

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

BANDA BLACK RIO E O SAMBA-FUNK: UM ESTUDO DE CASO

CELSO GUIMARÃES

RIO DE JANEIRO, 2008

BANDA BLACK RIO E O SAMBA-FUNK: UM ESTUDO DE CASO

por

Celso Guimarães

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação das Professoras Doutoras Martha Tupinambá de Ulhôa e Marcia Taborda

Rio de Janeiro, 2008

Dedicada a Luis Carlos Batera, James Brown e Isaac Hayes, que faleceram durante a realização desta dissertação

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celso e Annete, que, com apoio e força imprescindíveis, viabilizaram a realização deste curso e da pesquisa, após minha mudança para São Paulo.

A minha esposa Phydia, pelo apoio, amor, carinho, compreensão e por todas as coisas boas (muitas) e ruins (poucas) que compartilhamos durante a pesquisa. Sobretudo por suportar (ou suportarmos) os dias que passei sem ela no Rio de Janeiro.

A Martha Ulhôa, pela orientação e por topar este “mergulho” no repertório da Banda Black Rio.

A Marcia Tabora, pela importantíssima orientação sobre o samba, a história do samba, bibliografias e afins...

A todos os professores e funcionários do PPGM da UNIRIO, especialmente Silvio Merhy e Luiz Otávio Braga, que participaram da banca de defesa, e Sr. Aristides Filho, secretário de ensino.

A Josué dos Santos pelo auxílio na transcrição dos metais de *Tico-tico* e *Subindo o morro*.

A todos os músicos com os quais tive o prazer de conviver nas *gigs* da Banda Black Rio, tocando junto e, principalmente, aprendendo um pouco com cada um durante todos esses anos: William Magalhães, Lúcio Trombone, Claudio Rosa, Wanderlei Silva, Sidinho Moreira, Chocolate, Marcos Kinder, Marcelo Mariano, Monteiro Jr., Demétrio Bezerra, Adriano Trindade, Rogerio dy Castro, Serginho Carvalho, Claudio Zoli, Trick, Marquinho Sócio, André Siqueira, Fael, Aldivas Ayres, Sandro Guimarães, Mauro Zacharias, Mafram do Maracanã, Jefferson Victor, Augusto Albuquerque, Alberto Barreira, Jhonson Almeida, Henrique Band, Sérgio Mello, Edson Menezes, Thiago Silva e muitos outros amigos.

A todos os amigos e amigas com os quais convivi e dancei nos bailes *funk* e *charm* do Renascença, no Andaraí, bairro carioca onde fui criado e aprendi a amar a *soul music*.

GUIMARÃES, Celso. *Banda Black Rio e o samba-funk: um estudo de caso*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo de caso cujo objetivo é investigar as peculiaridades estilísticas da Banda Black Rio, que se tornou a principal referência para a execução de um subgênero híbrido, o *samba-funk*, desde seu lançamento, na segunda metade da década de 1970, até os dias atuais. Partindo de uma análise da conjuntura que favoreceu o rápido crescimento da indústria fonográfica, na mesma década, procuramos entender como se deu a inserção da banda neste mercado, uma vez que a mesma foi associada a um fenômeno cultural, surgido no Rio de Janeiro, que se tornou alvo dos investimentos de algumas multinacionais do disco. Tal fenômeno se caracterizou pela adoção dos gêneros musicais americanos *funk* e *soul* por jovens brasileiros. Por isso, este estudo busca, também, entender qual a relação da Banda Black Rio com o fenômeno cultural a ela associado. Finalmente, são feitas transcrições de quatro músicas lançadas nos três únicos discos da banda, entre 1977 e 1980, tendo como objetivo a análise da estrutura melódico-harmônica e da instrumentação de tais músicas, a fim de elucidar: (i) procedimentos que identifiquem o estilo de composição e arranjo da Banda Black Rio; (ii) como é feita a combinação de elementos para a criação do gênero *samba-funk*, também conhecido por *samba-soul*.

Palavras-chave: Banda Black Rio – samba – *samba-funk* – *soul* – indústria fonográfica

ABSTRACT

This dissertation is a study which purpose is analyze the stylistic specificities of Banda Black Rio, that has become the main reference of a hybrid musical genre (called samba-funk) since its origins in the second half of the 1970 decade up to nowadays. Starting from an analysis of the conjuncture that provided the increase of phonographic industry in the same decade, the study intends to elucidate which means made it possible for the band to ingress in that industry. Banda Black Rio was associated with a cultural occurrence, in Rio de Janeiro, in which phonographic industry made huge investments. This cultural occurrence was stamped by the adoption of american musical genres funk and soul music. Also this dissertation contains transcriptions of four tracks recorded by Banda Black Rio in its only three albums, issued between 1977 and 1980. These transcriptions facilitate the analysis of the musical fabric and the instrumentation, in order to elucidate: (i) the procedures that distinguish Banda Black Rio's style of composition and arrangement; (ii) how musical elements mix themselves to create the musical genre samba-funk, also called samba-soul.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	vii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – REVISÃO DA LITERATURA	6
1.1 Indústria fonográfica	
1.2 <i>Soul e Funk</i>	
1.3 O movimento Black Rio, identidade negra e a Banda Black Rio	
CAPÍTULO 2 – O SURGIMENTO DA BANDA BLACK RIO	35
2.1 Antecedentes	
2.2 Forma-se a banda	
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE MUSICAL	46
3.1 Considerações gerais	
3.1.1 Notação	
3.1.2 Cifragem e metodologia	
3.2 As análises	
3.2.1 Maria Fumaça	
3.2.2 Na Baixa do Sapateiro	
3.2.3 Tico-tico no Fubá	
3.2.4 Subindo o Morro	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	103

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Maria Fumaça (introdução, compasso 1).....	50
Exemplo 2 – Metais (Maria Fumaça, compasso 9).....	50
Exemplo 3 – Trombone em movimento contrário (Maria Fumaça, compasso 16).....	51
Exemplo 4 – Padrão rítmico da bateria (Maria Fumaça, 1ª parte).....	52
Exemplo 5 – Melodia fragmentada (Maria Fumaça, compasso 9).....	52
Exemplo 6 – Guitarra (primeira seção de Maria Fumaça).....	53
Exemplo 7 – Contrabaixo (Maria Fumaça, 1ª parte, compasso 5).....	53
Exemplo 8 – Agogô em Maria Fumaça.....	54
Exemplo 9 – <i>Cachorro</i> (Maria Fumaça, compasso 17).....	55
Exemplo 10 – Textura da melodia na segunda parte (Maria Fumaça).....	55
Exemplo 11 – Padrão rítmico da bateria (Maria Fumaça, 2ª parte).....	56
Exemplo 12 – Contrabaixo em Maria Fumaça (2ª parte).....	57
Exemplo 13 – Pandeiro, cuíca e chocalho (Maria Fumaça).....	58
Exemplo 14 – Padrão rítmico da bateria (Na Baixa do Sapateiro).....	60
Exemplo 15 – Solo de guitarra (Na Baixa do Sapateiro, introdução).....	60
Exemplo 16 – Harmonia quartal (Na Baixa do Sapateiro).....	61
Exemplo 17 – Sax tenor (Na Baixa do Sapateiro).....	62
Exemplo 18 – Textura da melodia (Na Baixa do Sapateiro, 1ª parte).....	63
Exemplo 19 – Melodia fragmentada (Na Baixa do Sapateiro).....	64
Exemplo 20 – Piano (Na Baixa do Sapateiro, 1ª parte).....	65
Exemplo 21 – Contrabaixo (Na Baixa do Sapateiro, 1ª parte).....	65
Exemplo 22 – Cachorro (Na Baixa do Sapateiro).....	66
Exemplo 23 – Padrão rítmico da bateria (Na Baixa do Sapateiro, 2ª parte).....	67
Exemplo 24 – Contrabaixo (Na Baixa do Sapateiro, 2ª parte).....	67
Exemplo 25 – Textura da melodia (Na Baixa do Sapateiro, 2ª parte).....	68
Exemplo 26 – Guitarra (Na Baixa do Sapateiro, 2ª parte).....	68
Exemplo 27 – Metais (Na Baixa do Sapateiro).....	70
Exemplo 28 – Triângulo (Na Baixa do Sapateiro).....	70
Exemplo 29 – Frase final dos metais (Na Baixa do Sapateiro).....	71
Exemplo 30 – Padrão rítmico da bateria (Tico-tico no Fubá).....	73
Exemplo 31 – Metais (Tico-tico no Fubá, introdução).....	74
Exemplo 32 – Melodia fragmentada (Tico-tico no Fubá).....	76
Exemplo 33 – Metais na primeira subseção do primeiro tema (Tico-tico no Fubá).....	77
Exemplo 34 – Metais na segunda subseção do primeiro tema (Tico-tico no Fubá).....	77
Exemplo 35 – Padrão rítmico da bateria na segunda subseção do primeiro tema (Tico-tico no Fubá).....	78
Exemplo 36 – Guitarra (1ª parte de Tico-tico no Fubá).....	78
Exemplo 37 – Agogô (Tico-tico no Fubá, compasso 12).....	79
Exemplo 38 – Agogô (Tico-tico no Fubá, compasso 16).....	79
Exemplo 39 – Cuíca (Tico-tico no Fubá, introdução).....	79
Exemplo 40 – Tamborim (Tico-tico no Fubá).....	80
Exemplo 41 – <i>Cachorro</i> (Tico-tico no Fubá).....	80
Exemplo 42 – “Resposta” ao <i>cachorro</i> de Tico-tico no Fubá.....	81
Exemplo 43 – Metais no compasso 30 (Tico-tico no Fubá).....	82

Exemplo 44 – Textura dos metais na 2ª parte (Tico-tico no Fubá).....	83
Exemplo 45 – Agogô, cuíca e pandeiro (final de Tico-tico no Fubá).....	84
Exemplo 46 – Motivo final (Tico-tico no Fubá).....	85
Exemplo 47 – Padrão rítmico da bateria (Subindo o Morro).....	87
Exemplo 48 – Contrabaixo (primeira seção de Subindo o Morro).....	87
Exemplo 49 – Metais (Subindo o Morro, introdução).....	88
Exemplo 50 – Moog (Subindo o Morro, introdução).....	88
Exemplo 51 – Congas (Subindo o Morro).....	89
Exemplo 52 – Guitarra (melodia de Subindo o Morro).....	89
Exemplo 53 – “Resposta” dos metais (Subindo o Morro).....	90
Exemplo 54 – Contrabaixo (segunda seção de Subindo o Morro).....	91
Exemplo 55 – Melodia (sintetizador em Subindo o Morro).....	92
Exemplo 56 – Metais (segunda seção de Subindo o Morro).....	92
Exemplo 57 – Motivo final (metais, Subindo o Morro).....	93
Exemplo 58 – Woodblock (Subindo o Morro).....	93

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu como resultado de minha inquietação quanto ao fato de uma série de subgêneros do samba, surgidos nas décadas de 1960 e 1970, terem voltado a despertar interesse em toda uma geração de músicos e bandas (como Seu Jorge, Paula Lima, Farofa Carioca, Max de Castro, Clube do Balanço, Funk Como Le Gusta e Wilson Simoninha, entre outros) a partir do final da década de 1990, tornando-se referência para eles.

Outro dado curioso em relação à retomada destes gêneros foi a procura de turistas e DJs europeus pelos LPs dos principais artistas e conjuntos, fato que, talvez por mera coincidência, ocorreu na mesma época da “redescoberta” destes trabalhos por músicos da nova geração (final da década de 1990). A procura dos turistas por tais discos foi verificada por mim *in loco*, ao visitar *sebos* de disco do Rio de Janeiro, principalmente o *sebo* ao ar livre localizado na rua Pedro Lessa, ao lado da Biblioteca Nacional, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Muitos donos de *sebos* e vendedores de LPs relataram a mim que turistas europeus procuravam por LPs de samba-jazz e samba-funk dos anos 1960 e 1970. Estes acontecimentos fizeram com que estes já raros discos praticamente desaparecessem dos *sebos*, inflacionando o mercado para os colecionadores, grupo no qual me incluo. A procura por esse material musical tornou-se tão intensa que forçou o relançamento de muitos dos álbuns no formato *CD* a partir dos anos 2000, facilitando definitivamente o acesso a essas obras.

A abrangência de artistas e gêneros cujo repertório me interessava era muito grande e iniciar uma pesquisa de mestrado a partir deste material seria tarefa impossível. Por isso, diante da necessidade de delimitar o objeto e restringir a pesquisa a apenas um destes gêneros ou

artistas, escolhi realizar um estudo de caso sobre a Banda Black Rio, por ser esta, dentre todos os artistas que podem ser incluídos nos subgêneros acima, aquela que desperta mais atenção e admiração – sobretudo para músicos (profissionais e amadores). No trabalho do grupo, ressaltam a riqueza dos arranjos, timbres e originalidade das interpretações e das versões para *standards* da música brasileira, além da mistura peculiar do samba com o *funk* americano, somada à incorporação de elementos do *jazz*, fatos que fizeram da Banda Black Rio a principal referência do subgênero *samba-funk*.

Meu interesse pela banda foi despertado ainda por outros dois fatores importantes: primeiramente, por ter sido, ainda na pré-adolescência, frequentador do clube Renascença, no Andaraí, do qual era vizinho e onde aconteceram os primeiros bailes *funk*. Quando comecei a conhecer o clube, já na metade dos anos 1980, os bailes *funk* já vinham sendo substituídos pouco a pouco por o que hoje se conhece como baile *charm*¹, mas a música tocada ainda era, em sua maior parte, aquela produzida na década anterior. O Renascença também abrigava, na mesma época (e até os dias de hoje), boas rodas de samba, resultando numa convivência sadia, mas nem sempre harmoniosa, entre os adeptos de cada um dos gêneros. Mais tarde, percebi que a Banda Black Rio representava uma síntese das manifestações musicais que aconteciam no clube.

O outro fator que despertou o interesse pela banda foi meu envolvimento profissional. A Banda Black Rio, após dezesseis anos parada, retomou suas atividades em 1999. Em 2002 fui convidado a integrá-la, ocasião em que pude manter um contato mais profundo com seu repertório. Ao deixar de ser apenas ouvinte dessas obras, passando a ter que “tirá-las” de ouvido, pude entender melhor o porquê da admiração e interesse que a banda desperta.

¹ O baile *charm* é o baile soul modernizado. O repertório tocado é de artistas e bandas surgidos nos anos 1980 e 1990, que enfatizam as programações eletrônicas e letras com temática romântica. O conteúdo político, outrora importante, perde espaço.

Sendo assim, os objetivos que este trabalho pretende atingir são: investigar, a partir da análise de quatro músicas de seu repertório, (i) por que a Banda Black Rio é considerada um acontecimento musical tão importante e original da segunda metade da década de 1970; (ii) que elementos a fazem ter uma sonoridade tão particular; (iii) por que a banda tornou-se referência para tantos artistas brasileiros e estrangeiros, desde seu surgimento até os dias de hoje; (iv) como o “fazer musical coletivo” contribuiu para a formatação da sonoridade da Banda Black Rio; (v) como é feita a fusão de gêneros da banda e, conseqüentemente, como os elementos se combinam para criar um gênero que explicita a fusão.

No primeiro capítulo, procuramos – a partir de uma revisão bibliográfica – traçar um quadro da indústria fonográfica brasileira nos anos 1970. O desenvolvimento do setor é atribuído ao crescimento significativo da economia brasileira naquele período, fato que ficou conhecido como “milagre econômico brasileiro”. Neste mesmo capítulo, tentamos entender o papel da televisão e das trilhas sonoras de novela – um segmento do mercado fonográfico surgido nos anos 1970 – na popularização e divulgação da música *funk/soul*, haja vista que a Banda Black Rio foi lançada por uma dessas trilhas, a da novela *Locomotivas*, em 1976. Na segunda seção deste capítulo, abordaremos os gêneros *soul* e *funk* e sua aclimação em terras brasileiras, a partir do que ficou conhecido como “movimento Black Rio”, reunião de jovens em torno de equipes de som que tocavam o repertório de *soul/funk* americano que fizera sucesso alguns anos antes no país de origem.

O segundo capítulo faz uma abordagem sobre as primeiras manifestações do gênero *funk* no Brasil, buscando os antecedentes da Banda Black Rio, suas origens e como ocorreu sua inserção no mercado fonográfico. Para isto, foram feitas entrevistas com um músico da primeira formação. Ainda neste capítulo, há uma reflexão sobre os conceitos de arranjo e versão na música

popular, a fim de entendermos como podem ser classificados os arranjos da banda segundo as definições do *The New Grove Dictionary of Jazz*.

O terceiro capítulo é dedicado à análise musical. Escolhemos transcrever, para tal, quatro músicas contidas nos três LPs lançados pela Banda Black Rio, entre 1977 e 1980. O critério principal é o de que todas as músicas sejam instrumentais, uma vez que a proposta inicial da banda era fazer música instrumental. São elas: *Maria Fumaça*: tema original da banda, foi escolhida por ser a faixa-título do primeiro álbum e por ter sido a abertura da novela *Locomotivas*, da rede Globo de Televisão, motivo pelo qual esteve inserida em todo um processo de massificação do *samba-funk* promovido pela indústria cultural; *Na Baixa do Sapateiro* (gravada no primeiro álbum): por ser um clássico do samba e da música brasileira, além de uma das canções mais conhecidas de Ari Barroso, só perdendo em quantidade de versões para *Aquarela do Brasil*; *Tico-tico no Fubá* (gravada no segundo álbum da banda): pelas mesmas razões da anterior. É um dos choros mais conhecidos do Brasil e a versão da banda proporciona uma análise das transformações feitas pelos músicos; finalmente, *Subindo o morro* (gravada no terceiro álbum): assim como *Maria Fumaça*, também é uma composição original da banda, escolhida por ser a única faixa do terceiro álbum que não contém qualquer espécie de vocal. Assim podemos dar um panorama geral da produção da banda, passando por seus três discos.

É importante esclarecer que a Banda Black Rio encerrou completamente suas atividades em 1984, após o falecimento de Oberdan Magalhães, um dos fundadores. A banda foi, porém, remontada – conforme mencionado nas primeiras páginas – em 1999 por William Magalhães, filho de Oberdan, com apenas um integrante (o trombonista Lúcio Silva) da primeira formação, tendo lançado um disco (intitulado *Movimento*) em 2001. Porém esta nova fase não é objeto desta dissertação, uma vez que pretendemos investigar um subgênero musical surgido nos anos 1970. E

desta época até os anos 2000 outras transformações ocorreram com o samba e com a música brasileira, obviamente. Por isso o disco *Movimento* não entrará na análise musical.

Para análise das músicas, dividimos a banda em duas seções: a seção rítmica, composta por teclados, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, bateria e percussão. E a seção de metais, formada por trompete, saxofone tenor e trombone baixo. Usamos na análise os conceitos relacionados aos parâmetros *ritmo* e *textura*, contidos no livro *Structural Functions in Music*, de Wallace Berry. Além deste, a análise harmônica tem como referências *Harmonia e improvisação*, de Almir Chediak e *Tagg's harmony handout*, de Philip Tagg. Procuramos relacionar os artifícios composicionais, técnicas de arranjo, instrumentação e harmonia para atingirmos os objetivos deste trabalho.

Foram feitas ainda entrevistas com um músico da banda no intuito de sabermos como se dava a criação musical: havia um arranjador ou todos participavam do processo criativo? Além disso, tive conversas informais sobre esta e outras questões com Lúcio Silva durante os anos em que integrei a nova formação da banda.

CAPÍTULO 1 – REVISÃO DA LITERATURA

1.1 Indústria fonográfica

O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil e, particularmente, da indústria fonográfica, foi proporcionado pelas conjunturas econômicas distintas que o país atravessou ao longo do século XX. Se, por um lado, as décadas de 1940 e 1950 podem ser vistas, segundo Ortiz (1999), “como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais”. (p. 113).

Pesquisando trabalhos acadêmicos sobre o mercado fonográfico brasileiro, encontramos *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, de Rita de Cássia Morelli; *O berimbau e o som universal*, de Enor Paiano; *Música e disco no Brasil*, de Eduardo Vicente e *Os donos da voz*, de Marcia Tosta Dias. O aspecto principal que observamos em todos estes trabalhos diz respeito à constatação de que o mercado fonográfico nacional apresentou um acelerado índice de crescimento no período que vai da segunda metade da década de 1960 à primeira metade da década de 1970. Tal crescimento é associado ao “milagre econômico” ocorrido durante o regime militar. A economia brasileira, puxada pela indústria de bens de consumo, começa a crescer a níveis altos, pois “o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como ‘a segunda revolução industrial’ no Brasil”. (Ortiz, 1999: 114).

Em *Indústria fonográfica: um estudo antropológico* (1991), Rita de Cássia Morelli aborda as especificidades das relações de trabalho entre as diferentes categorias profissionais envolvidas no processo de produção fonográfica: artistas contratados (intérpretes), autores e instrumentistas.

Para isso, a autora reporta-se aos primeiros anos do regime militar, instaurado em 1964, destacando tal período como um marco importante do crescimento econômico brasileiro. A consolidação da indústria fonográfica no Brasil se deu, segundo a autora, como consequência desta dinâmica industrializante implantada pelos militares, tendo sido o ano de 1968 o auge deste marco. A história da música popular brasileira nos anos 1970 está intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria fonográfica nacional, que crescia a um ritmo praticamente constante ano a ano, a despeito de algumas crises pontuais verificadas na economia mundial:

1968 constitui também um ponto de referência para as histórias interligadas da indústria fonográfica do Brasil e da Música Popular Brasileira na década de 70. Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que então se iniciava, a indústria do disco crescerá a uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. (Morelli, 1991: 47).

1968 é emblemático também por ter sido o ano em que foi decretado o AI-5, que pôs termo a todas as liberdades individuais, iniciando um período obscuro, marcado pela censura. Morelli afirma que esta expansão do mercado fonográfico no final da década de 1960 não beneficiou diretamente a música popular brasileira justamente devido às limitações impostas pelo AI-5, tendo a indústria priorizado os lançamentos estrangeiros:

o contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 – contexto este que se prolongou até, pelo menos, meados da década de 70, quando se iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana – impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira e ao mesmo tempo criou as condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros (Morelli, 1991: 47-8).

De fato o volume de lançamentos estrangeiros foi bastante elevado no período. A autora mostra dados dos compactos mais vendidos ao longo do ano de 1972 dando conta de que quase todos eram de artistas estrangeiros. Ressalta, ainda, que isto pode ser explicado quando analisamos os custos de produção de um disco no Brasil e os custos do lançamento no Brasil de

um disco já lançado no exterior pela matriz da empresa multinacional, que agora investe no mercado brasileiro:

Sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil, e isso não só porque os discos estrangeiros já vinham com seus custos de gravação cobertos pelas vendas realizadas nos mercados de origem – o que fazia diminuir o número de unidades que precisavam ser vendidas para a realização do lucro, fazendo conseqüentemente diminuir o risco próprio do investimento. (Morelli, 1991: 48).

Esta constatação é importante e revela muito sobre o mercado de discos nos anos 1970. Porém parece que, ao contrário do que a autora afirma, o crescimento da indústria ocorreu também em benefício da música popular brasileira. Muitos dos artistas ligados à chamada MPB, hoje nacional e internacionalmente consagrados, iniciaram carreiras de sucesso na virada dos anos 1960 para os anos 1970, tendo sido muitos deles revelados nos festivais da canção e contratados por companhias (nacionais e multinacionais) que se beneficiaram deste crescimento do setor. Para citar alguns exemplos, ao pesquisarmos os LPs de estréia de alguns artistas, constatamos que Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa tiveram seus primeiros discos lançados pela Philips (multinacional); Chico Buarque, pela RGE (nacional); Milton Nascimento, pela EMI Odeon (multinacional); Edu Lobo, pela Elenco (nacional).

Outro ponto relevante a ser destacado no trabalho de Morelli é o reconhecimento da televisão como um fator que contribuiu para o crescimento do mercado de discos na década de 1970. Isto se deu através da edição em disco das trilhas sonoras de novelas. A gravadora Sigla-Som Livre, ligada à rede Globo de Televisão, foi fundada, no início da década de 1970, com o fim de pôr tais trilhas sonoras no mercado de discos, contribuindo para a diversificação de gêneros e beneficiando outras gravadoras, as quais tinham muitos de seus artistas lançados nas trilhas. Enfatizando que a fundação da Som Livre não beneficiou diretamente a MPB, uma vez que este gênero recebeu pouco espaço nas trilhas de novelas, o que de fato pode ser constatado ao

pesquisarmos discos de trilhas da época, a autora volta a atribuir o contexto político como decisivo para tal:

É preciso registrar aqui a importância que a televisão teve como fator de crescimento do mercado brasileiro de discos nos primeiros anos da década de 70, já não mais através da organização de festivais de MPB, mas sim através da edição discográfica de trilhas sonoras de novelas – o que também contribuiu para que esse crescimento do mercado não beneficiasse imediatamente a MPB – dado que sua participação era mínima nessas trilhas como, de resto, seria de se esperar naquele contexto político. (Morelli, 1991: 70).

Mas a impressão que se tem em relação a esse período é que, tendo em vista as condições econômicas favoráveis para o crescimento da indústria fonográfica no Brasil e a chegada em peso das gravadoras multinacionais, ocorreu um processo de tomada de conhecimento do mercado brasileiro. Na ocasião, estas empresas estavam como que “tateando” o mercado, isto é, dispostas a diversificar o investimento para ver que segmento poderia “estourar” e se transformar em fonte de grandes lucros para tais empresas. A diversificação acabou favorecendo outros segmentos.

