



ANDRÉ PICOLOTTO

DISCOS MARCUS PEREIRA

Uma história musical do Brasil



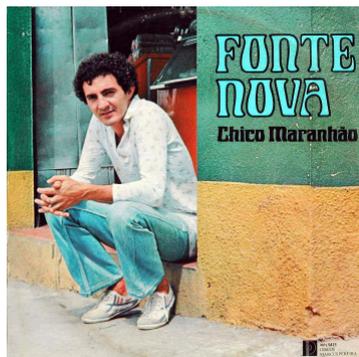
ANDRÉ PICOLOTTO

DISCOS MARCUS PEREIRA

Uma história musical do Brasil

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO UM Cartola, aos 65 anos	15
CAPÍTULO DOIS 'Loucos Mansos'	21
CAPÍTULO TRÊS Cartografia Sonora	29
CAPÍTULO QUATRO Sobrevoos (1974-81)	37
CAPÍTULO CINCO Notícia de jornal	45
CAPÍTULO SEIS Reconhece a queda, não desanima	47
DISCOGRAFIA BÁSICA	53
REFERÊNCIAS	55



A MÚSICA DE PAULO VANZOLINI
CARMEM COSTA/PAULO MARQUEZ



contos da gente
OS TÁPES



*É assim que existimos na história:
fazendo-a, a partir do que nos foi dado.*

ALBERTO DA COSTA E SILVA

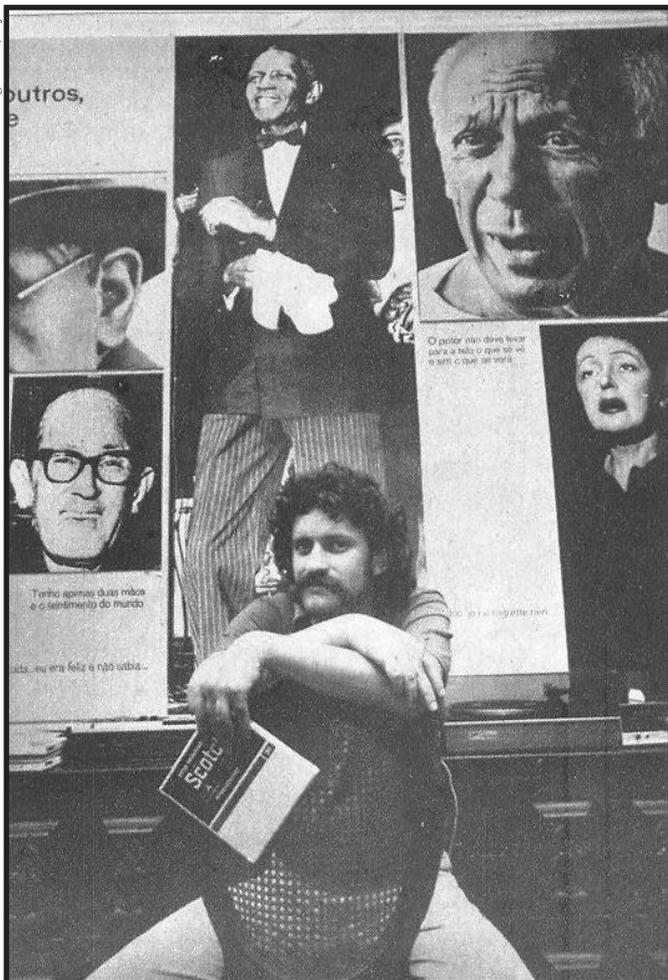
APRESENTAÇÃO

A música popular brasileira é repleta de boas histórias — fascinantes, para quem se interessa pelo assunto. Abrindo um livro aleatório, qualquer que seja o tema, o escopo ou o estilo do autor — como *História social da música popular brasileira*, de José Ramos Tinhorão, *Choro: do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes, *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo César de Araújo —, certamente vamos encontrar casos e personagens que demonstram a riqueza cultural e sobretudo humana desse universo.

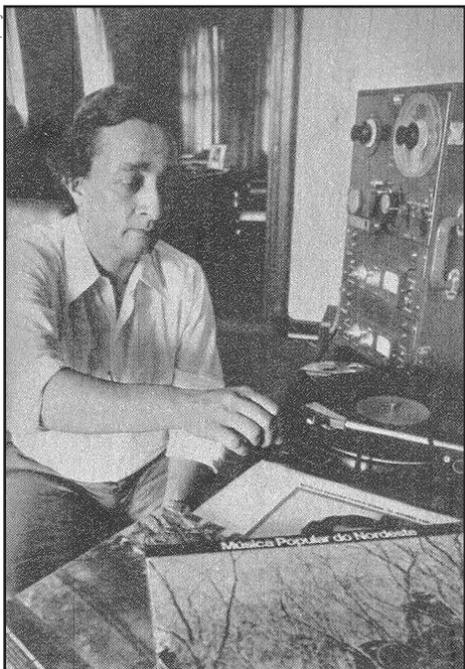
A história da Discos Marcus Pereira, contada neste livrorreportagem, é uma delas. Ou várias. É a do pernambucano Aluizio Falcão, jornalista que, antes de idealizar os primeiros projetos da gravadora, trabalhava com música em movimentos sociais de Miguel Arraes. De João Carlos Bottezelli, o Pelão, produtor que subiu sozinho os morros do Rio de Janeiro e desceu acompanhado de alguns dos maiores sambistas do Brasil. E a de Marcus Pereira, que trocou dezessete anos de publicidade, endividando-se até o fim da vida, para lançar música popular que julgava ignorada pelas grandes gravadoras. Vislumbram-se outras, de passagem: Luiz Carlos Paraná, Paulo Vanzolini, Carolina Andrade, Marcus Vinícius de Andrade.

Em menos de dez anos, a Discos Marcus Pereira (1973-1981) editou cerca de 140 discos, dos mais variados estilos. Lançou os primeiros LPs de Cartola, Donga, Paulo Vanzolini, Quinteto Armorial, Canhoto da Paraíba. E documentou, de forma pioneira no mercado fonográfico do país, manifestações folclóricas e populares de todas as regiões do Brasil. Do ponto de vista financeiro, a empreitada pode ser vista como um fracasso. Seu valor artístico e histórico, ao contrário, é um monumento àquele que Aluizio Falcão chamou o “nosso mais criativo compositor de todos os tempos”: o povo brasileiro.

Este é um trabalho escrito sobre música, que busca, exatamente por isso, despertar no leitor hipotético a vontade de ouvir os discos e artistas abordados. Para ajudar na tarefa, alguns dos mais representativos estão listados na “Discografia básica”. Apenas assim — não se encerrando em si mesmo — terá cumprido seu objetivo.



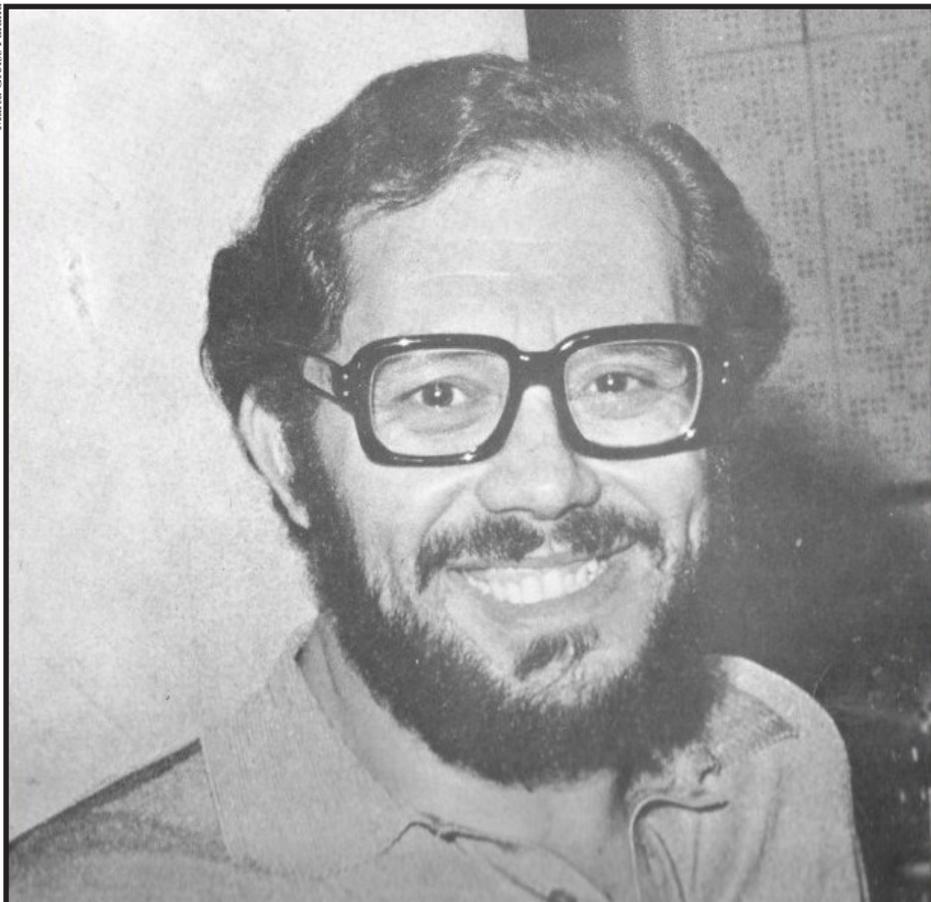
A repercussão positiva do disco de Nelson Cavquinho lhe rendeu a chance de produzir, logo em seguida, o primeiro LP de Adoniran Barbosa. Mas João Carlos Botzelli, o **PELÃO**, não tinha a mesma sorte com Cartola, então com 65 anos. Por alguma razão, as grandes gravadoras negavam o sambista da Mangueira. “Eu passei em todas. RCA, Polygram. Todas. Chegaram a falar pra mim que ali não era asilo de velhos”.



MARCUS PEREIRA (1930-1981) já havia sondado Paulo Vanzolini, sem sucesso, sobre a possibilidade de um disco. As noites no Jogral, a amizade compartilhada com Luiz Carlos Paraná, convívio e confiança se estreitando; resolveu perguntar de novo: “Paulinho, vamos fazer um LP?”
 “Com você faço qualquer negócio.”

Foi um projeto monumental — ainda mais quando levado a cabo por uma gravadora independente, nova, pequena, de pessoas sem experiência no mercado fonográfico. O que guiou **MARCUS PEREIRA** e Aluísio Falcão, e não apenas na realização do *Mapa Musical*, era o sentimento compartilhado de que, não fossem de uma vez registrados, artistas, ritmos e estilos musicais populares corriam o risco iminente de se perderem. Era a preocupação, revivida, de Mário de Andrade.





A principal atração da casa era o próprio **LUIZ CARLOS PARANÁ** (1932-1970). Passava de mesa em mesa cantando suas composições, sambas de Paulo Vanzolini, músicas caipiras que aprendera no seu tempo de interior. E a atividade estimulava sua criatividade: foi na condição de dono de bar que tirou segundo e quinto lugares nos festivais da TV Record de 1966 e 1967. As comemorações correriam madrugada adentro — no JograL. Duas das muitas noites de música e amizade.

Cartola, aos 65 anos

Angenor de Oliveira, o Cartola, tinha o hábito de acordar cedo, todos os dias. Regava as plantas do jardim, saía, comprava pão e jornal, tomava um copo de cerveja, outro de conhaque, voltava. Só ia trabalhar depois do almoço preparado pela esposa, dona Zica, com quem morava no Morro da Mangueira. Então, hora da sesta, ia dormir, e que não fossem acordá-lo. Naqueles primeiros anos da década de 70, o poeta era contínuo de repartição pública, servindo cafezinho em gabinete de ministro. O emprego, arranjado por amigos, dava-lhe uma renda fixa mensal, a complementar a de shows eventuais, de algum direito autoral.

Até que o produtor João Carlos Botezelli, o Pelão, lhe bateu à porta e propôs fazer seu primeiro LP, para a gravadora Discos Marcus Pereira. Era começo de 1974. Cartola tinha 65 anos.

Antes, participara apenas de gravações ocasionais, sempre dividindo espaço com outros artistas. A primeira vez foi a bordo do navio Uruguay, que aportou na costa do Rio de Janeiro em 1940. Dentro da política de boa vizinhança do presidente Franklin Roosevelt, o maestro Leopold Stokowski vinha registrar artistas populares do Brasil. E Cartola, indicado a Stokowski por Heitor Villa-Lobos, cantou um samba de sua autoria, num disco — *Native Brazilian Music* — com canções de Pixinguinha, Donga, Jararaca & Ratinho, João da Bahiana, Zé da Zilda. Participou também, em 1968, do LP *Fala Mangueira!*, ao lado de Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Odete Amaral e Carlos Cachaça, seu amigo e maior parceiro.

