

POLIFONIA DE SONS: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA NA PRODUÇÃO MUSICAL E NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE LUIZ GONZAGA E TORQUATO NETO

JONAS RODRIGUES DE MORAES*

O que se pretende alcançar no desenvolvimento desta pesquisa são as contribuições estéticas e as interinfluências musicais de Luiz Gonzaga na produção de Torquato Neto. Investigar os processos de polifonia e de hibridização nas letras e nas canções dos dois compositores. Esse estudo perpassa também pela discussão do ritmo como marcador identitário, instituidor de identidades e instrumento de negociação na composição dos fatos históricos.

Esta pesquisa está focada teoricamente nos estudos culturais e se influencia pela *História Cultural*. Os postulados teóricos dessa corrente historiográfica se apresentam “[...] *dividida em quatro fases: a fase ‘clássica’; a fase da ‘história social da arte’, que começou na década de 1930; a descoberta da história da cultura popular, na década de 1960; e a ‘nova história cultural’*”.¹ Bem como as bases teóricas desse trabalho se ancora e se articula também com outras áreas das Ciências Humanas e Sociais. Com isso, entende-se que a compreensão teórica desta

pesquisa veio com a mobilidade da historiografia ao longo do tempo. Vale salientar que na ampliação e na interconexão com outras áreas do conhecimento, emerge a música como forte interlocutora da história. O historiador que concentra suas produções nos estudos da cultura "*dedica-se às diferenças, aos debates e conflitos, mas também aos interesses e tradições compartilhados*".²

É na perspectiva de estudar as diferenças, as convergências e os conflitos entre a produção *gonzagueana* e *torquateana* que reside a proposta da presente pesquisa. Para isso, deve-se salientar que a polifonia e a hibridação musical dos compositores Luiz Gonzaga (inventor do baião) e Torquato Neto (letrista/poeta) da tropicália será compreendida em suas temporalidades. Gonzaga após o auge do baião de 1946 a 1956 entrou numa fase – 1956 a 1968 – em que sua música deixou de ser executada nos meios de comunicação, notadamente no rádio e na televisão. Contudo, foi pelos braços dos tropicalistas Gilberto Gil Caetano Veloso, e especialmente Torquato Neto, que Luiz Gonzaga voltou para a cena da música popular brasileira. Esse retorno de Gonzaga nos meios de comunicação foi impulsionado pela eclosão do tropicalismo a partir de 1967, movimento em que Torquato foi compositor participante.

No Brasil, a partir do final dos anos de 1980, ampliaram-se as pesquisas no campo historiográfico, o que levou os historiadores a buscarem novas formas, novas linguagens e novas abordagens para a produção do conhecimento histórico. Dessa forma, a documentação sonora constitui uma significativa ampliação para o campo historiográfico e "*aparece aos olhos do historiador como evidência de um conjunto de conteúdos que ele procura compreender e revelar com sua pesquisa*".³ A canção apresenta como um rico potencial para levar à compreensão do cotidiano dos atores sociais nos processos históricos. "*O que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor*".⁴ O documento musical se torna imprescindível para a reconstituição histórica dos sujeitos sociais no seu cotidiano,

Nesse mesmo sentido, a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constitui um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio,

centrando-se na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de uma documentação muito rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões.⁵

Nesse mesmo viés, “*a história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil*”.⁶ Em muitas produções acadêmicas o documento “música popular” é analisado de forma fragmentada, não se fazendo articulação entre “letra” e “música”, “estética” e “ideologia”. Como também muitas vezes se separa a realidade social vivida por seus compositores da conjuntura social do momento. Contudo, o presente estudo se propõe a criar rupturas nessa tradição de fragmentar letra, música, estética e ideologia, partindo da produção de Gonzaga e Torquato Neto no conjunto da música brasileira de seu tempo.

Por considerar que as composições de Luiz Gonzaga e Torquato Neto fazem parte do repertório estético da música popular brasileira, a presente pesquisa pretende transitar pelas categorias conceituais relacionadas à polifonia, *hibridação* e cultura popular.