Morelli ainda destaca que a estratégia mercadológica da indústria fonográfica acabou gerando uma parceria com a televisão que se constituiu em um meio de ampliação do mercado consumidor de discos, uma vez que a novela alcançava também as camadas de baixo poder aquisitivo da população. Os fonogramas pertencentes às gravadoras eram cedidos para inclusão nas trilhas das novelas, que por sua vez eram lançadas pela Sigla-Som Livre:

A fundação da Sigla não deixou de beneficiar as demais empresas do setor fonográfico que, indiretamente, também tiveram acesso à TV como veículo de divulgação de seus discos, veículo este que de outra maneira lhes seria vedado, justamente em razão dos preços proibitivos de seus espaços publicitários. De fato, os capítulos diários das novelas não funcionaram apenas como comerciais dos discos das trilhas sonoras produzidos pela Sigla, mas também de discos produzidos por outras gravadoras, nos quais se encontravam prensadas músicas cujos tapes tinham sido cedidos por elas para composição daquelas trilhas (...) Através da televisão, o mercado de discos continuava incorporando até mesmo os segmentos de mais baixo poder aquisitivo das classes médias brasileiras. (Morelli, 1991: 71).

Na dissertação de mestrado *O berimbau e o som universal*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Enor Paiano relaciona o desenvolvimento

da indústria cultural nos anos 1960 e 1970 à mudança do *status* do músico popular, que era visto como marginal na primeira metade do século e após a década de 1960 passa a ser encarado como “artista erudito” (Paiano, 1994: 2), sobretudo aqueles identificados com a MPB. Paiano entende que, para isso se tornar possível foi necessário, para tais artistas, assumir uma postura que os permitisse legitimar sua arte, através da adoção de um compromisso político com a mesma. O autor, assim como Morelli, estabelece o ano de 1968 como crucial na medida em que o crescimento global da economia puxa o desenvolvimento da indústria cultural e, particularmente, da indústria do disco:

A partir de 1968 o panorama fonográfico começa a mudar, em consonância com a chamada ‘inflexão para cima’ da economia nacional. O período foi marcado por um crescimento setorial, pela ordem, dos ramos da construção civil (que ganhou créditos do BNH), da indústria automobilística e mais tarde todos os produtores dos chamados ‘bens de consumo duráveis’, como eletrodomésticos, aparelhos eletrônicos, TVs etc. (...) Os números também explicam o desempenho da indústria fonográfica: a explosão do mercado de discos a partir de 1970 se dá em seguida ao crescimento do número de toca-discos e toca-fitas no país. (Paiano, 1994: 194-5).

Ao abordar a questão da mudança do *status* do artista popular pelo viés de seu engajamento político, o autor toca na questão central relacionada ao momento histórico em que surgiram os ícones principais da MPB: a censura imposta pelo regime militar. Nesse ponto, sua argumentação caminha em sentido oposto à de Morelli, já que afirma não ter sido a censura um entrave ao crescimento do mercado de discos. O autor destaca que, pelo contrário, a censura ajudou na divulgação de alguns artistas, através de uma estratégia de *marketing* das gravadoras:

É unanimidade entre os executivos [de gravadoras] o fato de que a censura desencadeada a partir de dezembro de 1968 [com a decretação do AI-5] não afetou o setor economicamente. Ao contrário, o enfrentamento com os órgãos de repressão era visto como mais um chamariz para o disco que finalmente passava pela censura, assim como a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias. (Paiano, 1994: 198).

Este enfrentamento a que Paiano se refere realmente foi importante e marcou a carreira de artistas nos anos 1970. E a idéia de “mártires” de uma geração é plausível. Alguns deles ficaram conhecidos por driblar a censura, gravando canções em que criticavam a ditadura de forma implícita. Chico Buarque talvez tenha sido o artista mais célebre a recorrer a este artifício.

Canções como *Apesar de você*, *Cálice* e *Samba de Orly* são alguns exemplos de crítica implícita ao regime em voga na época. Ainda com relação a Chico Buarque, também é conhecida a adoção de um nome fictício (Julinho da Adelaide) para evitar as perseguições dos militares. Milton Nascimento foi outro artista a optar pelo enfrentamento. Seu álbum *Milagre dos peixes* (EMI Odeon, 1973) foi um dos que passaram pela censura, sendo vetado. O compositor simplesmente retirou quase todas as letras e o lançou como um álbum instrumental. Esta postura parece ter trazido benefícios à carreira do artista. Uma questão que emerge destas considerações é que a censura possa ter dado algum impulso à música instrumental. Esta, por dispensar o texto literário, era teoricamente incensurável. Os agentes de gravadoras podem ter percebido este dado e aproveitado para lançar discos instrumentais no período, aquecendo o mercado e favorecendo o *boom* verificado no início dos anos 1980, quando alguns grupos instrumentais (como *Cama de Gato* e *Azymuth*) alcançaram vendas expressivas².

Ao estudar o contexto que favoreceu o crescimento do mercado do disco na década de 1970, Paiano atenta não só para o aspecto macroeconômico, mas também para o que ele denomina “uma série de fatores conjunturais, que dizem respeito mais especificamente ao negócio do disco.” (p. 197). Entendendo esse processo como um negócio, o autor identifica, assim como Morelli, a associação da indústria do disco com a televisão (representada pela rede Globo) como decisiva para a consolidação do mercado fonográfico, sendo isto conseguido por meio das trilhas sonoras de novelas:

O elemento mais freqüentemente citado pelos executivos [de gravadoras] é o surgimento das trilhas de novela. A partir de ‘O Cafona’, em 1971, com trilha lançada pela recém-fundada SIGLA-Som Livre, surge um novo produto no mercado, impulsionado pelo fortíssimo marketing do meio (TV), do gênero (telenovela) e da emissora (Globo) que dominavam a comunicação no país, o que é suficiente para transformar de imediato a Som Livre numa vendedora de discos à altura das múltis. (Paiano, 1994: 197).

² O trio Azymuth teve a música *Vôo sobre o horizonte* também lançada pela trilha nacional de Locomotivas.

Para responder à inquietação central de seu trabalho, isto é, como ocorreu a mudança do *status* do artista popular, Paiano argumenta que, a partir da década de 1960, houve uma profissionalização do mercado de apresentações ao vivo no Brasil, com o aparecimento da figura do empresário de artista, que logo passa a ganhar “a dimensão que o ‘manager’ tem no contexto norte-americano, onde ele é um elemento presente em todas as decisões profissionais – e por que não pessoais – dos artistas.” (p. 200). O autor ressalta, entretanto, que para entendermos a mudança do estatuto social do músico popular, nenhum fator é mais significativo do que “a eleição do ‘álbum’ como formato principal, seguindo uma tendência universal. Além do óbvio aumento da lucratividade das empresas, um mercado de LPs tem diferenças qualitativas fundamentais para a economia do disco.” (p. 201-02).

Este é um outro ponto importante nos estudos que ora abordamos sobre a consolidação da indústria fonográfica no Brasil: o advento do LP.

Em sua tese de doutoramento *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, Eduardo Vicente traça um panorama amplo da indústria fonográfica, relacionando as condições materiais para a realização do negócio (tecnologia, organização empresarial etc) com o material artístico produzido. O autor estabelece um marco que representou uma mudança no mercado de discos mundial e, conseqüentemente, no Brasil: o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, em 1967. De fato, este disco inaugura uma nova fase no mercado fonográfico, pois representa, entre outros fatores, o declínio do formato compacto (*single*). A partir de então foi criada uma nova classificação, pelos críticos musicais e especialistas em cultura *pop*, para enquadrar os artistas e bandas lançados no mercado após a consolidação do LP. Esta nova classificação (*album rock*) revela que realmente o novo formato foi um divisor de águas importante. Enfatizando que o fenômeno da

beatlemania mundializou o crescimento do mercado de consumo de música, Vicente observa que *Sgt Pepper's* inovou em vários sentidos, contribuindo para a derrocada do *single*:

Teremos ainda uma intensa experimentação e diversificação musical dentro do próprio rock, da qual o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, é o exemplo mais emblemático. Este trabalho será marcante em diversos sentidos. Em primeiro lugar, é o primeiro disco de repercussão a lançar mão sistematicamente das técnicas de gravação em multicanais. Em segundo, faz uso desses recursos dentro da concepção inovadora de criar um trabalho fonográfico que não pode ser reproduzido em apresentações ao vivo. Tal opção confere uma maior autonomia técnica e artística à produção do disco, abrindo uma nova etapa na relação entre música e tecnologia. (...) Além de seus múltiplos sentidos artísticos e musicais, tal inovação tem também um importante significado comercial: o do crescimento da importância do LP em relação ao compacto simples (*single*) no mercado jovem. (Vicente, 2001: 22).

O predomínio do formato LP deu uma nova dimensão à carreira de artistas emergentes. Enquanto o compacto representava apenas uma aposta em um artista novo que poderia emplacar ou não, a gravação de um *long play* abria a possibilidade para uma carreira sólida. Com o LP, o artista passa a ter uma obra, no sentido quantitativo do termo. Para citar um exemplo brasileiro, o cantor e compositor Tim Maia gravou dois compactos, no final dos anos 1960, antes de gravar seu primeiro LP. Nenhum destes dois compactos alcançou grande repercussão tampouco foi tão tocado nas rádios. Só após o lançamento do LP *Tim Maia* (em 1970), pela multinacional Polydor³, é que o artista alcançaria vendagens expressivas e reconhecimento. Várias faixas deste disco fizeram sucesso, como *Cristina* (de Tim e Carlos Imperial), *Primavera* (Cassiano e Silvio Rochael), *Azul da Cor do Mar* (Tim Maia) e *Eu amo você* (Cassiano e Silvio Rochael). Esta foi uma das mudanças trazidas pelo predomínio do LP: a ampliação das possibilidades artísticas e do próprio sucesso comercial, com o conseqüente aumento dos lucros para as gravadoras.

Ao abordar o crescimento do mercado de discos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, Vicente (2001) o relaciona à consolidação da indústria de bens culturais, e salienta que “diversas *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante o período.” (p. 54). Podem ser citadas no primeiro grupo a EMI Odeon e a Warner.

³ A Polydor foi comprada pela Phillips no final dos anos 1970, sendo criada a Polygram, hoje Universal Music.

No segundo grupo, a Philips (posteriormente Polygram e hoje Universal Music) e a CBS (depois Sony-BMG, hoje Day1 Entertainment). Esta nova configuração da indústria do disco veio acompanhada de um incremento do nível de organização empresarial, já que as companhias passaram a receber incentivos fiscais do governo brasileiro, entre outras vantagens no que diz respeito às leis que regiam o mercado.

Vicente traz ainda uma discussão em relação aos formatos LP e compacto. O autor comenta que o compacto, ao contrário do LP, vende apenas música, não fixando a personalidade do artista. Porém argumenta que as trilhas de novela também tinham como característica diluir a personalidade do artista, mas nem por isso deixaram de representar uma das fontes de lucros mais importantes para as gravadoras, tendo contribuído enormemente para o crescimento do mercado do disco:

Acho que não devemos considerar essa ênfase no fonograma e não no artista como característica apenas dos compactos – ela estava presente também nas trilhas de novelas (...) E a participação desse tipo de produção no mercado de LPs não pode ser de forma alguma menosprezada. A rede Globo, por exemplo, criou a gravadora Som Livre em julho de 1971 visando quase que exclusivamente esse tipo de produção. Em apenas 25 dias, a gravadora colocou no mercado seu primeiro disco: a trilha da novela *O cafona*, que vendeu expressivas 200 mil cópias. Em 75, além de manter as trilhas de novela como seu mais importante campo de atuação (...), a gravadora obtinha sucesso também com coletâneas de sucessos de rádios. (Vicente, 2001: 61).

Marcia Tosta Dias, em seu livro *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2000), fruto de dissertação de mestrado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, tem como objetivo principal “refletir sobre a importância da música no processo de mundialização da cultura que, como face do movimento de globalização econômica, se intensifica neste final de século.” (p. 15). A partir desta idéia, a autora observa que o processo de consolidação de uma indústria de discos no Brasil veio atrelado a uma conjuntura econômica que favoreceu o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a própria indústria de bens culturais. O dado que a autora acrescenta é que toda esta expansão estava ligada à ideologia da segurança nacional, posta em

prática pelo regime militar, e possibilitada pela necessidade de integração nacional. Assim, ao afirmar que “o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infra-estrutura necessária à implantação da indústria cultural do país em nome da Segurança Nacional” (Dias, 2000: 51), a autora traz outra questão subjacente ao crescimento industrial do período: a convergência de interesses entre os militares e os empresários do ramo da comunicação. Esta constatação coincide com a do sociólogo Renato Ortiz, um dos grandes estudiosos do papel do Estado nas fases distintas do processo de industrialização brasileiro, que se aprofunda na análise desta associação da elite econômica com o Estado, apontando, porém, para uma diferença de objetivos nesta integração nacional promovida pelos dois atores sociais:

Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores vêm vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. (Ortiz, 1999: 118).

Dias aponta, em seu trabalho, quatro fatores fundamentais – os quais em geral coincidem com aqueles abordados pelos outros autores aqui citados – que ajudam a compreender o crescimento da indústria do disco no Brasil nos anos 1970: em primeiro lugar, a consolidação da produção de música popular brasileira e, como consequência, do mercado consumidor desta música. Embasando esse argumento, a autora observa que o surgimento, nos anos 1960 e 1970, de uma geração de artistas com produção altamente prolífica (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil, entre muitos outros) contribuiu para que as gravadoras fizessem “casts estáveis” (p. 55). De fato a geração revelada nos festivais da canção da segunda metade da década de 1960 contribuiu para o crescimento das gravadoras, sobretudo as multinacionais que acabavam de chegar ao Brasil, conforme abordamos no início desta seção. Em segundo lugar, Dias cita a “chegada definitiva do LP, no início dos anos 70, e as mudanças

econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico.” (p. 56). Este aspecto, como vimos, diz respeito não só ao incremento dos lucros das companhias, mas também à abertura de novas possibilidades profissionais para a carreira dos artistas. Em terceiro lugar, a autora cita o grande volume de música estrangeira existente no mercado brasileiro. Este fator também foi responsável pelo incremento dos lucros da indústria, pois o disco produzido no exterior era lançado aqui com seus custos já totalmente cobertos.

O quarto e último fator apontado pela autora é aquele citado por todos os autores aqui revistos: a interação entre setores diversos da indústria cultural que propiciou o “casamento” da indústria fonográfica com a televisão. Assim, ao afirmar que “nesse sentido, foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70.” (p. 59), a autora aponta esta nova e importante dimensão verificada no mercado do disco e que pode ser vista como um divisor de águas: a participação da televisão na divulgação do trabalho fonográfico.

Dias, após citar estes quatro fatores como decisivos para o crescimento do mercado do disco, identifica algumas estratégias adotadas pela indústria que se ligam a alguns desses fatores, procurando compreender melhor o funcionamento do mercado. Uma dessas estratégias é a diversificação, ou seja, a necessidade, constatada pelas companhias, de se investir em segmentos diferentes da música popular. Assim, as gravadoras apostaram, neste período histórico, nos mais diversos gêneros e segmentos da música brasileira, lançando muitos artistas no mercado:

Na década de 70, a segmentação do mercado de discos já era uma estratégia efetivamente operada pelas gravadoras. (...) Consolidado o poder da grande transnacional do disco no país, a MPB passou a dividir espaço tanto com segmentos já constituídos, tais como regional e sertanejo e outros emergentes. Assim, em termos de música brasileira, podíamos encontrar no mercado de discos, no final dos anos 70, músicos como os do Pessoal do Ceará (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior e Fagner); tímida produção de rock nacional (Mutantes, Rita Lee, O Terço, Casa das Máquinas); samba (o sambão-jóia, de Antônio Carlos e Jocaí, Luís Airão, Benito de Paula e os tipos-ideais do atual pagode, Os Originais do Samba) e grande fatia da música popular ‘romântica’ (Wanderley Cardoso, Odair José, Paulo Sérgio e tantos outros). (Dias, 2000: 75-6).

A autora observa que, dentre estes segmentos, o *boom* da chamada *black music* americana esteve ligado a processos de mundialização de gêneros, tendo sido o investimento nela feito mais uma aposta das gravadoras. A Banda Black Rio, ligada a um fenômeno cultural que crescia muito no Rio de Janeiro da época, foi uma das apostas das gravadoras em um segmento forte e com retorno de investimento potencialmente bom. Esta conjuntura favoreceu seu lançamento, entre outras bandas e artistas:

No campo da mundialização dos gêneros e estilos musicais, além da significativa fatia ocupada pela música estrangeira (...) é igualmente notável a presença da música negra americana, gênero romântico derivado do blues, que teve sua versão brasileira no movimento *Black Rio*. O segmento envolveu três das maiores gravadoras do país (WEA, CBS e Phonogram) e outras como a Top Tape, Tapeçar e Continental, numa tentativa de explorar comercialmente a atividade de grupos musicais revelados em encontros de jovens nos subúrbios do Rio de Janeiro, em bailes ao som da *black music*. (Dias, 2000: 76).

Esta dita mundialização da música negra americana proporcionou a entrada definitiva deste gênero no mercado de discos brasileiro e na própria indústria cultural. Além de *Maria Fumaça*, outras composições de artistas brasileiros identificados com o gênero *soul* foram incluídas em trilhas de novelas da década de 1970, como por exemplo a canção *Coleção*, de Cassiano e Paulo Zdanowski, lançada pelo primeiro em 1976. Esta música também fez parte da trilha sonora de *Locomotivas* e acabou se tornando um grande sucesso radiofônico.

Pesquisando trilhas de novelas em *sebos* de disco do Rio de Janeiro e de São Paulo, constatamos que a *soul music* americana teve espaço generoso neste segmento, sobretudo nas trilhas internacionais, o que pode ter ajudado os artistas de *soul* brasileiros e contribuído para a divulgação do gênero no país, levando a Banda Black Rio a ter música executada como tema de abertura de uma dessas novelas. Vejamos alguns exemplos entre os discos encontrados nos *sebos*: Na trilha internacional da novela *Uma rosa com amor*, da Rede Globo, lançada pela Som Livre em 1973, das quatorze faixas do LP, cinco são de artistas de *soul*, sendo duas de Stevie Wonder, duas de Michael Jackson e uma do grupo vocal The Chi-Lites. Na trilha internacional de *O bem*

amado (1973), também da Globo e lançamento da Som Livre, das quatorze faixas, cinco são de artistas de soul (os grupos The Temptations e The Sister Love, além de Archie Bell, Jermaine Jackson – que é irmão de Michael – e o brasileiro Eumir Deodato. Em *Corrida do Ouro*, de 1974, mais seis faixas de *soul music* nas vozes de James Brown, The Temptations, The Whispers, The Stylistics, The Dells e Gladys Knight & The Pips. Na trilha de *O grito* (Som Livre, 1976), outra presença marcante da música *soul*, com faixas de Leroy Hutson, The Jackson Five, Bunny Sigler e até de um grupo de *soul* europeu, o alemão Silver Convention, dando mais um indício da mundialização do gênero⁴.

O impulso dado à música *soul* pelas trilhas de novela aqueceu o segmento, favorecendo o lançamento de artistas nacionais ligados ao gênero. A gravadora Som Livre alcançou vendas comparáveis à das grandes multinacionais, o que nos faz atentar para sua importância na consolidação do mercado de discos no Brasil e, tendo em vista os dados acima, em certa medida explica o *boom* vivido pela *soul music* na década de 1970.

O caso da Banda Black Rio, que teve música incluída em trilha de novela no mesmo ano do lançamento da banda, revela uma interação entre os diferentes setores da indústria cultural. Em primeiro lugar, deve-se destacar que a Warner iniciou suas atividades no Brasil justamente no ano de 1976. Chegando ao mercado brasileiro, decidiu apostar em artistas e bandas ligados a gêneros que estavam em processo de – segundo Dias – “mundialização”, como a música *soul*, ou a segmentos específicos do mercado, como o “pessoal do Ceará”, também segundo denominação de Dias. Tanto que entre os primeiros contratados desta nova multinacional do disco estava, além da Banda Black Rio – ligada ao primeiro caso – o cantor e compositor Belchior – ligado ao

⁴ É importante ressaltar que esta popularização da música *soul* no Brasil seguiu uma tendência mundial que chegaria ao auge, no início dos anos 1980, com o estouro do álbum *Thriller*, de Michael Jackson, até hoje o disco mais vendido de todos os tempos.

segundo caso. Em segundo lugar, a associação da indústria do disco com a televisão foi um fator que beneficiou as novas multinacionais que estavam chegando para investir no mercado brasileiro. É importante esclarecer que a indústria cultural se infiltra nos ambientes em que há efervescência cultural. Portanto essa procura por novos artistas e a conseqüente expansão da produção acontece por força do gesto criador. A indústria é apenas o meio através do qual esta criação musical chega de forma mais rápida e maciça ao mercado.

O lançamento de trilhas com artistas novos – e não já consagrados – era muito comum, pois freqüentemente fazia parte de uma troca entre a rede de televisão (Globo) e a gravadora que ora lançava o artista. Muitas vezes, a inclusão de uma música de um artista consagrado em trilha de novela não interessava à gravadora, pois o interesse do público naquela música poderia prejudicar as vendas do disco do artista. Para compensar essa possível perda, a gravadora poderia ter um artista novo divulgado na trilha da mesma novela. Marcia Tosta Dias aborda a questão, mostrando como funcionava tal troca:

A parceria música-TV é, muitas vezes, resultado de um complexo processo de negociação. A escolha e a decisão sobre quais canções comporão as trilhas das novelas, das séries ou mesmo as vinhetas da programação, bem como dos artistas que apresentarão números musicais durante a programação de uma emissora, envolvem vários setores da indústria cultural. (...) Assim, a disputa pelas trilhas pode ser entendida da seguinte forma: se a gravadora quer promover um artista novo, que tenha um trabalho pronto, ela pode procurar a emissora de TV e propor a sua divulgação como trilha. Se o artista já está fazendo sucesso, o interesse de fazer sua canção integrar uma trilha diminui, uma vez que a compra do disco da novela, motivada por aquela canção específica, pode significar que não se comprou o disco do artista, o que não é vantagem para a gravadora. Por outro lado, a emissora de TV pode sugerir uma troca: promove uma canção de um artista novo e a gravadora oferece outra, de um consagrado. (Dias, 2000: 60-2).

A fundação da Som Livre, então, além de beneficiar as multinacionais do disco no mercado brasileiro, estreitou as relações entre TV e indústria fonográfica, uma vez que esta passou a ter um canal de divulgação de grande penetração ao verem seus artistas tocando nas novelas, exibidas de segunda a sábado para todo o país e por isso mesmo com grande poder de massificação de suas trilhas sonoras. Neste contexto foi lançada a Banda Black Rio, cujo primeiro LP foi posto no mercado quase que simultaneamente ao da trilha de uma novela,

lançado pela Som Livre. Alguns outros fatores ajudaram na divulgação desta trilha, como por exemplo, o fato de *Locomotivas* ter sido a primeira novela em cores exibida no horário das dezenove horas.

1.2 *Soul e Funk*

O advento, na segunda metade dos anos 1940, do *bebop*, um estilo musical que revolucionou o jazz, é um dos exemplos que caracterizam o fim da primeira metade do século XX como um período de inovações artísticas na música popular dos EUA. Além do *bebop*, outras formas de expressão artística apareceram, muitas das quais originadas da população negra, à época extremamente oprimida e discriminada por aqueles que detinham o poder nos EUA. É neste contexto histórico que surge o *rhythm and blues (R&B)*, o qual deu origem a outros gêneros negros nas décadas subseqüentes, como mostra Shaw (1986):

Apesar de o estilo ter iniciado nos ritmos dançantes das *big bands*, com os acentos deslocados para os tempos fracos em uma métrica de oito compassos, o mesmo não se desenvolveu plenamente até 1949, quando o novo som negro foi formalmente batizado de Rhythm and Blues na revista *Billboard*.⁵ (p. 165, traduções nossas).

A característica principal deste gênero é o deslocamento dos acentos para os tempos tidos tradicionalmente como fracos na música ocidental. A caixa da bateria, os acordes da guitarra e as palmas da platéia caem normalmente no segundo e quarto tempos do compasso quaternário ou mesmo no contratempo, subvertendo a lógica de acentuação “tradicional”. Shaw prossegue em suas considerações destacando esta característica:

Rhythm and Blues pode ser descrito como uma música negra nativa tocada por pequenos conjuntos onde os tempos fortes da música popular (1,2,3,4) são substituídos por batidas fortemente

⁵ Although the style had its beginnings in the dance rhythms of the big bands, with afterbeat accents imposed on an eight-to-the-bar meter, it did not fully mature until 1949, when the new black sound was formally christened Rhythm and Blues in *Billboard* magazine.

acentuadas no contratempo ou nos tempos fracos (1,2,3,4), e onde os cantores abandonam o vibrato ressoante do canto pop para cantar em um estilo mais cru e gritado.⁶ (Shaw, 1986: 166).

