

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA PLENA COM HABILITAÇÃO EM MÚSICA

CONVERGÊNCIA ENTRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A MÚSICA  
ELETRÔNICA:  
UM PANORAMA NA VIRADA DO MILÊNIO

JOÃO MARCELO LANZILLOTTI DA SILVA

**Rio de Janeiro, 2005**

CONVERGÊNCIA ENTRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A MÚSICA  
ELETRÔNICA:  
UM PANORAMA NA VIRADA DO MILÊNIO

por

JOÃO MARCELO LANZILLOTTI DA SILVA

Monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Silvio Merhy.

Rio de Janeiro, 2005

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....  | 5  |
| Capítulo I – TECNOLOGIA E SEUS ASPECTOS SOCIAIS.....   | 9  |
| 1. História dos Djs.....   | 11 |
| 2. Novos equipamentos.....   | 14 |
| Capítulo II – IMPORTANTES PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE A MÚSICA<br>BRASILEIRA E A MÚSICA ELETRÔNICA..... | 23 |
| 1. Instrumentistas   |    |
| 1.1 Marcos Valle.....  | 24 |
| 1.2 Max de Castro.....   | 30 |
| 1.3 BossaCucaNova.....   | 31 |
| 2. Breve histórico de alguns Djs que fazem o <i>Brazilian Drum 'n' Bass</i>                              |    |
| 2.1 Patife.....  | 33 |
| 2.2 Marky.....   | 33 |
| 2.3 Ramilson Maia.....   | 34 |
| 2.4 Bruno E.....   | 34 |
| 2.5 Xerxes .....   | 34 |
| 2.6 MadZoo.....  | 35 |
| 2.7 Marcelinho da Lua.....   | 35 |
| 3. Criação do <i>Drum 'n' Bass</i> .....   | 35 |
| 4. A cena eletrônica que originou o <i>Brazilian Drum 'n' Bass</i> .....                                 | 38 |
| 5. Reflexões.....  | 42 |
| 6. Análise Musical.....  | 44 |

|  |    |
|--|----|
| Capítulo III – A NOVA PRODUÇÃO MUSICAL: COMO CADA UM FAZ SUAS PRODUÇÕES..... | 47 |
| 1. Bossacucanova.....  | 48 |
| 2. Negralha.....   | 51 |
| 3. Patife.....   | 51 |
| 4. Marky.....  | 53 |
| 5. Lucio K.....  | 53 |
| 6. Xerxes.....   | 55 |
| 7. Madzoo.....   | 56 |
| 8. Marco Zappalla.....   | 62 |
| Capítulo IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                      | 65 |
| Glossário.....   | 69 |
| Referências musicais(Fonogramas).....  | 73 |
| Referências áudio-visuais.....   | 74 |
| Referências Bibliográficas.....  | 74 |
| Sites de referência.....   | 75 |

## INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea podemos presenciar um desenvolvimento tecnológico que vem impactar o dia-a-dia de qualquer pessoa, seja no aspecto pessoal ou profissional. Somado isto à dinâmica sócio-econômico-cultural presente nas comunidades, por vezes lidamos com situações que abalam nossos paradigmas. O conceito de música e de músico pode vir a trazer uma crise importante quando se trata de determinadas áreas do mercado de entretenimento.

Essa pesquisa pretende descrever e analisar fatos e situações bem específicas em um campo de trabalho no qual a Música Popular Brasileira vem ganhando um espaço cada vez mais significativo. A presença de um estilo feito basicamente por brasileiros na música eletrônica, o “*Brazilian Drum ‘n’ Bass*”, surge como importante objeto de nosso trabalho.

As características dessa música eletrônica diferem também em conceito da música de vanguarda da década de 30/40 elaborada pela Escola Alemã de música eletrônica e pela Escola Francesa de música concreta. O nosso objeto de estudo provém de produtores que não se formaram musicalmente no meio acadêmico e o nosso problema incide em explicitar alguns aspectos que estão envolvidos nesse recente procedimento de mistura da música brasileira com a música eletrônica. Nessa pesquisa o termo música eletrônica está restrito a um dos seus estilos: o *Drum ‘n’ Bass* que é um ritmo sincopado e tem a linha musical fortemente marcada pela bateria e pelo baixo. Pode ser muito pesado, agressivo ou ter uma sonoridade mais suave, incorporando elementos do jazz e da Música Popular Brasileira.

Observaremos no capítulo “Importantes pontos de convergência entre a música eletrônica e a MPB” o posicionamento de compositores consagrados da Música Popular Brasileira, como Marcos Valle e Roberto Menescal, frente a essa nova forma de arranjo e composição e, conseqüentemente, uma possibilidade de novos segmentos ou estilos que possuem especificidades quanto a andamentos, figuras rítmicas e texturas.

Nosso objetivo é verificar, nessa questão, alguns procedimentos e elaborações, e também aspectos técnicos e culturais inerentes a essa situação. A importância do registro e documentação desse momento é justificada pelo reflexo das recentes técnicas de produção musical e um outro posicionamento do músico frente a novas possibilidades tecnológicas.

Pretende-se usar uma metodologia de análise baseada em entrevistas a Djs e músicos envolvidos direta ou indiretamente na questão, na pesquisa bibliográfica e pesquisa na Internet, e na audição de material fonográfico.

O desenvolvimento tecnológico dos últimos 25 anos determinou um impacto significativo, e sem precedentes na história, em áreas do trabalho e do estudo. O aumento da capacidade de armazenar informações e de manipulá-las cooperou para abrir um novo leque de possibilidades onde eclodem elementos culturais inéditos. E é por meio da utilização de computadores e de novas mídias é que surge a figura do moderno Dj, que não se restringe a somente tocar as músicas, mas também a produzi-las. Não que o antigo seja muito diferente do atual, porém as novas ferramentas de trabalho possibilitam uma nova competência ao Dj. Além disso, é possível encontrar disponível o material de qualquer cultura musical. Qualquer registro de áudio está passível de ser modificado.

Por exemplo, há 30 anos atrás, para se ter acesso a um catálogo de lojas de discos de outro país, seria necessário encomendá-lo pelo correio (o que demoraria alguns dias, fora a necessidade de pagamento de algumas taxas) ou se quisesse saber mais detalhes sobre

determinado álbum, teria que ligar para a loja e, em último caso, ir pessoalmente à loja. No final dos anos 80, o produtor do grupo americano “*The Fullges*” saiu do Brasil carregado de discos de Vinil, assim como dezenas de outros fizeram. Só assim se poderia ouvir e confirmar a obra que se gostaria de adquirir. Na década de 70, havia uma mercado paralelo às lojas onde Djs traziam os discos importados e estes aqui eram extremamente disputados e valiosos (Vianna, 1988, p.41).

A expansão da internet de banda larga no final da década de 90 possibilitou rápido acesso, através de sites de *download*, a músicas inteiras, ficha técnica, com direito a fotos de encarte, a comentários e mais... *links* para outras obras do autor e similares. O que quero dizer é que a velocidade com que se chega à informação hoje é absurdamente grande, resultando numa “absorção” proporcionalmente maior de trabalhos que foram concebidos em outro contexto de tempo ou lugar. “Podemos dizer que morando em Milão, em Nova Delhi, ou qualquer outro lugar do mundo, você pode ter um ‘vizinho virtual’ tocando samba. A restrição é que só se tem uma ‘janela’ de contato e a interação não se compara à sua própria presença no local”. (Lévy, 2000, p.43). Porém, mesmo assim, a música por ser única e possuir uma capacidade de tocar o ouvinte do outro lado, este se encarregará de contextualizá-la, proporcionando desta forma uma mistura de elementos de diferentes origens podendo chegar a novas configurações.

O DJ, nos últimos 20 anos, se firmou de modo decisivo no mercado de entretenimento sendo hoje uma figura importante para a pesquisa e para lançamentos de novos produtos musicais. Existem Djs que possuem uma quantidade de discos comparável à, ou até maior que a quantidade de discos de tradicionais colecionadores, pois devido à paixão pelo som e à necessidade de se ter algo inédito em mãos, faz com que a prática de comprar discos em sebos e acumulá-los torne-se algo comum entre esses Djs.

Por vezes vários artistas da música *pop* lançam seus discos e paralelamente nas pistas de dança investem numa versão mais dançante feita por Djs, como diversos casos como “Noite do Prazer” de Cláudio Zolli, com *remix* de Mad Zoo, “Não me deixe só”, de Vanessa da Mata, *remix* feito por Xerxes, entre muitos outros. No capítulo “A Nova produção musical”, veremos detalhadamente essa questão. Há um grande público que é alcançado nas pistas de dança do mundo, onde naturalmente as pessoas vão para dançar, para se entreter, enfim, para se divertir. Há uma importante preocupação com a parte rítmica, que é o que efetivamente faz as pessoas dançarem. Porém, os Djs aos quais vamos nos referir tiveram influência da MPB em suas formações. Portanto, na prática de elaboração musical podemos encontrar um lugar onde se utiliza elementos da nossa música, tornando-se assim um diferencial. E é a partir daí que os Djs contextualizarão a Música Popular Brasileira nas pistas.

## CAPÍTULO I

### TECNOLOGIA E ASPECTOS SOCIAIS

A música só pode existir na sociedade, pois ela pressupõe executantes e ouvintes. Ela está aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, nos hábitos e costumes sociais. (Raynor, 1972, p.9)

Atualmente, vivemos numa enorme “Aldeia Global” onde as possibilidades de acesso à diversidade cultural e seus conseqüentes produtos híbridos convivem com a indústria da cultura de massa, que tende à homogeneização dos gostos.

A Música Brasileira é multifacetada e é passível de mudanças a todo instante. Ricardo Cravo Albin afirma que “os fundamentos da Música Popular Brasileira são a permeabilidade de nossa cultura benignamente imperfeita, no sentido de não fossilizada” (Albin, 2004, p.376). Reforçando ainda está idéia:

Restou uma ambigüidade difusa. Decididamente não nos representamos como nossos vizinhos norte-americanos, que possuem nitidez suficiente para uma constituição imaginária de identidade de nação[...] Temos uma identidade móvel, que vaza pelas fronteiras[...] uma identidade algo fora do lugar...porosa.(Hollanda, 2000, citado por Albin, 2004, p.378)

Nessa pesquisa restringimos também o termo “música brasileira” aos estilos Samba e Bossa Nova, pois nossos objetos de estudo repousam basicamente sobre esses estilos.

O que foi sucesso ou não há algumas décadas atrás pode ser descrito hoje sob outra forma e sob outras intenções musicais. Por exemplo, originalmente a música “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Castilho, foi gravada por Jackson do Pandeiro em 1958 que denominou-a de Samba-Rock. Em 2004, foi regravada pela cantora Karla Sabah no seu disco de estréia no qual encontramos duas versões em *Drum´n´Bass*, uma feita pelo tecladista William Magalhães, e outra pelo Dj Mad Zoo, cada uma com suas peculiaridades

## 1.1 HISTÓRIA DOS DJs NO BRASIL

No final dos anos 50, o centro da cidade de São Paulo possuía famosos salões de baile como o Holmes, o Alepo, o clube 220, o Piratininga, a Casa de Portugal, Salão Campos Elíseos, entre outros. Esses bailes eram organizados e freqüentados pela alta classe econômica da cidade, sempre aos sábados. Eram verdadeiros acontecimentos, com grandes orquestras em traje de gala, a melhor música, a melhor iluminação, o melhor Buffet, muita pompa e também muito caros.

O ano era 1958 e Sr. Oswaldo Pereira não tinha condições financeiras de freqüentar este bailes. Fã de música desde criança, trabalhava numa assistência técnica de rádio e na mesma loja vendia discos numa pequena seção.

Como conhecia a parte técnica de som, montou um pequeno equipamento de cem watts de potência com Toca-discos, e naturalmente os discos que possuía dariam conta da música, já que seria inviável contratar músicos de qualidade. Num primeiro momento começou a animar festas e casamentos no seu bairro, Vila Guilherme, periferia da Zona Norte de São Paulo. No ano seguinte, ele consegue negociar com o dono de um dos clubes do centro um baile no Domingo, dia que normalmente estaria vago. As caixas foram distribuídas pelo salão e ele com os toca-discos atrás das cortinas, caracterizando a “Orquestra invisível”. Um novo negócio surgindo inicialmente para classe média-baixa que agora possuía seus bailes. A moda pegou e no início dos anos 60, a “Orquestra Invisível *High Fidelity Let's Dance*” do Sr. Oswaldo inspirava a formação de outras equipes de som pela cidade. Um bom negócio para os donos do salão e para as equipes de som, porém viria

a ser ruim para os músicos de orquestra na medida em que os bailes tomariam força sem necessitar de músicos.

Nas primeiras décadas se tocava um som fiel ao das orquestras como diz o próprio Oswaldo “a gente botava Glenn Miller, Stan Getz, Ray Charles, Ray Conniff...era um som requintado” (Assef, 2001,p.23). Entre os artistas nacionais tocava-se Claudete Soares, Trio Ternura, Golden Boys, Eduardo Lincoln, Elza Soares e Miltoninho. O que viria a ser bom para esses artistas (e naturalmente os músicos que os acompanhavam) como afirma o Dj Fabio Macari, estudioso da cultura dos bailes:

Como não tinha gravadora promovendo o artista nem MTV nem nada, o Dj tinha que ser bem mais garimpeiro do que hoje em dia. Acontecia de um discotecário ficar famoso por ser o único que tinha determinado disco. Era assim: as pessoas iam ao baile para ouvir tal música que só aquele Dj tinha (Macari, citado por Assef, 2001 ,p.26).

Mais um exemplo é Jorge Ben: “Jorge Ben e James Brown começaram a ganhar força nos bailes” (Macari, citado por Assef, 2001, p.26). Isso se deve à onda da cultura “*Black*” que invadiu o país na década de 70.

A valorização da assim chamada cultura *black* teve nos bailes o espaço para sua disseminação. Na década de 70, três Djs marcaram posição e conseguiram alcançar a grande mídia: Big Boy, Ademir Lemos e Monsieur Limá. Big Boy encontrou na rádio um ambiente para expandir seu trabalho, já que os produtores dos programas de rádio ofereciam os equipamentos de som e os discos. De 1975 a 1977 apresentou programas na rádio Excelsior e era um grande animador. Nos fins de semana apresentava o “Baile da Cueca”, precursora dos bailes *funk* carioca. Ademir Lemos, também referência nessa época, “chamava atenção não só pelo repertório, mas pela postura... e pela cabeleira *Black*” afirma (Nelson Motta citado por Assef, 2001, p.39). Monsieur Limá apresentava um programa de TV pela Tupi e nos bailes apresentava-se com roupas espalhafatosas e macacões brilhantes.

Sob esses exemplos observamos que existia uma preocupação com a estética, característica contemporânea. Todos os discos eram importados da Europa com a consultoria de Ademir Lemos. Percebemos nesse momento também uma invasão cultural de música e de comportamento.

Foi a equipe de baile *Soul Grand Prix*, que em meados de 70, inaugurou uma nova fase dos ritmos *funky*<sup>11</sup> no Rio, rotulada pela imprensa de “*Black Rio*”. As explicações para a mudança do ecletismo dos bailes da pesada para o Soul não são muito elaboradas. Em geral, os articuladores desses novos bailes diziam que se tinha optado pela música mais dançante[...] (Vianna,1988,p.24)

O movimento *Black* da década de 70 inspirou além de Marcos Valle (observa-se sua mistura de bossa, samba e *soul music* em inúmeros trabalhos seus na década de 70) vários artistas brasileiros como Tim Maia, Jorge Ben, Tony Tornado, Wilson Simonal, Carlos Dafé, Paulo Diniz, Hyldon e Cassiano, com seus discos tocando em bailes da periferia e subúrbio, além da banda Black Rio.

