

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ELOÁ GABRIELE GONÇALVES

**BANDA *BLACK* RIO:
O *SOUL* NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música, do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G586b	Gonçalves, Eloá Gabriele. Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970. / Eloá Gabriele Gonçalves. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: José Roberto Zan. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Banda Black Rio 2. Música popular 3. Samba. 3. Soul (Música) 4. Funk (Música) I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

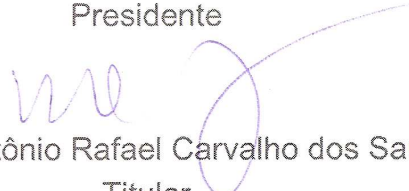
Título em inglês: Black Rio Band: the soul music in Brazil 1970's.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Banda Black Rio
Popular music
Samba
Soul (Music)
Funk (Music)
Área de Concentração: Fundamentos teóricos
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
José Roberto Zan [Orientador]
Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Ivan Vilela Pinto
Data da Defesa: 29-08-2011
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Eloá Gabriele Gonçalves - RA 032430 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular



Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto
Titular

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

De maneira muito especial, à minha família, por todo o amor e carinho: aos meus pais, João e Vera, que nunca deixaram de me apoiar e me incentivar em todas as minhas escolhas; à minha irmã, Su, que, de ‘uns anos pra cá’ tem sido mais que irmã, uma grande amiga e companheira.

A todos aqueles amigos e pessoas importantes que me motivaram com suas palavras, experiências, amizade, paciência, compreensão e força (especialmente às “meninas de casa” - Su, Livia, Luanda, Cibele, Maíra, “Mairinha”, e ao “menino” Denis).

Aos queridos amigos de pós-graduação (alguns de graduação também) e de vida, por tantos conselhos, experiências compartilhadas, cafés, e muita amizade - Bia Cyrino (em especial!), Adelcio Camilo Machado e Vinicius Muniz.

A todos os professores que fizeram parte da minha “caminhada acadêmica”, e ao professor José Roberto Zan, pela orientação, paciência e compreensão com esta musicista que se atreveu a fazer pesquisa.

Às pessoas que muito contribuíram com suas entrevistas, conversas informais, indicações bibliográficas e materiais concedidos: Livia Stevenson, André Midani, Lúcio Silva, Roberto Menescal, Adelcio Camilo Machado e Marília Gessa.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa), pelo apoio financeiro através da bolsa concedida.

RESUMO

Gonçalves, Eloá Gabriele; Zan, José Roberto (orientador). **Banda *Black Rio*: o *Soul* no Brasil da década de 1970**. Campinas, 2011. Dissertação de Mestrado - Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Este trabalho estuda a trajetória da Banda *Black Rio*, formada em meados dos anos de 1970, cuja produção caracteriza-se por fusões de múltiplas musicalidades. Através da análise musical de uma amostragem do repertório gravado pela banda, verificou-se nessa produção a presença de elementos característicos de gêneros brasileiros como o samba, o choro e o baião, mesclados aos do *jazz*, do *soul* e do *funk*. A pesquisa revelou que procedimentos adotados pelos músicos nas composições, releituras, arranjos e instrumentação produziram resultados sonoros peculiares. Trata-se de uma sonoridade híbrida, que, de certa forma, expressa a emergência de uma nova sensibilidade num contexto histórico brasileiro marcado pela presença de um regime político autoritário, do desenvolvimento e da integração da indústria cultural e do advento de novas identidades geracionais e étnicas.

Palavras-chave:

Banda *Black Rio*; música popular; *samba-soul*; *samba-funk*

ABSTRACT

Gonçalves, Eloá Gabriele; Zan, José Roberto (orientador). **Black Rio Band: the Soul Music in Brazil 1970's**. Campinas, 2011. Dissertação de Mestrado - Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

This work studies the history of the band Black Rio, formed in the mid 1970s, whose production is characterized by a fusion of multiple musicalities. Through musical analysis of a sample of the repertoire recorded by the band, it was verified the presence of characteristic elements of Brazilian genres such as samba, choro and baião, merged with components of jazz, soul and funk. The research found that the procedures adopted by the musicians in compositions, re-readings, arrangements and instrumentations produced a peculiar sound result. It is a hybrid sonority that, in a certain way, expresses the emergence of a new sensibility in a Brazilian historical context marked by the presence of an authoritarian political regime, by the development and integration of the cultural industry and by the advent of new generational and ethnical identities.