Cartola fora um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira, em 1928, e grandes nomes da música brasileira, de diferentes eras, gravaram suas composições. Teve o primeiro samba vendido para Mário Reis em 1929, quando tinha 21 anos. Em 1933, Francisco Alves fez sucesso com “Divina Dama”, o que valeu a Cartola a alcunha de “Divino”, dada pelo jornalista Lúcio Rangel. Mas depois de alguma popularidade nos anos 30 e 40, viúvo da primeira esposa, Deolinda, e curando-se de uma meningite, Cartola sumiu da Mangueira e da música. Muitos o davam como morto.

Redescoberto na década de 50 pelo jornalista Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, lavando carros num estacionamento de Ipanema, o poeta voltou,

devagar, a ser presença no cenário musical da época. Fundou com dona Zica um restaurante de sucesso, o Zicartola; ali, músicos da nascente bossa nova misturavam-se aos grandes compositores do samba — ele, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Ismael Silva. O interesse renovado fez com que Nara Leão gravasse “O Sol Nascerá”, parceria de Cartola e Elton Medeiros, em seu LP de estreia, de 1964. Durou pouco; o Zicartola falido, o casal volta, endividado, à existência humilde do morro. Mas os sambas de Cartola seguem no rádio, com Elizeth Cardoso, Cyro Monteiro, Gal Costa, Clara Nunes, Paulinho da Viola, Elza Soares.

Faltava apenas o autor gravar sua obra. A oportunidade chegou — na velhice.

Se Cartola acumulava, em 1974, carreira musical de quase cinco décadas, João Carlos Botetzelli, o Pelão, não completara nem um ano como produtor de discos. Mas seus dois LPs até então — de Nelson Cavaquinho e Adoniran Barbosa, ambos para a Odeon — renderam prêmios, imprensa, reconhecimento. E, da mesma forma que Cartola, Nelson e Adoniran eram artistas de longa história e reconhecimento tardio na música popular brasileira.

Nascido em São José do Rio Preto, descendente de italianos, Pelão começou a frequentar, em meados dos anos 60, os bastidores do show Opinião, onde fez amizade com vários compositores da velha guarda do samba carioca. Morava em São Paulo, mas ia ao Rio de Janeiro, com o pouco dinheiro que tinha, só para ver as apresentações. “Depois saía com o Nelson Cavaquinho pra beber. E o Nelson é três dias e três noites, direto. Sem dormir”, conta, em entrevista no seu apartamento no bairro Perdizes, em São Paulo. “Ali eu conheci muita coisa. E você conhecendo uma pessoa que é bom caráter, que é sério, nesses lugares, você constrói tudo, rapidinho.”

Numa visita a conhecidos na Odeon, em 1973, pediu que fosse apresentado ao diretor artístico da gravadora, Milton Miranda, que o recebeu perguntando qual disco gostaria de produzir. “Nelson Cavaquinho”, respondeu. Miranda aprovou a ideia na hora. E Pelão decide gravar, no estúdio, o amigo do jeito como ele era — a voz rouca, o estilo único de tocar violão, com apenas dois dedos, acompanhado de músicos e arranjos a valorizar essas características —, numa primeira marca de sensibilidade que repetiria em toda a carreira. Estreia, assim, com um clássico.

A repercussão positiva lhe rendeu a chance de produzir, logo em seguida, o primeiro LP de Adoniran Barbosa. Mas não tinha, com Cartola, a mesma sorte. Por alguma razão, as grandes gravadoras negavam o sambista da Mangueira. “Eu passei em todas. RCA, Polygram. Todas. Chegaram a falar pra mim que ali não era asilo de velhos. E eu falei: ‘Tá bom’”.

Nessa época, recebeu convite do amigo Théo de Barros para trabalhar como produtor na Discos Marcus Pereira, pequena gravadora paulista inaugurada meses antes. Théo, também produtor no selo, fora violonista do Quarteto Novo e

coautor, com Geraldo Vandré, de “Disparada”, canção vencedora do Festival de 1966 da TV Record, na voz de Jair Rodrigues.

Pelão foi conversar com Aluizio Falcão, diretor artístico e sócio da Discos Marcus Pereira. A gravadora, fundada pelo publicitário Marcus Pereira, queria editar música brasileira ignorada no mercado fonográfico da época — seu primeiro grande trabalho, lançado comercialmente em 1973, era uma coleção de música folclórica da região Nordeste. E iam continuar com a documentação de estilos tradicionais da região Centro-Oeste e Sudeste. Aceitou o convite. Aluizio o colocou numa mesa em frente da sua. “A gente batia muito papo, resolvia tudo”.

E cedo começou a propor o nome de Cartola. Mas até ali encontrava resistência, notadamente, segundo ele, pelo dono da gravadora, Marcus Pereira. Até que uma noite, quando percorria seu roteiro habitual de bares, Pelão, “do jeito que o diabo gosta”, chegou no Jogral, na Rua Maceió, perto da Consolação. Lá encontrou Aluizio Falcão. O diretor artístico “não aguentava ficar em pé”.

“Lula” — assim o chamava; Pelão narra as histórias da época na forma de diálogos — “pelo amor de Deus, eu quero produzir o Cartola”.

Ajoelhou, fez um drama.

“Amanhã de manhã a gente conversa”.

Às onze horas, na sede da gravadora, os dois sóbrios:

“E aí, Lula?”

“Vai pro Rio e faz o Cartola”.

Chegando à capital carioca, Pelão apenas deixou suas coisas no hotel em que costumava ficar — o Bragança, na Lapa — e ali mesmo pegou um táxi para a casa de Cartola, na Mangueira.

“Dona Zica, tudo bem? O Cartola tá aí?”

“Tá sim, Pelão.”

Cartola dormia atravessado, num canto. Acordou. Disse, sentado:

“E aí, como é que tá São Paulo, Pelão?”

“Tá tudo bem, Cartola. E você, tá bem?”

“Tô indo.”

“Vamos gravar o disco?”

“Você tá brincando.”

“Vamos.”

“Quando?”

“A semana que vem.”

Cartola deu um pulo, ficou esperto.

“A gente vai gravar que músicas, como?”

“Só você. Você do jeito que você é. Com Canhoto, Dino e Meira. Marçal, Luna, Eliseu.”

“E as músicas?”

“Eu escolho. Tá ok?”

“Tá ok.”

“Beijo.”

“Beijo. Vamos tomar uma cerveja?”

“Não, deixa pra depois.”

Resolvida essa questão, Pelão saiu da Mangueira direto até a sede da RCA Victor, em Copacabana, e reservou um estúdio da multinacional para a semana seguinte; a Marcus Pereira não tinha estúdio de gravação próprio. De novo em São Paulo, avisou a direção que Cartola aceitara o convite e que ele, Pelão, voltaria ao Rio nos próximos dias para produzir o LP.

Na primeira sessão de gravação, em 20 de fevereiro de 1974, Cartola estava acompanhado por alguns dos melhores músicos populares do país. Dino Sete Cordas, Meira e Canhoto nas cordas; Raul de Barros no trombone, Copinha na flauta; no ritmo, Marçal, Luna, Gilberto e Jorginho. “Só era bambambã”, recorda Pelão. E, para cantar melhor, o produtor sugeriu a Cartola que tirasse a dentadura. Deu certo. Sem arranjos pré-estabelecidos, bastaram quatro sessões para o disco ficar pronto: doze canções, todas do compositor ou em parceria; de “Disfarça e Chora” a “Alegria”, passando por “Corra e Olha o Céu”, “Acontece”, “O Sol Nascerá” e “Alvorada”— 28 minutos históricos para a música brasileira.

Quando volta a São Paulo com a fita, vem a surpresa: Marcus Pereira não gosta do que ouve. Implica, particularmente, com o que julga ser um cachorro latindo na gravação. “O cachorro era o Marçal, a cuíca do Marçal. Era de madeira, de barrica, ainda a primeira, foi o pai dele que deu pra ele, o velho Marçal, da dupla Bide e Marçal”, conta o produtor. “Aí eu fiquei puto”.

O lançamento adiado, Pelão vai ao *Jornal da Tarde* enviar, por malote, uma cópia da fita a Alberto Helena Júnior, que cobria a Seleção Brasileira antes da Copa do Mundo da Alemanha e “era um puta fã do Cartola, conhecia o Cartola”. Na redação topou com Maurício Kubrusly, crítico de música do jornal.

“Ô, Pelão, tudo bem?”

“Tudo.”

“O que que você tá fazendo?”

“Eu já não tô fazendo mais, já fiz.”

“O que que você fez?”

“Gravei o Cartola.”

“PORRA, mas como?”

“O Cartola. Com Canhoto, Dino e Meira. Jorginho do Pandeiro, Luna, Marçal. E mais umas coisinhas, pouquinhas, e tá pronto o disco.”

“Pô, e vai sair por onde?”

“Pela Marcus Pereira. Ia sair, não sei se vai sair. Depende deles, né?”

Dias depois, num sábado de manhã, Pelão vai a padaria, compra o *Jornal da Tarde* e encontra, no Caderno 2, uma nota com a manchete: “Está gravado o

melhor disco do ano”. Era o que faltava para o LP ser aprovado.

A Discos Marcus Pereira lança *Cartola* em junho de 1974. Na capa, uma foto preta e branca do sambista, sorriso largo, de camisa meio aberta, os costurmeiros óculos escuros, a ponta do nariz levemente mais escura, da cirurgia para curar a rosácea. Os créditos são de Alexandre Silva Bauer e Gaia Piovesan Faro — homenagem de Pelão a dois afilhados seus, crianças na época. A autoria da imagem, na verdade, é dele.

“A gente fez isso tudo rápido, correndo e ganhando pouco. Ou quase nada. Mas aí não vai ao caso. Me interessa que o que eu fiz ficou pro povo”, diz o produtor, cigarro sempre entre os dedos, um gole de café, tosse, a voz rasgada, áspera, tosse — como Nelson Cavaquinho. Aos 74 anos, Pelão caminha devagar até seu escritório, abarrotado de discos, livros, molduras. Mostra o que ganhou: a famigerada cuíca de Marçal, um abajur e uma bicicletinha confeccionados por Adoniran Barbosa, quadros autografados por Nelson, Cartola, dona Zica, Carlos Cachaça. Presentes de amigos.

“O meu objetivo na vida sempre foi política. Minha formação é escola agrícola. Desde novo eu já fui estudar em escola agrícola. Eu fiz projetos de reforma agrária, fiz tudo. Meu negócio era política. Mas chegou uma hora, me encheu o saco a política, eu falei: ‘Tenho que achar outro jeito pra fazer uma revolução’. Que que eu faço? Vou dar voz pro povo. Eles cantando as coisas deles. Eles que falam o que sentem, o que tá certo, o que tá errado. Veja o Adoniran, veja o próprio Nelson. E o Cartola... não se fala do Cartola”.

O disco foi um sucesso de crítica e público. “É o primeiro LP de um dos poucos gênios da música popular brasileira”, escreveu José Ramos Tinhorão, no *Jornal do Brasil*. “Só a perspectiva histórica permitirá compreender sua verdadeira importância”. E os anos confirmaram o que já se previa na época — *Cartola* se consolidou como um dos grandes discos do Brasil.

Num outro plano, a gravação representou mudança significativa na vida do compositor. O sucesso lhe permitiu continuar o registro de sua obra em mais três LPs — mais um na Marcus Pereira, outros dois na RCA. Os shows tornaram-se constantes. Com o dinheiro, construiu uma casa simples em Jacarepaguá. Comprou seu primeiro carro. Os anos de pedreiro, tipógrafo, lavador de carros, contínuo de repartição pública e dono de bar ficaram no passado. Pode enfim viver tranqüilo, ao lado de dona Zica, seus últimos anos.

“Minha vida é como um filme de mocinho”, disse. “Acabei vencendo quase no final”. Cartola morre em 30 de novembro de 1980, aos 72 anos, de complicações de um câncer na tireoide.

‘Loucos Mansos’

Quando o golpe militar de 1964 cai sobre o Pernambuco de Miguel Arraes, levando não apenas à deposição do governador do Partido Social Trabalhista, mas à sua prisão — solto no ano seguinte, Arraes exila-se na Argélia, de onde volta em 1979 —, um jornalista foge do Recife e se esconde na capital carioca.

