

O disco *Depoimento do Poeta* (1970): tradição e aspectos formais nos sambas de Nelson Cavaquinho

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Márcio Modesto

USP – marciomodesto@usp.br

Prof^a. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg

USP – silviaberg@usp.br

Resumo. Este trabalho tem como objetivo demonstrar recorrências formais na composição dos sambas gravados por Nelson Cavaquinho no LP *Depoimento do Poeta*, lançado em 1970. A forte unidade formal e coerência que podem ser verificadas na obra do sambista, a partir de seu tardio disco de estreia, são compreendidas aqui como fatores justificadores da associação de Nelson às ideias de tradição e de autenticidade – impostas pela cadeia de mediadores culturais formada por jornalistas, críticos e músicos, dentre outras categorias – ligando-o especificamente ao estilo de samba surgido em fins dos anos 1920, o qual seria mais tarde reconhecido como um dos principais símbolos nacionais.

Palavras-chave. Samba. Tradição. Nelson Cavaquinho. Estrutura formal. Música popular.

The LP *Depoimento do Poeta* (1970), Tradition and Formal Aspects in Nelson Cavaquinho's Sambas

Abstract. This work aims to demonstrate formal recurrences in the composition of the sambas recorded by Nelson Cavaquinho in the LP *Depoimento do Poeta*, released in 1970. The strong formal unity and coherence that can be verified in the sambista's work, from his late debut album, are understood here as factors justifying Nelson's association with the ideas of tradition and authenticity - imposed by the chain of cultural mediators formed by journalists, critics and musicians, among other categories - linking him specifically to the style of samba that emerged in the late 1920s, which would later be recognized as one of the main national symbols.

Keywords. Samba. Tradition. Nelson Cavaquinho. Formal Structure. Popular Music.

1. Introdução

A trajetória do compositor Nelson Cavaquinho (Nelson Antonio da Silva, 1911-1986) mimetiza, em muitos aspectos, o estereótipo do sambista clássico: boêmio inveterado, próximo à malandragem e aos morros e com uma atividade artística contínua, porém errática, já que embora suas obras tenham sido gravadas esporadicamente por diversos e até reconhecidos cantores, seu nome esteve por muito tempo relegado a omissões em selos de disco e ao ostracismo junto a parcerias duvidosas. O compositor foi reconhecido tardiamente como um grande nome do samba, tal qual se repetiria com outros personagens ligados a este gênero popular, como Cartola, Clementina de Jesus, Zé Ketí e outros.

Conforme veremos, foi usualmente atribuída ao artista uma personificação de “autenticidade”, “pureza” e “tradição”,¹ que derivam em parte de suas questões sociais e biográficas, mas também de um estilo composicional homogêneo, que demonstra o perfeito manejo do modo de fazer samba surgido no Rio de Janeiro no final dos anos 1920, posteriormente sublimado como símbolo nacional, sinônimo de uma decantada brasilidade. Através do estudo dos aspectos formais notados no repertório do disco *Depoimento do Poeta* (1970),² pretendemos oferecer um passo inicial para a caracterização do estilo de Nelson Cavaquinho através de parâmetros musicais, evidentemente passível de ser estendido e agregado a outros aspectos de sua obra.

Todas as pesquisas em periódicos foram realizadas no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira (ver referências).

2. Samba e tradição

Depoimento do Poeta é o primeiro trabalho inteiramente interpretado e composto por Nelson Cavaquinho,³ contendo doze sambas. O texto de apresentação da contracapa, escrito por Sérgio Cabral para a edição original, deixa transparecer alguns aspectos interessantes: há um forte apelo às qualidades do compositor como “o último e o mais perfeito remanescente da geração dos compositores de botequim que tiveram sua fase áurea nas décadas de 1930 e 40”, ou ainda, como um artista “puro e integral”, onde a pureza significa “a ausência total daquelas neuroses próprios aos nossos artistas: a neurose da forma, a neurose do sucesso, a neurose da sobrevivência profissional”.⁴ Em 1974, o crítico Roberto Moura, em sua coluna “Música Popular” do Diário de Notícias, ratifica as palavras de Cabral para acrescentar as suas:

com mais de sessenta anos, seus discos (felizmente) não procuram mostrar nenhum “desenvolvimento” nem desinventar o impossível [...] um disco de Nelson Cavaquinho – mais do que um medium ou um produto – é um documento. Coisa que registra, só. E que não se deve alçar a voos maiores.⁵

