou lhe dizer
 Existe um ditado assim:
 Ri melhor é quem ri no fim

É lamentável

(com Ciro de Souza, 1946)

Esperei dois longos meses
 Por você, sem reclamar
 Porém agora resolvi
 Nossa comédia terminar
 Ao encontro que você marcou
 Cheguei depois da hora
 E você
 Só dez minutos esperou
 No momento decisivo
 De resolver o incidente
 Você falhou, lamentavelmente
 Na hora H
 Quase sempre você falha
 Em um minuto se engana
 Ou perde uma batalha
 Eu esperava a reconciliação
 No entanto você
 Por questão de minutos
 Deixou-me na mão

Ela partiu (sabe, moço?)

(c/ Pedro Caetano, 1943)

Ela partiu, sabe moço?
 Mas era tão boa, tão boa pra mim
 Eu não fiz nada, moço
 Eu não fiz nada, não

Não sei por que
Ela me deixou na mão
Quando é o caso
De uma simples amizade
A gente chora, chora, chora por chorar
Mas quando a gente gosta mesmo de verdade
Sabe moço, é de amargar

Ele, eu e você
(c/ Luiz Bittencourt, 1946)

Ele, eu e você
Presos num labirinto
De dor!
Nesta ilusão
A esperança de amor
Vai morrendo no meu coração
Quando eu pergunto
Qual de nós dois
Será feliz
Você não diz
Foge à verdade
E a ambos promete
A mesma felicidade
Você procura
Iludir corações
Para ter o prazer
De sentir emoções
Sempre a fingir
A nós dois procurando iludir...
Mas quem duvida
Um dia, vê
Tudo na vida
Tem seu porquê
Por isso é preciso
Acabar o mistério
Entre nós e você

Ele disse adeus
(c/ Claudionor Cruz, 1945)

Ele disse adeus
Eu disse adeus também
Em seguida, ele tomou o trem
Minhas lágrimas rolaram
No momento da partida
Quando viu que eu chorei
Chorou também

O trem deu a partida
 Fiquei na estação
 Esperando o último adeus da separação
 Quanto mais longe, mais perto
 Do meu coração ele está
 Eu sei que alguém igual a ele
 No mundo não há
 Assim como a rola jamais poderá esquecer
 O seu primeiro ninho
 Também eu jamais poderei
 Esquecer seu carinho

Erros de gramática
 (c/ Carlos Lyra, 1959)

Só não achou a chave do piano
 Pra não tocar o que o sambista fez
 Os versos rasgou, argumentando
 Quanto erro há aqui de português
 Se um deles falava de saudade
 A concordância fez-se no meu coração
 Que crime cometeu, eu sei quem mais sofreu
 Quem mais sofreu foi a minha canção
 Se ele juntasse os pedacinhos novamente
 Daquela parte de piano que rasgou
 Ele teria certamente
 A dedicatória que meu coração ditou
 Se os versos fiz com pouca prática
 A melodia fiz com muita dor
 Não se corrigem erros de gramática
 Quando a gente fala de amor

Estrela do mar
 (c/ Paulo Soledade, 1952)

Um pequenino grão de areia
 Que era um pobre sonhador
 Olhando o céu viu uma estrela
 E imaginou coisas de amor
 Passaram anos, muitos anos
 Ela no céu e ele no mar
 Dizem que nunca o pobrezinho
 Pode com ela se encontrar
 Se houve ou se não houve
 Alguma coisa entre eles dois
 Ninguém soube até hoje explicar
 O que há de verdade
 É que depois, muito depois
 Apareceu a estrela do mar

Fale mal... mas fale de mim

(c/Ataulfo Alves, 1939)

Fale mal... mas fale de mim
Não faz mal, quero mesmo assim
Você faz cartaz pra mim
O despeito seu
Me põe no apogeu
Minha diretriz ainda é tratar do meu lado
Sem no entanto atrasar o de ninguém
E razão você não tem
Para ser meu inimigo
De outra feita venha aprender comigo
Meu conselho
É um espelho
Pra você, amigo

Falta de sorte

(c/Geraldo Pereira, 1941)

Meu Deus, tenha piedade
Já procurei e não encontrei a felicidade
Duvido que outra alma suporte
Tamanha falta de sorte
Faça-me, Deus, esta caridade
Faça-me, Deus, esta caridade
É duro, mas é verdade
A minha falta de sorte
Viver sem felicidade
Nem por esporte
Não quero mal a ninguém
E padeço como Jó
Eu sofro tanto e ninguém
De mim tem dó
Vejam só

Fica comigo

(c/ Mário Rossi, 1949)

Fica comigo
Até a noite nos separar
Não custa nada, basta fingir
Que és capaz de amar
Para os estranhos
Seremos sempre almas iguais
Plantando inveja nos corações
Que não se querem mais
Para enfeitar meu drama interior

Venho pedir que faça um favor
Ao nosso extinto amor:
Dá-me nas mãos a minha taça cheia de fel
Eu quero ver-te perto de mim
Vivendo o teu papel

Foi bom

(c/ Haroldo Lobo, 1955)

Foi bom você me abandonar, foi bom
Foi um presente que do céu caiu
A minha vida veio a melhorar
Desde o dia em que você sumiu
Quanto pranto derramado
Quanta lágrima perdida
Depois que eu me libertei
Eu melhorei a minha vida

Foi você

(c/ Paulo Soledade, 1958)

Foi você
Quem acabou
Amor não existiu
Igual ao meu
Amor assim igual
Ninguém lhe deu
É você
Quem quer voltar
Eu sei
Que em seu peito
Há uma chama de amor
Que arde
Mas é tarde

Força de vontade

(c/Waldemar Gomes, 1943)

Se eu tivesse força de vontade
Talvez pudesse, um dia, te esquecer
Eu tudo tenho feito e sei que é em vão
Porque sou dominado pelo meu coração
Promessas já fiz
Mas não sei me dominar
E assim continuo a penar
Oh santa dos meus amores
Pra que tanta ingratidão

Eu nada fiz de mal
E só mereço compaixão

Frase perdida

(c/ Antônio Carlos Jobim, 1957)

Guarda esta frase perdida
O que importa na vida
É amar, nada mais
Guarda com muita ternura
O amor é ventura
E que só bem nos traz
Se eu fui mau, fui ruim
Se chegamos ao fim
Sou o grande culpado
Oh, quanta mágoa em meu peito
Depois que senti nosso sonho desfeito
Só me resta chorar, ai
Eu preciso chorar
Só me resta chorar, ai
Que me deixem chorar

Herança

(c/ Mário Rossi, 1959)

Pega a nostalgia de três raças
A faceirice da mulata
Que é um prêmio nacional a Portugal
Canta as ilusões da mocidade
A melodia da esperança
E a dissonância da saudade
Junta alguns acordes de quebranto
Mistura tudo com carinho
No coração lavado em pranto
E sente do mesmo modo o que senti
O samba, herança de três raças
Nascer, viver em ti

Jacarepaguá

(c/ Romeu Gentil e Paquito, 1949)

É hoje, que eu vou me acabar
Com chuva ou sem chuva
Eu vou pra lá
Eu vou, eu vou
Pra Jacarepaguá
Mulher é mato

E eu preciso me arrumar
Copacabana tem
Romances ao luar
Em Paquetá também
A gente pode amar
Porém o lugar neste mundo
Maior é pra mim Jacarepaguá

Lavei as mãos

(c/Wilson Baptista. 1945)

Cabeça que não tem juízo
Corpo é que paga
Ela voltou
Bateu na porta do meu barracão
Chorou, chorou, chorou
Fiz igual a Pilatos:
Lavei minhas mãos
(Não dou perdão)
Não sou parede
Pra ninguém pregar cartaz
Minha porta pra você
Não se abre nunca mais
Vai, vai, Madalena
Não se deve chorar
Eu tenho pena
Mas não posso perdoar
Vai trabalhar!

Madrugada

(c/ Candinho, 1959)

Madrugada
Tudo dorme na cidade
Madrugada
Só não dorme esta saudade
No meu céu
Já não brilha a luz do sol
Porque o sol que eu sonhei um dia
Era só ilusão, ouviu?
Era um sol-fantasia
Que você destruiu

Mágoa

(c/ Antônio Carlos Jobim, 1958)

Você chegou tão tarde
Na minha vida
Que só encontrou
Muita mágoa em meu coração
Você me olhou, sorriu com tanta ternura
Que eu descobri
Em você uma nova razão
Comovido fiquei
E beijei sua mão
Quis falar de amor
Você disse que não

Mais um drama na vida

(c/Waldemar Gomes, 1943)

Telefonei diversas vezes pra lá
E não sei por que
Você não quis atender
Será que você levou a sério a discussão?
Se eu lhe ofendi
Foi sem querer, coração
Tanta carta escrevi
Recados mandei sempre em vão
Só hoje é que eu percebi
A sua má intenção
Mas se, algum dia, você, chorando
Bater na minha porta
Eu lhe direi sorrindo:
Agora é tarde, Inês é morta

Minha saudade

(c/ Pernambuco, 1949)

Saudade, lembrança que mata
Que mora no peito de quem muito amou
Saudade, delírio gostoso
E aquele veneno comigo deixou
Saudade, fantasma perdido
Que, um dia, na estrada comigo encontrou
Saudade, irmã da ilusão
Que vive pisando no meu coração
Saudade, expressão colorida
Com que poeta criou igual uma flor
Saudade, palavra bendita
Que fica bonita na voz do cantor

Saudade, que todos penetram
 Nos olhos, na alma, que a gente não vê
 Saudade, doença que mata
 E a minha saudade me lembra você

Moleque vagabundo

(c/ Antônio Almeida, 1945)

E já estava chegando pra lá de cansado
 Com meu terno branco suado
 Lá iá me pediu que a levasse em casa
 Aceitei o convite, depois de negar
 Mas disse: Lá Iá, veja lá
 Sou muito fraquinho e não posso apanhar
 Eis senão quando
 Ao chegar à casa dela
 Deparei com o pai dela
 Com quatro pedras na mão
 Quando me viu o velho ficou furibundo:
 “Vai trabalhar, moleque vagabundo,
 Vai trabalhar
 Minha filha é muito nova
 E você não quer casar”

Morreu no adeus

(c/ Pernambuco, 1962)

Minha esperança
 Morreu no adeus
 Você ficou na lembrança
 Da lágrima triste dos olhos meus
 Até quando eu hei de esperar
 Ai de mim se você não voltar
 Vem tirar da solidão
 Este ser que lhe adora de coração

Música no céu

(c/ Aluísio Barros, 1959)

Ouçó ao longe uma voz:
 - Será que vem do céu?
 Será que vem do mar?
 Quem canta é um coração
 Tão comovente
 Que faz evocação
 Do amor ausente

De onde vem este canto
 Que amargura ele traz
 Que sofrimento
 De onde vem então
 Esta canção
 Levada pelo vento espaço afora
 - Certamente esta voz
 É um pedaço do céu que chora

Nair
 (1946)

Você se lembra da Nair
 Aquela morena que tinha vontade de subir
 Subir, subir
 Bateu asas e voou
 Pensou que subiu
 Pensou que subiu, mas fracassou
 Nair era pobre como Jó
 Não tinha nada, até fazia dó
 Procurei lhe dar felicidade
 A recompensa que eu tive
 Foi a falsidade

Não há de quê
 (c/ Helena de Lima e Paulo Soledade, 1958)

Não há de que, meu bem
 Amor não se agradece
 Se eu gosto de você
 É que você merece
 Não há de que, meu bem
 Amar não é favor
 É justo que eu lhe pague
 Amor com muito amor
 Tão grande é o nosso amor
 Que até um cego vê
 Se eu sou a sua vida
 A minha é você

N-A-O-til (não)
 (c/Wilson Baptista, 1941)

Não, palavra pequenina
 Fácil de pronunciar
 Mas pra quem escuta é de amargar

Não, N-A-O-til, não
 Estas três letras destroem qualquer ilusão
 Certas palavras deviam sair do português
 É triste pra quem ama ouvir:
 Nunca, jamais, talvez...
 Cartas já mandei mais de mil
 Até que veio a resposta:
 N-A-O-til
 Não, não, não...