“Eu tive que fugir, tive que sair de lá”, conta Aluízio Falcão, em entrevista por telefone. “E fiquei clandestino no Rio de Janeiro durante alguns meses”. Antes do golpe, Aluízio assinava uma coluna diária no *Última Hora Nordeste*, jornal da cadeia nacional de Samuel Wainer. Era “marcantemente política”. E o jornalista, além disso, mantinha ligações diretas com o poder local. Durante a gestão Arraes na prefeitura do Recife (1960-2), ajudara a fundar, ao lado de gente como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Germano Coelho e Paulo Freire, o Movimento de Cultura Popular (MCP).

Criado em maio de 1960 sob o lema “Educar para a liberdade”, o MCP era uma iniciativa que agrupava diferentes ações de educação popular, com ênfase em cultura, para comunidades pobres da capital pernambucana. Participavam do Movimento professores, artistas, intelectuais, estudantes universitários; quase vinte mil alunos, entre adultos, adolescentes e crianças, tiveram aulas de alfabetização, leitura, artesanato, teatro, rádio, artes plásticas.

Aluízio sempre trabalhou com jornalismo, em jornal e rádio, e cultivava, desde a infância, relação especial com a música popular. Seu pai, embora funcionário público, era músico amador, e promovia reuniões de choro na casa da família. O rádio o aproximou dessa paixão de criança, mas foi dentro do MCP que pode vincular-se diretamente à música dos subúrbios do Recife — cirandas, bumbas-meu-boi, violeiros anônimos.

“Em função desse meu trabalho com música popular, com cultura popular, eu tinha na cabeça algumas coisas que eventualmente poderia vir a fazer no futuro. Mas a militância jornalística, a militância política, essas coisas me absorviam de tal maneira que o máximo que eu conseguia era fazer alguns espetáculos com violeiros, com cantadores de coco, no anfiteatro que tem nos fundos do Sítio

da Trindade [*no bairro recifense Casa Amarela*], onde funcionava o Movimento de Cultura Popular”.

Tudo isso acaba depois do 1º de abril.

No Rio de Janeiro, “o cerco se fechando”, amigos e partidários do governador pernambucano preso decidem votar em reunião a permanência de Aluízio Falcão no Brasil. O caminho mais seguro, decidem, é o asilo em uma embaixada qualquer. Ele vota contra — “tinha consciência que meu trabalho era legítimo; eu não era nenhum incendiário” —, mas acolhe a resolução da maioria. Há um contato com a Embaixada do México, que não o aceita. Outra reunião é convocada. Um homem que não estava no primeiro encontro sugere a saída: tinha uma agência de publicidade em São Paulo, e Aluízio, com sua experiência em redação de jornal, podia trabalhar com ele, como redator. O convite vinha de Marcus Pereira.

Dono de agência batizada com o próprio nome, a Marcus Pereira Publicidade, aquele paulista de 34 anos, partidário e amigo de Miguel Arraes, entrou na publicidade por “um conto de réis a mais”. Formara-se advogado pela USP, em 1954, sem nunca exercer a profissão. Recém-saído da faculdade, foi trabalhar na revista *Anhembi*, com Paulo Duarte, e no *Jornal de Debates*, com Rubens Paiva — “o único jornal brasileiro que defendeu o monopólio estatal do petróleo na campanha sucessória que levou Juscelino ao Poder”. Então, entre ofertas de emprego para tornar-se advogado de sindicato ou publicitário, escolheu o segundo, mais bem pago.

Três anos depois, em 1960, assessores do governador de São Paulo Carvalho Pinto propuseram que Marcus Pereira abrisse sua própria agência de publicidade, para atender, em regime provisório de exclusividade, o governo do Estado. Aceitou. Cedo a Marcus Pereira Publicidade ampliava o número de clientes, crescia. Funcionava com equipe reduzida, liderada pela personalidade enérgica do seu dono. Em entrevista na época para uma revista de publicidade, perguntado se na sua agência o cliente sempre tinha razão, respondeu que não, que só tinha razão quando tinha razão; sobre o que era mais importante na relação agência-cliente, disse que a “relação humana”.

Mesmo que a Marcus Pereira Publicidade não estivesse entre as maiores agências do ramo, seu diretor tinha o respeito de seus pares. Ele assinou, a partir de 1957, mesmo ano em que começou na profissão, a coluna “Publicidade”, no *Estado de S. Paulo*. Quando encerrada por falta de espaço, em 1963, 140 colegas publicitários enviaram abaixo assinado ao jornal expressando “desapontamento total” com a atitude tomada.

Em 1963, Marcus Pereira vai ao Recife, no Carnaval — “ou perto dele, minha memória se confunde, nela só tem frevo”, escreveu, quase dez anos depois, numa coleção de discos dedicada ao Nordeste. Na viagem, viu mais que o espetáculo desse estilo musical, com milhares de pessoas na rua, embaçados pela névoa,

“nos olhos talvez”. Conheceu as atividades do MCP, pessoas que nele trabalhavam — mas não Aluízio Falcão. Também foi apresentado a Miguel Arraes, num começo de amizade que duraria toda a vida de Marcus; visitou Arraes na Argélia, no exílio, e Arraes esteve no enterro do amigo, em 1981.

“Lembro-me de que voltei à base, esta tão diferente São Paulo, com uma frase na cabeça: ‘Meninos, eu vi!’”. E tornou-se espécie de representante, de relações públicas informal do governador pernambucano no estado de São Paulo. Organizava eventos — como um no Cine Paramount, em que o político veio se encontrar com estudantes —, fazia contatos com empresários paulistas para que investissem em Pernambuco. Foi nessa condição que Marcus Pereira participou daquela reunião no Rio de Janeiro, que resultou na vinda de Aluízio Falcão para São Paulo.

Era agosto de 1964. “E eu comecei a trabalhar com ele”, recorda Aluízio, “ele me estimulou muito, me ajudou bastante, disse que eu tinha jeito e tal”. A agência aos poucos se expandia, passava de pequeno para médio porte. Marcus então fez, um ano depois de se conhecerem, novo convite a Aluízio, para que fosse seu sócio.

“Olha, Marcus, eu não tenho dinheiro, não tenho nenhum capital para investir.”

“Não, não, você não vai investir em nada. Você vai investir no seu trabalho. Você passa a ser o diretor de criação da agência, e eu fico na direção geral do negócio.”

Arranjo semelhante se repetiria, quase uma década depois, quando os amigos decidem fechá-la para fundar a Discos Marcus Pereira — Aluízio como diretor artístico, nos bastidores, Marcus porta-voz, à frente.

Numa madrugada de 1964, Marcus Pereira acompanhava uma amiga em ronda pelas casas noturnas da capital paulista. Procuravam um cantor chamado Luiz Carlos Paraná, com quem ela tinha coisas a tratar. Encontraram-no na boate Open Door. Assunto resolvido, os três sentados à mesa, a amiga pede que o sujeito cante uma de suas composições, “Marcha do Amor e da Esperança”. Marcus, na época, já se interessava por música; a qualidade poética da letra e o jeito de tocar violão lhe impressionaram. Vencendo a timidez, entre uma canção e outra, Paraná começa a contar sua história.

Tinha nascido em Ribeirão Claro, município paranaense de 10.000 habitantes na fronteira com São Paulo. Lavrador até os dezenove anos, conseguiu emprego como pesquisador do IBGE. Os dois trabalhos lhe punham em contato com a gente do interior, e Paraná, autodidata no violão, foi aprendendo repertório do cancionário caipira. Na década de 50, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dividiu quarto de pensão com o juazeirense João Gilberto; ficou alguns anos, depois se estabeleceu em São Paulo. Nas duas cidades sustentou-se trabalhando em bares e

boates noturnas — como cantor, gerente, caixa, garçom.

Amigos depois do primeiro encontro, os dois compartilhavam, além da paixão pela música brasileira, a ideia de que era necessário defendê-la e valorizá-la; a música “de raiz”, a música “do povo”, ameaçada pela estrangeira, pela nacional que julgavam de má qualidade. E Marcus Pereira passou a acompanhar as apresentações de Luiz Carlos Paraná, que seguia cantando de casa em casa da noite paulistana — até o músico conseguir dinheiro emprestado para montar a sua.

Um bar dedicado à música brasileira era velho sonho de Paraná. O Jogral foi fundado na recém-inaugurada Galeria Metrópole, centro de São Paulo. Ficava no subsolo, aos fundos do corredor à direita, e abrigava de quarenta a sessenta pessoas, em mesas pequenas; tinha decoração simples, ao estilo colonial. Sem demora a casa começou a lotar — pela boemia fiel de jornalistas, intelectuais e compositores como Paulo Vanzolini, Aluizio Falcão, Audálio Dantas, Adauto Santos, Marcus Pereira.

O publicitário credita o sucesso à seriedade comercial do amigo e “ao seu papel pioneiro [do Jogral] em termos de valorização da cultura brasileira”. O surgimento do espaço coincide com um tempo — meados de 1965, 1966 — de interesse renovado em música brasileira, sinalizado pelo sucesso dos festivais televisivos e da nova geração de cantores e compositores por eles lançados. E o Jogral, com seu ambiente de informalidade, encaixava-se. “Era uma coisa muito afetuosa, muito cheia de alegria e de empenho pela música popular brasileira”, lembra Aluizio Falcão.

A principal atração da casa era o próprio Paraná. Passava de mesa em mesa cantando suas composições, sambas de Paulo Vanzolini, músicas caipiras que aprendera no seu tempo de interior. E a atividade estimulava sua criatividade: foi na condição de dono de bar que tirou segundo — “De Amor e Paz”, coautoria de Adauto Santos, na voz de Elza Soares — e quinto lugares — “Maria, Carnaval e Cinzas”, na de Roberto Carlos — nos festivais da TV Record de 1966 e 1967. As comemorações correriam madrugada adentro — no Jogral. Duas das muitas noites de música e amizade.

Aos poucos, o lugar se tornava mais que bar para alguns de seus assíduos frequentadores, como Marcus Pereira, que lhe dedicou um livro inteiro, publicado em 1976. “O Jogral era um oásis no deserto em que muitos viviam”, escreveu. “E nós resolvemos, então, melhorar o oásis, ampliá-lo, para que ele pudesse abrigar mais gente. Decidimos gravar um disco, para ampliar a divulgação dos valores culturais nos quais acreditávamos”.

Natural que tal disco saísse, portanto, de dentro do próprio bar.

Paulo Vanzolini era um dos compositores que mais iam ao Jogral. Saía direto do Museu de Zoologia da USP, que dirigia, para a Galeria Metrópole, onde, tomando apenas cachaça com gelo, cantava seus sambas, contava histórias, participava de desafios e improvisações, declamava. Formado em medicina pela USP,

professor, cabo do Exército, radialista, poeta, produtor de TV, doutor em Zoologia por Harvard, compositor de sambas, diretor de museu, pesquisador e viajante do mato e da floresta — coisa que Vanzolini *não* fazia, porque não sabia, era tocar instrumentos musicais.

Ele já tinha músicas gravadas, em experiências que não lhe foram satisfatórias. Inezita Barroso lançou, no lado B do compacto “Marvada Pinga”, em 1953, a primeira versão de “Ronda” — “De noite, eu rondo a cidade / A te procurar, sem encontrar...” —, samba de Vanzolini que foi ignorado na época e caiu no esquecimento. Em 1962, o zoólogo voltava de viagem pela Amazônia quando foi surpreendido com “Volta por Cima”, na voz de Noite Ilustrada, disputando as primeiras colocações nas paradas.

Tanto que insistia no tratamento informal de sua obra; era, afinal, cientista em primeiro lugar. Mas entre os amigos de boemia, e cantadas no JograI por Luiz Carlos Paraná, Aduato Santos, pelo próprio Vanzolini, suas músicas eram conhecidas e admiradas. Marcus Pereira já o havia sondado, sem sucesso, sobre a possibilidade de um disco. As noites ali, a amizade compartilhada com Paraná, convívio e confiança se estreitando; resolveu perguntar de novo:

“Paulinho, vamos fazer um LP?”

“Com você faço qualquer negócio.”

O resultado foi *Onze Sambas e Uma Capoeira* — o primeiro disco dedicado à obra musical do “professor” Vanzolini, expressão maior do samba paulista, ao lado do amigo Adoniran Barbosa. Luiz Carlos Paraná cuidou da produção e escolheu, com Marcus Pereira, repertório e intérpretes. Toquinho e Portinho fizeram os arranjos. Chico Buarque, então com 23 anos, sua irmã Cristina, com 17, Cláudia Morena, Aduato Santos, Maurici Moura e o próprio Paraná cantaram — ausente apenas o autor das doze canções, que durante as gravações, em outubro de 1967, ministrava curso em Harvard.