Antecipando a música eletrônica de fato, no final da década de 70, presenciamos a onda da *Disco Music* (que tem como característica importante o “bumbo reto”, ou seja, o bumbo marca todos os tempos do andamento) que é absorvida agora pela classe média. A inauguração da discoteca “*Dancin' Days*” de Nelson Motta representou o ambiente que está entre os bailes de subúrbio, muito singelos, e boates da zona sul carioca, mais requintados. Tornou-se o ponto de encontro de socialites, artistas de TV, surfistas e anônimos, onde se tocava naturalmente os sucessos importados, mas também Rita Lee e Frenéticas, que a partir de então inspiraria abertura de inúmeras danceterias pelo país. A partir da “*Disco Music*” ocorre um novo divisor de águas para a década de 80: o ramo estritamente comercial do qual surgem Gretchen, Lady Zu, Genghis Khan entre outros produtos que apareceram com a roupagem *Disco*, e em seguida o *New Wave* e o Pop Rock Nacional, e no

outro ramo, o chamado “*Underground*” que se desenvolvia em danceterias do subúrbio, onde se podia experimentar novas batidas, não importando muito a estética, que daria origem a outros subgêneros da música eletrônica como a *dance music*, a *house*, a *techno* e na década de 90 o “*jungle*”. Todos esses estilos têm sua criação e origem na Europa viabilizada por novos equipamentos como o seqüenciador e o sample, a partir dos quais se elaborariam as batidas eletrônicas.

## 1.2 NOVOS EQUIPAMENTOS

O que pode nos auxiliar na definição desses novos equipamentos como instrumento musical é a de Pierre Schaeffer:

Todo dispositivo que permite obter uma coleção variada de instrumentos sonoros – ou de objetos sonoros variados –, mantendo presente no espírito a permanência de uma causa, é um instrumento de música, no sentido tradicional de uma experiência comum a todas as civilizações. (Schaeffer, 1993,p.72)

Dentre as novas ferramentas que podem ser usadas para composição podemos destacar algumas bastante usadas tanto na produção musical como na execução e performance ao vivo.

*Sintetizador*: Aparelho que cria eletronicamente sons musicais, podendo ser analógicos ou digitais. O primeiro emprega variações na voltagem para alterar as ondas sonoras, enquanto pelo segundo lida com códigos digitais sendo possível programar independentemente timbre, altura, intensidade e duração de sons.

*Seqüenciador*: é uma espécie de processador de texto musical. Ele possibilita a manipulação e gravação de códigos digitais que controlarão as seqüências sonoras sincronizadas. Isto só se tornou possível através da criação da linguagem MIDI que

permite qualquer computador controlar uma seqüência sonora em qualquer sintetizador. Existem seqüenciadores que são softwares que editam e gravam na linguagem MIDI, como *Logic Audio*, *Cubase*, *Sonar*, *Nuendo*, *Sequoia* e o *Reason*.

Dentre os seqüenciadores que são dispositivos eletrônicos o mais usado pelos Djs é o MPC (*Midi Production Center*), que também tem a função de uma bateria eletrônica. Ele consiste num processador pouco maior que uma pequena maleta, e que possui os recursos de um sampler como de um seqüenciador, suficientes para que o Dj possa montar uma base para show, ou para uma gravação em *Pro-Tools*, já que ele possui uma interface MIDI. Essa base consiste em um loop rítmico somado alguma frase estrutural, uma linha de baixo ou de sintetizador. Esses blocos sonoros são então ordenados de modo a dar um sentido musical a quem o manipula. já que. Além das bases, os Djs pode “tocar” os sons de instrumentos que podem ser disponibilizados nos pads<sup>18</sup>, pois o MPC possui extenso bancos de dados onde o Dj pode organizar e armazenar esses sons. Seus recursos incluem ainda 32 canais de saída MIDI, 32 vozes simultâneas, além de possuir ainda diversas saídas de som. Portanto sua versatilidade faz com que a maioria dos Djs utilizam-no para montagens e para performance.

*Sampler* (amostra em inglês): Seguindo basicamente o mesmo princípio, o de dispensar a presença do instrumento, obtendo a mesma intenção relativa à produção sonora, há a criação do *sampler*. Ele não tenta uma criação do som através da soma de sons senoidais<sup>26</sup>, ou seja, não visa uma aproximação. Este reproduz sons pré-gravados de qualquer timbre sendo capaz de reproduzi-los em qualquer altura ou ritmos desejados. *Samplers* são utilizados em shows e até mesmo em gravações. Por não tratar de uma aproximação sonora, mas sim a reprodução, assim uma fita magnética pré-gravada, a fidelidade correlativa ao som primário é infinitamente superior.

*Sistema Pro tools:* Independente da área de atuação do músico, o sistema de gravação e de microfonação é basicamente o mesmo. Em ambos encontramos o som “processado”. Seja ele de forma perceptível ou não. O mais famoso, e tido como o melhor dentre os sistemas gravação digital multipista, é o sistema feito pela companhia Digidesign, denominado *Pro Tools*.

O sistema *Pro tools* é, de uma maneira geral, um estúdio virtual. Um sistema de processamento do som visualizado na tela do monitor de um microcomputador. Todas as ferramentas necessárias para a gravação podem ser encontradas dentro deste sistema. As ferramentas necessárias para o processamento de um material gravado também podem ser achadas. Mesas de som, pré-amplificadores, efeitos, compressores, válvulas, enfim, tudo se apresenta de forma virtual no computador. Apenas os instrumentos e os microfones não são encontrados no sistema. Porém, simuladores de microfones também podem ser encontrados e manipulados através do computador.

Originalmente feito para computadores da marca *Apple*, este sistema revolucionou a produção musical contemporânea. Antes eram necessárias salas com tratamentos e projetos acústicos dispendiosos. Hoje, existem simulações de salas. O usuário do sistema pode redefinir a sala em que foi gravado o objeto sonoro. As dimensões da sala e até o material que a isola podem ser redefinidos. Com um microfone de aproximadamente cem dólares, pode se chegar ao som produzido por um microfone de cinco mil dólares. Para tal, basta o uso de uma ferramenta do *Pro Tools*, o simulador de microfones.

*Laptops:* O avanço dos computadores nos leva à diminuição do espaço físico utilizado pelos computadores. Vale lembrar que a capacidade de um computador caseiro atual, ocupando uma pequena mesa de um metro de largura aproximadamente, é muito maior do que a de um computador de 1950, que ocupavam salas inteiras de um edifício.

Hoje existem os *laptops* que são computadores pessoais portáteis, do tamanho de uma pasta de documentos. Sua praticidade de locomoção, e as infinitas possibilidades facilitam sua utilização em shows. As finalidades atribuídas a um *laptop* em palco são inúmeras e diversas. Este computador pode ser utilizado como um banco de sons para os teclados ou sintetizadores; pode controlar sons a serem executados por *samplers* ou até mesmo pelos próprios *laptops*; também podem ser utilizados executando material pré-gravado no sistema *pro tools*. Esta última maneira concerne em o sistema reproduzir sons previamente gravados em canais separados, segundo a vontade de quem estiver manipulando a máquina. A este nível de avanço tecnológico pode-se observar o computador como mais um instrumento da era moderna.

Voltando-se para o prisma da execução de materiais pré-gravados, observamos os primeiros sistemas de reprodução de sons pré-gravados. Primeiramente os gramofones. Estes possibilitaram a audição de produções sonoras sem a presença dos músicos executantes. A este ponto, mesmo que efêmero, podemos afirmar que o ouvinte começa a ter um papel ativo relativo à música. O poder do ouvinte de interromper a execução, ou de até mesmo voltar a um determinado ponto da música, traz uma nova relação obra-ouvinte.

Os sistemas de reprodução vão se tornando cada vez mais refinados. Passam pelos toca-discos, fitas K7, CDs, CDJs, MP3 *players*, entre outros.

Um dos primeiros sistemas de reprodução sonora que podem ser considerados como um objeto de expressão de uma idéia musical, logo instrumento, foi a fita K7. No entanto devido à sua falta de praticidade em relação à indexação das faixas contidas nela, ou seja, não é fácil se colocar a fita rapidamente em um início de música, por exemplo, a sua manipulação se apresenta em caráter mais de estúdio e laboratório, em quanto outras fontes

de reprodução nos fornecem a praticidade podendo ser manipuladas ao vivo palco, por exemplo.

Na obra *Imaginary Landscape* N.1, de 1937, do músico de vanguarda John Cage, encontramos a manipulação de um toca-discos. Sua intenção era remeter o objeto reprodutor como um instrumento de expressão de suas idéias. De fato, H.D. Mabuse afirma que um dos primeiros DJs do mundo foi o músico John Cage no site <http://carlota.cesar.org.br/mabuse/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22373619&dataDoJornal=atual> (Nevares, 2004, p.43).

Um objeto importante de ser mencionado em nosso trabalho é o *CDj*. O *CDj* é um moderno sistema de reprodução de CDs, visando principalmente um mercado consumidor composto pelos DJs. Os mais avançados tocam MP3, e até simulam deformidades de um vinil. É ligado a um *mixer*, aparelho similar a uma mesa de som. O *mixer* controla volumes, graves, médios e agudos dos aparelhos reprodutores sonoros que estão a ele conectados. O *CDj* é um aparelho de manipulação do material sonoro existente em CD. Possui uma tecla *PITCH*, que permite simular a variação de rotação do CD, acelerando ou retardando o andamento da obra que está sendo executada. Porém, existem duas maneiras de se variar à velocidade da música. Uma seria como se acelerasse a rotação de um disco de vinil. Quando assim o fazemos, tornamos o que está sendo reproduzido mais agudo. Vale ressaltar que se mais lento, mais grave fica o som reproduzido. Porém, por fins estéticos, podemos variar com o *CDj* a velocidade da música sem alterar a altura das notas executadas. Para tal o *CDj* conta com uma função chamada Máster Tempo, permitindo a variação da velocidade da música mantendo a mesma altura das notas. Adicionar efeitos, como um Phaser (tecla *JET*), que simula a rápida troca de fases, gerando uma espécie de

dobra sonora, ou *Wah-Wah*, que corta ou atenua os agudos da música são outras possibilidades de manipulação do som a partir de um CDj. Terminar uma música como se parasse um disco de vinil utilizando o efeito *ZIP*, é outra possibilidade de manipulação sonora. Colocar a música em um determinado ponto é possível graças à tecla *CUE*. A partir destas ferramentas fazer um ostinato através de um ponto indexado é uma nova possibilidade.

Logo se vê a possibilidade da re-interpretação de um material pré-gravado em um CD. Dependendo de sua aplicabilidade, o aparelho de reprodução sonora pode ser também um instrumento. Se dentro de um CD contiver uma determinada escala executada por um instrumentista e através do CDj for tocada em um momento desejado, temos a mesma aplicabilidade e uso de um sampler.

Para que um aparelho de reprodução sonora, como uma fita K7, uma Pick-up ou um CDj, possa ser manipulado de tal modo a deformar a informação original, é necessário que sejam ligados a um dispositivo que controle esta reprodução. Volumes, frequências graves, médias, agudas, são controladas ou por um receiver ou, como vimos acima, por um *Mixer*.

O *Mixer* é um dispositivo que apresenta múltiplos canais sonoros, controle de frequências e volumes individuais para cada canal, um *crossfade* e duas saídas, uma para os headphones e outra destinada aos amplificadores e alto falantes. Os aparelhos reprodutores como os CDjs e toca-discos são ligados ao mixer e este organiza separadamente as informações dos mesmos sobre canais diferentes. Cada canal dá conta de um aparelho, permitindo o controle de volume e frequências de forma individual. A execução pode ser direcionada para a saída externa ou para o headphone. Mais de um canal pode ser aberto simultaneamente, propiciando a audição das informações reproduzidas por dois CDs, por exemplo. Estes dois reprodutores podem ser ouvidos simultaneamente através da saída

externa, ou pelo headphone. Outra possibilidade é que um CD seja ouvido pela saída externa e outro pelo headphone.

Um outro recurso encontrado no *mixer* é o *Crossfade*. Este recurso é uma chave deslizante que se move horizontalmente tocando o canal para a qual estiver mais aproximada. No entanto este recurso não promove apenas a troca das fontes reprodutoras, mas também uma suavidade entre as trocas. Se o *crossfade* se encontra no seu extremo direito, tocará apenas o canal direito. Mas ao movermos o *crossfade* levemente para a direita passaremos a ouvir a execução do outro canal simultaneamente, porém com volume baixo. Quanto mais levamos o *crossfade* para a direita, mais alto se torna este canal. O ápice acontece quando o *crossfade* se encontra exatamente no meio. Nesta hora, as duas músicas são executadas no mesmo volume, o volume máximo. Ao movermos a chave do meio para a direita o som do canal esquerdo se torna mais baixo enquanto o volume do canal direito permanece no máximo. O som do canal esquerdo reduz gradativamente até o silêncio quando chegamos em sua extremidade direita. Agora só se poderá ouvir o canal direito.

O que proporciona que não só no *Crossfade*, mas também no prato e no *pitch* do sistema toca-discos/*Mixer* se desenvolva o *Scratch*, técnica muito utilizada pelos Djs, é extrema leveza com que esses elementos são construídos. Ao mínimo toque no prato, por exemplo, já temos uma grande variação na rotação. Do mesmo modo acontece com o *Crossfade*, que a partir de determinado ponto acontece o “corte”(posição da chave onde o som desaparece) de um canal proporcionando um efeito de “som/silêncio” ao qual ele consegue elaborar seções rítmicas, que podem ser sincopadas e até qualteradas dependendo da técnica e da musicalidade do Dj. Abaixo, as técnicas mais utilizadas no *Scratch* (a referência é para os destros)(Dj Negralha, comunicação pessoal, 20/04/2005).

*Steb*: É das primeiras a surgirem. O Dj escolhe uma frase e começa o processo de “corte” sobre ela subdividindo-a. É executada com a mão esquerda sobre o disco da direita. Os dedos arrastam o disco para frente e para trás, porém com muita sutileza e para o ponto certo do disco para que não saia do ritmo. Nesse momento a criatividade do Dj vem á tona e o disco pode ser comparado a um instrumento de percussão, pois o efeito percussivo proporcionado depende totalmente do jeito e da habilidade dos dedos.

*Transformer*: A subdivisão da frase acontece no Crossfade pelos dedos da mão direita. Ao passar pelo ponto de corte consegue-se um efeito percussivo “tocando” o som do disco. A mão esquerda só tem a função de voltar o disco ao ponto para ser manipulado.

*Orbit*: É a combinação do *Steb* com o *Transformer*. O Dj pode subdividir muito mais a frase enriquecendo-a ritmicamente. Exige grande coordenação motora e musicalidade, pois se toca as duas mãos de modo intenso e perfeitamente combinado para que sai um resultado musical.

*Creby* : Como se fosse o *Transformer*, porém os dedos da mão direita agem com grande rapidez proporcionando um som análogo a um trinado.

*Beat Jugly* (brincadeira com a batida): Coloca-se dois discos iguais. O Dj “brinca” de reconstruir as batidas, pois ele sabe exatamente as frases que estão em determinados pontos, pois os discos são idênticos. Através das técnicas acima ele refaz a levada.

