



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E AGRÁRIAS - CCHA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E HUMANIDADES - DLH
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

**O DESCOBRIDOR DOS SETE MARES: a construção da identidade
artística de Tim Maia e o impacto na indústria cultural brasileira**

ALINE GICELLE DE OLIVEIRA GOMES

CATOLÉ DO ROCHA - PB

2025

ALINE GICELLE DE OLIVEIRA GOMES

O DESCOBRIDOR DOS SETE MARES: a construção da identidade artística de Tim Maia e o impacto na indústria cultural brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Letras e Humanidades da Universidade Estadual da Paraíba, como um dos requisitos para obtenção do grau em Licenciatura Plena em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mauriene Silva de Freitas

Catolé do Rocha – PB

2025

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

G633d Gomes, Aline Gicelle de Oliveira.

O descobridor dos sete mares [manuscrito] : a construção da identidade artística de Tim Maia e o impacto na indústria cultural brasileira / Aline Gicelle de Oliveira Gomes. - 2025.
94 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2025.

"Orientação : Prof. Dra. Mauriene Silva de Freitas, Departamento de Letras e Humanidades - CCHA".

1. Identidade artística. 2. Música popular. 3. Indústria cultural. 4. Influências musicais. 5. Cultura brasileira. I. Título

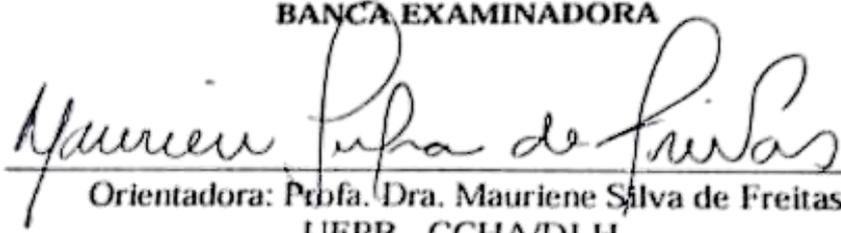
21. ed. CDD 780

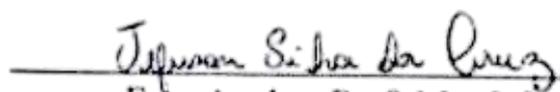
ALINE GICELLE DE OLIVEIRA GOMES

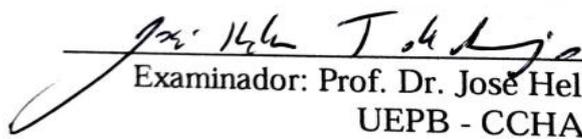
**O DESCOBRIDOR DOS SETE MARES: a construção da identidade
artística de Tim Maia e o impacto na indústria cultural brasileira**

Aprovada em 06 / 06 / 2025.

BANCA EXAMINADORA


Orientadora: Profa. Dra. Mauriene Silva de Freitas
UEPB - CCHA/DLH


Examinador: Prof. Me. Jeferson Silva da Cruz
UEPB - CCHA/DLH


Examinador: Prof. Dr. José Helber Tavares de Araújo
UEPB - CCHA/DLH

À força, à ternura e à sabedoria das
mulheres que, apesar dos desafios e
desigualdades, seguem transformando
realidades. A elas, ofereço este trabalho.

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Pai Eterno e à fé que carrego nas coisas em que acredito, por terem sido a base da minha força e perseverança ao longo desta trajetória. À minha família, em especial aos meus pais e irmãos, agradeço pelo apoio incondicional. Aos meus filhos **Lucas, Leonardo e Luiz Miguel**, dedico um agradecimento especial, pois foram minha maior inspiração para superar cada etapa desse percurso. À minha sobrinha **Laura**, exemplo de coragem e determinação, reconheço sua força admirável, que me motivou profundamente em muitos momentos.

Expresso minha sincera gratidão à minha orientadora, **Dra. Mauriene Silva de Freitas**, pela dedicação, pelo incentivo e por sua orientação cuidadosa, não apenas durante a realização deste trabalho, mas ao longo de toda a minha formação acadêmica. Aos professores do curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, campus IV, agradeço pelo comprometimento, pela dedicação ao ensino e pela contribuição essencial na minha formação pessoal e profissional.

Sou grata também aos colegas de curso **Amanda, Maria de Fátima, Dange, Danuzia, Maria Pereira, Andreia, Mariana, Flávia, Noalisson, Joseilton e Ana Clara**, pela convivência e pelos momentos compartilhados ao longo dessa jornada. Um agradecimento especial à amiga **Fabiana Soares**, cuja amizade, parceria e troca de saberes foram fundamentais em diversos momentos.

Aos amigos que, com palavras de incentivo e apoio sincero, me motivaram a seguir até o fim, deixo o meu reconhecimento com carinho. Por fim, deixo minha eterna gratidão a todos que, de alguma forma, contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho e para a construção dessa caminhada.

“Não existe vida sem sonho, nem sonho sem música.”

– Tim Maia.

O DESCOBRIDOR DOS SETE MARES: a construção da identidade artística de Tim Maia e o impacto na indústria cultural brasileira

RESUMO:

Para compreender a construção da identidade artística de um músico brasileiro, é essencial realizar um estudo aprofundado sobre as raízes da música nacional e a multiplicidade de estilos que compõem seu universo sonoro. Este trabalho analisa Tim Maia como figura central da música popular brasileira, cuja trajetória é marcada pela articulação entre influências afro-americanas, como *soul*, *funk*, *R&B*, *rock* e *gospel*, e elementos característicos da tradição musical brasileira, como o samba, a bossa nova e a Jovem Guarda. Seu estilo inovador e sua postura crítica frente à indústria fonográfica o tornaram um símbolo de resistência e autenticidade. A pesquisa também examina como Tim Maia desafiou os padrões estabelecidos do mercado musical, construindo uma carreira pautada pela liberdade estética e pelo impacto cultural de sua obra. Dessa forma, a metodologia adotada nesta pesquisa baseia-se em uma abordagem bibliográfica, tendo como principal fonte a biografia Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia (Motta, 2007). A fundamentação teórica baseia-se em Tinhorão (2010), Napolitano (2002; 2014), Almeida (2014), Calado (1997), Midani (2008), Erasmo Carlos (2009), Dapieve (2000) e Manoel Jacintho Coelho (1982), este último no contexto da fase racional do artista. Para tanto, o trabalho será estruturado em três capítulos, antecedidos pela introdução, que contextualiza a proposta de investigação e os objetivos centrais da pesquisa. O primeiro capítulo apresentará uma revisão da literatura sobre a música brasileira e suas influências históricas e culturais. O segundo capítulo abordará a biografia de Tim Maia, desde sua infância até sua consolidação como um dos maiores nomes da música nacional, além da evolução de sua trajetória musical, com ênfase nas principais fases e transformações estéticas. Por fim, o terceiro capítulo discutirá o legado deixado por Tim Maia, com foco em sua influência sobre artistas contemporâneos e seu papel na construção da identidade da música brasileira.

Palavras-chave: identidade artística; música popular; indústria cultural; influências musicais; cultura brasileira.

THE DISCOVERER OF THE SEVEN SEAS: the construction of Tim Maia's artistic identity and its impact on the Brazilian cultural industry

ABSTRACT:

To understand the construction of the artistic identity of a Brazilian musician, it is essential to conduct an in-depth study of the roots of national music and the multiplicity of styles that shape its sonic universe. This work analyzes Tim Maia as a central figure in Brazilian popular music, whose trajectory is marked by the fusion of Afro-American influences, *such as soul, funk, R&B, rock*, and gospel, with traditional Brazilian musical elements like samba, Bossa nova, and Jovem Guarda. His innovative style and critical stance toward the music industry made him a symbol of resistance and authenticity. The research also explores how Tim Maia challenged established norms in the music market, building a career grounded in aesthetic freedom and the cultural impact of his work. Accordingly, the methodology adopted in this study is based on bibliographic research, with the main source being the biography *Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia* (Motta, 2007). The theoretical framework draws on Tinhorão (2010), Napolitano (2002; 2014), Almeida (2014), Calado (1997), Midani (2008), Erasmo Carlos (2009), Dapieve (2000), and Manoel Jacintho Coelho (1982), the latter in the context of the artist's Rational phase. The study is organized into three chapters, preceded by an introduction that contextualizes the research proposal and its main objectives. The first chapter presents a literature review on Brazilian music and its historical and cultural influences. The second chapter addresses Tim Maia biography, from his childhood to his recognition as one of the greatest figures in Brazilian music, emphasizing the key phases and aesthetic transformations in his musical journey. Finally, the third chapter discusses Tim Maia's legacy, focusing on his influence on contemporary artists and his role in shaping the identity of Brazilian music.

Keywords: artistic identity; popular music; cultural industry; musical influences; Brazilian culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
2. RAÍZES HISTÓRICAS E CULTURAIS DA MÚSICA BRASILEIRA.....	14
2.1 Da senzala ao salão.....	18
2.2 Raízes românticas da música urbana.....	19
2.3 Samba em linha direta com a história.....	23
2.4 Ritmos convergentes.....	26
3. AS ORIGENS E A INFÂNCIA DE TIM MAIA NO RIO DE JANEIRO.....	44
3.1 Sonhos e aspirações da juventude: a viagem aos Estados Unidos, impacto e transformação.....	48
3.2 Esse é meu país: o retorno de Tim Maia.....	54
3.3 A voz como marca: identidade sonora e reconhecimento público.....	63
3.4 A invasão do Soul em território nacional.....	66
3.5 O caminho racional: a transformação espiritual de Tim Maia.....	71
4. LEGADO E INFLUÊNCIA DE TIM MAIA NA MÚSICA BRASILEIRA.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....	92
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	94

1.INTRODUÇÃO

A música, enquanto forma de expressão artística, exerce um papel essencial na construção da identidade cultural das sociedades. No Brasil, essa função adquire uma relevância ainda maior, considerando a ampla diversidade étnica e cultural que compõe o país. Desde seus primórdios, a produção musical brasileira resultou do encontro entre diferentes matrizes, indígenas, africanas, europeias e, mais recentemente, influências globais, originando uma estética sonora própria e diversificada. Essa riqueza traduz o sincretismo presente na formação social brasileira, além de evidenciar os processos históricos, políticos e sociais que moldaram a nação ao longo do tempo.

As raízes dessa pluralidade musical remontam à pré-história, quando os primeiros grupos humanos utilizaram materiais naturais, como ossos, pedras e peles, para produzir sons. Com o passar das gerações, essas práticas evoluíram e tornaram-se instrumentos de preservação de saberes, tradições e valores. No Brasil, esse percurso atravessou períodos determinantes, como a colonização, momento em que as manifestações culturais dos povos originários foram transformadas pelo contato com as sonoridades trazidas por europeus e africanos, dando origem a novas formas de expressão. Ao longo dos séculos, essas influências se entrelaçaram, configurando uma variedade de estilos e gêneros que expressam a complexidade da identidade nacional.

A construção da identidade artística de um músico brasileiro, portanto, deve ser compreendida como resultado de um processo dinâmico de apropriação, resignificação e inovação. Nesse cenário, a trajetória de Tim Maia representa um exemplo notável. Considerado um dos artistas mais originais e influentes do país, ele soube absorver referências internacionais e integrá-las à musicalidade nacional, criando uma estética singular.

Entre os gêneros que influenciaram sua obra estão o *soul*, estilo marcado por interpretações emocionais e vocais potentes, originado nas comunidades afro-americanas dos Estados Unidos, o *funk*, caracterizado por sua batida forte, linhas de baixo marcantes e ritmo dançante; o *rhythm and blues (R&B)*, que mescla elementos do *jazz*, *gospel* e *blues*; o *rock*, surgido nos anos 1950 com forte presença da guitarra elétrica e espírito contestador; e o *gospel*, música religiosa afro-americana cuja força reside na expressividade vocal e na mensagem espiritual, sendo uma de suas primeiras influências durante a juventude nos Estados Unidos.

Essa fusão resultou em uma sonoridade inovadora, que dialogava com o samba, a bossa nova, a Jovem Guarda e outros estilos locais, conferindo à sua obra um caráter único. Embora não estivesse diretamente vinculado ao movimento da Música Popular Brasileira (MPB), sua contribuição foi essencial. A MPB, surgida nos anos 1960, buscava unir modernidade e tradição, reunindo diferentes influências para construir uma identidade sonora nacional. Tim Maia expandiu esses horizontes ao introduzir gêneros afro-americanos ainda pouco explorados no Brasil, conferindo-lhes autenticidade e popularidade.

Sua ousadia artística contribuiu para legitimar esses estilos e ampliar o panorama da música popular. A relação de Tim Maia com o mercado fonográfico também foi marcada por tensões e rupturas. Artista de personalidade forte e postura crítica, frequentemente desafiava as estruturas da indústria, buscando autonomia e liberdade criativa. Essa atitude o tornou uma figura emblemática, cuja trajetória extrapola os limites do sucesso comercial e se consolida como símbolo de resistência e inovação.

Dessa forma, a escolha por investigar a trajetória de Tim Maia se justifica tanto por sua importância histórica quanto pela riqueza de sua produção musical, que atravessa gerações e permanece viva no imaginário coletivo brasileiro. O objetivo desta análise é compreender a construção da identidade artística de Tim Maia e o impacto de sua trajetória na indústria cultural brasileira. Busca-se, ainda, refletir sobre seu legado e a relevância de sua obra na contemporaneidade, considerando não apenas sua contribuição estética, mas também a influência cultural que exerceu ao longo do tempo, perceptível tanto na recepção crítica quanto na presença constante de suas músicas em diferentes contextos sociais.

Nesse percurso, investiga-se sua trajetória pessoal e profissional, desde a infância até o reconhecimento como ícone da música brasileira, ao mesmo tempo em que se examina o contexto sociocultural do país no período em que ele emergiu como artista, com atenção aos aspectos políticos, sociais e culturais que o cercavam. Além disso, analisa-se o impacto de sua atuação na indústria musical nacional, observando sua influência sobre outros artistas e sobre o próprio mercado fonográfico brasileiro.

A metodologia adotada neste estudo baseia-se na revisão bibliográfica da obra de Tim Maia. A pesquisa apoia-se em referências que permitem uma compreensão abrangente de sua trajetória, abordando tanto aspectos de sua vida pessoal quanto o contexto da música popular brasileira e o cenário histórico-político das décadas em que esteve em atividade. A principal fonte utilizada para a reconstituição de sua vida e carreira

é a Biografia Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia, de Nelson Motta (2007), que reúne entrevistas, relatos e documentos essenciais para a análise do percurso artístico do cantor.

Para a análise histórica e social da música brasileira, adota-se como base teórica a obra de José Ramos Tinhorão (2010), História Social da Música Popular Brasileira, que oferece subsídios sobre as transformações culturais e sociais dos gêneros musicais ao longo do tempo. A dissertação O anti-herói da música brasileira, de Almeida (2014), contribui com uma abordagem crítica da produção musical de Tim Maia, com foco em estilo, linguagem e identidade. O contexto artístico e cultural do período é complementado pela leitura de Calado (1997), Tropicália: A História de uma Revolução Musical.

Napolitano (2002), com História e Música: História Cultural da Música Popular, e 1964: História do Regime Militar Brasileiro (2014), fornece aporte para a compreensão das relações entre música, sociedade e política. As questões ligadas à indústria fonográfica são discutidas a partir da obra de Midani (2008), Música, Ídolos e Poder – Do Vinil ao Download. A autobiografia Minha Fama de Mau (2009), de Erasmo Carlos, oferece relatos valiosos sobre os bastidores da Jovem Guarda, movimento musical que marcou os anos 1960 no Brasil. Já a obra BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80 (2000), de Arthur Dapieve, analisa o cenário do rock nacional na década de 1980, destacando bandas e artistas fundamentais para a consolidação do gênero no país.

Por fim, a obra Universo em Desencanto: Imunização Racional, de Manoel Jacintho Coelho (1982), que fundamenta a doutrina da Cultura Racional, filosofia à qual Tim Maia esteve vinculado durante parte de sua carreira, será utilizada como base teórica para compreender as transformações espirituais e criativas vividas pelo artista. Esse referencial embasa o foco do presente estudo, ao permitir uma análise mais aprofundada da influência dessa filosofia sobre sua identidade artística e sua produção musical no período em que esteve envolvido com a Cultura Racional. Para complementar o estudo, serão empregados registros de entrevistas, documentários e outras fontes relevantes, que orientarão esta investigação. A abordagem interdisciplinar permitirá uma compreensão abrangente de como Tim Maia construiu sua identidade artística.

Para tanto, o trabalho será estruturado em três capítulos, antecedidos pela introdução, que contextualiza a proposta de investigação e os objetivos centrais da pesquisa. O primeiro capítulo apresentará uma revisão da literatura sobre a música brasileira e suas influências históricas e culturais. O segundo capítulo abordará a biografia

de Tim Maia, desde sua infância até sua consolidação como um dos maiores nomes da música nacional, além da evolução de sua trajetória musical, com ênfase nas principais fases e transformações estéticas. Por fim, o terceiro capítulo discutirá o legado deixado por Tim Maia, com foco em sua influência sobre artistas contemporâneos e seu papel na construção da identidade da música brasileira.

2. RAÍZES HISTÓRICAS E CULTURAIS DA MÚSICA BRASILEIRA

A música brasileira é o resultado de um encontro cultural profundamente complexo e rico, enraizado nas tradições dos povos indígenas que habitavam o território muito antes da chegada dos colonizadores europeus. As expressões musicais dessas comunidades estavam diretamente ligadas aos rituais religiosos, às festividades e à vida cotidiana, refletindo uma forte conexão com a natureza e o mundo espiritual. Esses povos produziam uma variedade de ritmos, cantos e danças que ultrapassavam o simples entretenimento, funcionando como extensões de sua cultura e espiritualidade. Os sons da floresta, o movimento dos rios e o canto dos pássaros eram incorporados às práticas musicais, conferindo-lhes um caráter simbólico e representativo de seu modo de vida.

Entre os diversos grupos indígenas, os Tupinambás se destacavam por uma cultura marcada por rituais que expressavam sua cosmovisão e relação com o sagrado. Para eles, a musicalidade era um elemento essencial da vida social e espiritual, presente em cerimônias de cura, celebrações coletivas, rituais de guerra e práticas religiosas voltadas à comunicação com os espíritos da natureza e com os ancestrais. Os cantos, frequentemente repetitivos e hipnóticos, eram acompanhados por instrumentos como maracás de cabaça e tambores rudimentares, cujos sons imitavam elementos da natureza e visavam promover o equilíbrio espiritual. Essas práticas foram descritas com riqueza de detalhes pelo francês Jean de Léry, que esteve no Brasil entre 1557 e 1558, em sua obra *Viagem à Terra do Brasil*, na qual registrou suas impressões sobre os costumes e rituais dos Tupinambás no século XVI.

Esses instrumentos não se limitavam a objetos sonoros: eram portadores de significados sagrados. Assim, a música não se restringia ao lazer, mas constituía um recurso fundamental para a organização simbólica da vida coletiva. Em muitas culturas originárias, os sons produzidos por esses instrumentos estavam diretamente associados a rituais, mitos e ciclos naturais, funcionando como uma linguagem capaz de expressar o invisível e de conectar o humano ao sagrado. O uso da música, portanto, transcendia a estética e assumia funções sociais, espirituais e educativas. Com a chegada dos colonizadores europeus e, posteriormente, dos africanos escravizados, iniciou-se um longo processo de trocas culturais que resultou na transformação e combinação de elementos musicais diversos. Essa convivência forçada e, muitas vezes, violenta entre diferentes matrizes culturais provocou a ressignificação de práticas musicais, gerando

novas expressões sonoras que carregavam tanto a memória de suas origens quanto a marca das adaptações ao novo contexto histórico.

Essa percepção da pluralidade cultural que fundamenta a música brasileira é bem sintetizada por Tinhorão (2010), ao afirmar:

A primeira dessas indicações oferecidas pela história da evolução da música popular urbana no Brasil e a de que, numa sociedade diversificada, o que se chama de cultura e a reunião de várias culturas correspondentes a realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide (Tinhorão, 2010, p. 7).

Esse processo de mestiçagem sonora, originado do encontro entre indígenas, europeus e africanos, formou uma base musical singular, que continuou a evoluir ao longo dos séculos. A música brasileira, como a conhecemos hoje, é resultado desse caldeirão cultural e histórico, no qual sons, ritmos e tradições de diferentes origens se fundiram, gerando uma das expressões musicais mais ricas e criativas do mundo.

Em uma sociedade marcada pela convivência de múltiplas culturas, o conceito de cultura se revela como o resultado de diversas influências em constante diálogo. Nesse sentido, Tinhorão ressalta que essa manifestação não é homogênea; ao contrário, é composta por tradições e estilos que se moldam de acordo com o grau de conhecimento, as vivências e a realidade de cada grupo social. Dessa forma, cada segmento da sociedade contribui com sua própria bagagem, enriquecendo o universo cultural brasileiro com uma tapeçaria profundamente diversa.

A formação da música brasileira é marcada por um intenso processo de mestiçagem cultural, resultado do encontro e da convivência entre diferentes povos ao longo dos séculos. Com a chegada dos colonizadores europeus, sobretudo portugueses, iniciou-se um período de profundas transformações na produção musical local. Esses colonos trouxeram consigo instrumentos musicais como violas, flautas e tambores, além de estilos musicais e tradições que rapidamente se entrelaçaram com as práticas indígenas já existentes. Entretanto, o impacto europeu não se limitou apenas à introdução de novos instrumentos e melodias. A influência religiosa católica exerceu um papel central na consolidação de uma cultura musical híbrida. Segundo Tinhorão 2010.

Quando o Brasil foi descoberto, em 1500, as manifestações culturais que se tornariam típicas das cidades entre elas a música dirigida às distrações urbanas, mas tarde chamada genericamente de música popular estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio descobridor (Tinhorão, 2010, p.15)

Tinhorão(2010) propõe uma reflexão que amplia nosso entendimento sobre o surgimento da música popular no Brasil. Ao destacar que, em 1500, mesmo em Portugal país colonizador as manifestações musicais voltadas ao entretenimento urbano ainda estavam em processo de formação, ele nos conduz à percepção de que a música popular brasileira não foi simplesmente herdada ou transplantada da Europa, mas sim construída historicamente a partir do encontro e da interação entre distintas matrizes culturais. Dessa forma, ele nos leva a reconhecer que a identidade musical do Brasil emergiu como um fenômeno original e complexo, forjado por camadas sucessivas de influências sociais, étnicas e culturais que dialogaram e se reinventaram ao longo do tempo.

Por meio da catequese, os missionários católicos procuravam converter os povos indígenas à fé cristã, utilizando a música como um instrumento poderoso de evangelização. Cânticos litúrgicos, hinos e melodias sacras eram empregados como recursos pedagógicos e persuasivos, capazes de transmitir ensinamentos religiosos de forma acessível e atraente. Esses cânticos frequentemente se adaptavam às características locais, incorporando elementos rítmicos e melódicos que tornavam a mensagem mais compreensível e aceitável para os indígenas. Assim, a música desempenhou um papel central na tentativa de domesticação cultural promovida pelos colonizadores.

Atentos à relevância da música nas culturas nativas, os missionários jesuítas passaram a utilizá-la estrategicamente na catequização. Ensinavam cânticos religiosos em tupi-guarani, utilizando melodias europeias adaptadas, o que facilitava a assimilação dos preceitos cristãos e estabelecia uma ponte simbólica entre culturas distintas. Além disso, introduziram instrumentos musicais europeus, como flautas e violas, nas práticas catequéticas. Relatos históricos mencionam que, em algumas aldeias, os indígenas participavam das missas com acompanhamento musical, incluindo canto de órgão e flautas tocadas por eles próprios. Essa integração não apenas enriquecia as cerimônias religiosas, mas também incentivava o envolvimento ativo dos nativos na liturgia. Nesse contexto, Tinhorão (2010) observa que:

[...] entre 1549 e o final do século XVI, “toda atividade musical ligada à catequese dos índios oscila entre esses dois polos das danças e cantos coletivos para o folgar, e dos cantos eruditos da igreja católica (à base de cantochão e órgão) para os atos solenes rituais ou de estímulo à devoção religiosa” (Tinhorão, 2010, p. 38).

Para o autor, a música empregada na evangelização não apenas transitava entre o lúdico e o sagrado, mas também refletia um esforço dos colonizadores em integrar aspectos da cultura indígena ao contexto cristão. Dessa forma, essa fusão de elementos musicais buscava, ao mesmo tempo, preservar a essência das tradições locais e promover a aceitação dos valores europeus, criando uma prática sincrética que facilitava a catequese e a adaptação religiosa.

Somando-se a essas influências iniciais, a chegada forçada dos africanos escravizados ao Brasil aprofundou ainda mais o processo de mestiçagem cultural e sonora em curso. Apesar das condições desumanas impostas pela escravidão, esses povos preservaram elementos fundamentais de suas tradições musicais, adaptando-os ao novo contexto e influenciando significativamente o panorama sonoro brasileiro. A música, nesse contexto, tornou-se uma forma de resistência cultural, expressão de identidade e ferramenta de preservação da memória coletiva.

A influência africana foi essencial na criação de novos gêneros e estilos musicais que, mais tarde, se tornariam característicos do Brasil. Segundo Tinhorão (2010, p. 166), “os escravos negros das cidades, de forma geral, sempre trabalharam cantando”, o que evidencia como o canto era parte integrante da vida cotidiana e das manifestações culturais afro-brasileiras. O samba, por exemplo, nasce justamente desse encontro entre as tradições africanas de canto, dança e percussão, combinadas a elementos indígenas e europeus.

