



## **Desatando os nós do pagode sertanejo: a rumba no violão do maestro Itapuã**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Saulo Sandro Alves Dias<sup>1</sup>*

*Universidade Estadual de Campinas – saulo\_sad@hotmail.com*

**Resumo** - Este trabalho busca desvelar, sob uma perspectiva sócio-histórica, aspectos musicológicos do violão no pagode sertanejo. As pesquisas sobre esse gênero do segmento sertanejo privilegiaram a viola caipira, dada a sua importância para a compreensão estética do pagode, assim como para a investigação dos ritmos que serviram de base a sua elaboração. O violão, por sua vez, permaneceu relativamente ausente das análises, o que acabou fragmentando o entendimento que se tem hoje do referido gênero, bem como da cena musical na época em que foi criado. Nas últimas décadas, o termo “cipó preto” vem sendo utilizado entre as novas gerações de violeiros a fim de denominar o referido ritmo do violão. Porém, as recentes declarações de Ozório Ferrarezi (maestro Itapuã), um dos principais arranjadores do segmento sertanejo, apontam novas possibilidades interpretativas dos elementos musicais que integram o pagode e também do momento histórico em que ocorreu a sua criação.

**Palavras-chave:** Cipó preto. Maestro Itapuã. Pagode. Tião Carreiro.

### **Untying the knots of *pagode sertanejo*: the rumba on the guitar of maestro Itapuã**

**Abstract** - This paper seeks to reveal, from a socio-historical perspective, musicological aspects of the guitar on the *pagode sertanejo*. Research on this kind of backcountry segment privileged the viola, given its importance to the aesthetic understanding of the pagode as well as the investigation of rhythms that formed the basis for its elaboration. The guitar, in turn, remained relatively absent from the analysis, which eventually fragmented the understanding that we got to that genre as well as the music scene at the time it was created. In recent decades, the term "cipó preto" has been used among the new generations of guitar players in order of styling that rhythm guitar. However, recent Ozório Ferrarezi (maestro Itapuã) statements, one of the leading arrangers in the backcountry segment, indicate new interpretive possibilities of musical elements that make up the pagode and also the historical moment in which its creation occurred.

**Keywords:** Cipó preto. Maestro Itapuã. Pagode. Tião Carreiro.

### **1. O pagode sertanejo**

Quando nos referimos à música de viola caipira da segunda metade do século XX, o pagode<sup>2</sup> pode ser considerado o principal gênero musical lançado pelo segmento sertanejo. Ao imprimir uma sonoridade peculiar à viola, o pagode passa representar um tipo de reaproximação da música sertaneja, que estava sendo registrada no suporte fonográfico, com as tradições de matrizes da música caipira que, para Martha Ulhôa (2004), seria o recortado, o cururu e a moda de viola. Atualmente, o pagode continua reverberando com força entre os tocadores tradicionais e as novas gerações de violeiros. Por conta disso, nota-se também que esses músicos estão se apropriando de elementos intrínsecos ao gênero, seja com suas composições, seja vertendo-o para o ensino da técnica do instrumento.

A criação do pagode é atribuída a Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993), tendo como ponto de partida a gravação de “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira e Lourival dos Santos), em 1960, ocasião em que formava dupla com Pardiniho<sup>3</sup>. Para Ivan Vilela, Tião

Carreiro “deixou a marca musical mais forte na música sertaneja por conta de seu toque vigoroso e suas introduções de pagodes, verdadeiros estudos para viola” (2013, p.108). Em outras palavras, esse violeiro trouxe à viola caipira, acostumada a acompanhamentos e ponteados chorosos, toques de virtuosismo até então pouco explorados pelos violeiros, amadores ou profissionais.