Henrique A. Dourado considera um instrumento de percussão como sendo “família de instrumentos cujo som reproduzido por batida, raspagem, agitação ou fricção de diferentes matérias por diversos meios... Os instrumentos de percussão podem ter altura determinada ou indeterminada”. (Dourado, 2004, p.167) Da maneira como o sistema pick-up/mixer é usado como descrevemos acima, pode ser considerado próximo a um instrumento de percussão. Observamos na carteira profissional de músico do Dj Negralha,

no que se refere à especialidade, a descrição cantor/percussionista. O Dj não tocou nenhum instrumento de percussão tradicional no teste. Entretanto, o sistema toca-discos/*mixer* poderia ser considerado um instrumento de percussão peculiar, pois a elaboração dos sons pode ser tanto altura indeterminada como nos *scratches*, como altura determinada, já que o espectro sonoro do disco é composto por instrumentos de som definido. E mais interessante é a possibilidade de manualmente transformar esse som indeterminado em determinado de modo gradativo, e vice-versa.

Analizamos, então, os aspectos expressivos dos instrumentos. Segundo Henrique A. Dourado, a música é “(do grego *mousike*; latim *Musica*) 1.Arte de exprimir idéias por meio de sons 2.Obra Musical” (Dourado, 2004, p.214). Então, consideramos instrumentos como sendo um objeto utilizado para a produção sonora na busca da realização de uma intenção ou idéia (resultando na música). O ponto de maior relevância neste capítulo é a consideração de novos tipos de instrumentos tidos como não convencionais, e que são essenciais no processamento dessa estética. Pierre Lévy afirma que a maior parte dos observadores “está de acordo quanto a ver, no surgimento dos instrumentos digitais, uma ruptura comparável à da invenção da notação ou ao surgimento do disco”. (Lévy,2000,p.106)

CAPÍTULO II  
IMPORTANTES PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE A MÚSICA ELETRÔNICA  
E A MPB.

Seria extremamente incompleto considerar somente foi levantado nessa pesquisa como sendo a confluência da MPB com a Música Eletrônica. Existe uma universalidade de trabalhos sob essa perspectiva tanto nacionais quanto estrangeiros, e aqui me detenho em alguns poucos que de alguma forma obtiveram alguma projeção. Esse trabalho tem também como intenção abrir caminho para um maior aprofundamento por um estudante ou pesquisador. Pois a extensão para uma maior análise com certeza necessitaria de um tempo e investimento infinitamente mais adequado.

É de senso comum que a MPB é bastante vasta sendo integrada por diversos gêneros. Como já dito anteriormente, nesse trabalho a música brasileira à qual nos referimos é basicamente o Samba e a Bossa Nova, principais influências desses três instrumentistas analisados abaixo. O Bossa Cuca Nova e Marcos Valle são do Rio de Janeiro e tem em comum a Bossa Nova e Roberto Menescal (que compõe o show “Bossa entre amigos” com Marcos Valle e a cantora Wanda Sá. Além disso, têm suas músicas tocadas pelo Bossa Cuca Nova e faz participações especiais nos shows deles). Max de Castro é de São Paulo. É filho do cantor Wilson Simonal, e possui também muita influência do Samba e da Bossa Nova, mas sua ligação é bastante forte com o Dj Patife, do qual toca também suas músicas na pista. Que por sua vez é um dos Djs mais importantes do selo SAMBALOCO, que estão diretamente envolvidos com o nosso objeto de estudo nesse capítulo.

## 2.1. Instrumentistas

### 2.1.1. MARCOS VALLE

Marcos Valle iniciou sua carreira na Bossa Nova, entretanto bastante influenciado pelo Jazz e pela música pop, principalmente nos últimos anos. Há décadas atrás ele já possuía seu espaço conquistado no exterior, e seu público foi ampliado de maneira inusitada em uma situação, que em princípio, não caberia tal refinamento musical. Ele teve sua carreira impactada pela descoberta de suas músicas pelos Djs e pela juventude européia que aprecia música eletrônica nas pistas de dança. (Miguel,2000,p.80)

Através de sua amizade com Edu Lobo é apresentado a Dori Caymmi, e a vários outros músicos. Na casa de Vinícius, Lula Freire o ouve e o apresenta a Luizinho Eça. Fecha-se o círculo, abrem-se as portas. Menescal o leva aos Cariocas que gravam suas músicas “Amor de nada” e “Vamos amar”, e em todas já se era notável uma propulsão rítmica.

Em 1964, Marcos Valle lança seu primeiro disco, que possui a bossa clássica (“Preciso aprender e ser só”), mas também canções mais sincopadas e com frases melódicas curtas e percussivas. Sua música “Samba de Verão” vendeu mais de um milhão de cópias na interpretação de Walter Wanderley. Após alguns problemas com a editora de Ray Gilbert, passou a editar suas músicas com Sérgio Mendes (o qual tocou em sua banda anteriormente) depois gravando “Brazilian/The music of Marcos Valle” e “Samba 68”, produzidos por Eumir Deodato.

Nos anos 70 aproximou-se mais do *pop* e do *soul*. Compôs trilhas para novelas e continuou fazendo canções como “Mustang cor de sangue” e “Com mais de 30 anos”. Foi

influenciado pelo movimento *Black* visto em "*Black is beautiful*", interpretada por Elis. Volta a morar nos EUA entre 1975 e 1980, tendo agora contato com a banda de Jazz-Rock "Chicago" e com Jimmy Webb, estes que tinham grande admiração por Marcos Valle. Nesse período, convenceu Sarah Vaughan a gravar um disco só com músicas brasileiras, trabalhando com Eumir Deodato, com Airto Moreira e Laudir de Oliveira. (Castro, 1995,p.155).

Em 1981, volta a lançar disco no Brasil, até 1986, quando ele para de gravar e se dedica a trilha sonora e composições, entretanto, em meados dos anos 90, Djs Europeus começam a trabalhar sua música fazendo com que redescubram e o relancem para um público inteiramente novo.

Joyce, numa entrevista à gravadora Biscoito Fino, que distribui seus discos no Brasil, conferiu que o público jovem europeu descobrira a música de vários artistas brasileiros como afirma no trecho:

*A cerca de 10 anos os Djs colocavam músicas de Tamba Trio, Marcos Valle, João Donato, Edu Lobo. Muito instrumental tipo Samba Jazz dos anos 60 e 70, Meirelles e Copa 5. E o mais incrível é que era tocado a seco, no original mesmo, ainda sem remix. Em 1993, a minha música vinha sendo muito tocada nessa cena, principalmente o disco Feminina, de 1980. Convidada por esta rapaziada para fazer show, fui a Londres pela primeira vez e vi cerca de duas mil pessoas, tudo garotada de 18, 20 anos, num lugar meio parecido com o Circo Voador (espaço de shows que fica no bairro da Lapa, Rio de Janeiro), dançando alucinadamente e conhecendo todas as músicas. Uma garotada de cabelos verdes, piercing e tatuagem. Fiquei chocada. Gente! O que é isso? (Joyce, [http://www.biscoitofino.com.br/bf/art\\_cada.php?id=57&mostra=texto&id\\_texto=63](http://www.biscoitofino.com.br/bf/art_cada.php?id=57&mostra=texto&id_texto=63), 2004)*

O selo inglês *Far out* o convidou a gravar novamente, inclusive relançando discos mais antigos.

[...] mas anos depois descobri que minha música e a de compositores como Joyce e João Donato estavam sendo bem recebidos pela juventude de Londres e depois de quase toda a Europa. Daí gravei "The essential of Marcos Valle" com aquelas músicas que havia gravado na Odeon. Agora mesmo relançaram quatro discos meus lá. (Chediak, 1999, p.32)

Em 1998, Marcos Valle grava “Nova Bossa Nova”, que marcaria sua volta aos palcos e à cena musical principalmente no exterior. Vários remixes e utilização de *samples* de suas músicas já vinham sendo usados pelos Djs e circularam pelas pistas de dança da Europa, o que várias pessoas ligadas esse meio (Djs, Promotores, Imprensa especializada) denominam como “Drum’n bossa”. Os próximos dois discos de carreira o “*Escape*” e o “*Contrasts*” também seguem a mesma concepção musical. A utilização de instrumentos tradicionais como bateria, violão, baixo, flauta e piano interagindo sutilmente e equilibradamente com timbres eletrônicos.

Nesse primeiro disco dessa nova fase de Marcos Valle podemos observar uma incursão, ainda que timidamente, na música eletrônica. Metade das faixas são inteiramente com instrumentos tradicionais. Na outra metade, Marcos Valle trabalhou junto com Roc Hunter e Joe Davis, nas programações e produções respectivamente. Em comum, as faixas possuem a concepção de uma canção popular. Não há descontinuidades, nem harmonias estranhas, e pouca utilização de efeitos e timbres eletrônicos, naturalmente com exceção das levadas rítmicas (que são bastante enriquecidas pelo percussionista Dom Chacal) ou de um baixo pré-programado em três das faixas. Percebe-se que ainda não temos Drum’n’bass nessas faixas. O que se houve é basicamente o suingue característico de Marcos Valle, com teclado em destaque, bastante influenciado pelo *funk* e pelo *soul*. Entretanto, nesse mesmo disco encontramos algo curioso, como se fosse um recado. Ao final da última faixa temos um silêncio de aproximadamente cinco minutos, até que quando menos se espera, entra um áudio em que Marcos Valle faz uma contagem e em seguida faz um “suingue” bastante sincopado no piano elétrico, somente. Após algumas repetições da frase no piano, entra com muito vigor o que seria o “padrão” de estilo *Drum’n’bass*, colocando então o piano de Marcos Valle num plano ainda mais suingado. Após um minuto de entrada da parte

rítmica, ouvimos quatro vezes uma voz ao fundo dizendo “tão quebrando alguma coisa, tão quebrando”.

Apesar do disco não possuir nenhum *Drum'n'bass*, esse estilo em 1998 estava se consolidando na Europa, e esse recado que ouvimos no “Nova Bossa Nova” pode ter alguma referência a esse estilo(lembramos que o Drum'n'Bass é bastante “quebrado”) . O fato de o ouvinte ter que esperar(ou avançar a faixa) para ouvir essa seção extra, mostra também que ele quis valorizar essa informação. Somente os curiosos, ou os muito inteirados com a cultura de ouvir um disco ou com sua música, iriam ter a paciência de vasculhar até o final do disco atrás de alguma informação. Ou seja, essa informação tende a ser direcionada para um grupo restrito, que procura detalhes e que possui uma natureza exploratória.

Em “Disfarça e vem”, do disco “*Contrasts*”(2003), temos violão e piano com suíngue, porém como fundo. A seção rítmica é feita por bateria acústica caracterizando um samba, porém o segundo tempo do compasso(considerando o compasso binário) é dobrado com um bumbo sintetizado, resultando numa mistura que poderia ser um techno mais lento.

Em “Nega do balaio”, temos um exemplo claro de como a música de Marcos Valle permeia de modo natural pela música popular brasileira e pela música eletrônica. Na primeira versão (ou a não remixada) observamos muitos efeitos eletrônicos, frases de guitarra filtradas, frequências muito agudas na região de 16 Khz, misturados com instrumentos de percussão como chocalhos e pau-de-chuva, o violão mantendo uma base harmônica resumida em Im7 e IVm7, ao fundo. E conduzindo tudo isso, uma timbragem de bateria eletrônica faz a figura de samba, com a frase de típica de tamborim feita na caixa. E tudo com uma dinâmica muito bem trabalhada, saída e entrada de efeitos e instrumentos de modo sutil.

No mesmo disco temos a faixa remixada por 4hero. Apesar de ser a mesma música, ela soa completamente incomum, pois toda a instrumentação e forma são diferentes. Inicialmente temos um samba, em 150 bpm, andamento bem mais rápido, construído com samples de surdo (modificado), agogô e cuíca, prato de condução e outras percussões tocando fraseados típicos do Samba. Em seguida, é sobreposto um outro bumbo muito mais grave marcando uma outra frase sincopada, resultando numa seção rítmica bem complexa, num samba estilizado eletronicamente.

O mais curioso é o tratamento da harmonia. Na primeira versão, temos os dois acordes básicos na música que são Bbm7 e Ebm7. Na versão remixada, o acorde usado no mesmo lugar da melodia é um A6, sendo que está agora meio tom acima!! Analisando então a relação intervalar entre melodia e harmonia somente nesse trecho, encontramos “cores” completamente distintas. Enquanto na primeira versão a melodia se comporta naturalmente sobre o que seria uma escala menor natural de Bb, no remix essa melodia soa como do modo mixolídio, porém com ênfase na sexta e terminando (conclusivamente mesmo) na segunda!

Através do recurso de colar e cortar proporcionado nos programas como *Sound Forge*, *Sonar*, entre dezenas de outros, pode-se recolocar o instrumento em qualquer ponto da faixa. O que acontece nessa faixa é uma espécie de descontinuidade, pois a voz de Marcos Valle entra no contratempo, e o violão continua com sua síncope no tempo. Dando uma impressão de estar com o ritmo “atravessado”. O efeito enriquecedor proporcionado pelo violão não está na maneira de se tocar, nem em variação de acordes, mas sim no *lugar* em que ele é colocado dentro da seqüência “Samba” e da seqüência “Drum’n’bass”. Em cada uma, sua síncope interfere fundamentalmente no “suíngue”.

No *Drum'n'bass*, o baixo costuma ser bem grave, (às vezes indefinido de tão baixa a frequência) e com a frase repetitiva. Nesse remix, sobre a harmonia de A6, é inserido um baixo sintetizado com a frase Si -Fá sustenido -Si (oitava acima), sendo que suavemente “desafinado”, proporcionando um efeito de textura bastante ímpar. Em síntese, essa versão de “Nega do Balaio” estrutura-se em trechos bem caracterizados como Samba e como *Drum'n'bass*, tendo em cada um elementos de ambos em doses diferentes. A melodia estrutura-se em A e B, com textura bem distintas, como vimos acima. Nas repetições dos grandes trechos sempre há uma pequena variação de algum instrumento.

Como exemplo, então, vimos que a carreira de Marcos Valle possui uma certa flexibilidade, visto verticalmente, começando na Bossa-Nova(em “Samba Demais”), se aproximando do Samba(em “Samba 68”), depois da música *pop* (em “Previsão do Tempo”), em seguida do *funk* e *soul* (em “Garra”), desenvolvendo essa permeabilidade até os anos 90 quando começou a utilizar timbragens eletrônicas (em “Nova Bossa Nova”, “Contrasts” e “Escape”).

### 2.1.2 MAX DE CASTRO

Max de Castro é compositor, produtor, toca vários instrumentos, sendo que se expõe com mais frequência com violão ou guitarra. Possui grande influência de obras da década de 60'e 70', como Moacir Santos, J.T.Meirelles, Copa Cinco, Wilson Simonal, entre muitos outros da época.

Em 1999, lançou o álbum "Samba Raro", que numa primeira audição pode causar estranheza tanto aos ouvintes de música eletrônica quanto aos de música popular Brasileira. Ele produziu e gravou todos os instrumentos, incluindo *samplers*, sintetizadores, programações, toca-discos e ruídos em todas as faixas. Utilizou os recursos eletrônicos misturando fraseados típicos de Samba e Suingue genuinamente brasileiros com levadas funkeadas.