A música – ou a canção – sempre propagou de forma intensa no coração das sociedades, desde as mais remotas até as mais contemporâneas sociedades, de modo que não existem comunidades sem a presença das vibrações das tessituras musicais. Cabe assinalar que a música instaurou dentro do mundo a *polifonia*. Essa categoria teórica de análise criada pelo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) tornou-se uma das abordagens

[...] mais atraentes da Teoria Literária das últimas décadas do século 20: polifonia. Tomando a palavra de empréstimo da arte musical, isto é, o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes mas harmonicamente relacionadas, Bakhtin emprega-a no seu livro Dostoiévski, publicado pela primeira vez em 1929 para definir especificamente tanto a obra de Dostoiévski quanto o que ele chama de “um novo gênero romanesco”, o “romance polifônico”.⁷

Desse modo, assinala-se que no texto/musical pululam múltiplas vozes. Isso implica em afirmar que as canções, de fato, atingem o coração da sociedade tornando um objeto também de difusão de ideologias. Assim, a

música manifesta-se com preponderância nas sociedades de massa e tornou-se “[...] *um dos objetos de consumo mais presentes no cotidiano, submetendo as pessoas a um banho contínuo de sons e mensagens, tornando-se o suporte ideal para a circulação da ideologia, já que esta não se liga tanto ao objeto musical, mas aos lugares e momentos em que circula*”.⁸

Como a canção é uma matéria de circulação ideológica, cabe assinalar que no campo de circulação a música passa por processos de *hibridação*. Nesse sentido, cabe afirmar que as canções de Luiz Gonzaga e Torquato Neto foram atravessadas por discursos e construídas dialogicamente pelos efeitos de *hibridação* musical. É pertinente enfatizar que a música da América Latina foi gestada sonoricamente pelo viés do *hibridismo*. Especialmente, é imprescindível apontar que o baião de Gonzaga e Humberto Teixeira passou por esses processos deslocamento, des-territorialização musical, ou seja, o baião com uma sonoridade é uma música que segue em ritmo e síncope os efeitos da diáspora negra que se tornou uma cultura mundializada, como assinala o dialogo seguinte:

Os líricos do Baião típico são comparáveis com a trova cubana, eles são geralmente considerados contos, e frequentemente descrevem a luta das pessoas. [...] O ritmo 2 por 4 (2/4), de origem europeia é baseado na dança de salão, assim como a dança de círculo realizada no interior, área árida do nordeste Africano. Por causa de sua proximidade da região caribenha, o baião talvez esteja relacionado à variação da contradança Afro-Francesa que em Cuba desenvolveu a danzón. Os instrumentos usados nesta forma variam dos usados no caribenho provavelmente influenciado pela arte popular congolês ao contrario da instrumentação yorubana que dominou Cuba.⁹

A investigação proposta sobre polifonia e hibridação musical nas canções de Luiz Gonzaga e Torquato Neto e suas interinfluências ganhará concretude no estudo desses dois compositores da música popular brasileira: *Luiz Gonzaga*, responsável pela estilização do baião e por representar sonoricamente à espacialidade nordestina, instituindo uma territorialidade e com ela uma “identidade” regional. E *Torquato Neto*, por sua singularidade e expressão num movimento, a tropicália, que impulsionou ruptura com fronteiras locais, regionais e nacional, com quebra de valores morais, políticos que muito

incomodou os generais da linha dura do regime militar. *"Transitou pelo rock internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo 'brega', pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore solidificou esse ajuntamento com a imagem da geleia geral brasileira"*.¹⁰

Deste modo, este trabalho apresenta uma proposta de estudo dos dois compositores com produções musicais (músicas, letras e ritmos) e culturais tão díspares, relacionadas com os processos de polifonia e hibridação musical. A pesquisa busca analisar a produção desses dois compositores evidenciando o universo cultural recriado artisticamente pelos mesmos que foram problematizados em suas obras, permitindo visualizar suas interinfluências e inter-relações. Assim compreender as contribuições estéticas de Luiz Gonzaga para o repertório de Torquato Neto. O universo de investigação é a musicalidade, nesse aspecto busca-se compreender a música não somente como uma arte, mas também como uma forma de linguagem que *"[...] atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelecto e do afetivo"*.¹¹ Assim, entende-se que a música é arte do significante que se relacionando com a linguagem se transforma em significado.