O surgimento da *soul music* representa um momento de polarização na sociedade americana, com uma tomada de consciência por parte dos negros até então inédita nos EUA. A segunda metade da década de 1960 é marcada por este nacionalismo negro, uma espécie de “grito” contra a opressão e o racismo que tomavam conta do país. Esta nova postura dos negros se expressou, na música, através da união do *rhythm and blues* com a música gospel. Shaw aponta o cantor e compositor James Brown como o pioneiro deste novo estilo de música negra:

Em 1968 James Brown (nascido em 1928) compôs e gravou um compacto duplo, ‘Say It Loud – I’m Black and I’m Proud’, que se tornou o título evocativo de um álbum campeão de vendas. Era uma declaração emocionada de independência negra, onde Brown convocava um grupo de jovens negros a ‘falar alto’ e eles respondiam, mais e mais, ‘sou negro e tenho orgulho disso’(...). ‘Say It Loud – I’m Black and I’m Proud’ foi um testamento da polarização que marcou a canção e o canto negros durante os anos 60 e que teve suas origens no crescimento do nacionalismo negro e no movimento pelo poder negro.⁷ (Shaw, 1986: 209).

Alguns dos artistas que representam a *soul music* e foram responsáveis por sua popularização são – além de James Brown – Aretha Franklin, Marvin Gaye, Isaac Hayes e Curtis Mayfield. Havia, de fato, uma forte ligação do *soul* com o movimento de conscientização dos negros nesta época (e, por extensão, com as idéias de Martin Luther King) e, no final da década de 1960 e início da década de 1970, a temática das canções *soul* passaria a expressar este movimento de conscientização. A canção de James Brown, citada por Shaw, foi uma espécie de ponto de partida. Os títulos de muitas outras, lançadas nos anos seguintes, deixam clara a importância desta tomada de consciência por parte da população afro-descendente: *Miss Black*

⁶ Rhythm and Blues may be described as an indigenous black music played by small combos in which the downbeat accents of popular music (1,2,3,4) are superseded by strongly accented upbeats or afterbeats (1,2,3,4), and in which singers abandoned the resonant vibrato of Pop singing for a raw, shouting style.

⁷ In 1968 James Brown (b. 1928) wrote and recorded a two-sided single, “Say It Loud – I’m Black and I’m Proud”, which became the evocative title of a best-selling album. It was an emotional declaration of black independence, in which Brown called upon a group of black youngsters to “say it loud” and they responded, again and again, “I’m black and I’m proud” (...). “Say It Loud – I’m Black and I’m Proud” was a testament of the polarization that marked black song and singing during the 1960s and that had its origin in the growth of black nationalism and a black power movement.

America (Curtis Mayfield, 1970); *The ghetto* (Donny Hathaway, 1971); *Am I black enough for you?* (Billy Paul, 1972), *Thank you for talkin' to me Africa* (Sly & The Family Stone, 1971) e *Young, gifted and black* (Aretha Franklin, 1972) são alguns exemplos.

O canto “gritado” é outra característica do *soul*. Simboliza justamente esse grito de dor da população negra contra a opressão racista. Shaw também enfatiza esse aspecto, mostrando a ligação com a religiosidade, através do gospel, ao afirmar que “se os cantores de R&B gritavam, os cantores de soul gritavam mais alto. A música gospel foi uma das fontes de onde o R&B retirou sua excitação. Mas o gospel, com seu emocionalismo solto, foi a essência do soul.”⁸ (Shaw, 1986: 209-10).

O termo *funk*, por outro lado, era uma gíria genérica e chula que se ligava até então “especialmente ao cheiro corporal produzido durante a prática sexual”⁹ (Shaw, 1986: 257). Musicalmente, contudo, passou a representar uma outra via da *soul music*: uma música com ritmos mais marcados (o contrabaixo extremamente grave e o bumbo da bateria marcam o primeiro tempo do compasso; a caixa da bateria marca fortemente o segundo e quarto tempos do compasso; os acordes da guitarra são bem agudos e marcados). Na definição do *The New Grove Dictionary of American Music* (1986), o funk “desenvolveu-se a partir da complexa polirritmia da música africana e da alternância entre voz principal e coro, típica do gospel; e é caracterizado pela repetição sobre uma base de um ou dois acordes e por ser fortemente sincopado.”¹⁰ (p. 178). No final dos anos 1960, o *soul* englobava o estilo de canto *gospel* e os ritmos *funk*. Por isso *soul* e *funk* se confundem. São dois gêneros musicais muito parecidos e que têm a mesma origem. Nos primórdios do *funk*, não havia necessariamente uma temática de conscientização no que se refere

⁸ If R&B singers were shouters, Soul singers were screamers. Gospel music was one of the sources from which R&B derived its excitement. But Gospel, with its unbuttoned emotionalism, was the essence of Soul.

⁹ Especially to a body odor produced during sexual excitement or intercourse.

¹⁰ It evolved from the complex polyrhythms of African music and the call-and-response of gospel, and is characterized by extended vamping over one or two chords and by heavy syncopation.

às letras; e seu ritmo é obrigatoriamente dançante. James Brown foi também um dos pioneiros do *funk*, ainda nos anos 60, como destaca Shaw:

Com “Papa’s Got a New Bag”(1965), Brown começou a desenvolver um som instrumental em que a banda repetia hipnoticamente um acorde básico, pontuações em staccato dos metais, e acordes de guitarra agudos e abafados – tudo se aglutinando em uma poderosa expressão de impulso rítmico, cru e sensual. Na época em que gravou ‘Cold Sweat’, que alcançou o primeiro lugar nas paradas de R&B em 1967, o funk havia se cristalizado como uma extensão mais grosseira e barulhenta do Rhythm and Blues primitivo, porém mais ruidoso e sensual.¹¹ (Shaw, 1986: 258-9).

A popularização crescente do *soul/funk* nos EUA, proporcionada pelo surgimento de várias gravadoras dedicadas ao gênero (como Atlantic, Stax e Motown) gerou uma alternativa ao *rock*, dando origem a uma música *pop* negra para a qual a indústria cultural de massa não poderia mais virar as costas. Vianna comenta sobre as origens do *soul* e corrobora esta consolidação do estilo como uma alternativa ao popularíssimo *rock*:

Alguns músicos negros continuam tocando rhythm and blues até hoje, mas a maioria deles partiu para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade rock. A mais surpreendente dessas experiências foi a união do rhythm and blues, música profana, com o gospel, a música protestante negra, descendente eletrificada dos spirituals. O soul é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados. (Vianna, 1997: 19).

O autor usa a expressão “filho milionário” certamente para retratar a riqueza ímpar deste gênero de música negra que então nascia nos EUA. Este “boom” comercial do *soul*, nos anos 1960, abriu caminho para sua expansão pelo mundo. Como consequência disto, o mesmo, assim como o *rock*, chegou ao Brasil. Sua aclimatação em terras brasileiras é identificada por Vianna:

Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o funk também sofre um processo de comercialização, tornando-se mais ‘fácil’, pronto para consumo imediato. Em 75, uma banda chamada Earth, Wind and Fire lançou o LP *That’s the Way of the World*, seu maior sucesso, primeiro lugar na parada norte-americana. Esse disco, além de sintetizar um funk extremamente vendável, cuja receita será seguida por inúmeros outros músicos, **inclusive alguns dos nomes mais conhecidos da MPB**, abre espaço para a explosão ‘disco’ (...) (Vianna, 1997: 20, grifo nosso).

¹¹ With “Papa’s Got a New Bag” (1965), Brown began developing an instrumental sound that involved the band riffing hypnotically on a single chord, staccato punctuation by the horns, and shrill, choked chording by the guitar – all coalescing into a powered expression of rhythmic thrust, raw and sensual. By the time he recorded “Cold Sweat”, a n°1 R&B-chart in 1967, Funk had crystallized into an earthy, roaring extension of pristine Rhythm and Blues, but grittier and sexier.

1.3 O movimento Black Rio, identidade negra e a Banda Black Rio

A popularização da *soul music* e sua influência sobre músicos brasileiros levaram à criação, no Rio de Janeiro, de um projeto que pretendia divulgar a cultura negra. O ponto de partida foi o clube Renascença, no Andaraí (zona norte). O engenheiro e produtor musical Dom Filó, um dos expoentes do “movimento”¹² e cujo nome consta nos créditos do primeiro álbum da Banda Black Rio (*Maria Fumaça*) como coordenador dos músicos, relata, em entrevista publicada em 1976, em que consistia a proposta:

O negócio começou em 72, 73, lá no Renascença Clube, onde eu e o grupo cultural – a direção cultural do Renascença – estávamos fazendo um trabalho de cultura para os jovens, mesmo. O lance era o Orfeu Negro de Vinícius, então a gente montou o Orfeu, aí tudo bem, um espetáculo maravilhoso, um sucesso, mas jovem negro nenhum. Ninguém tava ligado nesse troço de cultura. Eu com aquilo compreendi e entrei numa de fazer som. Com o som o pessoal se dividiu e nós começamos a fazer um som lá nos domingos às 8 e meia. (apud Vianna, 1997: 27).

Este “som às 8 e meia”, mencionado por Dom Filó, representa o início dos “bailes da pesada”, que se popularizariam alguns anos mais tarde como um espaço para se ouvir e dançar a *soul music*. Uma parcela da juventude carioca se juntou às equipes e os tais bailes rapidamente se espalharam pelos subúrbios da cidade. Porém a forte influência da cultura negra dos EUA trouxe à tona a questão do domínio cultural americano sobre os jovens brasileiros. A equipe de som que tocava as músicas citadas por Dom Filó (Soul Grand Prix) projetava *slides* de filmes de *blaxploitation*¹³ durante os bailes. Além disso, a indumentária dos frequentadores desses bailes tinha como inspiração o movimento negro americano. Iniciou-se assim a moda dos cabelos *black*

¹² Este trabalho não se propõe a discutir ou investigar se tal acontecimento realmente pode ser classificado como um movimento. Apenas reproduz o termo que foi usado, à época, para defini-lo. Por isto não aparecerá entre aspas nas próximas citações.

¹³ Fusão das palavras *black* e *exploitation*, trata-se de um gênero de cinema americano que alcançou certa popularidade nos anos 70. A temática destes filmes – cujos atores eram em sua maioria negros – era geralmente policial ou sobre o cotidiano dos negros. As trilhas sonoras eram compostas e/ou gravadas por muitos dos grandes

power, dos sapatos de sola alta (conhecidos como “pisantes”) e das calças de boca fina (tubinho).

Bryan McCann se reporta aos clubes onde as equipes de som tocavam e, especialmente, à “noite do Shaft”, que acontecia no Renascença Clube e tinha como inspiração o filme *Shaft*, um clássico do gênero *blaxploitation*, com trilha sonora de Isaac Hayes:

Certamente, pelos idos de 1972, muitos desses clubes contratavam DJs que tocavam basicamente a música soul americana, e em 1974 muitos desses bailes se apegaram explicitamente à temática negra. A festa periódica “Shaft’s Night”, no Renascença Clube, por exemplo, era inspirada no filme *Shaft*, de Gordon Parks e em sua trilha sonora, de Isaac Hayes¹⁴. (McCann, 2004: 82).

As características dessas reuniões em torno das equipes de som começaram a alimentar discussões acerca de um possível colonialismo cultural. Mas, independentemente do que realmente tenham representado, o sucesso da música *soul* no Brasil deu uma visibilidade considerável ao fenômeno cultural a ela ligado, como mostra o crítico musical Luiz Henrique Romanholli:

O Black Rio foi um episódio único na história cultural da cidade. Por um momento, a Zona Norte foi mais *in* do que a Zona Sul. A novidade vinha ‘do lado de lá’ do túnel. O clube Renascença, no Andaraí, foi o ponto de partida. Lá, em 1972, nasceu a idéia de se criar no Brasil um movimento de conscientização do negro nos moldes dos que vinham mudando a sociedade americana desde os anos 60. E, assim como acontecia nos EUA, o meio mais eficaz para agregar *brothers* e *sisters* era a música. Mais exatamente soul e funk. ‘E por que não o samba?’, perguntarão os que vêm o tio Sam embaixo da cama. Porque cantores de soul como James Brown, Stevie Wonder e Marvin Gaye, bastante populares na época, eram vistos como ícones da luta contra o racismo. E o subúrbio passou a balançar em bailes movidos ao som de ‘Sex machine’ e ‘What’s going on’. Ao longo dos anos seguintes, equipes de som como Soul Grand Prix, Monsieur Limá, Cash Box e Furacão 2000 se tornaram populares. Os cabelos black power ganharam as ruas. Os ‘pisantes’ de sola grossa (cavalo de aço) chegaram às novelas da Globo, nos pés do personagem de Mário Gomes em ‘Duas Vidas’. Os grupos Jackson 5 e Archie Bell & The Drells tocaram no Rio. E o Canecão, em Botafogo, se rendeu aos ‘bailes da pesada’, comandados por Big Boy e Ademir Lemos. (Romanholli, 1999: 2).

ícones do *soul* na época, como Curtis Mayfield, James Brown, Isaac Hayes, Aretha Franklin e Marvin Gaye, entre outros.

¹⁴ Certainly by 1972 several of these clubs were hiring DJs who played primarily American soul music, and by 1974 several of these dances had taken on explicitly black themes. The recurring “Shaft’s Night” party at the Clube Renascença, for example, was inspired by the Gordon Parks film *Shaft* (1971) and its Isaac Hayes soundtrack.

A socióloga Sonia Maria Giacomini realizou tese de doutorado acerca do Renascença Clube, abordando três fases de sua história, procurando interpretar a importância do ambiente social do clube na construção da identidade da população negra do bairro do Andaraí (zona norte do Rio de Janeiro). Estas três fases do clube, que a autora define como “projetos” são: o projeto flor de liz (anos 1950), voltado para a cultura universal (saraus, literatura, bailes de gala etc); o projeto samba e mulata (anos 1960), voltado para a cultura nacional e a integração das raças, representados pelos concursos de *miss* e as rodas de samba; o projeto *black is beautiful* (anos 1970), voltado para a cultura negra, representado pela *soul music* e o personagem principal do filme *Shaft*, com a recusa dos signos da cultura da integração, tal qual o samba:

Não obstante o olhar crítico que lançam sobre a tradição do clube e sobre a roda de samba em particular, das quais são originários, o novo projeto de que este grupo é portador também terá num estilo musical – mais especificamente (...) na música soul – sua principal forma expressiva e identitária. (Giacomini, 2006: 191).

Este último projeto posto em prática pelos associados do Renascença diz respeito à Noite do Shaft, baile realizado aos domingos no clube, onde se ouvia e dançava a *soul music*, num espaço que excluía a possibilidade de integração racial e reafirmava o orgulho negro. A autora observa que essa negação de símbolos brasileiros por parte dos participantes do projeto *black is beautiful* está na incapacidade desses signos (sobretudo o samba) de fortalecer o orgulho negro, a auto-estima e, por extensão, a identidade desse grupo social:

Na avaliação mais condescendente, o samba teria pecado por ter contribuído muito pouco para fortalecer o orgulho negro; na visão mais crítica, ele teria intoxicado, imobilizado ou anestesiado o negro com certas armadilhas e promessas. O soul, como movimento, funda-se na descrença e decepção frente às promessas de uma perspectiva integracionista do negro na sociedade brasileira. (Giacomini, 2006: 212).

Giacomini vê nesta postura adotada pelos adeptos dos bailes *soul* do Renascença Clube uma tentativa viável de se construir uma identidade negra dentro da própria brasilidade, a despeito do apego a signos não brasileiros e a possível contradição que isto poderia engendrar:

Certamente que os participantes do Shaft não gostavam de ser chamados de estrangeiros. Se assumiam abertamente a inegável influência recebida de bom grado dos negros norte-americanos, achavam, contudo, injusto o fato de serem constante e pejorativamente chamados de estrangeiros. Assim, não abriam mão, não abdicavam absolutamente da condição de brasileiros; de sua perspectiva, simplesmente tentavam inaugurar, inventar e fazer valer uma outra maneira de ser brasileiro que (...) pudesse incluir, de forma íntegra e definida, um espaço para a identidade negra ou étnica no interior mesmo da brasilidade. (Giacomini, 2006: 218).

Estas considerações de Giacomini se assemelham à afirmação de Ortiz (1994) de que “na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade.” (p. 43). O autor, assim, ao identificar essa perda de especificidade de alguns signos brasileiros (como o samba), observa que “quando os movimentos negros recuperam o *soul* para afirmar a sua negritude, o que se está fazendo é uma importação de matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro.” (p. 43-4).

No momento em que este fenômeno cultural parecia estar no auge da popularidade, surgiu a expressão *Black Rio*, atribuída à repórter Lena Frias, do *Jornal do Brasil*, e que batizaria o movimento. O jornal publicou uma matéria em 17 de julho de 1976, assinada por Lena, onde eram detalhadas as características e intenções desta novidade cultural. Tal expressão apenas dá título à reportagem e se refere a um “orgulho importado de ser negro no Brasil”, sendo esta frase o subtítulo. Em quatro páginas contendo fotos dos bailes, seus freqüentadores, as indumentárias etc, Lena mostra o perfil daquelas pessoas: contínuos, balconistas, ambulantes, empregadas domésticas e estafetas¹⁵ com idades entre dezesseis e vinte e poucos anos:

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul (...). A essa população que não tem samba e feijoada entre as suas manifestações cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba como qualquer estrangeiro gosta. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros (...). Cujos pontos de encontro e de decisão são as calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Calçadão, em Caxias; em Vilar dos Teles ou na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio (...). É o **soul power**, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país. Um fenômeno que ninguém, até agora, sabe explicar exatamente como começou. Sabe-se apenas que reúne muitos pretos e raros brancos (estes, se freqüentam habitualmente os bailes, são sempre pessoas de classe social modesta). (...) O **soul** é uma espécie de sensibilizador ou catalizador (sic) do fenômeno. **Soul** hoje, no Grande Rio, é um

¹⁵ Profissão antiga. Corresponde ao *office-boy* dos dias de hoje.

sinônimo de negro, como **rock** é sinônimo de branco. Por que você dança **soul**? ‘Eu não sei explicar. É meu. É **black**. Vem do sangue e do coração’ – essa a resposta mais comum recolhida entre os dançarinos, em sua maciça maioria, jovens entre 14 e 20 e poucos anos. (Frias, 1976: 1, grifos da autora).

Após a publicação desta reportagem, os órgãos da imprensa perceberam que havia uma novidade cultural em curso na cidade do Rio e diversas outras matérias sobre o movimento foram publicadas, nas semanas e meses seguintes, em outros jornais e revistas, como por exemplo a da revista *Veja* (nº 429), de 24 de novembro de 1976. A partir de então, a sociedade como um todo passou a tomar conhecimento da existência do movimento Black Rio. Contudo, a ditadura militar que se instalara no Brasil levou a cabo, segundo relato de pessoas que participaram dos bailes, uma “perseguição” aos líderes das equipes de som. Ainda no auge, o regime militar começou a suspeitar da existência de um movimento negro, achando que pudesse haver pessoas ligadas a grupos de esquerda infiltradas no movimento. E, temendo possíveis ações contrárias ao regime, os militares passaram a tratar o movimento Black Rio como adversário. Isto representou o começo de seu esvaziamento. Giacomini (2006) ressalta que a interrupção da “Noite do Shaft” no Renascença Clube, em 1975, foi “encarada como um primeiro baque que antecederia o ‘golpe mortal’, que atinge não mais especificamente o Clube, mas o movimento *soul* como um todo, sob a ‘repressão dos militares.’ ” (p. 239). Os integrantes das equipes de som deixavam claro, porém, que não se tratava de um movimento (no sentido político), mas sim era apenas uma manifestação cultural que visava divertir os jovens (negros em maioria), que se identificavam com aquele evento justamente por serem maioria. Isto é abordado por um sócio (conhecido como Nirto) de uma das equipes de som mais presentes nos tais “bailes da pesada”, a *Soul Grand Prix*, em entrevista contida na reportagem de Lena Frias:

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do *soul* e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de *rock* em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então poderíamos dizer que

está havendo movimento político no *rock*. E não está havendo. Não é nada disso. Simplesmente o *rock*, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas, atinge mais as pessoas brancas. Agora, o soul, não; o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo do soul atingir tantos negros, tantos *black* no Brasil. É curtição, gente querendo se divertir. (Frias, 1976: 6).

Apesar disso, as perseguições da ditadura aconteceram, atingindo alguns líderes de equipes de som e o próprio Black Rio. Paulão, DJ e dono da equipe de som Black Power, foi um dos que sofreram com as perseguições políticas ao movimento: “Que eu saiba, foi o *Jornal do Brasil* que inventou o nome Black Rio. Eu nem sei se o meu nome estava ali naquela matéria. Eu nem sei quem é a Lena Frias. Mas o nome da minha equipe era muito forte e, de carona nessa história de Black Rio, eu fui parar no DOPS” (apud Vianna, 1997: 27).

Mesmo enfrentando esse grave problema, os bailes da pesada ainda aconteciam no Rio de Janeiro, gerando interesse da indústria fonográfica e levando ao surgimento de artistas identificados com o movimento, tais como Gerson King Combo, União Black, Carlos Dafé e a Banda Black Rio.

Hermano Vianna realizou um trabalho pioneiro sobre o *funk*, defendendo dissertação de mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na segunda metade dos anos 1980. Seu foco recaiu sobre os bailes *funk* realizados nos subúrbios da região metropolitana do Rio de Janeiro naquela década. O autor procura entender o significado do baile para seus participantes, qual o perfil social destes participantes e a relação destes com o evento “baile *funk*”. Tal dissertação deu origem ao livro *O mundo funk carioca*, que se tornou referência sobre o assunto. Na obra, Vianna analisa a evolução dos primeiros “bailes da pesada” dos anos 70, que deram origem ao movimento Black Rio, até os bailes dos anos 80. E constata que a questão central referente ao fenômeno foi o colonialismo cultural que estaria embutido no mesmo. O autor afirma que a música tocada nos bailes passou de simples diversão a um canal para a superação do racismo:

Os debates sobre o Black Rio giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural. Entidades do movimento negro da época, como o IPCN, resolveram apoiar os dançarinos funk contra seus detratores. (...) O soul perdia suas características de diversão, ‘curtição’, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para se atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro). (Vianna, 1997: 28-9).

Comparando, então, os bailes da época do Black Rio com os bailes dos anos 1990, que são o objeto de sua dissertação, Vianna observa que houve não só uma mudança em relação à música tocada em cada época, mas também um esvaziamento da temática do orgulho negro, o que era associado ao movimento de direitos civis, à conscientização dos negros nos EUA e à defesa das idéias de Martin Luther King:

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época ‘Black Rio’ é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como espaço propício para a ‘conscientização’. Durante uma festa da Rádio Tropical, quando uma pessoa ligada ao movimento negro foi convidada para falar ao microfone, disse apenas que ‘as pessoas estavam ali para dançar e não para ouvir discursos’. (Vianna, 1997: 32).

O sociólogo e pesquisador mexicano Valenzuela Arce, por sua vez, destaca, no movimento Black Rio, a importância da redescoberta da identidade negra numa época de forte repressão por parte do regime ditatorial que se instalou no Brasil em 1964. Porém observa que os modelos americanos não foram simplesmente copiados pelos jovens brasileiros. Tais modelos foram, segundo o autor, eventualmente recriados na construção de uma nova identidade:

O movimento Black Rio teve um papel relevante no reencontro com a identidade negra brasileira dos anos 70. Num contexto de forte controle político e sindical da ditadura, os jovens abriram novos espaços de expressão social por meio da ressignificação de figuras arquetípicas de redenção racial, como o cantor James Brown. As indústrias culturais abriram canais de alienação e resistência divulgando imagens vendáveis, muitas das quais seriam adotadas na redefinição de fronteiras culturais por importantes setores da população pobre. No Brasil manifestou-se um encontro popular em que predominava a cor de pele escura, que dava sentido aos *bailes black* dessa década. Algumas das referências presentes foram construídas nos Estados Unidos pela população afro-americana e chegavam à América Latina como novíssimos produtos para consumo. Muitos deles foram apropriados e recriados pelos setores populares e, eventualmente, também se constituíram em elementos centrais na conformação de novos umbrais de adscrição identitária. (Arce, 1997: 144).

O autor ainda cita, no mesmo artigo, entrevista concedida em 23 de janeiro de 1995, no Rio de Janeiro, por Ivanir dos Santos, figura importante na articulação do movimento negro no

Brasil e então secretário executivo do CEAP (Centro de Articulação de Populações Marginalizadas). Ivanir, que participou ativamente do Black Rio, detecta uma contradição no regime ditatorial, o qual pôs em prática uma política econômica que incentivou o consumo, mas em seguida sufocou parte da população beneficiada por essa política – os jovens do movimento Black Rio – já que tal movimento começou supostamente a adquirir um conteúdo político que não interessava ao regime e, por isso, foi, aos poucos, perdendo sua força. Ele ressalta, contudo, que este conteúdo político nunca existiu:

Nós participamos desse movimento. Foi um movimento importante por ter sido o embrião do ressurgimento do movimento negro nos anos 70 (...). A ditadura sufocou todas as liberdades do ponto de vista dos sindicatos e dos partidos de esquerda (...) criou uma demagogia que se voltou contra ela: ao mesmo tempo que incentivou o consumismo, abriu espaços para a venda de música negra daquela época no Brasil. James Brown, entre outros, mobilizou a identidade da população negra. A Som Livre e várias outras empresas fonográficas vendiam discos desses cantores negros no Brasil. Assim surgiram os grandes bailes black. Isso levou as pessoas a se vestir como os negros norte-americanos. A partir daí, chamou a atenção o que acontecia nos Estados Unidos e, conjuntamente, a luta pela liberação da África, que estava se desenvolvendo naquele momento. Então eles o incentivaram como forma de consumo e eles mesmos tiveram de infiltrar agentes do Serviço Nacional de Informação (SNI) para destruí-lo quando perceberam que aquilo era uma forma de adquirir consciência. (...) O Black Rio era considerado ameaçador por parte da ditadura e foi rapidamente satanizado. Seus militantes foram considerados radicais e comunistas, e, nesse sentido, desenvolveram-se diversas estratégias que, entre outras razões, acabaram com o movimento. Quando se percebeu o potencial explosivo que ele podia ter [o Black Rio], foi desarticulado. Todo mundo sabe que o SNI se infiltrou, pressionou para que não se realizassem os bailes. O pessoal terminou nos movimentos mais organizados, mais ‘comportados’, e terminou desintegrando-se. Agora existem os bailes de charme¹⁶, que são uma reminiscência desse período, e muitas pessoas vinculadas às equipes de som ou ao funk também são desse período. Mas o Black Rio não tinha projeto, era uma questão muito mais de diversão e identidade do que um projeto político. (apud Arce, 1997: 144-5).