A militância em torno da preservação e enaltecimento de uma tradição, notados no texto, não era uma especificidade daquele momento histórico. A disputa por território entre os que valorizavam uma arte absolutamente calcada em padrões considerados “brasileiros”, despojada de influências estrangeiras, e os que se mostravam receptivos – ou indiferentes – a estas inserções e influências culturais, se fez praticamente onipresente ao longo da história da

música brasileira, mesmo antes do surgimento deste conceito. No entanto, conforme aponta BAÍA (2011), o centro desta discussão se daria em torno do samba carioca, “cristalizado no tempo e no espaço (o Rio de Janeiro da década de 1930)” e relacionado com as “discussões em torno do *nacional* e do *popular*, tão presentes no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960” (BAÍA, 2011, p. 40, itálicos do autor).

Os textos de Cabral e Moura, citados acima, são alguns reflexos de um movimento amplo, que envolvia uma diversa camada de mediadores, como “produtores musicais, um público, divulgadores, jornalistas, relações com a indústria e o mercado e um pensamento histórico-sociológico” (BAÍA, p. 40), que até hoje norteiam parte dos debates sobre música brasileira. Anteriormente à estreia de Nelson em disco já se fazia presente a percepção de que alguns compositores populares eram remanescentes de uma tradição que, se não estava totalmente perdida, estava em vias de – conforme demonstra José Ramos Tinhorão no *Jornal do Brasil* em 1961, ao alertar para a necessidade de se colher depoimentos, o mais rapidamente possível, dos personagens que possibilitariam a explicação da música popular urbana carioca como fenômeno sociocultural.⁶

Nelson Cavaquinho, assim como grande parte dos compositores de samba do período estava à margem destas discussões “oficiais”, estabelecidas em certos setores entusiastas da música popular. Contudo, o gradual movimento de legitimação de uma “autêntica” música popular, mostraria consequências benéficas para alguns destes (poucos) personagens, cujas obras passariam de marginalizadas pela história oficial a cânones do gênero. Do ostracismo na década de 1950 até a concessão pelo governador Negrão de Lima, em 1970, de uma pensão de 250 cruzeiros mensais, amplamente noticiada e apoiada, para que pudesse livrar-se de seus apuros financeiros constantes, o compositor passava a ser cada vez mais requisitado (e, de certa forma, compreendido dentro de seu “exotismo” – lembremos da “pureza selvagem” de que fala Cabral no LP).

Enquanto ocorria a disputa entre defensores da tradição e aqueles identificados com uma “modernidade”, a música de Nelson já havia sido colocada em um campo bem definido, em defesa dos primeiros. É possível verificar este aspecto por vários vieses, já que por inúmeras vezes encontramos seu nome servindo como referência de um autêntico sambista: em extensa matéria na revista *Manchete*, intitulada “Dó-ré-mi da Canção Brasileira” e assinada por Roberto Muggiatti e Muniz Sodré, é traçado um panorama onde se dividem em categorias as diversas tendências da música brasileira em 1967.⁷ Nelson está alocado entre os sambistas de morro, junto a outros veteranos como Cartola e Nelson Sargento e alguns