Oh! Dona Ignez
(c/Wilson Baptista, 1940)

Eu já mandei bilhete
 Eu já mandei recado
 Até meu samba
 Serviu-me de advogado
 Sempre a mesma resposta
 Que até já sei de cor
 Ele mandou me dizer:
 (Oh! Dona Ignez)
 Viver sozinho é melhor
 Quatro meses já passaram
 E eu não vejo o meu João
 A empregada foi embora
 Arranjou outro patrão
 Meu sapato já furou
 Meu vestido envelheceu
 Ele não sabe até hoje o amor que perdeu

O samba não morre
(c/Arlindo Marques Jr., 1944)

Eu vi a favela desaparecer
 Eu vi a Lapa se transformar
 Eu vi morrer a Praça Onze
 Eu vi tudo isso sem reclamar
 Mas, felizmente, ficou o samba
 E com o samba ninguém pode acabar
 Pois nele existe uma lembrança singela
 Da Praça Onze, da Lapa e da favela
 Não é preciso haver Salgueiro
 Nem Estácio de Sá
 Mangueira pode emudecer
 Vila Isabel pode acabar
 Pode acabar o romance, o luar e o violão
 Tudo pode acontecer
 Menos o samba morrer

Oxalá

(c/ Pernambuco, 1956)

Oxalá, meu pai
 Tem pena de mim, tem dó
 Vim aqui, meu senhor
 Pra pedir proteção
 Pra curar mal de amor
 Esta dor que estou sofrendo
 É o mal da ingratidão
 Tenho meu corpo cansado
 De carregar meu coração
 Oxalá, que és poderoso,
 Manda um guia, por favor
 Descarregar minha tristeza
 E acabar com a minha dor
 Ai, ai, meu pai,
 Tem pena de mim, tem dó
 Ninguém pode viver só

Paisagem paulista

(c/ Mário Rossi, 1950)

São Paulo do Pacaembu
 Viaduto do Chá e a Praça da Sé
 São Paulo que à luz do luar
 E ao brilho do sol permanece de pé
 São Paulo dos campos floridos
 São Paulo dos parques fabris
 São Paulo nós todos queremos
 Que Deus te proteja e te faça feliz
 Gigante pela força de vontade
 Que anima o teu enorme coração
 Maior que teu amor à liberdade
 Foi sempre teu horror à escravidão
 Marcando o teu papel no mundo novo
 Dom Pedro desenhou o teu perfil:
 Uniu a tua voz à de teu povo
 E fez a independência do Brasil

Papai, me dá

(c/Murilo Caldas, 1940)

Papai, me dá, papai, me dá
 Papai, me dá um tostão
 Eu quero comprar confete
 Pra tapar a boca desse bobalhão
 O irmão da Josefina

Ficou muito zangado
Quando enchi a sua boca
De papel dourado
Ele então perdeu a linha
Todo mundo achou graça
Mas quem dorme no ponto
É chofer de praça

Partida precipitada

(c/Herivelto Martins, 1942)

Eu fui dona, um certo tempo, de um grande amor
Que, um dia, sem mais nem menos, sumiu
Partida precipitada
Que teve aquele malvado!
Partindo, partiu também meu coração
Se eu soubesse que ele ia
Chorando, diria:
- Não vai, não
Tanta coisa que acontece
Que não tem explicação
Se tal coisa eu soubesse
Evitava discussão
Em todo caso de amor
Mulher tem sempre uma arma
Que faz o homem mudar de opinião

Pode ser

(c/Geraldo Pereira, 1941)

Entre nós houve uma contrariedade
Pra dizer a verdade
Eu não guardo rancor
Por que é que você quando passa por mim
Não me dá mais *Bonjour*
E eu sempre vi em você o meu *Rave d'amour*
O que houve entre nós foi um malentendido
Tudo eu já fiz pra desfazer
Porque meu coração não é fingido, não é não
E precisa muito de você
Pode ser?

Pif-Paf

(c/Eratóstenes Frazão, 1944)

Pif-Paf, Pif-Paf, Pif-Paf,
A Dama e o Valete
Se gostam que eu sei
Pif-Paf, Pif-Paf, Pif-Paf,
E jogam confete
Nos olhos do Rei
No Pif-Paf do teu coração
Eu dava as cartas e trocava de mão
Mas depois o Valete dobrou
E a minha sorte se modificou
Agora está tudo ao contrário
Se eu quiser ganhar no jogo
Tenho que ser o secretário

Ponto de interrogação

(c/ Ciro de Souza, 1945)

Cabrocha bonita
Você me consome
Diga-me, cabrocha
Como é seu nome
Cabrocha bonita
Se você me adora
Diga-me, cabrocha
Onde é que mora
Se é em Botafogo
Ou em Madureira
Vai dizendo logo
Deixa de asneira
O seu olhar
Tá cheio de feitiçaria
Com você faço negócio
Até na pretoria
Há muito tempo que eu ando
Pelas cabeceiras
Espiondo, perguntando
Como um louco ao deus-dará
E cada dia que se passa
O seu olhar é mais bonito
E eu fico mais aflito
Sem saber o que é que há
Há muito tempo que eu vim
Qual um idiota
Você não me dá pelota
Nem sequer me diz que não
E tudo isso que me deixa tonto
É um doloroso ponto de interrogação

Por mais um pouco
(c/Haroldo Lobo, 1943)

Por mais um pouco
Eu ficava louco
Quando cheguei em casa
De noite pra jantar
Fui à cozinha
Só vi panela vazia
Na geladeira
Um dois dedos de água fria
Mas o que mais me descontrolou
Foi o despertador que ela levou
Não fiquei louco
Por ela ir embora
Nem reclamei
Jantar, eu janto fora
Mas sem despertador
Eu não posso ficar
Quem é que, de manhã
Vai me acordar
Pra trabalhar?

Positivamente não
(c/ Ataulfo Alves, 1940)

Vivo triste, muito triste em desventura
Com o peito em febre
E o coração cansado de sofrer
Vejo na minha vida somente amargura
Todos veem
Só tu é que não queres ver
Eu bem sei que fiz mal em confessar
Mas meu coração está cansado de chorar
Tu bem sabes que por ti vivo a sofrer
E só por maldade finges não me compreender
Será que não te dói a consciência
Encurtar uma existência
Destruindo uma ilusão?
Ai! será
Que não te dói o coração?
Não sei, mas positivamente, não

Pra meu castigo

(c/ Herivelto Martins, 1962)

Deixa
Pra meu castigo
Deixa
A saudade comigo
Confesso, fui o culpado
Mereço condenação
Todo mundo tem o direito
A uma chance
Você não ouve
Imploro em vão

Pra quê?

(c/ Mário Rossi)

Pra que sonhar
Pra que mentir
Pra que cantar
Pra que fingir
Pra que amar
Se a vida é só ilusão?
Pra que viver
Pra que lutar
Pra que vencer
Pra que chorar
Pra que sofrer
E ferir o seu coração?
Eu já sonhei
Eu já menti
Eu já cansei
Eu já vivi
Mas nunca fui amada e não amei
Não sei se por acaso
Nesse mundo alguém me quis
Mas vivo sem amor
E sou feliz
(Bem feliz)

Prece

(c/ Vadico, 1955-56)

Quem duvidar que duvide
A saudade em meu peito reside
Sem querer
Fui querer
Novamente

Já fiz tanta oração
Ao Senhor eu pedi proteção
Inutilmente
Eu rezei minha prece
Saudade vai e me esquece

Preconceito

(c/Wilson Baptista, 1941)

Eu nasci num clima quente
Você diz a toda gente
Que eu sou moreno demais
Não maltrate o seu pretinho
Que lhe faz muito carinho
E no fundo é um bom rapaz
Você vem de um palacete
Eu nasci num barracão
Sapo namorando a lua
Numa noite de verão
Eu vou fazer serenata
Eu vou cantar minha dor
Meu samba, vai diz a ela
Que o coração não tem cor

Prenúncio

(c/ Vadico, 1959)

Este céu azul
Estes campos em flor
São promessas de paz
Prenúncio de amor
Sobre a areia canta o mar
A doce e sonora canção
Canção que o luar
Canta à noite em oração
Este céu azul
Estes campos em flor
Prenunciam que vais chegar
E contigo virá também
Num milagre de luz e cor
O amor

Pula, caminha

(c/ Manezinho Araújo, 1952)

Pula, caminha, não pode parar
Pula, caminha, que eu quero passar

Pula, morena, que eu quero ver
Ficar parado assim é que não pode ser
Eu também brincar não queria
Sem querer, entrei na folia
Vou me esbaldar pra valer
Ficar parado assim é que não pode ser

Que dizer

(c/Aluísio Barros, 1959)

Que é que vamos dizer desta vez
Pois fatalmente virão perguntar:
Por que motivo brigaram vocês?
E eu quisera poder explicar
Já se aproxima de nós um rumor
E em cada olhar há um quê de maldade
Você dirá que foi curto o amor
Mas só eu sei como é longa a saudade

Que será

(c/ Mário Rossi, 1950)

Que será
Da minha vida sem o teu amor
Da minha boca sem os beijos teus
Da minha alma sem o teu calor
Que será
Da luz difusa do abajur lilás
Se nunca mais vier a iluminar
Outras noites iguais
Procurar
Uma nova ilusão não sei
Outro lar
Não quero ter além daquele que sonhei
Meu amor
Ninguém seria mais feliz que eu
Se tu voltasses a gostar de mim
Se teu carinho se juntasse ao meu
Eu errei
Mas se me ouvires me darás razão
Foi o ciúme que se debruçou
Sobre o meu coração

Reconciliação

(c/Waldemar Gomes, 1943)

Quando senti
A saudade invadir meu coração
Lhe procurei
Para lhe propor reconciliação
Porém você me respondeu:
Foi pra mim um benefício
A nossa separação
Quando você me queria
De você eu não gostava
Se às vezes eu sorria
É porque você chorava
Não há mal que não perdure
Nem bem que não tenha fim
Hoje eu choro por você
Que não tem pena de mim
(É sempre assim)

Renúncia

(1955)

Para que começar
O que já estava acabado
Para que persistir
Se é fato consumado
Sacrifícios eu não farei
Nem você também
Insistir nesse amor, eu já sei
Não nos convém
A renúncia é um dom
Que eu trago do berço
Tudo que há de bom
Eu já vi, não mereço
A beleza da vida é sonhar
A tendência da nuvem é passar
Sendo assim as estrelas no céu
Voltarão a brilhar

Reverso

(c/ Gilberto Milfont, 1950)

Você vai sofrer muito mais
Do que eu já sofri, você vai
Você vai chorar muito mais
Do que eu já chorei, você vai
Você vai pedir pra voltar

Como um dia eu pedi, você vai
 Você vai saber muito mais
 Do que eu, quanto dói, você vai
 Carinho, amor, mais amor
 Você vai me pedir e eu não dou
 Embora eu padeça e amargue a paixão
 O perdão eu não dou
 Nas noites de frio você
 Vai pedir agasalho e eu não dou
 O orvalho abrigou-se em meu peito
 E perdão eu não dou

Revolta

(c/ Vadico, 1958)

Seu retrato eu tirei
 Da moldura e rasguei
 Seus chinelos, pra baixo da cama
 Num momento de raiva, eu chutei
 Suas cartas de amor eu queimei
 Seu isqueiro de prata amassei
 Seu disco favorito retirei
 Da vitrola e quebrei
 Rancor não guardo
 Em meu coração
 Mas não suporto, não
 Humilhação

Retrato do velho

(c/ Haroldo Lobo, 1951)

Bota o retrato do velho outra vez
 Bota no mesmo lugar
 O sorriso do velhinho
 Faz a gente trabalhar
 Eu já botei o meu
 E tu não vais botar?
 Já enfeitei o meu
 E tu vais enfeitar ?
 O sorriso do velhinho
 Faz a gente se animar

Samba naquela base

(c/ Aluísio Barros, 1959)

Eu quis fazer um samba
 Mas cadê inspiração?
 Lancei mão de sustenidos
 Colcheias, bemóis
 A três por dois
 Acreditou no meu piano
 Bom, ditou a frase
 A letra eu encaixei naquela base
 O meu sambinha está certinho
 Tem até telecoteco
 É ritmado e moderninho
 Parece que tá bom
 Mas não tá não, porque
 No samba está faltando
 Um elemento de harmonia
 No samba está faltando o principal
 Que é você
 No samba está faltando
 Um elemento de harmonia
 No samba está faltando
 Você

Santo Antônio Amigo

(c/José Gonçalves [Zé da Zilda] e J. Cascata, 1941)

Oh! Meu Santo Antônio
 Meu maior amigo
 Não consinta que meu bem
 Faça ingratidão comigo
 Eu já perguntei o que é que há
 Ela hoje me abraçou, não me beijou
 Por que será?
 A dúvida maltrata
 O coração da gente
 O amor daquela ingrata
 Vai sumindo lentamente
 Santo Antônio, por favor
 Me responda: o que é que há
 Ela hoje me abraçou, não me beijou
 Por que será?