Valenzuela Arce ainda destaca o surgimento de vários artistas e bandas identificados com o movimento Black Rio e o aponta como um contraponto à cultura dominante – a despeito de alguns dos artistas por ele citados, como a própria Banda Black Rio, terem sido contratados por multinacionais da indústria fonográfica – e também por ter sido um movimento gerador de uma identificação entre seus representantes e participantes:

¹⁶ É o baile *soul* moderno. Os frequentadores são, como nos anos 70, em geral negros, moradores do subúrbio do Rio e de classe média e média baixa. Vestem-se de maneira elegante e evitam confusões e brigas nos bailes, que representam um espaço de celebração de uma *soul music* moderna, isto é, melodiosa, sensual e com programações eletrônicas.

O soul propiciava o encontro que podia derivar da iniciação de novos processos de identificação, conformados nos espaços lúdicos, ambientados por artistas e grupos como: **Black Rio**, União Black, Gerson King, Combo (sic)¹⁷, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira, Tim Maia, Cassiano e Tony Tornado. O Black Rio foi visto com receio pela cultura dominante. Saciava-se em fontes que reformulavam as relações interétnicas e questionavam o racismo contra a população de origem africana. Foi proscrito, de modo que a hegemonia musical ficou nas mãos da *disk music*¹⁸; um ritmo ideologicamente ‘asséptico’ que propiciou, em certo sentido, uma nova forma de articulação na obstinada identificação com os pobres: o funk. (Arce, 1997: 148, grifo nosso).

Micael Herschmann realizou um estudo de caso sobre o *funk* e o *hip hop* (subgênero do *funk* ligado ao *rap*¹⁹) no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 1990. Seu objetivo era “problematizar (...) a articulação dos jovens dos segmentos populares na dinâmica da cultura urbana contemporânea” (Herschmann, 2000: 16), procurando entender os famosos arrastões ocorridos na cidade do Rio entre 1992 e 1993 como um marco importante que acabou, segundo ele, se transformando em “uma espécie de divisor de águas (...), colocando em discussão *o lugar do pobre* no debate político e intelectual do país.” (Herschmann, 2000: 17, grifo do autor). Apesar de não focar diretamente o *funk* dos anos 1970, Herschmann entende a existência do chamado movimento Black Rio, nos anos 70, como o ponto de partida para o *funk* dos anos 1990. E assim como Ivanir dos Santos, destaca a repressão política da ditadura como uma das causas centrais do esvaziamento do movimento:

Antes que a grande imprensa se cansasse da novidade black, as gravadoras tentaram frustradamente ‘emplacar’ o soul nacional no mercado. À exceção de Tim Maia e Tony Tornado, a maioria destes músicos e dançarinos caiu no esquecimento. A repressão implementada pelo regime militar vigente no País e o *boom* da moda discoteca, apreciada tanto pela Zona Sul quanto pela Zona Norte da Cidade, enterraram de vez as tentativas de se desenvolver, naquele momento, qualquer movimento étnico. (Herschmann, 2000: 22).

José Roberto Zan é um dos primeiros autores do meio acadêmico a estudar diretamente a Banda Black Rio e, mais especificamente, sua sonoridade. Em artigo publicado recentemente na

¹⁷ Gerson King Combo é um único artista.

¹⁸ O autor se refere à *disco music*, subgênero do *soul* que se tornou muito popular na segunda metade da década de 70 e que não tinha qualquer conteúdo ideológico. Seu fim era apenas divertir os ouvintes.

¹⁹ Sigla para rhythm and poetry. Este é um gênero onde o “canto” é uma fala ritmada, sem melodia.

revista ArtCultura, o autor contextualiza o surgimento da banda, relacionando-a ao movimento Black Rio e, destacando todo um cenário favorável da economia brasileira – provocado pelo significativo crescimento econômico ocorrido durante o regime militar – observa que existiu um interesse das multinacionais do disco em investir em tal segmento musical:

A indústria fonográfica acompanhou essas transformações. O aumento do consumo de bens duráveis, associado ao fortalecimento de uma classe média no contexto do chamado ‘milagre econômico’ dos primeiros anos 70 – período em que a economia brasileira registrou elevados índices de crescimento – contribuiu para impulsionar o desenvolvimento desse ramo da indústria de bens culturais (...) Os agentes das gravadoras acompanhavam atentamente o crescimento do Black Rio. As reuniões de milhares de jovens em torno das equipes de som que animavam os bailes apontavam para a existência de um mercado extremamente atraente. (Zan, 2005: 189-194).

Zan assinala que “para a compreensão do sentido das fusões presentes no repertório da Banda, é necessário analisar essa produção no contexto brasileiro dos anos 70, marcado por processos específicos de hibridação cultural”. (Zan, 2005: 188). Tais processos se relacionam, segundo o autor, a uma série de fatores, como “a internacionalização da economia brasileira; a consolidação do mercado de bens simbólicos no País (...); a inserção desse mercado em circuitos culturais mundializados; e a emergência de novos movimentos identitários juvenis.” (Zan, 2005: 188). Este último fator diz respeito ao encontro de jovens em torno de equipes de som que tocavam *funk*, que ficou conhecido como o movimento Black Rio.

No que tange especificamente à sonoridade da Banda Black Rio, podemos destacar, entre as observações de Zan, a execução de um tipo de samba em compasso quaternário, o que deixa clara a hibridação feita pelos músicos:

A partir da audição dessas gravações pode-se (sic) identificar características da sonoridade da banda que expressam claramente o resultado da fusão entre o samba e o *soul/funk*. A base rítmica das músicas revela a naturalidade com que os instrumentistas transitam da divisão 2/4 do samba para o 4/4 do *funk*. Possivelmente essa mobilidade é facilitada pelas similitudes rítmicas entre esses gêneros. (Zan, 2005: 196).

Outra observação de Zan diz respeito às novidades na instrumentação da Banda Black Rio, identificada com a sonoridade das bandas de *funk* americanas dos anos 70. Porém o autor

ênfatiza que isto não impede a banda de transitar para uma sonoridade mais próxima do samba, o que também revela a hibridação musical:

O contra-baixo (sic) elétrico reforça os traços do *funk* presentes no repertório. Em geral, seu desempenho é de caráter melódico/rítmico, com o uso de ostinato, como o *vamp*, e de recursos timbrísticos típicos do gênero norte-americano, como o *slap*. Isso não impede que em determinados arranjos ele faça a marcação da caixa surda do samba, acentuando o segundo tempo do compasso. De outro modo, a guitarra elétrica aparece em quase todas as músicas como instrumento típico do *funk*, com sons agudos e estridentes cumprindo ao mesmo tempo funções harmônicas e percussivas. O uso de pedais pelo guitarrista valoriza o efeito uauá, característica típica do *funk*, e limita as distorções a raros momentos. Os instrumentos de sopro (sax, trompete (sic) e trombone) atuam também de forma harmônica e percussiva, através de ataques em bloco. Tal procedimento é usado tanto como *background* como em solos das melodias principais. (Zan, 2005: 196-7).

CAPÍTULO 2 – O SURGIMENTO DA BANDA BLACK RIO

2.1 Antecedentes

A popularização da *soul music*, no final dos anos 60, proporcionou a ascensão, no Brasil, de cantores, compositores e bandas que se identificavam com o gênero, o que começou a consolidar um *soul* nacional.

A novidade musical teve no cantor e compositor Tim Maia um de seus principais propagadores, uma vez que ele havia morado nos EUA entre 1959 e 1964, ocasião em que conheceu de perto o gênero musical criado por James Brown e muitos músicos e produtores musicais que o praticavam. Alguns relatos de músicos brasileiros confirmam tais fatos. O baixista carioca Arthur Maia, que integrou a Banda Black Rio nos anos 80, conta, em entrevista publicada em 1998 no jornal “O Globo”, como conheceu e entendeu o que é *soul music*:

O baixista Arthur Maia tinha 9 anos quando o tio, o instrumentista Luizão Maia, demonstrou numa bateria o que considerava a última novidade em música. – Ele bateu o pé duas vezes no pedal dizendo ‘olha só o que o Tim Maia trouxe de Nova York!’ – lembra Arthur, hoje com 35 anos, que na época morava em Cascadura.

– Naquele momento, entendi o que era soul. (Name & Marques, 1998: 1).

Apesar de só ter conseguido lançar seu primeiro LP em 1970, Tim Maia é reconhecidamente um dos pioneiros do *soul* brasileiro. Ademais, as primeiras tentativas de fusão desta música com o samba podem ser encontradas no álbum *Tim Maia* (Polydor, 1973), o quarto LP lançado pelo cantor. Faixas como *Réu confesso*, *Gostava tanto de você* e *O balanço* alcançaram sucesso, sendo tocadas até hoje em bailes.

O cantor Tony Tornado, que nos anos 1960 excursionou com um grupo musical, passando dez anos fora do Brasil, teve a oportunidade de morar por três anos em Nova York, onde pôde conhecer tanto o movimento negro, representado pelos *Panteras Negras*, como também Tim Maia, nesta ocasião. Seus gestos no palco, em shows realizados após a volta ao Brasil, eram inspirados nos *Panteras Negras*. Além disso, o sucesso da canção *BR-3*, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, interpretada por Tornado no V Festival Internacional da Canção, em 1970, popularizou o cantor, tornando-o um influente divulgador e propagador da *soul music* e do movimento negro no Brasil.

O principal compositor de canções *soul* nesta época era o paraibano Cassiano, que integrou, ao lado de seus irmãos Amaro e Camarão, o trio vocal *Os Diagonais*. O compositor soube, com raro talento, adaptar a *soul music* para a linguagem brasileira. Isto pode ser percebido nos dois LPs lançados pelo trio, entre 1969 e 1971, mas fica evidente na audição dos três discos solo do compositor, lançados entre 1971 e 1976. Cassiano foi, ainda, um dos compositores mais gravados por Tim Maia.

A banda Impacto 8, liderada pelo trombonista Raul de Souza (conhecido na época por Raulzinho), também teve grande importância nesses “primórdios” do soul brasileiro. O grupo, que contava em sua formação com Oberdan Magalhães (posteriormente, um dos fundadores da Banda Black Rio) lançou seu único LP, intitulado *International Hot*, em 1968, pelo selo *Equipe*. A audição deste disco deixa evidente a tentativa de se criar um *soul* brasileiro para o mercado internacional. As faixas alternam temas instrumentais com canções, sendo duas destas em inglês. Os arranjos foram escritos por Bill Vogel, um americano que vivia no Rio de Janeiro, e enfatizam a execução do *soul* à maneira americana. A banda representa um marco importante para o desenvolvimento deste gênero no Brasil, apesar de soar como o que era feito pelos ícones do *soul* na época, como James Brown: harmonias baseadas na progressão básica do *rhythm 'n blues* (17 –

IV7 – V7); instrumentação e timbres típicos de bandas americanas do gênero, inclusive com uso do órgão; conduções rítmicas de bateria e contrabaixo bem típicas e básicas do *rhythm 'n blues* (por exemplo, marcação da caixa da bateria sempre no segundo e quarto tempos do compasso quaternário); execução de *standards* da música americana (como *Cantaloupe Island*, do pianista Herbie Hancock e uma versão em português de *Spinning Wheel*, do grupo Blood, Sweat & Tears); guitarra cumprindo funções rítmicas próprias do *funk* (marcação no segundo e quarto tempos do compasso quaternário).

Os artistas que de fato iniciaram a fusão do *soul/funk* com os ritmos brasileiros foram os músicos do grupo *Dom Salvador e Abolição*. Três integrantes desta banda fizeram, anos mais tarde, parte da primeira formação da Banda Black Rio: o baterista Luis Carlos, o trompetista Barrosinho e novamente Oberdan Magalhães (sax). O líder da banda, o pianista Dom Salvador, participara de trios importantes de bossa nova e *samba-jazz*²⁰ nos anos 1960, tais como o *Rio 65 Trio*. A formação do *Abolição* contava com piano, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria e percussão, além do naipe de sopros, composto por trompete, saxofone e trombone. O álbum *Maria Fumaça*, o primeiro da Banda Black Rio, teve formação idêntica, o que mostra a ligação entre os dois grupos e uma espécie de caminho até a consolidação do *samba-funk*.

Para a gravação daquele que acabou sendo o único LP da banda, o trompetista Barrosinho foi substituído por Darcy. Em 1971, o grupo lançou o álbum *Som, sangue e raça*, mostrando as raízes da mistura da música criada por James Brown com os ritmos brasileiros (sobretudo o samba). O líder Dom Salvador toca acordeão em algumas faixas, aproximando-as da sonoridade brasileira. Assim como no disco *International Hot*, do Impacto 8, as faixas alternam-se entre temas instrumentais e canções, todos de autoria dos membros do grupo.

²⁰ Gênero híbrido surgido no Brasil nos anos 1960, mesclando o ritmo do samba com a improvisação do jazz. Era normalmente tocado por pequenos conjuntos, como trios, e quase sempre instrumental.

É importante observarmos que no ano de 1971 o Rio de Janeiro estava às vésperas dos primeiros “bailes da pesada”, conforme citado no primeiro capítulo desta dissertação. O visionário grupo de Dom Salvador, apesar de seu LP não ter alcançado vendagem tão expressiva²¹, foi uma espécie de ponto de partida para a criação do *soul* brasileiro e lançou as bases para a consolidação de um subgênero do samba nos anos seguintes. A fusão musical, idéia básica do grupo de Dom Salvador, foi mantida por Oberdan Magalhães e seus companheiros de banda alguns anos mais tarde e alguns músicos também foram mantidos, o que nos faz ressaltar a ligação entre as duas bandas e a importância do *Abolição* no longo processo de criação do *samba-funk*.

2.2 Forma-se a banda

Reunidos os músicos, a Banda Black Rio apresentava uma característica ligeiramente diferente de outras bandas: Agora trata-se de uma banda de instrumentistas que acompanhavam, em gravações e apresentações ao vivo, artistas diversos. A formação reunida para o disco *Maria Fumaça* contava com Oberdan Magalhães (saxofone), Barrosinho (trompete), Lucio Silva (trombone), Cristóvão Bastos (piano), Claudio Stevenson (guitarra), Jamil Joanes (contrabaixo) e Luis Carlos (bateria).

Oberdan Magalhães era tipicamente um músico que fez carreira em bandas de baile cariocas e acompanhando artistas de MPB, como Gilberto Gil, Gal Costa, Jorge Ben e Luiz Melodia, entre outros. Era primo do compositor de samba-enredo Silas de Oliveira, do Império Serrano. Oberdan tinha essa ligação de família com o samba, mas também abraçou o jazz e a

²¹ Não são conhecidos os números da vendagem do LP *Som, sangue e raça*, tampouco os números de *International Hot*, os quais são célebres raridades entre colecionadores. O fato de ambos serem muito dificilmente encontrados em

música *pop* negra americana, tendo feito, por correspondência, curso na Berklee College of Music, de Boston, nos EUA, uma das universidades mais conceituadas no universo do jazz. Essa formação musical de Oberdan resume o espírito e a proposta da banda que fundou, na segunda metade da década de 1970, juntamente com outros músicos de destaque no cenário carioca. O trombonista Lúcio Silva, em conversa informal, confirma que a proposta da banda era mesclar músicos com experiência em gêneros musicais diversos:

Quando a banda foi montada, era um pessoal do subúrbio – eu, o Cristóvão [Bastos], o Luís [Carlos, baterista], mas foi chamado também o [Claudio] Stevenson, que era um cara que estudou na Berklee, tinha aquela coisa do jazz e tal, mas quando chegava o carnaval ele saía de cavaquinho nos blocos lá da zona sul, Leblon...

O começo da banda é alvo de uma controvérsia. Acredita-se que foi uma encomenda da Warner, multinacional que acabava de chegar ao mercado brasileiro. Ana Maria Bahiana comenta que com a reunião dos músicos da futura Banda Black Rio, a Warner, na figura de seu presidente, Andre Midani, teve

a idéia de lançar um grupo brasileiro de *soul*, ou pelo menos afinado com o mercado black. Que esse grupo apareceu sob a forma do conjunto Senzala – por sua vez formado a partir do Abolição, do pianista Dom Salvador – integrado por Oberdan (sax), Barrosinho (trumpete (sic)), Luís Carlos (bateria), Cristóvão Bastos (piano) e Jamil Joanes (baixo), que trabalhou com Gal Costa, Luís Melodia e Hyldon. E que, acrescido de Claudinho Stevenson na guitarra e Lúcio no trombone, se transformou em Black Rio Band, ganhando Cr\$ 500,00 por dia para ensaiar e criar um *funk* brasileiro. (Bahiana, 1980: 220-1).

O pianista Cristóvão Bastos, por outro lado, conta, em entrevista concedida a mim, como e quando os músicos começaram a se reunir para tocar:

A banda era uma reunião de músicos amigos. A gente estava tentando se reunir há tempos *pra* fazer um som lá no subúrbio, porque a gente era do subúrbio. Eu dava ‘canjas’ com o Luís Carlos [baterista da primeira formação] em bares (...) Nós fazíamos esse som com o Rubão [Sabino, baixista] antes do Jamil [Joanes].

O depoimento de Cristóvão deixa claro que tudo começou antes de haver algum contato ou proposta de gravadora para a banda fazer um disco. E esclarece que a Warner foi responsável apenas pelo nome da banda (ao que parece, numa estratégia de *marketing*), e não por reunir os

sebos indica que pouquíssimas cópias foram vendidas à época em que foram lançados.

músicos. Salienta, ainda, que o contrabaixista Rubão Sabino – que fez parte do grupo *Dom Salvador e Abolição* – esteve na formação que antecedeu o disco *Maria Fumaça*:

O mérito dessa reunião não é da Warner. A gente *tava* tentando fazer antes do Jamil, com o Rubão. A gente se reunia numa casa para tocar, mas o mérito não é da Warner. O nome Black Rio é que foi dado depois por ela *pra* ligar com aquela coisa do movimento [Black Rio] que estava acontecendo.

Cristóvão Bastos não nega nem confirma se, após serem contratados pela Warner, os ensaios para a gravação do LP *Maria Fumaça* eram pagos. E relata como era o processo criativo da banda:

Não me lembro se a gravadora pagava os ensaios. Pode até ser que sim, mas disso eu não me lembro. As idéias iam surgindo nos ensaios, era hiperdemocrático. Tanto que o disco é elaborado, como você pode ouvir, mas não tem uma nota escrita.

Lúcio Silva, em conversa informal, deu um exemplo de como funcionavam as decisões sobre arranjos durante os ensaios da banda, confirmando que o processo era realmente organizado e realizado coletivamente:

Quando nós estávamos gravando o *Maria Fumaça*, faltava uma música pra fechar o disco, pra ter dez faixas. Aí o Jamil apresentou *Junia*²² [exatamente a décima e última faixa do LP]. Todo mundo queria ser o solista da música, então o Jamil resolveu testar qual instrumento ficaria melhor solando a melodia. Quando ele ouviu o timbre do trombone, olhou pra mim e falou: ‘é você!’ Todo mundo concordou e a faixa ficou com o solo do trombone.

As informações de Cristóvão Bastos nos levam a perceber que a Banda Black Rio não saiu diretamente do “movimento” a que estava associada. A gravadora (Warner) é que aproveitou a existência de uma manifestação cultural que crescia para lançar uma banda que já existia, associando-a a tal manifestação cultural, numa estratégia de mercado.

Outra questão importante que estes últimos depoimentos trazem é que, na banda, não havia um arranjador. Todos os músicos contribuíam com idéias, participando do processo criativo e gerando uma música que tinha o dedo de cada um dos músicos da banda. Os arranjos eram criados por todos e assimilados de ouvido, por isso eles não deixaram partituras.

²² Esta faixa, de autoria de Jamil Joanes, é a única do LP *Maria Fumaça* em que a melodia não é executada por todos os metais através de ataques em bloco, mas sim por apenas um dos instrumentos, o trombone.

A especificidade da Banda Black Rio, formada por instrumentistas que acompanhavam cantores, nos faz atentar para a distinção entre músico prático (instrumentista) e artista (cantor), que vem a ser apenas uma das muitas faces da relação entre todos os músicos que se envolvem em um trabalho musical. Em primeiro lugar, aparece a questão da autoria da obra. O disco de um cantor consagrado de MPB, como Emílio Santiago, por exemplo, vem apenas com o nome dele na capa. Porém sabe-se que há outros músicos que contribuíram para a realização daquela obra, como o(s) compositor(es), o arranjador e os instrumentistas. Estes últimos parecem ser os menos valorizados durante o processo criativo, pois como observa Morelli (1991) “o reconhecimento da natureza criativa do trabalho de execução musical é menos consensual do que o mesmo reconhecimento no que diz respeito aos trabalhos de composição e de interpretação” (p. 92).

A delimitação de fronteiras ao longo do processo criativo muitas vezes torna-se difícil, pois freqüentemente pede-se ao instrumentista que crie sua parte durante a gravação de uma faixa em álbum de artista. A questão é que em algumas situações esta parte criada pelo instrumentista acaba se tornando uma marca registrada daquela gravação. O instrumentista, ao ver a gravação alcançar sucesso comercial, não tem o reconhecimento devido pelo seu trabalho.

Para ilustrar este fato, reporto-me a um show do guitarrista Hélio Delmiro que presenciei no Rio de Janeiro. Na ocasião, pude constatar a dimensão que este aspecto assume. Em determinado momento do espetáculo, o guitarrista quis fazer uma brincadeira com o público. Ele tocava a introdução de uma música de sucesso, de cuja gravação original tenha participado, pedindo em seguida para o público continuar a música. A grande maioria reconheceu a introdução dessas músicas e cantou. Eram canções que hoje estão inscritas definitivamente na memória do brasileiro, como *O bêbado e a equilibrista*; *Dois pra lá, dois pra cá* e *Caçador de mim*. Estes são exemplos de gravações semelhantes a algumas composições de *rock* em que o *riff* executado pelo guitarrista na introdução identifica a música imediatamente. A música sem aquele

riff perde a identidade e, por isso, muitas vezes o guitarrista é, ou deveria ser considerado, co-autor da composição. É exatamente neste ponto que as fronteiras que separam composição e execução se tornam tênues, pois como observa Silvio Merhy (2001), os instrumentistas “são uma espécie de categoria técnica, de menor prestígio que a categoria dos artistas-criadores.” (p. 149). Porém em algumas situações sua contribuição à obra transcende o aspecto técnico, como mostram os exemplos acima. Deve-se notar que os direitos dos músicos acompanhantes (instrumentistas e coristas) sobre as gravações recebem o nome de direitos conexos, distinguindo-se dos direitos autorais, que são os direitos do compositor.

Os músicos da Banda Black Rio, ao serem contratados para gravar um disco por uma grande gravadora, saíram da condição de executantes da obra alheia, ou músicos de estúdio, para serem os artistas. Eles agora são os compositores, instrumentistas executantes da própria obra e também os arranjadores. A especificidade deste grupo, para a gravadora, gerou até uma situação incomum no meio musical, a qual, conforme citado na seção anterior, não é refutada por um integrante da banda: os músicos (agora “artistas”) recebiam um salário da gravadora para ensaiar o repertório do disco. Naturalmente que isso decorreu do fato de não haver a figura do arranjador. Os músicos eram seus próprios arranjadores e a “gestação” do álbum precisava ser desenvolvida mais lentamente.

Este é outro dado que chama a atenção em relação a este caso. Seria inimaginável que os produtores do disco *Maria Fumaça* exigissem um arranjador que não fosse músico da banda, já que tais músicos tinham um histórico como arranjadores de obras alheias. Isto criaria uma tensão entre o arranjador e os músicos, já que, para estes, o arranjo sempre fez parte do processo criativo e eliminar esta tarefa justamente no momento em que eles se tornam os artistas seria um cerceamento a suas capacidades criadoras.

A questão do arranjo é um outro ponto crucial em relação à banda, pois agora composição e arranjo são tarefas que estão o tempo todo ligadas uma à outra, não se constituindo etapas distintas do processo de criação musical. O *The New Grove Dictionary of Jazz* (1988) define arranjo como “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original.”²³ (p. 32). Esta definição do *Grove* já engendra uma dúvida em relação à música popular: o que pode ser considerado o original? Em relação às versões que serão analisadas neste trabalho, deve-se considerar o original de *Na Baixa do Sapateiro* a primeira gravação da música ou a concepção de Ari Barroso, compositor da música? A primeira gravação deste samba, de Carmen Miranda, tem um arranjo peculiar (que não é de Ari Barroso). Esta versão difere da de Silvío Caldas (1942), porém tem elementos comuns que podemos supor fazer parte do “original” concebido pelo compositor. A mesma dúvida se aplica a *Tico-tico no Fubá*, outra versão feita pela Banda Black Rio a ser analisada. Também devido ao fato de ter recebido muitas versões, identificar o que seria o original é uma tarefa bastante árdua, ou mesmo inócua.