O pagode assenta-se sob o compasso binário, com a combinação polirrítmica de dois instrumentos de corda, a viola e violão, que obedecem a uma distinção tímbrica (figura 1). A viola caipira porta-se como instrumento harmônico e melódico, executando solos complexos e vigorosos durante a introdução e os interlúdios, incrementados por arrastes, ligados ascendentes e descendentes (figura 2 e 3). Por sua vez, o violão atua como acompanhador e base harmônica, realizando um contraponto rítmico contínuo, seja no primeiro tempo do compasso, seja no segundo, a presença do contratempo é constante. Em certa medida, os elementos musicais identificados nestes exemplos valem para a compreensão de boa parte das composições do gênero que se disseminou entre as duplas caipiras. Salvo por uma ou outra variação, peculiar ao estilo de cada dupla, estas amostras permitem observar a função rítmica exercida pelos instrumentos que caracterizam as primeiras gravações.

Essa forma polirrítmica com que se combinam esses dois instrumentos, inaugurada com o pagode, pode ser entendida como um balanço sem sincopa, segundo Vilela (2013), posto que ao observarmos em conjunto, viola e violão, percebemos que as células rítmicas entre ambos criam realmente um ritmo peculiar: o violão acentua os contratempos no tempo fraco, enquanto a viola está “matando” o som, ou seja, a mão direita abafa as cordas no primeiro tempo, sobre a segunda semicolcheia; e no segundo tempo, arremata sobre a primeira semicolcheia.

A compreensão estética que se tem do pagode, geralmente, está referenciada na performance de Tião Carreiro, ainda que alguns discos anunciassem a dupla Tião Carreiro e Pardinho como “os reis do pagode”<sup>4</sup>. No que tange às pesquisas sobre o gênero, o ritmo da viola tem sido bastante acionado para se compreender o que é o pagode<sup>5</sup>. A visão de Alberto Ikeda (2004), sobre o ritmo do pagode, considera que “é o mesmo do antigo gênero denominado lundu, relacionado como dança de negros desde o século XIX pelo menos, e cujo padrão rítmico se encontra também no catira” (PINTO, 2008, p.90 apud IKEDA, 2004, p.165). Para Vilela (2013), o cururu e o recortado mineiro são dois gêneros matrizes que foram referências musicais para Tião Carreiro elaborar o ritmo da viola no pagode.

Refletindo a opinião de tocadores e pesquisadores, chama a atenção que a noção do que é o pagode passa sempre pela viola, em detrimento da função desempenhada pelo violão. É exatamente lançando o olhar sobre esse instrumento, tomando por base o depoimento de Ozório Ferrarezi (maestro Itapuã)<sup>6</sup>, que pretendemos corroborar o entendimento do que é esse gênero e o que ele representa no cenário musical da década de 1960. Antes de discorrer propriamente sobre esse assunto, vale ressaltar que nossa preocupação em analisar esse tema não se apoia sobre um mito de origem do pagode. Busca-se compreendê-lo a partir do seu contexto sócio-histórico e cultural da época em que foi lançado na década de 1960<sup>7</sup>.

## **2. Década de 1960: o contexto musical de lançamento do pagode**

Quando o pagode foi lançado pela gravadora Chantecler, criada em 1958, segundo Braz Baggio Bacarin (2013), a segmentação do mercado fonográfico sertanejo já estava bem adiantada segundo Eduardo Vicente (2010), e com vistas a estratificar-se ainda mais, como de fato aconteceu ao longo das décadas subsequentes. Conforme explicou Renato Ortiz (2006), no final da década de 1960 e início de 70, é possível observar o momento em que se tem início a consolidação do mercado de bens culturais no Brasil. Segundo José Roberto Zan,

verifica-se uma grande expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil. Essa expansão atingiu diversos ramos da indústria cultural como a produção editorial, as redes de televisão, a indústria fonográfica, cujas empresas passam a reorganizar seus processos de produção com base em novos padrões empresariais, incorporam novas tecnologias e adotam estratégias eficazes de marketing (2008, p.4)