O LP não teve qualquer objetivo comercial. Para financiá-lo, Marcus Pereira convenceu a empresa Independência S.A., cliente de sua agência de publicidade, a patrocinar o disco e distribuí-lo como brinde de fim de ano. O diretor era seu amigo e sensibilizou-se com a proposta; “o que escondi era que o brinde era muito mais para nós, para nossa alegria, do que para os clientes da empresa dele”. O dinheiro foi repassado a uma gravadora, a Fermata, que pagou a produção, destinou mil cópias à Independência, quinhentas à Marcus Pereira Publicidade e ficou com a fita original.

“O muito bom só para muito poucos”, definiu a revista *Visão*, que relatou os LPs sendo emprestados “de mão em mão, principalmente fora de São Paulo, onde ninguém sabe de nada sobre o biólogo que faz samba e boemia”. Sete anos depois, a Discos Marcus Pereira recém-estabelecida, *Onze Sambas e Uma Capoeira* foi incorporado ao catálogo da gravadora e enfim lançado comercialmente. E assim, com um trabalho gravado entre amigos, com amigos e para amigos, teve

início sua história.

A Galeria Metrópole sempre cheia, Luiz Carlos Paraná começa a procurar um novo espaço para o Jogral. Encontrou-o a 500 metros dali, cerca de quatro vezes maior, na Rua Avanhandava, n  16. A mudança completou-se em março de 1968.

O bar entra então no seu auge, frequentado por artistas em ascensão — Jorge Ben, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil —, iniciantes — Renato Teixeira, Martinho da Vila, Trio Mocot , Chico Maranhão, Papete —, amigos de sempre — Aluízio Falcão, Audálio Dantas, Marcus Pereira, Paulo Vanzolini, Aduato Santos —, até estrelas internacionais — Sarah Vaughan, Oscar Peterson, Duke Ellington. No novo endereço, Paraná cria a “Ordem do Jogral”, medalha para homenagear artistas populares, e condecora, no palco, Luiz Gonzaga, Clementina de Jesus, Ismael Silva, Lupicínio Rodrigues, Adoniran Barbosa, João Pacífico, Inezita Barroso, Z  Kéti.

Foi nessa fase da Avanhandava que começou o planejamento de um novo disco brinde da Marcus Pereira Publicidade. A escolha foi pelo conjunto de choro que se apresentava regularmente na casa. Marcus Pereira, desta vez, não encontrou patrocinador; decidiu financiá-lo do próprio bolso. *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*, produ o de Luiz Carlos Paraná, músicas de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Waldir Azevedo e de outros clássicos desse g nero instrumental brasileiro, fica pronto para o fim de 1968. E recebe o selo O Jogral, “que, um dia”, Marcus escreveu na contracapa, “pretendemos identifique música brasileira de qualidade”. Primeiro sinal da pretensão de continuar.

E continuou-se. Com um LP de Chico Maranhão e Renato Teixeira, primeiro juntos, cada cantor ocupando um lado do vinil — gravado na casa de Marcus Pereira e Carolina Andrade, noite alta, “especialmente para os amigos” do casal; depois separados, um LP cada. “Ainda que não difundidas em larga, suas composi es” — de Renato Teixeira — “cont m as qualidades que identificam quem veio para ficar”, escreveram então Marcus e Aluízio. Foram os primeiros discos do autor de “Romaria”.

Luiz Carlos Paraná, nesta fase do Jogral, entre 1968 e 1970, cuidava da dire o artística e da administra o da casa, e, sem tempo, deixou de se apresentar e de compor. Planejava mais uma mudança para o bar, num lugar com palco maior e que comportasse a instala o de um estúdio de grava o. Encontrou o imóvel adequado aos seus planos na Rua Maceió, n  66.

Desde que produziram o primeiro disco juntos, de Paulo Vanzolini, Marcus Pereira insistia que Paraná gravasse o seu também. O compositor não queria; três anos depois, em 1970, aceitou a ideia. Definiu repertório e arranjadores, e a produ o do LP começou. Quando os arranjos ficaram prontos, Paraná foi ao estúdio gravar sua voz. Cantou e finalizou, nessa primeira sessão, três músicas.

Então, no dia 22 de outubro, o compositor teve uma grande hemorragia, causada pelo rompimento de varizes nas veias do esôfago. Não era a primeira vez — tivera outra em 1960 —, portanto sabia-se, antes do caso, que ele tinha doença grave. Mas a causa — estreitamento congênito da veia esplênica, e não esquistossomose ou cirrose, como é comum — só foi descoberta com a cirurgia a que teve que se submeter. Luiz Carlos Paraná não saiu mais do hospital.

Marcus Pereira, em seu livro sobre o Jogral, narra em detalhes os últimos dias do amigo: internação, duas cirurgias, conversas no quarto, despedidas, aceitação da morte — e a morte, em 3 de dezembro, aos 38 anos. “Não é verdade, eu sei que vou morrer”, teria dito Paraná a Carolina Andrade, esposa de Marcus. “É uma pena, eu tinha tanta coisa ainda pra fazer!”.

O LP *A música de Luiz Carlos Paraná*, completado por seus amigos, saiu no ano seguinte; Adauto Santos e Emílio Escobar cantaram as nove músicas restantes, e Marcus Pereira assinou o texto de contracapa. A mudança para a Rua Maceió, nº 66, foi concluída em 1972 e, mesmo sem nunca repetir o sucesso de quando sob sua direção, o Jogral seguiu funcionando durante boa parte da década de 70. Apenas o estúdio não foi instalado; mas a produção de discos de música brasileira, que Paraná ajudou a iniciar nos tempos de Galeria Metrópole, continuou.

Cartografia sonora

Coopos de uísque à mão, três intelectuais “que acham literatura um assunto acima de suas possibilidades” discutem música popular. Como sempre. O primeiro deles defende uma “volta às raízes”. É necessário formular uma alternativa ao ‘som livre’ inventado por certa emissora de TV, argumenta. “Sim, vamos às raízes, mas onde estão as raízes?”, pergunta o segundo. Ao que o terceiro responde: “As raízes estão no Jardim Botânico”.

Uma versão dessa anedota deve ter acontecido — cenário ideal: o Jogral. Dois dos intelectuais da história são, certamente, Aluizio Falcão, que a escreveu, e Marcus Pereira, que a publicou, na contracapa de *Folclore Musical Baiano*, novo brinde editado pela Marcus Pereira Publicidade. A julgar pelo senso de humor, o terceiro poderia ser Paulo Vanzolini, mas a bebida do autor de “Ronda” seria outra.

Folclore Musical Baiano foi produzido para os clientes do Banco Econômico da Bahia e da Franstur. É um compacto simples, de duas faixas e 7 minutos de duração, com pesquisa, arranjos e direção musical do casal Walter Santos e Tereza Souza, compositores de bossa nova, produtores de jingles na Marcus Pereira Publicidade e fundadores, nos anos 80, da gravadora Som da Gente, especializada em música instrumental.

Trata-se de um trabalho menor, que esboça, porém, novo caminho para Aluizio Falcão e Marcus Pereira — que, uma vez adotado, cedo culminaria no surgimento da Discos Marcus Pereira. Até então, todos os discos brinde habitavam o universo boêmio do Jogral. Em *Folclore Musical Baiano*, as canções de Vanzolini, Paraná, Maranhão e Teixeira dão lugar a forró, cantigas de São João, capoeira e outras manifestações de origem popular. Ecos da participação crescente de Aluizio Falcão e dos seus tempos de Movimento de Cultura Popular (MCP).

As raízes estavam no folclore.

Em fevereiro de 1972, Hermilo Borba Filho começou a planejar uma viagem pelo Nordeste brasileiro com o objetivo de documentar, direto na fonte, a música popular da região. Para botá-la em prática, o escritor pernambucano —

e então presidente da Comissão Pernambucana de Folclore — convida o grupo Quinteto Violado, que lançava, naquele ano, seu primeiro LP, pela Phonogram.

O pedido da viagem partia de São Paulo. Aluízio Falcão e Marcus Pereira haviam decidido praticar uma “loucura”: financiar uma pesquisa do folclore nordestino e depois editá-la numa coleção de discos brinde. Aluízio conhecia Hermilo Borba Filho do MCP de Miguel Arraes; a escolha pelo Nordeste se deu pela ligação de Aluízio e Marcus com a região.

E os músicos do Quinteto Violado, orientados por Hermilo, saem então em busca de violeiros, repentistas, compositores de frevo, cirandeiros, cegos de feira, capitães de bumba-meu-boi. No Pátio do Mercado, no Recife, registram as emboladas de Beija-Flor e Treme-Terra, e, nas ruas de Salvador, o frevo do Trio Elétrico Tapajós. Passam pelos municípios pernambucanos de João Alfredo, São Lourenço da Mata e Bom Jardim à procura de bandas de pífanos, mas optam, por fim, pela de Caruaru. No Ceará, gravam os improvisos dos violeiros Severino Pinto e Dinis Vitorino e dos irmãos Otacílio e Lourival Batista.

Uma viagem como a do Quinteto Violado, de busca por expressões musicais do povo, encontra paralelos na história da música brasileira. No começo do século XX, o jovem Heitor Villa-Lobos vendeu a biblioteca do pai para percorrer o país. Conviveu pelo caminho, em capitais e vilarejos do interior, com cantadores, violeiros, contadores de histórias. Numa dessas viagens, em 1912, a mãe de Villa-Lobos chegou a encomendar missa pela sua alma; três anos haviam passado sem notícias do filho. Ele voltou, e o aprendizado que trouxe, de caboclos e sertanejos anônimos, foi determinante para formatar sua obra superlativa e singular.

Alguns anos mais tarde — era a segunda metade da década de 1920 — foi a vez de Mário de Andrade deixar a capital paulista à procura das musicalidades do interior brasileiro. Em duas longas viagens, à Amazônia e ao Nordeste, anotou à mão canções, impressões, descrições do que via. E quando chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1938, enviou equipe às mesmas regiões para registrar danças e cantos que julgava ameaçados de extinção. A Missão das Pesquisas Folclóricas voltou com mais de 30 horas de música gravada, além de fotografias, filmes e objetos.

“Pode-se dizer que o populário musical brasileiro”, escreveu o autor de *Macunaíma*, “é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo”.

Não apenas pesquisadores da história da Marcus Pereira, como João Miguel Sautchuk e Eduardo Magossi, ligam a trajetória da gravadora ao projeto andradiano. Marcus trabalhou quando jovem na revista *Anhembi*, de Paulo Duarte, colega e amigo do modernista; e Aluízio Falcão reconhece que buscavam “dar sequência ao que Mário de Andrade, munido apenas de lápis e papel, iniciara 40 anos antes”. O que os diferencia é que a documentação, agora, viria embalada num

produto, o disco.

De sua viagem pelo Nordeste, Hermilo Borba Filho e o Quinteto Viola-do voltaram com quinze horas de música gravada, deixando de registrar diversas manifestações — do Sergipe, reizados e cheganças de Alagoas, pastoril, maracatu, caboclinhas. Pudera. “A riqueza é tão grande que era só enfiar a mão e tirar a mancheias”, justificou-se Hermilo à *Veja*.

Mas apenas as gravações *in loco*, sujeitas a imprevistos e imperfeições, não bastavam, no projeto de Aluízio Falcão e Marcus Pereira. Precisava-se quebrar “a barreira existente entre o povo isolado na sua criatividade e o ouvinte da cidade, que só através disso pode alcançar uma realidade que ele ignora”, como escreveu Aluízio. Portanto, além do registro e da coleta das manifestações populares, era necessário adaptá-las, do modo mais fiel possível, ao público urbano, consumidor de discos, que não estava habituado à crueza sonora desse tipo de material.

O próprio Quinteto Violado então veio a São Paulo e, nos estúdios da Eldorado, escreveu arranjos e deu forma às gravações. Zélia Barbosa cantou várias faixas, principalmente os frevos. E intercaladas às novas versões, Aluízio e Marcus decidiram manter, para que o ouvinte pudesse vislumbrar o material conforme fora coletado, algumas interpretações originais, como as do Trio Elétrico Tapajós, da Banda Municipal do Recife e da Banda de Pífanos de Caruaru. O projeto estava pronto antes do Natal de 1972.