Sapatinho

(c/ Bororó, 1952)

Dorme, meu filhinho
Na noite de luz
Sonha, meu filhinho
Com o menino Jesus
Céu, ninho de estrelas
Quem dera te alcançar
Para meu filhinho
Uma estrela ganhar
Teu sapatinho
Atrás da porta
Amanhecerá
Cheios de sonhos
Vindos do céu
Com Papai Noel

Segredo

(c/Herivelto Martins, 1947)

Seu mal é comentar o passado
Ninguém precisa saber
O que houve entre nós dois
O peixe é pro fundo das redes
Segredo é pra quatro paredes
Não deixe que males pequeninos
Venham transtornar os nossos destinos
O peixe é pro fundo das redes
Segredo é pra quatro paredes
Primeiro é preciso julgar
Pra depois condenar
Quando o infortúnio nos bate à porta
E o amor nos foge pela janela
A felicidade para nós está morta
E não se pode viver sem ela
Para o nosso mal
Não há remédio
Coração
Ninguém tem culpa da nossa desunião

Seis meses depois

(c/Waldemar Gomes, 1943)

Fiquei surpreso quando vi
Meu ex-amor me procurar
Depois de seis meses de ausência
Doeu-lhe a consciência

E chegou à conclusão
Que devia pedir perdão
Depois
De um longo e tenebroso inverno
Você
Volta para me pedir perdão
Trazendo de novo a primavera
Que tanta falta fez
Ao meu coração

Se o tempo entendesse
(c/ Mário Rossi, 1950)

Depois de ler e reler
A tua carta
Eu necessito dizer-te
Toda a verdade
Ao te encontrar encontrei
A mim mesmo querida
E descobri a razão
Da minha vida
Odeio os ponteiros que correm
Se estamos perto
Odeio os ponteiros que param
Se estamos longe
As horas torturam quem ama
Correndo ou custando a passar
Se o tempo entendesse de amor
Devia parar

Seu Cornélio
(c/ Eratóstenes Frazão, 1946)

Seu Cornélio, que homem bom
Não é do contra, aceita tudo
Para a conversa do vizinho, do barbeiro e do garçom
Seu Cornélio é surdo e mudo
Na sua casa ninguém deixa mais
O pobre homem trabalhar nem ler
Até as novidades dos jornais
O seu Cornélio é sempre o último a saber

Seus olhos na canção
(c/ Waldemar Gomes, 1946)

Eu vivo namorando o seu olhar
E acompanho os lances que seus olhos dão

Cada vez que você muda o seu olhar de direção
 Parece até que eu sinto alguém apunhalar meu coração
 Não sei o que foi que eu vi na luz do seu olhar
 Só sei que seus olhos têm um brilho encantador
 Eu adoro o mistério dos teus olhos
 Mas tenho medo de ficar cego de amor

Sucedeu assim

(c/ Antônio Carlos Jobim, 1957)

Assim
 Começou assim
 Uma coisa sem graça
 Coisa boba que passa
 E ninguém percebeu
 Assim
 Depois ficou assim
 Quis fazer um carinho
 Receber um carinho
 E você percebeu
 Fez-se uma pausa no tempo
 Cessou todo meu pensamento
 E como acontece uma flor
 Também acontece o amor
 Assim
 Sucedeu assim,
 E foi tão de repente
 Que a cabeça da gente
 Vira só coração
 Não poderia supor
 Que o amor me (nos) pudesse prender
 Abriu-se em meu peito um vulcão
 E nasceu a paixão
 (Abriu-se em meu peito a canção
 E a paixão por você)

Tá difícil de encontrar

(c/Antônio Almeida, 1941)

É muito triste se viver sozinho
 Ai, sem ter ninguém pra nos fazer carinho
 Tô procurando alguém pra construir meu lar
 Mas tá difícil, não há meio de encontrar
 Eu já propus casamento a Beatriz
 E a malvada não quis
 Me fazer feliz
 Por que será que ela não gostou de mim?
 Ai, Meu Deus, eu não sou tão feio assim

Talvez

(c/ Gilberto Milfont, 1951)

Talvez
Talvez eu volte amanhã
Talvez
Talvez, meu amor
Eu não volte nunca mais
Não sei dizer que sim
Nem sei dizer que não
Somente talvez
Diz o meu coração
Enfim
O que se passa entre nós
Não sei
Não sei, meu amor
Se eu te quero bem ou não
O tédio me acompanha
Meu peito está vazio
Não sei, meu amor
Se ainda sorrio

Também tenho coração

(c/ Jorge de Castro, 1946)

Eu também tenho um coração
Dentro do peito
Eu também sei amar
Eu sei até perdoar
Mas também sei dar o desprezo
A quem merece
Quem é maltratado
Da dor não esquece
Que mal eu fiz
Pra ser assim martirizado
Que mal eu fiz, Meu Deus
Pra ser assim castigado?
Vendeste o teu amor
Mas não importa
Quando te arrependeres
Vem bater na minha porta
Um castigo tarda, mas não falta
A ingratidão
Não fica impune
Quando a saudade invadir teu coração
Não poderás esconder o teu ciúme

Teatro de revista

(c/ Pandiá Pires, 1942)

Seu peito é um teatro de revista
De preço popular
Mas eu nunca pensei ser artista
Em coisa tão vulgar
Você me pôs na peça da ilusão
Querendo me ver fracassar
Na noite da estreia eu vi seu coração
Pagando gente pra me vaiar
Depois me fez galante o desengano
Onde chorei porque fui infeliz
Bateram palmas, caiu o pano
Olhei, seu coração pedia bis

Telecoteco

(c/Murilo Caldas, 1942)

Telecoteco-teco-teco teco-teco
Ele chegou de madrugada
Batendo tamborim
Telecoteco-teco-telecoteco
Cantando “Praça Onze”
Dizendo foi pra mim
Telecoteco-teco-teco-teco-teco
Eu estava zangada
E muito chorei
Passei a noite inteira acordada
E a minha bronquite assim comecei
Você não se dá o respeito
Assim desse jeito, isso acaba mal
Você é um homem casado
Não tem o direito de fazer carnaval
Ele abaixou a cabeça
Deu uma desculpa
E eu protestei
Ele arranhou um jeitinho
Me fez um carinho
E eu perdoei

Telhado de vidro

(c/ Mário Rossi, 1949)

Eu não comi
Eu não bebi
Pra vir aqui
Dizer que vi

A Juraci com a Lili mais a Mimí
Três infernais garotas do Alceu
Metendo o pau num velho amigo meu
É de doer a gente ver alguém sofrer
Sem merecer
E não poder aparecer
Para fazer o pau comer,
São três amigas da onça, Lili, Juraci e Mimi

Era bastante contar
Que eu as conheci numa farra maluca
Que é que essa trinca inocente
Uma vez cada mês vai fazer na Tijuca?
Como não sei acusar
Relembro a todas três um antigo ditado:
“Quem tem telhado de vidro
Não deve quebrar o da casa do lado”

Tempo de solteiro

(c/Arlindo Marques Jr., 1944)

Na Galeria Cruzeiro
Gastava todo meu dinheiro
Mas também sambava o dia inteiro
Ai, ai, ai, meu tempo de rapaz solteiro
Amélia era o meu bem-querer
Dolores, a razão do meu viver
Queria Helena e, às vezes, Aurora
Trocava de amor de hora em hora

Todas iguais

(c/Herivelto Martins, 1962)

Elas são todas iguais
Iguais no jeito de amar
Iguais até pra pecar
Pra fingir, pra beijar
São iguais
Elas são todas iguais
São flores cheias de espinhos
Que marcam nossos caminhos
São cruéis, são fatais
São iguais
Estendi minha mão
Te julguei exceção
Mas erreí, como erreí
O meu erro, afinal

Foi produto do mal
Que em ti encontrei

Tormento

(c/ Herivelto Martins, 1948)

Há entre as mulheres que transitam na avenida
Uma que fugiu da minha vida
Olhos grandes, boca pequenina
Com seu porte de rainha
Atrai a qualquer mortal
Já botei anúncio nos jornais
Procurem essa mulher
Que eu não aguento mais
Nas areias de Copacabana
Não a encontrei
Nos subúrbios da Central
Ninguém a viu
Partiu, sumiu
Pra onde foi não sei
Oh, Meu Deus,
De procurar eu já cansei
Se ela partiu deste mundo
Eu também partirei

Treze de ouro

(c/ Herivelto Martins, 1949)

Ela tem um treze de ouro
Pendurado no pescoço
Sexta feira só vai dormir
Depois das três da madrugada
E acende tanta vela
Não sei pra quem segunda-feira
Eu desconfio que essa nega
É macumbeira
Tem nos pés um par de calos
Que prevê a chuva
Já leu na minha mão
Que vai ficar viúva
Se alguém sem querer
Quebra um prato ou um copo ela diz
Você vai ficar rico
E não demora muito
Se entornam bebida na mesa
Diz que é sinal de muita saúde
De felicidade
Em tudo vê assombração

Se encontra um gato preto
Dá doce pra Cosme e Damião

Tudo é paz

(c/ Pernambuco, 1962)

Pra fugir de minha dor
Fiz tão longa caminhada
Ao encontrar você, meu grande amor
Não disse nada
Grita coração por mim
Sem perguntar por que
Mas diga que a tristeza teve fim
Vendo você
Minha alegria é você
Minha vontade é você
Todo meu céu é você
Todo meu mundo é você
Se sofri com minha dor
Hoje não sofro mais
Agora sou feliz
Com meu amor
Tudo é paz

Tudo menos amor

(c Waldemar Gomes, 1945)

Hoje, por casualidade
Encontrei a mulher que já foi
A minha felicidade
Cumprimentei-a e convidei-a
Para conversarmos um pouco
E ela aceitou
Tocamos em vários assuntos
Mas não falamos de amor
“Você está muito mudado”
Foi o que ela disse para mim
E eu respondi, encabulado
“Não é tanto assim, não é tanto assim”
E num vai e vem de palavras
Nós ficamos duas horas no jardim

Vale mais

(c/Wilson Baptista, 1939)

Vale mais uma pomba na mão
Do que uma porção

Voando no espaço
 Vale mais uma garota em nossa mão
 Do que três ou quatro
 Na mão do palhaço
 Aqui pra nós: você tem a mania
 De prestar seu concurso de dama de companhia
 Mas eu já estou com a faca e o queijo na mão
 Dê o fora, palhaço, não me atrase, não

Velha praça
(c/ Mário Rossi, 1955)

A velha praça ficou mais moça
 Quando você naquele dia apareceu
 O seu sorriso cheio de graça
 Deu vida nova à velha praça

Também meus olhos se remoçaram
 Quando fitaram os lindos olhos seus
 Depois daquele dia você sumiu de vez
 E eu à sua espera enquanto a vida passa
 Você me fez mais velha do que a velha praça

Velhos tempos
(c/ Carlos Lyra, 1959)

Olha essa rua
 Já não parece a mesma rua
 Olha aquela praça
 Já não me lembra a mesma praça
 Olha esse céu
 Onde não brilha a mesma lua
 Olha esse sol
 Que já não tem a mesma graça
 Aquela casa grande
 Chamavam de chalé
 Agora mal se vê
 E eu se bem recordo
 Havia por ali
 Um velho caramanchão
 Naquele tempo
 O meu jardim era você
 Era você meu céu
 Era você meu sol
 Meu tudo então

Vulto

(c/ Wilson Baptista, 1949)

Sou um vulto
Que perambula pelas ruas
Em sonho incerto
Procurando um outro vulto achar
Sou um vulto
Que vive sempre a perguntar
Ao céu, à lua e às estrelas
O outro vulto onde andará?
Sou um vulto
Que se cansou de caminhar
E procurar outro vulto
Para se completar
E eu no mundo
Não tenho carinho
Porque não encontro outro vulto
Em meu caminho