Entre as grandes gravadoras do segmento sertanejo, podemos citar a Continental, a RCA-Victor, a Sinter, além da já citada Chantecler, que viria a se tornar uma das mais importantes não somente por reunir um elenco expressivo, mas por ter lançado diversos músicos. Vale dizer que a proposta de Diogo Mulero, quando à frente dessa gravadora em seus anos inaugurais, antes de se transferir para a Continental, foi a de renovar o *cast* da empresa, razão pela qual lançou inúmeras duplas e gêneros diversos, conforme nos informou Paulo Augusto Toledo (2013), auxiliar de Diogo Mulero, assim como Bacarin (2013). O próprio Diogo Mulero (ou Palmeira), quando formava dupla com Biá, gravou inúmeros gêneros e foi precursor da moda campera, década de 1940, e do bolero, ao gravar “Boneca Cobiçada”, em 1958.

Nota-se que tanto o período anterior como o posterior ao lançamento do pagode havia várias tendências musicais disseminando-se entre as novas duplas, fato que ajuda a entender a natureza intercultural da música sertaneja com os gêneros latinos: paraguaios (guarânias, polca) e mexicanos (boleros, corridos e rancheiras). Esse processo de mesclar a música caipira com gêneros latinos é que geraria a noção de música sertaneja que se iniciara um pouco antes, já na década de 1940 (HIGA, 2010) e seguiu adiante, não somente influenciando algumas duplas, mas todo o segmento sertanejo posteriormente.

Do ponto de vista instrumental e dos arranjos na década de 1960, pode-se dizer que o que era antes um terreno impregnado pela sonoridade da viola, já não soava bem assim. Concomitantemente à incorporação de novos gêneros, a música paraguaia introduz a harpa, a mexicana os violinos, e principalmente o trompete; e, a essa altura, o acordeom já havia tomado o lugar da viola em inúmeras introduções. Gradativamente, podemos perceber que a viola foi perdendo a primazia nos arranjos à medida que se criavam novos planos sonoros para o acompanhamento.

Interessante observar que no contexto de lançamento do pagode muitos músicos paraguaios excursionavam pelo Brasil a fim de explorar o mercado musical aberto pela música sertaneja, conforme relatou o maestro Oscar Nelson Carin Safuan Garcia (2004), que veio para o Brasil na década de 1960. Segundo o maestro Safuan, como era conhecido, antes de chegarem a São Paulo, um dos principais destinos, os músicos exploravam os mercados em Mato Grosso e Paraná. Ele mesmo permaneceu em Curitiba alguns anos antes de ir para São Paulo. As oportunidades de trabalho no Brasil, melhores que no país vizinho, eram bastante atraentes para os músicos paraguaios que se apresentavam comumente nas rádios e, em certos casos, até nas emissoras de televisão.

É exatamente neste contexto de internacionalização da cultura que um músico paraguaio, naquele momento residente em Maringá - PR, estabelece o primeiro contato com o maestro Itapuã, apresentando-lhe seu universo musical. O maestro Itapuã não se recorda do nome desse músico, ainda que viesse a saber que formou, em São Paulo, o “Trio Amante”, com os músicos Oscar Nelson Carin Safuan Garcia e Marciano Domingos Maldonado (figura 4). A essa época, o maestro Itapuã era conhecido como Zorinho (somente em São Paulo o termo maestro será incorporado ao nome artístico Itapuã) e formava dupla com Zezinho, com o qual gravou alguns 78 rpm e dois LPs. Com este músico paraguaio aprenderá então o ritmo da rumba, ou rumba espanhola, conforme nos declarou o maestro Itapuã (2013), sem citar o nome de um grupo em específico que ouvia naquela época, meados da década de 1950.

