

Um “camarada” de Chico Buarque? As (tentativas de) relações entre Benito di Paula e a MPB

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adelcio Camilo Machado

UNICAMP / UFU – adelcio.camilo@gmail.com

Resumo: Benito di Paula iniciou sua carreira ao final da década de 1960, período em que o segmento da MPB já estava consolidado e organizava uma hierarquia de legitimidades na música popular. Embora sua maneira de compor ou de interpretar não se aproxime do padrão da MPB, Benito di Paula buscou se aproximar desse segmento de maior prestígio desde seus primeiros discos, seja regravando canções desse repertório ou compondo músicas em homenagem a seus artistas. O artigo pretende explorar esse aspecto, ilustrando-o com uma análise da canção “Banda do povo”.

Palavras-chave: Benito di Paula. MPB. Hierarquia de legitimidades na música popular.

A Comrade of Chico Buarque? The (Attempts of) Relationships Between Benito di Paula and MPB

Abstract: Benito di Paula began his career at the end of the 1960s, a period in which the segment of MPB was already consolidated and organized a hierarchy of legitimacy in popular music. Although his way of composing and performing didn't approach the patterns of MPB, Benito di Paula tried to become closer to this most prestigious segment since his early albums by recording songs from this repertoire and composing songs in honor of their artists. This article aims to explore this aspect, illustrating it with an analysis of the song “Banda do povo” [“People's band”].

Keywords: Benito di Paula. MPB. Hierarchy of legitimacy in popular music.

1. A consolidação da MPB na década de 1960

Uma das características que parece relativamente constante na música popular urbana, em seus diferentes períodos e contextos, é a sua ligação com o entretenimento. Ao final do século XIX, as polcas, maxixes e tangos brasileiros se articulavam aos salões de baile e ao mercado editorial, este interessado em comercializar as partituras para esses divertimentos (cf. MACHADO, 2007; MAGALDI, 2013). Nos primeiros decênios do século XX, uma parte significativa da produção musical popular se inseria nos espetáculos ligados ao teatro de revista (cf. GOMES, 2004). A partir da chegada das primeiras gravadoras no país, no início desse mesmo século, e da consolidação do rádio, processo que parece ter culminado por volta dos anos 1950, a música popular passava paulatinamente a ser direcionada para o disco e para os programas radiofônicos (cf. TINHORÃO, 1981; GOLDFEDER, 1980). Essa configuração aponta para certa heteronomia da produção musical, que se mostra dependente, em diferentes graus, do mercado editorial, do mundo do entretenimento e da indústria fonográfica.

Contudo, há indícios de que, durante a década de 1960, uma parcela de artistas ligados à música popular brasileira conseguiu alcançar maior autonomia para sua produção. É o que sinaliza Paiano ao afirmar que, a partir da bossa nova, um grupo de músicos redefiniu sua

relação com o mercado e passou a “criar em condições ideais (ou quase) de autonomia”, adquirindo, portanto, “o estatuto cultural de manifestação erudita” (PAIANO, 1994: 6). Tal grupo de músicos fez com que a canção popular, nesse período, adquirisse novas conotações, tornando-se, nas palavras de Naves, “o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais” (NAVES, 2010: 19). Esse segmento, que passou a ser identificado pela sigla MMPB (*Moderna Música Popular Brasileira*), depois resumida para MPB, produziu um repertório que foi chamado pela mesma pesquisadora (NAVES, 2010) de canção *crítica*. Tal crítica acontecia em dois níveis: o *textual*, em que a própria forma objetiva das canções é submetida a um procedimento consciente e reflexivo; e o *contextual*, em que as composições são empregadas para criticar aspectos políticos, sociais e culturais do contexto em que foram concebidas (NAVES, 2010: 20-1). É importante salientar ainda que esse novo *status* que a canção popular alcançava no contexto da MPB também estava associado ao segmento social do qual seus membros faziam parte. Afinal, como se lê, novamente, em Naves, “a partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passam a ser também jovens de classe média, em sua maioria universitários” (NAVES, 2010: 24).