Zero três

(c/Waldemar Gomes, 1944)

Liguei pra casa dela outra vez
E quem atendeu respondeu:
A Fulana mudou-se no fim do mês
E seu telefone termina em zero três
A informação que essa pessoa deu
Nunca podia me satisfazer
Mas meu telefone, logo após, bateu
Imediatamente, eu fui atender
Pela voz, reconheci
Era ela, pedindo perdão
E eu não pude dizer que não, não

6.3. Apêndice 3: discografia de Marino Pinto por ordem de data de lançamento

Título	Gênero	Parceiro	Intérprete	Gravadora/Nº/Formato	Data
Fale mal, mas fale de mim	samba	Ataulfo Alves	Aracy de Almeida	Victor 34503b 78rpm	Novembro 1939
Vale mais	marcha	Wilson Baptista	Lolita França	Victor 34531a 78rpm	Dezembro 1939
Papai me dá	marcha	Murilo Caldas	Murilo Caldas	Victor 34559a 78rpm	Janeiro 1940
Chega, já é demais	samba	Humberto Porto	Carlos Galhardo	Victor 34546b 78rpm	Janeiro 1940
Positivamente não	samba	Ataulfo Alves	Aracy de Almeida	Victor 34605a 78rpm	Maio 1940
Continua	samba	Ataulfo Alves	Aracy de Almeida	Victor 34605b 78rpm	Maio 1940
Brigamos outra vez	samba	Wilson Baptista	Aracy de Almeida	Victor 34609b 78rpm	Junho 1940
Oh dona Inez	samba	Wilson Baptista	Aracy de Almeida Rosa Passos	Victor 34609a 78rpm Biscoito Fino BF361 – <i>O samba carioca de Wilson Baptista</i> - CD	Junho 1940 2011
Depois da discussão	samba	Wilson Baptista	Odete Amaral	Victor 34628a 78rpm	Julho 1940
Deus no céu e ela na terra	samba	Wilson Baptista	Carlos Galhardo	Victor 34643b 78rpm	Agosto 1940
Chinelo velho	samba	Wilson Baptista	Odete Amaral	Victor 34683b 78rpm	Dezembro 1940
Ela bateu a janela	samba	Augusto Garcez	Cyro Monteiro	Victor 34711b 78rpm	Fevereiro 1941
Santo Antônio amigo	samba	José Gonçalves/J. Cas- cata	João Petra de Barros	Victor 34766a 78rpm	Julho 1941
N-a-o til, não	samba	Wilson Baptista	Newton Teixeira	Odeon 12013a 78rpm	Julho 1941
Pode ser	samba	Geraldo Pereira	Isaura Garcia	Continental 55294b 78rpm Continental LPK 20.234- <i>A personalíssima</i> – LP Continental 1.19.405.027 – <i>Eles começaram assim – Série Ídolos da MPB Nº 22</i> – LP Revivendo LB 012 – <i>No com- passo do samba</i> - LP Warner Music 995384-2 – <i>Mes- tres da MPB</i> CD Eldorado 40.81.0365- <i>Geraldo Pereira Evocação V</i> –LP	Agosto 1941 1970 1976 1988 1994 1980
Falta de sorte	samba	Geraldo Pereira	Aracy de Almeida	Victor 34780b 78rpm	Agosto 1941
Preconceito	samba	Wilson Baptista	Orlando Silva	Victor 34817a 78rpm RCA Camden CALB 5180 – <i>O melhor da Velha Guarda</i> - LP	Outubro 1941 1968

		BMG Brasil 7432123228-2 – Orlando Silva, o Cantor das Multidões - CD	1995
	Ary Cordovil	Sinter SLP 1783 – O sambista Ary Cordovil no baile da gafeira - LP	1959
	Roberto Silva	Copacabana CLP 11544 – A hora e a voz do samba – LP	1968
		Biscoito Fino BF 516- O samba é minha nobreza - CD	2002
	Roberto Ribeiro	Odeon SMOFB 3800- LP	1973
		SESC-SP JCB-0709-074- A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - CD	2000
	João Gilberto	WEA BR 36.215/6- Live at The 19th Montreux Jazz Festival - LP/CD	1990
		Warner Music 954835198-2 – Grandes mestres da MPB – João Gilberto - CD	1997
		Universal Music 60249816847- João Gilberto in Tokyo-CD	2004
	Nara Leão	SESC-SP JCB-0709-095 – A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes- CD	2000
		Biscoito Fino BF 717- Programa Ensaio/MPB Especial - DVD	2006
	Paulo Padilha	Dabliú Discos DB 0126- O samba deslocado descolado samba - CD	2006
	Keico Yoshida	Santoki Music (Coreia do Sul) SMCD 2034 – Depois da banda passar - CD Biscoito Fino BF 361- O samba carioca de Wilson Baptista - CD	2009
	Cláudia Ventura / Rodrigo Alzuguir		2011

			Renato Braz, Nailor Proveta e Edson Alves	Coqueiro Verde- Silêncio, um tributo a João Gilberto- CD		2014
			Chico Buarque, Caetano Veloso e Paulinho da Viola	Programa Chico e Caetano - vídeos publicados no Youtube		2007, 2012
			Céu	Deezer (música por streaming na Internet)		2014
Tá difícil de encontrar	marcha	Antônio Almeida	Orlando Silva	Victor 34827b	78rpm	Novembro 1941
Aproveita Bebelê	samba	Murilo Caldas	Isaura Garcia	Continental55310b	78rpm	Dezembro 1941
Não há razão	samba	Arlindo Marques Jr	João Petra de Barros	Victor 34842b	78rpm	Dezembro 1941
Dolores	samba	Alberto Ribeiro/Arlindo Marques Jr.	Anjos do Inferno	Continental 55314b	78rpm	Janeiro 1942
			Não identificado	Odeon MOCB 3006- As melhores mulheres cantadas por um homem qualquer ou por qualquer homem - LP		1957
			Titulares do Ritmo	Continental LPP 3059 – Os Titulares do Ritmo homenageiam os Anjos do Inferno - LP		1959
			Pernambuco e sua orquestra	Copacabana CLP 11321- Baile de samba - LP		1963
			Léo Vilar	Magisom GMLP 1007 – Sucessos dos Anjos do Inferno - LP		1963
			Diplomatas do Samba com Paulo Roberto ao órgão	Philips P 632.199 L – Só vou de mulher - LP		1964
			Léo Vilar	RCA Camden CALB 5339- Brasil pandeiro - LP		1971
			Banda do Rio	Guarani LPG 507/8 – Baile de Ouro 40 anos de carnaval - LP		1972
			Lúcio Alves	RCA Victor 103.0144 LP		1975
			Anjos do Inferno	Continental 1.19.405.008 - Série Ídolos da MPB vol.8 - LP		1975
				Independente 803.520 - Há sempre um nome de mulher - LP		1987

			Lúcio Alves	BMG-Ariola M 60.049 – Acervo especial - CD		1994 1994
			Anjos do Inferno	Revivendo CD-034 - Carnaval, sua história, sua gló- ria vol.9 - CD		s/d
			Os Guanabara Boys	Imperial/Odeon IMP 30.023- Dançando com as garotas-		s/d
			Anjos do Inferno	Moto Disco 1.07.800.053 - Os clássicos da Velha Guarda - CD		s/d
Pernilongo	marcha	Arlindo Marques Jr./ Ro- berto Roberti	Joel & Gaúcho	Odeon 12092a	78rpm	Fevereiro 1942
Aos pés da cruz	samba	José Gonçalves (Zé da Zilda ou Zé com Fome)	Orlando Silva	Victor 34880a	78rpm	Março 1942
				RCA Victor BBL 1009	LP	1959
				RCA Camden CALB 5184	LP	1961
				RCA Camden 107.0168	LP	1974
			Vadico	Continental LPP 37	10pol	1956
			Waldir Calmon	Continental LPP 37	LP	1957
			Angela Maria	Copacabana CLP 11004	10pol	1957
			Conjunto Melódico de	Odeon MOFB 3002	LP	1957
			Norberto Baldauf	Odeon MOFB 3073 –		
			João Gilberto	<i>Chega de saudade</i>	LP	1959
				EMI-Odeon 164 791115 1 –		
				<i>O Mito</i> -	LP	1988
				Sony Music 789.042/2-476467		
				<i>Eu sei que vou te amar</i> -	CD	1994
				Universal Music 60249816847-		
				João Gilberto in Tokyo-	CD	2004
			Mile Davis	Columbia Records	LP	1963
			Wilson Simonal	Odeon MOFB 3508	LP	1967
			Jair Rodrigues	Som Livre 2174 2	LP	1988
			Baden Powell	RGE 8078 2 - Baden		
				Powell a Paris -	CD	1996
			Danilo Caymmi	EMI Music 857482 2	CD	1997
			Joyce Moreno	EMI Music 531489 2	CD	2001
			Noite Ilustrada	Trama T500/235-2	CD	2001
			Rosa Passos	Velas 270.103	CD	2003
			Moraes Moreira	MZA Music	CD	2003
			Marina de La Riva	Universal Music	CD/DVD	2010

			Clara Sandroni Gilberto Gil	Biscoito Fino BF 337 Sony Music	CD CD/DVD/LP	2010 2014
Teatro de revista	valsa	Pandiá Pires	João Petra de Barros	Victor 34889a	78rpm	Abril 1942
A morena que eu gosto	samba	J. Batista (Wilson Baptista)	Déo	Columbia 55332a Continental 15501a Columbia LPCB 35036 – <i>Mudou pra melhor</i> - LP Disco Lar LPDS 32.160 LP Revivendo RVCD-073 <i>Músicas brasileiras vol1</i> CD Revivendo LB 044 – <i>Testamento de sambista</i> – <i>Déo/Jorge Veiga</i> LP	78rpm 78rpm – LP LP – CD – LP	Abril 1942 Maio 1944 – 1957 1972 – 1990 1959 – s/d
			Dalton Vogler	Internacional CID 27005- <i>Música na madrugada – Quinteto de Dalton</i> LP	– LP	– 1959
			Ary Cordovil	Sinter SLP 1783 – <i>O sambista Ary Cordovil no baile da gafeira</i> - LP	– LP	– 1960
			Sambistas do Asfalto	Prestige DLP 1011 - <i>Assim é o samba</i> - LP	– LP	– –
			Samba de Fato	Biscoito Fino BF 361 – <i>O samba carioca de Wilson Baptista</i> CD	– CD	– 2011
Telecoteco	samba	Murilo Caldas	Isaura Garcia Aracy de Almeida Elza Soares e Monsueto Paula Morelembaum	Continental 55344b Polydor 260a Odeon MOFB 3235 Universal Music	78rpm 78rpm LP CD	Maio 1942 1958 1961 2008
Capela de São José	valsa	Herivelto Martins	Francisco Alves Carlos Galhardo Pedro Alexandrino	Odeon 12162a Victor 801849b Capitol TC1344a	– 78rpm 78rpm	Junho 1942 1962 Outubro 1957
Partida precipitada	samba	Herivelto Martins	Isaura Garcia	Continental 55345b	78rpm	Junho 1942
Largo da Lapa	samba	Wilson Baptista	Carlos Galhardo Silvio Caldas João Nogueira	Victor 800007a Continental SLP 10.157 LP Polydor 2451 170 - <i>Wilson, Geraldo e Noel</i> – LP	78rpm – – LP	Outubro 1942 1974 – 1981
			Moraes Moreira	Independente 803.268	–	–