A música, enquanto síntese desses processos cognitivos particulares de uma cultura e de seu amadurecimento em contexto social, é "o som organizado humanamente"¹² que há milhares de anos homens e mulheres utilizam para se comunicar:

[...] Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural.¹³

Nesse sentido, vale esclarecer que, ao se tomar a música como linguagem fundante dos tecidos sócio-históricos e culturais e como arte carregada de sentido e de cargas extrassonoras, procura-se entender os processos de recepção das canções de Gonzaga e Torquato. Considerando-se a música como linguagem pretende-se compreender as interinfluência e inter-relações entre os dois compositores.

Esta investigação procurará analisar os discursos da linguagem musical nas letras, música e ritmos de Gonzaga e Torquato Neto. E, assim efetivamente, compreender as contribuições estéticas de Luiz Gonzaga para o repertório torquateano. Nessa linha de investigação, busca-se apreender como se deu as interinfluências e inter-relações musicais entre os dois autores nordestinos – Gonzaga e Torquato Neto –, a partir das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Com esse estudo empenha-se em entender como foi instituída essa imagem discursiva e representativa do Nordeste, que tipo de marcadores identitários territoriais de nordestinidade Luiz Gonzaga e Torquato Neto construíram em suas composições.

Sabe-se que a territorialização nordestina foi expressa no cancionário gonzaguiano dentro do país como espaço da seca, da miséria, da dor, do cabrada-pesto. No contexto da musicalidade, o Nordeste está expresso nos gêneros musicais “nordestinos” como território de dor, mas também de alegria. São símbolos desta, por exemplo, a dança no forró pé-de-serra, o chiado do chinelo no contato da pele suada em consequência da dança e o ritmo musical do “xaxado” – “onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alpercatas de rabicho arrastadas no chão”.¹⁴

Esses ritmos e sons da linguagem musical provocam no ouvinte toda uma representação simbólica de nordeste, como assiná-la o diálogo abaixo:

As músicas agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes nordestes [...] O baião será a ‘música do nordeste, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. [...] a identificação do baião com o nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional [...].¹⁵

A escolha desses dois artistas justifica-se pela notabilidade que os dois alcançaram para o estudo da musicalidade: Gonzaga como regionalista e Torquato como irruptor no campo das artes e da política.

Luiz Gonzaga foi o responsável pela criação e estilização do ritmo do baião. Assumiu uma identidade de artista regional, colocando-se como representante de um “Nordeste” essencializado, homogeneizado. Não só letras

e ritmos instituíram essa homogeneização identitária de Nordeste, o compositor criou signos de *performance* musical expressas numa indumentária própria que reunia o chapéu de couro e a roupa do vaqueiro nordestino usados pelos cangaceiros. Formou também um trio instrumental com zabumba, triângulo e *acordeon* para simbolizar um universo artístico imagético de uma música representativa do Nordeste. A música de Luiz Gonzaga atuou como “processo” de significação social, capaz de gerar estruturas para além dos seus aspectos meramente sonoros.¹⁶

Enquanto Torquato Neto se notabilizou pelo engajamento no movimento tropicalista. Como compositor, promoveu uma hibridação de gêneros musicais na música popular brasileira. O resultado mais expressivo das composições musicais de Torquato e outros tropicalista foi a liberação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção. A liberação dos padrões estéticos e ideológicos dos tropicalistas impulsionou mudanças significativas de *performance* musical de quebra de valores e de desconstrução de território. As composições musicais de Torquato questionaram as linguagens predominantes e produziram novas formas de comunicação. A marginalidade, a loucura e o desvio estético-existencial das composições torquateanas passaram a instituir uma explosão de identidades. O próprio Torquato alertava “*o risco é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela*”.¹⁷ A quebra desses valores estéticos e as novas linguagens foram adotadas pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos 70. Assim compreende-se que a atuação dos dois artistas dialogou intensamente com processos de produção de marcadores identitários, cada um em seu contexto de cultura popular.

A noção teórica sobre hibridação (ou hibridismo) constitui em outro instrumento para se entender a música popular brasileira e, sobretudo, o repertório discursivo da tradução e tradição artística do compositor Luiz Gonzaga e Torquato Neto. O híbrido torna-se componente fundamental para se derrubarem noções estanques sobre a cultura popular, que não se reduz ao que é único, mas tende a se mostrar por várias faces, não se expressando na

busca da origem das coisas, nem na busca linear da história. Há múltiplas funções que movem o híbrido.