“Muita coisa que se torna realidade foi um dia fantasia”, escreveu Marcus Pereira na contracapa da coleção — uma caixa de quatro LPs intitulada *Música Popular do Nordeste*. Na capa, a foto em preto e branco, tirada por Thomaz Farkas, de um sertanejo a cortar a caatinga; dentro, cada disco encartado em luva com textos explicativos — assinados por intelectuais nordestinos, a pedido de Aluízio Falcão — para cada gênero registrado na coleção. Ariano Suassuna descreveu cantorias de viola e literatura de cordel; Paulo Cavalcanti, o frevo; Renato Carneiro Campos, cocos e bandas de pífanos; Eurícles Formiga, as emboladas; Padre Jaime Diniz analisou danças populares, em especial cirandas; e Hermilo Borba Filho, o bumba-meu-boi.

Quatro mil LPs — mil coleções — foram prensados e distribuídos a amigos e clientes da Marcus Pereira Publicidade. Cada cópia vinha com um adesivo no canto inferior esquerdo: “Esta coleção foi gravada para os amigos de [nomes dos presenteados]”, seguido pela explicação, em maiúsculas, “EDIÇÃO FORA DO COMÉRCIO”. Foi o último disco a trazer o selo O JograL.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil* no penúltimo dia de 1972, Marcus Pereira ainda classificava seu trabalho na edição de discos como um *hobby* — que nesse caso lhe custou, entre viagem, estúdio e prensagem, 130.000 cruzeiros. Como mais uma vez não houve patrocinador, as despesas foram pagas com capital da Marcus Pereira Publicidade.

Elogios à coleção correram a imprensa, de Lúcio Rangel a Paulo Mendes Campos, em cenário de imediata unanimidade (ou quase unanimidade; houve ressalvas sobre a necessidade de retrabalhar canções folclóricas em estúdio). “Acho que na história da discografia brasileira”, escreveu Carlinhos Vergueiro no *Estado de S. Paulo*, “é a primeira vez que aparece um álbum tão bem idealizado, tão bem realizado, tão bem gravado e de tanta importância para a música popular e folclórica do nosso país”. No *Pasquim*, Jaguar fazia o apelo: “Disco pai d’égua... Muito obrigado, Marcus, por ter mandado alguns álbuns (que meus amigos disputaram no pau) mas vê se te manca e lança na praça esse excepcional trabalho de pesquisa”.

E *Música Popular do Nordeste* — disco brinde editado por agência de publicidade — ainda venceu os prêmios Estácio de Sá, do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, e Noel Rosa, da Associação dos Críticos da Imprensa de São Paulo.

A Marcus Pereira Publicidade estava, na época, em ótima fase. Em novembro, ganhara o prêmio da classe publicitária para melhor campanha de lançamento, do Café Pelé. Mesmo assim, a recepção e o impacto de *Música Popular do Nordeste* sinalizaram a Marcus e Aluízio Falcão que era possível trocar de vez a publicidade pela indústria fonográfica.

A verdade, como lembra Aluízio, é que a coleção já fora produzida “nos estertores da agência de propaganda”. A repercussão positiva existia desde os primeiros discos brinde, “e o Marcus, que era uma pessoa muito impulsiva, muito cheia de entusiasmos, começou a inclinar-se para transformar a agência numa gravadora”. Haveria um período de transição, em que ele negociaria com os clientes a transferência para outras agências. O dinheiro recebido nessas negociações, mais o já acumulado, seria o capital para começar a nova gravadora.

E assim foi feito. “Então, foi *Música Popular do Nordeste* que detonou, deflagrou o surgimento da Discos Marcus Pereira”.

O próprio Aluízio Falcão sugeriu o nome da gravadora, uma vez que os brindes sempre foram identificados com a agência de publicidade. Quanto às funções, Marcus Pereira, que “era uma pessoa muito articulada, muito bem falante, sabia se expressar com grande propriedade, e era uma pessoa muito cheia de ânimo, convincente na sua argumentação”, seria o diretor geral, porta-voz, que falaria em nome da empresa. Aluízio, encarregado da criação, cuidaria da concepção dos discos e catálogos.

Antes do fim de 1973, a Discos Marcus Pereira colocou no mercado *Música Popular do Nordeste* — em dezembro, anúncio na *Veja* dizia: “Quem tiver uma ideia melhor para presente de Natal, APAREÇA”. Agrupados numa caixa na edição brinde, cada LP agora era vendido separadamente. Manteve-se a arte original, os textos explicativos, a ordem das músicas; só que em vez de embalados em luva,

abriam-se em capa dupla, como um livro. E os discos venderam: mais de 10.000 coleções, ou 40.000 discos, em um mês.

Nesse começo da trajetória oficial da Marcus Pereira, como na época dos discos brinde, muito do que foi feito — conforme depoimento de Aluísio Falcão, escritos de Marcus Pereira — obedeceu a mesma lógica: conversamos; decidimos fazer; fizemos. Sem maiores complicações ou explicações alongadas. Em suma, um processo natural. Assim, antes mesmo do nascimento da gravadora, já existiam conversas para estender a pesquisa folclórica realizada no Nordeste às outras regiões brasileiras. Com a repercussão recebida na primeira coleção, decidiu-se colocar a ideia em prática. E assim foi feito, ano após ano.

Em 1974, saiu *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*; em 1975, *Música Popular do Sul*; em 1976, *Música Popular do Norte*. Esse projeto, que se tornaria símbolo do que foi a Discos Marcus Pereira, receberia o nome *Mapa Musical do Brasil*.

As coleções seguiram processo semelhante ao da primeira. Cada uma tinha seus consultores, coordenadores gerais, pesquisadores de campo, diretor musical / arranjador, produtores e intérpretes, locais ou de estúdio — todos listados nas contracapas. O material era então organizado em quatro LPs, com textos descrevendo os estilos abordados em cada volume e, às vezes, descrições das viagens de coleta realizadas. Faixas originais se misturavam a versões de estúdio, em que participaram artistas como Renato Teixeira, Nara Leão, Clementina de Jesus (*Centro-Oeste/Sudeste*), Elis Regina (*Sul*), Jane Vaquer e Papete (*Norte*). À medida que a coleção avançava, por problemas financeiros que sempre existiram, mas se acumulavam, a balança começou a pesar em favor das gravações locais.

Foi um projeto, de fato, monumental — ainda mais quando levado a cabo, com o rigor que foi, por uma gravadora independente, nova, pequena, de pessoas sem experiência no mercado fonográfico. O que os guiou, e não apenas na realização do *Mapa Musical*, era o sentimento compartilhado de que, não fossem de uma vez registrados, artistas, ritmos e estilos musicais populares corriam o risco iminente de se perderem. Era a preocupação, revivida, de Mário de Andrade. Vários LPs que comporiam o acervo da Discos Marcus Pereira — como o próprio *Mapa*, *Cartola*, *Donga*, *História das Escolas de Samba* — depõem sobre a relevância dessa tarefa.

“Pô, rapaz, tem coisa que me emociona até hoje”, diz João Carlos Bottezzelli, o Pelão, ao lembrar histórias da época do *Mapa Musical*. Ele participou apenas de *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*; produziu os discos, ao lado de Théó de Barros, e fez pesquisa de campo. Numa das viagens, gravou o cururu, espécie de repente acompanhado por viola caipira, com Nhô Serra e Pedro Chiquito. “Esse foi uma loucura”. Estavam num quarto de hotel, e Pelão, fones no ouvido, microfone na mão, tentava captar a dupla cantando; deixou um segundo microfone no chão. Deu certo. “Só que quando eu cheguei em São Paulo pra escutar a

fita, tinha um falatório no meio. Pô, não tinha falatório no meio! Não tinha, eu me lembro do dia”, conta. “Era a conversa do apartamento de baixo”.

Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste foi a última coleção concluída antes da saída de Aluízio Falcão, mas o então diretor artístico da Marcus Pereira chegou a participar das pesquisas para *Música Popular do Sul*. Viajou a Porto Alegre, levando no bolso endereços de pesquisadores, personalidades culturais, musicólogos. Não esquece de um deles: Rua Felipe de Oliveira, nº 1415 — a casa de Érico Veríssimo. Dos quatro filhos de Aluízio, dois tinham nome de personagens do escritor gaúcho: Clarissa e Vasco. Foi conhecê-lo no mesmo dia em que chegou; expôs a ele o projeto, propôs que escrevesse um texto de apresentação para a coleção.

“Acho que bates em porta errada”, Érico Veríssimo respondeu, como Aluízio conta em uma de suas crônicas, “eu praticamente desconheço a música regional da minha terra. A única que sei de cor, e não gosto, é ‘Prenda Minha’. Seria um despropósito incluir-me nesse projeto, que é visivelmente sério, e não tem nada a ver comigo. Mas tenho de achar um jeito de ajudar você...”

E pôs-se a tirar de sua estante livros e revistas sobre cultura gaúcha. Reunido o material, de vários autores, pegou uma tesoura e calmamente começou a cortar, para espanto do visitante, artigos e entrevistas que poderiam interessá-lo. Então guardou os volumes retalhados, juntou os recortes numa pasta e entregou a Aluízio.

“Depois você lê com calma e poderá extrair boas informações. E gente mais qualificada do que eu. Aceitas outro café?”

Com a saída de Aluízio Falcão, Carolina Andrade assume a direção artística da gravadora e coordena com o marido, Marcus Pereira, os volumes *Sul e Norte do Mapa Musical do Brasil*. Nas duas coleções, a jornalista participou ativamente das pesquisas de campo; e, em ambas, assinou textos em primeira pessoa, contando detalhes das gravações in loco — mudança em relação às coleções *Nordeste e Centro-Oeste/Sudeste*, que privilegiavam citações de folcloristas consagrados, como Luís da Câmara Cascudo e Alceu Maynard Filho. Assim, Carolina Andrade dá testemunho vivo do que foi, na prática, realizar esse projeto.

Para o *Sul*, o folclorista gaúcho Paixão Côrtes levou Carolina e Cesário Andrade, seu irmão, até a casa do preto velho Trajano, que morava solitário num casebre em Guaíba, perto de Porto Alegre. O beato era rezador de terço chorado, “uma estranha mistura de ‘padre-nossos’ e ‘ave-marias’ com cânticos e ladainhas entremeados de soluços”. Começa o registro, no casebre improvisado em altar. Carolina e Cesário, que cuidava do gravador UHER, trocam um olhar constrangido; têm a impressão de estarem profanando o misticismo e o sofrimento daquele homem. Carolina então reconhece que ele logo vai morrer, como todos os pretos velhos, levando embora suas rezas e canções; mas no disco — *Música Popular do*

Sul, Vol. 2 —“ficará alguma coisa: a voz e o pranto de um velho beato brasileiro”. O terço chorado de um preto velho que, ao lado dos bambelô, banda de pífanos, bandeira do Divino, baralho, batuque do Pará, bois de mamão, do Amazonas, de matraca, de orquestra, de Pindaré, de zabumba, bugio, bumba-meu-boi, cacumbi, calangos, cantos de trabalho, cantos religiosos, carimbó, caroço, catira, chula marajoara, cirandas, Círio de Nazaré, coco, composições de Waldemar Henrique, compositores e intérpretes gaúchos e do Norte, coreto, cururu, danças da caninha verde, de Santa Cruz, de São Gonçalo, do cacetinho, do pau de fita e dos imperiais, declamações, desfeiteira, ditos, emboladas, fandangos, festa do Divino, folias, frevo-canção, frevo de bloco, frevo de rua, jongo, ladainha de São Sebastião, lundu marajoara, marambiré, mazurca, milongas, mina corrido, mina dobrado, moçambique, modas e modas de viola, modinhas, música de inspiração indígena (no Sul e no Norte), música dos índios Kamayurá, música missioneira, pajadas, pajelança, pássaros, pela porco, polca, rancheira, retumbão, romance, sairé, samba-canção, samba do norte, samba de roda, sitiana, tambor de crioula, de índio e de mina, terno de reis, toadas, tribos, trio elétrico, valsa de ponta de lenço, vanerão, violeiros e xotes documentados nas quatro coleções da Discos Marcus Pereira, conta uma história musical do Brasil.

Sobrevoos (1974-81)

Ao trocar dezessete anos de publicidade pelo *hobby* de editar discos, às custas de uma agência bem sucedida, Marcus Pereira escolheu se endividar, “conscientemente”, para fazer o que fez. E nisso insistiu — “carregando um fardo financeiro gigantesco, cuja dimensão não é da conta de ninguém”, como escreveria em 1980. Mas os problemas que marcaram os sete anos de vida da Discos Marcus Pereira — custos de produção elevados, baixas vendas, problemas de distribuição —, empalidecem, pelo menos em seu primeiro ano, frente à quantidade e à qualidade do material com que inicia sua trajetória.