Esse cenário demonstra que as manifestações culturais que futuramente se consolidariam nos ambientes urbanos, incluindo as práticas musicais voltadas ao entretenimento, estavam apenas começando a se estabelecer. Tal contexto evidencia que, tanto no Brasil colonial quanto em Portugal, a música estava longe de ser um produto de cultura de massas. Portanto, a música popular, que viria a ganhar destaque no Brasil, nasceu de um longo processo de urbanização e intercâmbio cultural, que só se intensificaria com o passar dos séculos.

À medida que o Brasil foi se desenvolvendo e as cidades começaram a crescer, principalmente nos séculos seguintes, o ambiente urbano passou a propiciar novas formas de expressão cultural, entre elas a música. A combinação das influências indígenas, africanas e europeias gerou ritmos e estilos únicos, que refletiam tanto a diversidade populacional quanto as transformações sociais em curso. Com o aumento da urbanização e a consolidação dos centros urbanos, a música passou a se tornar um meio importante de

comunicação e entretenimento, começando a moldar a identidade cultural brasileira de maneira mais evidente.

Como destaca Tinhorão (2010, p. 58), “a complexidade cultural do Brasil, desde os primeiros séculos, resultou em uma música que refletia as diferentes camadas sociais e suas interações, desenvolvendo-se à medida que o país se urbanizava”. Dessa forma, a música brasileira reflete a diversidade cultural e social do país, evoluindo com a urbanização que intensificou as trocas culturais. Esse processo resultou em novos gêneros musicais que expressam a identidade complexa do Brasil. A partir dessa perspectiva, examinaremos a evolução desse cenário ao longo do tempo.

2.1 Da senzala ao salão

No contexto do Brasil colonial, o *lundu* despontou como uma das primeiras expressões musicais resultantes da convivência entre diferentes culturas presentes no território. Introduzido por africanos escravizados, especialmente oriundos de Angola, esse gênero unia canto e dança em uma estrutura marcada por ritmo sincopado e movimentos corporais sensuais, como a umbigada. Associado inicialmente às celebrações populares de matriz africana, foi durante muito tempo marginalizado pelas elites coloniais, que o consideravam lascivo e contrário aos padrões morais da época. Apesar disso, sua presença persistente nas festas e encontros sociais das camadas mais pobres acabou despertando a curiosidade e, aos poucos, a aceitação de outros estratos sociais.

Com o passar do tempo, o *lundu* passou por um processo de adaptação, sendo incorporado aos ambientes aristocráticos. Acompanhado por instrumentos europeus, como piano, violino e violão, ganhou novas formas e refinamento, sem perder completamente suas raízes africanas. Esse processo de transformação contribuiu para sua consolidação como um importante alicerce da música popular brasileira. A trajetória do *lundu*, da marginalidade à legitimação nos salões da elite, evidencia não apenas sua força como manifestação artística, mas também seu papel na formação de uma identidade cultural marcada pela diversidade de heranças étnicas distintas. Nesse percurso de transformações culturais, é possível compreender como essa manifestação atravessou fronteiras simbólicas, conforme destaca Napolitano ao refletir sobre o lugar do *lundu* na sociedade brasileira:

O lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão. Geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha e uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal. (Napolitano, 2002, p. 28)

Conforme Napolitano (2002), o *lundu* inicialmente associado às comunidades afro-brasileiras e considerado erótico. Esse ritmo foi gradualmente incorporado pelas camadas médias da corte, adaptando-se aos gostos da elite e convertendo-se em uma dança de salão. Nessa perspectiva, percebe-se que esse compasso não apenas ultrapassou barreiras sociais e raciais, mas também serviu de base para o surgimento de outras expressões musicais brasileiras, como o maxixe e, mais tarde, o samba. Sua trajetória exemplifica como manifestações culturais de matriz africana foram assimiladas pela sociedade colonial.

2.2 Raízes românticas da música urbana

A modinha surgiu na Europa do século XVIII como parte de uma prática musical doméstica voltada para o entretenimento da burguesia, em substituição à formalidade da ópera e da música religiosa. No Brasil, chegou por meio da influência portuguesa, com melodias líricas e estrutura simples, apropriada para apresentações em salões e ambientes íntimos. Inicialmente ligada à aristocracia, foi aos poucos se difundindo nos espaços urbanos. Nesse percurso, incorporou características locais, como ritmos e temas populares. Essa adaptação contribuiu para a criação de uma identidade musical própria. A modinha, assim, tornou-se um elo entre a tradição europeia e a cultura brasileira emergente. Segundo Tinhorão (2010):

[...] o aparecimento da modinha em meados do século XVIII, com repercussão ampliada pelo fato de se tornar conhecida a partir do sucesso alcançado na corte portuguesa por um poeta carioca de viola e arame, Domingos Caldas Barbosa, marcou a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades (Tinhorão, 2010, p. 121).

Com isso, é perceptível o papel central de Caldas Barbosa na difusão da modinha, que, ao romper com a exclusividade dos salões aristocráticos, passou a dialogar com as

novas camadas médias urbanas. Dessa forma, a modinha configura-se como um marco na constituição de uma música brasileira voltada para um público mais amplo e socialmente diverso. No entanto, foi a partir do século XIX que a cultura e a arte no Brasil passaram por um processo de intensificação e consolidação, fortemente influenciadas pelas correntes artísticas e filosóficas europeias. Nesse contexto, dois movimentos literários se destacaram por sua relevância na construção da identidade cultural do país: o Romantismo e o Realismo.

O Romantismo, que ganhou força a partir da década de 1830, desenvolveu-se em um período posterior à independência do Brasil, assumindo papel essencial na valorização da identidade nacional. Através de uma literatura que exaltava a natureza, o povo e os elementos da cultura brasileira, os escritores românticos buscaram construir uma imagem idealizada do país. Nesse contexto, destacam-se autores como Gonçalves Dias, com sua “Canção do Exílio”, que enaltece o sentimento patriótico; José de Alencar, cujos romances *Iracema* e *O Guarani* ajudaram a criar o mito do indígena idealizado; Álvares de Azevedo, que explora a angústia e os dilemas da juventude urbana em *Lira dos Vinte Anos*; e Castro Alves, cuja poesia engajada, como em *Os Escravos*, denuncia a opressão e a escravidão. Sobre esse período, Tinhorão (2010) afirma:

Ora, ao incorporar-se a partir do romantismo literário de fins da década de 1830 a colaboração dos poetas dessa nova escola às letras da música popular, seu modelo de poema passaria para a gente das camadas mais baixas o que tinha de rebuscado transformado em pernóstico (Tinhorão, 2010, p. 138).

Com essa observação, o autor aponta como a linguagem romântica, ao influenciar a música popular, foi assimilada pelas camadas populares, mas com traços estilísticos excessivamente rebuscados, que, fora do contexto literário, assumiam um tom exagerado ou artificial. Assim, Tinhorão (2010), evidencia um processo de popularização da estética romântica, embora nem sempre adaptado de forma equilibrada às novas formas de expressão.

Com o passar das décadas, o idealismo romântico passou a ser questionado, dando lugar ao Realismo, que se consolidou no Brasil a partir de 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Diferentemente dos românticos, os realistas propunham uma visão crítica e racional da sociedade, analisando os comportamentos humanos sob a ótica da psicologia, da moral e das estruturas sociais.

Além de Machado de Assis, autor também de Dom Casmurro e Quincas Borba, o movimento contou com Raul Pompeia, que em O Ateneu criticou a educação elitista, e Aluísio Azevedo, cuja obra O Cortiço, representando o Naturalismo, abordou as desigualdades sociais e o determinismo ambiental.

Simultaneamente esse cenário literário e intelectual em ebulição, a música popular urbana também começava a se afirmar como uma expressão legítima da identidade brasileira. Assim, no final do século XIX, surgiu no Rio de Janeiro o choro, gênero musical que representava uma apropriação brasileira das danças europeias, como a polca, a valsa e o schottisch. No entanto, os músicos populares da época, em sua maioria pertencentes às camadas mais humildes da sociedade, recriaram essas formas europeias ao incorporar ritmos afro-brasileiros e improvisações instrumentais, conferindo ao choro uma identidade própria. “A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição”. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas” (Napolitano, 2002, p.27). A afirmação de Napolitano ressalta a importância do Rio de Janeiro como um caldeirão cultural onde diferentes influências musicais se encontravam e se transformavam.

Nesse ambiente efervescente, o choro também se consolidou, refletindo a diversidade e a riqueza das interações culturais presentes na cidade. Caracterizado por sua complexidade instrumental e improvisação, o choro é considerado a primeira música urbana tipicamente brasileira. Nesse contexto, Joaquim Antônio da Silva Callado, conhecido como o “pai dos chorões”, desempenhou um papel fundamental. Seu grupo, “O Choro de Callado”, estabeleceu a formação clássica do gênero, composta por flauta, dois violões e cavaquinho.

Além disso, Chiquinha teve um papel relevante no desenvolvimento do maxixe, outro gênero que surgiu nesse período. Nesse contexto de transformação musical, a figura de Chiquinha Gonzaga ganhou destaque. Ela foi uma das primeiras mulheres a atuar profissionalmente como compositora e instrumentista. Sua peça “Atraente” (1877) tornou-se uma referência no gênero choro, demonstrando sua relevância na cena musical da época. O maxixe surgiu na segunda metade do século XIX a partir da mistura de elementos do lundu e da polca. Marcado por um ritmo vibrante e passos sensuais, o maxixe foi inicialmente visto como indecente pelos setores conservadores, mas acabou ganhando grande popularidade e influenciando diretamente a formação do samba no início do século XX. Napolitano (2002), destaca a importância de Chiquinha Gonzaga nesse cenário:

Para este primeiro momento da música urbana propriamente brasileira, outra contribuição importante foi a de Chiquinha Gonzaga. Moçoila nada comportada para os padrões morais da época, Chiquinha compôs polcas, tangos, peças musicais, modinhas, marchas (aliás, ela teria sido a inventora do gênero). Temperada pelo ambiente musical dos “chorões”, entre os quais era uma presença assídua, sua trajetória atravessou o século e marcou o cenário musical brasileiro até o início do século XX (Napolitano, 2002, p. 46).

A menção de Napolitano permite perceber as normas de transgressão social que restringiam a atuação feminina no campo musical. Ao frequentar círculos predominantemente masculinos, as mulheres musicistas desafiavam expectativas de gênero e os papéis sociais tradicionalmente atribuídos a elas. A presença feminina nesses espaços não apenas rompia com as convenções da época, como também afirmava a capacidade das mulheres de participarem ativamente da vida cultural e artística, desafiando os papéis tradicionalmente impostos pela sociedade patriarcal.

Além disso, Tinhorão (2010, p.252), reforça a relevância de Chiquinha Gonzaga ao destacar que: “na virada do século XIX, ela compôs uma marcha com andamento adaptado à evolução dos cordões de carnaval, a célebre “Ó Abre Alas”, que logo se tornou um dos maiores sucessos da história da música carnavalesca no Brasil” . Tinhorão assim como Napolitano evidencia a importância histórica de Chiquinha Gonzaga ao destacar sua contribuição inovadora para o carnaval brasileiro com a composição de “Ó Abre Alas”. Adaptada ao ritmo dos cordões carnavalescos da virada do século XIX, a marcha inaugurou as bases do que viriam a ser as marchinhas. Sua criação consolidou um novo modelo musical para o carnaval urbano.

Conforme o Brasil adentrava o século XX, a música popular se expandiu, alcançando tanto as elites quanto as camadas mais populares, tornando-se um dos principais veículos de identidade cultural do país. Esse processo de transformação, alimentado pelo constante diálogo entre as tradições regionais e as influências externas, permitiu que a música brasileira se diversificasse e se projetasse internacionalmente. Assim, como aponta Tinhorão, a música brasileira, ao se consolidar nas cidades, “[...] não só espelhou a sociedade, mas também ajudou a moldá-la, tornando-se parte essencial do imaginário cultural do Brasil moderno” (Tinhorão, 2010, p. 102). Dessa forma, o percurso da música no Brasil reflete um processo contínuo de reinvenção, em que as raízes

culturais são preservadas e, ao mesmo tempo, renovadas por novas influências e contextos sociais.

2.3 Samba em linha direta com a história

Com raízes africanas e forte presença nos subúrbios cariocas, o samba se consolidou como um dos maiores símbolos da identidade nacional, especialmente após o sucesso da canção “Pelo Telefone”, lançada em 1917. Inicialmente marginalizado, o gênero ganhou espaço nas celebrações populares e, posteriormente, nos meios de comunicação de massa, como o rádio e os discos, contribuindo para sua popularização em todo o país. A partir da perspectiva de Napolitano, (2002, p. 13), “o samba passou a representar, no imaginário coletivo, a própria essência da brasilidade, sendo consagrado como o gênero musical tipicamente brasileiro”. Napolitano, em seus estudos sobre a música popular brasileira, destaca que o samba se consolidou como um dos principais símbolos da identidade nacional. Essa transformação ocorreu ao longo das décadas de 1930 e 1940, quando o samba, inicialmente associado às camadas populares e marginalizadas, foi incorporado como expressão legítima da cultura brasileira.

A canção “Pelo Telefone”, composta por Donga (Ernesto dos Santos) e Mauro de Almeida, é amplamente reconhecida como o primeiro samba gravado na história do Brasil. Contudo, há debates sobre sua classificação exata como samba e sobre a autoria, devido à prática comum de criação coletiva em rodas de samba, especialmente nas reuniões na casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), importante mãe de santo e sambista cujo imóvel na Praça Onze, no Rio de Janeiro, funcionava como ponto de encontro para músicos e sambistas no início do século XX, contribuindo significativamente para o desenvolvimento e consolidação do samba carioca. Apesar dessas controvérsias, a gravação representou um marco simbólico para a consolidação do samba como expressão musical urbana e nacional. A partir desse momento, o samba expandiu-se, tornando-se um símbolo da identidade cultural brasileira. Diversos artistas foram fundamentais nesse processo, incluindo Pixinguinha, Noel Rosa, Carmen Miranda, Adoniran Barbosa, Cartola e Elza Soares.

Paralelamente, o subgênero samba-canção emergiu, caracterizado por melodias mais lentas e letras sentimentais. Cantores como Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Elizeth Cardoso e Nelson Gonçalves tiveram papel importante na disseminação e popularização desse estilo, contribuindo significativamente para a diversidade e riqueza

da música popular brasileira. Segundo Tinhorão (2010, p. 325), “o samba-canção florescente das décadas de 1930 e 1940 aboliu-se, numa tentativa de criação de um hibridismo chamado sambolero”. Essa mistura entre o samba brasileiro e o bolero estrangeiro revela mais do que uma simples combinação de ritmos: evidencia um verdadeiro diálogo entre culturas musicais.

Mais do que uma curiosidade estilística, o sambolero reflete o desejo de renovação estética e comercial da música brasileira, buscando agradar tanto aos ouvidos populares quanto ao gosto cosmopolita que começava a se formar nas grandes cidades. Como destaca Tinhorão, trata-se de um símbolo de uma música profundamente enraizada na tradição nacional, mas que não resistia à sedução das sonoridades do mundo. Nesse contexto, a música também passa a desempenhar um papel estratégico nos projetos de modernização e construção de identidade nacional, especialmente durante o Estado Novo (1937–1945), quando se intensifica o uso de manifestações culturais como instrumentos de propaganda oficial.

É nesse cenário de reconfiguração cultural que o rádio assume um papel central. Embora sua primeira transmissão oficial tenha ocorrido em 7 de setembro de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, foi apenas na década de 1930 que o rádio se consolidou como um meio de comunicação de massas. Sua popularização foi impulsionada tanto por avanços tecnológicos quanto por políticas estatais voltadas à integração nacional. Através da radiodifusão, conteúdos musicais, incluindo os novos gêneros urbanos, alcançaram públicos diversos, contribuindo para a padronização de gostos e para a circulação de uma identidade cultural unificada, num país historicamente marcado pela heterogeneidade regional.

Compreendendo esse potencial, o governo criou, em 1935, o programa oficial “A Hora do Brasil”, transmitido em cadeia nacional e de forma obrigatória para todas as emissoras. Nas palavras de Tinhorão (2010):

[...] o regime varguista não subestimou o poder simbólico da música popular: “Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930 (Tinhorão 2010, p. 315).

Tinhorão (2010), observa que, de maneira pioneira, o programa intercalava blocos informativos com números musicais de grandes nomes da época, antecipando-se

inclusive ao Departamento de Estado norte-americano, que só anos depois lançaria o programa internacional “A Voz da América”.

As músicas escolhidas e os artistas promovidos estavam alinhadas à lógica nacionalista do Estado. Canções como *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, exemplificavam a estética musical que o governo desejava promover, grandiosa, patriótica, idealizada, contribuindo para a formação de um imaginário coletivo otimista e coeso. Compositores e intérpretes como Francisco Alves, Orlando Silva, Carmen Miranda e Dalva de Oliveira tornaram-se vozes emblemáticas dessa era, personificando, por meio de suas performances, os valores da pátria desejada por Vargas.

Portanto, o rádio não apenas revolucionou os meios de comunicação e entretenimento no Brasil, mas foi instrumento decisivo para a propagação das ideias do Estado Novo, articulando a música como linguagem acessível e emocional capaz de mobilizar as massas. Nesse jogo de poder e cultura, o som das canções transmitidas diariamente foi moldando, sutilmente, a identidade nacional pretendida: patriótica, disciplinada e orgulhosa de si.

Nesse processo de institucionalização da cultura, a atuação de Villa-Lobos ultrapassou os limites da criação artística e adentrou o campo das políticas públicas, reafirmando o papel estratégico da música na construção simbólica do Brasil moderno. Sua concepção de educação musical, articulada à formação de um cidadão patriótico e disciplinado, refletia os ideais de ordem e progresso promovidos pelo Estado Novo. O Canto Orfeônico, mais do que uma prática pedagógica, tornou-se uma ferramenta eficaz para consolidar a identidade nacional, ao harmonizar as vozes juvenis em torno de repertórios que exaltavam a pátria, os heróis nacionais e os valores cívicos.

A presença da música nas escolas, nos desfiles cívicos e nos programas radiofônicos ilustrava o quanto o regime varguista soube instrumentalizar a arte para fins políticos, moldando um imaginário coletivo de unidade e pertencimento. Villa-Lobos, ao alinhar-se a esse projeto, contribuiu significativamente para forjar uma sensibilidade nacional embasada na valorização das raízes culturais brasileiras, mas mediada por uma lógica centralizadora e, muitas vezes, autoritária. Sob o ponto de vista de Tinhorão (2010),

[...] no plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a nova política econômica lançada no governo Vargas encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos (Tinhorão, 2010, p. 304).

Esse momento descrito por Tinhorão (2010) sintetiza a correspondência entre a política econômica e cultural do período e a obra do compositor, demonstrando como o Estado explorou as potencialidades artísticas do Brasil para forjar uma identidade moderna e unificada. Em síntese, a trajetória de Heitor Villa-Lobos transcende a mera inovação musical, alcançando importantes dimensões ideológicas e educacionais. Ao fazer da música um elo entre a diversidade cultural e a unidade nacional, Villa-Lobos colaborou decisivamente para que o Estado Novo consolidasse uma identidade brasileira coesa – um Brasil que, por meio de suas múltiplas vozes musicais, se apresentava como moderno, disciplinado e orgulhoso de suas raízes. Em diálogo com as políticas culturais do período, sua atuação evidencia as complexas relações entre arte, poder e identidade no Brasil do século XX.

2.4 Ritmos convergentes

A partir da década de 1950, a música brasileira passou por uma transformação significativa, impulsionada pela globalização e pela crescente influência dos meios de comunicação de massa, como rádio, televisão e, posteriormente, cinema. Essas plataformas abriram portas para uma variedade de estilos musicais internacionais, que rapidamente influenciaram os músicos brasileiros. Essa exposição a novas sonoridades gerou uma união cultural rica e diversificada, que reformulou a paisagem musical do Brasil.

No entanto, a interação entre as influências externas e as tradições musicais brasileiras não se deu de maneira homogênea. Movimentos como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália surgiram como respostas criativas e inovadoras a esse cenário, cada um oferecendo uma forma única de integrar o novo ao tradicional. A Bossa Nova, por exemplo, trouxe uma renovação estética ao samba, enquanto a Jovem Guarda reconfigurou o *rock* brasileiro, e a Tropicália, ao combinar estilos diversos, desafiou as convenções musicais e culturais da época.

A Bossa Nova surgiu no final da década de 1950, num momento em que o Brasil vivia um período de otimismo e modernização, impulsionado pelo governo de Juscelino Kubitschek e seu lema “cinquenta anos em cinco”. Esse clima de progresso econômico e desenvolvimento urbano, simbolizado pela construção de Brasília, contribuiu para o

florescimento de uma nova estética musical que dialogava com a ideia de um país moderno, aberto ao mundo e em busca de identidade cultural própria.

Nesse cenário, a Bossa Nova destacou-se como um reflexo das transformações sociais e culturais da classe média urbana, especialmente da juventude carioca, que começava a ter acesso à educação superior, bens de consumo e às influências internacionais, especialmente dos Estados Unidos. A música trazia influências do *jazz* norte-americano, como o *cool jazz* de Miles Davis e Chet Baker, e de intérpretes como Frank Sinatra, combinando essas referências com a cadência do samba, mas agora repaginada com harmonias sofisticadas, melodias suaves e um canto mais contido e introspectivo. Sob o ponto de vista de Tinhorão (2010):

Foi dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do *jazz*, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras, o que explicaria o sucesso de parceiros cultos como o poeta Vinicius de Moraes (Tinhorão, 2010, p. 157).

A Bossa Nova surge, portanto, como uma tentativa de sofisticar a música brasileira, tanto na composição quanto no conteúdo lírico. Nesse contexto, destacam-se nomes como João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que passaram a abordar temas mais densos, como o amor, a vida urbana e questões existenciais. Essa proposta estética, marcada por um tom mais introspectivo e refinado, diferenciava-se do samba tradicional ao incorporar elementos do *jazz* e da música erudita.

Simultaneamente, o Brasil vivia uma nítida segmentação musical, refletindo as desigualdades sociais da época. Enquanto as elites urbanas privilegiavam gêneros influenciados por correntes internacionais, as camadas populares se identificavam com ritmos regionais, como o samba de morro, o baião e o forró. Essa divisão revelava não apenas diferentes preferências artísticas, mas também um abismo cultural entre as classes. A música produzida nas periferias era frequentemente marginalizada, sendo valorizada apenas quando reinterpretada por artistas ligados a círculos sociais mais privilegiados. Esse panorama evidencia como o gosto musical operava como um marcador de distinção social no país.

José Ramos Tinhorão (2010), analisa o surgimento da Bossa Nova como um movimento musical que nasceu da inquietação de jovens músicos da classe média carioca,

especialmente os que viviam em Copacabana, no final dos anos 1950. Esses artistas estavam descontentes com a simples reprodução da música estrangeira, especialmente do *rock* e do pop norte-americano que vinham sendo amplamente consumidos no Brasil, e buscavam criar uma expressão musical brasileira que fosse moderna, mas ao mesmo tempo enraizada na cultura nacional.

A música, portanto, tornou-se um marcador dessa divisão social e espacial. Enquanto a Bossa Nova representava o Rio de Janeiro praiano e sofisticado, voltado para o consumo cultural das elites, as formas musicais mais populares continuavam a ser expressões culturais dos que viviam nas áreas marginalizadas da cidade. Sendo assim, esse fenômeno, a Bossa Nova, apesar de sua inovação musical, reforçou a segregação social e cultural da cidade ao ser amplamente identificada com a zona sul rica e distante das realidades das camadas populares. Para esse momento Tinhorão (2010), ressalta:

A década de 1950 revelou, de fato, no Rio de Janeiro, um momento de clara separação social marcada pelo próprio desenho da geografia urbana: os pobres levados a morar nos morros e subúrbios cada vez mais distantes da zona norte, os ricos e remediados no grande anfiteatro de 7,67 km² de áreas planas abertas entre montanhas, do Leme, vizinho do Pão de Açúcar, até ao Leblon, olhando para o mar (Tinhorão, 2010, p. 156).

Na década de 1950, o Rio de Janeiro vivenciou um processo marcado por intensa segregação social e cultural, como destaca Tinhorão (2010): “As camadas populares foram empurradas para os morros e subúrbios, enquanto os grupos sociais de maior poder aquisitivo ocuparam áreas valorizadas da zona sul, como Leme e Leblon.” Essa divisão territorial não era apenas geográfica: expressava profundas desigualdades econômicas e simbólicas, com a elite se isolando em espaços que ofereciam infraestrutura urbana e acesso à cultura formal. Essa estrutura urbana compartimentada contribuiu para a formação de circuitos musicais distintos, nos quais os estilos se desenvolviam de acordo com as vivências sociais de cada grupo, reforçando assim as disparidades existentes no acesso, na produção e no consumo da música popular brasileira.

Esse contexto também é analisado por Napolitano (2002), ao refletir sobre o processo de legitimação da música popular brasileira entre os segmentos médios da sociedade. Segundo o autor,

[...] a aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a

diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira (Napolitano, 2002, p. 28).

Napolitano (2002), explica que a aceitação da música popular brasileira pelas elites culturais não foi imediata, pois essas camadas ainda viam esse tipo de expressão como algo menor. A Bossa Nova, ao incorporar elementos do *jazz* e uma estética sofisticada, permitiu que essas elites consumissem música popular sem constrangimento, pois ela atendia aos seus critérios de refinamento. Tinhorão (2010), por sua vez, aponta como essa sofisticação foi resultado de um ambiente elitizado, especialmente dos jovens da zona sul carioca. Fica claro, entre ambos os autores, que a Bossa Nova surge como um produto cultural da elite, que reconfigura o reconhecimento da música popular e reforça distinções sociais e simbólicas na cultura brasileira.