Keywords

Black Rio Band; popular music; samba-soul; samba-funk.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
 <u>CAPÍTULO I</u>	 17
<i>A Soul Music e o Soul no Brasil da década de 1970</i>	
1. <i>Soul e funk</i> nos Estados Unidos: breve histórico.....	17
2. <i>Soul</i> e indústria fonográfica.....	24
3. “Black Rio”: o fenômeno da <i>black music</i> e da <i>black culture</i>	32
3.1. <i>Black music</i> na terra do samba: precursores do <i>soul</i> no Brasil.....	32
3.2. <i>Black culture</i> no Brasil: Os Bailes da Pesada.....	40
3.3. “ <i>I am somebody</i> ”: O Clube Renascença e as Noites do <i>Shaft</i>	47
 <u>CAPÍTULO II</u>	 51
<i>A Banda Black Rio</i>	
1. Formação.....	51
1.1. Os músicos.....	59
2. Produção musical.....	69
 <u>CAPÍTULO III</u>	 80
<i>Funk, soul e jazz no samba: o hibridismo de gêneros na sonoridade da Black Rio</i>	
1. “Maria Fumaça”	89
2. “Tico-Tico no Fubá”	102
3. “Baião”	113
4. “Miss Cheryl”	128

CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
ANEXOS I	151
Entrevista com André Midani.....	151
Listagem dos discos contendo gravações e/ou composições pertencentes à BBR.....	157
ANEXOS II	169
Partituras (Transcrições das composições analisadas).....	169
“Maria Fumaça”	170
“Baião”	192
“Tico-Tico no Fubá”	204
“Miss Cheryl”	224

“(...) o pessoal do black soul amanhã vai acabar fazendo black samba. Vai ser legal porque vai trazer uma nova maneira de ver o samba”.

(Roberto Menescal)

“Nossa concepção musical é antropofágica e sintética, partindo da nossa vivência, que começou nas gafieiras, continuou nos bailes e se estendeu até as apresentações e gravações em estúdio, com todos os cantores e grupos de música popular brasileira”

(Oberdan Magalhães)

INTRODUÇÃO

Em fins da década de 1960, um gênero musical internacional surgia no cenário nacional, destacando-se primeiramente na cidade do Rio de Janeiro: advindo da experiência de músicos negros dos Estados Unidos, o *soul* aqui chegou com uma aura de novidade, despertando o interesse tanto de músicos que se identificavam com suas características musicais (o *groove*, o balanço, os ousados arranjos de sopros e os vocais à la Motown), quanto de uma parcela do público composta especialmente por jovens e negros.

De maneira gradativa, a *soul music* foi conquistando adeptos, e dela surgiria o objeto desta pesquisa, a banda Black Rio.

Neste trabalho, o intuito inicial foi analisar aspectos musicais de parte do repertório e da sonoridade criada pela banda, verificando de que maneira esta realizou a mescla de gêneros internacionais como o *soul*, o *funk* e o *jazz*, ao samba, o choro, e o baião, tudo com o “tempero” da sonoridade das gafieiras.

No entanto, a simples identificação da presença de mesclas musicais no repertório e nos arranjos da Black Rio, originando uma sonoridade híbrida, não se mostrou suficiente. Considerando-se que não existe uma cultura “pura”, e que, sob o impacto da globalização que se aprofundou a partir do final da Segunda Guerra Mundial, ocasionando em uma absorção cada vez maior de elementos simbólicos mundializados pela cultura brasileira, o estudo de uma sonoridade híbrida ultrapassa os parâmetros musicais.

O trabalho foi guiado pela atenção aos processos de hibridação que deram origem, no caso da Black Rio, a uma nova sonoridade que, até os dias atuais, é tida como referência para diversos artistas e grupos relacionados ao segmento da *black music*, tanto nacional quanto internacionalmente.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “A *Soul Music* e o *Soul* no Brasil da década de 1970”, faz uma introdução acerca do surgimento do gênero norte-americano, trazendo, em seguida, a breve exposição do contexto sócio-cultural em que a banda Black Rio esteve inserida. São abordados também o papel da indústria fonográfica - em crescente expansão e consolidação no Brasil - no trabalho do grupo, os principais precursores do gênero no país, e o advento de novos movimentos identitários juvenis em torno da *soul music*.