Em 1974, foram 26 lançamentos com o selo Discos Marcus Pereira — 23 LPs e três compactos —, numa sucessão de discos de choro, samba, frevo, fado, coral, MPB, folclore, duas coleções. Isso foi possível porque a gravadora, conta Aluizio Falcão, “começa relativamente capitalizada”. Além dos recursos oriundos do fechamento da Marcus Pereira Publicidade, houve um empréstimo “de certo porte” junto à Finep, a Financiadora e Estudos e Projetos do Governo Federal.

“Há um velho chavão que consiste na afirmação de que determinada iniciativa veio preencher uma lacuna”, escreveu Sérgio Cabral na contracapa de um dos lançamentos de 1974, *A música de Donga*. “A gravadora Marcus Pereira está se especializando em preencher lacunas na área do disco”. O jornalista se referia aos trabalhos dedicados ao folclore, no *Mapa Musical*, e à gravação “dos grandes nomes da música brasileira”. Iniciada com Cartola, continuava “agora com Donga, que vê sua obra em LP, pela primeira vez, aos 83 anos de idade”.

Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, nasceu no Rio de Janeiro meses depois da Proclamação da República. Notabilizou-se por ter sido autor, com Mauro de Almeida, do primeiro samba gravado, “Pelo Telefone” — letra e música registrados na Biblioteca Nacional em 1916. O título, porém, é apenas parte de rica carreira de choro e samba. Violonista e tocador de cavaquinho, frequentador das reuniões musicais na casa de Tia Ciata, acompanhou Pixinguinha durante décadas: em 1922, com Os Oito Batutas, em Paris; em 1928, na Argentina, com a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga; nos anos 50, com o conjunto Velha Guarda.

E em 1974 Donga ganha, exatos trinta e quatro anos depois de ter cantado, a convite de Heitor Villa-Lobos, para o maestro Leopold Stokowski, a oportunidade de gravar seu primeiro disco — como Cartola. Aposentado, doente, quase cego, morava então na Casa dos Artistas, em Jacarepaguá. O LP começou a ser preparado em agosto, com choros interpretados por Donga, sambas na voz de convidados — Elizeth Cardoso, Leci Brandão, Paulo Tapajós —, além de duas gravações antigas e trecho de depoimento que o compositor prestara ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, em 1969.

Mas, diferente de Cartola, ele morre sem vê-lo pronto. “Este disco já estava em fase final de montagem, quando o mestre DONGA faleceu, aos 83 anos de idade, em 25 de agosto de 1974”, anuncia a contracapa do LP. (Nela, Sérgio Cabral coloca o nascimento do compositor em 5 de abril de 1891; outras fontes, como o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* e o site *Cliquemusic*, mantêm o dia, mas no ano anterior, 1890; Donga teria, nesse caso, 84 anos).

Produzido por João Carlos Bottezelli, o Pelão, *A Música de Donga* somaria-se a *Cartola e Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* como trabalhos a demonstrar a importância desse produtor paulista no início da Discos Marcus Pereira. E não foram os únicos LPs fundamentais em seu tempo de gravadora — pouco mais de um ano.

Num período em que diferentes iniciativas contribuíam para o ressurgimento do choro, a Marcus Pereira não apenas reedita *Brasil, Sax, Cavaquinho e Violão*, brinde de 1968, como lança outros três LPs dedicados ao gênero: *Brasil, Trombone*, de Raul de Barros, *Brasil, Flauta, Bandolim e Violão*, de Evandro do Bandolim, e *Brasil, Seresta*, do flautista Carlos Poyares. Produzidos por Pelão, todos repetem a mesma foto de capa, em tons de cor diferentes, numa série que ganharia novos volumes em 1976 (Abel Ferreira, *Sax e Clarineta*) e 1978 (Celso Machado, *Violão*).

Entre os melhores do país em seus instrumentos, Raul de Barros, Evandro do Bandolim e Carlos Poyares somavam décadas de história na música popular brasileira. Experientes em gravações de outros artistas, raramente estavam sob o holofote — ou o estavam pela primeira vez. Já em *História das Escolas de Samba*, coleção de 4 LPs dedicados a Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro, vários dos sambistas documentados jamais haviam entrado num estúdio.

Escolhidas as quatro escolas, a Marcus Pereira pretendia reunir as músicas mais representativas de cada uma, desde a fundação, entre os anos 20 e 50, até o presente, e gravá-las na voz dos autores originais ou de intérpretes locais, acompanhados por ritmistas e harmonistas da própria agremiação. Aproveitando seu trânsito no universo do samba carioca, Pelão vai subir os morros — e desce aos estúdios da Hara Internacional com anônimos e famosos. Carlos Cachaça, Manacéia, Mestre Fuleiro, Dona Ivone Lara, Bacalhau, Cartola, Geraldo Babão, Mano Décio da Viola, Casquinha, Nelson Sargento, Monarco — até mesmo um sambista

dado como morto, Pindonga, do Salgueiro, foi redescoberto vivo, e cantou. Um mês de trabalho depois, em dezembro de 1974, as gravações estavam concluídas.

Havia, na *História das Escolas de Samba*, preocupação com memória e documentação histórica além da própria música. Ora os sambistas se apresentam, dizem seus nomes, falam um pouco de si, contextualizam o que vão cantar. Alvaia-de anuncia “‘Quitandeirol’, samba de Paulo de Portela”. Pandeiro e cuíca marcam o ritmo. Ele diz: “Foi mais ou menos por volta de 1932. Havia na sede da Portela uma festa, e um colega nosso, com o nome Chocolate, também fazia aniversário. E logo que terminou a festa, o Paulo reuniu a rapaziada e falou assim: ‘Ô Alvaia-de, vamos dar um pulo até a casa do Chocolate? Mas precisamos chegar cantando qualquer coisa, com referência ao aniversário dele’. Então ele saiu com esse improviso, que eu vou mostrar agora para os senhores”. Cavaquinho, surdo, violão. E Alvaia-de:

*Quitandeirol, leva cheiro e tomate
Na casa do Chocolate hoje vai ter macarrão
Prepara a barriga, macacada,
Que a boia está enfezada, e o pagode fica bom.
Chega só trinta litro de uca
Para fechar a butuca desses nego beberão
Chocolate, tu avise a crioula
Que carregue na cebola
E no queijo parmesão*

“Aquilo ali é fantástico”, lembra Pelão.

Se parece voltada a artistas históricos em seu primeiro ano, a Discos Marcus Pereira não descuidou de lançar novidades no cenário musical brasileiro — como o Quinteto Armorial. Capitaneado por dois Antônio — Antônio Madureira e Antônio Nóbrega, rapazes de pouco mais de 20 anos —, este grupo pernambucano, parte do Movimento Armorial de Ariano Suassuna, buscava criar uma música instrumental erudita de raízes populares. Rabecas, pífanos, violas e marimbaus dos cantadores nordestinos eram adaptados para conjunto de câmara, numa fusão cujo resultado — *Do Romance ao Galope Nordestino*, primeiro de quatro discos do Quinteto pela Marcus Pereira — é, segundo José Ramos Tinhorão, do *Jornal do Brasil*, “um milagre”.

No início de 1975, Marcus Pereira estava na Europa, viajando, quando o salário dos funcionários da gravadora, que já enfrentava problemas financeiros, começou a atrasar. A equipe então fez um manifesto, pedindo explicações à direção. Um dos signatários do documento era o assistente de Aluizio Falcão, “um rapaz que estava agoniado, com dificuldades, porque não recebia direito”, lembra o diretor artístico.

Quando voltou de viagem, Marcus acusou o sócio de ter inspirado o documento, o que era, segundo Aluizio, “juízo absolutamente equivocado”. Começou uma discussão — que terminaria com o rompimento profissional e pessoal dos dois. Encontrariam-se outra vez apenas anos depois, num evento de Miguel Arraes em São Paulo, quando de sua volta do exílio. Marcus o cumprimentou, “como se nada tivesse acontecido”, Aluizio retribuiu, e foi isso.

Na época dos discos brinde e depois na gravadora, sempre tiveram a percepção — confirmada e reforçada, também desde o início, pelo que se escrevia a respeito — que desenvolviam um trabalho importante. “Agora, num dado momento, o Marcus transformou o que era percepção numa convicção monolítica”, diz Aluizio Falcão. “Que era um trabalho sério, um trabalho construtivo, útil à cultura brasileira, sem dúvida nenhuma, e preenchia sim uma lacuna — mas não era absolutamente aquela coisa nas proporções que o Marcus, como todo visionário, atribui a suas iniciativas”.

Aluizio fora da gravadora, Pelão decide sair também. Quem assume a direção artística é Carolina Andrade, jornalista e esposa de Marcus Pereira.

As vendas de LPs e compactos no Brasil dispararam na primeira metade da década de 1970 — de 25 milhões, em 1970, para 66 milhões, em 1976. Nunca os brasileiros haviam *consumido* tanta música. Para a indústria fonográfica, o faturamento cresce no período 1.375%. Nesse contexto, a Discos Marcus Pereira busca construir uma relação diferente entre o produto disco e o público.

Aluizio Falcão, como diretor artístico, comentava na época, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, sobre a distinção mercadológica entre “disco de cultura” e “disco de consumo”. A Marcus Pereira se dedicaria a produzir o primeiro tipo. Na prática, isso significava que os “discos de cultura” — como o *Mapa Musical do Brasil* ou *História das Escolas de Samba* — podiam não vender muito de início, mas, com mais tempo de prateleira, compensavam no médio ou longo prazo. O comportamento comercial de um “disco de consumo” limitava-se a alguns meses, logo substituído “pela última novidade do dia”.

O problema era que os custos de produção, pagos no curto prazo, somavam-se antes do retorno esperado que, quase sempre, não vinha. Um deles, por exemplo, era o aluguel de estúdios de gravação — que a Marcus Pereira não tinha. E os investimentos praticados pela gravadora, além disso, eram altos não apenas nos projetos que exigiam grande aporte, como as coleções de música folclórica e samba.

Em 1974, a Marcus Pereira lançou o primeiro LP de Adauto Santos, *Nau Catarineta* (depois relançado como *O Sucesso da Noite para o Dia*), com arranjos e produção de Théó de Barros. Cantor da noite paulistana — era amigo de Marcus, Paulo Vanzolini e Luiz Carlos Paraná desde os primeiros anos do Jogral —, Adauto estava acompanhado, no estúdio, por orquestra de 54 músicos. José Ramos Tinho-

ção, em crítica positiva no *Jornal do Brasil*, chama “os patrocinadores da aventura”, Aluísio Falcão e Marcus Pereira, de “loucos mansos”. Hoje, ao ouvir a expressão, Aluísio ri e concorda. “Não foi de todo injusto”.

Mas alguns discos vendiam. Sob a direção artística de Carolina Andrade saíram dois dos maiores sucessos da Discos Marcus Pereira. Num jantar na casa de Sérgio Cabral, em Copacabana, Marcus Pereira foi apresentado ao pianista Arthur Moreira Lima. Comendo bobó de camarão, começaram a planejar um LP duplo dedicado à obra de Ernesto Nazareth (1863-1934). Antes, em entrevista no Pasquim, Cabral já havia sugerido a ideia ao músico. O disco resultante, *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth*, gravado em Londres, lançado em 1975 e produzido pelo próprio Marcus Pereira, venderia surpreendentes, para música instrumental, 100 mil cópias.

Outro foi o novo LP — e último pela gravadora — de Cartola, de abril de 1976. Ele e Dona Zica debruçados na janela de casa, um vasinho de cactos entre os dois, em cima CARTOLA em maiúsculas brancas, a fotografia desta vez colorida; produzido pelo jornalista Juarez Machado, tocado pelo mesmo time de músicos, salvo uma ou outra alteração — Altamiro Carrilho na flauta, Abel Ferreira no sax, Nelsinho no trombone —, o disco repetiu o sucesso artístico e comercial da estreia.

Aos 67 anos, Cartola continuava a se aprimorar como artista, do que dão provas evidentes “O Mundo é um Moínho”, “As Rosas não Falam”, “Peito Vazio”, “Minha”. E o repertório do LP abria espaço para um dueto com a filha adotiva Creuza, em “Sala de Recepção”, e versões de sambas de Candeia — “Preciso Me Encontrar”, que muitos pensam ser de Cartola — e Silas de Oliveira — “Senhora Tentação”. Para Tárk de Souza, da *Veja*, o compositor “se supera em requinte poético e melódico” numa “definitiva obra prima”.