Essas duas versões apresentadas pela banda revelam uma liberdade criativa que as aproxima dos arranjos jazzísticos, por isso adotamos as definições do *New Grove of Jazz* como as mais adequadas para análise desta concepção de arranjo.

O dicionário distingue duas modalidades básicas de arranjo: primeiramente, aqueles que são mais fechados, que representam “uma versão escrita, fixa, geralmente impressa e publicada de uma composição, normalmente arranjada para uma das várias formações padrão do jazz (orquestra, *big band* ou pequeno grupo)”²⁴ (p. 33). Este tipo de arranjo depende da criatividade

²³ The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original.

²⁴ A written-down, fixed, often printed and published version of a composition, usually arranged for one of the various standard jazz ensembles (jazz orchestra, big band, small group, etc).

do arranjador para se tornar musicalmente interessante ou acrescentar algo de novo em relação à obra em que se baseia.

O *New Grove of Jazz* (1988) define, ainda, um segundo tipo de arranjo, nomeado de *head arrangement*, que pode ser compreendido como arranjo coletivo:

Estes arranjos geralmente não são escritos (...) mas construídos a partir das idéias (...) de toda a banda ou ao menos de seus líderes. Largamente utilizada no jazz, esta modalidade de arranjo é resultado de uma combinação de sugestões dos músicos, combinação esta conceitualmente simples, mas tecnicamente complexa.²⁵ (p. 33).

Esta modalidade está mais próxima da prática de composição e arranjo da Banda Black Rio e tem a particularidade de transformar os três momentos da prática musical (composição, arranjo e execução) em uma única atividade. O dicionário salienta que esta modalidade é comum não só no jazz, mas também em outros gêneros de música popular.

Estes três momentos da prática musical (composição, arranjo e execução) têm a particularidade de se confundirem justamente devido à inexistência de um original fechado e absolutamente predeterminado, como os casos das duas versões criadas pela Banda Black Rio, citadas acima. Assim, ao executar uma composição popular qualquer, o instrumentista já está necessariamente fazendo um arranjo daquela composição. Aragão (2001) enfatiza isto ao afirmar que “partindo dos princípios de que na música popular não existe um original predeterminado e de que qualquer execução se dará, naturalmente, através de uma organização dos sons, é natural supor que o arranjo esteja presente *sempre* entre os processos de composição e execução.” (p. 100, grifo do autor).

Ao escolherem um *standard* para tocar, os integrantes da banda já começam a etapa do arranjo desde que a primeira nota é executada. Ainda, as versões que a banda apresenta e que

²⁵ Such “arrangements” are generally not written down (...) but are assembled instead from the ideas (...) of an entire band or perhaps some of its leading members. Widespread in jazz, this form of arrangement results from a conceptually simple yet technically complex combining of players’ suggestions.

serão aqui analisadas são transformadas de uma maneira que chega a caracterizar uma recomposição ou reelaboração, haja vista que ambas contêm alterações melódicas e rítmicas muito significativas. Portanto, a própria etapa do arranjo, para as composições que não são de autoria dos membros da banda, se confunde com o processo de composição.

Passamos, no próximo capítulo, à análise das composições e reelaborações da Banda Black Rio, a fim de identificar características estilísticas e peculiaridades de sua sonoridade.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE MUSICAL

3.1 Considerações gerais

As transcrições realizadas para este trabalho têm o objetivo apenas de auxiliar na análise do repertório (arranjos, procedimentos harmônicos e estilísticos etc), não se constituindo em material para a reprodução fiel daquilo que foi executado pela Banda Black Rio. Por isso, transcrevemos apenas o padrão rítmico básico executado pela seção rítmica, não nos preocupando com detalhes nem variações, principalmente em relação ao contrabaixo e à bateria. Deve-se notar que a execução instrumental dos músicos da seção rítmica tem por característica um estilo virtuoso que acrescenta muitas notas ao padrão rítmico básico. A transcrição detalhada levaria muito tempo e inviabilizaria a pesquisa, sendo mais indicada para outros fins.

3.1.1 Notação

Em relação aos instrumentos de sopro, decidimos fazer a notação real, para facilitar o acompanhamento da análise por parte do leitor, uma vez que esta transcrição não se propõe a servir de material para execução do repertório. Sendo assim, a notação dos três instrumentos se refere ao som por eles emitido. Portanto há alteração da notação em relação ao saxofone tenor e ao trompete. O trombone não é um instrumento transpositor e por isso não sofre, aqui, alteração em sua notação.

Em relação aos instrumentos de cordas (guitarra elétrica e contrabaixo), decidiu-se pela manutenção de suas respectivas notações, que têm características idênticas. Ambos os instrumentos são transpositores e emitem os sons uma oitava abaixo do som escrito.

As partituras da bateria contêm o ritmo executado simultaneamente por três peças (bumbo, caixa e *hi hat* ou contratempo). O resultado da execução simultânea destas três peças é o que denominamos *Padrão rítmico da bateria*. Eventuais complementos a tal padrão rítmico, executados em outras peças da bateria, aparecerão na partitura caso façam parte de alguma convenção. Os ton-tons agudo, médio e grave (surdo) são escritos no quarto espaço, quarta linha e segundo espaço, respectivamente.

O bumbo é escrito no primeiro espaço da pauta e a caixa no terceiro espaço. O contratempo executado com o pé é escrito abaixo da primeira linha; o contratempo executado com baqueta, acima da quinta linha (Ver figuras 1 e 2).

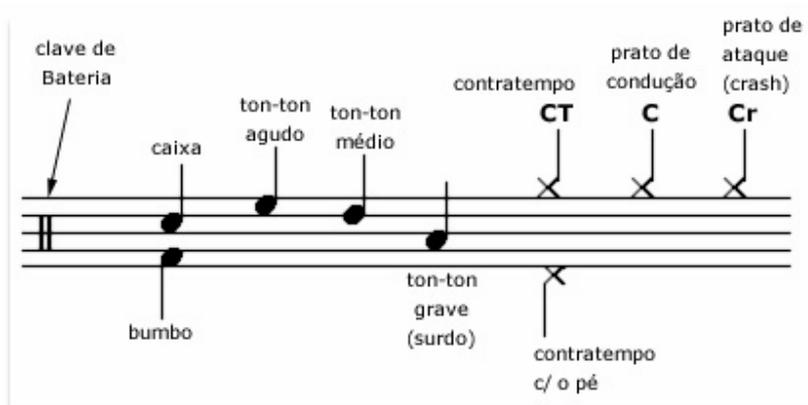


Fig. 1 – Escrita para bateria

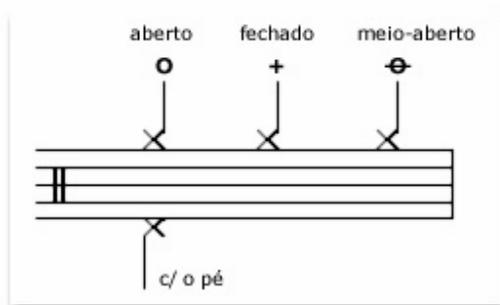


Fig.2 – Legenda para o *hi hat* ou contratempo

A partitura dos instrumentos de percussão é formada por uma linha única, sendo o som mais grave escrito abaixo da linha e o som mais agudo acima da mesma.

3.1.2 Cifragem e metodologia

A cifragem usada neste trabalho baseia-se naquela usada no livro *Harmonia e improvisação*, de Almir Chediak e em *Tagg's harmony handout*, de Philip Tagg. A cifra *sus4* refere-se ao acorde em que a terça foi suprimida e substituída pela quarta justa. Os termos relacionados ao parâmetro textura são baseados no livro *Structural functions in music*, de Wallace Berry, e serão definidos juntamente com as análises.

3.2 As análises

3.2.1 Maria Fumaça

Maria fumaça, composição de Oberdan Magalhães e Luís Carlos, é a faixa-título e abertura do primeiro LP da Banda Black Rio, lançado pela Warner em 1977. Neste disco, inteiramente instrumental, a formação da banda contava com: Oberdan Magalhães (saxofone), J. Carlos Barroso (ou Barrosinho, trompete), Lucio Silva (trombone), Jamil Joanes (contrabaixo), Claudio Stevenson (guitarra), Cristóvão Bastos (teclados) e Luis Carlos Santos (bateria e percussão). Há ainda um grupo de percussão de apoio, que é definido no encarte do álbum como “sessão (sic) rítmica”, formada por Nenê, Geraldo Sabino, Wilson Canegal e Luna. Os instrumentos por eles executados não são mencionados no encarte.

Em relação à sonoridade, percebe-se o uso de instrumentos e efeitos típicos de bandas de *funk* dos anos 1970, sobretudo em relação aos instrumentos que dão o suporte harmônico (guitarra e teclados). Alguns exemplos disso são: a utilização do piano elétrico *Rhodes*; o timbre da guitarra e os acordes, executados na região aguda deste instrumento.

Na introdução, há dois elementos importantes da composição: em relação aos sopros, a textura harmônica; em relação à seção rítmica, a execução de uma melodia baseada em uma célula rítmica típica do samba (ex. 1)



Exemplo 1 – *Maria Fumaça* – introdução, compasso 1

Podemos observar o caráter harmônico da textura, em relação aos sopros, tanto na introdução como na primeira parte da música (do compasso 1 ao 16), pois são três componentes dentro de um intervalo de sexta maior. Aqui fica caracterizada a execução do acorde em posição estreita. (ex. 2)



Ex. 2 – metais (*Maria Fumaça*, compasso 9)

As notas executadas por trompete, sax tenor e trombone são, respectivamente, a terça maior, a sétima maior e a quinta justa em relação ao acorde da tônica (E7M), o que caracteriza, portanto, uma textura cordal (harmônica).

Outro aspecto em relação à textura está relacionado ao parâmetro *direção*. Berry estabelece três terminologias para a classificação de duas linhas melódicas: homodirecional

(movimento direto) quando as linhas evoluem sempre na mesma direção (do agudo para o grave ou vice-versa); contradirecional (movimento contrário) quando as linhas evoluem sempre em direções opostas; heterodirecional quando alternam a direção (sendo ora na mesma direção, ora em direções opostas).

Na primeira parte da composição que analisamos, os três sopros evoluem em movimento direto até o compasso 15. No compasso 16, o último compasso da primeira seção da composição, o trombone realiza um movimento contrário em relação aos outros dois sopros. (ex. 3)



Ex. 3 – trombone em movimento contrário (*Maria Fumaça*, compasso 16)

Harmonicamente, esta primeira seção da composição apresenta uma alternância entre o acorde de tônica (E7M) e A7(9)sus4, este derivado do modo menor. Por isso, apesar de ser um acorde de sétima da dominante, não tem função dominante (resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou um semitom abaixo). A função deste acorde, que analisamos como IV7, é dar uma sensação de oscilação entre os modos maior (quando soa E7M) e menor. Observe-se que a quarta suspensa (ré) do acorde corresponde à sétima menor do tom da música, fazendo aumentar a sensação de oscilação entre os modos maior e menor. Percebemos então uma

sutil ambigüidade harmônica nesta primeira seção da composição. Chamaremos este recurso composicional de *ambigüidade modal*.

O padrão rítmico executado pela bateria é um híbrido do samba com o *funk*, pois enquanto a caixa marca os tempos fracos do compasso (conforme vimos, uma característica do *rhythm'n blues*), o bumbo executa células do samba, como mostra o exemplo 4:



Ex. 4 – Padrão rítmico da bateria (*Maria Fumaça* – 1ª parte, compasso 5)

O padrão rítmico da bateria, de todos os elementos apresentados na composição, é a característica que mais se liga à criação de um gênero que é fruto de uma fusão. Por isso, tal padrão parece ter a mesma importância – dentro da concepção criativa da banda – que a própria melodia. Talvez por isso a melodia seja executada, nesta primeira parte, de maneira fragmentada, isto é, com notas curtas e pausas longas, como vemos no exemplo 5, que compreende os compassos 9 e 10:



Ex. 5 – melodia fragmentada (*Maria Fumaça*, compasso 9)

O papel da guitarra, nesta seção da composição, dá uma mostra interessante de como a banda trata os instrumentos para criar a fusão samba-funk. A função deste instrumento é a mesma daquela executada por bandas *funk* americanas, isto é, rítmico-harmônica: marcar os acordes sutilmente na região aguda, sendo responsável pela condução harmônica da composição. Porém aqui a guitarra traz um outro universo rítmico, aproximando esta condução rítmico-harmônica do samba, como mostra o exemplo 6.



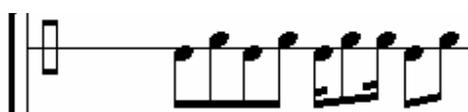
Ex. 6 – guitarra (primeira seção de *Maria Fumaça*)

O contrabaixo, por sua vez, também dá um reforço aos componentes de samba, uma vez que marca as fundamentais dos acordes na cabeça dos tempos fortes e a quinta dos mesmos na cabeça dos tempos fracos (ex. 7), fazendo uma linha típica dos conjuntos que acompanhavam artistas de MPB na década de 1970 quando estes cantavam sambas, como Elis Regina e João Bosco. Este tipo de condução do contrabaixo no samba é encontrado em álbuns como *Em pleno verão* (Philips, 1970), de Elis Regina e *Bandalhismo* (BMG, 1980), de João Bosco, entre muitos outros:



Ex. 7 – contrabaixo (*Maria Fumaça*, 1ª parte, compasso 5. Considerar andamento: 105 bpm)

A percussão nesta parte da composição se restringe a um agogô (ou instrumento semelhante)²⁶ que executa células de samba. Quando a música volta à parte A (após ser executada a segunda parte), este instrumento toca, com mínimas variações, uma célula constante, que Mukuna (2000) identifica como “o ritmo de samba mais característico” (p. 138), como vemos no exemplo 8:



Ex. 8 – agogô em *Maria Fumaça*

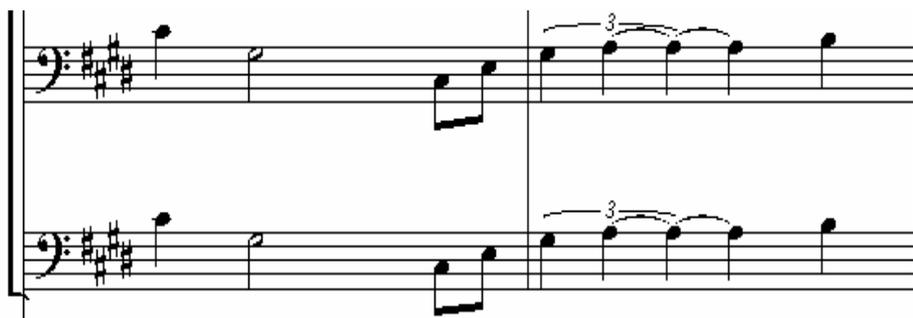
Do compasso 17 ao 20 há uma transição ou ligação entre as partes da música. Esta ligação é chamada popularmente, no meio musical carioca, de *cachorro*, e nada mais é do que uma passagem rítmico-melódica (convenção) executada em uníssono (ou oitava) por dois ou mais instrumentos do conjunto. No caso que ora analisamos, o *cachorro* (ex. 9) é executado por piano, contrabaixo e bateria. Harmonicamente, é um pedal na dominante (B7sus4). Sua função na composição parece ser o de fazer uma ligação entre partes contrastantes, uma vez que o caráter da segunda parte da composição é completamente diferente do caráter da primeira parte, como veremos a seguir. Veremos, ainda, analisando as outras músicas, se tal característica é recorrente na concepção criativa da banda.

²⁶ Em alguns momentos é difícil identificar os timbres em meio à massa de instrumentos, sobretudo os de percussão, que não são mencionados na ficha técnica.



Ex. 9 – cachorro (*Maria Fumaça*, compasso 17)

Na segunda parte, que vai do compasso 21 ao 32, a composição muda sensivelmente de carácter. Em primeiro lugar, há a mudança em relação à textura da melodia. Esta mudança ocorre tanto no aspecto quantitativo quanto no qualitativo. Há uma redução da densidade (ver Berry, 1987) nos dois aspectos, uma vez que a melodia é tocada apenas pelo sax tenor e pelo trombone (quantitativo) e soa, nesta seção, em uníssono (qualitativo), em contraste com a textura cordal (harmônica) da primeira parte. O exemplo 10 ilustra isto (note-se que o sax tenor está escrito, nesta passagem, na clave de fá devido aos critérios de notação mencionados no início deste capítulo):



Ex. 10 – textura da melodia na segunda parte (*Maria Fumaça* – compasso 21)

O trompete só volta no compasso 29 (com anacruze), mas em oitava em relação ao sax e ao trombone. Percebe-se então, em relação ao naipe de metais, o contraste entre a primeira seção (harmônica, coral) e a segunda seção da composição (tocada em uníssono).

Outro contraste já pode ser visto também no exemplo 10. A melodia agora é contínua, isto é, com mais notas longas e poucas pausas. Isto se liga ao padrão rítmico da bateria (ex. 11), que nesta parte deixa de ser híbrido e fica próximo dos ritmos *funk*. A caixa continua marcando os tempos fracos do compasso, mas o bumbo faz uma marcação típica do *funk*. Observe-se a última semicolcheia do quarto tempo do compasso, que é logo seguida da marcação do próprio bumbo na cabeça do primeiro tempo do compasso seguinte. Esta é uma característica de ritmos *funk* e pode ser encontrada em inúmeros álbuns do gênero, como *The payback* (Polydor, 1973), de James Brown e *Hot on the tracks* (Motown, 1976), do grupo *Commodores*.



Ex. 11 – Padrão rítmico da bateria em *Maria Fumaça* (2ª parte – compasso 21)

O contrabaixo também muda completamente de caráter. A linha tocada por Jamil Joanes nesta parte é de extrema complexidade, parecendo ser quase que completamente improvisada. A marcação nas fundamentais e quintas dá lugar a uma linha com muitas notas de passagem, afastando-a do samba. Há uma liberdade na execução que a aproxima do jazz, mas a marcação das fundamentais dos acordes no primeiro tempo dos compassos ajuda a definir claramente a harmonia. O exemplo 12 mostra o trecho que vai do compasso 25 ao 28, ilustrando o estilo da linha do contrabaixo nesta seção da composição:



Ex. 12 – contrabaixo em *Maria Fumaça* (2ª parte, compasso 25)

Do ponto de vista harmônico, as duas seções não chegam a ser contrastantes, mas há uma distinção. Enquanto na primeira seção há uma alternância entre o I grau e o IV7, tendo cada acorde a duração de apenas um compasso, na segunda parte a harmonia diatônica tem a duração de três compassos consecutivos, para só então aparecer o IV7sus4, que causa a sensação de ambigüidade modal. A seqüência harmônica nesta seção começa com G#m7 (IIIIm7), seguido de F#m7 (IIIm7), novamente G#m7 e A7(9)sus4, sendo um acorde por compasso. Há uma breve sensação de que a harmonia será totalmente diatônica, mas a presença do IV7 no compasso 24 mostra a importância deste acorde na concepção da composição. Esta seqüência harmônica se repete e é seguida de uma alternância entre o V7sus4 e o IV7sus4 (compassos 29 e 30). O pedal no V grau (compassos 31 e 32) prepara o retorno ao início da música (motivo tocado pela guitarra no compasso 5).

A percussão nesta parte (compasso 21 ao 28) conta com um triângulo executando um padrão rítmico constante de quatro semicolcheias, com acento na terceira semicolcheia de cada grupo. Este é um padrão típico do triângulo na execução de ritmos brasileiros.

Na volta ao padrão rítmico da primeira parte, entra a cuíca, que sola por quatro compassos, entrando em seguida pandeiro e chocalho. Neste momento os instrumentos de

percussão remetem o arranjo da composição fortemente ao samba (ex. 13). Tais instrumentos continuam (exceto o pandeiro) quando volta a melodia da primeira seção e se somam ao agogô, que, como mencionado anteriormente, retorna deste ponto.



Ex. 13 – pandeiro, cuíca e chocalho (*Maria Fumaça* – compasso 33)

Retomando as características principais da composição, destacamos a textura harmônica dos sopros na primeira seção; trombone realizando movimentos distintos em relação aos outros instrumentos do naipe de metais; melodia fragmentada, na primeira seção, para ressaltar a importância do padrão rítmico da bateria; esta tem como característica a execução de um híbrido do samba com o *funk*; ambigüidade modal; guitarra e piano aproximam, tanto nos timbres como nos *voicings* dos acordes, o arranjo do *funk* (a guitarra cumpre uma função semelhante àquela verificada em bandas funk, porém trazendo outro universo rítmico); presença da convenção conhecida como *cachorro*, estabelecendo a ligação entre partes contrastantes; metais em uníssono na segunda seção; melodia contínua na segunda seção; ritmo da bateria e contrabaixo próximos

do *funk*, na segunda seção; instrumentos de percussão mantêm a ligação com o samba em toda a composição.

3.2.2 Na Baixa do Sapateiro

Clássico da música brasileira, *Na Baixa do Sapateiro* foi lançada por Carmen Miranda em 1938, recebendo inúmeras versões desde então. Este samba de Ari Barroso acabou se tornando “sua segunda composição mais gravada” (Severiano & Homem de Mello, 1998:166). Parte da grande popularidade da música pode ser explicada devido ao sucesso que fez no exterior, onde foi lançada com o título de *Bahia*. Outro dado referente a esse sucesso é “a cifra de mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos em 1945” (Severiano & Homem de Mello, 1998: 166).

A versão que aqui analisamos é a segunda faixa do LP *Maria Fumaça* e dá uma mostra de como a Banda Black Rio se propunha a recriar clássicos da música brasileira. O arranjo como um todo tem características muito peculiares que ajudam a entender a concepção criativa da banda.

Logo na introdução pode-se perceber a complexidade do arranjo através de três elementos: a textura harmônica da frase executada pelos metais; as mudanças de compasso; o acorde Ab7M – que tem relação distante com o tom da música (Mi) – tocado no segundo compasso.

Sobre o padrão rítmico da bateria há considerações importantes a fazer. Trata-se de um híbrido do samba com o *funk* americano criado com muita particularidade. O somatório ou interação entre os padrões rítmicos executados por bumbo, caixa e *hi hat* deixam clara a superposição de elementos do samba e do *funk* (ex. 14). A célula do bumbo e a combinação do *hi hat* com o padrão da caixa remetem, respectivamente, ao surdo e ao tamborim da escola de samba; a marcação da caixa no quarto tempo do compasso liga-se ao *funk*.



Ex. 14 – Padrão rítmico da bateria (*Na Baixa do Sapateiro*, 1ª parte, compasso 3)

Talvez por ser tão particular, este padrão rítmico soe por mais dois compassos só com o acompanhamento, sem intervenção dos sopros nem solos. Só no compasso 5 aparece um solo de guitarra que revela muito sobre a concepção criativa. O instrumento, neste solo, apresenta características identificadas com o *rock* em muitos aspectos: em primeiro lugar, no timbre, já que o guitarrista faz uso simultâneo dos efeitos *reverb* (reverberação) e *overdrive*. Este último é uma saturação natural no sinal provocada pelas válvulas do amplificador, gerando uma moderada distorção no som. Além disso, o músico faz uso de algumas técnicas de guitarra típicas do *rock*, como o *bend*, que consiste em elevar a afinação de uma nota com o dedo, e o *thrill* (execução repetida de duas ou mais notas com apenas um toque de palheta). A aproximação com o *rock* se vê também no uso de frases construídas a partir da escala pentatônica menor. Porém estas frases vêm acrescidas da nota dó sustenido, que é a sexta maior da tonalidade, o que remete ao modo dórico, mais usado no jazz (ex. 15).



Ex. 15 – solo de guitarra (*Na Baixa do Sapateiro* – introdução)

A primeira seção da composição apresenta como característica primordial uma harmonia quartal. Tagg (2007) define a harmonia quartal da seguinte forma:

A harmonia quartal é assim chamada porque é baseada na quarta e seu complemento dentro da oitava, a quinta. (...) A harmonia quartal não é baseada em terças nem no modo jônico, e os seus acordes básicos não contêm trítomos cujas notas que os constituem requerem condução (resolução) por movimento de semitom²⁷ (p. 17).

Estas características que Tagg descreve podem ser observadas na versão que analisamos: harmonia modal, e não baseada no modo jônico; ausência de intervalos de terça; ausência do trítomo. A harmonização da melodia, executada pelos metais, mostra o caráter quartal e forma o acorde E7sus4 (ex. 16):

Ex. 16 – Harmonia quartal (*Na Baixa do Sapateiro* – compasso 11)

Toda a primeira seção da música é harmonizada somente com esse acorde, revelando uma característica do estilo da banda que foi abordada na análise anterior: uma forma de compor e

²⁷ Quartal harmony is so called because it is based on the fourth and on its octave complement, the fifth. (...) Quartal harmony it is not based on thirds, nor on the ionian mode, nor do its basic chords contain tritones whose constituent notes demand voice leading by semitone steps.

arranjar que não deixa claro, de imediato, o modo (maior ou menor) em que se baseia a composição.