“novos”, como Paulinho da Viola e Elton Medeiros, todos pertencentes a uma categoria associada à “malícia e malandragem boêmia”, que se refere à sua origem semimarginal “ora para exaltá-la em estado idílico, ora para criticá-la como causa de infelicidade”, sempre à base “de muita percussão e um violão com batida galopante, prestigiando as baixarias”.⁸ O compositor também era tomado como parâmetro de tradicionalismo por figuras identificadas com a ala moderna, ao se defenderem de críticas. Vinícius de Moraes, por exemplo, escreve uma carta-resposta a Lúcio Rangel em 1959, onde defende o espaço de sua obra junto a Tom Jobim, afirmando que “não me acho, evidentemente, com o direito de, nem teria bossa para, competir com Nelson Cavaquinho, esse genial sambista de morro”.⁹ Já o cantor Roberto Carlos, ao relatar em 1967 uma grande mágoa com “o pessoal da música brasileira” por ser tratado taxativamente como um “cantor de iê-iê-iê”, afirma que “isso não é verdade. Já cantei em meus programas músicas de Ataulfo, de Nelson Cavaquinho”.¹⁰ Em ambos os casos, Nelson é um referencial inaudito de autenticidade e tradição.

Tivemos até aqui um vislumbre da posição em que Nelson Cavaquinho foi colocado em meio ao embate ideológico pela legitimação de uma música autêntica brasileira. Contudo, isso não seria suficiente se os parâmetros predominantes de sua obra não justificassem estas associações; nos próximos passos apresentaremos a questão da forma em suas composições para validar a relação entre Nelson e o modelo de samba surgido a partir do final dos anos 1920.

3. O modelo do Estácio

O estilo de samba que se consolidou como estampa oficial do gênero e pretensamente como o símbolo cultural de um país inteiro foi o surgido a partir da mudança do paradigma rítmico realizado pelos compositores do Estácio. O mais amplo estudo a respeito desta transformação foi realizado por Carlos Sandroni, que esclarece que “falar de ‘feições definitivas’ não implica acreditar que o samba se tenha congelado a partir de 1940 [...] apesar das inúmeras mudanças posteriores, as características fundamentais que o definiram, pelo menos até os anos 1990, foram criadas em torno de 1930” (SANDRONI, 2001, p. 16).

Esta nova roupagem do samba se afastava do caráter coletivo anterior, documentado a partir dos relatos das casas das tias baianas, como a da Tia Ciata, cenário de uma música com características rítmicas ainda influenciadas pelo maxixe e bastante

improvisativa, em que geralmente se alternava um refrão popular com estrofes improvisadas pelos participantes da roda – neste contexto teria nascido o célebre “primeiro samba”: Pelo Telefone, polêmico pelo registro de Donga e Mauro de Almeida a partir da apropriação de uma criação coletiva.

Outro fator que também influenciaria fortemente o novo estilo seria a chegada do sistema elétrico de gravação, o que aumentaria a qualidade dos registros (possibilitando a inclusão de instrumentos de percussão) e a demanda do nascente mercado fonográfico, o que implicava em um abastecimento contínuo de repertório por parte dos compositores. Estes fatores encaminharam a transição do samba de uma música quase de caráter “folclórico” para um produto, que precisava ser bem definido quanto ao estilo, forma, duração e autoria. A distinção entre o velho e o novo samba é apontada por Sandroni a partir de cinco fatores principais: nos discursos sobre o samba (de sambistas, biógrafos, jornalistas, musicólogos); na mudança dos lugares sociais em que era praticado; na alteração das relações comerciais; no aparecimento da figura do malandro; e, finalmente na questão da forma, sendo a costureira improvisação substituída por uma segunda parte fixa, o que facilitaria o “seu registro por meios gráficos, fonográficos e legais” (SANDRONI, p. 15).

É neste contexto que Nelson Cavaquinho dá seus primeiros passos na música: segundo relato do próprio compositor em COSTA (2000), por volta desta época começava a amarrar cordões num pedaço de tábua para tocar cavaquinho e aprender tentando imitar as músicas que ouvia, passando logo em seguida a compor choros com títulos como “Derruba Três” e “Dar uma Queda”, que, bem à moda dos chorões, eram feitos para surpreender os acompanhadores. Já no início dos anos 30, tendo entrado para a polícia militar, aproveita as rondas para ir à Mangueira, que frequentou assiduamente e onde teve contato com sambistas como Cartola e Carlos Cachça. Segundo SOUZA (2018, p. 47), em meados da década de 1930 a música das escolas de samba também começava a adotar uma segunda parte fixa, a partir do fim da avaliação dos improvisos dos versadores durante os desfiles, assemelhando-se ao samba que já era praticado no disco e no rádio.