Assim, essa nova estética musical influenciou artistas estrangeiros e ajudou a consolidar a imagem do Brasil como uma potência cultural no cenário internacional. A partir desse momento, a música brasileira passou a ser reconhecida como uma expressão refinada e global, capaz de dialogar diretamente com os grandes movimentos musicais ao redor do mundo. Além de promover essa nova imagem, a Bossa Nova contribuiu para ampliar os horizontes da produção musical nacional, estimulando a experimentação estética e fortalecendo a presença de elementos estrangeiros em diálogo com ritmos locais. Conforme relata Nelson Motta (2007):

Com 16 anos, na Tijuca, Tim sentiu o mesmo impacto que Erasmo, Roberto e Jorge Ben, ao ouvir pela primeira vez no rádio aquela estranha música com aquele cantor mais estranho ainda, num ritmo contagiante que ninguém jamais tinha ouvido. João Gilberto cantava “Chega de Saudade” e inventava a bossa nova (Motta, 2007, p.21).

A chegada da Bossa Nova, representada por João Gilberto, causou um forte impacto nos jovens músicos da época, como Tim Maia, Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Jorge Ben. Ao ouvirem “Chega de Saudade” no rádio, foram surpreendidos pela originalidade daquela sonoridade, distinta de tudo o que conheciam até então. João Gilberto não apenas cantava, mas introduzia uma nova abordagem musical, marcada pelo violão sincopado e pela voz contida, que transformou profundamente os rumos da música

brasileira. Sua contribuição vai além da dimensão estilística, ao romper com padrões tradicionais de interpretação e propor uma estética mais intimista, abrindo novas possibilidades expressivas dentro da canção popular.

Mais do que adotar uma nova sonoridade, essa geração passou a encarar a música com maior atenção aos arranjos, ao refinamento harmônico e à busca por identidade artística. Nesse sentido, a influência do movimento não se limitou ao estilo musical, mas também estimulou uma postura criativa voltada à experimentação e à valorização do autor como intérprete de si mesmo. Para muitos artistas em formação, a Bossa Nova funcionou como um catalisador que os impulsionou a trilhar caminhos autorais, contribuindo para a diversificação e amadurecimento da música popular brasileira nas décadas seguintes.

Nelson Motta (2007), também enfatiza o impacto singular da Bossa Nova ao destacar como sua estética delicada e inovadora despertou o encantamento de toda uma geração onde,

Todos estavam apaixonados pela bossa nova de João Gilberto, por aquele ritmo sincopado que parecia samba mas não era samba, por aquele cantor de voz pequena e doce cantando aquela melodia sinuosa e aquela letra coloquial cheia de diminutivos. Tudo era muito diferente, oposto mesmo ao rock-and-roll elétrico, direto e barulhento (Motta, 2007, p.21).

Para além disso, caracterizada pela leveza da voz de João Gilberto e por um ritmo fora do compasso tradicional que lembrava o samba, mas com uma identidade distinta, mais reflexiva e refinada. As composições também seguiam essa estética, sendo informais e repletas de diminuições, o que transmitia uma sensação de intimidade e simplicidade ao público. Essa combinação de melodia sinuosa e letras acessíveis aproximava a música de uma forma cotidiana, mas ao mesmo tempo inovadora, criando um contraste nítido com outros gêneros mais vibrantes e enérgicos, como o *Rock and Roll*. Para esse momento, Motta (2007), destaca o desejo dos jovens artistas de se inserirem no movimento musical em ascensão:

O que Erasmo, Tim e Roberto queriam muito, mas muito mesmo, era fazer parte da turma da bossa nova. Cantar em português, canções novas e lindas sem copiar cantores americanos em músicas de três acordes. Mas os liderados de Ronaldo Bôscoli eram muito fechados, garotos brancos de classe média que se achavam donos da bossa e desprezavam tudo que se passava longe da praia de Copacabana. Restava voltar à Tijuca e aos três acordes do rock (Motta, 2007, p.23).

Em função dessa exclusão, os artistas em questão encontraram-se afastados desse ambiente e direcionaram sua produção musical para outras regiões, como a Tijuca, onde predominava uma cultura musical diferente, caracterizada pela influência do *rock* e suas estruturas mais acessíveis. Esse percurso evidencia não apenas uma reação ao elitismo cultural, mas também a formação de identidades musicais que dialogavam com segmentos sociais diversos, buscando novas formas de expressão artística.

Enquanto isso, em um contexto mais amplo, o Brasil vivia um período de efervescência cultural, com movimentos que surgiam e refletiam o cenário político e social da época. Nesse panorama, a Jovem Guarda emergiu como uma resposta à juventude brasileira que, em meio aos primeiros anos do regime militar, ansiava por um estilo de vida moderno e rebelde, influenciado pelas ondas de *rock* vindas dos Estados Unidos e da Inglaterra. Bandas como The Beatles e artistas como Elvis Presley fascinavam os jovens brasileiros, que, apesar da censura e repressão políticas, se conectavam com as influências globais.

Assim, esse movimento trouxe um novo som, leve e eletrificado, que contrastava com as tradições populares, mas ao mesmo tempo, representava uma transição cultural no país. Esse movimento, ainda que voltado para um público urbano e conectado com o *rock*, refletia o desejo de modernidade e liberdade de uma geração que buscava se afastar dos padrões culturais e sociais estabelecidos. Na ótica de Tinhorão (2010):

Seria o sucesso desses primeiros roqueiros na interpretação de versões brasileiras de hits do gênero nos Estados Unidos que iria marcar o advento de um novo tipo de ídolo: o cantor de “música juventude” venerado pela nova geração americanizada, e que em inícios da década de 1960 encontraria sua figura definitiva em outro moço saído do interior em busca de fama na cidade, o cantor Roberto Carlos, o futuro Rei do ie-ie-ie (Tinhorão, 2010, p. 169).

Roberto Carlos emerge como o símbolo máximo dessa transformação, representando um ideal de fama e sucesso que ressoava com os anseios de uma sociedade em transição. Nos anos 1960, o Brasil vivia um período de grandes mudanças sociais e políticas, e a música se tornou uma poderosa forma de expressão e contestação. Esse surgimento da “música juventude” não apenas estimulou a individualidade artística, mas também redefiniu as expectativas da indústria fonográfica, que começou a reconhecer o potencial comercial da música voltada para os jovens. A ascensão de Roberto Carlos

como o “Rei do ie-ie-ie” representa uma nova fase em que a cultura pop se consolidava, refletindo os anseios e preocupações de uma geração que buscava reconhecimento e voz.

Essa mudança, analisada sob a perspectiva de Tinhorão (2010), nos convida a considerar as interações complexas entre cultura, identidade e a indústria musical no Brasil, estabelecendo um diálogo que continua relevante nas discussões atuais sobre o papel da música na sociedade. Assim, a obra de Roberto Carlos, bem como o movimento da Jovem Guarda como um todo, deve ser entendida não apenas como entretenimento, mas como um fenômeno cultural que representa a busca de uma geração por pertencimento e expressão em um contexto em constante transformação.

Musicalmente, a Jovem Guarda representava uma mistura entre o *rock and roll*, o *twist* e o *rockabilly* com elementos da música popular brasileira. Suas canções abordavam temas leves e universais, como o amor juvenil, os relacionamentos e o desejo de liberdade. O ritmo vibrante, as guitarras elétricas e a atitude descontraída tornaram-se símbolos do movimento, assim como o visual dos artistas, jaquetas de couro, calças justas e penteados inspirados nas estrelas internacionais do *rock*. Na autobiografia *Minha Fama de Mau*, Erasmo Carlos relembra esse período de descobertas e transformação, ao afirmar que:

A liberdade nos sorria, sem apontar limites. O rock and roll nascia e viciava nossos ouvidos, num período em que não queríamos nem sabíamos distinguir o joio do trigo. A aventura se delineava e os pesadelos também eram sonhos. Estávamos apenas aprendendo (Carlos, 2009, p. 42).

Erasmo Carlos (2009), ao lembrar os primeiros contatos com o *rock and roll*, expressa a atmosfera de experimentação e liberdade vivida pela juventude da época. Suas palavras revelam um período de formação e descoberta, no qual os jovens se deixavam guiar pela novidade sonora e cultural, ainda sem critérios bem definidos para julgar o que consumiam. Nesse contexto, até as incertezas eram vividas como parte de uma experiência transformadora, marcando o início de uma nova sensibilidade artística e comportamental.

A Jovem Guarda surgiu como um marco na música brasileira ao romper com os padrões da Música Popular Brasileira tradicional, fortemente marcada por nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Nara Leão, Gilberto Gil e Caetano Veloso, artistas que, nos anos 1960, voltavam-se a temáticas mais densas e politizadas, influenciados pelo samba, pela bossa nova e pela música regional. Em contraste, a Jovem Guarda apresentou uma

proposta mais leve, festiva e voltada ao entretenimento, permitindo que a juventude encontrasse um espaço de evasão diante das tensões do período, marcado pelo início da ditadura militar.

O nome Jovem Guarda foi inspirado em uma famosa frase do líder revolucionário russo Vladimir Lenin: “O futuro pertence à Jovem Guarda, porque a velha está superada.” Entretanto, foi com o programa de televisão Jovem Guarda, exibido pela TV Record a partir de 1965, que o termo realmente se consolidou no Brasil. Com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa à frente, o programa rapidamente se transformou em um fenômeno cultural de massas. Conforme descreve Dapieve (2000),

[...] em 1965, quando os clubes de futebol proibiram a transmissão direta de suas partidas nas tardes de domingo, a TV Record viu-se diante de uma lacuna em sua programação. Para preenchê-la, Paulo Machado de Carvalho, proprietário da emissora e ex-dirigente da Confederação Brasileira de Desportos (CBD), lançou o programa de auditório Jovem Guarda. Estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Renato & Seus Blue Caps, Martinha, Golden Boys, entre outros, o programa logo se consolidou como um fenômeno de audiência. Naquele período, o rock era conhecido popularmente no Brasil como iê-iê-iê, em referência ao refrão da música “She Loves You” dos Beatles (“yeah, yeah, yeah...”), lançada em 1963. (Dapieve, 2000, p. 16).

Segundo Dapieve (2000), após a proibição das transmissões de futebol aos domingos em 1965, a TV Record ocupou o horário vago com o programa Jovem Guarda, reunindo artistas como Roberto, Erasmo e Wanderléa. Esse espaço foi essencial para popularizar o *rock* no Brasil, então apelidado de iê-iê-iê, inspirado nos Beatles. O autor mostra como uma mudança na programação televisiva acabou impulsionando um novo movimento musical juvenil no país.

Além do mais, a criação do programa não foi um ato aleatório, mas envolveu a realização de pesquisas de mercado que orientaram a forma como os artistas se comunicavam com o público. Essa estratégia comercial foi facilmente aceita por Roberto Carlos, que, com apenas vinte e dois anos, expressou seus sonhos de “dinheiro e glória”. Essa busca por reconhecimento e sucesso pessoal não só evidenciava suas qualidades individuais, mas também se alinhava com o interesse do poder militar da época.

Conforme destaca Tinhorão (2010, p. 170-171), “Roberto Carlos, por ser alheio à política devido ao seu individualismo, acabou se identificando com os conservadores e oportunistas, o que o tornava um ícone ideal para o momento.” Um artista popular,

carismático, bem aceito pelas massas. A crítica, portanto, não é apenas à figura de Roberto Carlos, mas a um modelo de música popular que, ao se afastar de engajamentos políticos, pode servir de reforço a estruturas conservadoras.

No entanto, o programa *Jovem Guarda* consolidou-se como um espaço privilegiado de expressão juvenil, oferecendo aos jovens brasileiros uma representação com a qual podiam se identificar, pautada por valores como liberdade, modernidade e individualidade. A estética da atração, que mesclava música, moda e comportamento, influenciou profundamente os padrões culturais da época. Estilos de roupas, cortes de cabelo e formas de dançar propagados pelo programa rapidamente se tornaram tendências entre os jovens, que enxergavam nos artistas um modelo de vida a ser seguido.

Essa influência direta sobre o comportamento da juventude é evidenciada por Erasmo Carlos, que afirma: “Com o programa *Jovem Guarda* estourado em todo o Brasil, Roberto, Wanderléa e eu ditávamos moda entre a juventude da época” (Carlos, 2009, p. 126). O artista revela o alcance simbólico do movimento, que influenciava diretamente a forma como os jovens se vestiam, se comportavam e enxergavam a si mesmos em um contexto de transformações culturais. Isso nos mostra como a *Jovem Guarda* atuou não apenas como um fenômeno musical, mas como um agente de construção de identidade para uma geração.

As tardes de domingo na TV Record, durante a era da *Jovem Guarda*, eram marcadas por uma energia contagiante, com milhares de jovens se reunindo nos estúdios, animados pela empolgação em torno de seus ídolos. A vibração nas ruas e no teatro mostrava o alcance do movimento, com fãs lotando entradas e saídas na esperança de ver de perto seus cantores favoritos, sempre prontos para conseguir um autógrafo ou registrar o momento com suas câmeras.

Essa efervescência, resultante da forte ligação entre a juventude e os artistas, refletia o impacto cultural da *Jovem Guarda*. O movimento não apenas ditava tendências musicais, mas também moldava a moda, os costumes e o comportamento de uma geração, que encontrou nesse fenômeno uma nova forma de expressão e identificação. As apresentações ao vivo se tornaram pontos de encontro, consolidando uma maneira inovadora de consumir entretenimento e transformando a cultura popular brasileira ao incorporar uma estética moderna.

Essa transformação pode ser observada na cena descrita por Nelson Motta (2007, p. 38), lembra o momento em que Tim Maia presenciou pela primeira vez o movimento da *jovem guarda*,

Levou um puta susto quando chegou ao Teatro Record. Uma multidão de jovens, a maioria garotas, brancas e pretas, empregadas e patroas, lotava a calçada em frente ao teatro e gritava sem parar. Da rua se ouvia a explosão dos aplausos à entrada de mais um jovem ídolo, as paredes do teatro tremiam com o som das guitarras, o programa já havia começado e Tim estava besta com o que via e ouvia”. (Motta, 2007, p. 38).

Conforme Motta (2007) destaca, a explosão dos aplausos à entrada de mais um jovem ídolo simbolizava não apenas o sucesso do movimento, mas também a renovação cultural que ele representava. Essa imagem exemplifica como a Jovem Guarda transformava o ambiente musical e social do Brasil, conectando a juventude com novas formas de expressão e rompendo barreiras estéticas e sociais.

A Jovem Guarda, embora fortemente influenciada por referências internacionais, consolidou uma identidade própria ao estabelecer uma conexão direta com a juventude brasileira. As tardes de domingo, antes convencionais, foram transformadas por essa nova estética musical que o movimento introduziu. Assim, a Jovem Guarda não apenas facilitou a exploração de novas direções sonoras, como também reforçou a integração da música nacional ao panorama cultural, refletindo o desejo de inovação presente na época.

Enquanto isso, no final da década de 1960, o cenário musical brasileiro continuava em transformação. Após o golpe militar de 1964, que depôs o presidente João Goulart, instaurou-se no Brasil um regime autoritário, sustentado por setores conservadores e elites econômicas. Justificada como uma medida para conter o avanço do comunismo, essa nova ordem política implementou mecanismos de censura, controle social e restrição de liberdades individuais. Nesse contexto repressivo, a Jovem Guarda surgiu como expressão de uma juventude que, mesmo sob censura, ansiava por um estilo de vida moderno e rebelde.

Influenciados pelo *rock* vindo dos Estados Unidos e da Inglaterra, artistas como Elvis Presley e bandas como The Beatles fascinavam os jovens brasileiros, que absorviam essas referências por meio da música, da moda e da linguagem. Na esteira das transformações provocadas pela Jovem Guarda, outro movimento decisivo surgiu no cenário musical brasileiro: o Tropicalismo. Emergente no final da década de 1960, o movimento ganhou força em um período marcado por intensas mudanças culturais e políticas.

O Tropicalismo mesclou elementos da música popular brasileira com influências estrangeiras, propondo uma estética de ruptura e contestação que desafiava as normas estabelecidas, tanto no campo artístico quanto no político. A apresentação das canções “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de 1967, exemplificou com intensidade a proposta inovadora do movimento que viria a ser conhecido como Tropicalismo. Ambas as composições romperam com as convenções estéticas até então predominantes na MPB, fortemente influenciada pela bossa nova e por sonoridades mais acústicas, ao incorporar guitarras elétricas e elementos do *rock* internacional.

Essas escolhas sonoras causaram forte impacto no público e na crítica da época, por desafiarem as expectativas tradicionais da música brasileira. A presença da banda Os Mutantes, que acompanhou Gilberto Gil, e dos Beat Boys, que tocaram com Caetano Veloso, foi fundamental para a consolidação de uma estética marcada pela irreverência, pelo hibridismo cultural e pela fusão entre o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro.

Nesse mesmo contexto, o cantor e compositor Tom Zé também se destacou como figura central no grupo tropicalista. Com seu experimentalismo sonoro e sua linguagem provocadora, contribuiu de forma significativa para a ampliação dos limites da canção popular brasileira, tensionando as fronteiras entre música, ruído e performance. Entretanto, as inovações propostas pelo Tropicalismo não foram bem recebidas por todos os setores da sociedade, especialmente por parte da esquerda universitária, que valorizava formas artísticas mais diretamente engajadas com a luta política.

Um episódio emblemático dessa tensão ocorreu durante a apresentação de Caetano Veloso com Os Mutantes no 3º Festival Internacional da Canção (FIC), realizado em 1968 no Teatro da Universidade Católica (TUCA), em São Paulo. Na ocasião, a música “É Proibido Proibir” foi intensamente vaiada por uma plateia formada majoritariamente por estudantes, que viam com desconfiança a aproximação do Tropicalismo com a cultura de massa e os símbolos do imperialismo norte-americano, como as guitarras elétricas e a estética psicodélica. Conforme descreve Dapieve (2000):

Na noite de 15 de setembro daquele ano, Caetano romperia definitivamente com a esquerda universitária. A plateia ‘politizada’ presente à eliminatória paulista do 3º Festival Internacional da Canção, promovida pela TV Globo no Tuca (Teatro da Universidade Católica), vaiou impiedosamente a música ‘É proibido proibir’, que o baiano apresentava junto com os Mutantes, embora a letra coletasse pichações

feitas nos muros parisienses durante o célebre maio dos protestos estudantis contra o general-presidente Charles De Gaulle. ‘Vocês não estão entendendo nada, nada’, lamentou Caetano ao microfone. Os militares brasileiros, no entanto, já estavam começando a entender o componente subversivo do Tropicalismo.” (Dapieve, 2000, p. 17)

A letra da canção, inspirada em palavras de ordem do Maio de 1968 francês (“*Il est interdit d'interdire!*” *É proibido proibir!*), era uma crítica tanto ao autoritarismo do Estado quanto à rigidez de certos setores da esquerda brasileira. A vaia, portanto, não pode ser vista apenas como rejeição estética à presença das guitarras elétricas e da performance ousada. Ela revela um conflito ideológico e geracional dentro do próprio campo progressista.

O episódio também inspirou uma emocionante crônica de Nelson Rodrigues, que saiu em defesa de Caetano Veloso e fez uma crítica contundente à reação do público: “A vaia selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. Dirão os idiotas da objetividade que ele estava de salto alto, plumas, peruca, batom etc. etc. Era um artista. De peruca ou não, era um artista. De plumas, mas artista. De salto alto, mas artista. E foi uma monstruosa vaia (...) Era um concorrente que vinha ali, cantar; simplesmente cantar. Mas os jovens centauros não deixaram.”

Com essa declaração, Nelson Rodrigues denuncia a intolerância estética e a violência simbólica dirigida a um artista que ousava experimentar e provocar. A figura dos “jovens centauros”, metáfora que une o humano à fera, retrata o comportamento agressivo e impulsivo de parte da plateia, que, em vez de dialogar, preferiu calar a voz dissonante.

Enquanto a esquerda universitária esperava da música popular brasileira um papel engajado, nacionalista e “puro”, os tropicalistas propunham justamente o contrário: um deboche das ortodoxias, uma música aberta às influências do pop internacional, da publicidade, da televisão e da contracultura, tudo aquilo que os setores politizados da juventude viam como produto do imperialismo cultural. Para esses jovens, o uso das guitarras elétricas não era apenas uma escolha estética, mas representava uma ameaça simbólica à identidade nacional e à resistência política em tempos de ditadura militar.

Nesse cenário, o Tropicalismo emergia como um movimento inquieto, irreverente, disposto a tensionar os limites da canção popular brasileira ao incorporar as contradições da modernidade urbana. Como observa Carlos Calado (1997, p. 119), o que os tropicalistas buscavam era uma música: “bem atual, um som meio elétrico, meio pop,

que tivesse a ver com as coloridas imagens das revistas, expostas na banca de jornal, com fotos de atrizes de cinema misturadas com cenas violentas de guerra e flagrantes de viagens espaciais”.

O impulso criativo trazido pelos tropicalistas não se restringia ao universo musical, estendendo-se a outras formas de expressão artística, como o teatro, o cinema e as artes visuais. No teatro, destaca-se a montagem de *O Rei da Vela*, encenada em 1967 por José Celso Martinez Corrêa. A peça, escrita originalmente em 1933 por Oswald de Andrade, modernista responsável pelo Manifesto Antropofágico, só foi levada aos palcos décadas depois, em plena efervescência cultural do período. A encenação foi marcada por uma estética provocadora e simbólica, alinhando-se aos princípios tropicalistas ao romper com convenções tradicionais e promover uma crítica contundente à realidade política e social brasileira.

No cinema, o tropicalismo encontrou eco no movimento conhecido como Cinema Novo, surgido nos anos 1960. Essa corrente buscava romper com os padrões comerciais da indústria cinematográfica e apresentar uma linguagem estética própria, comprometida com as questões sociais do país. Glauber Rocha, um de seus principais representantes, destacou-se por obras como *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Sua produção alinha experimentação formal a uma crítica política incisiva, conquistando projeção internacional. *Barravento* foi premiado no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* recebeu reconhecimento no Festival de Cinema Livre da Itália e no Festival de Acapulco; *Terra em Transe* conquistou prêmios em Cannes, Locarno, Madri e no Rio de Janeiro. Em 1969, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* rendeu a Glauber o prêmio de melhor direção em Cannes, reafirmando sua importância na cena mundial.

Nas artes visuais, o diálogo com o tropicalismo se manifestou por meio de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que romperam com os moldes tradicionais da arte ao criar experiências sensoriais e interativas. Oiticica, por exemplo, desenvolveu os Parangolés, capas coloridas e performáticas que demandavam a participação do público, rompendo com a passividade na fruição estética. Essas obras incorporavam uma visão antropofágica da cultura brasileira, na qual a apropriação crítica de influências externas era convertida em manifestações genuínas e inovadoras. Essa postura crítica e criativa permitiu ao tropicalismo construir uma estética híbrida, que questionava as normas estabelecidas e ampliava as possibilidades de expressão cultural no Brasil.

Essa apropriação não ocorria de maneira acrítica ou submissa. Ao contrário, os artistas tropicalistas buscavam romper com visões puristas da cultura nacional, adotando uma postura criativa e transgressora. Ao “devorar” os modelos externos, ressignificavam-nos dentro do contexto brasileiro, dando origem a uma nova identidade artística, híbrida, provocadora e profundamente enraizada na complexidade cultural do país. Contudo, essa ousadia estética e ideológica enfrentou resistência. As críticas partiram tanto de setores conservadores, incomodados com a liberdade criativa do movimento, quanto de representantes da esquerda tradicional, que viam no diálogo com a cultura de massa uma aproximação indesejada com o capitalismo. A introdução da guitarra elétrica, por exemplo, foi alvo de polêmica, considerada por alguns como uma “contaminação” da música brasileira por valores estrangeiros.

Sob a percepção de Dapieve (2000, p. 16), a Tropicália representava uma resposta cultural ousada aos novos tempos: “Se a Jovem Guarda era o reflexo dos Beatles fase iê-iê-iê, a Tropicália era o reflexo dos Beatles fase Revolver (1966) em diante”. A comparação evidencia o salto estético do movimento, que dialogava com a psicodelia e a experimentação sonora das vanguardas internacionais. Enquanto a Jovem Guarda curti um som doce, cheio de romantismo, inspirado nos Beatles do tempo dos terninhos e do “yeah, yeah, yeah”, os tropicalistas chegavam com os pés descalços e a cabeça cheia de ideias.

Eles beberam da mesma fonte britânica, mas escolheram o copo psicodélico: estavam sintonizados com a fase mais ousada dos Beatles, aquela em que as canções deixavam de ser apenas refrões fáceis e viravam experiências sonoras. O resultado foi um salto estético, não só pela sofisticação musical, mas pela coragem de misturar o erudito com o popular, o moderno com o folclórico, o protesto com a alegria. Uma verdadeira colagem sonora que, mais do que refletir os tempos, os desafiava.

A promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, marcou um dos períodos mais autoritários e repressivos da ditadura militar brasileira. Esse instrumento jurídico ampliou significativamente os poderes do regime, suspendendo garantias constitucionais, fechando o Congresso Nacional e legitimando a censura, a perseguição e a violência institucionalizada. O campo cultural e artístico foi duramente impactado, com o cerceamento da liberdade de expressão e o silenciamento de vozes dissonantes.