A música brasileira se coloca no terreno do hibridismo. A exemplo, o gênero baião – inventado por Luiz Gonzaga e seu parceiro Humberto Teixeira – e o tropicalismo, movimento que teve a participação do letrista/poeta Torquato Neto, sofreram efeitos da *hibridação*. O que é híbrido se realiza pelas misturas de gêneros, nesse sentido, parte do repertório de Luiz Gonzaga e as canções dos tropicalistas fizeram fusões musicais. O baião e outros gêneros tocados pelo acordeão de Gonzaga realizaram misturas com outros gêneros regionais e até nacionais. A composição de Torquato Neto “Geleia Geral”¹⁸ foi uma fusão do baião com o rock. Nesse viés teórico recorre ao esclarecimento sobre a categoria *hibridação* que:

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.¹⁹

Nas últimas décadas, a categoria hibridismo se movimentou intensamente no campo da intelectualidade da América Latina. Essa discussão foi motivada:

[...] pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa.²⁰

Sendo fundamental a importância o diálogo com os estudos da história cultural, nessa perspectiva procura-se trabalhar com a categoria cultura popular, visto que a pretensão é analisar de que forma a cultura popular se apresenta nos

repertórios de Gonzaga e Torquato e se ela colabora para instituição de uma identidade nordestina.

Enquanto Luiz Gonzaga foi considerado um semi-iletrado, músico sem formação acadêmica, por outro lado, Torquato Neto foi um letrista do tropicalismo – chegou a cursar universidade em jornalismo. Nesse viés de análise, tratará de investigar a troca de saberes de uma tradição oral e uma tradição escrita. Para essas reflexões, o diálogo aponta que:

[...] a cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos. – por exemplo, o nacionalismo consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um ‘sistema’. E na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto. Nesse ponto, as generalizações dos universais ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocadas firmemente dentro de contextos históricos específicos.²¹

A cultura atua como processo de assimilação, num constante diálogo de negociação entre os compositores Gonzaga e Torquato com seu público ouvinte. Nesse sentido o campo cultural:

[...] se julga pelas operações e não pela posse dos produtos. [...] Em si mesma, a cultura não é a informação, mas, sim seu tratamento através de uma série de operações em função de objetivos e de relações sociais. Um primeiro aspecto dessas operações é *estética*: uma prática cotidiana abre um espaço próprio numa ordem imposta, exatamente como faz o gesto poético que dobra ao seu desejo o uso da língua comum num reemprego transformante. Um segundo aspecto é *polêmico*: a prática cotidiana é relativa às relações de força que estruturam o campo social e o campo do saber. Apropriar-se das informações, colocá-las em série, montá-las de acordo com o gosto de cada um é apoderar-se de um saber e com isso mudar de direção a força de imposição do totalmente feito e totalmente organizado.²²

Nesse campo de negociabilidade musical Luiz Gonzaga e Torquato Neto construíram canções e ritmos que colaboraram com a proposta de (re)invenção da *nordestinidade*. Pode-se considerar o baião como a primeira invenção de ritmo do sanfoneiro Gonzaga. Sabe-se que o compositor, a partir do repertório

estético desse estilo elaborou nos ouvintes imagens de uma territorialidade nordestina. A batida do baião noticiou a visão de mundo do sanfoneiro. Na sua *síncope* evidencia-se “*um jeitinho de choro estilizado*”.²³

Os dois compositores trazem para o centro de suas letras as tradições e os costumes, quando se utilizam da *paisagem sonora* nordestina para construção de parte de suas canções.

Na composição de Gonzaga “Assum Preto”, a forma como o artista canta a música, traz a ideia de lamento e se compara a perda da visão do pássaro com sua situação de ter perdido seu amor, como se constata na letra:

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dô!(bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pio
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mio! (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meu!²⁴

Em comparação com a música “Asa Branca” a canção “Assum Preto” mostra uma projeção maior para o agudo, o que abre uma perspectiva de identificação no baião-toada “Assum Preto” com o canto passional do sambacação. No viés de outras interpretações, também constata-se, nessa música em análise que: “*o enunciador vive a tensão passional num nível bem além da simples perda afetiva. Com o amor, foi-se a luz e a capacidade diretiva que nortearia uma ação de reparo ou mesmo de desvio para um outro objeto de desejo*”.²⁵

Elaborar canções com temática sobre os pássaros, também se constata na ciranda - bossa nova de Torquato intitulada “Zabelê”, nessa música, o

compositor tematizou sobre a Zabelê, lenda indígena que ocorreu em território piauiense.