O segundo capítulo é dedicado à banda Black Rio: sua formação em meio à explosão do “Fenômeno Black Rio”, a abordagem biográfica dos membros que a compuseram, e a descrição e análise da produção musical da banda, em oito anos de existência.

O terceiro e último capítulo, intitulado “*Funk, soul e jazz no samba: o hibridismo de gêneros na sonoridade da Black Rio*”, foi destinado à análise musical de parte do repertório da banda. As análises foram calcadas em aspectos rítmicos, harmônicos, timbrísticos e de arranjo, tentando sempre levar em consideração as principais referências musicais tidas por seus membros, bem como suas trajetórias artísticas.

No intuito de identificar os procedimentos e mecanismos utilizados para a obtenção de uma sonoridade peculiar e híbrida, encontra-se, nesse capítulo, análises musicais que buscaram demonstrar quais os principais gêneros e estilos musicais que a banda tomou como referência e como “matéria-prima” para seus arranjos e composições, como eles se comportam no interior dessa sonoridade, ou de que maneira ocorre o diálogo entre esses diversos gêneros ou ‘musicalidades’.

CAPÍTULO I

A Soul Music e o Soul no Brasil da década de 1970

1. Soul e Funk nos Estados Unidos: um breve histórico

O *soul* teve início em meados da década de 1930 e 1940, nos EUA, quando, de uma forma geral, grande parte da população negra norte-americana passou a migrar das fazendas da região Sul dos EUA em direção aos grandes centros urbanos do Norte do país ¹. O *blues* (gênero bastante popular entre os negros norte-americanos desse período), até então com características de uma música rural, se “eletrificou” dando origem ao que ficou conhecido como *rhythm and blues*.

A partir de então, sendo transmitido por famosos programas de rádio da época, o *rhythm and blues* encantou os adolescentes norte-americanos brancos, que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros, propiciando assim o nascimento de um dos gêneros mais conhecidos e executados até os dias atuais: o *rock*. ²

Atualmente, alguns músicos negros norte-americanos ainda continuam a tocar o *rhythm and blues*, mas a maior parte deles optou pela realização de novas experiências musicais, buscando cada vez mais a distinção da sonoridade obtida pelo *rock*.

Dessas experiências surgiu a união do *rhythm and blues* (música profana) com o *gospel* (música protestante negra norte-americana, descendente “eletrificada” dos *spirituals*), resultando no gênero que ficou conhecido como *soul* – “filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados”. ³ De acordo com autores como David Brackett, o *soul* pode ser entendido como “um estilo de música popular negra norte-americana, que compartilha, muitas vezes, abordagens harmônicas, rítmicas, melódicas e timbrísticas com o *gospel*, o *jazz* e o *rhythm and blues*”. ⁴

¹ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.

² Idem. p.19.

³ Idem. p. 20.

⁴ BRACKETT, David. *Música Soul*. Originalmente publicado no New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2001. Traduzido por Carlos Palombini. In, revista Opus, Goiânia, v.15, n.1, pp. 62-68, jun. 2009.

Este mesmo autor também acrescenta que o termo *soul*, no linguajar negro norte-americano, tem conotações de orgulho e cultura negros, mas seu uso em conjunção com a música apresenta uma genealogia complicada, tendo estreitas relações com o *jazz*.⁵

Nos anos quarenta e cinquenta, muitos grupos de *gospel* usaram o termo como parte de seus nomes, como, por exemplo, o grupo Soul Stirrers. Já o *jazz*, que fazia uso de figuras melódicas ou *riffs*⁶ derivados da música *gospel* ou do *folk blues*, veio a ser chamado como *soul jazz*, no final dos anos cinquenta.