Como afirma Marcos Napolitano (2014, p. 6): “neste período, a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, a censura prévia e o cerceamento do debate

político-cultural atingiram seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira”. Essa análise feita por Napolitano revela como o governo militar não apenas limitou liberdades civis, mas também instituiu um sistema de controle ideológico que buscava silenciar qualquer manifestação artística, política ou intelectual que destoasse da narrativa oficial. A censura tornou-se um mecanismo sistemático de repressão, afetando diretamente o campo cultural e impedindo o livre desenvolvimento de expressões críticas, o que gerou um clima de medo e autocensura entre artistas, jornalistas e intelectuais.

Erasmu Carlos (2009), ao refletir sobre o momento de ascensão do regime militar e o impacto do Tropicalismo, aponta que a ditadura encontrava-se em seu auge justamente quando o movimento artístico propunha uma nova liberdade de pensamento e comportamento à juventude brasileira. Segundo ele, o regime “fazia um favor à juventude que teimava em não aceitar a proposta de liberdade de pensamento e comportamento que o tropicalismo trazia” (Carlos, 2009, p. 218). Essa declaração revela a tensão entre a ousadia estética e ideológica dos tropicalistas e a repressão estatal que buscava conter qualquer forma de contestação à ordem estabelecida. A proposta tropicalista, ao dialogar com a cultura de massa e incorporar influências internacionais, chocava-se frontalmente com os valores conservadores impostos pelo governo, sendo, assim, alvo constante de censura e perseguição.

O Tropicalismo, segundo Tinhorão (2010), representava uma fase inovadora e crítica da música brasileira, desafiando tanto a hegemonia cultural interna quanto as influências externas. No entanto, sua interrupção precoce esteve diretamente relacionada ao cenário político do Brasil no final dos anos 1960. O endurecimento do regime militar, intensificado pela promulgação do AI-5 em 1968, atingiu duramente o movimento: Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e, posteriormente, deixaram o país, o que contribuiu para o enfraquecimento das articulações artísticas e o afastamento do público universitário, um dos principais núcleos de resistência cultural da época.

Mesmo diante da repressão e da crescente censura, muitos artistas se recusaram a permanecer em silêncio. Suas composições passaram a incorporar mensagens de enfrentamento, tornando-se veículos de denúncia e oposição ao autoritarismo. Essa postura combativa, contudo, teve um alto custo. Músicos como Chico Buarque e Geraldo Vandré também buscaram o exílio para escapar da perseguição, enquanto outros sofreram restrições e ameaças que comprometeram sua atuação pública, evidenciando a brutalidade do regime e seu esforço em silenciar as manifestações artísticas dissidentes. Com a ausência de vozes fundamentais e o avanço da indústria cultural globalizada, o panorama

artístico nacional passou por uma inflexão significativa. A música de apelo comercial, promovida por grandes gravadoras internacionais, passou a dominar o mercado fonográfico, impulsionando a popularização do *rock* estrangeiro entre os jovens da classe média.

Como observa Tinhorão (2010), essa transformação contribuiu para o esvaziamento do ambiente cultural universitário, e a alienação retornou sob o domínio da indústria cultural:

Do ponto de vista musical e levando em conta a chegada de novas gerações de jovens da classe média, massificadas pela música de consumo internacional produzida pelas multinacionais do disco, a interrupção do processo de criação que por aqueles fins da década de 1960 entrava em nova fase sob o nome de tropicalismo serviu para desorganizar de vez o quadro cultural ao nível universitário, e a alienação voltou sob o império do rock (Tinhorão, 2010, p.168).

Dessa forma, Tinhorão (2010), revela uma crítica à influência crescente da indústria cultural internacional sobre a juventude brasileira, especialmente a de classe média. Ele aponta que, com a ascensão do tropicalismo, um movimento que tinha potencial para renovar criticamente a música brasileira, surgiu também uma tentativa de resistência cultural. No entanto, essa renovação foi interrompida pela repressão política e pela força do mercado fonográfico internacional, que impôs modelos estrangeiros, como o *rock*, aos jovens.

Entretanto, com a desarticulação do movimento tropicalista, especialmente após o exílio forçado de figuras centrais como Caetano Veloso e Gilberto Gil, instaurou-se um vazio criativo no meio artístico universitário. As universidades, que até então serviam como espaços de efervescência cultural e de contestação ao regime, perderam parte de sua força mobilizadora. A repressão do AI-5 não apenas calou artistas, mas também instaurou o medo, desestimulando manifestações públicas e coletivas ligadas à arte engajada.

Paralelamente, o mercado fonográfico passou a investir de forma mais incisiva na consolidação de produtos musicais com apelo comercial, alinhados aos padrões internacionais, especialmente do *rock* e do *pop anglo-americano*. Isso gerou uma padronização estética e temática que se distanciava das questões sociais brasileiras, promovendo uma alienação cultural que Tinhorão critica duramente. A lógica do

consumo passou a ditar as tendências musicais, substituindo a experimentação crítica por fórmulas de sucesso rápido.

Além disso, o esvaziamento cultural permitiu que movimentos mais individualistas ganhassem espaço, em detrimento da coletividade e do engajamento político. As canções passaram a tratar com mais frequência de temas introspectivos ou afetivos, muitas vezes desvinculados da realidade social. Assim, o Tropicalismo, que havia se iniciado como um projeto estético de síntese e provocação, acabou sendo interrompido no auge de sua potência transformadora, deixando como herança uma tentativa ousada de repensar a cultura brasileira diante da globalização, mas que, por força das circunstâncias históricas, teve seu curso drasticamente abreviado.

Nesse cenário de intensas transformações culturais que marcaram a música brasileira a partir da década de 1950, Tim Maia ainda não havia iniciado sua carreira artística no Brasil, pois embarcou para os Estados Unidos em 1959, onde permaneceu até o início de 1964. Durante esse período, a Bossa Nova surgia como uma renovação estética do samba, ganhando projeção internacional, enquanto, no Brasil, a música começava a se abrir para outras linguagens e referências estrangeiras.

Ao retornar, Tim trazia na bagagem influências diretas do *soul*, do *funk* e do *rhythm and blues (R&B)*, gêneros com os quais teve contato em sua vivência americana. Embora não tenha integrado formalmente movimentos como a Bossa Nova, a Jovem Guarda ou a Tropicália, sua trajetória artística dialogou com todos esses contextos. Participou, por exemplo, do programa da Jovem Guarda ao lado de antigos parceiros, como Roberto Carlos, e, já consagrado, Tim Maia interpretou clássicos da Bossa Nova no álbum *Tim Maia Canta Clássicos da Bossa Nova* (1990), em homenagem ao gênero que marcou sua adolescência.

Em relação ao Tropicalismo, embora não tenha feito parte do movimento, o espírito de liberdade estética e transgressão cultural da época se refletiu em sua obra autoral. Assim, Tim Maia construiu uma carreira única e independente, absorvendo e ressignificando as correntes musicais de seu tempo, o que o tornou um dos artistas mais originais e influentes da música popular brasileira. Compreender a trajetória artística singular de Tim Maia exige voltar às suas raízes, mergulhando na infância e nas experiências que moldaram sua identidade e seu universo musical.

É a partir desse percurso inicial que se pode compreender melhor as influências, desafios e a força criativa que o acompanharam ao longo de toda a sua carreira. No capítulo a seguir, será explorada a infância de Tim Maia, revelando os contextos

familiares, sociais e culturais que contribuíram para a formação de um dos maiores ícones da música popular brasileira.

3. AS ORIGENS E A INFÂNCIA DE TIM MAIA NO RIO DE JANEIRO

A trajetória de Tim Maia tem início na Tijuca, tradicional bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde nasceu e passou a infância. Foi nesse espaço urbano, marcado pela diversidade cultural, pelas dinâmicas sociais e pela intensa circulação de manifestações artísticas, que Sebastião Rodrigues Maia, posteriormente consagrado como um dos grandes nomes da música brasileira, deu seus primeiros passos. Nascido em 28 de setembro de 1942, na Rua Afonso Pena, cresceu sob os cuidados de Maria Imaculada e Altivo Rodrigues Maia, seus pais, que haviam migrado da vila de Sebolos, no interior do estado do Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida na capital fluminense.

A história da Tijuca remonta à ocupação dos padres jesuítas no século XVI, sendo oficialmente estabelecida a partir de 1565. O nome do bairro tem origem na língua tupi, significando “lamaçal” ou “terras escuras e úmidas”, em referência às características geográficas e naturais da região, conhecida por sua abundância de nascentes e pela densa vegetação da Floresta da Tijuca. Ao longo do tempo, a Tijuca consolidou-se como um dos centros urbanos mais relevantes da cidade, reunindo elementos de religiosidade, tradição e vida cultural.

Foi nesse contexto plural que Sebastião iniciou a construção de sua identidade pessoal e artística. A convivência familiar em um ambiente modesto, mas repleto de estímulos, os sons provenientes das rádios de válvula, as manifestações musicais nas ruas do bairro e a atmosfera movimentada do cotidiano tijucano foram componentes fundamentais em sua formação. Desde a infância, Tim Maia demonstrava traços de uma personalidade intensa e impulsiva, características que o acompanhariam ao longo de sua trajetória.

Um episódio emblemático, narrado por Nelson Motta (2007), exemplifica tal temperamento:

“É a puta que te pariu!” Gritava Sebastião, quando algum moleque na Rua o xingava de Tião Marmiteiro. Carregando duas pilhas de marmitas penduradas nas pontas de uma vara Atravessada sobre os ombros, como um pescador chinês de carnaval, Tião percorria as ruas da Tijuca sob o sol escaldante do meio-dia, quando os outros três moleques que ajudavam na pensão não davam conta das entregas. (Motta, 2007, p.10)

A partir de sua vivência na Tijuca, marcada pelas exigências do trabalho e pelas tensões do cotidiano, começou a se forjar a personalidade artística de Sebastião Rodrigues Maia. Ainda na juventude, quando era conhecido como Tião Marmiteiro, já revelava traços que mais tarde definiriam sua trajetória musical. A forma como reagia aos insultos na rua, com veemência e espontaneidade, antecipava a postura combativa e autêntica que viria a caracterizar sua presença no cenário da música popular brasileira. Desde cedo, evidenciava uma força de caráter singular, enfrentando as adversidades com intensidade e originalidade, características que, mais tarde, se tornariam marcas registradas de sua atuação como artista.

Ele cresceu em um ambiente marcado pela diversidade cultural. A Tijuca, bairro de classe média, era um verdadeiro caldeirão de influências, onde ritmos como o samba ecoavam pelas ruas e rádios. Desde pequeno, Tim foi imerso nessa riqueza sonora, o que despertou seu interesse pela música. A casa dos Maia era sempre movimentada, e foi nesse espaço que ele passou a batucar em qualquer objeto, demonstrando sua afinidade natural com os sons. Entre as entregas e brincadeiras, Tião encontrava nas ruas tijucanas a matéria-prima para sua expressão musical, absorvendo elementos da cultura popular e da intensa vida urbana carioca, conforme mencionado por Motta (2007),

Ao mesmo tempo Tião aliviava a fome e o peso das marmitas. As porções de seu Altivo eram fartas, ninguém notaria. Desistiu da pelada e encontrou uma nova motivação nas entregas. Tirou os sapatos folgados que lhe faziam bolhas nos pés, pendurou-os na vara das marmitas e saiu cantarolando um sucesso do rádio, como gostava de fazer, baixinho, para amenizar o peso, as ladeiras e a raiva de ouvir a molecada gritando Tião Marmiteiro. Cantava sambas de Ângela Maria e Cauby Peixoto, baiões de Carmélia Alves, boleros de Anísio Silva e do Trio Los Panchos, que ouvia no rádio da casa, desde cedo ligado em alto volume. Caminhava marcando o ritmo das músicas no asfalto quente (Motta, 2007, p.11).

A passagem destaca, de forma sensível, como desde cedo o ambiente ao redor já contribuía para despertar no jovem Sebastião uma percepção sonora aguçada. Mesmo diante de tarefas exaustivas e do olhar muitas vezes hostil da vizinhança, ele demonstrava espontaneidade e criatividade ao se envolver com os sons que o cercavam. Essa convivência diária com diferentes estilos musicais, transmitidos principalmente por meios acessíveis como o rádio, foi fundamental para ampliar sua escuta e consolidar uma base expressiva que, mais adiante, se refletiria em sua produção artística.

Aos oito anos, Sebastião Maia, o futuro Tim Maia, já demonstrava uma forte inclinação pela música, participando ativamente do coral da Igreja dos Capuchinhos, em seu bairro na Tijuca, Rio de Janeiro. Foi nesse ambiente espiritual que ele deu seus primeiros passos no mundo musical, explorando sua voz e desenvolvendo uma conexão profunda com a arte. O contato com a música religiosa não apenas alimentou sua paixão, mas também começou a moldar sua sensibilidade artística, marcada por uma forte presença vocal e uma busca constante por inovação. Conforme relata Nelson Motta (2007):

Aos 14 anos, o ex-marmiteiro formava seu primeiro grupo musical e assumia os vocais e a bateria Veril, nova em folha, dos Tijucanos do Ritmo. Com Tião PM no trompete, Valdir no saxofone, Valtinho no acordeão e Edson Trindade no violão e nos vocais, Os Tijucanos do Ritmo animaram as quermesses e domingueiras no salão paroquial tocando sucessos do rádio, como “Cerejeira rosa” e “Lisboa antiga”, até seu prematuro fim, numa briga coletiva em que a bateria foi destruída (Motta, 2007, p.12).

Esse episódio ressalta um aspecto marcante da personalidade de Tim Maia: seu temperamento forte. Desde jovem, esse traço se manifestava com vigor. A desavença que resultou no término de Os Tijucanos do Ritmo exemplifica como sua impulsividade e dificuldade em resolver conflitos impactavam seus projetos. Esse comportamento impetuoso, presente ao longo de sua vida, afetou tanto suas relações pessoais quanto sua carreira, contribuindo para os altos e baixos que marcaram sua trajetória artística.

Entretanto, em busca de expandir sua carreira musical, Tim Maia, ainda conhecido como Tião, formou, em 1957, o grupo The Sputniks, quando tinha aproximadamente 15 anos. A formação contou com a participação de Roberto Carlos, Arlênio Lívio, um dos poucos membros remanescentes do extinto conjunto The Universals, e Wellington Oliveira, cuja habilidade vocal e excelente pronúncia em inglês se destacavam. O grupo tinha como proposta interpretar exclusivamente músicas americanas, refletindo a forte influência do *rock* e do *rhythm and blues*, que estavam em alta na época.

A escolha dos integrantes foi estratégica, buscando aproveitar as competências específicas de cada membro para criar um som autêntico, alinhado com as tendências musicais internacionais. O nome The Sputniks, em referência ao satélite soviético Sputnik, lançado naquele mesmo ano, 1957, refletindo o fascínio da juventude pela corrida espacial e pela modernidade, além de evidenciar o desejo de soar internacional,

característica comum entre os grupos musicais inspirados pelo *rock* americano. Motta (2007), relata que:

Em outubro de 1957, a União Soviética lançou com sucesso o satélite artificial Sputnik, abrindo a era espacial na frente dos americanos. Tião vibrou, tinha grande atração pelo cosmo, muita curiosidade pelo espaço sideral, e até acreditava em seres de outros planetas e em discos voadores. Quando começou a pensar num nome para seu futuro grupo, que também seria moderno, voaria alto e seria admirado por todos, achou que The Sputniks seria perfeito (Motta, 2007, p.16).

No entanto, a experiência do grupo no salão paroquial da Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, na Tijuca, não foi isenta de dificuldades. Apesar das boas recepções e das apresentações bem-sucedidas, as constantes brigas e desentendimentos entre os membros prejudicaram a continuidade do grupo, como relatado por Nelson Motta (2007): “Os ensaios foram tensos, com muitas brigas na escolha do repertório, dos solistas e de quem tocava o violão” (Motta, 2007, p. 17). Para minimizar os desentendimentos dentro do grupo The Sputniks, a solução encontrada foi dividir as funções: Tião Maia ficou responsável pelos arranjos mais rítmicos, enquanto Roberto Carlos assumiu os aspectos harmônicos, buscando preservar a coesão do grupo e manter a qualidade das apresentações.

Em uma das poucas participações em concursos de calouros, o grupo ficou em segundo lugar. No entanto, foi a partir dessa experiência que a trajetória de Tim Maia e Roberto Carlos começou a se entrelaçar com a de Carlos Imperial, uma figura que se tornaria decisiva para suas carreiras. Embora ainda não conhecessem Imperial diretamente, um amigo em comum prometeu que os levaria ao Clube do *Rock*, um programa que estava revolucionando o cenário musical da época.

Foi no “Clube do Rock” que Tião e Roberto conheceram o gordo Imperial, compositor, produtor e empresário artístico, o principal divulgador do rock-and-roll no Rio de Janeiro, que também promovia shows em clubes da Zona Norte e dos subúrbios. Depois de um breve teste numa sala da emissora, no antigo Cassino da Urca, Imperial escalou-os imediatamente. Foi a primeira e única apresentação dos Sputniks na televisão (Motta, 2007, p.18).

O Clube do Rock, promovido por Jacy Campos na TV Tupi, foi um marco no cenário musical do Rio de Janeiro no final dos anos 1950. Nesse período, a cultura norte-americana, especialmente o rock-and-roll, começava a exercer uma forte influência sobre a música brasileira, e Carlos Imperial, compositor, produtor e empresário artístico, se

tornou uma figura central nesse processo de transição. Ele se destacou não apenas por promover novos talentos, mas também por organizar shows em clubes da Zona Norte e dos subúrbios, regiões com pouca visibilidade artística até então. A figura de Carlos Imperial foi de grande importância para a divulgação do *rock-and-roll* entre a juventude carioca, ao mesmo tempo em que oferecia uma plataforma de visibilidade para músicos emergentes.

3.1 Sonhos e aspirações da juventude: a viagem aos Estados Unidos, impacto e transformação

Com a perda de seu pai, Altivo, que faleceu de câncer, deixou uma marca profunda em sua vida. Altivo era uma figura importante em seu desenvolvimento e suas expectativas. Essa tragédia não apenas abalou emocionalmente Tim, mas também acentuou seu desejo de se aventurar além das fronteiras do Brasil. A tristeza pela perda e a busca por uma nova realidade culminaram na sua decisão de partir em busca de seus sonhos.

Em 1959, aos 16 anos, Tim Maia embarcou para os Estados Unidos, uma jornada que representava mais do que uma mudança de país; era uma busca pela concretização de seus anseios artísticos. A passagem foi comprada com muito sacrifício, fruto da ajuda e apoio que recebeu, especialmente dos padres capuchinhos, que o conheciam desde a infância e sempre incentivaram sua educação e criatividade. Essa rede de apoio foi fundamental para que Tim conseguisse transformar seus sonhos em realidade, mesmo diante das dificuldades financeiras, conforme relata Motta (2007):

Milagrosamente, por intermédio de frei Cassiano, que fechou a conta com uma doação extra do próprio bolso, Tim conseguiu pagar a passagem três dias antes da data fatal. No Divino e nas redondezas, o ex-marmiteiro anunciava a partida, se despedia e contava orgulhoso que faria um curso de televisão na New York University e moraria na casa de amigos de sua família, uma brasileira casada com um americano (Motta, 2007, p. 25-26).

A música brasileira não era a única a ser influenciada por novas correntes culturais; o sonho americano também exercia uma forte atração sobre muitos brasileiros na mesma época. O desejo de conquistar uma vida de prosperidade e sucesso levou inúmeros jovens a embarcar em jornadas rumo aos Estados Unidos. Impulsionado pelo

desejo de mudar de vida e embalado pelas promessas de um novo mundo, Sebastião Maia tomou uma decisão que mudaria sua história:

No dia 13 de agosto, uma sexta-feira, com apenas 16 anos, 12 dólares no bolso e uma carta para a Senhora Cardoso, sem falar uma palavra de inglês, Tim Maia embarcou em um quadrimotor do Lóide Aéreo para uma longuíssima viagem até Nova York (Motta, 2007, p. 26).

No entanto, ao chegar em solo americano, a realidade que encontrou apresentou vários desafios, distanciando-o do que o sonho prometia: riqueza e fama, que eram as aspirações do jovem Tião. Ao chegar em Tarrytown, Tim se deparou com uma realidade que estava longe do que havia imaginado. Desembarcando em uma cidade desconhecida, sentiu o peso da solidão e da incerteza, uma vez que não falava inglês e não conhecia ninguém por ali. Sua única esperança de encontrar abrigo estava em uma mulher chamada Cardoso, que, segundo informações vagas, poderia oferecer-lhe ajuda. No entanto, ao chegar ao endereço, a expectativa de acolhimento logo se transformou em frustração. A casa estava vazia, sem sinal de vida, e a ausência de qualquer aviso prévio sobre sua chegada só aumentou a angústia que já o acompanhava.

Sua única referência era a tal senhora Cardoso, que nem mesmo Cardoso se chamava, e sim O'Meara, sobrenome de seu marido americano. Era conhecida, sim, mas de uma família que era freguesa das marmitas dos Maia. E não tinha recebido nenhum pedido para receber Tim em sua casa, nem mesmo um aviso de que alguém chegaria do Brasil. O cartão no bolso de Tim apresentava-o como estudante de televisão e pedia abrigo e proteção. Mas, ao conseguir chegar ao endereço, a senhora O'Meara não estava; não havia ninguém em casa (Motta, 2007, p. 28).

Tim se viu, então, diante de um desafio monumental. Em meio a uma terra estranha e sem um plano claro, ele percebeu que precisaria confiar em sua própria força e determinação para navegar por aquela nova vida. As esperanças de um novo começo foram ofuscadas pela solidão, mas, mesmo assim, o jovem não se deixou abater. Sabia que teria que se adaptar e superar os obstáculos que o aguardavam, começando uma jornada que exigiria coragem e resiliência em cada passo.

Chegando em um período em que Nova York vivia uma explosão de novas tendências musicais e culturais, Tim testemunhou uma era marcada por intensa

efervescência criativa. A cena musical americana estava em transformação, com uma nova onda de artistas negros emergindo dos subterrâneos das grandes cidades. Enquanto o *rock* ainda contava com ícones como Elvis Presley, que voltava triunfalmente aos Estados Unidos após seu serviço militar na Alemanha, outros estilos começavam a ganhar destaque. O *rock*, que antes dominava as paradas, parecia perder força, com os jovens em busca de novidades e novos sons que refletissem suas aspirações e revoltas.

Nesse cenário, o folk também se reerguia, com Bob Dylan se destacando no Greenwich Village, apresentando um folk rebelde e sofisticado que capturava o espírito de mudança da época. Essa diversidade musical refletia uma busca por identidade e expressão, onde as experiências de vida se entrelaçavam com a arte. Como observa Motta (2007),

[...] a cena musical americana fervia em 1960, uma nova onda negra estava se formando nos subterrâneos das grandes cidades. O rock começava a virar pizza, os jovens queriam novidades. Bob Dylan explodia no Village com um novo folk rebelde e sofisticado (Motta, 2007, p. 29-30).

A grandiosidade de Nova York rapidamente se confrontava com as durezas das periferias, onde a pobreza e a desigualdade social eram não apenas visíveis, mas gritantes. Durante sua estadia, Tim Maia se deparou com um contraste brutal entre os sonhos de sucesso e a dura realidade enfrentada por muitos. As ruas que havia idealizado como repletas de oportunidades revelaram-se, na verdade, um cenário implacável, marcado por racismo e discriminação, que moldaria suas experiências de vida e sua identidade como artista.

Para sobreviver em uma cidade onde não conhecia ninguém e sem dominar a língua local, Tim Maia aceitou uma série de empregos temporários. Ele trabalhou em diversas funções, como garçom em pequenos restaurantes e entregador de pizzas, entre outros. Embora fossem empregos modestos, garantiam-lhe o sustento necessário enquanto buscava oportunidades no mundo da música. Esses trabalhos, apesar de mal remunerados, permitiam que ele se mantivesse financeiramente e sobrevivesse em uma terra estrangeira.

Com o tempo, Tim perdeu a noção da passagem dos dias, imerso em sua luta diária pela sobrevivência. Foi somente ao completar 19 anos, sozinho em um país desconhecido e trabalhando como babá, que a dura realidade o atingiu. A solidão e o isolamento o consumiam, e ele se viu tomado por um profundo sentimento de tristeza e depressão. Como relata Nelson Motta (2007): “Fazendo 19 anos sozinho em uma terra estranha,

trabalhando como babá. Teve vontade de chorar e se sentiu profundamente triste e deprimido” (Motta, 2007, p. 31). Essa experiência de Tim Maia reflete os desafios enfrentados por muitos imigrantes que, em busca de oportunidades e melhores condições de vida, enfrentam grandes dificuldades de adaptação.

Para Tim, esse período foi marcado por uma profunda sensação de deslocamento e saudade, elementos que influenciaram sua visão de mundo e, mais tarde, sua música. No final de 1961, Tim Maia, ainda em sua jornada nos Estados Unidos, conheceu Félix De Masi, um ítalo-americano também envolvido com música. Juntos, começaram a planejar a formação de um grupo vocal, unindo suas habilidades e ambições musicais. Esse encontro marcou um momento importante na trajetória de Tim, que continuava buscando uma forma de se inserir no cenário musical americano, apesar dos desafios de adaptação e da falta de oportunidades imediatas. Foi nesse contexto que surgiu o grupo The Ideals, um projeto que refletia seu desejo de experimentar e de se afirmar como artista em um ambiente competitivo. Nesse sentido Motta (2007), descreve:

Os gringos, tanto os pretos como os brancos, gostavam de ouvir Tim tocar e cantar sambas e bossas nos ensaios. Com ele o som dos Ideais ganhava um tempero tropical e um ritmo contagiante. Começaram a se apresentar em bares e festas de Tarrytown, ganhando 10, 15 dólares, mas comendo, bebendo e se divertindo. Tim reforçava o orçamento cantando em festinhas de amigo de Douglas, onde ficava fazendo fundo musical enquanto a garotada dançava e fazia o making-out, que era o sarrinho deles, o bate-coxa, o mela cueca (Motta, 2007, p. 32).