Nesse disco, ele dedica cada faixa a um artista que o influenciou na composição delas, como Baden Powell, Chico Buarque, o baterista Edson Machado, Roberto e Erasmo Carlos, e a Jorge Benjor. Ele ainda homenageia a nova geração de artistas(muitos da mesma gravadora dele, a TRAMA). Também denominou a maioria das faixas com nomes de estilos misturados, como "Bossa *Funk* Samba", "Soul Bossa" ou "Samba *Jazzy*", termos que não foram encontrados no dicionário de termos e expressões musicais de Henrique A. Dourado. O conceito que resume o disco é a produção de ritmos sincopados e característicos brasileiros, influenciados pelo Samba e a Bossa Nova, com uma sonoridade eletrônica muito particular utilizando muitos *samplers* tanto de instrumentos de percussão, como metais e trechos de outras músicas.

A faixa "Samba Raro" começa com um *sampler* contendo um tema de teclado, palmas e vem sendo misturado com efeitos eletrônicos, as guitarras aparecem bastante, o

andamento bem lento(64 bpm) possibilita uma série de viradas e frases sincopadas de caixa e bumbo, que somadas “disfarçam” uma pulsação de samba. Na última terça parte da música, ele passa a caracterizar com clareza o samba com o surdo, e o piano elétrico fazendo a frase de tamborim. O ritmo é bastante quebrado.

A faixa “Pra você lembrar”, dedicado ao compositor Cassiano, possui como música incidental “Sonho de um carnaval”, de Chico Buarque. A combinação rítmica entre os bumbos e caixa marca o primeiro e segundo tempo(mais forte) de samba. Também em aproximadamente 64 bpm, diversos timbres eletrônicos fazem trechos de frases que poderia ser de um ganzá ou tamborim. Há também sintetizadores e *scratches*, e o silêncio é bem valorizado.

### 2.1.3. BOSSACUCANOVA

Grupo formado por Alexandre Menescal(teclados), Marcio Moreira(baixo) e Marcelinho da Lua(Dj) em 2000, possui referências fortes da Bossa Nova. O som do grupo é muito bem arranjado, e enriquecido com participação de saxofones, flautas, voz, bateria, guitarra e violão. Apesar de trabalhar com timbragens eletrônicas no plano principal estão os instrumentos tradicionais. Recentemente lançaram seu terceiro disco que possui mais *Drum'n'Bass* e composições próprias. As músicas do primeiro disco são todas releituras.

O título do primeiro disco é bem claro em relação ao conceito que se propõem “Bossa Cuca Nova - *revisited Classics*”. Eles revisitam clássicas composições de Tom Jobim, Roberto Menescal, Baden Powell e Carlos Lyra. Porém com presença de *scratches*, timbragens eletrônicas e *samplers* formatados em novos arranjos. A presença dos recursos eletrônicos vem dar uma suave distinção das sonoridades tradicionais, pois não é o

destaque nos arranjos. Apresentamos três exemplos que podem em linhas gerais representar o disco.

Em “Vai de vez”, de Roberto Menescal, possui base rítmica eletrônica e é complementada por percussão. Um sampler de bateria acústica está presente encorpando a timbragem, mas só é percebida num intermezzo quando a base eletrônica sai. Há presença de guitarras distorcidas e piano acústico.

Em “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra, a levada é eletrônica com interferências de *samplers* de bateria com sonoridade de Jazz anos 50, há presença de baixo sintetizado, teclado analógico, tipo fender Rhodes, e *scratches*.

Em “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim, há novidades no formato. A voz é manipulada de modo que em determinado trecho repete-se seguidamente a frase “não deu em nada”. A base rítmica é bem interessante. Existe uma sobreposição do funk típico do Africa Baambata, característico do início dos anos 80, sobre a Bossa Nova. Progressivamente vem entrando instrumentos de percussão tocando samba, em seguida junto à voz e à entrada do violão uma terceira base rítmica mais forte imprime uma levada funkeada. A partir do meio da música é inserido um surdo, que vai caracterizar o Samba marcando forte no segundo tempo. Há também presença de um riff de guitarra distorcido e *samplers* eletrônicos durante todo o arranjo. Existe ainda a presença de cortes súbitos e de outras características das produções eletrônicas, que apesar disso ainda é um pouco tímida.

## **2.2 BREVE HISTÓRICO DOS Djs QUE FAZEM *BRAZILIAN N'DRUM N'BASS***

### **2.2.1 PATIFE – Dj e produtor**

Vindo da periferia da Zona Sul de São Paulo, iniciou sua carreira em 90, e em 1995 começou a se tornar conhecido sendo Dj convidado do clube ARENA MUSIC HALL. Em 1998, foi para Londres com ajuda de amigos para mostrar aos produtores de lá, a potencial cena paulistana de Drum´n´Bass. Voltou de lá com uma representação da festa Movement no Brasil, e em seguida lançou pela TRAMA o disco “DJ Patife Presents Sounds of Drum´n´Bass”, uma compilação de faixas de grandes produtores do Drum´n´Bass mundial. Se tornou conhecido do grande público no lançamento da faixa “Só tinha de ser com você” (A.Oliveira/A.C.Jobim) na voz da cantora Fernanda Porto, remixada por ele e Cosmonautics remix.

### **2.2.2 MARKY – Dj e produtor**

Marky teve contato muito cedo com a música, e em casa mesmo, ouvia muito os discos de seu pai. No começo dos anos 80 participou de diversos campeonatos de DJs.

Em 90 trabalhava em uma loja de disco quando teve contato com os estilos de música que estavam se formando na Europa e principalmente na Inglaterra. Logo começaria a discotecar vários estilos de Música Eletrônica nas casas da Zona Leste de São Paulo. Seu estilo de tocar *Drum´n´bass* era bastante diferente de qualquer outro, o que o

destacaria no meio e em seguida chamaria atenção dos ingleses. Em 2000, com o sucesso de “Carolina Carol Bela”(Jorge Benjor/Toquinho), tornou-se um ícone mundial no gênero.

### **2.2.3 RAMILSON MAIA - Dj e produtor**

Está há 12 anos na cena de música eletrônica, e teve participações muito importantes para a história do *Drum'n'bass* no Brasil, como a criação do projeto Ram Science, com composições suas, e remixes de faixas junto com os DJs/produtores Xerxes e Drumagick. É um dos responsáveis pela popularização do estilo no Brasil. Lançou o grupo Kaleidoscópio, e fez remixes usando o *Drum'n'bass* para músicas de Roberto Carlos, Vanessa da Mata, entre outros.

### **2.2.4 BRUNO E. - Dj e produtor**

No começo dos anos 90 produzia grupos de Hiphop e Black music. É um dos articuladores pioneiros da cena eletrônica contemporânea de São Paulo, tendo estruturado o surgimento do principal selo de música eletrônica no Brasil, o SAMBALOCO, atualmente em seu projeto “o discurso”, pesquisa e mistura ritmos folclóricos e músicos tradicionais do nordeste brasileiro com batidas eletrônicas<sup>2</sup>.

### **2.2.5 XERXES OU XRS LAND - Dj e produtor**

É um dos mais prestigiados na cena *Drum'n'bass*. Foi um dos inauguradores do selo SAMBALOCO e seu espírito inovador leva pra cena internacional uma brasilidade muito forte em suas composições. Os Djs Patife e Marky são dos que mais tocam suas produções.

### **2.2.6 MAD ZOO - Dj, compositor e produtor.**

Começou sua carreira como dançarino de *break* em 1984, daí passou a se interessar pela cultura *Hiphop* o que levou a trabalhar com DJ. Por ser um artista multifacetado, produziu faixas com os nomes mais importantes do *Drum'n'bass* no Brasil. Desenvolve e promove uma série de projetos relacionados ao ritmo. Sua competência fez com que fosse constantemente convidado a fazer remix de artistas brasileiros como Marisa Monte, Fernanda Porto, Cláudio Zolli, Wilson Simoninha, Patrícia Marx, Jair de Oliveira, Elis Regina, Karla Sabah entre muitos outros.

### **2.2.7 MARCELINHO DA LUA – Dj e produtor**

Em casa teve influência dos seus pais ouvindo Bossa Nova, Chico Buarque, Jorge Bem, entre outros artistas da MPB. Na década de 80, por conta própria começou a escutar Rock, Soul, Funk, em seguida voltei à Bossa Nova. Como ele mesmo admite “... Porém, o que me levou pra música mesmo foi a “pegada” da banda Rolling Stones”.

Começou como roadie<sup>24</sup> de uma banda, e em seguida conseguiu trabalhar como técnico de som nos estúdio em que essa banda ensaiava. Após obter alguma experiência foi trabalhar no estúdio de gravação que pertencia a Roberto Menescal no qual o pessoal do futuro grupo Bossa Cuca Nova trabalhava.

## **2.3 CRIAÇÃO DO DRUM'N'BASS**

É um ritmo relativamente novo, que começou a aparecer essencialmente na Inglaterra no início da década de 90. No dicionário de termos e expressões musicais, Henrique A. Dourado cita o Dj norte-americano Don Fabio como um provável responsável

pela transição do “jungle” para o *Drum’n’Bass*. Segundo Joe Davis, diretor da *Far Out Recordings*, selo inglês especializado em Música Brasileira, os Djs pioneiros no gênero são Fabio, Grooverider, Randall, Patife, Marky, XRS, Roni Size, e o próprio Joe Davis. (Davis, comunicação pessoal por email, 10/04/2005)

Patife ainda acrescenta á lista os Djs Bryan Gee, Goldie, Dextrous, Dj Ron, Jumping Jack Frost, Mickey Finn, Dj Hypem Ltj Bukem e Adam F.

Assim como o Dj Marcelinho da Lua, Júnior Deep (fundador de um projeto desse estilo chamado Drumagick, em 1996, junto com seu irmão) divide a mesma opinião de que o *Drum’n’Bass* tem origem quando os Djs começaram a tocar os disco de *Hiphop* na velocidade de 45 Rpm, em vez de originalmente em 33 Rpm, e isso na época fez uma diferença enorme. Na verdade, *Jungle* e o *Drum’n’bass* possuem andamento próximos. Para DJ Marky, o grupo *Prodigy* foi um dos precursores e o desenvolvimento de sua sonoridade virou *jungle*. Este por fim deu origem ao *Drum’n’bass* como afirma a cantora Bjork: “Essa música é bateria e baixo, então porque não chamar de Drum’n’bass?” ( Marky, [http://www.geracaox.com/paginabrirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archive=&start\\_from=&ucat=2& ,2004](http://www.geracaox.com/paginabrirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archive=&start_from=&ucat=2& ,2004))

O próprio Marky considera o *jungle* a mesma coisa que *Drum’n’bass* ?” ( Marky, [http://www.geracaox.com/paginabrirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archive=&start\\_from=&ucat=2& ,2004](http://www.geracaox.com/paginabrirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archive=&start_from=&ucat=2& ,2004)) . A revolução do *Drum’n’Bass* no cenário da Música Eletrônica se deu exatamente por ser uma batida muito rápida e extremamente quebrada, soando como pitoresco para a *dance music* daquele momento. Segundo Chicão, especialista em *Drum’n’Bass*, os “*breaks*” (as viradas de bateria nos discos de *Funk* e *Soul*) eram seqüenciados e portanto resultava num efeito de “quebração” o tempo inteiro. DJ Patife reforça ainda o conceito: “*Drum’n’Bass*, originado no *Hardcore* e no *Jungle*, era bem

quebrado e meio selvagem...diferente do que é feito hoje, que é mais reto”. (Chicão citado por Telles, 2003, 23min.)

Outra característica fundamental do gênero é o baixo, que é construído como se fosse um Reaggae. É uma linha que possui melodia própria e é muito forte. “Os caras que fazem *Drum’n’Bass* hoje eram envolvidos com o Reaggae, por isso o baixo é particularmente trabalhado e semelhante a esse ritmo. Os que criaram o estilo na Inglaterra, tocavam em *Sound Systems* na rua”. (Patife, citado por Telles, 2003, 23min.)

#### **2.4 Sobre as primeiras combinações do Drum’n’bass com a Música Brasileira**

Joe Davis escutou pela primeira vez a combinação num remix feito por Ronni Size da música “Faca de Conta”, composição do grupo Azimuth, lançada em 1996 pela Far out recordings.

O Dj Marcelinho da Lua cita sua primeira referência: “[...]O primeiro Drum’n’bossa que eu ouvi foi “Corcovado”, de Tom Jobim, com o grupo inglês Everything on the girl, em 96, 97 e saiu na compilação “Red Hot Rio” ”.

Para Dj Patife a situação começou a pegar corpo na primeira edição do Skol Beats, em São Paulo, em 2000, que o DJ Fábio tocou o remix de “Pra você lembrar (carnaval)” feito pelo Max de Castro, que também é compositor da música. Nesse momento essa

possibilidade passou a se expandir e a ser logo trabalhada e reconhecida como *Brazilian Drum'n'Bass*.

Apesar do estilo Drum'n'Bass ter surgido na Inglaterra, com poucos anos de criação, já se tinha influência Brasileira. Os Djs citados abaixo sintetizam, durante as entrevistas, o modo como o músico brasileiro se relaciona muitas vezes com ritmos estrangeiros.

Dj Patife: “...*não é da nossa cultura brasileira a música eletrônica, porém nós começamos copiando e agora fazemos do nosso jeito também, por exemplo, o Drum'n'bass, que é uma cultura inglesa, e colocamos um pouco de Jazz brasileiro, do samba, da Bossa Nova, do samba rock, entre outros.*”

Dj Andy: “*Mesmo sem tocarmos gêneros originalmente Brasileiros como a Bossa Nova, nós temos um suingue, que é uma coisa da nossa cultura, e que nos diferencia dos estrangeiros*”.

## **2.5 A CENA ELETRÔNICA QUE ORIGINOU O Brazilian Drum 'N' Bass**

São Paulo, 1993. A abertura da casa “Sound Factory”( na Penha e em seguida em Pinheiros), uma casa underground foi uma espécie de celeiro dos Dj's e produtores que se destacam no Drum'n'bass.

Marcio Duarte, funcionário da loja de disco Stuff Records relembra durante a entrevista: “[...]em 1992 começamos a dar acesso a *dance music e acid house*, juntamente com o DJ Marquinhos MS, que foi um dos pioneiros da cena eletrônica, e que estava a par do que acontecia em Londres, para em 1994 começar a formar uma cena eletrônica mais consistente, auxiliado por apresentações de DJs internacionais...”

Porém, segundo BRUNO E., no documentário “Introduzindo o Drum’n’Bass no Brasil”, nesse período as rádios interferiram na cena eletrônica a partir do momento em que rotularam como “dance music” o estilo mais comercial que estava sendo tocado e que provinha da Itália, denominado “Ítalo House”. Consequentemente, a música eletrônica com mais autenticidade e mais “essência” ficaria restrita ao underground.

Em 1995, no Arena Music Hall, DJ Patife aos poucos tentava inserir mais Drum’n’Bass nos seus sets. O Dj já tinha tocado *Black music, Rap, R&B, Funk e Soul*, passando desde Samba até Valsa, época em que animava festas de casamentos, 15 anos e bailes. Por volta de 1993, através de seu amigo Marky que trabalhava na já citada loja de discos Stuff Records e tinha acesso a material importado, conheceu o *Hardcore*, gênero que evoluiria para o *Drum’n’Bass*.

Marky antes de aderir ao *Drum’n’Bass*, tocava ainda outros estilos como *House* e *Techno*. Trabalhou em casas como a Overnight, a Toco e a Columbia. Porém, a inauguração da L.O.V.E. lhe deu grande visibilidade. Nesta casa, aos poucos ele foi inserindo também sets de *Drum’n’bass*.