Com esse disco, a Marcus Pereira confirmou de vez duas coisas: a genialidade do sambista e sua capacidade de vender. Então, para o LP seguinte, entra em cena a RCA Victor — que anos antes o recusara. Quando do lançamento de *Verde Que Te Quero Rosa*, em 1977, pela multinacional, Cartola assim justificou a troca de gravadora: “Eu acho maravilhoso, bom caráter, ele [Marcus Pereira] me deu a oportunidade de gravar meu primeiro disco e fico muito satisfeito. Mas lá não existe um departamento de divulgação e distribuição com força suficiente para desenvolver um plano de trabalho, e o Marcus Pereira sabe disso”.

Estava certo. Em estatística da firma Informa Som, citada na *Veja*, o catálogo da Discos Marcus Pereira representou, no mês de maio de 1977, 0,1% da programação de emissoras de rádio paulistas e cariocas; “ínfimas repercussões no mercado devorador”, anotava a reportagem. E assim como não possuía estúdios próprios, a Marcus Pereira dependia de outras gravadoras para efetuar a distribuição de seus produtos. Eram dificuldades operacionais que ao mesmo tempo aumentavam despesas e limitavam o acesso do público aos discos.

A distribuição começou com a RCA Victor. Lançamentos acumulavam em depósitos, ficavam restritos a poucas lojas, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, Marcus Pereira chegou a suspender a produção de novos títulos no começo de 1976. Não fosse uma associação com a Copacabana, em agosto, teria encerrado atividades. Pelo contrato, a gravadora comprometia-se a cuidar da prensagem, impressão das capas e distribuição do catálogo da Discos Marcus Pereira.

Mas anos depois, em 1980, Marcus Pereira dizia ao *Jornal do Brasil* que em Araçatuba, “uma das 100 metrópoles intermediárias deste país”, não havia um LP sequer da gravadora nas dez lojas da cidade. “Assim, se alguém estiver doente e precisar de um disco do nosso catálogo como remédio, perderá a vida em Araçatuba”. E informava que, de dois mil pontos de vendas, 95% disponibilizavam apenas 100 dos 20 mil títulos possíveis -- tal “o estrangulamento da distribuição do disco no Brasil”.

Uma das tentativas de contornar o problema, adotada ainda em 1974, era a venda independente pelo correio. Para isso, o catálogo da Marcus Pereira vinha encartado nos próprios LPs ou anunciado na imprensa — prática verificada, pelo menos na revista *Veja*, até dezembro de 1979. O interessado tinha que destacar parte da página, anotar seus dados e assinalar os discos desejados. Os anúncios prometiam “Os melhores presentes do Brasil”. “Os melhores discos do Brasil pelo correio”. “Esta página é a melhor loja de discos do país”.

Quando finalizou com Carolina Andrade, em 1976, *Música Popular do Norte*, Marcus Pereira escreve na contracapa que o *Mapa Musical*, “de grande escala, é uma fotografia aérea musical do Brasil. Só foi possível documentar aquilo que nos pareceu fundamental e assim mesmo de forma fragmentária. As perspectivas que se anunciam para a música do povo do Brasil permitirão, talvez, uma redução progressiva da escala e uma aproximação cada vez maior do território geográfico e humano registrado. Tarefa nossa e de quem tiver juízo”.

Essa “redução progressiva da escala” já acontecia, naqueles anos, naturalmente, em LPs que ora aprofundavam, ora adicionavam manifestações de música folclórica às registradas no projeto principal. O grupo gaúcho Os Tâpes, descoberto em *Música Popular do Sul*, gravou disco próprio, *Canto da Gente* (1975); *Instrumentos Populares do Nordeste* (1976), com título autoexplicativo, é resultado de pesquisas de campo de Antônio Madureira, do Quinteto Armorial; *Bahia* (1976), do Grupo Zambo, traz música religiosa “branco-preta” — portuguesa e africana — do estado.

E o processo acelera-se sob a direção artística de Marcus Vinícius de Andrade, o terceiro e último a assumi-la, a partir de 1977.

Compositor, maestro, produtor, escritor, Marcus Vinícius nasceu no Recife, em 1949, e cresceu em João Pessoa (PB). Aos 19 anos, já no Rio de Janeiro, apresentava-se num grupo com Naná Vasconcelos e Geraldo Azevedo, amigos

seus de Pernambuco. Em 1974 lançou o primeiro disco, *Dédalus* (Continental), e fez arranjos, regência e direção musical da estreia de Belchior, *Mote e Glosa*. Dois anos depois, procurou Marcus Pereira para a gravação do seu segundo LP, *Trem dos Condenados*. Proposta aceita, ficou na gravadora.

E a Marcus Pereira passa, nessa fase, a registrar, como complemento ao *Mapa Musical do Brasil*, temas e estilos como violas e repentes, modinhas, danças dramáticas do Nordeste, cantadores do Pantanal, a Banda de Pífanos de Caruaru, carnaval carioca, cantigas de Natal, modinhas e cantigas de roda mineiras e uma série de música goiana. Com recursos cada vez mais escassos, Marcus Vinícius busca ampliar o catálogo minimizando custos. Aumenta a oferta de discos instrumentais de piano, de discos ao vivo, reedita LPs clássicos da parceira Copacabana, edita diversas compilações temáticas a partir do próprio acervo da Marcus Pereira. E faz parcerias e convênios com instituições públicas.

Lá atrás, em 1974, Aluísio Falcão já comentava sobre a necessidade de ajuda dos poderes públicos para viabilizar trabalhos de documentação cultural empreendidos pela gravadora. “Não dispensamos, nem podemos fazê-lo, o entrosamento com órgãos preocupados com a dinamização da cultura musical do povo brasileiro, em particular com organismos do Governo”, disse ao *Jornal do Brasil*. “Sem isso, as dificuldades seriam, a prazo mais ou menos longo, muito grandes”.

Apenas a partir de 1977 a Discos Marcus Pereira consegue firmar, por duas vezes, esse tipo de parceria: com a Universidade Federal da Paraíba e, em 1979, com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás. Marcus Pereira chamou o segundo convênio, que rendeu 4 LPs, de “um marco”, de “exemplo de comportamento administrativo na área cultural”. Apostava que outros Estados seguiriam o exemplo de Goiás.

Nesses anos de Marcus Vinícius, a Marcus Pereira lança discos de Irene Portela, dos irmãos Doroty e Dércio Marques, do Quinteto Villa Lobos, além de alguns dos mais celebrados de toda a sua trajetória: *O Violão Brasileiro Tocado pelo Avesso*, de Canhoto da Paraíba — produção de Paulinho da Viola, capa de Elifas Andreato —, *Bandeira de Aço*, de Papete, e, parceria com a Rio Gavião, o duplo *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de Elomar. Entra a década de 80. O trabalho segue com várias compilações, novos LPs de artistas já com história na gravadora — Papete, Quinteto Armorial, Os Tápes, Banda de Pífanos de Caruaru, um de Elomar e Arthur Moreira Lima juntos.

Mas em 13 de fevereiro de 1981, uma sexta-feira, Marcus Pereira se dá um tiro na cabeça, morrendo uma semana depois, no dia 20. Os motivos não teriam a ver com problemas financeiros. Completaria 51 anos em abril; *Onze Sambas e Uma Capoeira*, o primeiro disco que gravou, não tinha feito 15 anos.

Notícia de jornal

Do jornal *O Estado de S. Paulo*, dia 21 de fevereiro de 1981, p. 15:

Morre o produtor Marcus Pereira

O empresário e produtor de discos Marcus Pereira morreu às 4h30 da madrugada de ontem no Hospital Nove de Julho. Seu corpo, depois de velado no necrotério da rua Antônio Carlos, na Consolação, foi sepultado às 16 horas no Cemitério São Paulo, na presença de vários artistas, críticos de música e admiradores de seu trabalho de preservação da memória musical brasileira.

Marcus Pereira, 50 anos, foi internado dia 13 último no Hospital das Clínicas e, depois, transferido para o Hospital Nove de Julho, permanecendo hospitalizado, até à morte, sempre na Unidade de Terapia Intensiva.

Ele foi o idealizador do projeto “Mapa Musical do Brasil”, elogiado em preendimento de documentação cultural, que reuniu coleções de discos com a música popular de várias regiões, gravadas por seu selo, o “Marcus Pereira”. Para cuidar desse projeto, ele, que se formara advogado pela Faculdade de Direito do largo de São Francisco em 1954, mas desistira de ser promotor público, abandonou também a carreira de publicitário. Professor, jornalista, publicitário, Marcus Pereira decidiu criar sua própria gravadora ao ver que o brinde de Natal de sua empresa — a coleção de quatro LPs “Música Popular do Nordeste” — conquistou um público.

Seus projetos sempre foram elogiados pela crítica especializada, que chegou a compará-lo a Mário de Andrade. Quando foi lançado o primeiro disco da “Marcus Pereira”, Carlos Vergueiro, crítico de música de O Estado, observou que, na história da discografia brasileira, é a primeira vez que aparece um álbum tão bem idealizado, tão bem realizado, tão bem gravado e de tanta importância para a música popular e folclórica de nosso país. Marcus Pereira prosseguiu sua empreitada, lançando a seguir coleções em que documentava a “Música Popular do Centro-Oeste”, a “Música Popular do Sul” e a “Música Popular do Norte”.

A linha de produção de sua gravadora procurava ser bem definida: música folclórica, brasileira instrumental e de autores novos. O que, na verdade, não o impediu de lançar o primeiro LP do compositor Cartola, um disco histórico, e outro com músicas e trechos do depoimento de Donga ao MIS carioca. Além do lançamento de dois álbuns duplos com composições de Ernesto Nazareth, na interpretação do pianista Arthur Moreira Lima, entre tantos outros. Sua atuação lhe valeu, logo no primeiro ano de existência da gravadora, dois prêmios: o troféu Noel Rosa, da crítica paulista, e o Estácio de Sá, concedido pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Os projetos da gravadora rapidamente conquistaram um público, formado principalmente por aqueles preocupados com uma música brasileira de raízes. O que, de certa forma, confirmava o ponto de vista do produtor, quando afirmava que a cultura seria capaz de gerar lucros. “Cultura vende, mas não deixam”, Marcus Pereira afirmaria, certo de que a qualidade de seus discos iria impor-se a um mercado habituado a consumir apenas quantidade. O grande obstáculo à divulgação da música regional brasileira, segundo ele, era representado pelo “boicote” feito pelas gravadoras multinacionais. Mas, ainda assim, chegou a vaticinar os rumos da música regional, que no seu entender será o grande modismo dos anos 80: “Como observador da música popular brasileira, eu acho que a década de 70 foi a da tomada de consciência e a década de 80 vai ser a do boom da música regional”.

Essas previsões, e sobretudo o empenho no trabalho de resgate da arte regional, decorrem do contato mais profundo que teve com a música popular em meados da década de 60, quando com Luiz Carlos Paraná fundou a boate Jograal (1965). Desde esse tempo, e antes também, Marcus Pereira se destacou como um defensor da cultura nacional, atributo sintetizado em duas próprias palavras: “Nas quebradas dos cerrados da cultura, nós aprendemos a lutar por uma coisa absolutamente fundamental: a consciência de nós mesmos. Sobre isto se construirá o País que já tarda”.

Reconhece a queda, não desanima

“Duas questões ficam no ar”, reportou Maurício Ielo, para o *Estado de S. Paulo*, meros dez dias após a morte de Marcus Pereira. “O que será, agora, de sua pequena mas importante gravadora, a Discos Marcus Pereira? Quem continuará o seu trabalho de mapeamento da música regional?”. A família de Marcus, à procura de saída, considerava contratar gente para dar prosseguimento ao projeto; o governo federal “admitia” a ideia de ficar com o acervo; gravadoras concorrentes — da pequena Eldorado à gigante Warner — “suspiravam” com a hipótese de comprar o arquivo da Marcus Pereira e o próprio selo.

“Na verdade”, escreve o jornalista, “apenas uma coisa ninguém admite: deixar o trabalho de Marcus Pereira morrer”.

Antes de decidir por encerrar atividades, a gravadora lançou, ainda em 1981, cinco LPs — três de Carlos Poyares, um do cavaquinhista Benedito Costa, outro do cantor gaúcho Noel Guarany. No ano seguinte foi apenas um, *Tributo a Marcus Pereira*, homenagem ao primeiro aniversário da morte do empresário; uma “seleção de vários estágios, de várias épocas de sua gravadora, a Discos Marcus Pereira, muito mais um estado de espírito que uma gravadora convencional”, como anotava a contracapa.