O fato é que, ao longo da década de 1960, em meio a seus debates estéticos e políticos, a MPB foi se consolidando como um segmento de imenso prestígio na música popular brasileira, ocupando posição privilegiada dentro da hierarquia de legitimidades¹ que se estabelecia no interior desse repertório (ZAN, 1997: 109). Assim, ela se tornou uma importante referência a partir das quais os cancionistas orientavam suas práticas e seus discursos, mesmo quando os músicos não eram provenientes do mesmo círculo social dos artistas da MPB. Isso fica evidente no caso de Benito di Paula que, mesmo sendo de uma origem mais modesta e produzindo um repertório que se afastava dos parâmetros da MPB, buscava se aproximar desse segmento de diferentes maneiras, conforme se observará na sequência.

2. Benito di Paula e seus flertes com a MPB

Benito di Paula nasceu em 28 de novembro de 1941 no município de Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, sob o nome de batismo de Uday Velloso, em uma família de condições sociais modestas². Embora tenha se consolidado como cantor e pianista, o primeiro instrumento que aprendeu foi o violão, instruído por seu pai, que era músico da noite. Segundo o músico, em seu depoimento no *Programa do Jô*, ele só foi ter contato com o piano nas boates, “porque lá em casa não tinha piano, nem pensar em ter piano, nunca tinha visto um piano de perto” (BENITO, 17 nov. 2009). Seja em relação a um ou a outro instrumento, nota-se

que Benito di Paula não teve um estudo formal em música, o que o afasta dos cancionistas da MPB, especialmente daqueles ligados à bossa nova.

De qualquer modo, foi através do exercício da atividade musical, cantando e tocando em boates, que o cancionista encontrou uma maneira de aprender esse ofício e se profissionalizar, de modo a ajudar no seu próprio sustento e no de sua casa. De acordo com seu depoimento, ele iniciou sua atividade musical nas boates ainda aos dezessete anos, sendo que a idade mínima permitida era a de vinte e um anos; para isso, teve que obter a certidão emancipada de seu pai, a qual lhe dava permissão para tocar no referido local, pois, em suas próprias palavras, ele “tinha que trabalhar”, em virtude de suas dificuldades financeiras (BENITO, 04 dez. 2008).

Aos poucos, Benito di Paula foi alcançando algum reconhecimento como *crooner* nas cidades onde atuou, levando-o a firmar contrato com a gravadora Copacabana e lançar seu primeiro LP em 1971 (BENITO, 1971, LP). Nesse disco, fica mais evidente sua atividade como cantor e não tanto como compositor, já que este apresenta doze faixas, das quais apenas quatro são de sua autoria e as outras oito eram de diversos compositores. Dentre essas faixas de autorias alheias, encontravam-se canções que estavam fazendo sucesso na época, como eram os casos de “Jesus Cristo”, composta por dois expoentes da jovem guarda, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, e “Azul da cor do mar”, de Tim Maia. Contudo, cabe notar que as demais canções eram de artistas ligados a MPB, como Chico Buarque (“Apesar de você”), Toquinho e Vinícius (“A tonga da mironga do kabuletê”), Ivan Lins e Ronaldo Monteiro (“Salve, salve” e “Madalena”), Taiguara (“Viagem”) e Paulinho Nogueira (“Menina”).

Em virtude da proibição da música de Chico Buarque, o disco de Benito di Paula também foi recolhido das lojas. Mesmo assim, o cantor lançou um segundo LP no ano seguinte (PAULA, 1972, LP), onde se notam novas relações com a MPB. Em primeiro lugar, o título do LP era *Ela*, idêntico ao da quarta faixa do lado B do disco, de sua própria autoria. Contudo, *Ela* também foi o título do disco lançado por Elis Regina em 1971 (REGINA, 1971, LP). Se esse aspecto pode ser percebido como apenas uma coincidência, outros elementos do disco de Benito di Paula possivelmente não o sejam.

Um deles é a inclusão do samba “Antonico”, de Ismael Silva, no repertório do LP. Embora se trate de um samba antigo, essa canção estava “em alta” no período pela gravação feita por Gal Costa em seu show *Fa-tal*, lançado em disco em 1972 (COSTA, 1972, LP), e que atribuiu novos sentidos à composição. Inserida no contexto repressivo dos “anos de chumbo” da ditadura militar, a leitura melancólica proposta pela interpretação de Gal e pelo arranjo fez com que o personagem da canção, Antonico, fosse convertido em uma espécie de alegoria para a

situação política do país³. A gravação de Benito di Paula não apresenta esse mesmo caráter melancólico, o que indica que, possivelmente, o artista não escolheu o samba pelo sentido crítico que este assumia, mas por ser uma forma de se aproximar do segmento de maior prestígio da música popular brasileira.