Outros Djs importantes para a cena eletrônica de São Paulo na época foram Julião, Renato Lopes, Mau mau, entre outros. Porém, o grupo que passou a investir no Drum’n’bass junto com Patife e Marky era composto basicamente por Xerxes, Koloral, Andy, Mad Zoo, Bruno E., DrumMagick e Will. Vale lembrar que a maioria destes são originários da periferia de São Paulo.

A partir de 1998, depois de tocar vários outros estilos, Patife passou a investir exclusivamente no *Drum’n’bass*, e em Maio passou a promover festas específicas desse estilo com o nome “Movement”. Esse nome na verdade já era registrado por produtores ingleses. Então, o Dj numa atitude bastante ousada foi para Londres mostrar os vídeos de

festas que ele e outros Djs estavam promovendo no Arena. Mesmo sem condição e estrutura para ir, ele pediu dinheiro emprestado, parcelou no cartão de crédito o valor da passagem e foi junto com o amigo Adrian (que atualmente é representante da Sambaloco em Londres e faz a ponte entre Brasil e Inglaterra desde 1995) mostrar aos produtores de lá a potencial cena de *Drum'n'bass* que estava acontecendo aqui. Ao exibir as fitas de VHS em que mostravam as festas, os produtores ingleses perceberam e adoraram o mercado promissor e em 1998 mesmo fecharam acordo com o DJ Patife autorizando a utilização da marca Movement, assim como reconhecendo-o como representante no Brasil desta festa. A partir desse momento, as coisas iriam melhorar muito para esse núcleo de trabalho. A grande virada se deu logo em seguida quando ele resolveu tocar a mistura de MPB com o seu *Drum'n'bass*, mesmo sem ainda produzir. Essa mistura já era produzida a mais tempo por outros Djs/produtores como Xerxes, Mad Zoo e Ramilson Maia.

A gravadora TRAMA foi uma catalisadora importante desse núcleo formado pelos diversos Djs citados acima. Em Novembro de 1998, João Marcelo Bôscoli, diretor da gravadora, lhe pediu um projeto do qual ele já vinha desenvolvendo, e que era possível a um baixo custo se concretizar. Nesse projeto resultou o selo Sambaloco, que reuniria os Djs que faziam a cena *Drum'n'bass* em São Paulo, e que tinham o desejo de fortalecer-se de forma independente da grande indústria. A TRAMA ofereceu uma espécie de associação com o Sambaloco, porém sem alterar sua autenticidade e sem dissolver o grupo de trabalho, pelo contrário, a intenção era mantê-los unidos. Como diz João Marcelo Bôscoli, diretor da gravadora no documentário "Introduzindo o Drum'n'Bass no Brasil": "...eu sabia desde que conheci Patife e tive contato com os outros, que aquelas pessoas eram apaixonadas pelo que faziam e estavam atentas ao processo de produção musical 24 horas por dia e isso tinham muito haver com a proposta da nossa gravadora". Segundo o Dj/produtor Ramilson

Maia, o lançamento das músicas “Sambassim”, “Só tinha de ser com você” e “Carolina Carol Bela” foi um grande passo na popularização do estilo.

Rio de Janeiro, 1997. Carlos Albuquerque ou Calbuque, como é mais conhecido, é DJ e jornalista, e faz a primeira festa de Drum’n’bass da cidade, a “Febre”, na danceteria Guetto. Antes disso, ele tocava muito Reaggae, e seus subgêneros como o Dub. Estilos que influenciariam o *Drum’n’Bass*. Atualmente é um dos responsáveis pela coluna de cultura underground, Rio Fanzine, do Jornal “O Globo”. Após ele outros Djs como Marquinhos Mesquita, Marcelinho da Lua, Mario Bros, Lucio K entre outros vem seguindo esta linha.

Em 98, Lucio K. criou a festa “PlastiK” (lembrada até hoje pelos originais flyers em plastico retroprojeto), na casa Guetto, em Botafogo. Foi a primeira a ter MC e percussão ao vivo com Drum’n’Bass. Em 99 foi o DJ residente, nos primeiros 7 meses, da pista de D&B da festa “Loud”, a maior festa alternativa da cidade na época, chegando a reunir cerca de 1200 pessoas em cada edição. Lucio K. também produz *Brazilian Drum’n’bass* e é pesquisador de raridades da Música Brasileira.

De volta de uma feira de som nos EUA, os integrantes do fututo Bossacucanova perceberam que lá se misturava jazz moderno com música eletrônica, etc. então por que não misturar a Bossa nova com a textura eletrônica? Daí a idéia da formação do grupo, pois tinham todo acesso às fitas de Menescal. A idéia foi bem aceita por ele e fizeram uma primeira experiência com o grupo Os Cariocas gravando “só danço samba”, que está no primeiro disco do Bossacucanova, o “*Revisited Classics for Bossa Nova*”, lançado em 2002.

O DJ do grupo, Marcelinho da Lua, também é adepto do *Drum'n'bass*, e no seu primeiro álbum solo “Tranquilo”, dentre outros estilos, ele usa o Samba como influência, como por exemplo, no remix de “Cotidiano”, de Chico Buarque, na voz de Seu Jorge.

## 2.6 REFLEXÕES

No primeiro disco do cantor e compositor Max de Castro “Samba Raro”, de 1999, ele denomina as duas músicas do disco “Ela disse assim...” e “Outro” como “Drum'n'bossa”. Mas nenhuma delas apresenta o andamento e o ritmo típico do *Drum'n'Bass*. Sabendo-se que muitas novas composições de Marcos Valle não possuem características do *Drum'n'Bass*, e que essa música dele é chamada de Drum'n'Bossa, pode ser que o termo “Drum'n'Bossa” se refira à música brasileira sobre um estilo de música eletrônica, não necessariamente o Drum'n'Bass.

Ainda temos como exemplo a cantora Bebel Gilberto, que lançou o disco “Tanto Tempo Remixes”, em 2001, apresentando várias “drum'n'bossas”. Releituras eletrônicas de “Bananeira” (João Donato), “Samba da benção”(B.Powell/V.deMoraes), “Samba de verão(So nice)”(M.Valle/P.S.Valle).

Vemos em 2000, a cantora, produtora e compositora Fernanda Porto lançando seu primeiro disco, inteiramente baseado no *Drum'n'Bass*, sendo que o sucesso das músicas “Sambassim”(FernandaPorto/Alba Cristina) e a releitura de “Só tinha de ser com você” proporcionou um reconhecimento importante no mercado, diferenciando-a de tudo que tinha sido lançado antes no Brasil. O seu disco é composto basicamente por suas

composições (salvo poucos parceiros), que assim como Max de Castro no “Samba Raro”, também produziu e gravou todos os instrumentos do disco.

Consultando também os vários Djs que deram um depoimento na nossa pesquisa, entendemos que a Música Brasileira é uma inspiração para os produtores do mundo inteiro, e que se tornou possível manipulá-la a partir da década de 90 com o avanço tecnológico. Esse procedimento não foi um movimento organizado. Foi um movimento descontínuo. As primeiras produções foram acontecendo em tempos e espaços distintos e sem quaisquer correlações.

Existem algumas considerações a serem feitas neste ponto. É de conhecimento geral que um artista só passa a ser reconhecido ou mesmo considerado como tal, a partir da apresentação pública de um trabalho. É possível que alguns Djs, como Negralha, do Eletrosamba, ou mesmo DJ Dolores, assim como outros, já experimentassem a combinação de música brasileira com batidas eletrônicas, inclusive o Drum’n’Bass, entretanto se não há um lançamento da música, é como se não tivesse feito absolutamente nada. Apesar de não sabermos de fato o primeiro a fazer essa mistura, observamos aí um mérito para Patife e Marky, que “vestiram a camisa” da música brasileira no Drum’n’bass no final da década de 90, e que são identificados como pioneiros no *Brazilian Drum’n’bass*, além de peculiaridades nas suas respectivas formas de tocar. O núcleo de trabalho do qual fazem parte Patife e Marky é extremamente unido na questão do batismo do gênero. Então obtivemos uma história por parte desse grupo de Djs e produtores paulistas que, com razão, se entendem no direito de nomear o estilo. Bruno E. afirma “Introduzindo o Drum’n’Bass no Brasil”: “[...] para mim, hoje, já estabelecemos um gênero, que é o *Brazilian Drum’n’bass*. Mostramos a possibilidade de uma nova estética juntando Bossa nova ao Drum’n’bass, por exemplo, e também mostrar uma música mais vibrante”.

O estilo de tocar e produzir pelos brasileiros é bastante recente, dentro de um gênero da música eletrônica que também é muito novo. Quando Bruno E. traz para si a responsabilidade quanto ao estabelecimento do estilo, confirma-se que ele não levou em consideração as produções anteriores feitas no exterior. Segundo o DJ Marcelinho da Lua, muitos Djs lá fora produzem às vezes somente uma única música com características brasileiras, entretanto não representa o seu trabalho, que pode ser até em outro gênero da música eletrônica. O songbook e os sites que se referem a Marcos Valle, citam a palavra “Drum’n’bossa” como uma espécie de movimento na Europa que o trouxe a uma nova cena da qual Djs remixavam suas músicas. Um registro representativo com detalhes, nomes, datas e lugares desse suposto movimento, como a TRAMA fez com o *Brazilian Drum’n’bass*, não foi encontrado. Informações de alguns importantes Djs Brasileiros é que muitos estrangeiros gostavam de usar samplers de músicas de Marcos Valle, porém não lembraram de nenhum nome ou lançamento. É provável que realmente Djs ingleses tenham trabalhado com material de música brasileira na origem do gênero, no início da década de 90, porém é evidente que nenhum deles se especializou nisso, abrindo a oportunidade para os Djs Patife e Marky representarem esse estilo aqui no Brasil em seguida mundialmente.

## 2.7. ANÁLISE MUSICAL

Baseamo-nos em três parâmetros: gênero brasileiro utilizado, forma e instrumentação. No parâmetro gênero, me refiro ao ritmo brasileiro à qual está sendo somado. Em forma, as letras (A, B, C,...) se referem às variações da canção. Por não ter encontrado uma referência para analisar essa estética, algumas vezes nomeio o trecho com

O estilo de tocar e produzir pelos brasileiros é bastante recente, dentro de um gênero da música eletrônica que também é muito novo. Quando Bruno E. traz para si a responsabilidade quanto ao estabelecimento do estilo, confirma-se que ele não levou em consideração as produções anteriores feitas no exterior. Segundo o DJ Marcelinho da Lua, muitos Djs lá fora produzem às vezes somente uma única música com características brasileiras, entretanto não representa o seu trabalho, que pode ser até em outro gênero da música eletrônica. O songbook e os sites que se referem a Marcos Valle, citam a palavra “Drum’n’bossa” como uma espécie de movimento na Europa que o trouxe a uma nova cena da qual Djs remixavam suas músicas. Um registro representativo com detalhes, nomes, datas e lugares desse suposto movimento, como a TRAMA fez com o *Brazilian Drum’n’bass*, não foi encontrado. Informações de alguns importantes Djs Brasileiros é que muitos estrangeiros gostavam de usar samplers de músicas de Marcos Valle, porém não lembraram de nenhum nome ou lançamento. É provável que realmente Djs ingleses tenham trabalhado com material de música brasileira na origem do gênero, no início da década de 90, porém é evidente que nenhum deles se especializou nisso, abrindo a oportunidade para os Djs Patife e Marky representarem esse estilo aqui no Brasil em seguida mundialmente.

## 2.7. ANÁLISE MUSICAL

Baseamo-nos em três parâmetros: gênero brasileiro utilizado, forma e instrumentação. No parâmetro gênero, me refiro ao ritmo brasileiro à qual está sendo somado. Em forma, as letras (A, B, C,...) se referem às variações da canção. Por não ter encontrado uma referência para analisar essa estética, algumas vezes nomeio o trecho com

as mudanças mais significativas (tipo Solo, base simples, etc.). No parâmetro instrumentação, temos algumas considerações:

1. Alguns fonogramas foram copiados sem acesso aos encartes,
2. Os instrumentos de percussão e os loops de bateria, por estarem muitas vezes sobrepostos, ficam mais difíceis defini-los
3. Quando o instrumento aparece com algum efeito que altera significativamente a percepção de sua natureza timbrística, o efeito vem entre parênteses ou com uma ressalva.

#### 1. Nega do Balaio (Marcos Valle), remix por 4hero

Utilizou-se o samba para se trabalhar as sobreposições, em aproximadamente 150 bpm.

A forma é: Introdução (base simples) – base rítmica composta – A – B – Intermezzo – A – B – solo sintetizador.

A instrumentação é composta de voz (também com delay), violão, baixo sintetizado, saxofone alto, guitarra (wha-wha), sintetizadores, loop de bateria. Chocalhos, caixas, bumbos, pratos, entre outros instrumentos de percussão modificados.

#### 2. Samba Raro (Max de Castro).

Gênero: Samba.

A forma é: Introdução - A – B – A – B – C – A'. Instrumentação: voz (autotune), diversos sintetizadores, palmas, guitarras, piano, surdo, metais. Chocalhos, caixas, bumbos, pratos, entre outros instrumentos de percussão modificados.

3. Só tinha de ser com você (A.deOliveira/A.C.Jobim), remix de Cosmonautics(Patife, Marky, Madzoo, ESOM).

Gênero: Bossa Nova

Forma: A – A – B – C – B – C – Intermezzo – voz (efeitos).

Instrumentação: Voz e Voz (delay, filtros), órgão, diversos timbres eletrônicos sem altura definida. Baixo, bumbos, caixas, pratos e chocalho modificados.

4. “Carolina Carol Bela”(Jorge Benjor/Toquinho), também conhecida como “Liquid Kitchen”, remix de Dj Marky e Xerxes.

Gênero: Bossa Nova

Forma: Introdução (base simples) – violão – A – B – C – voz (benjor) – violão – B.

Instrumentação: Voz e Voz de Jorge Benjor (Delay/Reverb), bongôs, cuíca, diversos sintetizadores em altura definida e indefinida, violão, baixo. Bumbo, caixa, prato, chocalhos modificados.

5. “Cotidiano”(Chico Buarque), remix de Marcelinho da Lua.

Gênero: Samba

Forma: Introdução tema voz – A – A – tema voz – Intermezzo solo voz/guitarra – A – A – tema voz.

Instrumentação: guitarra, violão, órgão, sintetizadores, cuíca, baixo. Bumbo, caixa, prato, chocalhos e palmas modificados. Instrumentos de percussão.