Brackett acrescenta que, à medida que cantores e arranjadores começaram a usar técnicas da música *gospel* e do *soul jazz* na música popular negra dos anos sessenta, *soul music* passou gradualmente a funcionar como um termo abrangente para a música popular negra norte-americana do período. Nessa fase, a música *gospel*, em particular, parece ter fornecido um rico fundamento para os estilos de canto de vários intérpretes e compositores do *soul*.⁷

Alguns dos principais divulgadores da música *soul* nos EUA foram músicos como James Brown e Ray Charles, sendo que durante boa parte dos anos 1960, o gênero “então a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos”.⁸

O primeiro cantor de *rhythm and blues* a chamar a atenção por sua incrível técnica *gospel* foi Clyde McPhatter, que foi o “*lead singer*” em muitas gravações de sucesso feitas em meados da década de 50 com Billy Ward and the Dominoes, e com os Drifters.

O que distingue McPhatter, em termos técnicos, de cantores de grupos *gospel* mais antigos tais como Ink Spots e Mills Brothers, é a maneira com que ele adotou o estilo de solo dinâmico de cantores tais como Mahalia Jackson e Clara Ward, para canções com progressões harmônicas derivadas daquele estilo, em que a mudança de uma única palavra poderia transformar o sentido da canção para um “sentido *gospel*”, como a canção “Have mercy baby”⁹, que transformou-se em “Have mercy Lord”. Outro importante intérprete durante o final da década de 50 foi o sucessor de

⁵ Idem.

⁶ De acordo com Shuker, *riff* é “um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes”. (SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Ed. Hedra, 1999. p. 35).

⁷ Ibidem.

⁸ Idem.

⁹ Nesta canção identificada com o *rhythm and blues*, os aspectos musicais mais marcantes são a subdivisão rítmica ou o ritmo *shuffle* (“uma subdivisão do tempo em tercinas desiguais (...) geralmente tocadas *legato* e em um andamento mais relaxado” - The New Grove Dictionary of Music and Musicians, volume 23, p.315), e as respostas cantadas em coro numa região mais grave que a melodia principal.

McPhatter nos Dominoes, Jackie Wilson, um dinâmico intérprete que empregou técnicas vocais derivadas do *gospel* na linguagem “*pop*”.¹⁰

Ray Charles, um dos grandes representantes do *soul*, incorporou muitas das inovações propostas por McPhatter, em uma série de gravações com início em 1954. Muitas das canções gravadas por ele usam claramente modelos *gospel*, como “I’ve got a woman”, que foi baseada em “I’ve got a savior”. Charles cantava com um timbre áspero e repleto de “*bent notes*” (uma espécie de aproximação de menos de um semitom ascendente ou descendente, muito característica do *blues*), acompanhado de um estilo também *gospel* na forma de tocar piano e padrões de pergunta e resposta entre a sua voz e o trompete, ou um grupo de “*backing vocal*”¹¹, prática também comum no estilo *rhythm and blues* (vide nota de rodapé 9).

James Brown, outro ícone da *soul music*, empregou, de modo similar, elementos do *gospel* com muito fervor, em canções tais como “Please, please, please” (1956) e “Try me” (1958), duas baladas em compasso 6/8; a primeira, cantada de maneira bastante áspera, e a segunda, de um caráter mais *soft*, ambas contando com os mesmos vocais que respondem à melodia principal.

Em contraste com esse caráter mais áspero da voz de James Brown, outra figura importante na história do *soul*, Sam Cooke, utilizou uma aveludada, “lisa” e sofisticada técnica vocal, desenvolvida no grupo popular Soul Stirrers, para gravar “You send me”, um sucesso em 1957, que aproximou o gênero das baladas, maior influência dos cantores de *soul* das décadas de 60 e 70, como Otis Redding e Al Green.¹²

Mas parece ser somente na década de 60 que surge de maneira concreta o gênero *soul*, através da influência das gravações *gospel* dentre os intérpretes, compositores e gravadoras, que começaram a produzir canções num estilo, a partir de então, mais consistente. Os destaques de tal gênero foram: Solomon Burke (“Cry to me”, 1962); Otis Redding (“These arms of mine”, 1963); e Wilson Pickett (“I found a love”, com os Falcons, 1962), canções de temáticas amorosas, sendo as duas últimas baladas em compasso 6/8, e apenas a primeira em compasso 4/4 e andamento levemente mais rápido. Todos estes, produzidos por gravadoras independentes como a Atlantic e Stax, e dirigidas com larga audiência *black*, foram combinados com o trabalho de veteranos como