Enquanto Tim Maia enfrentava dificuldades no exterior, mesmo agradando aos primeiros ouvintes com sua voz potente, realizando alguns shows e fazendo o que sabia de melhor, cantar, ele também percebia de perto a dura realidade do preconceito racial. Em contraste, Roberto Carlos vivia uma realidade muito diferente no Brasil. Na mesma época, Roberto começava a despontar como um dos novos nomes promissores da música brasileira.

Em 1961, Roberto estava prestes a lançar sua carreira solo, após já ter conquistado certa visibilidade com seus primeiros singles e aparições em programas de televisão. Esse período marcou o início de uma trajetória que rapidamente o transformaria em um dos maiores ícones da música popular no país, especialmente com o movimento da Jovem Guarda, que explodiria em meados dos anos 1960, conforme abordado no primeiro anteriormente.

Ao deparar-se com o racismo em sua forma mais explícita, Tim Maia experimentou uma exclusão que o levou a refletir profundamente sobre sua identidade e o papel que ocupava em uma sociedade rigidamente estratificada. A discriminação racial vivenciada em Nova York se revelava de maneira sistemática, infiltrando-se em todos os aspectos do cotidiano, algo distinto do que ele havia presenciado no Brasil. Essa vivência ampliou sua consciência social e política, revelando as desigualdades de maneira crua e inescapável.

Diante desse cenário, Tim estabeleceu um vínculo visceral com a música negra norte-americana, especialmente o *soul*, o *rhythm and blues* e o *gospel*, não apenas por afinidade estética, mas como forma de identificação e afirmação identitária. A música passou a ser, para ele, um espaço de resistência, expressão e pertencimento. O *gospel*, em particular, exerceu forte influência sobre sua sensibilidade artística, não só por sua força emocional e espiritual, mas também por sua estrutura musical, centrada em corais potentes, harmonias vocais complexas e interpretações intensas. A vivência com o canto religioso afro-americano, presente nas igrejas frequentadas nos Estados Unidos, contribuiu para moldar o estilo interpretativo de Tim e sua valorização da coletividade na música.

Preto e latino ao mesmo tempo, Tim já sentira na pele o preconceito e a discriminação quando tentava alugar um apartamento em Nova York. Pelo telefone, com seu sotaque perfeito e educado, tudo corria bem. Mas quando se apresentava no local, a pia estava sempre entupida, o cano furado, o apartamento já havia sido alugado (Motta, 2007, p. 33).

Essas situações enfrentadas por Tim Maia em Nova York descrita por Motta (2007), não eram exclusivas dele, mas faziam parte da realidade de muitos estrangeiros, especialmente aqueles de origem latina e africana, que chegavam aos Estados Unidos em busca de melhores oportunidades. A discriminação racial e étnica se manifestava de diversas formas, desde a dificuldade em alugar moradias até o tratamento desigual em outros aspectos da vida cotidiana. Para muitos imigrantes, como Tim, o preconceito era uma barreira constante, que revelava as contradições de uma sociedade que prometia o “sonho americano”, mas impunha limites e exclusões para quem não se enquadrava em certos padrões sociais e raciais.

Entretanto, também durante sua estadia nos Estados Unidos, Tim Maia viveu uma fase marcada por intensas experiências, tanto musicais quanto pessoais. Entre os diversos

empregos que exerceu e os incontáveis endereços que ocupou, o cantor também cultivou amizades que deixaram uma marca em sua vida. No entanto, essa busca por uma identidade musical e um lugar no mundo foi acompanhada por um envolvimento com as drogas. “Numa esquina escura de Tarrytown, com uma turma de jovens negros e portorriquenhos e o rádio de pilha tocando *R&B* no volume máximo, fumou o seu primeiro baseado. E adorou. Não passaria mais sem eles” (Motta, 2007, p. 30)”. Esse episódio marcaria o início de uma relação duradoura e conturbada com as drogas, que, embora inicialmente ligadas ao ambiente de sociabilidade e descoberta artística, logo assumiriam um caráter autodestrutivo.

O contato com entorpecentes, nesse contexto, estava profundamente associado à efervescência cultural e à busca por liberdade e novas sensações um traço comum entre muitos jovens inseridos em circuitos criativos e marginalizados dos grandes centros urbanos. No entanto, o que começou como uma experimentação típica da juventude e do desejo de pertencimento rapidamente se transformou em dependência, interferindo em sua saúde física, emocional e em sua trajetória profissional. Assim, a droga deixou de ser uma ferramenta de expansão sensorial para se tornar um obstáculo à sua própria expressão artística, revelando os limites entre a liberdade buscada e os riscos que ela implicava.

A convivência com entorpecentes, especialmente nos Estados Unidos, teve consequências profundas. O envolvimento com atividades ilegais, como o porte de drogas, levou Tim Maia a ser preso e deportado para o Brasil. As passagens pela prisão não foram apenas episódios traumáticos, mas momentos de forte impacto psicológico. Em entrevistas concedidas anos depois, o cantor descreveu o sofrimento enfrentado durante seu período de detenção, marcado por solidão.

A viagem foi marcada por muitas garrafas, incontáveis baseados e cinco prisões, três ligeiras, por brigas, desacetos e bebedeiras, e uma de dez dias, por roubo de gasolina em um posto. E terminou mal, na penitenciária agrícola de Daytona, na Flórida, onde os quatro foram trancafiados depois de presos pela polícia rodoviária e condenados pelo juiz por 'felonious possession of illegal substances and car theft' (Posse criminosa de substâncias ilegais e roubo de carro), com a perspectiva de uma longa etapa atrás das grades, ou pior: era a quinta anotação no seu criminal record (Motta, 2007, p. 33).

Após seis meses de sofrimento na prisão e constantes brigas, Tim Maia foi deportado de volta ao Brasil em 1964, encerrando uma estadia de cinco anos nos Estados Unidos. Essa experiência o marcou profundamente, tanto em termos pessoais quanto profissionais. Conforme argumenta Nelson Motta (2007),

[...] após um inverno “infernol, mourejando nas plantações de sol a sol, como um escravo de E o Vento Levou, um dia o carcereiro gritou ‘Maia’, e Tim tremeu. Acompanhou-o até a sala do diretor como um prisioneiro que vai para o corredor da morte. Mas não foi mandado para a cadeira elétrica, apenas deportado para o Brasil” (Motta, 2007, p. 34).

Isso deixa claro que a passagem de Tim Maia pela prisão nos Estados Unidos não foi apenas um contratempo em sua trajetória, foi uma experiência brutal, que o expôs à face mais dura e violenta do sistema carcerário americano. A descrição de Nelson Motta (2007), ao compará-lo a um escravo “de E o Vento Levou” e a um prisioneiro “a caminho do corredor da morte”, revela o grau de degradação e desespero vividos por Tim naquele momento. E não se tratava apenas das condições físicas: sendo um jovem negro latino-americano preso por porte de drogas em um país profundamente marcado pelo racismo estrutural, Tim Maia foi alvo de um sistema que punia com rigor e seletividade. Naquele contexto, o simples fato de ser negro já o colocava em posição de suspeição e vulnerabilidade.

3.2 Esse é meu país: o retorno de Tim Maia

Ao retornar ao Brasil, em abril de 1964, Tim Maia e com 21 anos de idade encontrou um país radicalmente diferente do que havia deixado. O golpe civil-militar havia instaurado um regime autoritário, e o Brasil vivia sob um clima de repressão, censura e vigilância constante. A vida cultural foi diretamente afetada, com a censura de músicas de teor político e social, além de artistas e intelectuais sendo monitorados de perto. O Rio de Janeiro, embora ainda vibrante, já não era mais a capital política do país, que agora estava em Brasília.

Essa nova realidade política e social trouxe consigo um cenário em que a bossa nova, antes símbolo de modernidade e sofisticação, dava lugar a novas sonoridades. No cenário musical, muitos dos antigos amigos de Tim, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jorge Ben Jor, haviam se distanciado de suas origens cariocas e estavam agora em São Paulo, fazendo sucesso nas rádios e na televisão. Como descreve Nelson Motta (2007), ao observar o Rio de Janeiro e os novos rumos da música popular brasileira:

No dia seguinte, saiu para ver uma Tijuca muito diferente da que havia deixado. As coisas tinham mudado rapidamente no Brasil. O Rio de

Janeiro não era mais a capital, o presidente era um general, o sonho da volta de JK tinha ido para o espaço, o poder estava nas mãos dos militares em Brasília. E ninguém queria mais saber de bossa nova. Roberto, Erasmo e Jorge não iam mais ao Divino. Estavam estourando nas rádios com “Parei na contramão”, “Mas que nada” e “Festa de arromba”, tinham mudado para São Paulo e faziam sucesso na televisão” (Motta, 2007, p. 35)

Roberto e Erasmo, figuras com as quais compartilhou os primeiros passos na música, estavam distantes, já ocupando um lugar de destaque no cenário da música brasileira. A ruptura, embora ainda sutil, já sinalizava as diferentes trajetórias que começavam a se delinear entre eles, refletindo as transformações sociais, culturais e políticas que o Brasil experimentava naquele período. Esse contexto integrava um movimento cultural mais amplo, protagonizado pela Jovem Guarda, cuja relevância e impacto foram discutidos no capítulo anterior.

No entanto, seu caminho até o reconhecimento foi árduo, enfrentando diversas dificuldades, incluindo a falta de estrutura no mercado fonográfico brasileiro e a resistência inicial a seu estilo inovador. Como relata Nelson Motta (2007): “Tim voltou para o Brasil com muitas histórias, mas sem um tostão no bolso” (Motta, 2007, p. 58). Apesar da falta de recursos financeiros, essas histórias simbolizam sua bagagem cultural e artística, que seria fundamental para sua reinvenção como músico.

Em meio às dificuldades enfrentadas após sua volta ao Brasil, Tim Maia tentou se reaproximar da cena musical e conseguiu uma oportunidade para gravar com o conjunto Os Diagonais. No entanto, as limitações financeiras acabaram o conduzindo a uma situação inusitada. Com a intenção de conseguir dinheiro para pequenos gastos antes da gravação, ele se envolveu em um episódio que terminou em mais uma prisão. Segundo o relato de Nelson Motta (2007),

Às vésperas do carnaval de 1966, fazia um calor do cão na Tijuca. Tim e seu amigo Peroba zanzavam tarde da noite pela Praça Afonso Pena quase deserta quando passaram por uma casa com todas as janelas fechadas, aparentemente sem ninguém, com uma bela mesa de vime e quatro cadeiras dando sopa na varanda, e tiveram uma ideia. Tim havia sido chamado para gravar com o conjunto Os Diagonais e precisava de uma graninha para comprar uns aditivos para usar na gravação. Primeiro levaram a mesa e duas cadeiras. Quando voltaram para pegar as outras duas cadeiras, foram presos por uma patrulha da PM e levados para a delegacia da Quinta da Boa Vista” (Motta, 2007, p. 36).

Essa atitude impulsiva levou Tim Maia a passar um período considerável na prisão. Do interior da cela, ele acompanhava pelo rádio o sucesso crescente de antigos colegas como Roberto Carlos, Wilson Simonal e Jorge Ben. Enquanto esses nomes dominavam as paradas de sucesso e conquistavam espaço na televisão e nas rádios, Tim se via isolado, enfrentando a dura realidade do sistema prisional. O contraste entre o brilho do estrelato que ouvia e a dureza de sua própria condição atrás das grades acentuava ainda mais a distância entre o que havia sonhado e o momento que vivia.

Após cerca de dez meses encarcerado, Tim Maia finalmente foi libertado no final de 1966. Em vez de retornar diretamente para casa, seguiu imediatamente para o Divino, local simbólico de reencontros e antigas memórias da juventude musical. No entanto, sua aparência refletia os duros meses de reclusão. Como descreve Nelson Motta (2007, p. 37), “de chinelos menores que os seus pés e com a roupa com que havia saído da cadeia, parecia um mendigo”. A imagem contrastava fortemente com o cenário musical que encontrava do lado de fora, um ambiente onde antigos colegas como Roberto Carlos e Wilson Simonal despontavam nas rádios, enquanto ele recomeçava do zero, com esperança, mas também carregando os traços visíveis de um período de adversidades.

Em busca de novos caminhos, Tim Maia decidiu procurar seus antigos amigos Roberto e Erasmo Carlos, que já desfrutavam de enorme sucesso com a Jovem Guarda. Roberto era o principal nome da música jovem no país, enquanto Erasmo se destacava como parceiro criativo e compositor respeitado. O contato com essa nova realidade, tão distante do passado compartilhado, despertou em Tim o desejo de retomar sua carreira musical. Sentindo-se à margem do que um dia viveram juntos, ele procurou Roberto Carlos, agora uma figura consagrada no cenário nacional. A tentativa, no entanto, evidenciou o distanciamento entre suas trajetórias, marcadas por rumos distintos e transformações profundas. Como aponta Motta (2007):

De longe, na ponta dos pés, viu passarem Erasmo e vários artistas que não conhecia, e finalmente Roberto. Gritou seu nome com toda a potência e volume de sua voz, mas não foi ouvido, abafado pela histeria ensurdecadora das fãs à passagem do garoto que ele tinha mandado embora dos Sputniks (Motta, 2007, p. 38).

Esse momento simboliza não apenas um sentimento de frustração, mas também um ponto de reflexão para Tim Maia sobre sua trajetória na música. O esforço de Tim para se fazer ouvir, gritando o nome de Roberto, mas sendo abafado pela histeria

ensurdecadora das fãs, revela a grande distância que havia entre os dois naquele momento. Roberto, já consolidado e imerso em uma onda de popularidade esmagadora, aparece como uma figura praticamente inalcançável, uma estrela no auge de sua carreira. Por outro lado, Tim, que teve um papel fundamental no início da jornada de Roberto, se vê relegado a um segundo plano, distante do sucesso imediato e preso a uma realidade de desafios e incertezas.

Paralelamente, Tim Maia realizava apresentações em casas noturnas, onde os cachês mal eram suficientes para cobrir seus custos diários. Sem um público cativo e distante dos holofotes, sua presença, embora reconhecida por seu talento, permanecia em grande parte ignorada pela mídia. Esse período foi marcado pela luta pela sobrevivência, em que cada show representava mais uma forma de resistência do que um reconhecimento amplo. Contudo, apesar das adversidades, Tim não se contentava com essa realidade. Ele não estava interessado em cantar em lugares pequenos, queria mais.

Como aponta Motta (2007): “Mas Tim não estava interessado em cantar em boate, queria gravar disco, ir para a televisão, queria ser grande. E logo. Precisava encontrar seus velhos companheiros Roberto e Erasmo, que não via desde que fora para os Estados Unidos.” Esse desejo de reencontro com os antigos amigos e a urgência de retomar sua trajetória musical simbolizavam não apenas sua ambição, mas também sua disposição em conquistar seu espaço, a qualquer preço.

Durante o período natalino de 1967, após participar do programa Show de Simonal, Tim Maia decidiu retornar ao Rio de Janeiro para passar alguns dias com sua família. Nessa ocasião, soube que Roberto Carlos, já alçado à condição de maior ídolo jovem do país, encontrava-se hospedado no Hotel Excelsior, em Copacabana. A informação despertou em Tim o desejo de reencontro e a possibilidade de reconstruir antigas conexões profissionais. Contudo, Roberto não apareceu. “Roberto não apareceu, mas sua mulher Nice passou, saindo para a praia. Alta, bonita e simpática [...] entregou-lhe um rolinho de fita com duas músicas” (Motta, 2007, p. 44). Em 1968, graças à intervenção de Roberto e Nice, Tim Maia assinou seu primeiro contrato com a CBS, o que marcou o início de sua trajetória na indústria fonográfica.

Ele gravou o compacto que incluía as músicas “Sentimento” e “Meu País”, ambas influenciadas por sua vivência nos Estados Unidos. Essas canções refletem suas percepções sobre a diversidade cultural e social, além de trazerem um olhar crítico sobre as desigualdades que ele observou, principalmente no Brasil. Em “Meu País”, por exemplo, Tim expressa uma visão complexa, que mistura crítica social e afeto pelo país,

ao cantar: “Sei bem que aprendi muito no seu país, justo no seu país, porém no meu país, senti tudo que quis, pois vi como vivem todas as cores, todas as dores, sem distinção de cor, o amor existe enfim, no meu país” (Motta, 2007, p. 44). No entanto, o compacto não foi bem recebido pela indústria fonográfica. A sonoridade inovadora de Tim, fortemente marcada pelas influências do *soul* e do *funk* norte-americano, não foi compreendida ou valorizada naquele momento.

A música brasileira ainda estava muito conectada às sonoridades tradicionais da bossa nova e à MPB mais intimista, e a introdução de guitarras elétricas e arranjos mais ousados causou estranhamento. Esse período da carreira de Tim Maia é revelador, pois evidencia que, embora a suposta rivalidade entre ele e Roberto Carlos fosse amplamente discutida, na realidade, essa tensão era, em grande parte, resultado do desejo de Tim Maia em conquistar seu espaço no cenário musical. Na juventude, Tim havia ensinado Erasmo Carlos a tocar violão e incluído Roberto Carlos em seu conjunto musical, sendo cercado por amigos que já brilhavam na indústria. Ele sabia de seu potencial e queria alcançar o mesmo reconhecimento que seus companheiros.

Roberto Carlos, foi um dos maiores aliados de Tim Maia no início de sua carreira. Desempenhou um papel fundamental na inserção de Tim Maia na indústria musical, e a ajuda de Roberto Carlos foi decisiva para que ele alcançasse a visibilidade que tanto almejava. Embora Tim tenha declarado em várias entrevistas que foi ele quem deu a primeira oportunidade a Roberto Carlos, colocando-o em conjunto musical na adolescência é inegável que Roberto também ajudou para que Tim Maia encontrasse seu lugar no mercado. Ambos, na realidade, se ajudaram em momentos distintos de suas trajetórias, mostrando que a colaboração entre eles foi um elemento central para o sucesso de ambos.

O convite para cantar no programa Jovem Guarda, que contou com o apoio de Roberto Carlos e de sua esposa, Nice, foi um marco importante na trajetória de Tim Maia. No entanto, o filme Tim Maia (2014), dirigido por Mauro Lima e baseado no livro Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia, retrata uma cena emblemática que revela a complexa relação entre os dois artistas. Nela, Tim Maia tenta conversar com Roberto Carlos ao final de sua participação no programa. Roberto, cercado por seguranças e praticamente inacessível, ignora Tim, que pede ajuda. Em resposta, Roberto manda um dos diretores entregar uma quantia em dinheiro a Tim Maia, mas o diretor joga o dinheiro no chão. Visivelmente frustrado, Tim recolhe a quantia com um olhar carregado de tristeza e raiva. Embora Tim Maia tenha confirmado essa história em várias entrevistas, Roberto Carlos,

por sua vez, negou o episódio, e através da sua assessoria afirmou: “Eu jamais faria isso com alguém, muito menos com Tim Maia”. Esse contraste entre as versões dos dois artistas revela as diferentes perspectivas sobre os mesmos acontecimentos, acrescentando uma camada de complexidade à relação entre eles.

Apesar das dificuldades para se estabelecer no cenário musical, a oportunidade de se apresentar em um programa de tamanha popularidade foi um divisor de águas em sua carreira. Um episódio curioso desse acontecimento, conforme relatado por Nelson Motta (2007), “Roberto presenteou-o com um par de botas, mas estas eram menores do que o número de Tim. Ainda assim, movido pela determinação, ele calçou as botas e subiu ao palco da televisão, mostrando sua perseverança e compromisso com seu sonho (Motta, 2007, p. 45). Tal gesto evidencia o quanto Tim Maia estava disposto a ultrapassar desconfortos para fazer parte do cenário musical e conquistar uma chance real de projeção artística.

Sua decisão de não desperdiçar a oportunidade, mesmo em condições adversas, revela uma racionalidade estratégica diante de uma lógica mercadológica excludente: era preciso aproveitar cada brecha, mesmo em desvantagem. Essa atitude reafirma sua determinação e ilustra como, desde os primeiros passos, sua trajetória foi marcada pela tensão entre escassez de recursos e desejo de ascensão.

Entretanto, o público, acostumado à voz suave e romântica de Roberto Carlos, foi surpreendido ao ouvir a potente e rouca voz de Tim Maia. Sua interpretação marcante, carregada de emoção e energia, destoava do estilo mais melódico que predominava no programa Jovem Guarda. Essa reação inicial de surpresa refletia a novidade que Tim representava na música brasileira, trazendo uma intensidade vocal e uma presença de palco que desafiavam os padrões estabelecidos até então. Como aponta Motta (2007),

Foi justamente o que provocou o desastre. A maioria absoluta do auditório da Jovem Guarda era de meninas provincianas, que vibravam com os rocks e baladas de Jerry Adriani e Wanderley Cardoso e cultuavam os irmãozinhos Erasmo, Wanderléa e Roberto Carlos. Para elas foi um susto quando aquele mulato gordo de cabelos arrepiados e casaco de couro preto apareceu no palco, ninguém entendeu nada quando ele cantou dois souls em inglês, cheios de gritos e firulas vocais (Motta, 2007, p. 45).

Embora muitos não compreendessem imediatamente sua proposta artística, aquele momento plantou as sementes de uma revolução musical que Tim Maia viria a liderar nos

anos seguintes. Jovem Guarda, enquanto movimento musical e cultural representava um segmento jovem e romântico centrado no rock-and-roll adaptado ao contexto brasileiro. Essa estética contrastava profundamente com o estilo de Tim Maia, que introduzia influências do soul, do rhythm and blues e da música gospel norte-americana, moldadas por sua experiência de vida nos Estados Unidos.

A divergência estilística entre Tim Maia e os artistas da Jovem Guarda não apenas dificultava sua inserção em um cenário amplamente dominado por esse movimento, mas também revelava um impasse mais profundo: a urgência de consolidar uma proposta musical que rompesse com os padrões estabelecidos, afirmando uma identidade artística inovadora e autêntica. Embora, à primeira vista, a exclusão de Tim Maia do circuito da Jovem Guarda possa parecer motivada apenas por incompatibilidades musicais, os relatos do próprio artista evidenciam que as tensões envolviam também questões pessoais e estruturais.

Conforme o próprio Tim Maia declarou em entrevista de 1989, sua participação no programa Jovem Guarda foi mínima e marcada por resistência:

“Eu participei apenas do último programa da Jovem Guarda. E só porque insisti muito. Como voltei deportado dos Estados Unidos (por porte de drogas), ficou difícil entrar no programa. E a dificuldade ficou maior quando eu 'puxei' outra cana aqui no Rio, em 1966. O Roberto me cortou, me discriminou mesmo, várias vezes. O Erasmo não, mas ele ficou em cima do muro, se deixou influenciar muito pelo Roberto. Não tenho mágoa, mas tenho certo rancor.” (Maia, 1989).

Provavelmente, um dos fatores que contribuíram para o distanciamento entre Tim Maia e a Jovem Guarda foi o contraste entre suas trajetórias pessoais e imagens públicas. Enquanto Tim Maia retornava dos Estados Unidos deportado por porte de drogas e carregava consigo um histórico de passagens pela polícia, Roberto Carlos já se consolidava como o principal nome do movimento, sendo visto como um artista bem-sucedido e de forte apelo popular. Em certa medida, os dois representavam artistas "em dois tons": de um lado, a rebeldia e a intensidade de Tim Maia; de outro, a figura cuidadosamente construída de Roberto, associada à juventude comportada e ao romantismo comercial.

Apesar das dificuldades, Tim Maia não desistiu de buscar seu espaço e, em uma das ocasiões, procurou Roberto Carlos novamente em busca de apoio. Durante o encontro, Roberto sugeriu que Tim compusesse uma música com mais energia e vibração,

algo que se destacasse. Foi a partir dessa sugestão que Tim criou "Não Vou Ficar", uma canção que se tornou um grande sucesso na voz de Roberto Carlos. Esse episódio foi fundamental para a carreira de Tim Maia, pois revelou um lado mais autêntico de seu talento como compositor, mostrando sua capacidade de criar músicas que dialogavam tanto com o público quanto com os artistas da época.

Além disso, esse momento marcou uma virada não apenas para Tim, mas também para Roberto Carlos, que estava em processo de transição musical, deixando para trás o *rock* da Jovem Guarda e iniciando uma fase mais madura e introspectiva. A música impactou de imediato:

“Há muito tempo eu ouvi calado, mas agora resolvi falar, não tem mais jeito, tudo está desfeito, e com você não posso mais ficar, não!" Era uma porrada. Roberto vibrou, começou a cantar junto com Tim, a música era sensacional, chamou Nice para ouvir. Logo aprendeu a letra, que era curta e grossa e ótima. Roberto cantava e Tim fazia as respostas do coro em falsete, imitava o som e o ataque dos metais, ensinava como deveria ser o pancadão do baixo, sincronizado com o bumbo da bateria e a porrada seca na caixa” (Motta, 2007, p. 69).