A história da rumba no Brasil, cumpre frisar, não foi estudada no âmbito da música sertaneja, como se nota entre as recentes pesquisas, as quais privilegiaram as músicas paraguaias e mexicanas. Nota-se, porém, que a rumba disseminou-se entre algumas duplas a partir da década de 1960, conforme pudemos verificar no catálogo de 78 rpm da Funarte. Indagado sobre a presença da rumba na música sertaneja, o maestro (2013) recorda-se de ter participado, tocando violão, de diversas gravações com as seguintes duplas Mococa e Moraci, Tibagi e Miltoninho, Nenete e Dorinho, Dorinho e Maracá, Mococa e Paraíso, Caçula e Marinheiro, Zé do Rancho e Mariazinha.

Retomando a história do pagode a fim de se entender em que ponto se ligam o ritmo da rumba, Itapuã e Tião Carreiro, é preciso lembrar que, conforme aparece inclusive no *site* oficial de Tião Carreiro, o pagode surge durante sua estada no Hotel Paulistano, em Maringá, antes de se apresentar na Rádio Cultura de Maringá. Outra informação importante difundida neste *site*, diz respeito à criação do pagode por Tião Carreiro. É exatamente neste pormenor acerca da “criação” do gênero é que permanece a lacuna a ser explorada, pois, acreditamos que ela permite observar as relações interculturais entre os músicos sertanejos com a cultura musical que fomentada pela indústria fonográfica.

Conforme depoimento do maestro Itapuã (2013), o ritmo do pagode surgiu no momento em que ele estava tocando com Tião Carreiro no quarto do referido hotel. Meses depois, entrevistando José Plínio Transferetti, o Paraíso (2014), que, entre 1978 e 1981, formou dupla com Tião Carreiro, essa versão sobre a participação de Itapuã na criação do ritmo do pagode com Tião Carreiro foi confirmada por esse músico. O fato é que o ritmo empregado pelo maestro Itapuã, no momento em que ouvia o “batidão” de viola, foi a rumba, tal qual aprendera com o músico paraguaio residente em Maringá (figura 5).

Conforme nos relatou o maestro, depois que se mudou para São Paulo, iniciou-se no ofício de músico de estúdio e arranjador. Com esse ritmo do violão, que apresentou a Tião Carreiro, gravou todos os pagodes quando era solicitado por alguma dupla. É importante frisar que Itapuã participou de vários discos da dupla Tião Carreiro e Pardinho, bem como de incontáveis Lps ao longo de sua carreira profissional. Como nem todos os discos (LPs) trazem a ficha técnica dos músicos que participam das gravações é difícil identificar em quais obras houve efetivamente a participação de Itapuã. Mas é certo dizer que ele não tocou violão nos cinco primeiros LPs de Tião Carreiro e Pardinho, função que foi exercida por outro músico, posto que ainda residia em Maringá. Esse fato é importante ser considerado, pois, implica compreender que o ritmo empregado nos primeiros pagodes pode não ser igual ao que ele

apresentou inicialmente a Tião Carreiro. De todo modo, é igualmente importante considerar que o maestro Itapuã concedeu-nos seu depoimento em 2013, reportando-se a um fato que ocorrera mais de cinquenta anos atrás e do qual não há registro impresso ou áudio. Ainda que seja necessário o aprofundamento desta questão, é possível identificar que as células rítmicas do seu violão são semelhantes à do primeiro registro fonográfico de “Pagode em Brasília” (figura 6). Os contratempos, que caracterizam o compasso, por exemplo, são constantes.

Posto que a versão do maestro Itapuã sobre a história do pagode fosse ignorada por músicos e ouvintes da música de viola, nas últimas décadas, diante da falta de um termo para designar o ritmo do violão, as novas gerações de violeiros, sobretudo entre os que estão inseridos no contexto de escolarização desse instrumento, têm usado o termo cipó preto. Com a ampliação dos espaços de escolares voltados a esse instrumento, diversos materiais de ensino têm circulado entre os professores de viola, seja pelo suporte material, seja pelo virtual, propagando ainda mais este termo. Atualmente, algumas vídeoaulas cujo objetivo é o ensino de pagode também têm contribuído enormemente para a difusão e consolidação desse termo.<sup>8</sup>