¹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Editado por Stanley Sadie. Volume 23, Macmillan Publishers Limited, 2001. pp. 756-759.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

Charles, Cook e Brown, e outros como Bobby “Blue” Bland.¹³ Mais tarde, autores como David Brackett ainda atribuem o desenvolvimento do gênero aos trabalhos de artistas como Aretha Franklin, Marvin Gaye, Supremes, Four Tops e Stevie Wonder.¹⁴

À medida que o termo *soul* começa a integrar o vocabulário da grande mídia, a música popular negra aparenta um corte de seus elos com o *rhythm and blues* dos anos 1950, de modo cada vez mais radical, estabelecendo um estilo característico de *soul* dos anos de 1960.

Assim, começam a se tornar claras as diferenças entre, por um lado, um estilo de *soul* do sul norte-americano, “identificado com as companhias de gravação Stax e Atlantic, e estúdios em Memphis e Muscle Shoals, no Alabama; e por outro, um estilo de *soul* afluente ou refinado, do norte, identificado primeiramente com a companhia Motown Records¹⁵, de Detroit.”¹⁶ De maneira geral, seria possível perceber, assim, que o *soul* do sul norte-americano ainda permanecia um pouco mais arraigado às características musicais do *rhythm and blues* e do *gospel* (como as composições em forma de baladas, instrumentação mais *soft*), enquanto o *soul* do norte parecia começar a se “desapegar” dessas características citadas, incorporando novos tipos de arranjo, instrumentação, etc.

A exemplo disso, entre os anos de 1964 e 1966, de acordo com Brackett, as técnicas de *gospel* continuaram a ser empregadas pelos intérpretes da *soul music*, porém os instrumentos acompanhantes passavam a adquirir características mais definidas através do uso de *riffs* rítmicos, marcantes no segmento musical. O autor acrescenta que, o contrabaixo, em particular, ganhou proeminência através do uso crescente de padrões sincopados, enquanto o naipe de sopros começou a ser utilizado “em rajadas sincopadas em staccato”.¹⁷

Canções de artistas norte-americanos, em andamento médio ou rápido, como “Out of Sight” (1964) de James Brown, “Mr. Pitiful” (1964) de Otis Redding, e “In the Midnight

¹³ Idem.

¹⁴ BRACKETT, op.cit.

¹⁵ A *Motown* foi uma gravadora de *black music* fundada por Berry Gordy em Detroit, no ano de 1959. O “som da Motown”, como ficou conhecido, tinha uma “batida forte e repetitiva, um baixo potente, refrões com teclados e guitarras, e, além disso, apresentava ‘vocaís despidos das inflexões do gueto’. Entre os principais artistas e grupos da Motown estão o Miracles, o Four Tops, o Temptations, Marvin Gaye e Stevie Wonder. A gravadora representava uma versão mais comercial e ‘suave’ da música *soul* de artistas de gravadoras como a Atlantic e Stax, por exemplo. (SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. pp. 190 -191).

¹⁶ BRACKETT, op. cit. p. 64.

¹⁷ Idem.

Hour” (1965) de Wilson Pickett, dentre outras, são apontadas por Brackett como capazes de demonstrar uma “crescente dependência dessas características [musicais], bem como um distanciamento dos ritmos *shuffle* dos anos cinqüenta, em direção às subdivisões regulares que caracterizam estilos posteriores como o *funk*, a *disco music* e o *hip-hop*”.¹⁸

Em meados da década de 1960 a música negra nos Estados Unidos parece ter atingido o seu auge. Nos anos de 1965-66, gravações de artistas já reconhecidos do catálogo da gravadora Motown, especialmente o Supremes e o Four Tops, chegavam a novos patamares de popularidade, enquanto artistas como Redding, Pickett e Percy Sledge adentravam o mercado *pop*.