			Gal Costa	<i>Circo voador ao vivo</i>		1985
				Trama 1133-5 –		
				<i>Programa Ensaio 1994</i> DVD		2005
			Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir	Biscoito Fino BF 361 –		
				<i>O samba carioca de Wilson Baptista -</i>	CD	2011
Ela partiu (Sabe moço?)	marcha	Pedro Caetano	Francisco Alves	Odeon 12251a	78rpm	Janeiro 1943
Adeus, adeus	samba	Antônio Almeida	Anjos do Inferno	Columbia 55396b	78rpm	Janeiro 1943
				Continental 15033b	78rpm	Dezembro 1943
				Disco Lar LPDS 32.131	LP	1970
A Violeta	marcha	Príncipe Pretinho	Déo	Continental 55398b	78rpm	Janeiro 1943
Andorinha bateu asa	samba	Antônio Almeida	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 12277b	78rpm	Março 1943
Cinquenta por cento	samba	Sílvio Caldas	Aracy de Almeida	Odeon 12289b	78rpm	Abril 1943
Mais um drama da vida	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 55430b	78rpm	Maio 1943
Reconciliação	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 55430a	78rpm	Maio 1943
Seis meses depois	samba	Waldemar Gomes	Carlos Galhardo	Victor 800108a	78rpm	Setembro 1943
Dolores	samba	Alberto Ribeiro – Arlindo Marques Jr	Anjos do Inferno	Continental 15027b	78rpm	Dezembro 1943
Reconciliação	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15043a	78rpm	Dezembro 1943
Força de vontade	samba	Waldemar Gomes	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 12384b	78rpm	Dezembro 1943
Mais um drama da vida	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15043b	78rpm	Dezembro 1943
Por mais um pouco	samba	Haroldo Lobo	Roberto Paiva	Victor 800139b	78rpm	Dezembro 1943
Tempo de solteiro	samba	Arlindo Marques Jr.	Anjos do Inferno	Continental 15113b	78rpm	Janeiro 1944
A mulher tá com a razão	samba	Antônio Almeida	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 12414b	78rpm	Fevereiro 1944
Confissão	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15137b	78rpm	Maio 1944
Zero três	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15137a	78rpm	Maio 1944
Amanhã tem baile	choro	Ciro de Sousa	Isaura Garcia	Victor 800188b	78rpm	Julho 1944
O samba não morre	samba	Arlindo Marques Jr.	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 12459b	78rpm	Julho 1944
Desacordo	samba	Waldemar Gomes	Carlos Galhardo	Victor 800197a	78rpm	Agosto 1944
Quando eu gostava dela	samba	Arlindo Marques Jr	Anjos do Inferno	Victor 800241b	78rpm	Maio 1945
Pif-paf	marcha	Eratóstenes Frazão	Sílvio Caldas	Victor 800247a	78rpm	Janeiro 1945
Lavei as mãos	samba	Wilson Baptista	Déo	Continental 15250b	78rpm	Fevereiro 1945
Moleque vagabundo	samba	Antônio Almeida	Ciro Monteiro	Victor 800264a	78rpm	Abril 1945
Que gostinho bom	samba	Mário Rossi	Anjos do Inferno	Victor 800266a	78rpm	Abril 1945
Rei vagabundo	samba	Mário Rossi	Rubens Peniche	Continental 15329a	78rpm	Maio 1945
Ele disse adeus	samba	Claudionor Cruz	Aracy de Almeida	Odeon 12575a	78rpm	Maio 1945
Pra que?	samba	Mário Rossi	Isaura Garcia	Victor 800290b	78rpm	Julho 1945
Tudo menos amor	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15391a	78rpm	Agosto 1945
É sempre bom	samba	Waldemar Gomes	Nelson Gonçalves	Victor 800311b	78rpm	Setembro 1945

Ponto de interrogação	samba	Ciro de Sousa	Namorados da Lua	Continental 15435b	78rpm	Setembro 1945
Vai, saudade	samba	Waldemar Gomes	Namorados da Lua	Continental 15454a	78rpm	Outubro 1945
A saudade continua	samba	Waldemar Gomes	Isaura Garcia	Victor 800367a	78rpm	Janeiro 1946
Eu, hein, Rosa?	marcha	Pedro Caetano	Anjos do Inferno	Victor 800373a	78rpm	Janeiro 1946
Cuidado com o andar	samba	Mário Lago	Anjos do Inferno	Victor 800373b	78rpm	Janeiro 1946
Seu Cornélio	marcha	Eratóstenes Frazão	Linda Batista	Victor 800377a	78rpm	Janeiro 1946
			Alfredo Del Penho	Biscoito Fino BF 642 – <i>E o Rio inventou a marchinha</i> -	CD	2006
Quem havia de pensar	samba	Waldemar Gomes	Déo	Continental 15610a	78rpm	Abril 1946
Nair	samba	sem parceiro	Déo	Continental 15610b	78rpm	Abril 1946
Seus olhos na canção	samba	Waldemar Gomes	Nelson Gonçalves	Victor 800400a	78rpm	Maió 1946
Alô Maricota	samba	Antônio Almeida	Jorge Veiga	Continental 15624b	78rpm	Maió 1946
Despeito	samba	Waldemar Gomes	Carlos Galhardo	Victor 800426a	78rpm	Agosto 1946
Também tenho coração	samba	Jorge de Castro	Carlos Galhardo	Victor 800426b	78rpm	Agosto 1946
Nono mandamento	samba	Léo Vilar	Henrique Alves	Continental 15693a	78rpm	Setembro 1946
Bom partido	samba	Evaristo Nunes	Henrique Alves	Continental 15693a	78rpm	Setembro 1946
É lamentável	samba	Ciro de Sousa	Isaura Garcia	Victor 800446a	78rpm	Outubro 1946
Eu ele e você	samba	Luiz Bittencourt	Orlando Silva	Odeon 12720b	78rpm	Outubro 1946
Cidade do interior	samba	Mário Rossi	Aracy de Almeida	Odeon 12767 ^a	78rpm	Março 1947
			Elizeth Cardoso	Copacabana 6116	78rpm	Jul/Ago 1960
				Copacabana CLP 11123 LP		1959-1960
Segredo	samba	Herivelto Martins	Dalva de Oliveira	Odeon 12792a	78rpm	Julho 1947
			Nelson Gonçalves	Victor 800520a	78rpm	Agosto 1947
			Trio Irakitan	Odeon 13.819-a	78rpm	Junho 1955
			Elizeth Cardoso	Copacabana CLP 10007		
				<i>Um compositor em dois tempos - Jubileu de Prata de Herivelto Martins</i>	10pol	1957
			Rosana Toledo	RGE10508b	78rpm	Agosto 1963
			Dalva de Andrade	Odeon MOFB 3400	LP	1964
			Pery Ribeiro	Odeon SMOFB 3791	LP	1973
			Marisa Gata Mansa	Odeon SMOFB 3840	LP	1974
			Quarteto em Cy	Philips 6349 133 – <i>Antologia do samba- canção</i>	LP	1975
			Angela Maria	EMI-Odeon 062 421256	LP	1983
			João Nogueira	RCA Victor 103.0634	LP	1984
			Francisco Alves	Collector's 992 329-1 – <i>Ídolos do rádio vol.2</i> -	LP	1986

			Ney Matogrosso	CBS 300500 – <i>Pescador De Pérolas</i> - LP		1987
				Som Livre 407.0038 – À Flor da pele (com Rapahel Rabelo)	LP	1991
				EMI Music – <i>Beijo bandido</i>	CD	2009
				EMI Music – <i>Beijo bandido ao vivo</i>	CD/DVD	2011
			Maria Bethânia	Som Livre 1073-2 - <i>Sinfonia de pardais, uma Homenagem a Herivelto Martins</i>	LP	1999
				Universal Music – <i>João voz e violão</i>	CD	2000
			João Gilberto	Deckdisc 10029-2 - <i>voz e violão</i>	CD	2002
			Elymar Santos	Lua Music - Herivelto Martins - 100 anos	CD	2012
			Cauby Peixoto	Warner Music - <i>10 anos de Lapa</i>	CD	2013
			Casuarina, Áurea Martins e Nilze Carvalho			
Filial de drogaria	marcha	Mário Rossi	Gilberto Alves	Victor 800549a	78rpm	Novembro 1947
Três amores	samba	Adap. Marino Pinto	Anjos do Inferno	Victor 800552a	78rpm	Dezembro 1947
Tormento	samba	Herivelto Martins	Vocalistas Tropicais	Odeon 12879b	78rpm	Setembro 1948
Como é que vai ser	samba	Mário Rossi	Vocalistas Tropicais	Odeon 12883b	78rpm	Novembro 1948
Cabelos brancos	samba	Herivelto Martins	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 12909a	78rpm	Janeiro 1949
			La Mexicanita y Sus Chicanos	Copacabana 028b	78rpm	1949
			Alcides Gerardi	Odeon 13114a	78rpm	Abril 1951
			4 Ases e 1 Curinga	Odeon 13251b	78 rpm	Abril 1952
			Silvio Caldas	Columbia LPCB 70001	LP	1958
			Roberto Silva	Copacabana CLP 11097	LP	1959
			Nelson Gonçalves	RCA Victor BBL 1291	LP	1964
			Cauby Peixoto	CID 90.044	LP	1989
			Moska e Casuarina	Sony BMG Music – MTV apresenta		
				Casuarina -	CD	2009
Jacarepaguá	marcha	Paquito - Romeu Gentil	Vocalistas Tropicais	Odeon 12893a	78rpm	Janeiro 1949
Vulto	samba-canção	Wilson Baptista	Dircinha Batista	Odeon 12926a	78rpm	Maio 1949
Treze de ouro	samba	Herivelto Martins	Anjos do Inferno	Victor 800597b	78rpm	Julho 1949

Bonitão	samba	Mário Rossi	Gilberto Alves	Victor 800598a	78rpm	Julho 1949
Fica comigo	bolero	Mário Rossi	Dircinha Batista	Odeon 12944a	78rpm	Setembro 1949
Minha saudade	samba	Pernambuco	Dircinha Batista	Odeon 12944b	78rpm	Setembro 1949
Capricho inútil	samba	Mário Rossi	Gilberto Milfont	Victor 800614a	78rpm	Outubro 1949
Telhado de vidro	samba	Mário Rossi	Anjos do Inferno	Victor 800620b	78rpm	Outubro 1949
			Ademilde Fonseca	Odeon 14265	78rpm	Outubro 1957
Café requentado	samba	Mário Rossi	Anjos do Inferno	Victor 800620b	78rpm	Outubro 1949
Quando o samba me chama	samba	Carvalhinho - Humberto Carvalho	Carlos Tovar	Star P016b	78rpm	
O rei do circo	samba	Mário Rossi - José Roy	Carlos Tovar	Star P016a	78rpm	1950
Chegou a hora	marcha	Sem parceiro	4 Ases e 1 Curinga	Victor 800641a	78rpm	Janeiro 1950
Ilha dos amores	samba	Valdemar Silva	Vocalistas Tropicais	Odeon 13005a	78rpm	Maio 1950
Que será	bolero	Mário Rossi	Roberto Amaral	Elite Special N-1009a	78rpm	Junho 1950
Diamante negro	samba	David Nasser	Vocalistas Tropicais	Odeon 13024a	78rpm	Julho 1950
Que será	bolero	Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Odeon 13022b	78rpm	Julho 1950
			Roberto Amaral	Elite Special N-1.009-a	78rpm	1950
			Carlos Cesar	Chantecler CMG 2377	LP	1966
			Edith Veiga	Chantecler CMG 2377	LP	1974
			Angela Maria	EMI-Odeon 062 421192	LP	1980
			Leci Brandão	Polydor 2451 146	LP	1980
			Simone	EMI-Odeon 064 422857 –		
				Ao vivo	LP	1980
			Agnaldo Timóteo e Carmen Costa	EMI-Odeon 062 421219 –		
			Marília Pera	EMI-Odeon 164 794034 1-		
				<i>Elas por ela</i>	LP	1990
			Nubia Lafayette	Sony Music – <i>Brasil Sentimental – Academia Brasileira de música</i>		
				<i>vol.10</i> -	LP/CD	1992
			Tetê Espíndola	Camerati TCD 1010-2	CD	1994
			Tânia Alves	Globo/Polydor 557.192 2	CD	1998
			Ana Carolina	BMG Brasil 7432185038-2	CD	2001
			Tulipa Ruiz	Coleção Canal Brasil		2014
Bons tempos aqueles	samba	Adolar Costa	Nelson Gonçalves	Victor 800673a	78rpm	Agosto 1950
Paisagem paulista						