O pesquisador Araújo ainda salienta desse LP a canção “O bom é o Juca”, composta por Carlos Magno, companheiro de Benito di Paula nas apresentações dos clubes e boates. Para o autor, assim como nas canções da MPB do período, “O bom é o Juca” contém uma crítica velada ao governo militar. Isso porque seu texto defendia a ideia de que se o Juca, personagem da canção, fosse presidente, ele resolveria os problemas do morro. Para diluir a conotação política dessa afirmação, Carlos Magno, ao final da canção, afirma que o cargo para o qual Juca estava concorrendo não era a presidência da República, mas da escola de samba (cf. ARAÚJO, 2007: 105-6).

Em discos posteriores, Benito di Paula lançou diversas canções onde homenageava os artistas consagrados da música popular brasileira⁴. Isso foi feito, por exemplo, na canção “Sanfona branca”, gravada no LP de 1975, dedicada a Luiz Gonzaga⁵. Em 1980, o cancionista compôs e gravou “Nossa homenagem”, expressando seu lamento diante do falecimento do compositor, cantor e poeta Vinicius de Moraes⁶.

De qualquer modo, foi na canção que Benito di Paula compôs para elogiar Chico Buarque que se expressa de maneira mais clara seu desejo de fazer parte da MPB. Contudo, uma análise dessa canção revela que, embora tenha o intuito de participar desse segmento de prestígio, seu procedimento musical não apresenta características das composições de artistas desse grupo, incluindo-se o próprio homenageado.

3. “Esse amigo, camarada”

Em seu LP de 1969, Benito di Paula gravou sua composição “Banda do povo”, que exalta a figura de Chico Buarque (PAULA, 1969, lado A, faixa 4). Trata-se de um samba em andamento lento, com cerca de 60 b.p.m., na forma de estrofe e refrão, cada uma possuindo dezesseis compassos, precedidas por uma introdução de cinco compassos. Em seus primeiros versos, o autor menciona a beleza física do cancionista e destaca sua sabedoria e sensibilidade para perceber o que se passa com as pessoas: “Esse moço / De olhos claros / De sorriso inteligente / Sabe as coisas / Do meu povo / Se a gente sofre, ele sente”. O refrão, cantado primeiramente por Benito di Paula e depois repetido pelo coro feminino, convida o ouvinte: “Vamos saudar / O nosso poeta mais novo / Botando na raça / A banda na praça do povo”, fazendo ainda uma citação à canção, ora cantada, ora instrumental, dos versos “Estava à toa na

vida / O meu amor me chamou” de “A banda”, um dos primeiros sucessos de Chico, que é ainda o que permite a identificação do homenageado, já que o nome do cancionista não aparece em nenhum momento da letra.

Contudo, ainda em relação à letra da canção de Benito di Paula, saltam aos olhos os versos da segunda parte da estrofe, onde o compositor apresenta o homenageado como sendo seu *amigo*, *camarada* e *companheiro*: “Esse amigo / Camarada / Sabe do meu paradeiro / Eu confesso / De verdade / Sempre fui seu companheiro”. Com isso, o cancionista parece se colocar *ao mesmo nível* de Chico Buarque, como se fizesse parte do grupo de compositores e intérpretes da MPB. Certamente, tal aspecto precisa ser problematizado.

Já se sinalizou anteriormente a diferença social existente entre o cantor fluminense aqui estudado e os cancionistas da MPB. O contraste se torna ainda mais evidente quando a comparação é feita com Chico Buarque, que é filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda (o que possivelmente contribuiu para que tivesse uma formação intelectual privilegiada), teve passagem pela universidade (que, mais do que a formação profissional, parece ter lhe proporcionado uma vivência política, aproximando-o da UNE e do CPC) e já em sua juventude fez diversas viagens para o exterior (o que ampliou seu leque cultural).