Já os anos de 1967-68 assinalaram a entrada da música *soul* em uma nova fase de comprometimento político, com destaque para a canção “Respect” (de Otis Redding), interpretada por Aretha Franklin, ao lado de “Say it Loud - I’m Black and Proud”, de James Brown. A popularidade de Aretha (que, em fins da década de 1960 vendeu mais discos que qualquer outro artista negro norte-americano), o sucesso em curso de James Brown e alguns outros artistas do *soul*, e a contínua presença das produções da Motown atestavam a relevância da *soul music* no mercado de música popular norte-americana no final dos anos sessenta.

Conforme se aprofundam as diferenciações entre o *soul* produzido em diversas gravadoras norte-americanas, situadas em diferentes regiões (as do sul, como a Stax e Atlantic, e as do norte, como a Motown), entra em cena outro termo: *funk* ou *funky*, designando uma música ainda mais sincopada, e talvez, mais “rústica”.

Surgido na virada da década de 1960 para 1970, o citado termo passou de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, como um dos signos do orgulho negro.¹⁹ Musicalmente, a respeito do *funk*, observa-se que nas canções em andamento moderado ou rápido, as linhas de baixo se tornam “mais ativas”, os arranjos “mais cheios”, com maior uso de “partes múltiplas de guitarra, instrumentos orquestrais e percussão auxiliar (especialmente na Motown)”²⁰. Outra característica do *funk* seriam notadas nas partes individuais, que se tornaram cada vez mais sincopadas, principalmente na música de James Brown, considerado (ao que parece) como um dos precursores do estilo musical norte-americano.

¹⁸ BRACKETT, op. cit. p. 65.

¹⁹ HERSCHMANN, op. cit. p. 21.

²⁰ BRACKETT, op. cit. p. 65.

Hermano Vianna acrescenta que o *funk* – que poderia ser não somente considerado um gênero mas também uma forma de tocar, de dançar, de se vestir – radicalizou as propostas do *soul*, empregando ritmos mais marcados e “pesados”, bem como arranjos mais “agressivos”. E como ocorre na maior parte dos estilos musicais, o *funk* também sofreu um processo de “comercialização”.²¹

No início dos anos setenta, uma “corrente funqueada de *soul*” começou a condensar-se num estilo que se tornava cada vez mais diferenciado da *soul music*. As influências de artistas como Brown, e de grupos como o Sly and The Family Stone, que misturava o estilo *funk* de Brown com elementos do rock psicodélico, foram sentidas por vários artistas de *soul*. Como exemplos dessa nova “corrente” estão os trabalhos iniciais do Jackson Five, em que Brackett cita a canção “I Want You Back” (1969) que, embora ainda mantenha algumas características adotadas anteriormente no *rhythm and blues*, como as respostas em coro à melodia principal, já apresenta muitas inovações em termos, principalmente, de arranjo: uma introdução com convenções sincopadas; o contrabaixo elétrico apresentando linhas “mais ativas”, como se refere Brackett; a guitarra mais presente, tocando *riffs* sincopados; e ainda a presença de um arranjo de cordas e de linhas de percussão.

Outros artistas estabelecidos há tempos na gravadora Motown também se moviam em novas direções, através de álbuns conceituais como *What's Goin' On* (1971) de Marvin Gaye, e *Talking Book* (1972) de Stevie Wonder.²²

Porém, em 1968, a denominação *soul* passou a ser considerada um termo vago, sendo substituída pelo termo *black music*; ou seja, o que antes era um gênero específico agora passa a designar algo muito mais amplo, a representar toda a “música negra”.²³

E a partir dessa mudança de designações – de *soul* para *black music* - nota-se uma característica que será marcante na história e no desenvolvimento do *soul* e do *funk*: a perda da “pureza revolucionária” dos primeiros anos do gênero, que a partir dessa nova denominação passou a ser encarado como mais um rótulo comercial.

A exemplo disso, mais tarde (em 1982) a Billboard (revista semanal norte-americana especializada em música e divulgadora de índices de vendagem da indústria do disco) acabou por admitir que o termo *soul* já não era um rótulo adequado para a música popular negra norte-

²¹ VIANNA. Op. cit. p. 20.

²² BRACKETT. Op.cit. p. 67.