Outra importante relação que os sambas de Nelson Cavaquinho guardam com o período é a adequação rítmica geral de suas melodias ao paradigma do Estácio (ver SANDRONI, p. 32-37). O que ocorre é que juntamente a esta influência, Nelson também foi bastante influenciado pelo samba-canção, sendo por vezes associado mais a este gênero do que ao samba sincopado do morro, muito devido à temática melancólica de suas letras. Ao referir-se à coexistência de diversos tipos de samba a partir dos anos 30, Tinhorão ressalta o

movimento dos compositores de camadas populares em direção a um samba ainda mais sincopado, o samba de breque, enquanto os compositores profissionais do rádio pendiam para o samba-canção. Segundo o autor, a influência do samba-canção no samba se daria gradativamente até a exaustão (resultando no enfraquecimento de qualquer resistência à força do bolero nas décadas posteriores, por exemplo), onde mesmo depois, “compositores isolados, como Nelson Cavaquinho, continuavam a cultivar o samba-canção, mais chegado às fontes populares (isto é, mais samba do que canção)” (TINHORÃO, 2013, p. 152). Para nós, a definição de Tinhorão é precisa, bastando lembrar que o marco inaugural do gênero samba-canção, segundo o mesmo autor, se deu no correr de 1928,¹¹ “ao mesmo tempo em que, na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe” (p. 175). Seria natural que Nelson Cavaquinho abstraísse todas estas influências, conformando-as em um estilo pessoal bastante homogêneo e consonante com o que estava a se fazer no cenário musical carioca.

4. Recorrências formais no LP *Depoimento do Poeta*

A tese de SOUZA (2018), na busca pela definição das estruturas musicais específicas do samba-enredo, oferece em seu capítulo inicial uma aprofundada revisão dos conceitos de gênero e estilo. Baseado em Leonard Meyer, o autor aponta que estilo pode ser entendido como uma “replicação de padrões que resulta em uma série de escolhas”, podendo ser resultado “não de vontades conscientes e deliberadas, mas de ações realizadas automaticamente, condicionadas pela força do hábito” (SOUZA, 2018, p. 16). Mais à frente, aponta que uma análise estilística deve identificar traços característicos e agrupá-los pelo “critério de similaridade” (p. 24), devendo esta identificação ser realizada no maior número possível de amostras. Para a análise da questão formal em Nelson Cavaquinho, ressaltamos que, embora o *corpus* utilizado seja enxuto, este abrange um repertório significativo por tratar-se da seleção para um primeiro disco de carreira.

A sonoridade e instrumentação dos sambas do LP estão em plena consonância com o modo de produção do samba nas décadas de 1930 e 40, gravados com acompanhamento de conjunto regional. A liderança do flautista Altamiro Carrilho, diretor musical do LP, deixa marcas claras na organização formal apresentadas nas gravações, geralmente introduzidas e finalizadas pelo flautista, além de responsável pelos solos instrumentais, que ocorrem em dez das doze faixas do disco.

O compositor se utiliza predominantemente da estrutura formal binária A-B, comum ao samba a partir dos anos 1930, quando passou a contar definitivamente com uma segunda parte fixa. A organização formal binária verificada no samba e principalmente a simetria estrutural – aspecto compartilhado largamente com o choro e sua forma rondó – são heranças que passam pela influência das danças europeias que chegaram ao Brasil em meados do século XIX, e na verdade são encontradas em um cenário ainda anterior: LIMA (2010, p. 132), as identifica em sua análise do repertório de modinhas e lundus, associando-as em suas opções formais mais recorrentes às canções de salão do século XVIII e início do XIX. A simetria clássica da fraseologia melódica apoiada em grupos regulares de quatro compassos é abordada em perspectiva histórica por Charles Rosen, que mostra que “o sistema de fraseado de quatro compassos já era frequentemente utilizado nos inícios do século XVIII – os padrões de dança requeriam essa espécie de regularidade; por volta do último quarto do século XVIII ele dominava em quase todas as composições” (ROSEN, 2000, p. 361).