A índia Zabelê era filha do chefe da tribo dos Amanajós, ela amava muito Metara, índio da nação Pimenteiras, considerado terríveis inimigos dos Amanajós. Zabelê dizia que ia ao Itaim – rio que deságua no Canindé – para colher mel. A índia se encontrava com Metara. Mandahú também da tribo Amanajó resolveu entregar Zabelê. Assim, os dois amantes foram descobertos, daí surgiu uma briga que resultou na morte de Zabelê, de Metara e de Mandahú, Desse episódio surgiu um guerra que durou seis sóis e sete luas. O deus Tupã teve pena dos dois amantes e resolveu transformá-los em duas aves, que andam sempre juntas e cantam tristemente ao entardecer. O castigo dado a Mandahú foi à transformação em um gato maracajá. Sendo esse, sempre perseguido pelos caçadores por causa do valor de sua pele. Zabelê ainda hoje canta a tristeza de seu amor infeliz (Fundação Monsenhor Chaves – Lendas) O que se observa na canção:

Minha sabiá
Minha zabelê
Toda meia-noite eu sonho com você
Se você duvida, eu vou sonhar pra você ver

Minha sabiá
Vem me dizer, por favor
O quanto que eu devo amar
Pra nunca morrer de amor

Minha zabelê
Vem correndo me dizer
Por que eu sonho toda noite
E sonho só com você

Se você não me acredita
Vem pra cá, vou lhe mostrar
Que riso largo é o meu sonho
Quando eu sonho com você

Mas anda logo
Vem que a noite já não tarda a chegar
Vem correndo pro meu sonho escutar
Que eu sonho falando alto
Com você no meu sonhar.²⁶

Em suma, a pesquisa busca discorrer e analisar a produção musical e a trajetória artística dos compositores Luiz Gonzaga e Torquato Neto, como forma de verificar as contribuições entre os repertórios estéticos musicais de Gonzaga para a construção do cancionário *Torquateano*. Outra abordagem enfatizada nesse texto tratou-se de mostrar os processos de (re) invenção e instituição de marcadores identitários territoriais da região Nordeste pela inter-relação entre universal e local nas composições dos dois artistas. Enfim, foi na relação da história com a música que se procurou abordar as interinfluências e os processos de polifonia e hibridização nas canções dos dois artistas.

NOTAS

* Jonas Rodrigues de Moraes é doutorando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), bolsista CNPq. E-mail: jonasacroa@yahoo.com.br.

¹ BURKE, 2005: p. 15-16.

² BURKE, *op. cit.*, p. 7.

³ NEVES, 2004:70.

⁴ MORAES, 2000, p. 211.

⁵ MATOS, 2005, p. 29- 30.

⁶ NAPOLITANO, 2005, p. 7.

⁷ Cristovão Tezza *apud* BRAIT, Beth, 2010, p. 14.

⁸ FAVARETTO, 2000, p. 138.

⁹ MORALES, 2003, p. 204.

¹⁰ TATIT, 2004, p. 57-58

¹¹ WISNIK, 1989, p. 28.

¹² PELISKI, junho/ 1995, p. 10.

¹³ OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 2.

¹⁴ OLIVEIRA, 1991, p. 55.

¹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 211.

¹⁶ OLIVEIRA PINTO, *op. cit.*, 2001, p. 06.

¹⁷ ARAÚJO NETO, 1982, p. 62.

¹⁸ ARAÚJO NETO, e GIL - LP Tropicália ou *Panis et Circensis*, Philips, 1968.

¹⁹ CANCLINI, 2003, p. 19.

²⁰ VARGAS, 2007 p. 19-20.

²¹ THOMPSON, 1998, v.1, p. 17.

²² CERTEAU, 1994, p. 339.

²³ DREYFUS, *op. cit.*, 1996, p. 150;

²⁴ TEIXEIRA & GONZAGA, 1950.

²⁵ TATIT, 2002, p. 156.

²⁶ ARAÚJO NETO & Gil, 1967.