### CAPÍTULO III

#### A NOVA PRODUÇÃO MUSICAL: COMO CADA UM FAZ SUAS PRODUÇÕES

No texto *Notas de um amnésico* o compositor contemporâneo Eric Satie (18XX a 19XX) prevê de maneira irônica o cotidiano que vivemos nesse momento da história:

Perguntem a qualquer um e ele lhe dirá que não sou músico. É pura verdade. Desde o começo da minha carreira eu tenho sido um bom Fonometografista. (...) É o espírito científico que predomina. Eu meço o som. Com o fonômetro nas mãos eu peso tudo de Beethoven, tudo de Verdi, etc. A primeira vez que usei um fonoscópio, examinei um mi bemol de média intensidade. Eu asseguro a vocês, com toda a sinceridade, que estou pra ver algo tão repulsivo. Chamei minha empregada para observa-lo. Na minha balança fonométrica, um fã suspenso comum atinge o peso de noventa e três quilos(emitido por um tenor gordo). Vocês já ouviram alguma coisa como a ciência se se limpar o som ? Isso é imundo, sabiam? Esta arte é conhecida como fonometria a requer um olho muito acurado. Para minhas frias peças, usei um gravador caleidoscópio. Eles me tomaram sete minutos- chamei minha empregada para escuta-las. Creio que a fonologia é superior à música. Ela é mais variável,e as possibilidades monetárias são de longe maiores. Com a ajuda deste equipamento, estou apto a escrever tão bem quanto qualquer músico. O futuro, por esta razão, pertence à filofonia(estudo da composição dos sons os mais diversos possíveis)".(Wisnik, 1989,p.50)

A ironia do texto está em Satie escrever detalhadamente processos que estão acontecendo. O "fonoscópio" ao qual ele se refere é uma realidade cada vez mais flagrante à medida que progridem as técnicas de registro e manipulação de um som. Um "osciloscópio" mostrará a forma do som numa ilusão paródica à quantificação de uma qualidade: os 93 quilos (intensidade) do mi bemol(altura) de um tenor gordo(timbre). Tanto em estúdios de alta tecnologia quanto em home-estudios a quantificação do seu é um procedimento mais que comum. Em qualquer processo de gravação existe a chamada timbragem onde você atenua certas frequências e destaca outras, escolhendo assim o espectro sonoro em que o instrumento se colocará. A "ciência de se limpar o som manipula a desorganização mortífera e impura do ruído. "Usei um gravador caleidoscópio": este poderia ser ainda um bom nome para qualquer seqüenciador, corrigindo e escrevendo seqüências que teclados múltiplos tocarão em qualquer ordem, andamento, intensidade ou

altura que se deseje “com a ajuda deste equipamento estarei apto a escrever tão bem quanto qualquer músico”. A fabricação de timbres no computador poderia também ser chamada de Filofonia, “estudo da composição de diversos sons possíveis”. E toda essa especulação fantasiosamente certa contém uma referência ao caráter de mercadoria que a música passa a ter, programando-se para todos os públicos: “Chamei minha empregada para escutá-las. Creio que a fonologia é superior à música. Ela é mais variável, e as possibilidades monetárias são de longe maiores”.

Numa primeira vista parece algo delirante para a realidade da época, mas o que se vê é que Satie estava a frente do seu tempo e poderia perder seu crédito se escrevesse suas idéias de maneira formal. Utilizando uma paródia ele pode passar “ileso” pelas críticas da época, e ainda assim despertar uma luz para aqueles que tinham uma visão mais à frente, fazendo com que este texto chegasse até os dias de hoje.

Ao final das entrevistas abaixo, observaremos esse texto de Eric Satie como um prisma mais concreto que nunca.

### **1. Bossacucanova e Dj Marcelinho da Lua**

Utilizam praticamente todos os equipamentos que estão a sua disposição, incluindo a participação de músicos. Como diz o DJ Marcelinho da Lua “o que a gente tem, a gente usa”, que por exemplo, na elaboração do primeiro disco do Bossa Cuca Nova utilizou combinações inusitadas como flauta com distorção<sup>9</sup> e saxofone barítono num amplificador de marca Fender, modelo Valvulado, entre outras combinações inusitadas. Ainda se tratando desse grupo, são usados muitos samplers de discos de vinil com bases tocadas por bateria, baixo, piano, entre outros instrumentos. E essa base pode ser manipulada, “filtrando” determinados sons indesejáveis, ou sobrepondo sons eletrônicos sobre essa

base. Através do sistema Pro-tools (usado a partir do segundo disco deles), o processo de cortar, colar e filtrar o som é bastante ágil, aumentando as possibilidades e praticidade na hora de ouvir o arranjo. Houve situações em que os três integrantes trabalhavam cada um em seu PC, sobre um mesmo trecho de música e ao final se obteve três idéias distintas para se escolher a mais adequada. Marcelinho da Lua ainda complementa: “a gente vai experimentando, não tem regra geral, cada faixa é uma história”.

1. - Vocês possuem algum roteiro ou metodologia para produzir uma faixa?

M. da Lua: “A gente escolhe as músicas, imagina o andamento, as melodias... geralmente o Flávio Mendes, nosso maestro, faz uma voz guia, grava um violão, e vai trabalhando , colocando os elementos. Em geral, a gente grava o violão depois do “Beat”, e editamos muito em cima do suingue do instrumento. Passamos o som de vinil pra dentro do computador e vamos juntando pra ver o resultado[...] Não interessa se teoricamente está certo ou não, o importante é ver como soa”.

2. - Quais programas e equipamentos que vocês usam para essas atividades?

M.da Lua:“O sistema Pro-tools, teclados *moog* analógico, teclados virtuais e muito *samples* e *loops* de vinil. Todo mundo edita, todo mundo usa. Se tiver três mouses vão ficar os três trabalhando simultaneamente”.

3. No disco “Bossa Cuca Nova - revisited Classics” os sons que ouvimos na faixa são *samplers* simultâneos aos instrumentos acústicos, ou são os instrumentos acústicos modificados por vocês?

M. da Lua: “Tudo. A gente vai experimentando e não tem regra geral. Cada faixa possui uma cara própria e usamos muitos elementos acústicos. Tem flauta com distorção,

saxofone em amplificador valvulado, etc. A gente vai inventando... o que a gente tem, a gente usa. Nesse primeiro disco não tínhamos *Pro-tools*, foi maior remendaria”.

4. Como é a discussão da parte teórica com os outros integrantes?

M. da Lua: “O Márcio toca baixo e o Alexandre teclado. Apesar de eu não tocar nenhum instrumento tradicional, nem saber formalmente harmonia, eu sinto quando está legal ou não. A comunicação e a linguagem fluem bem entre nós”.

5. Nos shows, como é a formação da banda e a reprodução do faixa do disco?

M. da Lua: “É complicado. Por exemplo, existem muitas linhas de percussão, portanto temos que escolher quem é o protagonista da percussão e tirar da base, para o Siri, que é o percussionista, tocar essa linha. Com os teclados é o mesmo processo, tiramos o principal da base. Na banda temos baixo, guitarra, sax e Cris Dellano nos vocais. Eu solto as bases, também aciono e manipulo efeitos sonoros através de filtros e em algumas músicas toco instrumentos de percussão como reco-reco, chocalhos, etc. Tanto eu quanto Alexandre (tecladista) temos *laptops*, e a partir deles “soltamos” os *samplers*. Não usamos MD, usamos MPC, samplers e o VS, que é um gravador de 24 canais. Também uso um delay ligado no meu *scratch*.”

## **2.DJ Negralha**

Nos shows, esse Dj usa o MPC por onde “solta” as batidas e loops. Mistura também com samplers e sons a partir dos Vinis. Acha importante o Dj conhecer teoria musical, pois oferece mais segurança no processo de produção e composição. Atualmente está tendo aulas e harmonia e percepção com o autor desta monografia.

1. Você possui algum roteiro ou metodologia para produzir uma faixa?

Negralha: Não. Trabalho seguindo minha intuição e selecionando as melhores seqüências rítmicas.

2. Qual equipamento você usa?

Negralha: Atualmente eu trabalho com dois toca-discos MKII da Technics e com MPC, modelo2000. Em casa, eu uso o MPC para fazer montagem e edição, e para finalização em estúdio uso o sistema *Pro-tools*.

## **3.DJ PATIFE**

No seu processo de produção, Patife percebe que o andamento do samba, ou mesmo da Bossa Nova, em bpm, pode ser sobreposto ao do *Drum'n'Bass* e daí a combinação soa muito bem. A bossa nova também cai como uma luva. Na verdade ele está falando de uma musica com 80/90 bpm. O que ele afirma aqui é o suingue do estilo brasileiro pode ser mantido sobre a base de *Drum'n'Bass*, resultando num terceiro. As frases podem ser tocadas simultaneamente sem que soem atravessada.

1. Você possui alguma metologia ou roteiro para fazer suas produções? Quais são suas influências musicais?

Patife: Não tenho metodologia, vale o que estou sentindo no momento. Influências eu tenho várias, que vão do Reggae ao Rock, do Rap ao Jazz, do Samba ao *Rhythm 'n' blues*, sou bem eclético e acabo misturando tudo isso dentro do *Drum 'n' bass*.

2. Qual equipamento você usa?

Patife: No estúdio eu uso um G4 da Apple com os softwares Pro Tools e Reason em interface de áudio da Digidesign chamada M Box, um par de monitores M Áudio BX 5 e um controlador midi M Audio também chamado Oxygen. Para discotecar uso basicamente: um par de toca-discos Technics SL-1200 MK II, um mixer Pioneer DJM 500 ou 600 e uma série de outros mixers de ótima qualidade no mercado. Também usa Cd's players Pioneer modelo CDJ 100s, 800 ou 1000, os três são excelentes tendo diferença somente nos recursos disponíveis.

3. Do que necessita para produzir uma faixa? O fato de você tocar ou não algum instrumento influencia em algum aspecto da produção?

Patife: Creio que necessita sentimento, inspiração, idéias e se você não toca nenhum instrumento, chame um músico, que é como eu faço.

#### **4. DJ MARKY**

Marky lançou três trabalhos: “Audio Architecture-volume 1”, “Audio Architecture-volume 2”, “In rotation”, todos tiveram parcerias de produção com Xerxes.

*“Antes sempre tentava fazer coisas diferentes; ficava no estúdio e, ao mesmo tempo, acabava copiando os Djs e produtores gringos. Aí chegou uma hora em que eu resolvi fazer o nosso som. Eu tenho uma coleção muito grande de discos, são mais de 15 mil volumes. Conheço e pesquiso muito soul, funk, jazz, então, eu sempre busco alguma sonoridade diferente. Às vezes, ouço um timbre de um disco do Alceu Valença, do Hermeto Pascoal e vou dando uma modificada; fico sempre mudando, experimentando novas coisas. Sempre procurando um novo som. Brasileiro, mas autêntico”* afirmou numa entrevista ao site

*“Eu me considero um músico...ainda mais agora que estou fazendo minhas produções”,* afirmou também numa entrevista ao documentário “Introduzindo o Drum’n’Bass no Brasil”.

#### **5. DJ LUCIO K.**

É um dos pioneiros do Drum’n’bass aqui no Rio de Janeiro. Lançou uma das primeiras festas no Rio em que misturava esse estilo com percussão ao vivo. Acompanhou a cantora Daniela Mercury em turnê internacional e também já tocou em vários países. Lançou um single em 2001 produzido por ele mesmo, e atualmente é pesquisador de outros ritmos brasileiros. Ele prefere não ser rotulado como DJ de Drum’n’Bass para ter maior possibilidade de tocar outros ritmos.

1. Possui algum roteiro para produção, uma metodologia ou algo similar? Algum critério para escolha das músicas?

Lucio K: Não, nenhum roteiro... tento fazer coisas divertidas, agradáveis de ouvir... para o repertório como dj, meu critério é groove, qualidade sonora e originalidade.

2. Quais equipamentos você usa?

Lucio K: Um PC com os softwares Sound Forge, Acid e Logic, uma mesa de 8 canais, dois processadores de efeitos e um sintetizador. Já trabalhei com midi e ficava um bom tempo escolhendo timbres de sintetizadores como Roland JV 800 ou Juno 105.

3. Atualmente, se um Dj/produtor tivesse que se aprimorar no seu trabalho, em quais áreas do conhecimento você acha que deveria estudar?

Lucio K: Harmonia. Na área de ritmos e grooves eu consigo me safar bem, porém na área de acordes eu não fico tão à vontade. Gosto ser autodidata e descobrir as coisas por conta própria, assim não fico restrito a somente o ponto de vista que me é passado.

4. Em relação ao espaço do Brasil no cenário mundial da Música eletrônica, na sua opinião, qual é a importância do "Brazilian Drum 'n' bass"?

Lucio K: Existem dois tipos de produtores: aqueles que querem imitar os gringos e seus padrões e aqueles que buscam uma identidade com a música brasileira (influências de bossa, samba, maracatu, baião, etc). No primeiro grupo eu não acredito, e nunca vi nada significativo. O segundo grupo é bem pequeno, e este sim faz um drum 'n' bass diferente, original.

5. Você toca algum instrumento tradicional? Quais são suas influências musicais?

Lucio K: Um pouco de teclado, tenho um ouvido bom pra saber quando alguma coisa está fora do tom, por exemplo, mas não tenho formação musical. faço tudo de forma intuitiva.

## **6. XERXES**

Em entrevista ao documentário “Introduzindo o Drum’n’Bass no Brasil” Xerxes acredita que é importante para o produtor estudar, pesquisar e saber o está fazendo, Ouvir muita música sempre, de todos os estilos, eletrônicos ou não. Pois às vezes um determinado timbre, ou fraseado pode inspirá-lo.

Como exemplo de demonstração, ele sugeriu que fosse montado uma pequena faixa. Antes de começar a trabalhar ele já estabeleceu um formato de instrumentação que é: bateria, baixo, sintetizador(efeitos) e percussão.

Observa-se um procedimento padrão próprio que consiste em inicialmente “Samplear” a levada de bateria do disco de vinil, fazendo a mesma coisa com a levada de percussão. Em seguida, ele ouve o trecho até achar o “ponto de corte”. Selecionando então o trecho que se quer, Xerxes começa a trabalhar no seqüenciador de marca Logic, montando os loops de bateria e percussão na ordem que deseja. Inclusive acrescentando outros loops que já estão no HD. Tudo editado é graficamente. Preparada a seção rítmica, ele acrescenta o que chama de sintetizador que na verdade é um acorde que está “sintetizado” numa única tecla. No documentário não mostra nenhum detalhe quanto a escolha dos acordes e nem de tonalidade. Parece ser tudo intuitivamente.

Em fim ele estruturou a seqüência, escolhendo a ordem de entrada dos instrumentos e em que momento cada coisa acontece. E por final faz um trabalho de dinâmica, utilizando fades(entrada-in- ou saída-out- gradativa de som) e utilização de filtros e distorções.

Para ele, o importante é sempre saber o contexto para qual vai se produzir. Para pista de dança é importante ter um espaço no início e no fim, pois as faixas por serem mixadas, necessitam de um tempo ao Dj para colocar a faixa que virá no ponto exato (sincronização). Diferente de um disco que via de regra possui início, meio e fim.

## **7.MAD ZOO**

O produtor e Dj Mad Zoo é dos mais respeitados pelos colegas, pois pesquisa a fundo as tecnologias que usa e sabe do que está falando. Além de já ter trabalhado com diversos artistas da Música Popular Brasileira. No seu depoimento percebe-se que possui uma visão bastante ampla da música, não se restringindo somente á música eletrônica, apesar de ter começado sua carreira nela.

1. Você possui algum roteiro ou metodologia para produzir uma faixa?

Mad Zoo: Não. Tudo depende do tom, clima e inspiração. É como uma pintura em um quadro.

Às vezes tento fazer a batida primeiro, mas quase sempre este método limita uma composição mais "relaxada" e musical, e como utilizo equipamentos

analógicos e digital misturados fica ainda mais complicado fazer uma idéia musical, e no dia seguinte tentar refazê-la.

2. Atualmente, se um Dj/produtor tivesse que se aprimorar no seu trabalho, em quais áreas do conhecimento você acha que deveria estudar?