Um dos músicos, talvez o primeiro, que contribuiu para a difusão do termo cipó preto foi Braz da Viola. Segundo seu depoimento, desde que ensina o instrumento adotou o termo, por volta de 1992, e, em seguida, utiliza-o nas publicações de suas apostilas de ensino comercializadas enquanto ministra cursos e oficinas de viola. Conforme Braz da Viola (2013), o termo “cipó preto” foi incorporado ao seu vocabulário ao tomar contato com o violeiro “Seu Mimoso”, violeiro da tradição oral de São José dos Campos, região do Vale do Paraíba.

### **Considerações**

Tão importante quanto perceber o quanto uma tradição pode ser inventada e legitimada em determinado contexto sociocultural, como é o caso do termo “cipó preto”, as declarações do maestro Itapuã abrem novas possibilidades para se interpretar esse ritmo à luz da porosidade do segmento sertanejo na década de 1960. Em outras palavras, deve-se considerar mais do que os ritmos latinos incorporados pelo segmento sertanejo, mas também a relação intercultural que existia entre os músicos paraguaios com os músicos brasileiros, como fica evidente com esse violonista que, fortuitamente, apresentou-lhe o ritmo da rumba. Ademais, carece conhecer um pouco mais a história da música popular paraguaia e da “rumba espanhola” a fim de tecer maiores considerações sobre o gênero rumba e o pagode.



Mais do que figurar como mero acompanhamento ou contraponto rítmico da viola é preciso pensar o significado das células rítmicas do violão para a concepção do pagode. A inspiração no ritmo do violão da rumba, entre outras questões, representa que o pagode não é derivado ou se limita a uma única fonte: a tradição de ritmos oriundos da música caipira. A fim de compreendê-lo é fundamental incluir o contexto sociocultural onde estavam inseridos violeiros e produtores fonográficos do segmento sertanejo, assim como o momento pelo qual passava a indústria fonográfica.

## Referências

- BACARIN, Braz Biaggio. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias, em 14 de novembro de 2013. Digital. São Paulo - SP.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Viola Corrêa, 2000.
- FERRAREZI, Ozório. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias, em 30 de Setembro de 2013. Digital. Santa Carmen - MT.
- Deghi, Fernando. *Aula 1 de pagode*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=hjvn22-o\\_IY](http://www.youtube.com/watch?v=hjvn22-o_IY)>. Acesso em: 9 nov. de 2013
- GARCIA, Oscar N. C. Safuan. *A verdadeira história da música sertaneja*. Ed. do autor, 2004.
- HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé - Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. 01. Ed. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2010.
- IKEDA, Alberto. T.. Música na Terra Paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: Maria Alice Setubal. (Org.). *Terra Paulista: histórias, artes, costumes - Vol. 3: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004, v. 3, p. 141-167.
- MALAQUIAS, Denis Rilk. *O pagode de Viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), EMAC da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- PINTO, Ivan Vilela. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.
- PINTO, João Paulo do Amaral. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. 357 p. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e NIREZ. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964. (5 volumes)* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- TOLEDO, Paulo Augusto. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias, em 21 de novembro de 2013. Digital. São Paulo - SP.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja em Uberlândia na Década de 1990. In *Revista Artcultura*, Uberlândia, nº 9, jul-dez, 2004.
- VICENTE, Eduardo. *Chantecler: uma gravadora popular paulista*. In: *Revistausp*, n.87, p.74-85, São Paulo, 2010.
- VIOLA, Braz da. *Pagode de cabo a rabo*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2003.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias, em 14 de agosto de 2013. Digital. São Francisco Xavier - SP.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música*. Tese (doutorado), 1997, Universidade de Campinas – Instituto de Artes, Campinas, 1997.

Viola  
afinação  
Cebolão  
em Ré  
maior

Violão

rasqueado *a m i*

♩ = 96 a 120

A<sup>7</sup> D

Figura 1 – A polirritmia entre viola e violão. Transcrição de João Paulo Amaral Pinto (2008, p. 81).