Traição	samba	Mário Rossi	4 Ases e 1 Curinga	Victor 800719a	78rpm	Novembro 1950
Reverso	samba-canção	Gilberto Milfont	Lúcio Alves	Continental 16308a	78rpm	1950
			Silvio Caldas	Columbia LPCB 70001 LP		1958
			Elizeth Cardoso	Copacabana CLP 11123 LP		1959-1960
Se o tempo entendesse	samba-canção	Mário Rossi	Lúcio Alves	Continental 16308b	78rpm	Nov/Dez 1950
			Elizeth Cardoso	Continental LPP 12	10pol	1955
			Rosa Passos	Velas 270.103	CD	2003
Meu maior desejo	samba	Fernando Martins	4 Ases e 1 Curinga	Victor 800737a	78rpm	Dezembro 1950
Você qué xabê	marcha	sem parceiro	Carlos Tovar	Capitol 0000029a		Dezembro 1950
Casamento do papai	marcha	Fernando Martins/ Carvalhinho	Dalva de Oliveira	Odeon13065a	78rpm	Dezembro 1950
Coen	marcha	sem parceiro	Badu	Capitol 0000030a	78rpm	Dezembro 1950
Você qué xabê	marcha	sem parceiro	Carlos Tovar	Sinter 0000029a	78rpm	1951
Eu quero é sambar	samba	Humberto de Carvalho	Ari Cordovil	Capitol 004a	78rpm	1951
Como se ama no Rio	marcha	Mário Rossi	Hélio Chaves	Capitol 016a	78rpm	1951
Coen	marcha	sem parceiro	Badu	Sinter 0000030a	78rpm	1951
Brasa dormida	samba canção	Mário Rossi	Homero Marques	Elite Special N-1053b	78rpm	1951
Áspero caminho	samba	Mário Rossi	Roberto Amaral	Elite Special N-1048b	78rpm	1951
Meu céu é você	samba canção	Gilberto Panicali	Ernâni Filho	Sinter 0000054b	78rpm	1951
Presente de Natal		Pernambuco	Mary Gonçalves	Sinter 1000115b	78rpm	1951
Coen coen coen	marcha	Péricles	Norma Ardanuy	Odeon 13087a	78rpm	Dezembro 1951
Mão boba	marcha	Carvalhinho	Silvino Neto	Capitol 029a	78rpm	Janeiro 1951
Retrato do velho	marcha	Haroldo Lobo	Francisco Alves	Odeon 13078a	78rpm	Janeiro 1951
Só Deus	samba	sem parceiro	Lúcio Alves	Continental 16346a	78rpm	Janeiro 1951
Meu São Jorge	valsa	Mário Rossi	Carlos Galhardo	Victor 800747b	78rpm	Março 1951
Como dói!	samba	F. Correia da Silva	Isaura Garcia	Victor 800741b	78rpm	Março 1951
Talvez	samba	Gilberto Milfont	Lúcio Alves	Continental 16363b	78rpm	Mar/Abr 1951
Calúnia	samba	Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Odeon 13111b	78rpm	Abril 1951
			Caetano Veloso	Polygram 830 145-1- <i>Totalmente demais</i>	LP	1986
			Angela Maria	Sony Music – <i>Pela Saudade que me invade - Um tributo a Dalva de Oliveira</i>	CD	1997
			Maria Bethânia	Biscoito Fino BF 164-2	CD	2012
				Biscoito Fino BF 260-3	DVD	2013
Chega mais	samba-canção	Pernambuco	Mary Gonçalves	Sinter 00-00.074b	78rpm	Agosto 1951
Cicatrizes	samba canção	Herivelto Martins	Isaura Garcia	Victor 800810b	78rpm	Setembro 1951

Leonor	samba	Claribalte Passos/Lírio Panicali	Sílvio Caldas	Sinter 0000095b	78rpm	Outubro	1951
Rio	marcha	Paulo Soledade	Anjos do Inferno	Victor 800841a	78rpm	Novembro	1951
Presente de Natal	canção	Pernambuco	Mary Gonçalves	Sinter 0000115b	78rpm	Dezembro	1951
Tá seco	marcha	Evaldo Rui	Murilo Caldas	Sinter 0000117a	78rpm		1952
Se amor tem raiz	samba	Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Odeon 13227a	78rpm	Janeiro	1952
Estrela do mar	marcha-rancho	Paulo Soledade	Dalva de Oliveira Maria Bethania	Odeon 13210a Philips 6349 089 – Drama 3º ato	78rpm LP	Janeiro	1952 1973
			Beth Carvalho	EMI-Odeon	LP		1979
Fui tolo	samba	Paulo Soledade	Ernâni Filho	Sinter 0000099a	78rpm	Janeiro	1952
Que seja eu	samba	Mário Rossi	Lúcio Alves	Continental 16530a	78rpm	Mar/Abr	1952
Cabelos brancos	samba	Herivelto Martins	4 Ases e 1 Curinga	Odeon 13251b	78rpm	Abril	1952
Por quanto tempo	bolero	Don Al Bibi	Waldir Calmon e sua Orquestra	Star 335b	78rpm	Mai/Jun	1952
Meu balão perdeu o gás	marcha junina	Mário Rossi	Anjos do Inferno	Victor 800911a	78rpm	Junho	1952
Por quanto tempo	bolero	Don Al Bibi	Roberto Luna	Star 374a	78rpm	Jul/Ago	1952
Rua de valentão	samba	Manezinho Araújo	Linda Batista	Victor 800985a	78rpm	Setembro	1952
Por quanto tempo	bolero	Don Al Bibi	Heleninha Costa Waldir Calmon (piano)	Victor 800978b Copacabana 5335a	78rpm 78rpm	Setembro	1952 1954
Sapatinho	samba-canção	Bororó	Jorge Goulart/ Trio Madrigal	Continental 16658a	78rpm	Set/Dez	1952
Por essa mulher	samba	Manezinho Araújo	Gilberto Milfont	Victor 800999b	78rpm	Outubro	1952
Pula caminha	marcha	Manezinho Araújo	4 Ases e 1 Curinga	Victor 801036a	78rpm	Dezembro	1952
A flautinha do pastor	marcha	Mário Rossi	Neusa Maria	Sinter 0000192a	78rpm	Janeiro	1953
Mulher	marcha-rancho	Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Odeon 13382b	78rpm	Janeiro	1953
Perdida	samba	Paulo Soledade	Aracy de Almeida	Continental 16731b	78rpm	Mai/Jun	1953
A marcha do tempo	samba	Newton Teixeira	Anjos do Inferno	Copacabana 5116b	78rpm	Ago/Set	1953
Cidade de São Sebastião	samba	Paulo Soledade	Anjos do Inferno	Copacabana 5175b	78rpm	Dezembro	1953
Meu céu é você	samba canção	Gilberto Panicali	Nozinho e sua música	Copacabana 5346a	78rpm		1954
Distância	Bolero	Mário Rossi	Roberto Inglez e Sua Orquestra	Odeon 8548b Odeon LDS 20.007- <i>Um programa com Roberto Inglez</i>	78rpm 10pol		1954 1954
			Dalva de Oliveira	Odeon X-3.402b	78rpm		
				Odeon LDS 3011 Revivendo LB 016	10 pol LP		1955 1988

				Revivendo RVCD 148 CD		2000
				EMI Music 580268 2 –		
				2x1: A voz sentimental do Brasil e Dalva de Oliveira com Roberto Inglez e Sua Orquestra - CD		2002
				Revivendo RVCD-235 –		
				Quanta saudade – Dalva de Oliveira, Francisco Alves e Roberto Inglez - CD		s/d
		Nina Becker		Youtube e serviços de streaming na internet		2012
Viva a pátria e chova arroz	marcha	Manezinho Araújo	Anjos do Inferno	Copacabana 5184b	78rpm	Janeiro 1954
Que confusão	marcha	Manezinho Araújo	César de Alencar	Victor 801253b	78rpm	Janeiro 1954
Quem ainda não pecou	samba	Mário Rossi	Jorge Goulart	Continental 16885a	78rpm	Jan/Fev 1954
Duas palavras	samba-canção	Mário Rossi	Dalva de Oliveira com Roberto Inglez e Sua Orquestra	Odeon LDS 3011	10 pol	1955
				EMI Music 580268 2 –		
				2x1: A voz sentimental do Brasil e Dalva de Oliveira com Roberto Inglez e Sua Orquestra - CD		2002
				Revivendo RVCD-235 –		
				Quanta saudade – Dalva de Oliveira, Francisco Alves e Roberto Inglez - CD		s/d
Renúncia	samba-canção	Marino Pinto	Orlando Silva	Copacabana 5382b	78rpm	Mar/Abr 1955
			Elizeth Cardoso	Copacabana CLP 11123	LP	1959-1960
			Helena de Lima	Continental LPP 38	10pol	1956
Águas passadas	samba-canção	Paulo Soledade	Elizeth Cardoso	Copacabana 17111a	78rpm	Mai/Jun 1955
Velha praça	samba-canção	Mário Rossi	Elizeth Cardoso	Copacabana 17111b	78rpm	Mai/Jun 1955
Tenho pena da noite	samba-canção	Catulo de Paula	Dora Lopes	Copacabana 17114b	78rpm	Mai/Jun 1955
Decisão	samba	Mário Rossi	Jorge Goulart	Copacabana 17141b	78rpm	Ago/Set 1955
Céu de estrelas	bolero	sem parceiro	Odete Amaral	Odeon 13888a	78rpm	Setembro 1955
Não pôde ser	samba	Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Odeon 13906b	78rpm	Outubro 1955
Cabelos brancos	samba	Herivelto Martins	Carolina Cardoso de Menezes	Odeon 13940a	78rpm	Dezembro 1955
Oxalá	samba	Pernambuco	Leny Eversong	Copacabana 5606a	78rpm	1956

Natal branco (White Christmas)	fox	Irving Berlin/(versão de Marino Pinto)	Nelson Gonçalves/Trio de Ouro	Victor 801551b	78rpm	Janeiro 1956
Foi bom	samba	Haroldo Lobo	Dalva de Oliveira	Odeon 13954b	78rpm	Fevereiro 1956
Coração atenção	samba-prelúdio	Vadico	Helena de Lima	Continental 17237a	78rpm	Fev/Mar 1956
Prece	samba-canção	Vadico	Helena de Lima	Continental 17237b	78rpm	Fev/Mar 1956
			Lana Bittencourt	Columbia 10274b	78rpm	1956
			Trio Nagô	Victor 801840b	78rpm	Setembro 1957
			Severino Araújo e sua Tabajara	Continental 17518b	78rpm	Jan/Fev 1958
			Agnaldo Rayol	Copacabana 5865a	78rpm	Março 1958
			Helena de Lima	Continental 17561a	78rpm	Jul/Ago 1958
			Quarteto em Cy	Philips 6349 180 - <i>Antologia do samba-canção vol.2</i>	LP	1976
			Nana Caymmi	Sony Music	CD	1992
			Zezé Motta	Albatroz (2) 3306169-2	CD	2000
Diana	samba	Mário Rossi	Nanai	Continental 17280a	78rpm	Abr/Mai 1956
Foi você	samba-canção	Paulo Soledade	Helena de Lima	Continental LPP 38	10pol	1956
Não há de quê	samba-canção	Helena de Lima e Paulo Soledade	Helena de Lima	Continental LPP 38	10pol	1956
Revolta	samba-canção	Vadico	Helena de Lima	Continental LPP 38	10pol	1956
É tarde	samba-canção	Catulo de Paula	José Ribamar	Polydor 215b	78rpm	1957
Não	samba-canção	Evaldo Gouveia	Lúcio Alves	Mocambo 15164b	78rpm	1957
Inflação de mulheres	marcha	Eratóstenes Frazão	Jorge Goulart	Copacabana 17370a	78rpm	Janeiro 1957
A rosa e o beija flor	marcha	Haroldo Lobo	Dalva de Oliveira	Odeon 14160	78rpm	Fevereiro 1957
Nada	bolero	David Raw	Dalva de Oliveira	Odeon 14212	78rpm	Junho 1957
Dilema	samba	Mário Rossi	Orlando Silva	Odeon 14206	78rpm	Junho 1957
Frase perdida	samba-canção	Antônio Carlos Jobim	Ernâni Filho	Odeon 14226b	78rpm	Julho 1957
Sucedeu assim	samba-canção	Antônio Carlos Jobim	Ernâni Filho	Odeon 14226a	78rpm	Julho 1957
			Vanja Orico	Sinter 582a	78rpm	1957
			Agostinho dos Santos	Polydor 268a	78rpm	1958
			Ellen de Lima & Luiz Cláudio	Columbia 11074a	78rpm	1958
			Sílvia Telles	Odeon MODB 3076	10pol	1957
			Clara Nunes	Odeon MOFB 3557	LP	1968
			Tito Madi	London/Odeon LLB 1077	LP	1971
			Tom Jobim	Sabiá LPS 87001-2	LP	1987
				Biscoito Fino BJ 301	CD	2005
Calvário de amor	bolero	Raul Sampaio	Marion	Victor 801848a	78rpm	Outubro 1957
Aula de matemática	samba	Antônio Carlos Jobim	Carlos José	Polydor 288b	78rpm	1958