Mad Zoo: Atualmente um Dj que irá se tornar um produtor ou um Dj/Produtor, deve deixar os limites impostos pelos modismos e gostar de ouvir todo o gênero de música nenhum preconceito(ouvir, por exemplo, músicas em formato 2/4, 6/8, 3/4 e etc.) pois ajuda a nos fazer compreender a importância dos ritmos, pois só assim este profissional poderá fazer experiências com musica. Estudar um instrumento (que ele vai usar como teclado ou violão) e ouvir outros instrumentos, de sopro e ou de corda, pra saber o que se pode ou não com eles. Em todos os sentidos desde o arranjo e organização, da equalização individual ao efeito utilizado. A melhor forma pra incentivar é o jovem comprando com seus recursos um sistema onde poderá nele iniciar seu aprendizado e também começar a mexer e entender de programas. Se familiarizando ao máximo e assim fazer sua rotina de trabalho. Com tempo e prática começa-se a produzir música.

3. Além de produtor você também é instrumentista?

Mad Zoo: Sim. Pois na maioria de minhas músicas, ou remixes preciso re-arranjar ou adaptar harmonias e consequentemente tenho que as "tocá-las" novamente, ou simplesmente adicionando instrumentos de teclado extra.

4. O seu Drum'n'Bass é muito interessante por que ao mesmo tempo em que você

usa inúmeros recursos, você os usa na hora certa, dá pra entender tudo direitinho, com dinâmicas, muito bem feito. Os silêncios também são usados estrategicamente, e não fica um negócio embolado. Quando vai começar a trabalhar você já tem algo elaborado na mente, ou vai criando a medida que disponibiliza os instrumentos?

Mad Zoo: Tanto no Drum and Bass como em outros estilos musicais que eu produzo, fico sempre atento às necessidades do arranjo que são mais importantes que o ritmo(pois no Drum'n'bass Inglês, por exemplo, a Bateria e baixos ficam mais evidentes porque eles não usam muito vocais, o que facilita ter, por exemplo, os baixos extremamente mais altos...). O meu Drum'n'Bass, por exemplo, é na maioria composto de vocais(femininos que além de tudo são muito delicados). Tenho que tentar unir à tecnologia, mas de forma alguma esquecer que existe uma canção, e acima de tudo um artista, mas sem perder a pista de dança e a característica do estilo que é a raiz do negócio. Por isso os breaks e outros elementos são adicionados com maior cuidado para não perder a atmosfera de interesse.

5. Como é o seu processo de criação junto aos músicos que gravam contigo? Eles também criam ou só executam o que você pede?

Mad Zoo: Todos os músicos(violões, sopro, percussão e extras) tem total liberdade de gravar dentro do arranjo. Gravo tudo que eles executam e depois seleciono o que acho que ficaria melhor para o arranjo, mas de alguma sorte precisam respeitar as notas e divisões, e improvisar somente dentro do campo harmônico de cada musica.

6. Eles são também sampleados?

Mad Zoo: Sim, a maioria dos produtores "sampleiam" apenas uma nota (corda em dó natural, por exemplo) adicionando ao teclado e filtrando pra que possam ficar o mais grave possível. Usa-se pra isto um excitador de baixas frequências (*exciters*) que adicionam um harmônico não existente no timbre. Ocorre o mesmo processo com o baixo gravado pelo músico.

7. Vocês tocam a linha do baixo no *keyboard*, ou escrevem em algum programa multipista tipo *Pro-tools*, para o MIDI executar? Isso vale também para os efeitos, cordas, etc.?

Mad Zoo: Eu como outros produtores e arranjadores utilizamos primeiramente um sequenciador que pode ser o software Pro Tools, que eu uso sempre, ou o *Logic Audio*, *Cubase*, *Sonar*, *Nuendo*, *Sequóia*, entre outros. Para gravar através de notas digitando em um teclado. Isto é a parte de composição que pode ser usada para as partes de cordas e metais.

8. Como foi produzida a faixa "Esfera"? O teclado foi gravado em tempo real à base?

Mad Zoo: Na verdade, a música foi composta com várias amostras de violão que eu tinha do violonista Marcílio Menezes (que depois veio ao estúdio e refez tudo com o tempo e arranjo certo) e com elas (o rascunho do arranjo), ouvindo a sequência, acabei que fiz a base, depois o "solinho" e detalhes que caracterizam a canção. A cantora Rosy Aragão levou a guia sem todos os elementos e ensaiou em seu estúdio pra que depois que tivesse compreendido o arranjo voltasse e fizesse a voz definitiva. O teclado que usei é um Sintetizador Yamaha, do tipo FM, modelo FB-

01 (que é um módulo limitado de timbres do clássico e usado teclado chamado DX-7) e que possui um timbre similar (imitação) de outro grande clássico, o piano FenderRhodes.

9. Os remixes do Zolli “Flor do futuro” e “Noite do prazer” parece que ele gravou a voz novamente, mas acredito que foi por que os tapes originais são bem antigos, de repente nem tava disponível em *Pro-tools*. Mas em outros casos como acontece? Para fazer um remix você recebe a faixa “aberta”, não é? Normalmente você aproveita a voz, ou é necessário gravar a voz novamente dentro do clima do remix?

Mad Zoo: Em “Noite do Prazer” (este foi o primeiro desta série de remixes para o Cláudio Zolli) o Cláudio veio ao meu Estúdio e refez as vozes Backings e Guitarras e seus solos, por que ficou artificial o resultado de alteração de tempo no computador. O segundo remix que fiz a "Flor do futuro". Como o cantor estava indisponível, tive que experimentar vários tipos de programas para que soassem o melhor possível (estes não são *plug ins* do *pro-tools*, e sim do programa chamado *sonicworxx* que só tem pro extinto sistema mac os 9 e que soa muito bem com vozes apenas...) ai depois de tudo pronto (que fica em vários pedacinhos) passo a voz por um sistema de masterização e alinhamento, que consiste em comprimir e equalizar através de compressores valvulados pra que tenha uma sonoridade e dinâmica igual, o que ajuda ainda mais a fazer que soe dentro da musica...

10. Por falar em voz, tenho percebido que uma das suas principais características é a extrema manipulação da voz, às vezes criando uma outra expressão ou palavra

(como em “Chiclete com banana”, Karla Sabah, em “Tudo de bom”, Fernanda Porto, também com Patrícia Marx, Simoninha, entre diversos outros trabalhos seus). Por ser uma produção normalmente feita para dançar, gostaria de confirmar com você, se é generalizado entre os Djs/produtores que a principal preocupação é com a parte rítmica ou, as harmonias, os solos e partes melódicas também são relevantes?

Mad Zoo: Tento sempre fazer com que o conjunto final seja todo dirigido ao artista (cantor e os músicos que tocaram) e assim me preocupo com os objetivos do mesmo que é acrescentar, elementos que poderiam ter sido usados na versão original. O estilo, ritmo, entre outras coisas, são sempre apoio, ou remix como é chamado. Pois sei que se um artista vier a ouvir uma faixa re-manipulada e perceber que está pior (rítmica e sonoramente falando) que original, com certeza ele dentro da gravadora terá força suficiente pra não deixar o remix ser veiculado. O que está certo. O remix é uma forma diferente de ouvir a música já produzida (o que a faz ter seu mérito parcial, pois ele deve somar com os interesses com a canção original, e não como em muitos casos em que o remix tira todas as características e leva a versão a outra direção).

11. Em relação às harmonias, tenho observado em via de regra que quando a harmonia do remix sai de cena (às vezes ainda com harmonia rolando) se toca uma outra linha de baixo como se fosse de uma outra música. Existe algum critério para a inserção desses outros baixos?

Mad Zoo: O problema é que alguns novos produtores tentam fazer quase tudo apenas de ouvido, "deduzindo" no sequenciador o que acha que está certo e acabam esbarrando em erros musicais que podem soar por acaso interessante, porém estarão quase sempre erram com relação à harmonia. A música apesar de possuir toda a sua abertura e liberdade, tem uma regra, uma escala musical, que com certeza não podem ser ignoradas.

## **8. MARCO ZAPALLA**

Marco Zapalla é professor do Curso de Produção Fonográfica da Faculdade Estácio de Sá. Sua carreira como Dj já vai de duas décadas e trabalhou intensamente na produção de remixes para grandes gravadoras, como Warner, BMG e EMI. A sua formação de engenheiro fez com que tornar-se um técnico em equipamentos e softwares ligadas à produção musical. Nessa entrevista ele fala um pouco de sua experiência e dos caminhos a serem construídos.

### **1. Você possui algum roteiro ou metodologia para produzir uma faixa?**

Zapalla: Tenho, pois o trabalho em sala de aula fez com que desenvolva-se essa organização. Além disso, eu trabalhei muito para área comercial, fazendo remixes tratando a música como um produto, como uma ferramenta de Marketing, adequando determinado produto ao segmento de mercado. Comigo vinha tudo pronto e eu tinha que adequar isso à programação de rádio. Eu pesquiso o nicho de mercado que quero atingir, faço um planejamento, um roteiro e depois trabalho.

2. Quais equipamentos com que você trabalha?

Zapalla: Eu uso os softwares Sonar, Sound Forge, entre outros.

3. Se tivesse que se aprimorar no seu trabalho como produtor, em quais áreas do conhecimento você acha que deveria estudar?

Zapalla: Qualquer fonte é válida... Internet, revistas, livros, artigos, publicações, etc. Hoje é importante para o produtor conhecer a parte técnica, mixagem, instrumentação, novas tecnologias, porém o fundamental é a parte de música mesmo, teoria, harmonia.

Eu não tive a oportunidade de estudar, pois minha carreira me levou para o lado de técnica de áudio e informática musical (eu sou Engenheiro de formação). Por acaso eu tenho a musicalidade que ajuda, mas acho que se eu tiver trabalhando com músicos, me ajudaria bastante se eu fizesse um bom curso de harmonia e teoria musical. Ou seja, eu acho muito importante também a formação musical.

4. Além de produtor você também é instrumentista?

Zapalla: Não sou. E o toco nos *keyboard*. Quando preciso de uma execução mais refinada eu chamo um músico que vai tocar melhor. Quando é algo simples, eu mesmo programo e toco.

5. Quando vai começar trabalhar você já tem algo elaborado na mente, ou vai criando a medida que disponibiliza os instrumentos?

Zapalla: Depende. O meu processo de criação eu tenho alguma idéia... Eu estudo a música como o produto, o que a pessoa quer atingir com ele e vou delimitando as características. Estudo tudo que tem no mercado quanto relativo ao que devo fazer. Em resumo, eu começo a trabalhar e conforme as idéias vão surgindo eu vou modificando, porém tenho como referência as outras músicas do estilo.

6. Como é o seu processo de criação junto aos músicos q gravam contigo? Eles também criam ou só executam o que você pede?

Zapalla: Geralmente eu peço para ele executar o que eu quero, com exceção de algumas situações em que permitem essa liberdade, com solos de guitarra ou piano, eu deixo o músico à vontade, e eles na maioria das vezes ele não gosta.

7. Para fazer um remix você recebe a faixa “aberta”, não é? Normalmente você aproveita a voz, ou é necessário gravar a voz novamente dentro do clima do remix?

Zapalla: Esse é o maior problema do remix. Eu nunca regravei. Pois eu recebo as fitas máster, transcrevo e trabalho em cima do original e a dificuldade está em fazer soar bem essas informações originais sobre o remix.

8. Em relação às harmonias, tenho observado em via de regra que quando a harmonia do remix sai de cena (às vezes ainda com harmonia rolando) se toca uma outra linha de baixo como se fosse de uma outra música. Existe algum critério para a inserção desses outros baixos?

Zapalla: Eu trabalho em cima da harmonia, até por que eu trabalho para rádio então não posso quebrar muito, eu não tenho essa liberdade.

## CAPÍTULO IV

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

I. Dois considerados Djs/produtores da cena da música eletrônica atual confirmam que o fato de se tornarem também produtores faz com que suas carreiras se tornem mais valorizadas. Ramilson Maia , Dj/produtor a 12 anos, afirma que sempre trabalhou como Dj, porém só se tornou conhecido a partir de suas produções, para o grupo Kaleidoscópio, por exemplo. Mesmo no seu nicho de mercado, atuando como DJ ninguém uma linha sobre seu trabalho. Ele ainda reforça que os todos os Djs renomados no exterior também são produtores. O Dj Patife em entrevista por e-mail também afirma que a sua carreira deu grande salto a partir do momento em que se inseriu no trabalho como produtor: “Eu toquei de tudo até 1998, e daí então resolvi me dedicar ao *Drum'n'bass* e a grande mudança foi exatamente após misturar a MPB com o *Drum'n'bass*, claro que produtores como o Xerxes, Mad Zoo e Ramilson Maia já estavam fazendo isso a muito mais tempo que eu e graças a eles é que também entrei no ramo da produção e daí minha carreira mudou da água para o vinho”

É inerente ao trabalho de Dj a escolha do que tocar no baile. É ele que está mediando a música para o público, portanto sua identidade fica restrita á escolha das músicas e à sua performance. Diferente do produtor, que faz o conteúdo, a música em si. Alguns Djs como Marky ou o próprio Patife possuem uma grande simpatia e performance e realmente mudaram os conceitos de performance, ao se expressar melhor no palco, ao receber as pessoas e realmente se aproximar do público, além da manipulação de seus equipamentos de forma bem particular. Mas por maior habilidade que se tenha, o trabalho ainda consistia na mixagem entre uma música e outra, ajustando andamentos, volumes e

colocando nos pontos . É no parâmetro som que os Djs estão buscando seus diferenciais. Se compararmos os dois aspectos forma e conteúdo nessa situação específica das pistas de dança fica claro que o espaço para se imprimir uma identidade pessoal é mais amplo na produção da música do que na discotecagem propriamente dita.

II. Patife seguiu o seu trabalho para um estilo específico diferenciando-se dos demais. Ele foi empreendedor e ousado no momento oportuno, o que cooperou para unir ainda mais o grupo de Dj/produtores que estavam compondo o selo Sambaloco. A partir do próprio trabalho deles e da infra-estrutura montada conseguiu-se chegar a uma projeção suficiente para trazerem à tona esses trabalhos que estavam sendo feitos à algum tempo, principalmente na cidade de São Paulo.

III. O Bossacucanova possui músicos na formação. Seus arranjos mostram mais instrumentos tradicionais do que os trabalhos dos Djs do selo Sambaloco.

IV. Para uma análise da produção musical de um grupo social é essencial a análise histórica e antropológica desse grupo, pois seus motivos e suas características estão nas suas origens históricas. Esse trabalho demandaria de um grande investimento de tempo e dedicação, entretanto bastante interessante, pois estamos tratando de novos procedimentos de composição e produção musical e ainda todo o crítico momento de transição, oferecendo uma riqueza de informações para o pesquisador.

A partir dessa monografia é possível seguir por diversos caminhos ainda por se explorar. A forma impulsiva, na maioria das vezes, de se produzir essa música, a demanda de conhecimentos de teoria musical, os acontecimentos que levaram esse grupo a ser reconhecidos, a análise musical do estilo, o anseio por uma identidade artística, assim como muitos outros aprofundamentos podem iniciar-se a partir deste texto.

V. Os entrevistados possuem alguns aspectos em comum: a maioria dispõe de muitos e variados equipamentos, a maioria deles produz impulsivamente, todos que foram indagados sobre aprimoramento nas suas produções acham importante a formação musical, e se interessa em aprender tópicos como harmonia, percepção musical ou algum instrumento, por que o caminho informal pelo qual chegaram à música(isento de conceitos teóricos) fez com que em determinado momento de suas carreiras, surgisse uma demanda por uma maior propriedade e segurança no que condiz ao âmbito harmônico e melódico das suas produções.