Viola Caipira

Violão

*p* *i m*

Figura 2 - Ligados descendentes

V.C.

VI.

E<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7

Figura 3 - Ligados ascendentes e arraste (excerto de “Pagode em Brasília”)



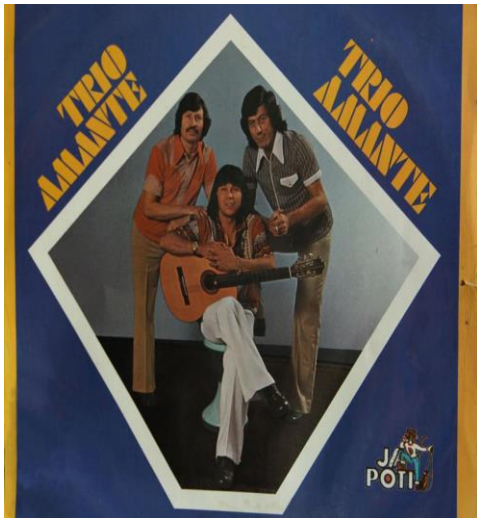


Figura 4: Capa do LP - Trio Amante (Da esquerda para direita: Marciano Domingos Maldonado, (?), Oscar Nelson Carin Safuan Garcia)

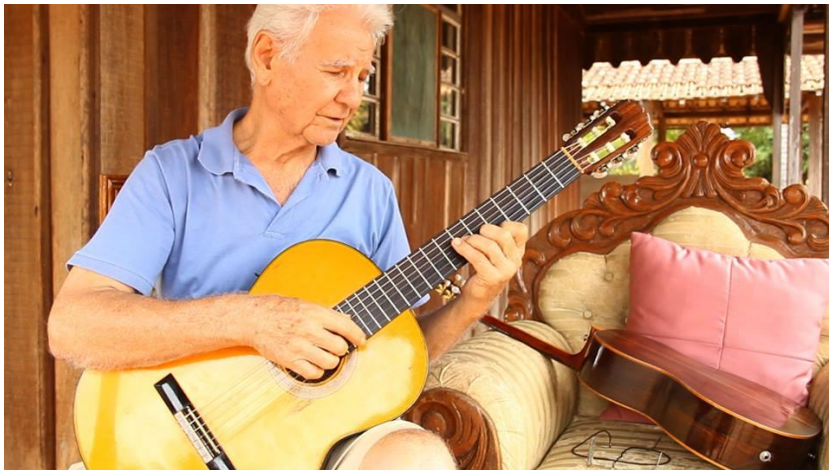


Figura 5: Maestro Itapuã tocando o ritmo de rumba – Santa Carmen – MT (2013)

Violão Pagode em Brasília

Violão Maestro Itapuã

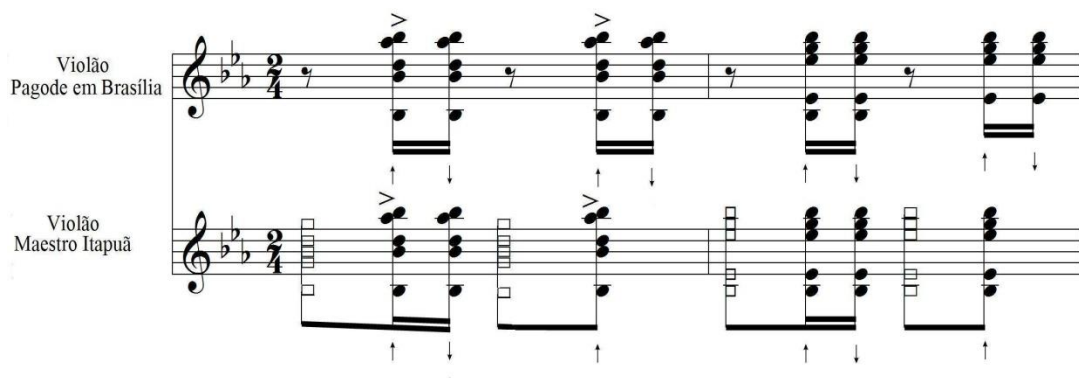


Figura 6: Ritmos do violão: Pagode em Brasília e Maestro Itapuã

## Notas

---

<sup>1</sup> Projeto desenvolvido com bolsa Fapesp.