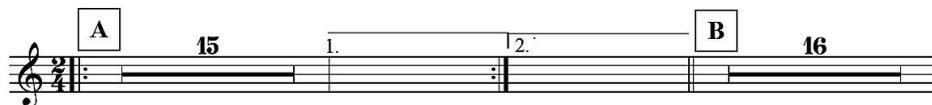
A simetria entre as partes pode ser notada no samba Palhaço, exposto no Exemplo 1; em alguns casos optamos por também transcrever a linha melódica, para situar o leitor no universo musical de que estamos tratando e possibilitar a visualização de outros elementos que contribuem à estabilidade da forma, como o ritmo e a melodia.



Sei - que é do-lo-ro - so um - pa - lha - ço - - - se/a -
 - fas - tar do pal - - - co por - al - guém - - - vol -
 - - ta - que/a pla - té - ia te - re - cla - ma - sei que cho - ras - pa - lha -
 - - ço - - por al - guém que não - te a - ma - - - Sei - - - En - xu -
 - ga os - o - lhos - e - me dá um/a - bra - ço - - - não -
 - te/es - que - ças - que és um pa - lha - - - ço - - - -
 fá - ça - a pla - te - ia gar - ga - lhar - - - - um -
 - - pa - lha - - ço não - - de - ve - cho - rar

Exemplo 1: Transcrição do samba Palhaço.

Além deste, outros sambas como Aceito o Teu Adeus, Eu e as Flores, Rugas, Pranto do Poeta e Juro, são exemplos desta organização formal tradicional e recorrente em Nelson, formada por uma seção A de 16 compassos repetida e uma seção B, também de 16 compassos apresentada uma única vez, como encontra-se resumido no Exemplo 2:



Exemplo 2: Forma mais recorrente no disco Depoimento do Poeta.

Em segundo lugar, encontramos dentre os exemplos do LP três sambas que mantém uma simetria interna das seções, mas que apresentam proporções diferenciadas entre elas, tendo suas primeiras partes ampliadas de 16 para 24 compassos – e apresentadas uma única vez, tal qual a segunda parte. São os casos de A Flor e o Espinho, Caridade e Degraus da Vida.



Exemplo 3: Primeira parte ampliada para 24 compassos – sem repetição.

Restam, portanto, três sambas dentro o repertório do disco que diferem em sua estrutura e não se associam aos demais da coleção; entretanto, guardam uma característica em comum entre eles: são os únicos com letras diferentes aplicadas a uma mesma seção (sempre a primeira). No caso do samba Orgulho e Agonia, optamos por designar a primeira parte com o total de 32 compassos, já que tanto o A quanto o A' possuem similitudes (ritmo da melodia, encaminhamentos harmônicos) e diferenças (letra, conclusões melódicas).

A

O - mal - não a - vi - sa quan - do/es - tá - pra che - ga -

ve - io de - sur - pre - sa - pa - ra lhe cas - ti - ga - trans -

- for - mou - o seu - or - gu - lho/em a - go - ni - a -

- eu já es - pe - ra - va es - se - di - a To -

A'