Todavia, a diferença social entre Chico Buarque e Benito di Paula, por si só, não é suficiente para negar qualquer possibilidade de afinidade entre ambos; para isso, outros aspectos precisam ser analisados. Mesmo porque há cancionistas de origem mais humilde, como Zé Kéti, João do Vale, Cartola e Nelson Cavaquinho, que tiveram trânsito com o segmento da MPB. Nesse sentido, deve-se lembrar o contexto específico em que o cantor e pianista se inseriu no cenário da música popular brasileira. Conforme sinaliza Ortiz (2006: 113-48), desde o final da década de 1960, impulsionado por medidas implementadas pelo regime militar, assistiu-se a uma expansão na produção e no consumo de bens simbólicos, que se estendeu pelo decênio seguinte. Assim, no que se refere ao mercado fonográfico, houve uma maior segmentação da produção (PAIANO, 1994: 204-6), visando atingir tanto as novas camadas de público que passavam a ter acesso aos discos e aparelhos de reprodução que estavam se tornando mais acessíveis financeiramente, quanto implementando maneiras de distinguir – inclusive no seu valor financeiro – lançamentos fonográficos voltados para um público mais cultivado, como era a série *De Luxe* da gravadora Philips (cf. CAVALCANTI, 2007: 25). Portanto, ao contrário da década anterior, onde compositores provenientes de camadas mais populares, inclusive por razões político-ideológicas, foram apropriados e inseridos no contexto da MPB, Benito di Paula, ao aparecer na passagem dos anos 1960 para 1970, tinha sua produção direcionada a outro segmento do público.

Por fim, um exame do procedimento composicional de Benito di Paula, colocado em paralelo ao de Chico Buarque, evidencia ainda mais a distância entre um e outro⁷. Para isso, tomaremos como exemplo a própria “Banda do povo”. Essa canção foi composta na tonalidade de Lá menor, de modo que, no seu refrão, há uma modulação para a homônima maior. Em relação à harmonia, tanto em sua estrofe quanto no refrão, aparecem tão-somente os acordes que representam as três funções básicas que definem a tonalidade, ou seja, acordes de tônica, subdominante e dominante⁸. A melodia, por sua vez, trabalha quase o tempo todo com as notas dos acordes nos tempos fortes do compasso, procedimento que encontra sua força máxima no refrão, formado em boa parte por arpejos dos acordes (cf. Ex. 2). Na estrofe encontram-se trechos com notas de passagem e uma apoiatura, na qual a nona diminuta do acorde de dominante se resolve na fundamental do mesmo.

Há que se destacar ainda a quantidade de repetições existentes na construção melódica de “Banda do povo”. Embora a estrofe e o refrão possuam dezesseis compassos, cada um deles consiste, na verdade, os oito compassos finais de ambos são praticamente a repetição dos oito primeiros, sendo que, na estrofe, há uma ligeira mudança na repetição, que se dá em virtude da modulação para a homônima maior. No refrão, por sua vez, essa repetição é literal; a única variação que se faz é no aspecto timbrístico, pois os oito compassos finais são cantados por um coro feminino e não por Benito di Paula. Além disso, especialmente na estrofe, nota-se uma acentuada repetição sem variações (à exceção da transposição) do primeiro motivo, formado pelas notas Lá, Si e Dó (cf. Ex. 1).

Bem diverso é o procedimento composicional de Chico Buarque. Tome-se como exemplo um samba de sua autoria concebido, assim como “Banda do povo”, em tonalidade menor, como é o caso de “Quem te viu, quem te vê”, lançado no LP *Chico Buarque de Hollanda, volume 2*, de 1967 (HOLLANDA, 1967, LP). Dentre as muitas diferenças entre uma canção e outra, pode-se sinalizar: a existência de uma quantidade maior de acordes; o emprego de acordes invertidos, conferindo uma linha cromática nos baixos; o uso da téttrade como acorde básico e de dominantes alteradas; uso de dominantes estendidas; utilização de apoiaturas e retardos na construção melódica (cf. Ex. 3); trechos em que a melodia repousa sobre extensões de acordes (Ex. 4).

4. Considerações finais

Por mais que o texto da canção de Benito di Paula procure situá-lo no mesmo patamar de Chico Buarque, a análise de suas composições e de suas trajetórias sinaliza que há uma grande diferença entre um e outro. Por sua vez, tal aspecto se desdobra, juntamente a

outros fatores, no reconhecimento e prestígio igualmente diferenciado que cada um destes possui no cenário da música popular. Enquanto Chico Buarque figura como um dos “monstros sagrados” da MPB, Benito di Paula é lembrado, a despeito de seu considerável sucesso comercial, como um sambista “menor”, associado ao rótulo pejorativo de “sambão-joia”.