Foi durante esse período que Tim começou a perceber um desequilíbrio nas relações com as gravadoras. Ao observar o enorme sucesso de suas composições, ele notou que as empresas recebiam uma porcentagem significativa dos lucros, sem, em sua visão, contribuírem proporcionalmente para o processo criativo ou para o êxito das músicas. Para Tim, a gravadora se apropriava de uma fatia elevada dos ganhos.

Essa percepção foi de suma importância para o desenvolvimento da trajetória de Tim Maia, pois plantou a semente da ideia de independência artística e financeira. Ele começou a vislumbrar a possibilidade de romper com o modelo tradicional de contratos com grandes gravadoras e, mais adiante, concretizou esse pensamento ao fundar sua própria gravadora. Esse movimento representou uma mudança profunda na forma como os artistas lidavam com a produção e a distribuição de suas obras musicais no Brasil.

Assim como Roberto Carlos, Eduardo Araújo também teve um papel importante no início da carreira de Tim Maia. Após retornar ao cenário musical em 1967 com um grande sucesso popular, Eduardo ganhou um programa semanal na TV Excelsior, chamado O Bom, criado justamente para surfar na onda da Jovem Guarda. Reconhecendo o talento de Tim Maia, ele o convidou para participar do programa e, mais do que isso, ofereceu apoio pessoal, chegando a chamá-lo para morar em sua casa. Essa atitude foi fundamental naquele momento em que Tim ainda buscava espaço e visibilidade na

música brasileira. “Desde que o ouvira cantar pela primeira vez, Eduardo era louco, pois adorava a sua voz e suas músicas, o seu jeito de cantar soul, fazendo e soltando gritos, se divertia com suas gírias de cadeia e sua simpatia” (Motta, 2007, p. 46). Esse reconhecimento revela como, mesmo diante das dificuldades de se inserir no mercado fonográfico brasileiro, Tim Maia já se destacava como um talento singular.

Artistas como Eduardo Araújo não apenas declaravam admiração por sua autenticidade, como também buscavam envolver Tim em projetos relevantes. No início de 1969, Eduardo o convidou para realizar versões em português de grandes sucessos da black music, de nomes como James Brown, Ray Charles, Wilson Pickett e Smokey Robinson, que integrariam seu novo LP.

Além disso, em sinal de gratidão pela ajuda recebida de Eduardo Araújo no início de sua carreira, Tim Maia compôs aquela que se tornaria uma de suas músicas mais conhecidas: Você. A canção, marcada por sua melodia envolvente e interpretação emotiva, simboliza não apenas um gesto de reconhecimento, mas também o amadurecimento artístico de Tim naquele momento. Prova disso está nos versos da canção, que expressam um amor idealizado e intenso:

“Você é mais do que sei,
é mais que pensei,
é mais que esperava, baby.
Você é algo assim,
é tudo pra mim,
é como eu sonhava, baby.”

(Motta, 2007 p.47)

Outro ponto que merece ser discutido é a discordância de Eduardo Araújo em relação à forma como Tim Maia foi retratado no filme *Tim Maia* (2014), longa-metragem baseado na biografia *Vale Tudo – O Som e a Fúria de Tim Maia*, escrita por Nelson Motta (2007). Em diversas entrevistas, Araújo demonstrou insatisfação com o modo como a trajetória do cantor foi representada, apontando exageros e distorções que, segundo ele, não condizem com a realidade.

Em entrevista concedida ao canal Erick Luis no YouTube, em 2017, o cantor Eduardo Araújo afirmou: “Fizeram tanta história com Tim Maia, botaram ele num filme... eu não curti o Tim Maia que eles curtiram, eu não sei que Tim Maia é esse, não conheci”

(Araújo, 2017). Tal afirmação evidencia as controvérsias existentes em torno da representação da vida e obra de Tim Maia, especialmente no que se refere às adaptações midiáticas e às versões que ganham destaque na cultura popular.

Esse tipo de divergência evidencia como a memória de figuras públicas, especialmente artistas de grande projeção como Tim Maia, está sujeita a diversas interpretações, muitas vezes conflitantes. A forma como sua imagem é construída por meios como o cinema, a televisão e os documentários revelam disputas narrativas que extrapolam os fatos biográficos, envolvendo escolhas estéticas, interesses comerciais e olhares subjetivos.

A crítica de Araújo destaca o distanciamento entre o Tim Maia real, com quem conviveu, e o personagem dramatizado que emerge nas representações midiáticas. Esse contraste evidencia não apenas diferentes leituras sobre o artista, mas também os conflitos que permeiam a elaboração de relatos sobre figuras públicas, frequentemente moldados por estratégias comerciais e decisões narrativas. Vale destacar que tanto o livro quanto o filme são produtos voltados ao grande público e, portanto, carregam consigo estratégias narrativas que buscam o impacto emocional e o apelo comercial.

3.3 A voz como marca: identidade sonora e reconhecimento público

No mesmo ano, em 1969, a gravadora Philips/Polydor, sob a liderança de André Midani, contratou Tim Maia como parte de uma iniciativa voltada à renovação do seu elenco artístico. Midani buscava nomes que ainda não tivessem grande projeção, mas que pudessem oferecer algo distinto ao mercado fonográfico. A contratação de Tim Maia se deu em um momento em que a gravadora ampliava seu investimento em artistas nacionais com propostas consideradas inovadoras. Embora ainda pouco conhecido fora dos bastidores da música, Tim já demonstrava uma trajetória marcada por tentativas de inserção profissional. A escolha de Midani refletia uma estratégia empresarial mais ampla, que incluía riscos calculados em nome da renovação estética. Esse movimento indicava também a abertura das gravadoras a formatos menos convencionais de carreira.

Tim fora contratado por André Midani, presidente da Philips, sem nem ter sido ouvido. Por dois fortes motivos: primeiro, uma entusiástica recomendação dos Mutantes, e, em seguida, de Erasmo Carlos. O cara tinha que ser muito bom, pensou André, que comandava o time campeão da gravadora da moda (Motta, 2007, p. 50).

A partir desse relato, é possível perceber o quanto o nome de Tim Maia já circulava de forma positiva entre artistas consagrados da cena musical da época, mesmo antes de seu reconhecimento formal pelo público e pela crítica. A confiança depositada por figuras como os Mutantes e Erasmo Carlos funcionou como uma espécie de aval artístico, que influenciou diretamente a decisão de André Midani. Isso evidencia que, embora ainda estivesse à margem da indústria fonográfica, Tim já era considerado um talento promissor por aqueles que o conheciam de perto. Mesmo porque todos já o conhecia pelo o sucesso da sua composição “Não vou Ficar” na voz de Roberto Carlos.

A inclusão de Tim no elenco da gravadora não apenas ampliou sua seleção de artistas, mas também refletiu uma estratégia de trazer novas sonoridades e influências para a música brasileira. Conforme Midani descreve, “o desafio era diversificar a música popular brasileira” (Midani, 2008, p. 105). Essa afirmação é reforçada pelo próprio autor ao destacar que a sensibilidade em captar as demandas criativas dos artistas foi fundamental para o sucesso dessas gravações, muitas das quais são hoje consideradas clássicos da música popular brasileira.

Um exemplo significativo desse processo é destacado por Motta (2007), que relembra o momento em que André Midani o chamou para dirigir Elis Regina, com o intuito de diversificar seu repertório. Para essa tarefa, decidiu convidar Tim Maia para compartilhar esse encontro musical com Elis. Conforme Motta descreve, “procurando novos compositores e músicas para oferecer a Elis, que estava querendo e precisando dar uma modernizada em seu repertório, entrei na sala dos produtores, na Philips, e estava tocando “Primavera” (Motta, 2007). Esse encontro foi marcante, pois o Brasil estava prestes a vivenciar um novo estilo musical: “não havia nada parecido, nada melhor, nada mais novo no Brasil” (Motta, 2007 p. 53). Tim cantava “Primavera” com sua voz potente e inconfundível, trazendo toda a bagagem musical que absorveu durante sua experiência nos Estados Unidos.

Essa interpretação não apenas destacou as habilidades vocais de Tim Maia, mas também refletiu a fusão de influências que caracterizavam a nova fase da música brasileira, abrindo caminho para uma rica variedade de estilos e sonoridades.

Assim, a canção “Primavera” tocava em todos os cantos do Brasil, marcando o final de 1969 com sua melodia contagiante. Durante aquele verão, a música se tornou um verdadeiro sucesso, sendo ouvida nas rádios de norte a sul do país. O famoso dueto de Tim Maia com Elis Regina na faixa “*These are the Songs*” marcou o início de sua

trajetória promissora, garantindo-lhe reconhecimento e abrindo caminho para que se tornasse, futuramente, um dos grandes nomes da música brasileira. Com o sucesso de “Primavera”, composta por Cassiano, Tim Maia não apenas trouxe um som novo para o cenário musical brasileiro, mas também deu início a uma série de parcerias que seriam fundamentais para a consolidação de sua carreira.

Esse momento marcou o início de colaborações essenciais na carreira de Tim Maia, revelando a importância dos compositores brasileiros em sua trajetória artística. Ao longo dos anos, parcerias com nomes como Cassiano, Hyldon, Silvio Rochael, Michael Sullivan e Paulo Massadas, entre outros, enriqueceram significativamente sua obra. Esses compositores, cada um com sua particularidade, contribuíram de maneira decisiva para o amadurecimento musical de Tim, ajudando-o a explorar novas sonoridades.

O processo criativo de Tim Maia ao introduzir o *soul* no Brasil representou uma mudança significativa no cenário musical nacional. Influenciado por suas experiências nos Estados Unidos, o cantor incorporou ao seu repertório um estilo marcado pela expressividade vocal e pela intensidade emocional das letras. O *soul*, termo que significa “alma”, tem origem nas comunidades afro-americanas e resulta da combinação de gêneros como *gospel*, *rhythm and blues (R&B)*, *jazz*. Mais do que uma estética sonora, esse gênero carrega consigo a vivência e a resistência de um povo historicamente oprimido, funcionando como um instrumento de afirmação identitária e cultural.

Seu surgimento não pode ser atribuído a um único local, artista ou momento específico, pois está inserido em um processo histórico mais amplo de intercâmbio, adaptação e recriação cultural. Esse fenômeno está diretamente ligado à diáspora africana, marcada pelo deslocamento forçado de milhões de pessoas para diversos continentes, sobretudo durante o período da escravidão. Nessa trajetória de sofrimento e resistência, as populações africanas transportaram consigo práticas culturais que, ao entrarem em contato com outras realidades, foram ressignificadas sem perder completamente sua essência. Mesmo diante de tentativas sistemáticas de apagamento, essas expressões sobreviveram e se transformaram, resultando em manifestações artísticas plurais e profundamente enraizadas na ancestralidade. A música, nesse contexto, desponta como uma das linguagens mais potentes para a preservação de identidades e a reinvenção de experiências coletivas.

Ao trazer essa linguagem para o Brasil, Tim Maia não apenas modernizou a música popular brasileira, mas também articulou suas raízes com influências externas que assimilou ao longo da vida. Sua obra revela um diálogo constante entre originalidade e

adequação às exigências do mercado fonográfico, revelando uma arte que se constrói entre o desejo de expressão pessoal e os limites impostos pela indústria e pelo público. Nesse processo, o *soul* tornou-se uma ponte entre universos distintos, e Tim Maia, um dos principais responsáveis por sua popularização no país, soube utilizá-lo como uma poderosa ferramenta artística e identitária.

Nesse sentido, a trajetória de Tim Maia, confirma a ideia de que, como aponta Napolitano (2007, p. 69), todo artista interage com diferentes tradições estéticas, moldando sua formação cultural de maneira única, o que é refletido em sua singularidade biográfica e psicológica. Além disso, o artista alcança um domínio técnico específico dentro de seu campo de expressão, ao mesmo tempo em que ocupa uma posição social e simbólica particular em seu contexto histórico. Dessa forma, a música de cada artista é, simultaneamente, produto de suas vivências pessoais e das demandas culturais e sociais do período em que está inserido, evidenciando a complexa relação entre a expressão individual e os fenômenos coletivos de sua época.

3.4 A invasão do Soul em território nacional

Esse desenvolvimento artístico pode ser observado já em seu álbum de estreia, Tim Maia lançado em junho de 1970 pelo selo Polydor, da gravadora CBD-Philips. Com gravações realizadas entre agosto de 1969 e maio de 1970, nos estúdios Scatena, em São Paulo, e na CBD, no Rio de Janeiro, o disco marcou a estreia fonográfica de Tim Maia. O álbum foi um sucesso imediato, com expressivas vendas, consolidando sua posição no cenário musical brasileiro. Já nesse primeiro trabalho, destaca-se a importância das parcerias musicais, especialmente com o paraibano Cassiano, coautor de canções memoráveis como “Primavera (Vai Chuva)” e “Eu Amo Você”, em colaboração com Silvio Rocha. Também figuram entre as faixas de destaque “Coroné Antônio Bento”, de João do Vale e Luiz Wanderley, e “Azul da Cor do Mar”, composição de Tim que se tornaria um dos maiores sucessos de sua carreira. Como observa Motta (2007),

Com o estouro nacional de Tim Maia, o soul tomou conta da cena. Como sempre, os nacionalistas musicais chiavam, como haviam feito diante de Pixinguinha, da bossa nova, da Jovem Guarda e do Tropicalismo, mas a caravana soul passava, levantando a massa e fazendo todo mundo dançar. (Motta, 2007, p. 59).

A observação feita pelo autor ressalta como a originalidade de Tim, ainda que vista com reservas por parte da crítica mais conservadora, teve um papel catalisador na ampliação das referências musicais brasileiras, impulsionando um novo tipo de expressividade artística alinhada às tendências internacionais e às transformações socioculturais da época. Em outubro do mesmo ano, Tim Maia viveu um momento especial em sua carreira, sendo convidado para se apresentar no show de encerramento do Festival Internacional da Canção (FIC), realizado no Maracanãzinho.

A apresentação, transmitida ao vivo para todo o Brasil pela TV Globo, representou sua consagração como uma das grandes revelações do ano. No palco, Tim Maia não apenas confirmou seu talento, mas também marcou a transição da música brasileira para novas influências sonoras, com o *soul* se impondo como um dos elementos mais inovadores e emocionais de sua performance. “Era a sua consagração como a grande novidade do ano, todo mundo gostava de Tim Maia.” Motta (2007, p. 62). Ele trazia algo novo, com muita presença, espontaneidade e uma linguagem que falava direto com a emoção do público.

Era um período de grandes acontecimentos, marcados por contradições intensas entre festa e repressão. Tim Maia, embora não estivesse diretamente vinculado aos discursos políticos ou aos movimentos de contestação explícita ao regime, trouxe à cena musical brasileira uma revolução estética e simbólica. Ao introduzir o *soul*, gênero nascido da experiência negra norte-americana, ele abriu caminhos para uma nova forma de expressão artística, carregada de identidade, emoção e ancestralidade.

O Brasil vivia uma fase de euforia coletiva com a conquista do tricampeonato mundial de futebol no México, consolidando-se como potência esportiva. Sob a liderança de jogadores icônicos como Pelé, Jairzinho, Tostão e Gerson, a seleção brasileira protagonizou um espetáculo que ficou imortalizado na memória nacional. A vitória, amplamente celebrada, ganhou proporções ainda maiores com a transmissão ao vivo e em cores pela televisão, que se firmava como principal meio de comunicação de massa e ferramenta de construção de imaginários coletivos.

No entanto, essa celebração esportiva foi também instrumentalizada pelo regime militar para reforçar um discurso nacionalista. Em plena vigência do AI-5 e de uma repressão severa a qualquer manifestação de oposição, o governo utilizou o triunfo no futebol como símbolo de uma nação vitoriosa, forte e unida. A campanha propagandística “Brasil, ame-o ou deixe-o” ecoava em rádios, televisões e outdoors, promovendo uma visão idealizada do país enquanto silenciava vozes críticas. O espetáculo do futebol

serviu, assim, como uma cortina de fumaça para as violações de direitos humanos e para o cerceamento das liberdades civis, evidenciando o uso político da cultura popular como estratégia de legitimação do poder. Nas palavras de Napolitano (2014):

Entrar neste debate pode nos conduzir a várias armadilhas da história e, sobretudo, da memória. É inegável que a fase pré-AI-5 ainda não era marcada pela censura prévia rigorosa e pelo terror de Estado sistemático contra opositores, armados ou não (Napolitano, 2014, p. 4).

Com o AI-5, esse cenário muda drasticamente: o Estado passa a agir com poderes excepcionais, fecha o Congresso, amplia a censura prévia, autoriza prisões arbitrárias e institucionaliza a tortura como prática contra opositores. Portanto, Napolitano está chamando a atenção para as diferenças entre os graus de autoritarismo e repressão dentro do próprio regime militar, mostrando que ele se tornou mais brutal, violento e controlado após 1968. Com isso, o uso estratégico da cultura popular tornou-se uma ferramenta essencial para manter uma fachada de normalidade e progresso, disfarçando as intensas tensões políticas e sociais.

Mesmo sem assumir uma postura ideológica explícita, a obra de Tim Maia ressoava em um contexto em que cantar sobre amor, dor e liberdade com tamanha intensidade podia ser interpretado como uma forma de resistência. Em meio à repressão dos “anos de chumbo”, o simples ato de criar música com alma, voltada para os sentimentos humanos e conectada à cultura negra, ganhava novos sentidos. O *soul* que Tim Maia apresentava ao Brasil não era apenas ritmo, era vivência, e isso fazia diferença.

O segundo álbum, Tim Maia (1971), deu continuidade ao sucesso do trabalho de estreia, aprofundando as influências do *funk* e da *soul* music, enquanto incorporava elementos brasileiros como samba e bolero. Canções como “Não Quero Dinheiro (Só Quero Amar)” e “Você” tornaram-se clássicos, demonstrando sua habilidade em dialogar com o público e consolidando sua posição no cenário musical. O terceiro disco, também intitulado Tim Maia (1972), O álbum foi lançado em novembro de 1972 e, apesar da divulgação por músico e gravadora, apresentou uma vendagem inferior aos discos anteriores.

Tim Maia é o quarto álbum do cantor, lançado pela gravadora Phonogram, através do selo Polydor, em julho de 1973. As gravações foram realizadas nos estúdios CBD, no Rio de Janeiro, entre março e julho do mesmo ano. O álbum é considerado um dos grandes momentos da carreira de Tim Maia e traz dois grandes sucessos: “Réu Confesso”, do

próprio cantor carioca, e “Gostava Tanto de Você”, de Edson Trindade. As faixas “Réu Confesso” e “Gostava Tanto de Você”, que se destacam no álbum Tim Maia (1973), são marcadas por uma levada *soul* sofisticada e emocionalmente intensa, refletindo com clareza a consolidação de Tim como um dos grandes nomes do gênero no Brasil.

Como observa Nelson Motta (2007, p. 59), “Tim acendera o pavio e a bomba musical do *soul* explodia em todo o Brasil”. Essa frase ilustra como o trabalho de Tim Maia foi determinante para o surgimento de uma onda cultural que ultrapassava os limites da música, influenciando moda, comportamento e até questões de identidade. A música *soul*, trazida ao Brasil com o vigor de Tim Maia, encontrou um terreno fértil nos subúrbios cariocas, onde os bailes de black music estavam em ascensão, consolidando o Movimento Black Rio.

[...] junto com os discos de Tim, eles definem o surgimento de um fenômeno sócio musical-comportamental que foi chamado de Black-Rio [...] enquanto a juventude caprichava nos figurinos inspirados nos negros americanos e criava suas próprias coreografias individuais e de grupo [...] era projetado cenas de filmes e de grandes atletas negros como Muhammad Ali e músicos como Wilson Piquet [...] (Motta, 2007, p. 155).

O *soul* tornou-se a trilha sonora dos bailes suburbanos brasileiros durante os anos 1970, refletindo e alimentando um cenário de efervescência cultural e afirmação identitária. Nesse contexto, Tim Maia destacou-se como uma das principais vozes do movimento, sendo acompanhado por artistas igualmente significativos como Tony Tornado, Gerson King Combo, Cassiano, Hyldon, entre outros. Esses músicos não apenas contribuíram para a consolidação do gênero *soul* no Brasil, mas também ampliaram seu alcance ao associá-lo à valorização da negritude e à construção de uma estética cultural própria.

A música *soul*, nesse período, ultrapassou os limites do entretenimento e tornou-se uma poderosa ferramenta de resistência e empoderamento. Com letras que exaltavam o orgulho negro e uma sonoridade fortemente influenciada pelo rhythm and blues norte-americano, os bailes black não apenas promoviam diversão, mas também reafirmavam a identidade e o pertencimento da juventude negra das periferias brasileiras. Era um movimento que valorizava a autoestima, a beleza e a ancestralidade negras, funcionando como contraponto à hegemonia cultural branca predominante na indústria fonográfica e nos meios de comunicação.

Esse sentimento de afirmação aparece na declaração de Tony Tornado: “Meu cabelo era uma afirmação que eu sou negro, sou legal, bacana.” O cabelo, como símbolo central do movimento Black Power, transcendia a estética, tornando-se uma ferramenta de resistência e afirmação de identidade. Ele desafiava o estigma associado à negritude e se tornou um emblema de autoaceitação e orgulho racial

Essa manifestação musical brasileira dialogava diretamente com os ideais do movimento Black Power dos Estados Unidos, que ganhava força no final da década de 1960. Os Panteras Negras (Black Panther Party), fundados em 1966 por Huey Newton e Bobby Seale, representavam uma das expressões mais radicais desse movimento. Defendiam a autodeterminação da população negra e, em alguns casos, a luta armada como forma de autodefesa frente à violência policial e à opressão sistemática. No entanto, além da resistência combativa, o grupo também estruturou ações sociais nas comunidades afro-americanas, como programas de alimentação infantil, assistência médica gratuita e campanhas de conscientização, mostrando que a luta também se dava pelo cuidado e fortalecimento da coletividade.

Dessa forma, a ascensão do *soul* no Brasil estabeleceu pontes simbólicas com os movimentos de resistência negra que ganhavam força no exterior. Nos Estados Unidos, gêneros como o *soul* e o *funk* estavam profundamente associados aos discursos políticos de líderes como Malcolm X e Angela Davis, tornando-se trilhas sonoras de lutas por direitos civis, orgulho racial e emancipação. No contexto brasileiro, essas referências foram ressignificadas e adaptadas à realidade social local, transformando-se em expressões artísticas e culturais que reafirmavam a dignidade, o orgulho e o poder da população negra, especialmente nas periferias urbanas.

Contudo, esse movimento também despertou reações negativas em diversos setores da sociedade brasileira. A crescente visibilidade do *soul* e dos bailes black incomodava os defensores da ideia de uma identidade nacional homogênea e da suposta harmonia racial. Um exemplo claro dessa resistência foi a matéria publicada pela revista *Veja*, em novembro de 1976, que marcou o início de uma campanha midiática crítica ao movimento Black Rio, retratando-o como um fenômeno excêntrico e exótico (*Veja*, 1976b).

Poucos meses depois, em 26 de abril de 1977, o jornal *O Globo* reforçou esse posicionamento com um artigo que adotava um tom alarmista ao declarar: “Não se pode considerar autêntico, nem positivo, qualquer movimento ,musical, esportivo ou que outro pretexto tenha ,que, em nome de uma manifestação artística, ou mesmo de simples

entretenimento, procure dividir a sociedade brasileira com uma cunha racial” (O Globo, 1977). Para o articulista, o *soul* negro brasileiro não era uma expressão cultural legítima, mas uma ameaça aos ideais de unidade nacional e à imagem de harmonia racial cultivada pelo regime da época.

Essas críticas evidenciam o quanto o movimento black incomodava por sua força simbólica. Mais do que um estilo musical, ele representava uma afirmação identitária que desafiava os padrões estéticos, culturais e políticos dominantes, e, por isso mesmo, foi alvo de tentativa de silenciamento e deslegitimação. Os setores conservadores também enxergavam o fenômeno do *soul*, especialmente por sua valorização de uma identidade negra fortemente inspirada nos moldes afro-americanos, como uma ameaça à noção de identidade nacional mestiça propagada pelo discurso oficial brasileiro. Para esses críticos, a exaltação da negritude e dos símbolos culturais vindos dos Estados Unidos representava um risco à suposta harmonia racial brasileira, ao propor uma polarização étnica que rompia com a ideia de integração pacífica entre os diferentes grupos raciais do país.

3.5 O caminho racional: a transformação espiritual de Tim Maia

Ainda na década de 1970, mais precisamente entre os anos de 1974 e 1976, Tim Maia causou surpresa e espanto ao anunciar publicamente sua adesão à Cultura Racional, um movimento espiritual de caráter esotérico fundado por Manoel Jacintho Coelho, com base nos ensinamentos do livro *Universo em Desencanto*. Essa mudança radical de postura aconteceu após um período de excessos e crises pessoais, nos quais o cantor buscava respostas existenciais e um novo sentido para sua vida.

A Cultura Racional defendia que os seres humanos eram originários de um plano superior, o Mundo Racional, e que haviam se desviado, tornando-se prisioneiros da matéria, limitados por corpos físicos. Para alcançar a reconexão com essa origem pura, os adeptos deveriam adotar um estilo de vida regrado, longe dos vícios, com alimentação natural e hábitos saudáveis, além de se dedicar à leitura diária dos livros *Universo em Desencanto*, obra considerada sagrada e reveladora. O movimento propunha também o afastamento das religiões convencionais e da ciência acadêmica, alegando que a verdadeira salvação viria apenas pelo Conhecimento Racional transmitido nos livros ditados por Manoel Jacintho Coelho. Em um dos trechos da obra, o autor reforça esse princípio ao escrever:

“Portanto, leiam com persistência, diariamente. Isto é o Conhecimento Racional, de equilíbrio universal de todos, por isso, diz o título da Obra: UNIVERSO EM DESENCANTO. A palavra desencanto quer dizer felicidade. Desencantou-se, tornou-se feliz. Estava encantado e sofrendo amargurado e agora vão saber tintim por tintim, na Escrituração, com minúcias lapidadas, perguntas e respostas para todas as capacidades; coisas desse mundo, do que conhecem e do que desconheciam, o porquê do mundo e o porquê de tudo” (Coelho, 1982, p. 30).