Conforme salientado por Tagg, o acorde quartal não contém o trítono, reduzindo e até eliminando a necessidade de resolução. O mesmo acorde também não contém a terça, mas sim a quarta justa, trazendo incerteza quanto ao modo. Notemos que enquanto o guitarrista, em seu solo da introdução, toca a terça menor da tonalidade (sol natural), como pode ser visto no exemplo 15, o sax tenor toca, na execução do tema da primeira parte, a terça maior da tonalidade (sol sustenido; ex. 17).



Ex. 17 – sax tenor (compasso 13, *Na Baixa do Sapateiro*)

Na primeira seção da composição, a melodia, tocada pelos metais, têm características idênticas às analisadas em *Maria Fumaça*: textura harmônica e o trombone realizando movimentos direcionais distintos em relação ao trompete e ao sax. Neste arranjo, o trombone apresenta, durante toda a primeira seção, movimento heterodirecional (segundo a classificação de Berry), pois ora está na mesma direção que os demais sopros e ora está em direção oposta. O exemplo 18 compreende o compasso 11 e parte do compasso 12, ilustrando estes dois aspectos da textura:

Ex. 18 – textura da melodia (*Na Baixa do Sapateiro* – 1ª parte, compasso 11)

Devido ao fato de o padrão rítmico da bateria ser uma criação muito peculiar da banda, conforme abordamos anteriormente, sua importância na versão e no arranjo como um todo é muito grande. Por isso a melodia aqui também é executada de forma fragmentada, com uma pausa de dois tempos ao final do primeiro membro de frase (ex. 18) e uma pausa de três tempos ao final do segundo membro de frase (ex. 19). Esta frase de quatro compassos é tocada repetidamente (quatro vezes) durante a primeira seção do arranjo, mostrando que a banda quer fazer o padrão rítmico da bateria ser fixado para o ouvinte. É importante ressaltar que nas primeiras versões da música, como a de Carmen Miranda (1938) e de Silvío Caldas (1942), esta frase é cantada apenas uma vez, sendo seguida da continuação desta melodia, que em sua versão, a Banda Black Rio transforma na segunda seção da composição. Devemos esclarecer que esta característica (fragmentar melodias) não é exclusiva da Banda Black Rio, mas parece cumprir uma função específica nos arranjos devido a sua recorrência e às outras características que são analisadas.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music is divided into two measures by a vertical bar line. The melody is fragmented, with notes and rests scattered across the staves. The bottom staff features a prominent bass line with eighth notes.

Ex. 19 – melodia fragmentada (*Na Baixa do Sapateiro* – compasso 13)

Os instrumentos que dão o suporte harmônico aproximam, em geral, o arranjo dos ritmos *funk*. O acompanhamento de guitarra é feito com o auxílio do efeito *wah wah*, provocado por um pedal que contém um potenciômetro agudo/grave que acionado rápida e repetidamente proporciona um efeito percussivo característico do *funk*. O piano utilizado é novamente o *Rhodes*, que toca o acorde E7sus4 (9) na cabeça do segundo tempo do compasso, deixando o mesmo soar até o fim do compasso (ex. 20). Este é um acompanhamento de teclados típico de bandas *funk*.



Ex. 20 – piano (*Na Baixa do Sapateiro* – 1ª parte)

A utilização do acorde de quarta suspensa como acorde da tônica, apesar de pouco comum, é uma prática adotada com maior frequência por artistas do jazz e do *soul/funk* dos anos 1970. Podemos encontrar isto na faixa *Can't hide love*, do álbum *Gratitude* (CBS, 1976), lançado pelo grupo *Earth, Wind & Fire*.

A linha do contrabaixo marca a fundamental do acorde I7sus4 nos dois primeiros tempos do compasso. A harmonia estática dá espaço para que o contrabaixista preencha os outros dois tempos do compasso mais livremente, isto é, sem precisar marcar a fundamental do acorde. É isso o que faz Jamil Joanes, como mostra o exemplo 21, compreendendo os compassos 11 e 12.



Ex. 21 – contrabaixo (*Na Baixa do Sapateiro* – 1ª parte, compasso 11)

A primeira seção da música termina no compasso 25. Os compassos 26 e 27 representam a transição para a segunda seção. Novamente temos uma pequena passagem rítmico-melódica executada em uníssonos (oitava) por dois ou mais instrumentos do conjunto – a convenção chamada popularmente de *cachorro*. No caso, bateria, guitarra, contrabaixo e piano (mão direita) tocam esta convenção, como mostra a grade do exemplo 22.

The image displays three staves of musical notation in 2/4 time, illustrating the 'cachorro' convention. The first staff begins with two asterisks above the first two notes, indicating a specific rhythmic pattern. The second and third staves show the same rhythmic pattern in different registers, demonstrating how multiple instruments play this convention in unison.

Ex. 22 – *cachorro* (*Na Baixa do sapateiro* – compasso 26)

A função desta convenção é a mesma daquela verificada em *Maria Fumaça*, pois se inicia, no compasso 28 (com anacruze), uma seção totalmente contrastante em relação à anterior. Vejamos as características desta segunda parte e como se distingue da primeira.

Em primeiro lugar, há uma mudança no padrão rítmico da bateria, já que agora as marcações da caixa e do bumbo nunca são feitas na cabeça dos tempos (exceto o bumbo no primeiro tempo do primeiro compasso desta seção), como mostra o exemplo 23:



Ex. 23 – Padrão rítmico da bateria (*Na Baixa do Sapateiro* – 2ª parte, compasso 29)

A linha do contrabaixo também é distinta nesta seção. É executada em *staccato* e notas curtas, característica do *funk* (ex. 24):



Ex. 24 – contrabaixo (*Na Baixa do Sapateiro* – 2ª parte, compasso 29)

A textura da melodia é outro contraste forte entre as duas seções. Agora a melodia é executada em uníssono (trompete em oitava). O exemplo 25 mostra o compasso 28:

Ex. 25 – textura da melodia (*Na Baixa do Sapateiro* – 2ª parte)

Guitarra e piano tocam juntos os acordes desta segunda seção. A célula rítmica deste acompanhamento está no exemplo 26, que mostra a guitarra no compasso 28. Observe-se que este instrumento sempre toca os chamados acordes de ponta, os quais são bem agudos.

Ex. 26 – guitarra (*Na Baixa do Sapateiro* – 2ª parte)

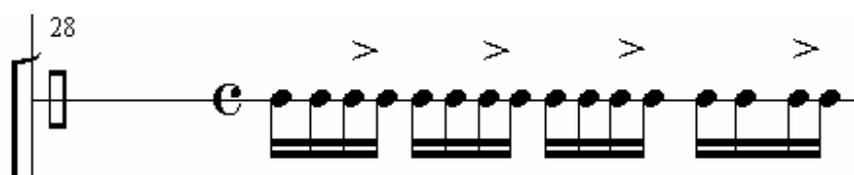
A harmonia desta seção começa com A7M, o IV grau (subdominante), seguido de um acorde de empréstimo modal (D7). Este é analisado como bVII7 e tem função de subdominante menor, pois, segundo Chediak (1986), “algumas vezes o bVII7 substitui o IVm.” (p.112).

Normalmente este acorde vem seguido do I grau. No caso, segue-se G#m7, o IIIIm7, que pertence à área tônica e pode substituir o I grau. A partir deste ponto, os baixos dos acordes descem cromaticamente. Vejamos os acordes que se seguem. No segundo tempo do compasso 30 aparece G7 (13), que é o subV7, substituto do acorde de sétima da dominante, “que é encontrado sobre o *II grau abaixado*, isto é, um semitom acima do acorde de resolução.” (Chediak, 1986: 98). Analisamos tal acorde como subV7/II. Em seguida este acorde faz sua resolução no II grau (F#m7), que é seguido de F7M (bII7M). Esta seqüência harmônica cromática prepara o ouvinte para escutar o I grau. Esta seção da música, porém, se repete e, após soar novamente o bII7M, a banda surpreende, tocando Ab7M (segundo tempo do compasso 36), acorde executado na introdução (compasso 2) e que, como vimos, tem relação distante com a tonalidade. Este parece ser um recurso do arranjo para causar surpresa ou estranheza. Pode-se reparar que é justamente neste ponto que os metais voltam à textura harmônica, como mostra o exemplo 27. É o ponto que distingue o fim de uma seção e o começo da outra, já que o padrão rítmico da bateria da primeira seção também retorna. Trompete, sax tenor e trombone baixo tocam, respectivamente, a sétima, a quinta e a terça do acorde Ab7M:



Ex. 27 – Metais (*Na Baixa do Sapateiro*, compasso 36)

Nesta segunda seção, a parte da percussão se limita ao triângulo, que executa a célula mais comum no acompanhamento dos ritmos brasileiros: grupos de quatro semicolcheias, com acento na terceira semicolcheia de cada grupo (ex. 28).



Ex. 28 – triângulo (*Na Baixa do Sapateiro*)

As duas seções da música são tocadas novamente com algumas variações no padrão rítmico da bateria e na linha do contrabaixo. Após o fim da segunda seção (compasso 36), retorna o padrão rítmico da primeira seção, iniciando a parte final. A seção rítmica toca quatro

compassos e então os instrumentos de percussão (chocalho e cuíca) entram solando junto com a guitarra *wah wah* (compasso 42), estabelecendo uma espécie de diálogo do samba com o *funk* dos mais interessantes dentro do arranjo. Este momento como que sintetiza a proposta criativa da banda em relação à composição de Ari Barroso. No compasso 49, os sopros voltam executando pela primeira vez uma frase que pertence originalmente à composição (ex. 29). Tal frase é tocada na introdução das primeiras versões da música, como as de Carmen Miranda e Silvio Caldas.

Esta versão é uma reelaboração da composição e a execução dessa frase no final é uma mostra de que a banda não perde a referência da tradição.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time. The score is marked with the number 49 at the beginning. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an 'x'.

Ex. 29 – frase final dos metais (*Na Baixa do Sapateiro*)

Deve-se notar que nesta versão foi suprimida uma parte da composição original. Retomaremos este dado para entender melhor por que a banda opta por não tocar uma parte da composição original.

3.2.3 Tico-Tico no Fubá

Choro clássico, em três partes, *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, alcançou grande popularidade após seu primeiro registro fonográfico, em 1931. A trajetória de sucesso desse choro foi semelhante à de *Na Baixa do Sapateiro*, uma vez que, assim como o samba de Ari Barroso, passou por um processo de internacionalização que contribuiu para sua popularização. Severiano e Homem de Mello descrevem este processo:

Predestinado ao sucesso, [Tico-Tico no Fubá] impressionou logo em sua primeira apresentação, em 1917, num baile em Santa Rita do Passa Quatro, quando ganhou o nome de ‘Tico-Tico no Farelo’. (...) Depois, talvez porque já existisse um choro homônimo (de Américo Jacomino), passou a ‘Tico-Tico no Fubá’. Mas, apesar dessa estréia vitoriosa, a obra-prima de Zequinha de Abreu só chegaria ao disco quatorze anos mais tarde, ocasião em que foi gravada pela Orquestra Colbaz, criada e dirigida pelo maestro Gaó. Sucesso absoluto, este disco permaneceu em catálogo até a década de quarenta, época em que a composição alcançou o auge da popularidade. Contribuiu para isso a sua internacionalização comandada pelos americanos que, no curto espaço de cinco anos, incluíram-na em cinco filmes. (Severiano e Homem de Mello, 1998: 107).

Após todo esse sucesso, o choro de Zequinha de Abreu tornou-se uma das composições brasileiras mais gravadas. Originalmente instrumental, recebeu letras e uma versão em inglês.

Nossa análise se concentra na versão que corresponde à quarta faixa do segundo LP da Banda Black Rio, intitulado *Gafieira Universal* (RCA Victor, 1978). O título do álbum revela a tentativa da banda de reproduzir a música que, à época, era tocada nas gafieiras, levando a cabo uma mistura de ritmos, executando-se os arranjos com liberdade criativa. Os músicos expõem tal idéia através de um texto contido na contracapa do LP, afirmando, entre outras coisas, que na Gafieira, “as músicas, fossem elas nacionais ou estrangeiras, eram arranjadas mais livremente e tocadas mais a gosto. Havia uma alquimia maravilhosa, pois se tocava (sic) temas de jazz com ritmo de samba.” E, para explicar melhor o título do disco, os músicos finalizam o texto

afirmando que “nesse trabalho, há células de samba, jazz, funky, choro e soul music, enfim, toda a Universalidade da música, que por si só é universal.”

A grande diferença em relação ao disco *Maria Fumaça* é a inclusão de vocais. Das dez faixas do disco, três são cantadas e as outras sete são inteiramente instrumentais. A formação da banda sofreu alterações em relação ao primeiro disco: no contrabaixo, Jamil Joanes é substituído por Valdecir Nei, que também toca cuíca; Cristóvão Bastos é substituído por Jorjão, que toca piano Rhodes, órgão Hammond, clavinete e os sintetizadores analógicos *Moog* e *Oberheim*. Todos estes instrumentos de teclados foram muito utilizados por bandas de *funk* dos anos 1970. Além disso, a seção de percussão conta, nesta faixa, com Luis Carlos (também o baterista), Bebeto e Carlinhos Pandeiro de Ouro (pandeiro e cuíca).

Logo na introdução, podemos perceber algumas características que, por serem recorrentes, aparecem como próprias do estilo de composição e arranjo da banda. Dentre estas, a que mais se destaca é o padrão rítmico da bateria, rigorosamente idêntico ao de *Na Baixa do Sapateiro*. Como vimos, trata-se de um padrão muito peculiar, que combina de maneira muito interessante elementos de samba e funk. A repetição deste padrão em outro clássico da música brasileira, lançado em outro disco da banda, aponta para a criação de uma espécie de “marca registrada”, algo que logo após ser escutado o ouvinte identifica como sendo a Banda Black Rio (exemplo 30)



Ex. 30 – Padrão rítmico da bateria (*Tico-tico no Fubá*, compasso 4)

Outra característica recorrente que observamos ainda na introdução diz respeito ao papel do trombone na seção de metais. Este instrumento muitas vezes assume uma função diferente daquela exercida por trompete e saxofone. Sua função às vezes é dar um reforço à linha do contrabaixo, fazendo uma *dobra* com este. Por isso assume movimentos direcionais distintos em relação a sax e trompete. E, neste arranjo em particular, assume um ritmo diferenciado em relação aos outros dois sopros. Berry (1987) estabelece, do ponto de vista rítmico, três terminologias para classificar linhas melódicas concorrentes dentro de uma estrutura musical: homorrítmicas, quando executam o mesmo ritmo; heterorrítmicas, quando alternam a execução de ritmos iguais e diferentes; contra-rítmicas, quando só executam células rítmicas diferentes. Observemos, no exemplo 31, o papel contra-rítmico do trombone:

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff shows a rhythmic pattern that is different from the other two staves, illustrating the 'contra-rítmico' role mentioned in the text.

Ex. 31 – metais (*Tico-tico no Fubá*, introdução, compasso 1)

Outras duas ocorrências verificadas em *Na Baixa do Sapateiro* acontecem na introdução desta versão e podem ser vistas também no exemplo 31: em primeiro lugar, a mudança de compasso; em segundo lugar, o acorde que surpreende, causando estranheza logo de início. No

caso, este acorde é o B7sus4, que os metais atacam no compasso 2. Este acorde é distante do tom em que a composição se realiza (Dó). É um acorde dominante de função especial, isto é, sem função dominante (resolução quarta justa acima ou um semitom abaixo). Analisamos como VII7. Chediak (1987) afirma que

o *VII7* é de função especial quando resolvido diretamente no I grau (...). Por exemplo, na tonalidade de Dó o B7 será de função especial (*VII7*) quando tiver duração longa e não for precedido pelo II cadencial, neste caso, o I grau será a resolução esperada. (p. 112).

É exatamente o que acontece no caso, pois o B7 não é precedido de seu II cadencial (no caso, F#m7), tem duração longa (dois compassos) e resolve no I grau (Cm). O uso de um acorde dominante de função especial já na introdução da composição é um recurso do arranjo para causar surpresa ao ouvinte. Notemos ainda que a quarta justa deste acorde é a nota mi natural, o que reforça o contraste, pois a primeira seção está em Dó menor, cuja terça é mi bemol. O uso que a banda faz do acorde de quarta suspensa se liga a situações bem específicas, de estabelecimento de contrastes harmônicos.

Após a introdução, a primeira seção da composição começa no compasso 12 (com anacruze), já apresentando outra característica recorrente e importante para compreendermos a concepção criativa da banda: a melodia fragmentada (exemplo 32). Este é um recurso que aqui reforça a idéia de que tem função de ressaltar o ritmo da bateria, pois este passaria quase despercebido se este primeiro tema do choro fosse executado como foi concebido originalmente:

A musical score consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music is in 2/4 time. The first measure (measure 12) features a rhythmic pattern of eighth notes in the top two staves and a similar pattern in the bass staff. The second measure (measure 13) continues this pattern. The third measure (measure 14) shows a change in the top two staves, with a dotted quarter note followed by an eighth note, while the bass staff continues with eighth notes.

A musical score consisting of three staves, starting at measure 15. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music is in 2/4 time. Measure 15 shows a whole note rest in the top two staves and a dotted quarter note in the bass staff. Measure 16 features a rhythmic pattern of eighth notes in the top two staves and a similar pattern in the bass staff. The third measure (measure 17) continues this pattern.

Ex. 32 – Melodia fragmentada (*Tico-tico no Fubá*)

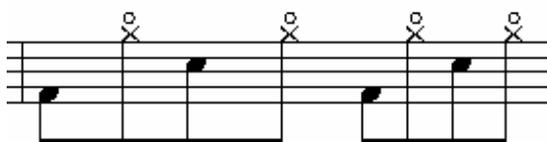
Esta primeira seção da composição pode ser dividida em duas subseções distintas: a primeira começa no compasso 12 e vai até o compasso 23. A segunda começa no compasso 24

(com anacruze) e vai até o compasso 32 (fim da primeira seção). A distinção entre elas é evidente devido a dois aspectos: a textura dos metais e o padrão rítmico da bateria. Enquanto na primeira subseção os metais estão em uníssono (exemplo 33), na segunda subseção, verificamos uma textura cordal (exemplo 34):

Ex. 33 – Metais na primeira subseção do primeiro tema (*Tico-tico no Fubá*)

Ex. 34 – Metais na segunda subseção do primeiro tema (*Tico-tico no Fubá*, compasso 24)

Note-se, ainda, a mudança do padrão rítmico da bateria nesta segunda subseção (exemplo 35). Trata-se de um padrão que remete à *disco music*, subgênero do soul muito popular no final dos anos 1970, ligado à moda da discoteca: bumbo marcando o primeiro e terceiro tempos do compasso; caixa marcando o segundo e quarto tempos e *hi hat* aberto no contratempo destas marcações. Isto mostra que a banda realmente põe em prática a mistura de gêneros que preconiza no texto da contracapa deste LP, conforme comentamos anteriormente:



Ex. 35 – Padrão rítmico da bateria na segunda subseção do primeiro tema (*Tico-tico no Fubá*, compasso 24)

O acompanhamento da guitarra remete ao funk, com o uso do pedal *wah wah* e dos acordes de ponta, executados na região aguda do instrumento (exemplo 36):



Ex. 36 – Guitarra (1ª parte de *Tico-tico no Fubá*)

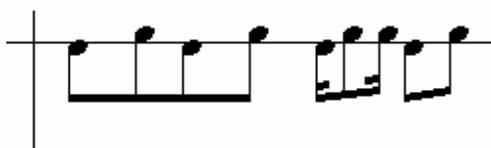
Os muitos timbres de teclados que são utilizados nesta faixa são oriundos do universo do *funk*. Destaque especial para o clavinete, instrumento de efeito percussivo que aparece na segunda subseção desta parte. Este instrumento é um clássico do *funk*. Sua utilização mais

célebre pode ser ouvida na faixa *Superstition*, de Stevie Wonder, lançada no álbum *Talking Book* (Motown, 1972).

Quanto à percussão, a primeira seção deste arranjo tem uma característica que foi observada em *Maria Fumaça*: a presença constante do agogô remetendo ao universo rítmico brasileiro. Este instrumento faz basicamente uma variação entre dois padrões rítmicos (exemplos 37 e 38):



Ex. 37 – Agogô (*Tico-tico no Fubá*, compasso 12)

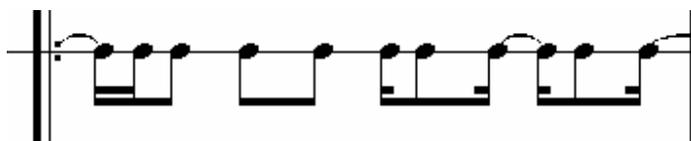


Ex. 38 – Agogô (*Tico-tico no Fubá*, compasso 16)

A parte da percussão ainda reforça os ritmos brasileiros com a cuíca tocada na introdução (exemplo 39) e o tamborim, tocado junto com o agogô na primeira subseção do primeiro tema (exemplo 40):



Ex. 39 – Cuíca (*Tico-tico no Fubá*, introdução, compasso 4)



Ex. 40 – Tamborim (*Tico-tico no Fubá*, compasso 4)

Os dois últimos compassos desta seção apresentam, mais uma vez, a convenção rítmico-melódica executada em uníssono (*cachorro*). No caso, contrabaixo (exemplo 41) e clavinete o executam:



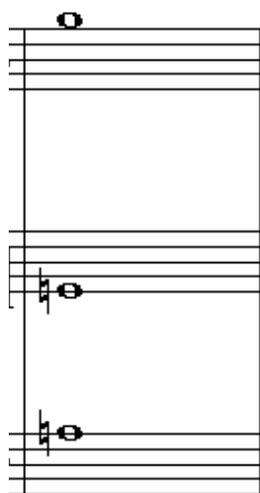
Ex. 41 – *Cachorro* (*Tico-tico no Fubá*, compasso 31)

Nesta composição, o *cachorro* tem a particularidade de vir seguido de uma “resposta” dos metais e da bateria: ataques em staccato (exemplo 42), porém suas características e função são as mesmas, isto é, consiste em pedal na dominante (G7sus4) e liga seções contrastantes da composição. Veremos em que medida as seções são contrastantes.

Ex. 42 – “Resposta” ao *cachorro de Tico-tico no Fubá*

A tonalidade desta primeira seção é Dó menor e tem ligeiras modificações harmônicas. Começa no I grau (Cm), acorde ouvido ao longo dos dois primeiros compassos (12 e 13); segue o V7 (G7) por quatro compassos e então ocorre a cadência no Im6 (compasso 18), conferindo um caráter jazzístico à composição. (Note-se que o acompanhamento da guitarra *wah wah* usa a sexta maior de Cm como apogiatura da sétima menor). Em seguida, outra alteração harmônica: o acorde Bb7 (bVII7), diatônico à escala menor natural, é ouvido por quatro compassos para então ter início a segunda subseção. Esta, por sua vez, é harmonizada com D7, que poderia ser entendido como dominante do V grau. Porém sua duração é tão longa (seis compassos), que esta função acaba se perdendo. Sendo assim, esse acorde pode ser entendido como II7 (dominante de função especial), acorde emprestado do modo lídio (maior) e por isso responsável por dar um

sentido de ambigüidade modal, outra característica estilística recorrente da banda. Nesta segunda subseção, a composição se afasta do modo menor devido a este acorde (II7) e a sua duração longa. O *cachorro*, como vimos, é um pedal na dominante. Porém, o ataque dos metais no compasso 30 (exemplo 43), fazendo soar a nona maior e a décima terceira maior do V grau, contribui para a sensação de ambigüidade modal. (Note-se, no exemplo 41, que o motivo do *cachorro* também contém a nona maior e a décima terceira maior do V7):



Ex. 43 – Metais no compasso 30 (*Tico-tico no Fubá*)

Após a execução do *cachorro*, este arranjo tem uma particularidade em relação às outras músicas analisadas: em vez de tocar a segunda seção, a banda repete a primeira, no que parece ser um respeito à tradição do choro, pois na execução de uma peça (em três partes) do gênero, normalmente repete-se a primeira parte quando esta é tocada pela primeira vez. Após repetir a primeira seção, a banda toca a segunda parte do choro original (também com alterações rítmico-melódicas), a qual, neste arranjo, contrasta com a primeira seção em três aspectos: (i) apesar de ser mantida o padrão rítmico da bateria, esta segunda seção está no modo maior (Dó); (ii) os

metais tocam a melodia o tempo todo em uníssono (exemplo 44), em contraste com a primeira seção, cuja segunda subseção apresenta textura cordal; (iii) a melodia agora é contínua (exemplo 44), ao contrário da melodia fragmentada da primeira seção.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The music consists of a continuous melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. The score is numbered 36 at the beginning.

Ex. 44 – Textura dos metais na 2ª parte (*Tico-tico no Fubá*)

A harmonia desta segunda seção está em Dó maior. Começa no I grau (C6), acorde que se estende por dois compassos. No compasso 37, o I grau é seguido de um acorde diminuto ascendente (C#º) e em seguida aparece o II grau (Dm7). Este diminuto tem função dominante pois contém o mesmo trítone que o dominante do II grau (A7). No compasso 41, o II grau é seguido de outro diminuto ascendente (D#º), porém este tem função de acorde de passagem, já que é seguido do I grau na primeira inversão (C6/E). Pois segundo Chediak (1987) “os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver também na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática.” (p. 102).

No compasso 44, o I grau é seguido do dominante do IV grau (C7). Os metais tocam uma pequena frase e no compasso 47 é repetida a introdução: IV grau (F7M) seguido de um diminuto ascendente com função dominante (F#º) resolvendo no V grau (G7 sus4). Este acorde, em vez de fazer a resolução esperada (no I grau), é seguido do B7sus4, que, como vimos, é dominante de função especial e usado como recurso para causar surpresa ao fim desta seção da composição.