Voz masculina

Acompanhamento

V.M.

V.M.

V.M.

Acmp.

Chords: Dm, Am, E7, Im, V7, Bm7(b5), A.

Lyrics: Es-se mo-ço De/o lhos cla ros De sor - ri - so/in - te - li - gen - te Sa - be/as coi - sas Do meu po - vo Se/a - gen - te so - fre/e - le sen - te Es - se/a - mi - go Ca - ma - ra - da Sa - be do meu pa - ra - dei - ro Eu con - fes - so De ver - da - de Sem - pre fui seu com - pa - nhei - ro

Chords for Acmp.: IIm7(b5) sR, V7 D7, A: I T, V7 D7

Nota: citação de "A banda"

Exemplo 1: introdução e primeira parte de “Banda do povo”

Mas, se não há uma afinidade biográfica entre ambos e tampouco entre sua maneira de fazer música, como entender essa homenagem que Benito di Paula presta a Chico Buarque e, mais ainda, como compreender o fato do primeiro se apresentar como *amigo*, *camarada* e *companheiro* do segundo? Sem desconsiderar a possibilidade de que haja, de fato, alguma

relação pessoal entre os dois, embora não seja tarefa simples encontrar evidências disso, é certo que o cancionista estudado busca se aproximar de Chico Buarque – e também de Luiz Gonzaga, de Vinicius de Moraes – como uma maneira de tomar emprestado um pouco do prestígio que esses artistas da MPB possuem. Se Benito di Paula não se insere na MPB por sua própria música, parece querer se agarrar a um membro desse grupo para poder entrar nele. Pelo jeito, a estratégia não funcionou...



23
V.M. 8
A arpejo de A A7 D7 arpejo de D E7
Va - mos sau - dar ____ O nos-so po - e - ta mais no - vo Bo - tan-do na ra - ça A ban-da na

I V7 IV7 (blues?) E7
T (D7) S V7

29
V.M. 8
A E7
pra-ça do po - vo ____

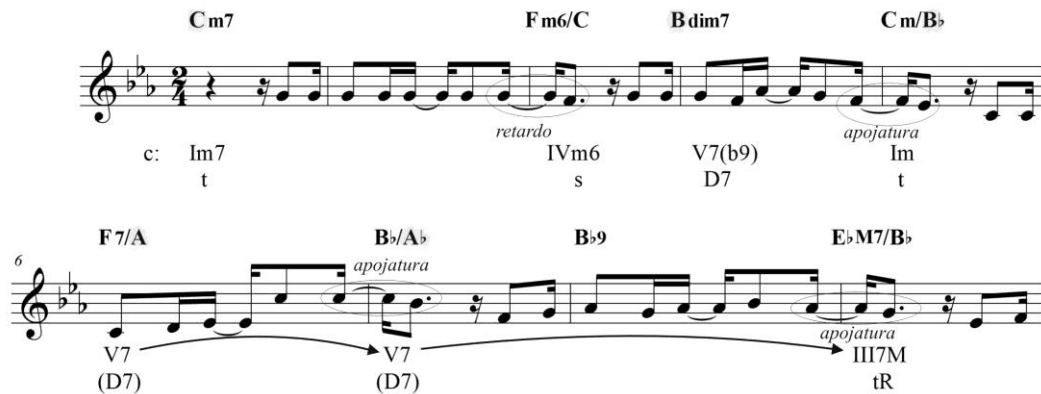
29
V.F. A arpejo de A A7
Va - mos sau - dar ____ O nos-so po - e - ta mais no -

29
Acmp. citação de "A banda"
I V7 I V7
T (D7) T (D7)

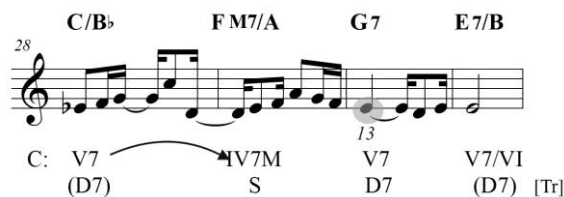
...da voz masculina
35
V.F. D7 arpejo de D E7 A
- vo Bo - tan - do na ra - ça A ban-da na pra - ça do po - vo ____

35
Acmp. E7
IV7 (blues?) V7 I V7
S D7 T D7

Exemplo 2: refrão de “Banda do povo”



Exemplo 3: início da melodia de “Quem te viu, quem te vê”, com destaques para apojeturas e linha do baixo descendente.