Para Manoel Jacintho Coelho, fundador da Cultura Racional, a leitura diária e persistente da obra era o único caminho possível para a libertação do sofrimento humano e o alcance da verdadeira felicidade. A palavra “desencanto” (Ação ou efeito de desencantar), ressignificada na doutrina como símbolo de libertação espiritual, indica que somente através da compreensão profunda do Conhecimento Racional seria possível reencontrar o equilíbrio universal e o sentido da existência. Essa ideia influenciou diretamente a postura de Tim Maia durante sua fase racional, impactando não apenas seu estilo de vida, mas também sua produção artística.

O primeiro aspecto a ser considerado é a adesão de Tim Maia à Cultura Racional, episódio marcante e ao mesmo tempo cercado por contradições. Segundo o biógrafo Nelson Motta, o cantor mergulhou de forma intensa nesse novo caminho espiritual após ler o livro *Universo em Desencanto* na casa de seu amigo Tibério Gaspar. Teria ficado profundamente encantado com a leitura, iniciando ali sua transformação pessoal. “Tim voltou para casa com um livro que mudaria a sua vida.” (Motta, 2007, p. 90) ilustra o momento de transformação pessoal de Tim Maia.

Ao ser impactado pela leitura de *Universo em Desencanto*, de Manoel Jacintho Coelho, Tim se engajou profundamente nos ensinamentos da Cultura Racional, que o levaram a abandonar vícios e alterar seus comportamentos. No entanto, registros e testemunhos contemporâneos à época revelam que esse processo foi mais gradual do que sugere a narrativa de Motta. A visita de Tim Maia a Tibério Gaspar aconteceu entre março e abril de 1974, mas em outubro daquele mesmo ano ele ainda não usava roupas brancas nem havia cortado o cabelo e a barba, símbolos visíveis da completa adesão à doutrina racional.

Um momento frequentemente apontado como o início da fase racional é a apresentação de agosto de 1974 no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, quando Tim canta pela primeira vez em público *Imunização Racional (Que Beleza)*. Antes de iniciar a música, ele faz uma breve menção ao livro: “A próxima música que nós vamos transar

aqui é uma música sobre um livro que eu estou lendo que eu acho que todos vocês deveriam ler. Chama-se Universo em Desencanto. É sobre imunização racional. Vamos levar ela.” (Maia, 1974). Contudo, mesmo esse evento não pode ser considerado com segurança como o ponto inaugural da fase racional.

Na ocasião, Tim ainda se apresentava com um paletó preto e camisa rosa, e a banda usava roupas coloridas, contrastando com a estética que mais tarde marcaria esse período. Além disso, a referência ao livro é breve e não demonstra ainda uma adesão plena à doutrina. Essa ambiguidade narrativa, entre a versão mitificada da conversão súbita e os registros que apontam para uma transição mais lenta, revela muito sobre o próprio Tim Maia: um artista impulsivo, movido por paixões intensas, mas também sujeito a contradições. Além disso, a relação entre Tim Maia e seus músicos durante sua adesão à Cultura Racional apresenta contornos igualmente complexos. Nelson Motta (2007) afirma que Tim obrigou toda a banda a seguir os ensinamentos da seita, impondo mudanças de comportamento e estilo de vida. Nas palavras de Motta (2007):

Tim tinha certeza de que estava no caminho do bem. E queria companhia. No estúdio, começou a cobrar dos músicos se tinham lido o livro. Alguns tinham folheado, outros mentiram, mas ninguém entendeu nada. Tim foi claro: a banda passaria a se chamar Banda Seroma Racional e, para continuar tocando com ele, os músicos teriam de se converter ao Racional Superior, participar de leituras em Belford Roxo, andar de branco, não fumar maconha nem cigarro, não tomar ácido nem beber álcool (Motta, 2007, p. 93).

Esse trecho evidencia o quanto Tim Maia, profundamente envolvido com a doutrina da Cultura Racional, buscava não apenas uma transformação individual, mas também coletiva. Seu comprometimento com os ensinamentos do Universo em Desencanto o levou a impor mudanças radicais aos músicos que o acompanhavam, exigindo uma adesão integral ao estilo de vida proposto pela seita.

No entanto, segundo relatos do jornalista norte-americano Allen Thayer, colhidos em entrevistas com integrantes da banda, sugere que muitos deles também se encantaram voluntariamente pelos ensinamentos do Universo em Desencanto. Isso evidencia que a fase Racional de Tim Maia não pode ser compreendida de forma linear, pois envolve contradições e múltiplas interpretações. Se partirmos do princípio apresentado por Motta, é possível imaginar que os músicos estariam mais devotados ao artista do que ao conteúdo espiritual. No entanto, os relatos apontam também para uma adesão espontânea, o que

complexifica a narrativa e exige uma leitura mais crítica sobre o papel da espiritualidade coletiva no universo musical de Tim Maia.

A partir do momento em que abraçou os ensinamentos de Universo em Desencanto, ele passou a utilizar sua arte como veículo de propagação de uma mensagem espiritual, marcada pelo apelo à libertação do materialismo e pela busca por uma conexão com uma energia superior, que ele denominava “Racional Superior”. Esse novo direcionamento artístico foi profundamente sentido em sua obra, tanto no conteúdo lírico quanto na proposta conceitual. Musicalmente, a fase racional revelou um artista renovado e ousado. Os álbuns Tim Maia Racional, Volume 1 e Volume 2 (1975) mantiveram a qualidade técnica e estética que já marcavam sua carreira, com arranjos complexos, seções de metais vibrantes, harmonias refinadas e o groove característico do *soul* e do *funk* norte-americanos, estilos que Tim dominava com autenticidade.

No entanto, o conteúdo das letras sofreu uma guinada: abandonaram os temas românticos e cotidianos que marcaram sua fase anterior e passaram a tratar de temas filosóficos e existenciais, carregados de espiritualidade. Um exemplo marcante dessa mudança pode ser observado na canção Imunização Racional (Que Beleza), lançada em 1975, no álbum Tim Maia Racional, Vol. 1. Os versos iniciais refletem essa nova visão de mundo:

Uh! Uh! Uh! Que Beleza!
Uh! Uh! Uh! Que Beleza!
Que beleza é sentir a natureza
Ter certeza pr'onde vai
E de onde vem
Que beleza é vir da pureza
E sem medo distinguir. (Maia, 1975)

Nessa letra, Tim Maia expressa uma conexão profunda com a natureza e a busca pelo autoconhecimento, elementos centrais da doutrina da Cultura Racional. A valorização da pureza, da clareza de origem e destino, e da ausência de medo remetem à ideia de uma iluminação espiritual capaz de transformar o indivíduo. A música, portanto, não se restringe ao entretenimento, mas assume uma função quase didática e filosófica, alinhada aos princípios da obra Universo em Desencanto, que orientava sua vida naquele

período. Apesar da alta qualidade artística, a recepção inicial da Fase Racional de Tim Maia foi controversa.

O público, acostumado às músicas românticas e ao humor irreverente de Tim Maia, reagiu com estranhamento à sua repentina guinada espiritual durante a chamada Fase Racional. As letras de cunho filosófico e doutrinário destoavam completamente do tom leve e descontraído que marcava sua produção anterior, gerando perplexidade entre os fãs e provocando uma recepção crítica dividida. Enquanto alguns elogiaram a ousadia estética e a sonoridade refinada dos álbuns Racional – Volumes 1 e 2, outros estranharam o conteúdo ideológico centrado na doutrina da Cultura Racional. Como consequência, as vendas dos discos foram modestas, e sua repercussão à época ficou aquém da expectativa. Segundo Nelson Motta (2007),

Quando os discos chegaram à imprensa e às emissoras de rádio ninguém entendeu nada. “Que beleza” ainda tocou um pouco no Rio e em São Paulo, mas o resto foi execrado pela crítica e, nas poucas lojas que aceitaram ficar com o disco em consignação, os fãs dançantes e românticos de Tim Maia se assustaram com a capa esotérica e os títulos das músicas. (Motta, 2007, p. 99).

A reação, como aponta o autor, foi de rejeição quase imediata, “perda total”, como descreve, sintetizando o impacto negativo que esses lançamentos provocaram no mercado fonográfico tradicional e entre os fãs habituais do cantor. No entanto, um aspecto fundamental dessa fase é a forma como Tim Maia passou a lidar com a produção e distribuição de sua própria obra. Após encerrar o contrato com a gravadora RCA, o cantor decidiu assumir controle total sobre os aspectos criativos e comerciais de sua carreira. Para isso, fundou sua própria editora, batizada com seu nome de registro civil: Sebastião Rodrigues Maia, origem da sigla Seroma.

A criação da gravadora não deve ser interpretada como uma estratégia premeditada de rompimento com as grandes gravadoras, mas como um desdobramento natural de sua busca por maior autonomia artística. Nesse novo cenário, Tim Maia estabeleceu um formato de produção independente, no qual ele mesmo desempenhava o papel de produtor, responsável por todas as etapas do processo criativo. A gravadora surgiu, portanto, não como uma reação conflituosa à RCA, mas como a solução que o artista encontrou para gerenciar sua obra com liberdade, sem interferência externa.

Com a Seroma, ele pôde gravar e distribuir seus discos de maneira independente, sem precisar se confrontar com os produtores e executivos das grandes gravadoras. Ao

assumir o controle total da produção, Tim Maia garantiu que o conteúdo de seus álbuns fosse fiel à sua visão artística, sem pressões externas para se adequar a padrões comerciais ou estilísticos. Esse modelo de produção, em que o próprio artista se tornava seu próprio produtor, marcou uma mudança significativa na sua trajetória, especialmente em um momento em que ele adotava a nova fase de seu repertório, marcado pela influência da Cultura Racional e o afastamento de seus sucessos românticos anteriores.

Durante essa fase, Tim lançou os álbuns Racional Vol. 1 e Racional Vol. 2, como já citamos anteriormente, além de deixar gravadas várias bases instrumentais e vocais nos estúdios Havaii e Somil. No entanto, após romper com a Cultura Racional, ele nunca finalizou nem recuperou essas fitas, que permaneceram esquecidas até serem utilizadas anos mais tarde para completar o álbum Racional Vol. 3, lançado postumamente. Hoje, esses discos são considerados raríssimos e são cultuados por fãs e colecionadores, representando um dos capítulos mais únicos e inovadores da carreira de Tim Maia. “Fui obrigado a priorizar, organizar, digitalizar as masters e revisar os contratos, pois não existiam serviços de streaming na época do meu pai. Foi complicado revisar os contratos”, conta Carmelo.

Aliás, por questões legais, três canções da trilogia ficaram de fora das edições digitais: O Caminho do Bem (Vol. 2), Cultura Racional (Vol. 2) e Lendo o Livro (Vol. 3). A declaração de Carmelo Maia, filho do cantor, revela o esforço necessário para preservar e disponibilizar esse material em plataformas digitais, enfrentando desafios como a revisão de contratos e a digitalização das masters, algo que não era uma preocupação na época de seu pai. Além disso, a ausência de três faixas nos relançamentos digitais por questões legais demonstra como a burocracia pode impactar a acessibilidade de obras históricas. O Caminho do Bem, por exemplo, tornou-se amplamente conhecida ao integrar a trilha sonora do filme Cidade de Deus (2002), reforçando sua relevância cultural.

Com o tempo, a relação de Tim Maia com a Cultura Racional se deteriorou profundamente. O entusiasmo inicial pela doutrina deu lugar a um sentimento de desilusão, agravado por episódios marcantes que abalaram sua confiança no movimento e em seu líder, Manoel Jacintho Coelho. Embora fatores financeiros tenham contribuído para esse rompimento, foi uma sucessão de acontecimentos específicos que precipitou sua saída definitiva.

Um dos primeiros episódios que impactaram negativamente a permanência de Tim Maia no movimento foi a morte trágica de um dos filhos de Manoel Jacintho em um

acidente automobilístico, o que abalou profundamente a comunidade racionalista. Pouco tempo depois, o cantor e sua banda foram contratados para realizar um show em uma pequena cidade de Minas Gerais. No entanto, o público, que desconhecia a mudança espiritual e musical do artista, esperava encontrar o Tim Maia de sucessos dançantes e românticos. A apresentação, baseada em músicas da nova fase racional, causou frustração generalizada, levando a uma reação hostil: vaias, protestos e até tentativas de invasão ao palco.

O estopim para o rompimento definitivo ocorreu ao retornar desse episódio. Tim decidiu visitar Manoel Jacintho Coelho e, ao chegar, flagrou o líder da doutrina saindo com a esposa de outro adepto da Cultura Racional. A quebra dos princípios que ele próprio pregava foi interpretada por Tim como uma traição moral e ideológica. Tomado por indignação, o artista ordenou que os músicos retirassem todos os instrumentos do centro racionalista em Belford Roxo e destruíssem os discos e livros remanescentes da fase. Sua ruptura foi tão intensa que ele chegou a destruir cópias físicas dos discos, simbolizando o rompimento definitivo com a seita. Sob esse momento Motta relata:

Furioso, ele abandonou a seita no seu estilo característico, quebrando tudo ao seu redor. De volta ao apartamento na Rua Figueiredo Magalhães, Tim queimou suas roupas brancas, símbolo da doutrina, e, completamente nu, foi até a janela para extravasar sua indignação. Aos gritos, ele vociferava contra Manoel Jacintho Coelho, chamando-o de “pilantra, ladrão e tarado que comia todo mundo” (Motta, 2007, p. 100).

Esse episódio, embora impactante, revela muito sobre a intensidade com que Tim Maia conduzia suas decisões e crenças. Sua saída da Cultura Racional não ocorreu de forma discreta, mas foi marcada por um ato expressivo e carregado de emoção, funcionando como uma espécie de liberação interior. Mais do que uma simples reação impulsiva, sua postura representou a frustração de um artista que havia depositado na espiritualidade a esperança de encontrar sentido para sua existência e que, ao se deparar com incoerências éticas e comportamentais dentro do movimento, sentiu-se profundamente decepcionado.

A maneira como ele manifestou esse rompimento, ao mesmo tempo dramática e simbólica, reforça o quanto sua relação com a música, a vida e os ideais que defendia era movida por uma intensidade emocional fora do comum. Tim Maia era um artista completo, que colocava sua alma em tudo que fazia. Sua ruptura com a Cultura Racional foi mais um momento em que arte, vivência pessoal e emoção se entrelaçaram de forma

inseparável. Após romper definitivamente com a doutrina da Cultura Racional, Tim Maia buscava reconquistar seu espaço no cenário musical e restabelecer o vínculo com seu público. No entanto, a trajetória escolhida para essa retomada evidenciaria, mais uma vez, os altos e baixos que sempre marcaram sua carreira.

Em 1976, Tim Maia protagonizou um momento de forte dualidade artística ao lançar dois álbuns que refletiam suas distintas motivações musicais e circunstâncias pessoais. O primeiro foi o disco “Tim Maia”, lançado pela gravadora Polydor (selo da Phonogram) em meados de 1976, marcando sua reaproximação com o grande público após o afastamento causado por sua adesão à Cultura Racional. O álbum traz uma sonoridade mais acessível, alinhada ao estilo *soul*, *funk* romântico que o consagrou, e conta com faixas marcantes como “Rodésia”, que teve bom desempenho nas rádios e foi responsável por alavancar as vendas do disco.

Com os recursos obtidos por esse lançamento, Tim Maia conseguiu bancar um segundo projeto mais pessoal e ousado: o álbum independente “Tim Maia Canta em Inglês”, lançado pela sua própria gravadora Seroma no final de 1976. Este disco, inteiramente cantado em inglês, revela seu forte vínculo com a black music americana e recupera composições escritas ao longo de sua vida, especialmente durante sua juventude nos Estados Unidos. Embora não tenha tido sucesso comercial na época, o projeto é hoje valorizado como um exercício de liberdade criativa e um retrato fiel da alma musical de Tim Maia.

Em 1977, Tim Maia lançou mais um álbum autointitulado, dessa vez pelo selo Som Livre. Esse trabalho marcou sua continuidade na cena musical após o período turbulento com a Cultura Racional e sua breve fase independente. O disco trouxe composições de destaque, como “Pense Menos” e “Sem Você”, ambas em parceria com Paulo Ricardo. Disco Club (1978) marcou um momento de reinvenção na trajetória de Tim Maia, consolidando sua capacidade singular de incorporar tendências internacionais sem abrir mão de sua essência artística. Lançado pela Atlantic Records, divisão da Warner Music então dirigida por André Midani, o álbum representou sua entrada triunfal na cena da disco music, que à época dominava as pistas de dança ao redor do mundo.

Como observa Nelson Motta (2007, p. 118), essa fase não significou uma rendição ao comercial, mas sim uma apropriação autêntica do estilo, como evidencia a faixa “Sossego”, cujo refrão provocativo diz: “Ora bolas, não me amole, com esse papo de emprego, não tá vendo, não tô nessa, o que eu quero é sossego!”. Com seu toque característico, Tim Maia fundiu o groove envolvente do *funk*, a sofisticação do *soul* e a

cadência brasileira do samba, criando um som irresistível que conquistou tanto os clubes quanto as rádios do país. O disco tornou-se um dos trabalhos mais celebrados de sua carreira, marcando o retorno ao sucesso que o público sempre esperou de Tim Maia.

O disco também foi um marco por inaugurar a colaboração entre Tim Maia e Lincoln Olivetti, um dos maiores arranjadores e tecladistas da música brasileira. Reconhecido por sua habilidade em criar arranjos modernos e detalhados, Olivetti foi fundamental para o sucesso do álbum, adicionando uma nova camada de sofisticação às composições de Tim. Faixas icônicas como *Sossego* e *Acenda o Farol* ilustram essa parceria de forma brilhante, misturando a batida contagiante da disco music com o balanço do *funk-samba-soul*. Como observa Nelson Motta, [...] a contribuição de Olivetti trouxe uma riqueza inédita aos arranjos, com fraseados sofisticados de metais, camadas vibrantes de cordas e a fusão natural entre os ritmos globais e a brasilidade de Tim (Motta, 2007, p. 118). Essa parceria não apenas redefiniu os padrões de qualidade da produção musical da época, mas também resultou em um legado duradouro.

A química entre Tim Maia e Lincoln Olivetti continuou a render frutos em trabalhos posteriores, elevando a música popular brasileira a novos patamares de inovação e criatividade. Combinando o perfeccionismo de Tim e o talento visionário de Olivetti, *Tim Maia Disco Club* não apenas refletiu o auge de um movimento musical, mas também se tornou um clássico eterno, reafirmando a genialidade de Tim Maia.

Reencontro é o décimo álbum de estúdio de Tim Maia, lançado em 1979 pela Odeon, nos formatos LP e fita cassete (K7). Após explorar a disco music em *Disco Club* (1978) e aventurar-se com um álbum todo em inglês no fim de 1976, Tim retorna, em *Reencontro*, a uma sonoridade que mescla *soul*, *funk* e toques de MPB. O disco foi gravado com músicos de estúdio em estúdios do Rio de Janeiro e reúne faixas como “*Boogie Esperto*” e “*Vou com Gás*”, que ganharam as pistas de dança e algumas rádios, garantindo ao álbum um desempenho comercial razoável. Essa postura irreverente, crítica e popular também é explicitada em uma entrevista concedida pelo artista no mesmo período, em que ele afirma:

Eu sempre sou pela vida, pelo tomate no palco. E como sou mulato, vivo longe do público tipo zona sul. Sou ídolo dos guetos... A música deve ser cada vez mais louca e barulhenta, lisérgica, sensual e de sarjeta. Deve nascer do povo – com toda a sua violência e contradição – sendo uma mescla de todas as tendências de som (Maia, 1978).

A fala do cantor revela a consciência de Tim Maia sobre sua posição social e estética, além de ressaltar sua visão de uma música autenticamente popular, transgressora e plural, condizente com o espírito livre e híbrido de Disco Club. O álbum *Nuvens* (1982) marcou um momento mais introspectivo em sua carreira, com melodias suaves e letras mais contidas, contrastando com o estilo vibrante e enérgico de seus primeiros trabalhos.

Em 1983, Tim Maia lançou o álbum “O Descobridor dos Sete Mares”, um dos mais importantes de sua carreira, que consolidou sua presença no cenário musical brasileiro dos anos 1980. Produzido pelo próprio artista e lançado em formato LP e K7 pela gravadora PolyGram, o disco trouxe uma mistura envolvente de *soul*, *funk* e música romântica, mantendo a pluralidade estética que marcou toda a trajetória de Tim Maia.

A faixa-título, composta por Gilson e Michel Mendonça, tornou-se um dos maiores sucessos do cantor, alcançando grande popularidade e se tornando um clássico da música brasileira. Além do hit principal, o álbum contou com outras canções memoráveis como “Terapêutica do Grito”, “Pecado Capital”, “Neves e Parques” e “Me Dê Motivo”, esta última escrita por Michael Sullivan e Paulo Massadas e que conquistou as rádios como um grande sucesso romântico.

O sucesso comercial de “O Descobridor dos Sete Mares” foi reforçado pela certificação de ouro, refletindo a recepção positiva do público e da crítica, que reconheceram a capacidade de Tim Maia de unir autenticidade artística e apelo popular. Esse álbum representa um ponto alto na carreira do artista, reafirmando seu papel como um dos nomes mais originais e influentes da música popular brasileira. Já no álbum *Tim Maia* (1984), o artista manteve a linha sonora, ainda que essa fase tenha sido marcada por certa irregularidade criativa. Apesar disso, ele continuou produzindo faixas memoráveis, mantendo sua relevância na música brasileira.

Em 1985, Tim Maia participou da gravação do grande sucesso “Um Dia de Domingo” (de Michael Sullivan e Paulo Massadas) ao lado de Gal Costa, incluído no álbum *Bem Bom*, da cantora. A canção se tornou um dos duetos mais emblemáticos da música brasileira daquela década. Na ocasião, ambos foram convidados a gravar um videoclipe da música para o programa *Fantástico*, da TV Globo. Conhecido por sua fama de faltar a compromissos e por sua postura imprevisível, Tim surpreendeu ao comparecer pontualmente à gravação algo incomum em sua trajetória profissional. Gal Costa, por sua vez, não pôde participar, justificando sua ausência ao afirmar que seu vestido ainda não estava pronto.

O encontro foi remarcado para uma nova data. Dessa vez, Gal chegou no horário previsto, mas, em tom irreverente e provocativo, Tim decidiu se vingar da ausência anterior: não apareceu e mandou avisar, com sua costumeira ironia, que seu vestido também não havia ficado pronto. O episódio, além de ilustrar o humor afiado de Tim Maia, revela sua personalidade espontânea, irreverente e crítica em relação às formalidades do meio artístico.

Ainda em 1985, Tim lançou mais um álbum autointitulado, no qual manteve a linha híbrida que vinha explorando nos discos anteriores, combinando elementos do *soul*, *funk* e da música romântica. As faixas *Pede a Ela* (de Ed Wilson e Carlos Colla) e *Leva* (de Michael Sullivan e Paulo Massadas) se destacaram pelo apelo emocional e pelos arranjos mais contidos, revelando um Tim Maia mais introspectivo, mas ainda profundamente conectado ao sentimento popular. O álbum reafirma a alternância característica de sua carreira entre momentos de ousadia criativa e fases de recolhimento artístico, mantendo, contudo, sua autenticidade e poder de comunicação com o público.

Nos anos seguintes, os álbuns *Tim Maia* (1986) e *Somos América* (1987) marcaram o retorno do cantor às suas raízes do *soul* e do *funk*. Essas obras trouxeram também canções com mensagens sociais e políticas, revelando que, mesmo em uma fase mais amadurecida de sua carreira, Tim Maia continuava preocupado com as questões que afetavam a sociedade. Embora a produção de Tim Maia nos anos 1980 tenha sido marcada por altos e baixos, ela revela sua notável capacidade de adaptação artística em meio a um cenário de profundas transformações culturais e musicais no Brasil. Ao longo da década, mesmo enfrentando instabilidades pessoais e profissionais, o artista seguiu lançando álbuns que reafirmaram sua importância no panorama musical nacional e consolidaram seu legado como um dos grandes nomes da música popular brasileira.

Impulsionada pela abertura política que sinalizava o fim da ditadura militar e o início de uma nova fase democrática no país, a década de 1980 foi marcada por uma intensa efervescência cultural. O ambiente de maior liberdade de expressão favoreceu o surgimento de movimentos artísticos diversos, que ampliaram significativamente o leque sonoro e temático da música popular brasileira. Nesse contexto de transformação social e cultural, o *rock* brasileiro emergiu com força, ocupando um espaço relevante tanto no imaginário juvenil quanto no mercado fonográfico nacional. Como observa Dapieve (2002),

[...] mesmo cinco anos atrasado, o rock brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da

década era filho direto do verão inglês de 1976, o famoso verão punk, aquele no qual os Sex Pistols deram uma cusparada certa no olho do establishment roqueiro e começaram tudo de novo (Dapieve, 2002, p. 25).