Após este ponto (compasso 50) começa a parte final da composição e vários instrumentos de percussão (agogô, cuíca e pandeiro – exemplo 45) entram juntos com a guitarra *wah wah*, novamente sintetizando a fusão *samba/funk* proposta pela banda. Os metais improvisam livremente sobre essa base.

The image shows a musical score for four percussion instruments: A.B., C. B1., Cu., and Tamb. The score begins at measure 50. The A.B. part consists of a series of eighth notes. The C. B1. part has a single eighth note. The Cu. part has a series of eighth notes with accents. The Tamb. part has a series of eighth notes with accents. The score is written on a grand staff with four staves.

Ex. 45 – Agogô, cuíca e pandeiro (final de *Tico-tico no Fubá*)

Para terminar a música, os metais, assim como em *Na Baixa do Sapateiro*, tocam um motivo final que vai desaparecendo lentamente (*fade out*). Este motivo funciona como um fechamento do arranjo (exemplo 46):



Ex. 46 – Motivo final (*Tico-tico no Fubá*, compasso 62)

A última consideração a fazer sobre este arranjo é que a banda, assim como em *Na Baixa do Sapateiro*, deixa de tocar uma parte da composição original. No caso, a terceira parte do choro de Zequinha de Abreu. Devido a esse fato ter acontecido novamente e diante das características do arranjo, conclui-se que a banda considera desnecessária a execução de mais uma parte da composição original, pois sua versão é muito peculiar e contém muita informação em relativamente poucos compassos. Como a banda repete o procedimento em outro clássico da música brasileira, percebemos que é coerente com sua proposta. Sendo assim, longe de ser um desleixo, esta atitude pode ser pensada como outra tentativa de assumir uma marca registrada, algo que identifica a Banda Black Rio. Além disso, ambas as versões têm duração razoável, pelos

padrões da época, para um disco de carreira (pouco mais de três minutos) e abrem espaço para improvisações em apresentações ao vivo, podendo assim ser estendidas.

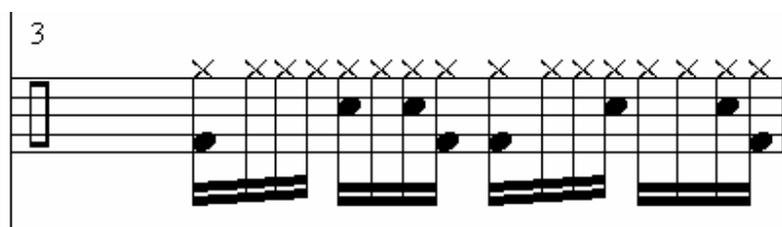
3.2.4 Subindo o Morro

Composição de Claudio Stevenson (guitarrista da banda desde sua primeira formação), *Subindo o Morro* é a quinta faixa do LP *Saci Pererê*, o terceiro da Banda Black Rio, lançado pela RCA Victor em 1980. Conforme destacamos na introdução do trabalho, é a única composição deste álbum que não contém vocais. Este fato por si só revela que a banda vinha numa tentativa de se tornar também uma combo *pop*, em vez de ser somente instrumental. Ademais, a presença de três faixas cantadas em *Gafieira Universal* mostra que a banda trabalhava mais e mais nesse sentido. *Saci Pererê*, assim como os outros dois discos, tem dez faixas. Destas, seis são canções; e em outras três faixas, as vozes são usadas em *scat singing*, isto é, executando melodias mas sem a adição de letras.

A formação da banda sofreu novas alterações: no contrabaixo, Décio substitui Valdecir Nei; na bateria, Paulinho (Black) substitui Luis Carlos; no trombone baixo, Carlos Darcy substitui Lucio Silva. Foram ainda incorporados os vocalistas Gérson e Abóbora e a percussão fica a cargo de Beбето.

O arranjo desta composição tem, de forma geral, algumas características diferentes daquelas verificadas nas outras composições, embora haja recorrência de determinados procedimentos. Dentre tais características, a mais importante diz respeito ao papel dos metais. Nas três composições analisadas até aqui, os metais têm a função de executar as melodias. Nesta quarta composição, a melodia principal é executada pela guitarra (na primeira seção) e pelo sintetizador (na segunda seção).

O padrão rítmico da bateria desta música é diferente de todos os outros, mas, da mesma forma, combina elementos rítmicos do samba e do funk. O padrão rítmico da caixa combinado com o *hi hat* nos dois primeiros tempos do compasso remete a células executadas pelo tamborim no samba. Por outro lado, o deslocamento do acento da caixa no terceiro e quarto tempos do compasso remetem ao *funk* e dão um caráter bem particular, fazendo tal padrão soar como marca registrada da banda (exemplo 47):



Ex. 47 – Padrão rítmico da bateria (*Subindo o Morro*)

O contrabaixo complementa a condução rítmica com uma condução em *staccato*, típica do *funk* (exemplo 48):



Ex. 48 – Contrabaixo (primeira seção de *Subindo o Morro*, compasso 1)

A introdução tem oito compassos de duração e já apresenta uma característica estilística recorrente na concepção criativa da banda: o papel do trombone, que neste arranjo, se distingue

dos outros dois metais ao executar movimentos heterodirecionais e heterorrítmicos (segundo Berry, 1987) em relação aos mesmos (exemplo 49):

The image shows a musical score for three brass instruments: two trumpets (top two staves) and tubas/euphoniums (bottom staff). The music is in 4/4 time. The trumpets play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The tubas/euphoniums play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with a dotted quarter note. The trombones play a similar rhythmic pattern to the tubas/euphoniums. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Ex. 49 – Metais (*Subindo o Morro*, introdução, compasso 5)

Nesta introdução, há ainda a presença do sintetizador analógico *Moog*, cujo timbre traz consigo a sonoridade *funk*, tocando um pequeno motivo (exemplo 50):

The image shows a musical score for a Moog synthesizer in treble clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The score consists of two measures. The first measure contains a quarter rest. The second measure contains a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The notes are beamed together.

Ex. 50 – *Moog* (*Subindo o Morro*, introdução, compasso 1)

A parte da percussão tem as congas (ou tumbadoras), um instrumento que, ao contrário daqueles encontrados nas outras composições analisadas, não vem diretamente do universo do samba. Este instrumento entra na introdução da música e permanece durante toda a primeira seção. Sua função, facilitada pelo timbre que se aproxima das peças da bateria, é complementar a condução rítmica (exemplo 51). Observemos as *dobras* que o instrumento faz com células executadas pelo bumbo da bateria:



Ex. 51 – Congas (*Subindo o Morro*, compasso 1)

A primeira seção da composição tem início no compasso 9, sendo a melodia principal tocada pela guitarra (exemplo 52). Esta melodia é executada em oitavas (prática comum de guitarristas de jazz, como Wes Montgomery e George Benson) e fragmentada para comportar uma “resposta” em uníssono (à exceção das duas últimas notas) dos metais (exemplo 53). Nesta “resposta”, o trombone assume um papel homodirecional e homorrítmico (Berry, 1987) em relação aos outros metais.



Ex. 52 – Guitarra (melodia de *Subindo o Morro*)

Ex. 53 – “Resposta” dos metais (*Subindo o Morro*)

É interessante observarmos que quando a guitarra termina a execução da melodia principal (compasso 15), os metais seguem, como que executando uma nova melodia (secundária) até o final desta seção (do compasso 15 ao 18), que funciona como um complemento à melodia da guitarra. É exatamente neste ponto que o trombone volta a executar movimentos direcionais e rítmicos diferentes em relação ao sax tenor e ao trompete. Além disso, aqui os metais não mais estão em uníssono. Este aspecto mostra uma coerência na concepção criativa da banda e a importância dos metais nos arranjos. Este grupo de instrumentos está sempre na linha de frente (execução das melodias) na concepção criativa. A mudança de caráter da textura nesta primeira parte da composição mostra duas funções diferentes assumidas pelos metais: quando dividem a execução do tema com outro instrumento (no caso, a guitarra) a densidade da textura é

mínima; quando o tema passa a ser executado unicamente pelos metais, a densidade da textura é máxima.

A forma como a primeira seção da composição é harmonizada mostra, mais uma vez, a função do acorde de quarta suspensa no estabelecimento de contrastes harmônicos na concepção criativa. Esta primeira seção, em Lá maior, só tem dois acordes: o I grau (A7M) e o bVII7 (G7). Os dois acordes se alternam durante toda a primeira seção. Ora, por ser derivado de um modo menor, o bVII7 é responsável pela sensação que aqui chamamos de ambigüidade modal (oscilação entre os modos maior e menor), procedimento estilístico recorrente na concepção da banda. E, novamente, a banda usa o acorde com a quarta justa no lugar da terça maior (G7sus4). A quarta justa do bVII7 é justamente a nota Dó natural, a terça menor do tom da música, o que reforça o contraste maior/menor sobre o qual a composição é construída.

A primeira seção da música é tocada novamente e no compasso 19 começa a segunda seção, que, diferentemente das outras três músicas analisadas, não é contrastante. Talvez por isso este arranjo dispense o *cachorro*, procedimento estilístico analisado anteriormente. O padrão rítmico da bateria é mantido, assim como o caráter da linha de contrabaixo (exemplo 54).



Ex. 54 – Contrabaixo (segunda seção de *Subindo o Morro*, compasso 21)

A melodia passa a ser executada pelo sintetizador *Moog* (do compasso 19 ao 22, exemplo 55). No compasso 22, os metais passam a executar um tema secundário que complementa a melodia anterior e tem a característica mais comum dos temas executadas pelos metais nos

arranjos da banda (trombone desempenhando um papel rítmico e direcional diferente, exemplo 56).



Ex. 55 – melodia (sintetizador em *Subindo o Morro*)

Ex. 56 – Metais (segunda seção de *Subindo o Morro*)

Esta seção da música termina com um motivo tocado pelos metais (agora finalmente em uníssono) que funciona como um fechamento do arranjo (exemplo 57). Segue então um solo de guitarra sobre a harmonia da primeira seção, em mais uma aproximação da banda com o universo do jazz, gênero presente na formação de seus integrantes.

Ex. 57 – Motivo final (metais, *Subindo o Morro*)

A parte de percussão nesta segunda seção se distingue da primeira. As congas dão espaço ao *woodblock*, instrumento agudo de madeira. O padrão rítmico constante por ele executado remete ao universo rítmico brasileiro (exemplo 58):

Ex. 58 – *woodblock* (*Subindo o Morro*, compasso 19)

Sandroni reconhece nesse tipo de padrão rítmico uma variação do que Mukuna (2000) identifica como o “ciclo rítmico” (p. 103) do samba. O musicólogo brasileiro cita várias gravações de samba a fim de mostrar que tais variações são executadas por tamborim e cuíca,

entre outros instrumentos, identificando tais padrões como típicos do samba carioca pós-anos 1930:

Qualquer habitante do Rio de Janeiro que tenha certo contato com rodas de samba não terá dificuldade em reconhecer auditivamente estas figuras, ou mesmo em batucá-las na mesa. Mas não sabemos ainda quais são as propriedades formais delas, pelas quais tal reconhecimento se torna possível. Em outras palavras: não sabemos o que há de comum entre todas estas variantes (...) tocadas em tamborins, cuícas, garrafas – sem falar de outros instrumentos dos quais não dei exemplos –, que nos faz em todos os casos situar sem sombra de dúvida o ritmo em questão como pertencendo ao samba carioca posterior a 1930. (Sandroni, 2001: 36).

A harmonia desta segunda seção caminha, pouco a pouco, para um afastamento da tonalidade de Lá maior. Começa com um acorde de sétima da dominante de empréstimo modal (mais uma vez usado com a quarta justa), o D7(9)sus4 (IV7), seguido do dominante do VI grau (C#7(#9)), que não faz a resolução esperada em F#m7, mas sim em A7M (I grau), caracterizando uma resolução deceptiva. A nona aumentada do dominante do VI grau é encontrada no modo superlórico, também chamado de escala alterada, correspondente ao modo do VII grau da escala menor melódica (bachiana, na música clássica). Após esta cadência, novamente ouvimos a seqüência que tem D7sus4 seguido do C#7(#9) para então este acorde resolver como um substituto de sétima da dominante (resolução meio tom abaixo) em C7(9)sus4, acorde distante da tonalidade de Lá maior. Tal acorde é ouvido a partir do compasso 22 até o fim. É justamente neste ponto (compasso 22) que os metais iniciam a execução do tema secundário que irá finalizar a composição. Observemos que novamente o acorde de quarta suspensa aparece estabelecendo contraste harmônico (no caso, C7sus4 culmina no afastamento máximo da tonalidade da música).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cantor e compositor Max de Castro – um dos expoentes principais da retomada de subgêneros do samba ocorrida a partir do final da década de 1990 – comentando sobre a música *Onda diferente*, lançada em seu disco de estréia *Samba Raro* (Trama, 1999), revela, em texto contido no encarte do CD, que “a batida desta música nasceu da vontade de reproduzir eletronicamente um dos grooves da Banda Black Rio.” De fato, um dos aspectos relacionados à sonoridade da Banda Black Rio que mais chama a atenção é a criação de batidas que se impõem como “marca registrada” da banda. A audição dessas batidas remete imediatamente à Banda Black Rio. E este é um mérito que os músicos alcançaram e relativamente poucas bandas tiveram: ser reconhecida através da audição de suas conduções rítmicas de bateria. Seus músicos conseguiram criar batidas muito peculiares que sintetizam a fusão do samba com o *funk* e, por isso mesmo, são associadas ao subgênero *samba-funk* ou *samba-soul*, muito embora a banda não seja citada como pioneira na execução do mesmo. O LP de 1973 de Tim Maia, por exemplo, é anterior à Banda Black Rio, porém não há uma sistematização na execução do subgênero aqui estudado como se vê no repertório desta última: as batidas das músicas são muito parecidas e não há o uso sistemático dos instrumentos de percussão identificados com o universo do samba.

Este é outro aspecto importante acerca da sonoridade da banda a ser levado em consideração: a construção de tais conduções rítmicas sobre uma base de percussão de samba. A presença de uma base executada ora por agogô, ora por triângulo, ora por tamborim, pandeiro, chocalho, cuíca, ou mesmo *woodblock* durante a execução das melodias das composições traz a atmosfera do samba, dos ritmos brasileiros, base sobre a qual a seção rítmica transita do samba

para o *funk* com muita naturalidade, criando a fusão. Por exemplo, as linhas de contrabaixo ora se aproximam do *funk*, ora do samba; a guitarra usa timbres, procedimentos e efeitos típicos do *funk*, mas pode executar uma condução rítmica que remete aos ritmos brasileiros (como na primeira seção de Maria Fumaça). Os pianos e teclados em geral cumprem funções ligadas ao *funk*, através da condução harmônica sem a execução de ritmos variados, isto é, os acordes são atacados e permanecem soando por dois tempos ou mais. A atmosfera *funk* é realçada ainda por instrumentos de teclado cujos timbres são típicos do gênero, como o piano elétrico *Rhodes*, o Clavinete e os sintetizadores analógicos *Moog* e *Oberheim*.

Os procedimentos estilísticos e de composição da banda aqui analisados coadunam-se com estas características da seção rítmica acima citadas, criando uma sonoridade própria. Dentre tais procedimentos, destacamos a convenção rítmico-melódica (conhecida, entre os músicos, como *cachorro*) que consiste sempre em pedal na dominante do tom da composição e tem a função de ligar partes contrastantes das composições. Ressaltemos que em *Na Baixa do Sapateiro* o *cachorro* não se realiza sobre pedal na dominante porque a harmonia é modal, o que elimina a necessidade do movimento tensão/repouso e força a inexistência da dominante na seqüência harmônica. Os contrastes que distinguem as partes A e B das composições, por sua vez, aparecem sob procedimentos de arranjo diversos que caracterizam a sonoridade da banda, tais como: a já citada transição da seção rítmica (notadamente contrabaixo e bateria) entre conduções rítmicas mais próximas do samba ou mais próximas do *funk*; o tratamento da textura da seção de metais nas diferentes seções das composições. Voltemos, pois, a estes e outros procedimentos a fim de ilustrar estas considerações.

As diferentes seções das composições (partes A e B) se distinguem por elementos contrastantes estabelecidos nos arranjos. Estes aparecem de maneira recorrente através do tratamento da textura da seção de metais. A execução da melodia harmonizada de forma cordal

nas partes A contrasta com a execução em uníssono nas partes B. A exceção, entre as músicas analisadas, se dá em *Subindo o Morro*, justamente onde não há contrastes significativos entre as duas partes da composição. Além disso, nesta música os metais assumem outra função. Em relação à seção de metais, deve-se destacar outra característica que se impõe como marca registrada: o papel do trombone. Em inúmeras situações este instrumento se distingue dos outros dois metais (sax e trompete), ora do ponto de vista direcional, ora do ponto de vista rítmico ou nas duas situações simultaneamente. Ora tal distinção se dá como uma dobra à linha do contrabaixo (como acontece em *Maria Fumaça* e *Tico-tico no Fubá*), ora o instrumento aparece executando uma voz própria dentro do arranjo (como em *Subindo o morro*), aumentando a complexidade deste. Talvez por isso a banda tenha optado, em todos os discos, pelo trombone baixo, de uso menos comum que o trombone tenor em combos instrumentais. Por ser mais grave, a banda consegue dar um destaque maior àquele instrumento dentro dos arranjos.

Outro procedimento importante é o que denominamos ambigüidade modal, verificado nas quatro músicas analisadas. Esta é uma oscilação entre os modos maior e menor realizada através do uso de acordes de empréstimo modal e/ou do acorde de quarta suspensa. Este, por sua vez, além de causar a ambigüidade, é utilizado de forma a estabelecer contrastes harmônicos que reforçam a dicotomia maior/menor em que se baseia a própria música. Como exemplo deste procedimento, podemos citar a cadência em B7sus4 na introdução de *Tico-tico no Fubá*.

Outro contraste entre as seções A e B é a execução da melodia de forma fragmentada nas partes A e de forma contínua nas partes B. A despeito de não ser incomum, este recurso que a banda usa parece ter a função de apresentar a novidade, que são suas conduções rítmicas muito peculiares, combinando o samba com o *funk* de maneira bem particular. Estas conduções, assim como outros elementos – tais quais as linhas de contrabaixo e os efeitos da guitarra – parecem ter a mesma importância que a melodia na concepção dos arranjos. Se, por exemplo, a melodia de

Tico-tico no Fubá (ou a de *Na Baixa do Sapateiro*) fosse executada como concebida originalmente, o padrão rítmico da bateria não teria o mesmo destaque no arranjo.

Sobre esta versão (*Tico-tico no Fubá*) há uma curiosidade que dá uma medida destas peculiaridades em relação à Banda Black Rio: quando estava aproximadamente na metade da pesquisa para esta dissertação, quis fazer uma consulta informal com pessoas próximas, de idades e gosto musical variados, a fim de verificar, através da audição desta versão de *Tico-tico no Fubá*, se reconheceriam a composição. Minha dúvida existia porque considerava a versão uma reelaboração muito diferente de todas que ouvira até então. O resultado foi que nenhuma das dez pessoas do grupo (que incluía dois instrumentistas amadores) conseguiu reconhecer de que música se tratava antes de ouvir a parte B. Todos conheciam o choro de Zequinha de Abreu.

Esta consulta informal traz à tona uma das possíveis razões pelas quais a banda não alcançou êxito comercial: a criação de uma música “difícil”, muito elaborada em relação àquelas que se tornaram sucesso radiofônico na época. Ana Maria Bahiana conta que após os contatos com a Warner,

o grupo foi testado no espetáculo de Luís Melodia no MAM Rio, em janeiro [de 1977, antes do lançamento do primeiro LP, portanto] e, um pouco depois, num baile no Clube Olaria, no subúrbio, reduto inflamado do [movimento] Black Rio. Aí, a resposta não foi das mais animadoras: os dançarinos, animadíssimos durante a apresentação das equipes, pararam ao ouvir a banda, entre surpresos e assustados. (Bahiana, 1980: 221).

De fato, como afirmou Oberdan Magalhães à época, “o som da banda não é propriamente feito para dançar” (apud Bahiana, 1980: 221). Ademais, um comentário recorrente acerca deste “som” é de que se trata de “música feita para músicos”. A “surpresa” – relatada na citação acima – dos dançarinos do baile mostra a pouca empatia destas pessoas com a música da banda. Confirma, ainda, que a Banda Black Rio realmente não surgiu diretamente deste “movimento” que abraçou a música *soul* e teve nos “bailes da pesada” um espaço importante onde os dançarinos e simpatizantes podiam apreciá-la, numa confraternização. A música da banda foi, ao

contrário, inserida nos “bailes da pesada” de fora para dentro, isto é, a iniciativa de tocar a Banda Black Rio não partiu dos DJs das equipes de som, mas sim de estratégias da indústria, que se apropriou deste som, o qual por sua vez não foi “produto” desta indústria, uma vez que já existia. A mudança que foi aos poucos sendo levada a cabo por seus integrantes, que passaram a incluir canções no repertório a partir do segundo LP (*Gafieira Universal*), revela uma tentativa de fazer a música da banda ser aceita por uma parcela maior do público, isto é, de popularizá-la. A banda ocupa o espaço no mercado que foi proporcionado pela indústria, mas os músicos, mesmo após o rompimento com a Warner, têm interesse em se manter neste espaço, pois o gesto criador foi anterior a toda iniciativa mercadológica. Ainda, a permanência deste gênero ao longo dos anos é possibilitada devido à ligação estreita de muitos de seus elementos com a tradição do samba.

Esta tentativa de popularização da Banda Black Rio levou ao lançamento do LP *Saci Pererê*, em 1980, um álbum essencialmente pop, o qual revela a adequação da banda a uma estratégia de mercado. Apesar de já rompido com uma grande multinacional do disco, o grupo busca manter ou mesmo ampliar seu espaço no mercado através de estratégias definidas pela indústria.

Esta pesquisa se propôs a investigar o repertório de uma banda associada a um subgênero que, apesar de ter surgido na década de 1970, ainda desperta interesse e é tocado por músicos jovens. Por isso, acreditamos que este estudo traz uma contribuição sobre formas de instrumentação, composição e arranjo para combos instrumentais e grupos de gafieira, os quais têm surgido em quantidade considerável na cena musical do Rio de Janeiro e de São Paulo nos anos 2000.

Dentre as muitas atribuições do trabalho musicológico, podemos citar: entender os caminhos traçados pela música popular ao longo dos anos; identificar de que maneira as

manifestações musicais do presente se ligam a outras que ocorreram em tempos passados. Para atingir seus objetivos, a presente pesquisa procurou não perder de vista tais atribuições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos de Colóquio da UNIRIO*, Rio de Janeiro, vol.1, nº3, p. 94-107, 2001.

ARCE, José M. Valenzuela. O funk carioca. In: HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 138-162.

ARRANGEMENT. In: KERNFELD, Barry (Ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Vol.1. London: Macmillan Press Limited, 1988, p. 32-9.

BAHIANA, Ana Maria. Enlatando Black Rio. In: _____. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 216-222.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publication, 1987.

CHEDEAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B. p. 1 e 4-6.

FUNK. In: HITCHCOCK, H. Wiley & SADIE, Stanley (Eds.) *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. 2. London: Macmillan Press Limited, 1986, p. 178-9.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da zona norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

McCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of brazilian soul. In: HERNANDEZ, Deborah Pacini et al (Eds.) *Rockin' las Américas: the global politics of rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004, p. 68-90.

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NAME, Daniela & MARQUES, Mario. Soul à carioca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 abr.1998. Segundo Caderno. p. 1.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal – lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PIMENTEL, João. Conexão soul. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 out.1999. Segundo Caderno. p. 1-2.

ROMANHOLLI, Luiz Henrique. Quando a cidade dançou o samba do lado de lá. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 out.1999. Segundo Caderno. p. 2.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917/1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. vol. 1. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SHAW, Arnold. *Black Popular Music in America*. New York: Schirmer Books, 1986.

TAGG, Philip. *Tagg's harmony handout*. In: Philip Tagg Home Page. Disponível em <<http://www.tagg.org/texts.html>> Acesso em: 13 jan. 2007.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ZAN, José Roberto. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, MG, v.7, n°11, p. 187-200, 2005.

ANEXOS

Maria Fumaça

versão: Banda Black Rio

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Soprano Recorder
- Tenor Recorder
- Bass Recorder
- Drum Set
- Electric Guitar
- Electric Bass
- Piano (Grand staff)
- Agogo Bells
- Triangle
- Tambourine
- Cuica
- Guiro

The score is in 4/4 time and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Soprano Recorder part features a melody with eighth and quarter notes. The Tenor Recorder part has a similar melodic line. The Bass Recorder part provides a bass line with eighth and quarter notes. The Electric Bass part has a steady eighth-note bass line. The Piano part features a complex accompaniment with sixteenth and eighth notes. The Percussion parts (Drum Set, Agogo Bells, Triangle, Tambourine, Cuica, Guiro) are marked with a common time signature 'C' and have rests throughout the piece.

5

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

5

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 105, contains ten staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.), all in treble clef. The next three staves are for guitar: Double Bass (D. S.) in bass clef, Electric Guitar (E. Gtr.) in treble clef, and Electric Bass (E. B.) in bass clef. The sixth staff is for Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom four staves are for percussion: A. B. (snare), Trgl. (triangle), Tamb. (tom-tom), Cu. (cymbal), and Gro. (drum set), each with a single-line staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. A measure number '5' is placed at the start of each system. The vocal parts are mostly rests. The guitar parts feature rhythmic patterns, including eighth-note runs and chords. The piano part is mostly rests. The percussion parts are mostly rests.