- dos nós - er - ra - mos mas - é bom - não er - rar - é um -

- con - se - lho que - eu vou lhe dar - não de -

- vo lhe/hu-mi - lhar - Deus não me en - si - nou - as - sim - tal - vez -

- a - pren - da/a ser - i - gual a mim - Sem -

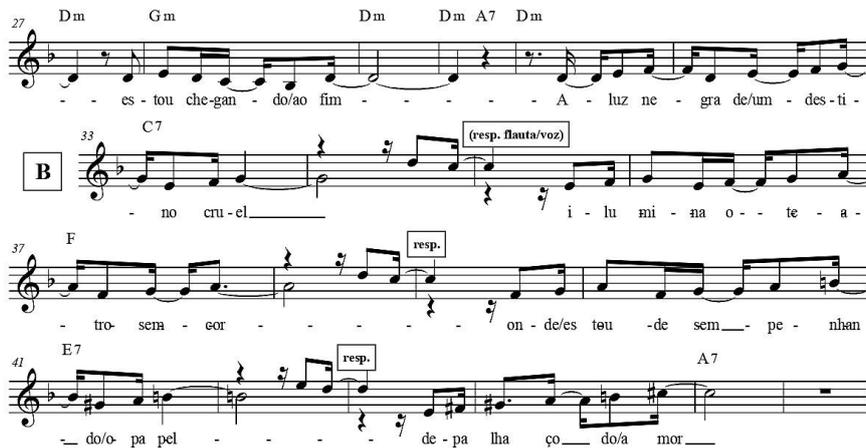
Exemplo 4: Seção A e seção A' do samba Orgulho e Agonia.

A segunda parte do samba, que não aparece acima, possui 16 compassos, como aliás, dez dos sambas do disco. As únicas exceções são o samba Notícia, o único que não possui segunda parte, sendo construído sobre uma grande seção A antecedente e uma seção A' consequente, ambas com 16 compassos cada (Exemplo 5), e Luz Negra, que possui uma

primeira seção regular de 16 compassos e uma segunda seção com um desfecho antecipado em inusuais 14 compassos; esta singularidade é ressaltada pela transcrição melódica da parte B (exemplo 6), baseada em uma mesma frase três vezes transposta um tom acima e interrompida pela quarta e última frase (compassos 43-45), que em um brusco movimento melódico ascendente antecipa o acorde de dominante que levará de volta à primeira parte.



Exemplo 5: Forma utilizada no samba Notícia



Partitura musical para o samba "Notícia". A música está em 2/4 e contém as seguintes partes:

- Seção A (compassos 27-42): Acordes Dm, Gm, Dm, Dm A7, Dm. Letras: "es - tou che-gan - do/ao fim - - - A - luz ne - gra de/um - des-ti -".
- Seção B (compassos 43-57): Acordes C7, F, E7, A7. Letras: "no cru - el - - - i - lu mi - na o - - te - a - tro - sera - eor - - - on - de/es teu - de sem - pe - nhan - do/o pa pel - - - de - pa lha ço - do/a mor -".

Além disso, há indicações de "resp. flauta/voz" e "resp." em várias partes da melodia.

Exemplo 6: Últimos compassos da seção A do samba Luz Negra e seção B completa, com 14 compassos.

Nas gravações, estas estruturas básicas são repetidas e intermediadas pelos solos de flauta, que são sempre realizados na parte A. Em geral, a estrutura completa mais repetida ao longo do disco é Introdução-A-A-B-A(solo)-B-A-Coda.

Para efeito de comparação, verificamos a estrutura formal do conjunto de oito sambas com os quais SANDRONI (p. 160; 203) inicia sua análise das características do novo estilo do final da década de 1920.¹² Sem surpresas, todos são perfeitamente simétricos e estão dispostos na estrutura dos Exemplos 1 e 2, a forma mais encontrada no LP Depoimento do Poeta. Acreditamos ser plausível concluir que as demais estruturas encontradas possam ser consideradas exceções, a não ser pela forma observada no Exemplo 3, que ao aparecer três vezes indica a necessidade de uma pesquisa que abranja mais amostras, em Nelson e em outros compositores associados ao samba tradicional.

A exatidão formal dos sambas de Nelson Cavaquinho é comentada pelo violonista Turíbio Santos em entrevista:

Quando você ouvia sua música, você dizia: “essa música não pode ser de fulano, beltrano ou sicrano, só pode ser do Nelson Cavaquinho”. Então, mesmo do ponto de vista erudito, se você analisar do ponto de vista formal, o Nelson Cavaquinho era um artista muito acabado, um artista muito maduro [...] e mesmo intuitivamente ele tinha uma escola (COSTA, 2000, p. 134-135)