Essa afirmação evidencia como o *rock* nacional assimilou o espírito transgressor do punk britânico, adaptando-o às particularidades brasileiras, em um período em que a juventude buscava novas formas de expressão e representatividade. Nesse panorama, artistas de diversas vertentes, como Tim Maia, também foram desafiados a se reinventar, ora dialogando com novas sonoridades, ora reafirmando suas identidades musicais. A década de 1980, portanto, foi um período de contrastes e experimentações, que consolidou novos protagonistas da música brasileira, ao mesmo tempo em que reafirmou a importância de nomes consagrados.

Nesse contexto, Tim Maia enfrentou o desafio de se reposicionar em um mercado musical cada vez mais competitivo, marcado pela ascensão de novas tendências e movimentos, como o “BRock” e a consolidação do pop nacional. No entanto, suas estratégias artísticas lhe permitiram não apenas sobreviver a essas mudanças, mas também se destacar, explorando diferentes estilos e formatos musicais. Como observa Motta:

Na virada para 1980, a onda disco morria na praia e as guitarras do rock voltavam a roncar. Rita Lee se tornava uma grande estrela e seus shows lotavam ginásios no Brasil inteiro. Surgiam os novos e talentosos Lulu Santos, Ritchie, Lobão e Marina Lima. Para Tim Maia, não fez a menor diferença, o chefe do soul continuou enchendo qualquer pista (Motta, 2007, p. 124).

Esse cenário brasileiro dialoga diretamente com o que ocorreu nos Estados Unidos, conforme retratado no documentário *A Guerra da Disco Music*, que aborda a ascensão e a queda da disco como uma verdadeira batalha cultural. Nos EUA, a disco surgiu em clubes frequentados por negros e homossexuais, conquistando rapidamente o mercado e desbancando o *rock* como gênero dominante no fim da década de 1970. Contudo, sua popularidade despertou a resistência de fãs do *rock*, que viam a disco como comercial e superficial. Assim como lá, no Brasil, o fim da era disco abriu espaço para o ressurgimento do *rock* e o surgimento de novos nomes, embora artistas como Tim Maia continuassem a atrair grandes públicos, mostrando sua versatilidade e a força do *soul* nacional. Trata-se, portanto, de um momento de transição musical que reflete disputas culturais, sociais e de gosto musical em escala global.

Essa capacidade de adaptação de Tim Maia foi fundamental para que ele mantivesse sua relevância no cenário musical, continuando a atrair grandes públicos, apesar das mudanças radicais que marcaram a década. Os álbuns lançados entre 1990 e 1997, com destaque para produções como *Dance Bem* e *Tim Maia interpreta Clássicos da Bossa Nova*, demonstraram sua capacidade de navegar entre gêneros musicais distintos, ao mesmo tempo em que ampliavam sua conexão com públicos variados.

Além disso, sua independência artística, viabilizada pelo selo Vitória Régia Discos, revelou um artista, que buscava não apenas reconhecimento, mas também liberdade para expressar sua visão musical. Os lançamentos póstumos, como *Tim Maia Racional, Vol. 3* e *Yo Te Amo*, reforçam a relevância de sua obra, mostrando que suas criações continuam a despertar interesse e a inspirar novas gerações de artistas. A longevidade de seu legado reflete a profundidade de suas contribuições, que extrapolam os limites da música popular para influenciar a cultura brasileira como um todo. Essa influência pode ser observada de forma concreta em sua vasta discografia, que evidencia as diferentes fases de sua carreira e a diversidade de estilos que marcou sua trajetória artística. Para ilustrar a vasta carreira e significativa produção musical de Tim Maia, apresentamos a seguir um quadro com sua discografia, que reúne os principais álbuns lançados ao longo de sua carreira e evidencia a diversidade de estilos explorados pelo artista.

DISCOGRAFIA

Ano	Álbum	Música	Formato	Gravadora	Vendas	Certificações
1970	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	+ 200 mil (Brasil)	Ouro (Brasil)
1971	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	-	-
1972	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	-	-
1973	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	+ 200 mil (Brasil)	Ouro (Brasil)
1975	Tim Maia Racional, Vol. 1	-	LP	Seroma	+ 38 mil (Brasil)	-
1975	Tim Maia Racional, Vol. 2	-	LP	Seroma	+ 20 mil (Brasil)	-
1976	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	-	-
1976	Tim Maia em Inglês	-	LP	Seroma	-	-
1977	Tim Maia	-	LP, K7	Som Livre	-	-

Ano	Álbum	Música	Formato	Gravadora	Vendas	Certificações
1978	Disco Club	-	LP, K7	Atlantic	-	-
1979	Reencontro	-	LP, K7	Odeon	-	-
1980	Tim Maia	-	LP, K7	Polydor	-	-
1982	Nuvens	-	LP	Seroma	+ 20 mil (Brasil)	-
1983	O Descobridor dos Sete Mares	-	LP, K7	Lança	+ 100 mil (Brasil)	Ouro (Brasil)
1984	Sufocante	-	LP, K7	Lança	-	-
1985	Tim Maia	-	LP, K7	RCA	-	-
1986	Tim Maia	-	LP, K7	GEL Continental	-	-
1987	Somos América	-	LP, K7	GEL Continental	-	-
1988	Carinhos	-	LP, K7, CD	RCA	-	-
1990	Dance Bem	-	LP, K7, CD	Vitória Régia Discos	-	-
1990	Tim Maia interpreta Clássicos da Bossa Nova	-	LP, CD	Vitória Régia Discos	-	-
1994	Voltou Clarear	-	LP, K7, CD	Vitória Régia Discos	-	-
1995	Nova Era Glacial	-	LP, K7, CD	Continental, Warner	-	-
1997	Tim Maia & Os Cariocas: Amigos do Rei	-	CD	Vitória Régia Music	-	-
1997	Pro Meu Grande Amor	-	CD	Vitória Régia Music	-	-
1997	What a Wonderful World	-	CD	Paradoxx Music	-	-
1997	Só Você (Para Ouvir e Dançar)	-	CD	Vitória Régia Music	-	-
1997	Sorriso de Criança	-	CD	Vitória Régia Music	-	-
2011	Tim Maia Racional, Vol. 3 (póstumo)	-	CD	Abril Coleções	-	-
2021	Yo Te Amo (póstumo)	-	Download digital	Vitória Régia Music	-	-

Fonte: Wikipédia. Discografia de Tim Maia. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Discografia_de_Tim_Maia. Acesso em: 21 abr. 2025.

4. LEGADO E INFLUÊNCIA DE TIM MAIA NA MÚSICA BRASILEIRA

Após seu falecimento em 15 de março de 1998, aos 55 anos, Tim Maia deixou um legado musical que transcende os limites de sua trajetória pessoal e de seu repertório fonográfico. Sua atuação artística consolidou-se como um marco essencial na formação de uma identidade musical plural no Brasil, sendo capaz de dialogar com as complexidades culturais das camadas urbanas, periféricas e negras do país. O jornalista e escritor Nelson Motta, reitera essa grandeza em diversos de seus relatos sobre o artista, ao afirmar: “Depois que Tim Maia morreu, sua obra só cresceu. Não há pista de dança que, em algum momento, não toque Tim Maia. Chega a hora que tem que tocar Tim Maia para esquentar a pista.” (Motta, 2013). Essa observação destaca não apenas a popularidade contínua de suas músicas, mas também sua presença constante no imaginário coletivo brasileiro.

Ao longo de sua trajetória, Tim Maia demonstrou sensibilidade para absorver e reinventar as mais variadas sonoridades. Sua fluidez artística lhe permitiu transitar entre gêneros como *soul*, *funk*, *jazz*, MPB, samba, bossa nova, baião, disco music, *rock* e baladas românticas. Tal diversidade atesta não só sua habilidade como intérprete e compositor, mas também seu papel central na transformação da música nacional. Ao combinar influências estrangeiras com elementos da cultura popular brasileira, conforme analisado ao longo desta pesquisa, o artista desenvolveu uma linguagem musical autêntica e acessível, capaz de alcançar diferentes públicos.

Sua aptidão para fundir referências e criar novas expressões sonoras fez dele uma figura essencial na modernização da MPB e na consolidação da indústria fonográfica no país. No entanto, sua contribuição vai além da esfera musical: Tim Maia também se destacou por sua presença marcante, estilo irreverente e espírito inovador, elementos que moldaram uma identidade artística. Outro trecho de Motta (2007), ilustra com precisão a intensidade de sua personalidade:

Testemunhar sua carreira era um privilégio: um incessante espetáculo de grande música e alta comédia, protagonizado por um personagem único em sua paixão pelo excesso ,de talento, de volume, de peso, de comida, de sexo, de drogas, de amor à arte, de cafajestice e agressividade, de ternura e generosidade ,sintetizada em seu grito de guerra: ‘Mais grave! Mais agudo! Mais eco! Mais retorno! Mais tudo! (Motta,2007, p.7).

Esse depoimento evidencia como sua relação com a arte era visceral, marcada por uma entrega total e por uma liberdade criativa que refletia a intensidade do espírito popular brasileiro. Esse célebre grito de guerra, eternizado por Nelson Motta, evidencia não apenas a força da presença de Tim Maia no palco, mas também sua relação intensa e minuciosa com a arte de fazer música. Seu perfeccionismo sonoro, muitas vezes interpretado como exagero, estava profundamente ligado à experiência que teve durante sua estadia nos Estados Unidos, no final da década de 1950. Foi nesse período que Tim teve contato direto com a música negra norte-americana e, especialmente, com a estética sonora da gravadora Motown (O nome Motown vem da junção das palavras “Motor” e “Town”, uma referência à cidade de Detroit, nos Estados Unidos, conhecida como Tamla-Motown, é uma gravadora americana de discos fundada em 12 de janeiro de 1959 por Berry Gordy Jr.), reconhecida por sua produção refinada, seus arranjos milimetricamente calculados e sua exigência por excelência técnica.

Ao absorver essas referências, Tim Maia internalizou padrões de qualidade que, ao retornar ao Brasil, passaram a nortear sua maneira de compor, gravar e se apresentar. Sua insistência em ajustes finos de som e seu cuidado extremo com cada detalhe do arranjo demonstram que seu perfeccionismo não era capricho, mas resultado de uma formação musical exigente e internacionalizada. Essa busca incessante pela sonoridade ideal, portanto, revelava um artista comprometido com a inovação, que entendia o fazer musical como uma experiência total, tão visceral quanto técnica, tão popular quanto sofisticada.

Essa exigência com a qualidade sonora também se refletia nas decisões que tomou ao longo da carreira. Demonstrando visão estratégica e ousadia, Tim Maia adotou uma postura pioneira ao investir na produção musical independente. Ao fundar sua própria gravadora, inicialmente Seroma (acrônimo de seu nome de batismo, Sebastião Rodrigues Maia) e, posteriormente, Vitória Régia Discos, o cantor assumiu o controle de sua produção artística e desafiou os modelos tradicionais do mercado fonográfico. Essa atitude inspirou gerações de músicos a buscar caminhos de autonomia e inovação.

Sua influência permanece viva em diferentes gerações. Desde artistas como Sandra de Sá, Seu Jorge e o grupo Fat Family, que se apresentou no festival Afropunk Brasil 2024, em Salvador, com um show em homenagem a Tim Maia, até nomes contemporâneos como Criolo, Maria Rita, Silva, Liniker, Emicida e IZA, muitos reconhecem publicamente a importância de sua obra em suas trajetórias musicais. Léo Maia, filho adotivo de Tim Maia, apresenta um timbre vocal surpreendentemente

semelhante ao do pai e preserva o espírito inventivo que marcava sua trajetória artística, sem contar com os artistas que também regravaram canções de Tim Maia Marisa Monte, Lulu Santos, Kid Abelha, Roberto Carlos, Eduardo Araújo entre tantos.

Outro exemplo da influência de Tim Maia pode ser observado no grupo Racionais MC's, um grupo brasileiro de rap fundado em 1988 na cidade de São Paulo. Embora estejam ligados ao universo do rap e do hip hop, os Racionais MC's têm em Tim Maia uma referência importante. Inclusive, o nome do grupo foi inspirado no álbum Tim Maia Racional Vol. 1 (1975). A obra de Tim Maia é considerada uma vertente significativa também por sua contribuição ao fortalecimento da cultura negra, tanto por meio da abordagem direta de questões sociais quanto pela valorização das musicalidades afro-brasileiras em suas produções. O resgate de elementos da *soul music* e o compromisso com as narrativas periféricas fazem de Tim Maia um precursor de muitas das discussões que, anos depois, os Racionais ampliariam com uma nova linguagem musical.

O reconhecimento da importância de Tim Maia também é reiterado por instituições e veículos especializados. Em outubro de 2012, a revista Rolling Stone Brasil publicou uma edição comemorativa em que, com base na avaliação de 60 especialistas, elegeu as 100 Maiores Vozes da Música Brasileira. O cantor foi classificado em primeiro lugar, seguido por Elis Regina, consagrando sua potência vocal como a mais representativa do país. Sua presença na memória cultural brasileira se mantém viva por meio de diversos projetos e homenagens.

Entre os principais estão o musical Tim Maia: Vale Tudo, dirigido por João Fonseca, o filme biográfico lançado em 2014, com direção de Mauro Lima, e sua biografia escrita por Nelson Motta, Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia (2007). A circulação constante de coletâneas, álbuns remasterizados, playlists digitais e shows-tributo demonstra o contínuo interesse do público por sua obra. Mesmo em seus últimos anos de carreira e em projetos lançados postumamente, sua influência permanece evidente, sendo revisitada por artistas contemporâneos e pela crítica especializada.

Em 28 de setembro de 2012, quando Tim Maia completaria 70 anos, uma série de homenagens marcou a data, reafirmando sua importância como ícone da música brasileira. Entre as ações mais significativas esteve o lançamento da coletânea internacional Nobody Can Live Forever: The Existential Soul of Tim Maia (“Ninguém Pode Viver Para Sempre: A Alma Existencial de Tim Maia”), promovida pela gravadora Luaka Bop, do músico David Byrne. O projeto, cuidadosamente elaborado, tinha como objetivo apresentar ao público estrangeiro a força, originalidade e complexidade da obra

de Tim Maia, especialmente sua fase mais enigmática e espiritual: a chamada “Fase Racional”. A coletânea reuniu 15 faixas marcantes, com destaque para músicas que combinam funk, soul e mensagens filosóficas.

O lançamento ocorreu em grande estilo, com festas temáticas em cidades como Londres, Milão e Nova York, celebrando não apenas o aniversário do artista, mas sua universalidade sonora e seu legado atemporal. Ao resgatar e difundir internacionalmente a obra de Tim Maia, o projeto de David Byrne contribuiu para ampliar o reconhecimento do cantor como uma figura essencial da soul music mundial, evidenciando como sua música é capaz de atravessar fronteiras e dialogar com públicos diversos. Já em 2024, Tim Maia foi escolhido como o grande homenageado da 31ª edição do Prêmio da Música Brasileira. Segundo José Maurício Machline, idealizador da premiação, o artista “transformou a música brasileira com ousadia, liberdade e uma assinatura sonora inconfundível”, reafirmando sua relevância como fonte de inspiração para músicos de diferentes estilos e épocas.

Mesmo depois de seu falecimento, o legado de Tim Maia não apenas persiste, como também se amplia continuamente. Sua obra segue sendo fonte de inspiração para novos artistas e motivo de pesquisas acadêmicas que buscam compreender a complexidade de sua música e a profundidade de suas letras. A vitalidade do seu trabalho transcende gerações, influenciando não só o cenário musical, mas também movimentos culturais e sociais que valorizam a expressão da identidade negra e a diversidade sonora brasileira. A constante redescoberta de suas composições em diferentes contextos demonstra que Tim Maia permanece um nome fundamental para a história da música, cuja criatividade e inovação continuam a desafiar e encantar públicos ao redor do mundo. Sua contribuição artística mantém-se relevante, dialogando com o presente e apontando caminhos para o futuro da música popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória artística de Tim Maia reafirma o papel da música como um meio legítimo de expressão da identidade nacional e como instrumento de transformação social. Ao longo deste estudo, buscou-se compreender como sua obra sintetiza diversas influências culturais, históricas e musicais que moldaram o cenário sonoro brasileiro. Ao fundir elementos internacionais com ritmos locais, ele construiu uma linguagem singular que quebrou paradigmas e ampliou os horizontes da música popular no país.

Diversos autores e fontes reforçam a relevância de sua contribuição para a MPB. Nelson Motta (2007), em *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*, oferece um retrato aprofundado da sua obra e das contradições do artista, evidenciando sua importância como inovador musical e figura central no cenário cultural brasileiro. Lucas Henning (2020), ao explorar o período vivido por Tim Maia nos Estados Unidos, destaca como essa experiência foi fundamental para o surgimento da *soul* music no Brasil, ampliando o repertório sonoro do país. Já Margareth Ago (2021), e os registros audiovisuais disponíveis em plataformas como Globoplay e Spotify permitem vislumbrar, por meio de documentários e cinebiografias, os bastidores de sua vida e a permanência de seu legado. Esses materiais confirmam que sua produção não apenas influenciou sua época, mas continua reverberando em diferentes gerações.

Além da valorização de sua obra, é essencial compreender a forma como sua personalidade se entrelaça com o momento histórico vivido. A sensibilidade artística de Tim Maia, marcada pela ousadia e pela intensidade emocional, encontrou eco em um período de grandes mudanças sociais, políticas e culturais no Brasil. A década de 1970, com seus conflitos e censuras, foi palco para o surgimento de vozes que, como a dele, desafiaram convenções estéticas e ideológicas. Nesse contexto, seu embate com a indústria fonográfica destacou sua busca por liberdade criativa, opondo-se às exigências comerciais e reafirmando sua autenticidade como artista.

O caráter peculiar de sua música resulta dessa intersecção entre vivências pessoais, referências externas e uma postura de resistência diante dos limites impostos pelo mercado. Sua capacidade de transformar experiências intensas em canções carregadas de emoção e originalidade revela um processo de criação que ultrapassa o entretenimento e adquire um valor simbólico profundo. Portanto, é possível afirmar que Tim Maia representa mais do que um ícone da MPB. Ele é um reflexo da complexidade brasileira, marcado por contradições, influências múltiplas e uma permanente reinvenção.

Sua trajetória reafirma a importância da música popular como objeto de estudo acadêmico, capaz de revelar aspectos significativos da cultura, das relações sociais e da construção da identidade nacional.

Além disso, o presente trabalho reforça a necessidade de olhar para os artistas populares com uma abordagem crítica e contextualizada, que vá além da apreciação estética. Ao analisar a obra de Tim Maia sob diferentes perspectivas, musical, histórica, social e pessoal, evidenciou-se o papel da música como meio de resistência, reconstrução simbólica e narrativa de si. Essa abordagem contribui não apenas para o reconhecimento da importância de sua contribuição artística, mas também para a valorização da MPB enquanto patrimônio cultural em constante transformação.

Por fim, espera-se que esta investigação desperte novas reflexões sobre a relação entre música e sociedade, incentivando futuras pesquisas que deem continuidade à valorização da memória musical brasileira. Ao recuperar e reinterpretar figuras como Tim Maia, contribui-se para a ampliação dos horizontes acadêmicos e culturais, promovendo uma compreensão mais rica, crítica e plural das manifestações artísticas que moldam o imaginário coletivo do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fernanda Maria de. **Tim Maia: o anti-herói da música brasileira**. Dissertação de Mestrado. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio. Orientadora: Profa. Sonia Maria Giacomini. Rio de Janeiro, abril de 2014. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/projetosEspeciais/ETDs/consultas/conteudo.php?strSecao=resultado&nrSeq=54783@1>>. Acesso em: 09 de março de 2024.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CARLOS, Erasmo. **Minha fama de mau**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

COELHO, Manoel Jacintho. **Universo em Desencanto**: 1º volume da obra. 5. ed. Rio de Janeiro: Cultura Racional, 1982.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder - do Vinil ao Download**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. **Vale tudo o som e a fúria de Tim Maia**. Ed. Objetiva, de janeiro, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 3. reimp. São Paulo: Editora 34, 2010.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ARAÚJO, Eduardo. **Entrevista sobre Tim Maia e o livro “Vale Tudo”**. Entrevistador: Erick Luis. YouTube, 16 set. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/xSHDNRSFCbA>. Acesso em: 3 de dezembro. 2024.

BLACK RIO. **Veja**, São Paulo, ed. 447, p. 156-160, 24 nov. 1976b.

BLOTA, Thereza. **Tim Maia, o artista que engrandeceu o soul e o funk no Brasil. Terra, 13 set. 2021**. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/tim-maia-o-artista-que-engrandeceu-o-soul-e-o-funk-no-brasil,1f3616d7136487dbcfcc1b89f2d0d2a9es5ta1yb.html>>. Acesso em: 02 de março de 2025.

COELHO, Joana. **Movimento Tropicália: concretismo, antropofagia e política**. Politize! 03 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/movimento-tropicalia/>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2025.

D-TUDO PLAY. **Nelson Motta fala como conheceu Tim Maia**. YouTube, 18 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVLJfn-M_Ww>. Acesso em: 27 de agosto de 2024.

GLOBOPLAY. **Vale Tudo com Tim Maia | Documentário Original Globoplay**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qQZIkMLLsVA>>. Publicado em: 29 de set. de 2022. Acesso em: 08 de outubro de 2024.

HENNING, Lucas. **O período de Tim Maia nos EUA, pai da soul music no Brasil. Relevo, + Música, 16 fev. 2020**. Disponível em: <<https://medium.com/relevo-musica/tim-maia-nos-eua-o-pai-da-soul-music-no-brasil-4d47b369b4f9>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2024.

HISTÓRIA DA MPB. **Jovem Guarda. História da MPB**, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.historiadampb.com.br/jovem-guarda>>. Acesso em: 19 de março de 2025.

JFS HOME VÍDEO. **Por Toda Minha Vida. Tim Maia. Completo. Sem comerciais**. 14 dez. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ci-6JqbQdzs>>. Acesso em: 02 de abril de 2024.

KFouri, Juca. **Entrevista com Juca Kfouri**. TV Gazeta, exibida em 27 mar. 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 13 junho. 2024.

MOTTA, Nelson. **Nelson Motta fala como conheceu Tim Maia**. YouTube, 5 ago. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/QDVZJF5M9ec>. Acesso em: 28 de janeiro de 2024.

RACISMO. **O Globo, Rio de Janeiro**, p. 10, 26 abr. 1977. Caderno Estado do Rio.

RAMOS, Maria Beatriz Jacques. **Vale tudo: Tim Maia entre a vida e a morte**. 22 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.circulopsicanaliticors.com.br/producao-cientifica/artigos/vale-tudo-tim-maia-entre-a-vida-e-a-morte/13>>. Acesso em: 05 de maio de 2024.

RECORD EUROPA. **Entrevista com Tim Maia sobre discriminação de Roberto e Erasmo.** YouTube, 24 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hb3ZmVhdEBE>>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

RODRIGUES, Nelson. **A vaia selvagem. Última Hora,** Rio de Janeiro, 1967.

SENTA QUE LÁ VEM HISTÓRIA. **Tim Maia, discos voadores e a imunização racional | #03.** Spotify, 21 jan. 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3ByQUagkpSoqyXSmyTd3fZ?si=3BTYJiL5QoKMxm46zZgAYQ&nd=1&dlsi=754eb956925b4a05>>. Acesso em: 01 de março de 2025.

SOARES, Jô. **Jô Soares 11 e meia – entrevista com Tim Maia.** Publicado em: 14 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 18 junho. 2024.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Bossa Nova. Mundo Educação,** [s.d.]. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/bossa-nova.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

TAMBELLINI, Flávio R. **Tim Maia.** [S.l.]: [s.n.], 1987. 1 vídeo (15 min), son., color. Documentário. Formato: 35mm. Disponível em: <https://portacurtas.org.br>. Acesso em: 18 de abril 2024.

THAYER, Allen. **Tim Maia's Racional | Live Convention + TIMEKODE.TV present Cratery© Record Exchange.** Entrevistador: Arcee. YouTube, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PbCSl8mRlps>. Acesso em: 3 dez. 2024.

TV DA RUA. **1976 Movimento Black Rio.** YouTube, 16 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJoI>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AGO, Margareth. AGORA TV. **Tim Maia | filme completo**. Publicado em: 27 de mar. de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PPyMEpZfyk>>. Acesso em: 05 de abril de 2024.

CANTANDO COISAS DE AMOR. **Minha fama de mau (filme completo)**. YouTube, 23 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cwdVAwzdeJQ>>. Acesso em: 03 de dezembro de 2024.

THOMPSON, Ahmir “Questlove”. **Summer of Soul (...ou, Quando a Revolução Não Pôde Ser Televisionada)**. [S.l.]: Searchlight Pictures, 2021. 1 vídeo (117 min), son., color. Documentário. Disponível em: <<https://www.netflix.com/pt/title/70308063>> Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

VARDA, Agnès. **Os Panteras Negras**. [S.l.]: Cine-Tamaris, 1968. 1 vídeo (28 min), son., color. Documentário. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/0U495EX1J0WPMGFYNY5DHAXN54/ref=atv_dp_share_cu_r> Acesso em: 15 de janeiro de 2025.

A GUERRA DA DISCO MUSIC. Produção: Lisa Q. Wolfinger; Rushmore Denooyer. Roteiro: Cameo George; Lisa Q. Wolfinger; Rushmore Denooyer; Susan Bellows. Direção de fotografia: Ezra Wolfinger. Edição: Jed Rauscher. Design e mixagem de som: Greg McCleary. [S.l.]: PBS, 2023. 1 vídeo (52 min), son., color. Documentário. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/A-Guerra-da-Disco-Music/0FECY4HAB0INPXJ5CTSU0E8AYU>. Acesso em: 28 de maio de 2025.