O que será, agora — então —, de sua pequena mas importante gravadora, a Discos Marcus Pereira? Foi a Copacabana que herdou, assumindo em troca as dívidas, o catálogo da gravadora — apenas o primeiro de seus donos. Mal o explorou. Faliu no início dos anos 90, sendo vendida à ABW, que reeditou em CD ao longo da década, em cópias baratas, parte do acervo. A EMI, após incorporar a ABW, fez o mesmo, mas licenciou, em 2010, os discos da Marcus Pereira à pequena Microservice, que realizou novos relançamentos, devidamente remasterizados. Mas foram poucos, de contar nos dedos de uma mão; praticamente todos os 144 títulos da Marcus Pereira estão fora de catálogo. Hoje, a detentora dos direitos é a Universal.

E quem continuará o seu trabalho de mapeamento da música regional?

Diversas gravadoras surgidas a partir dos anos 80, como Kuarup e Biscoito Fino, tomaram a Marcus Pereira como inspiração. A influência que exerceu no mercado de discos se fez sentir, na verdade, antes mesmo do seu fim; reportagem da *Veja* em 1976 já citava iniciativas de grandes da indústria fonográfica para desenvolver projetos culturais inspirados no modelo pioneiro da Marcus Pereira. Além disso, as próprias pessoas que nela trabalharam deram continuidade, em outros selos, a esse tipo de produção, voltada a mapear manifestações populares da música brasileira.

Marcus Vinícius de Andrade fundou, em 1997, a CPC-Umes, especializada em artistas fora do radar das grandes gravadoras. Pelão seguiu a carreira de produtor — fez os primeiros LPs de Carlos Cachaca (Continental) e Nelson Sargento (Eldorado), montou, escolheu repertório e dirigiu a coleção de CDs *MPB Compositores* (RGE e Editora Globo), produziu *Villa-Lobos por solistas* (Kuarup), com obras do maestro na viola de Almir Sater, no violão de Raphael Rabello, nos bandolins de Deo Rian e Joel Nascimento. “O Villa falava: ‘do Villa, pro povo’”, diz Pelão. “E eu fiz, nos 100 anos dele, do povo pra Villa”.

Depois da Marcus Pereira, Aluizio Falcão começou a trabalhar na direção artística do Estúdio Eldorado, onde coordenou projetos de documentação musical em tudo parecidos aos da gravadora que ajudou a fundar. *A Música do Cangaço* (1984) é resultado de pesquisa da música inspirada no universo de Lampião, Corisco, Maria Bonita. Há um encarte com fotos e a história desses rebeldes do sertão; há canções do ex-cangaceiro Volta Seca; há depoimento gravado de uma sobrevivente do massacre de Angico, onde foi morto o Capitão Virgulino.

Em *Canto dos Escravos* (1982), Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela gravam pela primeira vez cantos de trabalhos — vissungos — de negros benguela, recolhidos nos anos 30 em São João da Chapada, distrito de Diamantina, norte de Minas Gerais, pelo folclorista Aires da Mata Machado. É como que uma extensão da Discos Marcus Pereira — projeto e coordenação artística de Aluizio Falcão, direção musical de Marcus Vinícius de Andrade, percussão de Papete.

“Mas esta”, deixa de contar Aluizio, “é outra história”.

“Você vê o acervo hoje”, diz, num restaurante indiano de São Paulo, o jornalista Eduardo Magossi, a música ambiente oposta à discutida na conversa. “O Marcus Pereira queria tanto registrar aquelas coisas que outras gravadoras não estavam registrando, que estavam se perdendo. Mas o acervo *dele* está se perdendo”.

Magossi é um dos responsáveis pelos últimos relançamentos em CD do catálogo da Discos Marcus Pereira. Participou, na Microservice, das novas edições de *Onze Sambas e Uma Capoeira* (2011), de Paulo Vanzolini, e da coleção *História das Escolas de Samba* (2012). Em 2016 organizou, para a Universal, a caixa *Todo o*

tempo que eu viver, com os dois primeiros discos de Cartola, mais um bônus, de faixas raras do sambista. A primeira tiragem esgotou em menos de um mês.

Jornalista de formação, especializado em finanças e cultura — passou por *Gazeta Mercantil*, *IstoÉ*, foi repórter especial do *Estado de S.Paulo*, hoje está na versão em português do *Wall Street Journal* —, Magossi entrou por acaso na área produção cultural. A BMG havia lançado várias coletâneas de artistas brasileiros, “mas as músicas eram sempre as mesmas”, diz. “Então eu mandei um e-mail reclamando”. Na resposta, uma pessoa da BMG perguntou se Magossi não estaria interessado em fazer alguns projetos para a gravadora; não tinham ninguém para cuidar do acervo. Trocaram telefones. Aceitou.

Quando decidiu, anos mais tarde, fazer um mestrado que juntasse música e história, estudar a trajetória da Marcus Pereira foi uma escolha “meio natural”. Já estava no projeto a ideia de trabalhar com relançamentos. Durante as pesquisas, entrou em contato com a direção da EMI; descobriu que, além de não planejar novas edições, a multinacional guardava o catálogo da Marcus Pereira num container no bairro carioca de Cordovil. Com a licença da EMI à Microservice, Magossi foi convidado a participar, propondo quais títulos seriam relançados e, depois, preparando textos explicativos para os encartes.

Um trabalho sério de reedição envolve mais do que simplesmente transpor, de um formato para outro, a obra musical. Espera-se pelo menos a reimpressão da arte original, dos eventuais textos e fotos do LP e das fichas técnicas completas. O som deve ser remasterizado. Além disso, demonstra cuidado complementar o material com novos textos, acrescentar letras das músicas, se o disco original já não as trazia, e incluir faixas bônus. A Microservice não fez apenas o último, nos dois trabalhos que relançou; a Universal, na caixa de Cartola, fez tudo.

As gravadoras que detinham o catálogo da Marcus Pereira não tiveram, ao colocar suas edições no mercado, essas preocupações, esses cuidados. A ABW chegou a lançar CDs com faixas faltando ou fora de ordem; em alguns casos, a arte de capa era diferente da original. As edições de Cartola da EMI não trazem ficha técnica nem texto de contracapa — quem os comprou não tem como saber, sem pesquisa própria, quem foi o produtor, quem foram os músicos.

O descuido com o material se mostrou evidente na hora dos relançamentos da Microservice. Ao remasterizar *Onze Sambas e Uma Capoeira*, a gravadora não encontrou a fita máster *multitrack* — que separa a gravação em canais diferentes e permite, assim, corrigir com mais precisão eventuais imperfeições — do LP, apenas uma cópia dela. A máster é o registro mais fiel à sonoridade original; a cada cópia, perde-se qualidade. O mesmo aconteceu com um dos discos da *História das Escolas de Samba*; Magossi precisou fornecer, no lugar, o LP de sua coleção pessoal. Não se sabe o que mais pode ter se perdido num acervo vasto como o da Marcus Pereira.

E mesmo que haja interesse, por parte de gravadoras como a Universal,

em reeditá-lo, outros obstáculos se impõem. Para o *Mapa Musical do Brasil*, por exemplo, seria necessário obter autorização dos descendentes de centenas de artistas gravados. Trabalho longo e caro, sem garantia de retorno que justifique o investimento — como era quando foram produzidos e lançados por Marcus Pereira, Aluizio Falcão, Carolina Andrade.

“Chega um ponto em que você tem que ponderar se vai ter retorno ou não”, diz Eduardo Magossi. “Então, [uma alternativa seria] esses projetos mais enxutos, tirando um pouco as folclóricas e deixando a dos artistas. Pode ser mais fácil. E assim pelo menos parte desse acervo voltar”.

Descaso histórico, dificuldades legais, desinteresse comercial e queda de receitas da indústria fonográfica travam, então, novos relançamentos; o que é compensado, sob o ponto de vista do ouvinte, por blogueiros e colecionadores que os compartilham de graça na internet. Hoje, os 144 títulos da Discos Marcus Pereira — dos mais famosos a obscuridades raríssimas — estão disponíveis, todos, online ou para download. Nunca foi tão fácil ouvir e conhecer a obra da Marcus Pereira. Alguns se dão ao trabalho, inclusive, de reproduzir nos arquivos capa e contracapa originais — muitas vezes as letrinhas dos textos, da lista de músicos, legíveis apenas com zoom, forçando a vista, olhos colados na tela do computador.

Mas a experiência musical, sem o disco físico, é outra. O sujeito está numa loja. Com uma das mãos, passa as capas dos LPs na seção de música brasileira. Chama-lhe a atenção a de *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de Elomar; é a pintura de um sertanejo — o próprio Elomar — com a mulher, os três filhos, um vira-lata. Tira a luva de plástico, abre, encontra um texto do compositor escrito à mão, dezenas de fotos coloridas. Decide comprá-lo. Chega em casa, põe o primeiro LP — o disco é duplo — no toca-discos. Retira o encarte de 24 páginas. Nele tem a letra das vinte músicas, acompanhadas, cada uma, de textos explicativos e glossário das expressões típicas do sertão nordestino, que Elomar vai cantar nos próximos 74 minutos.

Essa experiência se perde; a memória se preserva incompleta.

DISCOGRAFIA BÁSICA

A Discos Marcus Pereira lançou 144 títulos ao longo de sua história, entre coleções, LPs e compactos — o número é citado por Eduardo Magossi em sua dissertação de mestrado, apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2013. Foram selecionados 23 dos mais representativos. Mais do que uma introdução, a discografia básica pretende ser um panorama de estilos, artistas e ideias que marcaram a trajetória dessa gravadora singular.

- 01 *Onze Sambas e Uma Capoeira* (1967), Paulo Vanzolini
- 02 *A Música de Carlos Paraná* (1971), Luiz Carlos Paraná
- 03 *Música Popular do Nordeste* (1972)
- 04 *Cartola* (1974), Cartola
- 05 *Brasil, Trombone* (1974), Raul de Barros
- 06 *A Música de Donga* (1974)
- 07 *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), Quinteto Armorial
- 08 *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* (1974)
- 09 *História das Escolas de Samba* (1974)
- 10 *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth* (1975), Arthur Moreira Lima
- 11 *Canto da Gente* (1975), Os Tâpes
- 12 *Música Popular do Sul* (1975)
- 13 *Cartola* (1976), Cartola
- 14 *Brasil, Sax e Clarineta* (1976), Abel Ferreira
- 15 *Trem dos Condenados* (1976), Marcus Vinícius
- 16 *Música Popular do Norte* (1976)
- 17 *Instrumentos Populares do Nordeste* (1976)
- 18 *Bahia* (1976), Grupo Zambo
- 19 *O Violão Brasileiro Tocado pelo Avesso* (1977), Canhoto da Paraíba
- 20 *Bandeira de Aço* (1978), Papete
- 21 *Rumo Norte* (1979), Irene Portela
- 22 *Banda de Pifanos de Caruaru* (1979), Banda de Pifanos de Caruaru
- 23 *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979), Elomar

REFERÊNCIAS

Depoimentos

Aluizio Falcão — por telefone (26/09/2016)

João Carlos Botzelli, o Pelão — em São Paulo (28/09/2016)

José Eduardo Gonçalves Magossi — em São Paulo (01/10/2016)

Bibliografia

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

FALCÃO, Aluizio. **Crônicas da vida boêmia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

GASPAR, Lúcia. Movimento de Cultura Popular. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

GAVIN, Charles, *et. al.* **300 discos importantes da música brasileira**. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica**: a trajetória da Discos Marcus Pereira. 2013. 195 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092013-115744/pt-br.php>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

MONTEIRO, Denilson. **Divino Cartola**: Uma vida em verde e rosa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

PEREIRA, Marcus. **Lembranças de amanhã**. São Paulo: M.G. Editores Associados, 1980.

PEREIRA, Marcus. **Música**: está chegando a vez do povo. Volume 1. “A história do jogral”. São Paulo: Hucitec, 1976.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **Debates**, Rio de Janeiro, p.55-62, jun. 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/3863/3421>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

SAUTCHUK, João Miguel. Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. **Anuário Antropológico**, Brasília, p.261-288, jul. 2012. Disponível em: <<https://aa.revues.org/297>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Alberto da Costa e. **Das mãos do oleiro**: aproximações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SUASSUNA, Ariano, *et al.* O Nordeste e sua música. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 29, p.219-240, jan./abr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-40141997000100012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 21 nov. 2016.

Jornais, sites e revistas

Cliquemusic
Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira
Folha de S. Paulo
Jornal do Brasil
O Estado de S. Paulo
Veja

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo

André Guilherme Passos Picoletto

Orientação de Fernando Antonio Crocomo

Projeto gráfico e editoração de Bruna Carolina Santos da Silva

Florianópolis, dezembro de 2016