9 E7M A7sus4 E Maj7 A7sus4

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

13 E Ma7 A7sus4 E Ma7 A7sus4

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

17

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

17

D. S.

17

E. Gtr.

E. B.

17

Pno.

17

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

21

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

G#m7 F#m7 G#m7 A7SUS4

The musical score for page 109 is arranged in a standard orchestral layout. It begins with a system of vocal recordings (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) in the key of D major, marked with a '21' rehearsal mark. The vocal lines feature triplet patterns. Below the vocals is a double bass line (E. B.) with a rhythmic accompaniment and a guitar line (E. Gtr.) with a similar rhythm. The guitar part includes chord changes: G#m7, F#m7, G#m7, and A7SUS4. The piano (Pno.) part is silent. The percussion section includes a snare drum (Trgl.) with a steady eighth-note pattern, a tambourine (Tamb.), and cymbals (Cu.) and drums (Gro.) which are also silent.

25

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

25

25

G#m7

F#m7

G#m7

A7SUS4

25

25

29

S. Rec. *~3~* *~3~* *~3~*

T. Rec. *~3~* *~3~* *~3~* *~3~*

B. Rec. *~3~* *~3~* *~3~* *~3~*

D. S.

E. Gtr. *~3~* *~3~* *~3~* *~3~*

E. B. B7(9)sus4 A7(9)sus4 B7(9)sus4 B7(9)sus4

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu. *~3~* *~3~* *~3~* *~3~*

Gro.

34

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Gro.

This musical score page, numbered 113, contains the following parts and notation:

- Vocalists:** Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all of which are currently silent (indicated by a horizontal line).
- D.S. (Drum Solo):** A single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' below each note.
- Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.):** Both parts are currently silent.
- Piano (Pno.):** Both the right and left hand staves are currently silent.
- Drum Kit:** Multiple staves for various instruments:
 - A. B. (AUXILIARY BASS DRUM):** Silent.
 - Trgl. (TRIGGER):** Silent.
 - Tamb. (TAMBOURINE):** Playing a continuous eighth-note pattern.
 - Cu. (CONGA):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes with occasional rests.
 - Gro. (GROUNDS):** Playing a continuous eighth-note pattern.

Na baixa do sapateiro

versão: Banda Black Rio (1977)

The musical score is arranged for a band and includes parts for the following instruments:

- Soprano Recorder
- Tenor Recorder
- Bass Recorder
- Drum Set
- Electric Guitar
- Electric Bass
- Piano
- Triangle
- Tambourine
- Cuica

The score is written in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with many rests. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

This page of a musical score, numbered 115, contains the following parts and notation:

- Vocal Parts:** Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all of which are silent (indicated by a horizontal line) throughout the page.
- Guitar Parts:**
 - D. S. (Distortion/Sustained):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muted notes.
 - E. Gtr. (Electric Guitar):** Remains silent in the first measure, then plays a series of sixteenth-note runs in the second measure, marked with '6' (sixteenth notes).
 - E. B. (Electric Bass):** Provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- Piano (Pno.):** Both the right and left hand staves are silent throughout the page.
- Percussion:** Three parts (Trgl., Tamb., Cu.) are shown as silent staves with a single bar line at the beginning of the first measure.

This musical score page, numbered 116, contains the following parts:

- Vocalists:** Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all of which are currently silent, indicated by horizontal lines on their respective staves.
- Guitar:** Includes a Double Bass (D. S.) part with a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x' above them, and an Electric Guitar (E. Gtr.) part with a complex melodic line featuring sixteenth-note runs and slurs. The Electric Bass (E. B.) part provides a bass line with eighth and sixteenth notes.
- Piano (Pno.):** Both the right and left hand staves are currently silent, indicated by horizontal lines.
- Percussion:** Includes parts for Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cu.), all of which are currently silent, indicated by horizontal lines.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and begins with a measure number of 6. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and articulation marks.

8

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 117, features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a rehearsal mark '8' at the beginning of each system. The score is arranged in a grand staff format with the following parts:
 - **Vocalists:** Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all of which are currently silent, indicated by a horizontal line with a fermata.
 - **Guitar:** Includes a Double Bass (D. S.) part with a rhythmic pattern of eighth notes in the final measure, and Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.) parts with complex, melodic lines.
 - **Piano (Pno.):** Both the right and left hand staves are silent, indicated by horizontal lines with fermatas.
 - **Percussion:** Includes parts for Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cu.), all of which are silent, indicated by horizontal lines with fermatas.

11

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score is marked with rehearsal mark 11. It contains eight staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.). The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes. The fourth staff is for the Drum Set (D. S.), showing a complex rhythmic pattern of eighth notes. The fifth and sixth staves are for Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.). The Electric Guitar part features a series of chords, while the Electric Bass part features a series of eighth notes. The seventh and eighth staves are for the Piano (Pno.), showing a series of chords. The bottom three staves are for Percussion: Trgl. (Triangle), Tamb. (Tambourine), and Cu. (Cymbal), each with a single note at the beginning of the first measure.

14

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score is marked with rehearsal mark 14. It features a vocal ensemble consisting of Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal lines are accompanied by a drum set (D. S.) and piano accompaniment (Pno.). The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps. The drum set part includes a snare drum (D. S.) with a rhythmic pattern of eighth notes and a cymbal (Trgl.) with a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and bass notes in the left hand. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The vocal parts have lyrics written below the notes. The piano part has a consistent harmonic accompaniment. The drum set part has a consistent rhythmic accompaniment. The percussion parts (Trgl., Tamb., Cu.) are marked with a small square symbol at the beginning of each measure, indicating they are to be played throughout the section.

17

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 17 through 20. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are three vocal staves labeled 'S. Rec.', 'T. Rec.', and 'B. Rec.'. The Soprano part (S. Rec.) begins with a melodic line in measure 17, followed by a rest in measure 18, and then continues in measures 19 and 20. The Tenor part (T. Rec.) has a similar melodic line, also starting in measure 17 and continuing through measure 20. The Bass part (B. Rec.) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns in measures 17 and 18, followed by a rest in measure 19, and then continues in measure 20. Below the vocal parts is a staff for 'D. S.' (Da Capo), which is empty. The next section contains two staves for 'E. Gtr.' (Electric Guitar) and 'E. B.' (Electric Bass). The Electric Guitar part is mostly silent, with a few notes in measure 20. The Electric Bass part has a rhythmic line in measures 17 and 18, followed by a rest in measure 19, and then continues in measure 20. Below these are two staves for 'Pno.' (Piano), showing a harmonic accompaniment with chords in measures 17, 18, 19, and 20. At the bottom of the page are three percussion staves: 'Trgl.' (Triangle), 'Tamb.' (Tambourine), and 'Cu.' (Cymbal). Each of these staves has a single note in measure 17, followed by rests in measures 18, 19, and 20.

21

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Musical score for page 122, measures 25-27. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments and parts are:

- Vocals:** S. Rec. (Soprano), T. Rec. (Tenor), B. Rec. (Bass)
- Instrumental:** D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Trgl. (Trigon), Tamb. (Tambourine), Cu. (Cymbal)

Measures 25-27 show a complex rhythmic and melodic arrangement. The vocal parts feature intricate patterns, while the instrumental parts provide a dense accompaniment. The score concludes with a common time signature change to 2/4 in the final measure of the system.

28 A7M D7(9) G#m7 G7(13)

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

This musical score page, numbered 123, contains rehearsal mark 28. It is arranged in a multi-staff format. At the top, the key signature is F# major (three sharps) and the time signature is common time (C). The score includes the following parts: S. Rec. (Soprano Recording), T. Rec. (Tenor Recording), B. Rec. (Bass Recording), D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Trgl. (Triangle), Tamb. (Tambourine), and Cu. (Cymbal). The vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) feature melodic lines with lyrics. The guitar part (E. Gtr.) consists of chordal accompaniment. The bass part (E. B.) provides a rhythmic and harmonic foundation. The piano part (Pno.) is mostly silent, indicated by rests. The percussion parts (D. S., Trgl., Tamb., Cu.) provide a steady rhythmic accompaniment. Above the vocal staves, the chords A7M, D7(9), G#m7, and G7(13) are indicated for the first, second, and third measures respectively. The rehearsal mark number '28' is placed at the beginning of each staff.

31 F#m7 F7M A7M D7(9)

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

34 G#m7 G7(13) F#m7 F7M G#7M

S. Rec.
T. Rec.
B. Rec.

D. S.

E. Gtr.
E. B.

Pno.

Trgl.
Tamb.
Cu.

E 7(9)sus4

37

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score is for recording session 37. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into several staves: three vocal staves (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) with a melodic line in E major; a double bass staff (D. S.) with a rhythmic pattern of eighth notes and rests; an electric guitar staff (E. Gtr.) with a sustained chord; an electric bass staff (E. B.) with a complex rhythmic pattern; a piano staff (Pno.) with a sustained chord; and three percussion staves (Trgl., Tamb., Cu.) with rests. The section is marked with a '37' at the beginning of each staff.

40

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 127, covers measures 40, 41, and 42. The score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) are in the first three staves, all in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instrumental parts include Drums (4th staff), Electric Guitar (5th staff), Electric Bass (6th staff), Piano (7th and 8th staves), Trigon (9th staff), Tambourine (10th staff), and Cymbals (11th staff). The Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The Electric Bass part has a melodic line with slurs and ties. The Tambourine part has a steady eighth-note pattern starting in measure 41. The Piano part is mostly silent, with some notes in measure 40. The Trigon, Cymbals, and all vocal parts are silent throughout the measures.

43

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

43

D. S.

43

E. Gtr.

E. B.

43

Pno.

43

Trgl.

Tamb.

Cu.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 43, 44, and 45. The instruments listed on the left are Soprano Recorder (S. Rec.), Tenor Recorder (T. Rec.), Bass Recorder (B. Rec.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cu.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. Measures 43 and 44 show rests for all instruments. Measure 45 shows a rhythmic pattern for the Tambourine, consisting of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs. The other instruments have rests in measure 45.

46

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

46

D. S.

46

E. Gtr.

E. B.

46

Pno.

46

Trgl.

Tamb.

Cu.

49

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

49

D. S.

49

E. Gtr.

E. B.

49

Pno.

49

Trgl.

Tamb.

Cu.

52

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Trgl.

Tamb.

Cu.

The musical score for page 131, measures 52-55, is arranged in a system of staves. The vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) are in the top section, followed by drums (D. S., Trgl., Tamb., Cu.) and piano (E. Gtr., E. B., Pno.) in the bottom section. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal parts feature a melodic line with some double sharps. The drum parts include a snare drum pattern in the first measure and a tambourine pattern in the second measure. The piano parts are mostly rests.

56

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

56

E. Gtr.

E. B.

56

Pno.

56

Trgl.

Tamb.

Cu.

The musical score for page 132, measures 56-60, is arranged in a system with five systems of staves. The first system contains three vocal staves: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.). The second system contains a single percussion staff (D. S.). The third system contains two guitar staves: Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.). The fourth system contains a grand piano (Pno.) part with two staves. The fifth system contains three percussion staves: Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cu.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal parts have a melodic line with some accidentals, while the instrumental parts are mostly rests.

Tico tico no fubá

versão Banda Black Rio

Soprano Recorder
 Tenor Recorder
 Bass Recorder
 Drum Set
 Electric Guitar
 Electric Bass
 Piano
 Agogo Bells
 Cowbell
 Cuica
 Tambourine

F7M F#dim G7sus4 B7sus4

The score is for the song "Tico tico no fubá" in 3/4 time, key of B-flat major. It features a variety of instruments. The recorders (Soprano, Tenor, Bass) play melodic lines. The drum set provides a steady rhythm. The electric guitar and bass provide harmonic support. The piano part is mostly rests. The percussion instruments (Agogo Bells, Cowbell, Cuica, Tambourine) add rhythmic texture.

5

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

The musical score for page 134, measures 5-8, is arranged in a standard orchestral layout. It features the following parts and their activity in each measure:

- Measures 5-8:** All vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) and the Piano (Pno.) are silent, indicated by whole rests.
- Drums (D. S.):** Measures 5-6 feature a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating cymbal crashes. Measures 7-8 continue with a steady drum pattern.
- Electric Guitar (E. Gtr.):** Silent throughout all measures.
- Electric Bass (E. B.):** Measures 5-6 play a melodic line with eighth notes. Measures 7-8 are silent.
- Alto Saxophone (A. B.):** Silent throughout all measures.
- Clarinet (C. Bl.):** Measures 5-6 play a melodic line with eighth notes. Measures 7-8 are silent.
- Cymbals (Cu.):** Play a continuous, dense pattern of eighth notes throughout all measures.
- Tambourine (Tamb.):** Silent throughout all measures.

9

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

The musical score for page 135, measures 9-11, is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Soprano, Tenor, and Bass voices, Drums, Electric Guitar, Electric Bass, Piano, Alto Saxophone, Clarinet, Cymbals, and Tambourine. Measures 9 and 10 are primarily rests for all instruments. In measure 11, the vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) enter with a melodic line. The Clarinet (C. Bl.) and Cymbals (Cu.) parts also have activity in this measure, with the Cymbals playing a rhythmic pattern.

12

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

Cm Cm G7

Detailed description: This page of a musical score, numbered 136, contains ten staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.), all in a key with two flats and a common time signature. The fourth staff is for Drums (D. S.), showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The fifth and sixth staves are for Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.), with guitar chords Cm, Cm, and G7 indicated. The seventh staff is for Piano (Pno.), which is mostly empty. The bottom four staves are for Percussion: A. B. (snare), C. Bl. (cymbal), Cu. (cymbal), and Tamb. (tom-tom), showing various rhythmic patterns.

15

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

G7 G7 G7 Cm6

19

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E.B.

Pno.

A.B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

23

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

The musical score for page 139, measures 23-26, is arranged in a standard orchestral format. It features a vocal section with Soprano, Tenor, and Bass parts, a drum set (D. S.), an electric guitar (E. Gtr.), a bass (E. B.), a piano (Pno.), and a percussion section (A. B., C. Bl., Cu., Tamb.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes chord markings Eb7 and D7(9). The piano part is mostly silent, with some notes in the bass clef. The percussion section has some activity in the first measure, with the A. B. part playing a rhythmic pattern.

27

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E.B.

Pno.

A.B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

D7(9) D7(9) D7(9) G7(9)sus4

This page of a musical score contains the following parts and measures:

- Vocal Parts:** Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, each with first and second endings for measures 32 and 33.
- D. S. (Drum Set):** Features a rhythmic pattern in measure 34, marked with 'x' symbols.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Remains silent in measures 32 and 33.
- E. B. (Electric Bass):** Provides a bass line, including a **C6(9)** chord in measure 34.
- Pno. (Piano):** Features a melodic line in measure 32 and rests in measures 33 and 34.
- Percussion:** Includes parts for A. B. (African Bells), C. Bl. (Congas), Cu. (Cymbals), and Tamb. (Tambourine), all of which are silent throughout these measures.

36

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

36

36

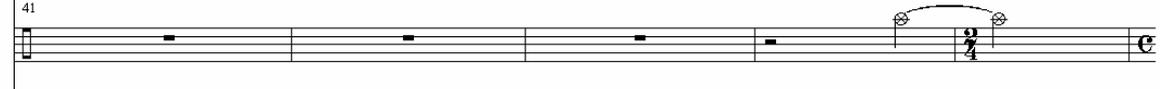
C6(9) C6(9) C#dim Dm7 Dm6 Dm6

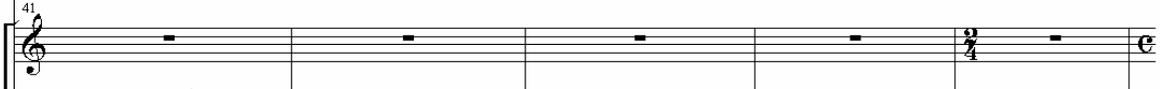
41

S. Rec. 

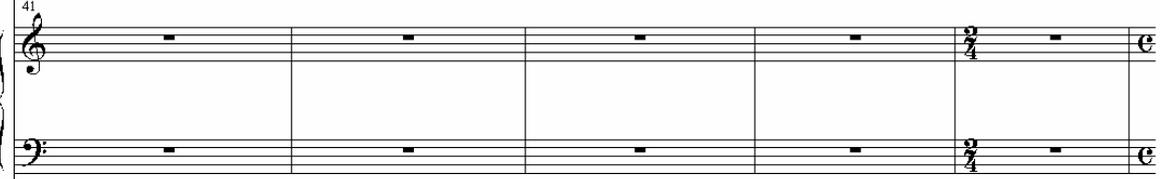
T. Rec. 

B. Rec. 

D. S. 

E. Gtr. 

E.B. 

Pno. 

A.B. 

C. Bl. 

Cu. 

Tamb. 

46

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E.B.

Pno.

A.B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

F7M F#dim G7sus4 B7sus4

Detailed description: This page of a musical score is for rehearsal mark 46. It features a vocal ensemble consisting of Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.) parts, all in a key with two flats and common time. The vocal lines are highly melodic and feature many slurs. The guitar part includes an electric guitar (E. Gtr.) which is mostly silent, and an electric bass (E.B.) which provides a rhythmic accompaniment with some melodic lines. The piano part is also mostly silent. The percussion section includes a snare drum (A.B.), cymbals (C. Bl.), a trumpet (Cu.), and a tambourine (Tamb.), all of which are mostly silent. Chord changes for the guitar are indicated as F7M, F#dim, G7sus4, and B7sus4.

50

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

54

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E.B.

Pno.

A.B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

The musical score for measures 54-57 is arranged in a system with the following parts from top to bottom: S. Rec. (Soprano Recorder), T. Rec. (Tenor Recorder), B. Rec. (Bass Recorder), D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), and a Percussion section consisting of A.B. (Anvil), C. Bl. (Cymbal), Cu. (Cymbal), and Tamb. (Tambourine). Measures 54, 55, and 56 are mostly silent for all instruments, with only a few notes in the vocal parts. Measure 57 features a rhythmic pattern in the Tambourine part, consisting of a series of eighth notes with accents (>) above them. The rest of the instruments remain silent in this measure.

58

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

58

D. S.

58

E. Gtr.

E. B.

58

Pno.

58

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 147, starting at measure 58. It features a vocal trio (Soprano, Tenor, and Bass Recorders) and a full instrumental ensemble. The vocal parts have a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. In measure 62, the Soprano Recorder part has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a quarter rest. The Tenor Recorder part has a melodic line starting on E4, moving to F4, G4, and then a quarter rest. The Bass Recorder part has a melodic line starting on C3, moving to D3, E3, and then a quarter rest. The Drums part has a single note in measure 62. The Electric Guitar and Bass parts have rests. The Piano part has rests. The Percussion parts (A. B., C. Bl., Cu., Tamb.) have rests.

63

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gr.

E. B.

Pno.

A. B.

C. Bl.

Cu.

Tamb.

Subindo o morro

C. Stevenson - Banda Black Rio

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top three staves are for recorders: Soprano Recorder (treble clef), Tenor Recorder (treble clef), and Bass Recorder (bass clef). The Drum Set part is a single staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Electric Guitar part is a single staff with a simple harmonic accompaniment. The Electric Bass part is a single staff with a rhythmic line. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a simple harmonic accompaniment. The Conga Drums part is a single staff with a rhythmic pattern. The Wood Blocks part is a single staff with a simple harmonic accompaniment. The score is divided into two measures. The first measure contains the A7M chord, and the second measure contains the G7(9sus4) chord.

Soprano Recorder

Tenor Recorder

Bass Recorder

Drum Set

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

Conga Drums

Wood Blocks

A7M

G7(9sus4)

This musical score is arranged for a band and consists of nine staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. A rehearsal mark '3' is placed above the first measure of each staff.

- S. Rec. (Soprano Recorder):** Treble clef. Rests in the first two measures; enters in the third measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.
- T. Rec. (Tenor Recorder):** Treble clef. Rests in the first two measures; enters in the third measure with a quarter note E4, followed by eighth notes F4, G4, and A4.
- B. Rec. (Bass Recorder):** Bass clef. Rests in the first two measures; enters in the third measure with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2.
- D. S. (Drum Set):** Standard drum notation. Features a consistent eighth-note pattern of snare and bass drum throughout all three measures.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef. Rests in all three measures.
- E. B. (Electric Bass):** Bass clef. Features a consistent eighth-note pattern of bass and treble clef notes throughout all three measures.
- Pno. (Piano):** Treble and bass clefs. Treble clef has a consistent eighth-note pattern of quarter notes in the first and third measures. Bass clef rests in all three measures.
- C. Dr. (Congas):** Conga notation. Features a consistent eighth-note pattern of quarter notes throughout all three measures.
- W. Bl. (Woodwinds):** Bass clef. Rests in all three measures.

Chord symbols are provided for the Electric Bass part: **A7M** in the first measure, **G7(9)sus4** in the second measure, and **A7M** in the third measure.

6

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

6

D. S.

6

E. Gtr.

G7(9)sus4

E.B.

6

Pno.

6

C. Dr.

6

W. Bl.

Detailed description: This page of a musical score is marked with a rehearsal sign '6'. It contains eight staves. The vocal staves (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) show vocal lines with lyrics. The guitar staves (E. Gtr., E.B.) show guitar parts, with a specific chord 'G7(9)sus4' indicated in the E.B. staff. The piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. The percussion parts (C. Dr., W. Bl.) show rhythmic patterns. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

9

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E.B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

A7M

G7(9)sus4

Detailed description: This page of a musical score is marked with rehearsal mark 9. It features seven staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.), all in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal lines consist of eighth and quarter notes with rests. The fourth staff is for Double Bass (D. S.) in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The fifth and sixth staves are for Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E.B.), both in bass clef. The guitar part includes a melodic line with bends and a chord change from A7M to G7(9)sus4. The electric bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The seventh staff is for Piano (Pno.) in grand staff, which is empty. The eighth and ninth staves are for Percussion: Conga Drums (C. Dr.) and Wood Block (W. Bl.), both in bass clef. The conga part has a simple rhythmic pattern, while the wood block part is mostly silent.

11

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

A7M

G7(9)sus4

Detailed description: This page of a musical score is for rehearsal mark 11. It features seven staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.), all in treble clef. The fourth staff is for Double Bass (D. S.) in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The fifth staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) in treble clef, with a melodic line and two chord markings: A7M and G7(9)sus4. The sixth staff is for Electric Bass (E. B.) in bass clef, with a rhythmic line. The seventh staff is for Piano (Pno.), consisting of two empty staves. The eighth staff is for Conga Drums (C. Dr.) in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The ninth staff is for Wood Block (W. Bl.) in bass clef, which is empty. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The rehearsal mark '11' is placed at the beginning of each staff.

13

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

A7M

This musical score page, numbered 154, contains rehearsal mark 13. It is arranged in a multi-staff format. At the top, three vocal parts are listed: S. Rec. (Soprano), T. Rec. (Tenor), and B. Rec. (Bass), each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal lines feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests. Below the vocal parts is the D. S. (Drum Set) part, which consists of a single staff with a series of 'x' marks indicating hits. The E. Gtr. (Electric Guitar) part is in a treble clef and includes a chord marking 'A7M' under a specific measure. The E. B. (Electric Bass) part is in a bass clef. The Pno. (Piano) part is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) but contains only rests. The C. Dr. (Cymbal/Drum) part is in a single staff with rhythmic notation. The W. Bl. (Wood Block) part is in a single staff with rests. The entire score is set in a key signature of two sharps and begins at rehearsal mark 13.

16

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

16

W. Bl.

Detailed description: This page of a musical score is marked with rehearsal mark 16. It contains seven staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S. Rec.), Tenor (T. Rec.), and Bass (B. Rec.). The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Tenor and Bass parts have more rhythmic, eighth-note patterns. Below the vocal parts are staves for D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), Pno. (Piano), C. Dr. (Congas), and W. Bl. (Wood Block). The D. S., E. Gtr., E. B., Pno., and W. Bl. staves are mostly empty, indicating rests. The C. Dr. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

19

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

D7(9)sus4

C#7(#9)

A7M

21

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

D7(9)sus4 C#7(#9) C7(9)sus4

23

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

C7(9)sus4

C7(9)sus4

Detailed description: This page of a musical score, numbered 158, contains nine staves for recording instruments. The score begins at measure 23. The vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) are in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The double bass (B. Rec.) is in bass clef. The double bass line (E. B.) includes two instances of the chord C7(9)sus4. The piano (Pno.) part is in treble and bass clefs. The conga (C. Dr.) and wurlitzer (W. Bl.) parts are in bass clef. The drum set (D. S.) part uses 'x' marks to indicate specific drum hits.

25

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

25

D. S.

25

E. Gtr.

C7(9)sus4

C7(9)sus4

E. B.

25

Pno.

25

C. Dr.

25

W. Bl.

27

S. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

C. Dr.

W. Bl.

Detailed description of the musical score for rehearsal mark 27: The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the vocal parts (S. Rec., T. Rec., B. Rec.) are written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal lines feature a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. Below the vocal parts are the guitar parts: D. S. (Drum Set) in a simplified notation, E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, and E. B. (Electric Bass) in bass clef. The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) with whole rests. The drum part (C. Dr., Cymbal/Drum) is a single-line staff with a few rhythmic markings. The woodwind part (W. Bl., Woodwind) is a single-line staff with a few notes and rests. The rehearsal mark '27' is placed at the beginning of each staff.