Ainda que para endossarmos as palavras de Turíbio a respeito do grau de singularidade da obra de Nelson em relação a de seus pares seja necessário o aprofundamento da pesquisa para outros parâmetros que não só o aspecto formal, o que nos parece é que a recorrência de padrões, verificadas no conjunto de sambas do LP *Depoimento do Poeta*, indicam um artista que de fato não sofria da “neurose da forma”, da qual fala Cabral na apresentação do LP. Nelson Cavaquinho, ao que parece espontaneamente, possuía a noção de forma sob seu domínio, tornando-a uma base estável para o desenvolvimento criativo de melodias, harmonias e letras, que agregam outros fatores de distinção a serem averiguados em sua obra.

5. Conclusão

Buscamos neste artigo, através da análise das recorrências formais dos sambas de Nelson Cavaquinho no LP *Depoimento do Poeta*, oferecer subsídio musical à associação entre a obra, o artista e as ideias de “autenticidade” e “tradição” dentro da música popular brasileira, alvo de constantes debates. Concluímos que, ao mesmo tempo em que suas músicas deixam transparecer uma marca pessoal, as estruturas formais de seus sambas, dentro do escopo utilizado, refletem fortemente a prática musical na qual se envolveu, a do samba carioca do final dos anos 1920 – estilo que foi simultaneamente arte e produto – sendo um dos fatores que o tornaram um compositor respeitado dentro dos parâmetros de tradição refletidos em sua música, hábitos e trajetória artística.

Referências

BAÍA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo, 2010. 279 f. Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

DEPOIMENTO do Poeta. Nelson Cavaquinho (compositor/intérprete). Discos Castelinho, 1970. LP. Nº 10.002.

COSTA, Flávio Moreira da. *Nelson Cavaquinho: enxugue os olhos e me dê um abraço*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 160 p.

HEMEROTECA Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 15 Abr. 2020.

LIMA, Edílson Vicente de. *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo. 248 f. Tese de Doutorado em Musicologia. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2010.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000. 952 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001. 248 p.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas Musicais do Samba-Enredo*. São Paulo. 348 f. Tese de Doutorado em Musicologia. ECA/USP, São Paulo, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros*. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 352 p.

Notas

¹ Recomendamos a leitura dos seguintes trabalhos, onde o tema é esmiuçado: STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Ashgate, 2008; FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: A “autenticidade” no samba e no choro*. 414 f. Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

² O disco *Depoimento do Poeta* é objeto de estudo de nossa dissertação de mestrado, em fase de conclusão, que aborda primordialmente a atuação do flautista Altamiro Carrilho, diretor musical do LP de Nelson Cavaquinho.

³ Em 1966, a cantora alagoana Thelma Soares havia gravado um álbum todo com obras de Nelson Cavaquinho, com a participação do compositor em três faixas.

⁴ Contracapa de *Depoimento do Poeta* (1970).

⁵ DIÁRIO de Notícias, Caderno Especial, p. 3, edição de 11 Out. 1974.

⁶ JORNAL do Brasil, Caderno B, p. 5. 27 Abr. 1961.

⁷ Algumas destas categorias são: “bossa-novistas”, “afro-brasileiros”, “os iê-iê-iê”, “jazzistas”, entre outras mais curiosas, como “os sensuais”, “os rebeldes” ou “os melodramáticos”.

⁸ MANCHETE, Revista, ed. 802, p. 113-119. 02 Set. 1967.

⁹ MANCHETE, Revista. “Caderno de viagem de Vinícius de Moraes”. Ed. 363, p. 38-39. 04 Abr. 1959.

¹⁰ MANCHETE, Revista. “Autocrítica de Roberto Carlos”. Ed. 804, p. 54-57. 16 Set. 1967.

¹¹ Com “Linda Flor”, melodia de Henrique Vogeler.

¹² São eles: O que será de mim e Se você jurar (Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos), Não é isso que eu procuro (Ismael Silva e F. Alves), Nem é bom falar (Ismael Silva e N. Bastos), Ora vejam só e Gosto que me enrosco (Sinhô), A Malandragem (Bide) e Nem assim (Gradim).