Exemplo 4: trecho da parte B de “Quem te viu, quem te vê”, com destaque para melodia em extensão de acorde.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-181.
- CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2007.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, 42-85, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/109/108>>. Acesso: 22 mar. 2014.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaio 69).

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.

_____. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, n. 87, set/out/nov-2010, p. 156-71.

Referências audiovisuais

BENITO di Paula. *Programa do Jô*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 04 dez. 2008. Programa de TV.

BENITO di Paula. *Programa do Jô*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 17 nov. 2009. Programa de TV.

Referências fonográficas

COSTA, Gal. *Fa-tal – Gal a todo vapor*. Philips, 1971. LP.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda, volume 2*. RGE, 1967. LP.

PAULA, Benito di. *Benito di Paula*. Copacabana, 1971. LP.

_____. *Ela*. Copacabana, 1972. LP.

_____. *Benito di Paula*. Copacabana, 1975. LP.

_____. *Benito di Paula*. Copacabana, 1979. LP.

_____. *Benito di Paula*. Copacabana, 1980. LP.

REGINA, Elis. *Ela*. Philips, 1971. LP.

Notas

¹ A noção de hierarquia de legitimidades é tomada de empréstimo a Pierre Bourdieu (cf. p. ex. BOURDIEU, 2005).

² As entrevistas concedidas por Benito di Paula estão recheadas de histórias que ilustram aspectos de sua condição socioeconômica. Em uma delas, o cancionista conta que não era raro tomar choque quando estava dando aula de violão para alunos que possuíam violão elétrico. Isso porque, em dias de chuva, seu pé ficava sempre molhado em virtude do desgaste de seus sapatos (ver BENITO, 17 nov. 2009). Sem desconsiderar que muitos desses casos possuem caráter anedótico e jocoso – especialmente levando-se em conta que essa história específica foi contada em um programa de teor humorístico –, não se pode menosprezar as evidências que atestam que Benito não teve, em hipótese alguma, a mesma situação econômica privilegiada que muitos artistas ligados à MPB possuíam.

³ Para uma análise do show e do disco de Gal Costa, cf. Zan (2010, p. 165 e ss.)

⁴ Esse repertório que Benito compôs para reverenciar os “grandes nomes” da MPB se encontra discutido mais minuciosamente em minha dissertação de mestrado (XXXX, XXX: 141-6). Para o presente trabalho, serão apresentadas reflexões sobre algumas dessas canções e analisada uma delas.

⁵ “Aquele sanfona branca / Aquele chapéu de couro / É quem meu povo proclama / Luiz Gonzaga é de ouro // Aquele tom nordestino / A voz sai do coração / É ele o rei do baião, é Luiz / É cantor do sertão / É filho de Januário / É quem canta o Juazeiro / É festa, é povo, Luiz alegria / Luiz Gonzaga é poesia”. (“Sanfona branca” in PAULA, 1975, lado A, faixa 4)

⁶ “Deixou seu nome nas galerias / Deixou muitas alegrias / Que não se esquece jamais / Deixou seus parceiros, seus poemas / Seus amigos, seus amores / E não volta nunca mais / E a Garota de Ipanema é a mais bela / Versos vivos do poeta / Que saudade de você / Meu samba triste em simples versos chora mais / Com saudade do poeta / Do Vinícius de Moraes // Vinícius, Vinícius / Seus poemas vou cantar / Todo mundo está chorando / Eu canto me disfarçando / Pra ninguém me ver chorar”. (“Nossa homenagem” in PAULA, 1980, lado A, faixa 2)

⁷ Para as dimensões deste trabalho, serão apenas consideradas as diferenças composicionais, com a consciência de que uma análise mais acurada demandaria a abordagem também de suas peculiaridades interpretativas, poéticas e de arranjo.

⁸ No refrão, já na tonalidade de Lá Maior, cabe destacar que Benito di Paula acrescenta a sétima menor ao acorde de subdominante, à maneira do que acontece no *blues*. Contudo, essa “nota estranha” – levando-se em consideração o contexto – não traz nenhum desdobramento para o plano composicional, que se mantém inalterado. Assim, essa sétima menor figura apenas como um maneirismo do pianista, um “efeito” sem maiores consequências para a composição.