			Silvia Telles Elza Laranjeira Elizeth Cardoso	Odeon MOFB 3034 RGE 10161b Copacabana CLP 11123 LP	LP 78rpm	1958 1959 1959-1960
Marinheiro	marcha	Ciro de Sousa	Dalva de Oliveira	Odeon 14404	78rpm	Dezembro 1958
Prenúncio		Vadico	Carlos José Marisa Barroso	Odeon 14427 Victor 802193a	78rpm 78rpm	Fevereiro 1959 Abril 1960
Herança	samba	Mário Rossi	Jorge Goulart	Victor 802061b	78rpm	Junho 1959
Aula de matemática	samba	Antônio Carlos Jobim				Junho 1959
Erros de gramática	samba	Carlos Lyra	Marlene	Odeon 14503	78rpm	Agosto 1959
Velhos tempos	samba-canção	Carlos Lyra	Dalva de Oliveira Elizeth Cardoso	Odeon 14504 Copacabana 6116	78rpm 78rpm	Agosto 1959 Jul/Ago 1960
Samba naquela base	samba	Aloísio Barros	Homero Marques	Copacabana 17723b	78rpm	Setembro 1959
Até quando?	samba-canção	Vadico	Peri Ribeiro	Odeon 14547	78rpm	Novembro 1959
É o fim	samba	Aloísio Barros	Geni Martins	Sinter 650b	78rpm	Mai 1960
De modo algum	samba	Aloysio Barros	Aracy de Almeida	Philips 630410	LP	1960
Por favor eu lhe peço	bolero	Fernando Lobo	Duo Irmãos Vieira	RGE 10319b	78rpm	Junho 1960
Capital do samba	samba	Herivelto Martins	Trio de Ouro	Som4018	78rpm	1962
Florisbela Santropê	marcha	Eratóstenes Frazão	José Augusto	Capitol 136a	78rpm	1962
Pra meu castigo	samba	Herivelto Martins	Trio de Ouro	Som4018	78rpm	1962
Sábias palavras	bolero	Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Odeon DP166/167b	78rpm	1962
Por favor lhe peço	bolero	Felisberto Martins	Marta Mendonça	Chantecler 780573b	78rpm	Fevereiro 1962
Arco íris	marcha-rancho	Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Orion R122	78rpm	Dezembro 1962
Amor próprio		Carlos Washington	Dalva de Oliveira	Orion R122	78rpm	Dezembro 1962
Adeus, amor	samba	Luiz Soberano	Orlando Silva	Victor 802514b RCA Victor BBL 1218 – <i>Carnaval RCA 63</i>	78rpm LP	Dezembro 1962 1963
Fio d'água	-	Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Odeon DP288b	78rpm	1963
Céu cor de rosa	-	Pernambuco	Luciene Franco	Copacabana 6592	78rpm	1963
Ressurreição	-	Pernambuco	Luciene Franco	Copacabana 6592	78rpm	1963
Canção do olhar amado	marcha-rancho	Chico Feitosa	Carminha Mascarenhas	Copacabana 6522	78rpm	1963
Eu nunca estou só	balada	Fred Rose - Hy Heath	Edy Polo	Copacabana 6564	78rpm	Julho 1963
Menina rica	samba	Pernambuco	Paulo Silvino	Copacabana 6563	78rpm	Julho 1963
Morreu num adeus	samba-canção	Pernambuco	Altamiro Carrilho Lucienne Franco Helena de Lima	Copacabana 6562 Copacabana CLP 11309 LP Som Livre – <i>Grandes</i> <i>Voices –</i>	78rpm LP CD	Julho 1963 1963 2007
Ressurreição	samba-canção	Pernambuco	Elis Regina Lucienne Franco	CBS 37257 Copacabana CLP 11309 LP	LP LP	1963 1963

Espada de ouro	marcha	Marcos Vinícius	Eladir Porto & Homero Marques	FonoPart	78rpm	circa	1960
Hino do P. S. D.	hino	sem parceiro	Coro de Severino Araújo	CPR293a/b	78rpm	circa	1955
ABC do Sassaruê		Pernambuco	Marlene	Continental PPL 12108	LP		1963
<u>Se eu pudesse lhe dar o perdão</u>		Carlos Marques	Marco Antônio	Odeon MOFB 3379	LP		1964
Boa noite, esperança	samba-canção	Mário Rossi	Dalva de Andrade	Odeon <i>Prece</i>	LP		1964
Ai, quem me dera	choro-canção	Antonio Carlos Jobim	Tom Jobim e Edu Lobo	Polygram <i>Tom e Edu</i>	LP		1981
			Quarteto em Cy	RGE <i>Caminhos cruzados</i>	LP		1981
			Tom Jobim	Vídeo	Youtube		circa1981

6.4. Apêndice 4: relação dos itens do arquivo digital

Pasta 1 – Primeiras gravações de composições de Marino Pinto

Ai quem me dera (c/ Antônio Carlos Jobim, choro-canção) Tom Jobim - 1981.mp3
A marcha do tempo (c/ Newton Teixeira, samba) Anjos do Inferno - 1953.mp3
A morena que eu gosto (c/ J. Batista, samba) Déo - 1942.wma
A mulher tá c/ a razão (c/ Antônio Almeida, samba) 4 Ases e 1 Coringa - 1944.wma
A saudade continua (c/ Waldemar Gomes, samba) Isaura Garcia - 1946.wma
A Violeta (c/ Príncipe Pretinho, marcha) Déo - 1943.wma
Adeus, adeus (c/ Antônio Almeida, samba) Anjos do Inferno - 1943.wma
Adeus amor (c/ Luís Soberano, samba) Orlando Silva - 1962.wma
Águas passadas (c/ Paulo Soledade, samba-canção) Elizeth Cardoso - 1955.wma
Alma em serenata (c/ Paulo Valdez, modinha) Elizeth Cardoso - 1964.MP3
Alô, Maricota (c/ Antônio Almeida, samba) Jorge Veiga - 1946.wma
Amanhã tem baile (c/ Ciro de Souza, choro) Isaura Garcia - 1944.wma
Amor sincopado (c/ Chico Feitosa, samba) Eliana Pittman/ Booker Pittman - 1963.MP3
Andorinha bateu asa (c/ Antonio Almeida, samba) 4 Ases e 1 Coringa - 1943.wma
Aos pés da cruz (c/ Zé da Zilda, samba) Orlando Silva - 1942.wma
Aproveita Bebelê (c/ Murlo Caldas, samba) Isaura Garcia - 1941.wma
Até quando (c/ Vadico, samba-canção) Elizeth Cardoso - 1960.wma
Aula de matemática (c/ Antônio Carlos Jobim, samba) Silvia Telles - 1958.mp3
Boa noite, esperança (c/ Mario Rossi, samba-canção) Dalva de Andrade - 1964.wma
Bonitão (c/ Mario Rossi, samba) Gilberto Alves - 1949. MP3
Brigamos outra vez (c/ Wilson Baptista, samba) Aracy de Almeida - 1940.wma
Cabelos brancos (c/ Herivelto Martins, samba) 4 Ases e 1 Coringa - 1949.wma
Calúnia (c/ Paulo Soledade, samba-canção) Dalva de Oliveira - 1951.wma
Canção do olhar amado (c/ Chico Feitosa, samba) Carlos Lyra - 1960.mp3
Capela de São José (c/ Herivelto Martins, valsa) Francisco Alves - 1942.MP3
Capital do samba (c/ Herivelto Martins, samba) Trio de Ouro - 1962.wma
Capricho inútil (c/ Mario Rossi, samba) Gilberto Milfont - 1949.wma
Céu azul (Paulo Valdez, samba-canção) Dalva de Andrade - 1964.wma

Chega já é demais (c/Humberto Porto, samba) Carlos Galhardo - 1940.wma

Chegou a hora (letra e melodia de Marino marchinha) 4 Ases e 1 Coringa - 1950.wma

Chinelo velho (c/ Wilson Baptista, samba) Odete Amaral - 1940.wma

Cicatrizes (c/Herivelto Martins, samba-canção) Isaura Garcia - 1951.wma

Cidade de São Sebastião (c/ Paulo Soledade, samba) Anjos do Inferno - 1953.mp3

Cidade do interior (c/ Mario Rossi, samba) Aracy de Almeida - 1947.wma

Cinquenta por cento (c/ Silvio Caldas, samba) Aracy de Almeida - 1943.wma

Como dói (c/ F. Correia da Silva, samba) Isaura Garcia - 1951.mp3

Como é que vai ser (c/ Mario Rossi, samba) - Vocalistas Tropicais - 1948.mp3

Como se ama no Rio (c/ Mario Rossi marcha) Helio Chaves - 1951.mp3

Continua (c/ Ataulfo Alves, samba) Aracy de Almeida - 1940.wma

Coração atenção – (c/Vadico, samba-prelúdio) - Helena de Lima - 1956.mp3

Cuidado c/ o andor (c/ Mário Lago, samba) Anjos do Inferno - 1946.wma

Depois da discussão (c/ Wilson Baptista, samba) Odette Amaral - 1940.wma

Deus no céu e ela na terra (c/ Wilson Baptista, samba) Carlos Galhardo - 1940.wma

Diamante Negro (c/ David Nasser, samba) Vocalistas Tropicais - 1950.wma

Diana (c/ Mario Rossi, samba) Nanai - 1956.mp3

Dilema (c/ Mario Rossi, samba) Orlando Silva - 1957.wma

Distância (c/ Mario Rossi, bolero) Dalva de Oliveira -1954.mp3

Dolores (c/ Alberto Ribeiro e Arlindo Marques Jr., samba) Anjos do Inferno - 1942.wma

É lamentável (c/ Ciro de Souza, samba) Isaura Garcia - 1946.wma

É o fim (c/ Aloísio Barros, samba) Geni Martins - 1960.mp3

É sempre bom (c/ Waldemar Gomes samba) Nelson Gonçalves - 1945.wma

É tarde (c/ Catulo de Paula, samba-canção) - José Ribamar - 1957.mp3

Ela bateu a janela (c/ Garcez, samba) Ciro Monteiro - 1941.wma

Ela partiu (Sabe, moço) (c/ Pedro Caetano, marcha) Francisco Alves - 1943.wma

Ele disse adeus (c/ Claudionor Cruz, samba) Aracy de Almeida - 1945.wma

Erros de gramática (c/ Carlos Lyra, samba) Marlene - 1959.wma

Espada de ouro (c/ Marcos Vinícius, jingle Lott, marcha) Elodir Porto/ Homero Marques - 1960.MP3

Estrela do mar (c/ Paulo Soledade marcha) Dalva de Oliveira - 1952.wma

Eu ele e você (c/ Luís Bittencourt, samba) Orlando Silva - 1946.wma

Eu hein Rosa (c/ Pedro Caetano marcha) Anjos do Inferno - 1946.wma
Fale mal mas fale de mim (c/ Ataulfo Alves, samba) Aracy de Almeida - 1939.wma
Falta de sorte (c/ Geraldo Pereira, samba) Aracy de Almeida - 1941.wma
Fica comigo (c/ Mário Rossi, bolero) Dircinha Baptista - 1949.wma
Filial de drogaria (c/ Mário Rossi, marcha) Gilberto Alves - 1947.wma
Foi você (c/ Paulo Soledade, samba-canção) Helena de Lima - 1956.mp3
Força de vontade (c/ Waldemar Gomes, samba) 4 Ases e 1 Coringa - 1943.wma
Frase perdida (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção) Ernani Filho B 1957.mp3
Herança (c/ Mário Rossi) Elizeth Cardoso - 1960wav
Hino do PSD (letra e música de Marino) Orquestra e Coro Severino Araújo - circa 1954.mp3
História de nossa história (c/ Aloysio Barros, samba-canção) Alaíde Costa - 1959.mp3
Inflação de mulheres (c/ Eratóstenes Frazão, marcha) Jorge Goulart - 1957.wma
Jacarepaguá (c/ Paquito e Romeu Gentil) Vocalistas Tropicais -1948.wma
Largo da Lapa (c/ Wilson Baptista, samba) Carlos Galhardo - 1942.wma
Lavei as mãos (c/ Wilson Baptista, samba) Déo - 1945.wma
Leonor (c/ Claribalte Passo e Lyrio Panicalli, samba) Silvio Caldas-1951.wma
Madrugada (c/ Candinho) Alaíde Costa - 1959.mp3
Mágoa (c/ Tom Jobim, samba-canção) João Gilberto na casa de Chico Pereira - 1958.mp3
Mais um drama na vida (c/ Waldemar Gomes, samba) Déo - 1943.wma
Mão boba (c/ Carvalhinho marcha) Silvino Neto - 1951.mp3
Minha saudade (c/ Pernambuco, samba-canção) Dircinha Baptista - 1949.wma
Moleque vagabundo (c/ Antônio Almeida, samba) Cyro Monteiro - 1945.wma
Morreu no adeus (c/ Pernambuco) Helena de Lima - 1961.mp3
Nair (letra e música de Marino, samba) Déo - 1946.wma
Não (c/ Evaldo Gouveia, samba-canção) Lúcio Alves - 1957.wma
Não há de que (c/ Helena de Lima e Paulo Soledade, samba-canção) Helena de Lima - 1956.mp3
Não há razão (c/ Arlindo Marques Jr , samba) João Petra de Barros - 1941.wma
Natal branco (Irving Berlin-versão Marino Pinto fox) Nelson Gonçalves e Trio de Ouro-1956.wma
O samba não morre (c/ Arlindo Marques Jr , samba) Anjos do Inferno 1944.wma