Observando os aspectos expostos nesta monografia relacionados aos Djs entrevistados, podemos considerar que se estabelece um novo personagem no que tange ao próprio conceito de músico e ao ambiente onde ocorre a “apreciação”(quero dizer que dançar também é apreciar, OK?).

Minha visão sobre quem é o músico não é restrita. Acredito que o músico é a aquele que interfere no ambiente com elementos que podem ser considerados música (por exemplo, a música de uma tribo indígena composta por percussão e cantos de altura indefinida pode ter o mesmo *significado* de uma composição urbana que possua mais instrumentos e cantos com altura definida), portanto, na sua real intenção, isentos de alguma influência do sistema sócio-econômico dominante(como o Capitalismo), o ensino da música deve ser inerente ao que se entende por música.

A maneira como o Dj pensa a música tende a não ser igual ao músico de instrumento tradicional, pois o trabalho do Dj tem como foco a regularidade rítmica. Vide a mixagem, procedimento de igualar o andamento de duas músicas; e o remix, que é a modificação na estrutura rítmica e timbrística de uma música. Ambos tem como base uma atenção especial à regularidade no número de compassos (por exemplo, se um trecho A

possui 16 compassos, um trecho B também possuirá 16 compassos, a assim todos os segmentos de uma música. Dificilmente há alguma variação nesse aspecto). Na formação do Dj, o contato com o elemento ritmo é praticamente o tempo inteiro, fazendo com que esse músico possua bastante propriedade na manipulação de levadas e padrões rítmicos, sendo que alguns Djs também tocam percussão, visto a “musicalidade rítmica” desenvolvida. Sem menosprezar o universo rítmico, o universo harmônico e o melódico também são fundamentais na nossa expressão musical, e o foco dos Djs no quesito ‘ritmo’, acaba por vezes distanciá-los da harmonia e melodia. O fato de conseguirem já trabalhar somente com o domínio rítmico acentua essas desproporcionalidades.

Porém, devido às possibilidades técnicas proporcionadas por seqüenciadores e sintetizadores, inclusive a possibilidade de se afirmar como “autor”, a tendência do Dj se tornar um produtor musical é irreversível e podemos ver nas entrevistas a demanda de conhecimento quando o assunto é harmonia e percepção melódica. Considerando que o trabalho de produção musical pode ser extremamente beneficiado com o domínio dessas áreas, uma metodologia de ensino que enfoque a questão *ouvido polifônico(harmonia)* e a questão *altura*, como por exemplo o método Kodály, pode ser de imensa valia. Digo o método Kodály, o Dó móvel, por que num primeiro momento suplantamos a dificuldade que é de se saber o nome exato para a altura exata da nota, que poderia vir a desanimar esse novo estudante. Inicialmente, o estudo de harmonia através de cifras acredito ser suficiente. Dominar algum instrumento harmônico também é essencial para o desenvolvimento do estudo, porém existem softwares que formam e manipulam os acordes, e que podem vir auxiliar. Vale lembrar que para a viabilidade desses softwares seria necessário uma análise e estudo mais cuidadoso sobre eles.

## GLOSSÁRIO

**AFRICA BAAMBATA:** Em 82, desenvolveu junto com o produtor Atur Baker um estilo que abusavam das baterias e timbres eletrônicos. A percussão passava por diversos reverberadores, que somado aos sintetizadores completavam os arranjos proporcionando um clima “futurista”. Músicas como “planet rock” e “space in the place” são bons exemplos. Essa seria a base do chamado “funk carioca”. *O Mundo Funk Carioca* de *Hermano Vianna*, Editor Jorge Zahar, 1988,p.22

**AUTOTUNE:** Recurso que afina a nota na frequência desejada.

**BEAT:** Batida(ing.lit:bater).

**BLACK MUSIC:** Durante os anos 60, era sinônimo da música soul que foi um elemento importante para o movimento dos direitos civis e conscientização dos negros norte-americanos. Nos anos 70, engloba também o funk e em seguida a disco music.

**CROSSFADE(ING):** Recurso que faz um som esmorecer enquanto outro surge simultâneo e gradualmente.

**DANCE MUSIC:** Gênero musical de ritmo fortemente marcado que teve origem na disco music e surgiu nos anos 80.

**DELAY:** Técnica que permite atrasar a entrada de determinado sinal de áudio.

**DISCO MUSIC:** Gênero musical dos anos 70 que mesclava ingredientes do soul e do Rock'n'roll.

**DISTORÇÃO:** Efeito acidental ou proposital de uma alteração eletrônica e inserção de ruído em sinal sonoro.

**DUB:** Estilo de Reaggae do final dos anos 70 que emprega efeitos pré-gravados eletronicamente e mixes(significado usado para esse trabalho)

**FUNK:** Nos anos 70 passou a designar música e dança típicas da cultura negra dos E.U.A. que teve origem em meados dos anos 60, com o rhythm 'n' blues. A música é caracterizada por progressões harmônicas simples, forte acompanhamento percussivo, geralmente com uma seção e metais.

**HIPHOP:** Importante movimento cultural de negros norte-americanos surgido na região nova-iorquina do South Bronx nos anos 70, originou-se do rap e espalhou-se pelo mundo. O movimento Hip-hop tem conotações políticas e de contestação à sociedade moderna.

**HOUSE:** Gênero tocado em discotecas e casas noturnas no final dos anos 80. Surgiu nos EUA influenciado pelo Funk, Rap, e pelo disco music. Elaborada com samplers, emprega geralmente inserções vocais e enorme variedade de efeitos aliados a intervenções de instrumentos de metal.

**MC:** Na linguagem do Hip-hop, abreviatura de Máster of Ceremony (mestre de cerimônias) referindo-se ao líder, aquele que dialoga com os dançarinos.

**MIDI:** Abreviatura do Inglês Musical Instruments Digital Interface. Interface entre criada por protocolo em 1983, possibilita a troca de informações digitalizadas entre dispositivos, instrumentos eletrônicos e equipamentos das mais diversas tecnologias e marcas.

**MP3:** Abreviatura de Mpeg Áudio Layer 3. Sistema digital de áudio que comprime as faixas de frequência.

**NEW WAVE:** Estilo de música pop simples e bem acabada que surgiu nos EUA dos anos 70 e popularizou-se a partir de 1980. Acabou determinando o aparecimento de uma outra nova corrente, o punk-rock, que, muito embora originária das linhas melódicas singelas e ritmos simplificados do new wave, passou mostrar no comportamento e vestimentas de seus cultores a antítese do rock do jovem branco bem comportado norte-americano que deu origem ao novo movimento.

**PADS:** Anteparo de borracha que serve para treinar o uso de baquetas, comum no estudo doméstico de bateristas e percussionistas. No nosso caso, é como se fosse grandes teclas presentes nos equipamentos para acionar algum efeito ou programa.

**PEGADA:** Estilo de tocar próprio do músico ou do gênero musical

**REAGGAE:** Música pop jamaicana que sofreu forte influência do rock norte-americano após primeira metade do séculoXX, incorporando instrumentos modernos a uma origem essencialmente africana com elementos da índia Ocidental( como Bluebeat, Rock Steady e Ska). Musicalmente caracteriza-se pelo emprego de pausas, ritmos sincopados e contratempos acentuados sobre harmonia simples.

**REMIXES:** Música conhecida que é rearranjada, com freqüência para inclusão em coletâneas de Dance music.

**REVERB(reverberação):** Permanência de um som no ambiente após sua emissão.

**RIFF:** Termo originário do Jazz que é amplamente empregado na música popular de vários países, em geral com referência a um padrão-rítmico-melódico recorrente, às vezes modulando harmonicamente atingindo por progressões tonalidades vizinhas e estranhas.

**ROADIE:** É um auxiliar que faz diversos serviços de apoio ao músico como carregar e afinar instrumentos, carregar caixas de som e bolsas, montar e desmontar o palco e todo serviço mais pesado referente à banda ou ao músico.

**SAMBA-ROCK:** Gênero que nos anos 70 combinava as raízes do samba brasileiro com o funk, o soul,o jazz, o rhythm blues e o rock.

**SONS SENOIDAIS:** Diz-se de uma onda sonora cuja curva apresenta arcos em senóide(sempr e idênticos em relação amplitude/tempo).

**SOUND SYSTEMS:** Grandes sistemas de som composta por amplificadores e grandes caixas de som que ficavam nas ruas proporcionando música gratuita para a comunidade. Diz-se que sua origem está em cidades da Jamaica.

**SUINGUE:** No jargão brasileiro, qualidade rítmica(balanço) de gêneros de pulsação rápida e sincopada como o jazz. Porém na nossa pesquisa estamos nos referente ao balanço sincopado que não necessariamente precisa estar numa pulsação rápida.

**TECHNO:** Variante pop tocada nas casas noturnas que nos anos 70 mesclava sintetizadores e instrumentos eletrônicos com recursos de estúdio de gravação.

**UNDERGROUND:** Vanguarda cultural, contracultura.

**WHA-WHA:** Pedal de efeitos dos instrumentos eletroeletrônicos, consiste em um apoio para o pé que aciona um pedal ligado a um mecanismo acoplado a um potenciômetro(como os botões de grave/agudo). A oscilação provocada pelo dispositivo produz um efeito cujo som lembra o nome do aparelho.

**GROOVE(ing.lit:ranhura, na gíria: curtição):** No jargão do Jazz, certo estado de espírito entre artistas e público em que interagem execução e fruição. Nessa pesquisa, a palavra significa a(s) figura(s) rítmica(s) que caracteriza(m) determinada música ou estilo musical.

## REFERÊNCIAS MUSICAIS (FONOGRAMAS)

1. “Noite do Prazer” de Cláudio Zolli, remix de Mad Zoo e Patifê, álbum *Trama d&b sessions* (2003), Trama.
2. “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilho, remix de Mad Zoo para o álbum *Drum 'n'bossa* de Karla Sabah (2004), Indie Records.
3. “Mas que nada”, de Jorge Benjor, rearranjada por Eletrosamba, álbum *Eletrosamba* (2003), Sony Music.
4. “Disfarça e vem”, de Marcos Valle, álbum *Contrasts* (2003), Trama.
5. “Nega do balaio”, de Marcos Valle, álbum *Contrasts* (2003), Trama.
6. “Samba Raro”, de Max de Castro, álbum *Samba Raro* (1999), Trama.
7. “Pra você lembrar”, de Max de Castro, álbum *Samba Raro* (1999), Trama.
8. “Vai de vez”, de Roberto Menescal, rearranjada pelo Bossacucanova, álbum *Bossa Cuca Nova - revisited Classics* (2000)
9. “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra, rearranjada pelo Bossacucanova, álbum *Bossa Cuca Nova - revisited Classics* (2000)
10. “Samba de uma nota só”, de Antônio Carlos Jobim, rearranjada pelo Bossacucanova, álbum *Bossa Cuca Nova - revisited Classics* (2000)
11. “Só tinha de ser com você”, de Aloisio de Oliveira e Antônio Carlos Jobim, remix de Cosmonautics Remix, álbum *Cool Steps - Drum 'N'Bass Grooves* (2001), Trama.
12. “Carolina Carol Bela”, de Jorge Benjor e Toquinho, remix de Dj Markey e Xerxes, álbum *Áudio Architecture 2*. (2001), Trama.

13. “Cotidiano”, de Chico Buarque, remix de Marcelinho da Lua, álbum *Tranquilo* (2004)
14. “Sambassim”, de Fernanda Porto e Alba Cristina, álbum *Fernanda Porto* (2002), Trama.

#### **REFERÊNCIAS AUDIO-VISUAIS**

TELLES, Fernanda. Introduzindo o drum'n'bass no brasil, produtores executivos: Szajman e Bôscoli, , 183min. TRAMA produções Artísticas Ltda. 2003.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALBIN, Ricardo C.. O Livro de Ouro da MPB: "A história da nossa música popular de suas origens até os dias de hoje", Ediouro,2004.

ASSEF, Claudia. Todo DJ já sambou. Editora Conrad, 2001.

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade. Editora Companhia das Letras, 1995.

COSTA, Pedro Bezerra. Loops – “O aprendizado e a composição de Música Eletrônica Pop”, Monografia, UNIRIO, 2003, Rio de Janeiro.

DE MASI, Domenico, O Ócio Criativo, Editora Sextante, 7ª edição, 2000

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. Editora 34, 2004.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo. Atlas, 1999. Capítulo 11.

- HOLLANDA, Heloísa B. de. Para entender o Brasil, São Paulo, Alegro, 2000.
- LÉVY, Pierre. As tecnologias da Inteligência – O futuro do pensamento na era da Informática. Editora 34, 1993.
- MICHAELIS. Dicionário Inglês-Português, Editora Melhoramentos, 2002. página 254
- MIGUEL, Antônio Carlos. Guia de MPB em CD – uma discoteca básica da Música Popular Brasileira, Jorge Zahar Editor, 2000.
- NEVARES, André Amorim. DJ é músico? . Monografia, UNIRIO, 2004, Rio de Janeiro
- SCHAEFFER, Pierre. Tratado de objetos musicais: ensaio interdisciplinar. Brasília: Edunb, 1993, p.72
- VIANNA, Hermano. O mundo Funk Carioca. Jorge Zahar Editor, 1988.
- WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das letras, 2ªedição, 1989.

#### **SITES DE REFERÊNCIA**

- [http://www.biscoitofino.com.br/bf/art\\_cada.php?id=57&mostra=texto&id\\_texto=63](http://www.biscoitofino.com.br/bf/art_cada.php?id=57&mostra=texto&id_texto=63) 0-  
12/12/2004, 13:05h
- <http://planeta.terra.com.br/arte/familiadacoisa2/dbol.html> - 07/04/2005, 02:09h
- <http://www.faroutrecordings.com/profile.html> 23/03/2005, 07:45h -
- <http://www.musitec.com.br/hum/2002/130/artigo130a.htm> 12/02/2005, 10:05h
- <http://divirta-se.correioweb.com.br/cds.htm?codigo=832> 20/03/2005, 9:00h
- <http://www.loopers-delight.com/tools/akai/MPC2000/MPC2000.html> 01/05/2005, 03:20h

[http://www.dnbonline.com.br/noticias\\_artigo.php?aid=1052](http://www.dnbonline.com.br/noticias_artigo.php?aid=1052) 02/04/2005, 11:50h

<http://www.drumbass.com.br/> 02/04/2005, 11:25h

<http://www.lokaliza.com.br/gerais/musicaeletronica.htm> 11/04/2005, 13:30h

<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT785490-3574-2,00.html> 10/12/2004,  
09:15h

[http://www.geracaox.com/paginabirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archi  
ve=&start\\_from=&ucat=2&](http://www.geracaox.com/paginabirteste.php?subaction=showfull&id=1078627964&archive=&start_from=&ucat=2&) 10/12/2004, 9:00h

[http://carlota.cesar.org.br/mabuse/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigo  
DaNoticia=22373619&dataDoJornal=atual](http://carlota.cesar.org.br/mabuse/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22373619&dataDoJornal=atual)

10/10/2004, 04:15h

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA PLENA COM HABILITAÇÃO EM MÚSICA

CONVERGÊNCIA ENTRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A MÚSICA  
ELETRÔNICA:  
UM PANORAMA NA VIRADA DO MILÊNIO

JOÃO MARCELO LANZILLOTTI DA SILVA

**Rio de Janeiro, 2005**