<sup>2</sup> A fim de evitar equívocos com o gênero pagode, ligado ao samba, optamos por especificar no título deste trabalho que se tratava de um gênero do segmento sertanejo, porém, como entre os violeiros é comumente designado por pagode, optamos por este termo abreviado no texto. Pagode caipira ou pagode de viola também são variações do termo para o mesmo gênero.

<sup>3</sup> “Pagode em Brasília” foi gravado, inicialmente, em 78 RPM pela Chantecler, e depois, em 1961, pela mesma gravadora, no LP “Rei do Gado”.

<sup>4</sup> LP “Os Reis do Pagode” (1965).

<sup>5</sup> Entre os autores que pesquisaram o pagode destacam-se duas dissertações: a primeira, de João Paulo do Amaral Pinto (2008), que analisa a técnica de viola de Tião Carreiro a partir das músicas de dois de seus discos instrumentais; e a de Denis Rilk Malaquias (2013), que é estritamente sobre o pagode de Tião Carreiro e também com enfoque sobre as apropriações do gênero por alguns músicos contemporâneos. Além desses dois autores, Ivan Vilela (2013) também faz alusão a Tião Carreiro e Pardinho, trazendo preciosas observações sobre o gênero, bem como ao violeiro. Inclua-se também os trabalhos de Braz da Viola, “Pagode de Cabo a rabo (2003), de Roberto Nunes Corrêa, “A arte de pontear viola” (2001), ambos voltados ao ensino do instrumento.

<sup>6</sup> Em resumo, Ozório Ferrarezi, mais conhecido atualmente como Itapuã (ou maestro Itapuã) iniciou sua carreira em Maringá – PR no final da década de 1950, como Zorinho, formando dupla com Zezinho, ocasião em que, na Rádio Cultura de Maringá conheceu a dupla Tião Carreiro e Pardinho. Por volta de 1965, muda-se para São Paulo e passa a atuar gradativamente como arranjador no segmento sertanejo, inicialmente, sob a orientação do maestro paraguaio Oscar Nelson Carin Safuan Garcia, entre outros tantos arranjadores que trabalhou até o início da década de 1990. Entre as centenas de duplas caipiras que trabalhou nas principais gravadoras de São Paulo, pode-se destacar: Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e José Rico; João Mulato e Douradinho, Irídio e Irineu; Liu e Leu; Zico e Zeca; Lourenço e Lourival, João Mineiro e Marciano etc.

<sup>7</sup> Cumpre frisar que o ponto de partida para que se realizasse entrevista com o maestro Itapuã, foram algumas declarações de Roberto Correa durante sua entrevista em Brasília (2013), na qual ele aventava a hipótese de que o maestro Itapuã estaria com Tião Carreiro durante a criação pagode. Hipótese que se confirmou logo a seguir. Após a constatação desse fato, a fim de esclarecer pormenores históricos acerca do ritmo de violão, realizamos entrevista com o referido maestro onde reside atualmente, a cidade Santa Carmen – MT.

<sup>8</sup> À guisa de ilustração, em uma das vídeo-aulas postada pelo violeiro Fernando Deghi, no endereço <[http://www.youtube.com/watch?v=hjvn22-o\\_1Y](http://www.youtube.com/watch?v=hjvn22-o_1Y)>, que menciona o referido nome durante uma aula de pagode, até o fechamento deste texto, totalizam mais de 393.897 acessos.