Oh! Dona Ignez (c/ Wilson Baptista, samba) Aracy de Almeida - 1940.wma
Oxalá (c/ Pernambuco, samba) Leny Eversong - 1956.mp3
Paisagem paulista (c/ Mário Rossi, samba) Trio de Ouro RCA - 1950.MP3
Papai, me dá (c/ Murilo Caldas, marcha) Murilo Caldas - 1940.mp3
Partida precipitada (c/ Herivelto Martins, samba) Isaura Garcia - 1942.wma
Perdida (c/ Paulo Soledade, samba) Aracy de Almeida - 1953.wma
Pernilongo (c/ Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti, marcha) Joel & -1942.wma
Pif-Paf (c/ Eratóstenes Frazão, marchinha) Sílvia Caldas - 1945.wma
Pode ser (c/ Geraldo Pereira, samba) Cristina Buarque -1980.mp3
Ponto de interrogação (c/ Ciro de Souza, samba) Os Namorados da Lua - 1945.mp3
Por essa mulher (c/ Manezinho Araújo, samba) Gilberto Milfont - 1952.mp3
Por mais um pouco (c/ Haroldo Lobo, samba) Roberto Paiva - 1943.mp3
Por quanto tempo (c/ Don Al Bibi, bolero) Heleninha Costa - 1952.mp3
Positivamente não (c/ Ataulfo Alves, samba) Aracy de Almeida - 1940.mp3
Pra que (c/ Mario Rossi, samba) Isaura Garcia - 1945.mp3
Prece (c/ Vadico, samba-canção) Helena de Lima - 1956.mp3
Preconceito (c/ Wilson Baptista, samba) Orlando Silva - 1941.mp3
Prenúncio (c/ Vadico, samba-canção) Marisa Barroso - 1960.mp3
Pula caminha (c/ Manezinho Araújo, marchinha) Anjos do Inferno - 1953.mp3
Que dizer (c/ Aloysio Barros, samba-canção) Elizeth Cardoso – 1960.wav
Que será (c/ Mário Rossi, bolero) Dalva de Oliveira - 1950.mp3
Reconciliação (c/ Waldemar Gomes, samba) Déo - 1943.mp3
Renúncia (letra e música de Marino, samba-canção) Orlando Silva - 1955.mp3
Ressurreição (c/ Pernambuco, samba-canção) Elis Regina - 1963.mp3
Retrato do velho (c/ Haroldo Lobo marchinha) Francisco Alves - 1951.wma
Revelação (c/ Pernambuco) Elizeth Cardoso – 1962.wav
Reverso (c/ Gilberto Milfont, samba-canção) Lúcio Alves - 1950.wma
Revolta (c/ Vadico, samba-canção) Helena de Lima - 1956.mp3
Rio (c/Paulo Soledade, marcha) Anjos do Inferno - 1951.mp3
Samba naquela base (Aloysio Barros, samba) - Homero Marques - 1959.mp3
Santo Antônio Amigo (c/ Zé da Zilda e J. Cascata, samba) João Petra de Barros - 1941.wma
Sapatinho (c/ Bororó, samba-canção) Jorge Goulart e Trio Madrigal - 1952.wma
Sa-sa-rua, meu bem (c/ Pernambuco) Marlene - 1963.mp3

Se eu pudesse lhe dar o perdão (c/ Carlos Marques) Marco Antônio - 1964.mp3
Se eu te perdesse (c/ Vadico, samba) Ademilde Fonseca - 1959.MP3
Se o tempo entendesse (c/ Mário Rossi, samba-canção) Lúcio Alves – 1950.wma
Segredo (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Dalva de Oliveira/ Trio de Ouro - 1947.wma
Seis meses depois (c/ Waldemar Gomes, samba) Carlos Galhardo - 1943.wma
Seu Cornélio (c/ Eratóstenes Frazão, marcha) Linda Baptista - 1946.wma
Seus olhos na canção (c/ Waldemar Gomes, samba) Nelson Gonçalves - 1946.wma
Só (c/ Vadico, samba-canção) Elizeth Cardoso – 1960. wav
Só Deus (letra e música Marino Pinto, samba) Lucio Alves - 1951.wma
Sucedeu assim (c/ Antonio Carlos Jobim, samba-canção) Silvia Telles - 1957.mp3
Tá difícil de encontrar (c/ Antônio Almeida, marcha) Orlando Silva - 1941.wma
Talvez (c/ Gilberto Milfont, samba-canção) Lúcio Alves - 1951.wma
Também tenho coração (c/ Jorge Castro, samba) Carlos Galhardo - 1946.wma
Teatro de revista (c/ Pandiá Pires, valsa) João Petra de Barros - 1942.wma
Telecoteco (c/ Murilo Caldas, samba) Isaura Garcia - 1942.wma
Telhado de vidro (c/ Mário Rossi, samba-choro) Ademilde Fonseca -1957.wma
Tempo de solteiro (c/ Antonio Almeida, samba) Anjos do Inferno - 1944.wma
Tenho pena da noite (c/ Catulo de Paula, samba-canção) Dora Lopes - 1955.wma
Todas iguais (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Pery Ribeiro/ Luiz Bonfá - 1962.mp3
Tormento (c/ Herivelto Martins) Carlos Nobre - 1961.mp3
Treze de ouro (c/ Herivelto Martins, samba) Anjos do Inferno-1949.wma
Tudo menos amor (c/ Waldemar Gomes, samba) Déo-1945.wma
Vale mais (c/ Wilson Baptista, marcha) Lolita França-1939.wma
Velha praça (c/ Mário Rossi, samba-canção) Elizeth Cardoso - 1960.mp3
Velhos tempos (c/ Carlos Lyra, samba canção) Dalva de Oliveira - 1959.wma
Viva a pátria e chova arroz (c/ Manezinho Araújo, marcha) Anjos do Inferno - 1954.MP3
Você qué xabê (letra e música de Marino, marcha) – Carlos Tovar - 1950.mp3
Vulto (c/ Wilson Baptista, samba-canção) Dircinha Baptista - 1949.wma
Zero três (c/ Waldemar Gomes, samba) Déo - 1944.wma

Pasta 2 – Outras gravações da obra de Marino Pinto 🎧 🎧

Ai, quem me dera (c/ Antonio Carlos Jobim, samba-choro) Quarteto em Cy - 1981.mp3

Ai, quem me dera (c/ Tom Jobim, samba-choro) Tom e Edu Lobo - 1981.mp3

Aos pés da cruz (c/ Zé da Zilda, samba) Caetano Veloso Programa Ensaio TV Cultura 1992. MP3

Aos pés da cruz (c/ Zé da Zilda, samba) Gilberto Gil - 2013.mp3

Aos pés da cruz (c/ Zé da Zilda, samba) João Gilberto ao vivo Recife (PE) - 2000.mp3

Aos pés da cruz (c/Zé da Zilda, samba) Roberto Silva - 1959.wma

Aula de matemática (c/ Antônio Carlos Jobim, samba canção) Tom Jobim - 1979.mp3

Bonitão (c/ Mário Rossi, samba) Elza Soares/ Miltoninho - 1967.MP3

Cabelos brancos (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Moska/ Casuarina 2009.mp3

Cabelos Brancos (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Sílvia Caldas - 1958.mp3

Calúnia (c/ Paulo Soledade, samba-canção) Caetano Veloso - 1985.mp3

Capela de São José (c/Herivelto Martins, valsa) Carlos Galhardo - 1957.wma

Cidade do interior (c/ Mario Rossi, samba) Elizeth Cardoso - 1960.wma

Distância (c/ Mário Rossi, bolero) Nina Becker - 2012.mp3

Estrela do Mar (c/ Paulo Soledade, marchinha) Maria Bethânia - 1973.mp3

Largo da Lapa (c/ Wilson Baptista, samba) Caetano Veloso - Programa Ensaio TV Cultura - 1992.MP3

Largo da Lapa (c/ Wilson Baptista, samba) João Nogueira - 1983.mp3

Madrugada (c/ Candinho, samba-canção) Elizeth Cardoso - 1960.mp3

Madrugada (c/ Candinho, samba-canção) Miúcha e Tom Jobim - 1979.mp3

Mágoa (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção) Nara Leão - 1984.MP3

Mágoa (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção) Silvia Telles – 1958 mp3

Pout Pourri Marino Pinto-Reverso (c/ Gilberto Milfont) *Prece* (c/ Vadico) Quarteto em Cy - 1976.mp3

Prece (c/ Vadico, samba-canção) Nana Caymmi - 1999.MP3

Preconceito (c/ Wilson Baptista) Céu – 2012. MP3

Preconceito (c/ Wilson Baptista, samba) Nara Leao- Programa MPB Especial TV Cultura 1973.MP3

Preconceito (c/ Wilson Baptista, samba) Roberto Ribeiro Programa Ensaio TV Cultura 1990.MP3

Preconceito (c/ Wlson Baptista, samba) Chico, Caetano e Paulinho da Viola – Programa Chico e Caetano 1986.mp3

Pula, caminha (C/ Manezinho Araújo, marcha) Gilberto Gil – 1983.wma

Que será (c/ Mário Rossi, bolero) Ana Carolina- 2001.mp3

Que será (c/ Mário Rossi, bolero) Tulipa Ruiz - 2014.mp3

Renúncia (letra e melodia de Marino, samba-canção) Helena de Lima - 1958.wma

Se o tempo entendesse de amor (c/ Mário Rossi, samba-canção) Rosa Passos - 2002.mp3

Segredo (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Nelson Gonçalves – 1947.wma

Segredo (c/ Herivelto Martins, samba-canção) João Gilberto - 2000.mp3

Segredo (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Maria Bethânia - 1999.mp3

Segredo (c/ Herivelto Martins, samba-canção) Ney Matogrosso - 2009.mp3

Sucedeu assim (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção) Agostinho dos Santos- 1958.mp3

Sucedeu assim (c/ Antonio Carlos Jobim, samba-canção) Clara Nunes LP Odeon 1968.mp3

Sucedeu assim (c/ Antônio Carlos Jobim, samba-canção) Tom Jobim - Tom Jobim Inédito - Biscoito Fino 1995.mp3

Telecoteco (c/ Murilo Caldas) - Paula Morelembaum - 2008 -.mp3

Telecoteco (c/ Murilo Caldas, samba) Elza Soares/ Monsueto-1961.wav

Treze de Ouro (c/ Herivelto Martins) João Gilberto ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro – 2009 - Youtube.mp3

Velhos tempos (c/ Carlos Lyra, samba-canção) - 1974.mp3

– **Última faixa:** *Seu amor, você* (de Newton Mendonça) Marisa Copacabana LP *Em cada estrela uma canção, um tributo a Newton Mendonça* – **Produção: Marino Pinto** -1961.wav

Pasta 3 – “Que será” ao vivo, programa com Dalva de Oliveira na Rádio Tupi em 1952 🎧 🎧 🎧