²³ VIANNA. Op. cit. p. 20.

americana, de um modo geral. Depois disso, o termo *black music* poderia ser considerado como uma espécie de rótulo mais genérico, que engloba tanto a *soul music*, quanto os estilos de *funk*, *blues*, *rap*, *hip-hop*.

De acordo com autores como Shuker ²⁴, o termo *black music* poderia ser entendido também como um tipo de música afro-americana cuja existência é baseada na idéia de “coerência musical e de identificação de um público”.

Dessa maneira, o uso contemporâneo do termo *soul* “refere-se a um estilo que começou com uns poucos esforços esparsos de cantores pioneiros dos anos 1950, ganhou momento [leia-se popularidade] nos anos 1960 com as correntes gêmeas do *soul* do sul e da Motown, e, finalmente, desdobrou-se no *funk* e na *disco music* nos anos 1970” e 1980. ²⁵

O *soul* já era bem conhecido mundialmente desde os anos 1960, mas o *funky* projetou-se internacionalmente a partir de 1975 com a banda Earth Wind & Fire, e seu LP de sucesso, *That's the way of the world*, que sintetizava um “*funk* alegre, extremamente vendável, e descompromissado com a questão étnica.” ²⁶

O Brasil foi um dos países que recebeu essa projeção internacional do *soul*. Sua inserção e divulgação aqui, ocorrida num período que compreende o final da década de 1960 e início da década de 1970, devem ser vistas como resultantes de um processo complexo, composto por diversos fatores como: a internacionalização da economia brasileira, o contexto de ditadura militar vivido pelo país, a inserção de um emergente mercado de bens simbólicos em circuitos culturais mundializados, e o surgimento de novos movimentos identitários juvenis.²⁷

²⁴ SHUKER, Roy. Op. cit. pp. 36-37.

²⁵ BRACKETT, op. cit. p. 67.

²⁶ HERSCHMANN, op. cit. p. 22.

²⁷ ZAN, José Roberto. *Funk, Soul e Jazz na terra do Samba: A sonoridade da Banda Black Rio*. In Revista ArtCultura. Uberlândia, Editora da UFU, v.7, n.11, 2005.

2. *Soul* e indústria fonográfica

A década de 1970, marcada pela visível expansão e consolidação da indústria fonográfica no Brasil, vivia a fase mais repressiva da ditadura, cujo marco fora a edição do AI-5 (Ato Institucional n. 5), em 13 de dezembro de 1968.²⁸

Com essa medida ditatorial, que deu ao regime militar poderes absolutos, como o de fechar o Congresso Nacional, por exemplo, a repressão política e a censura aos meios de comunicação e às práticas artísticas se intensificaram, interferindo nas produções e experiências culturais ocorridas até então no país. Em outras palavras, com o advento da censura, o espaço para uma arte engajada e contestadora foi reduzido.

Como boa parte da produção musical da década de 60 estava norteadada por um intenso debate político-ideológico, o acirramento da repressão política e a vigência da censura interferiram de maneira expressiva na produção e no consumo de música popular.²⁹ Ou seja, os espaços antes ocupados por produções artísticas fortemente politizadas, passam, a partir desse momento, a abrigar repertórios cada vez mais massificados e, predominantemente, de origem estrangeira.³⁰

Esta redução no consumo e na produção de música popular engajada, aliada ao aumento da inserção de produções estrangeiras no país³¹, foram alguns dos fatores que contribuíram para que a polarização estético-ideológica entre o nacional e o internacional, que colocou em campos opostos artistas e públicos da música popular na década de 1960, se dissolvesse, abrindo espaços para novas fusões de gêneros e estilos.

Um fator apontado como importante para que houvesse essa dissolução estético-ideológica, e, conseqüentemente, a abertura para a realização de novas fusões musicais, é a experiência do movimento tropicalista.

²⁸ MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2009. 2a Ed.

²⁹ FENERICK, José Adriano. *A Ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 1970 e 1980*.

³⁰ Existem divergências a respeito do predomínio da música estrangeira no mercado fonográfico nacional da década de 1970. Tal assunto será discutido mais adiante, através de dados demonstrados por estudos do pesquisador Eduardo Vicente.

³¹ Em alguns casos, até mesmo os músicos brasileiros passaram a compor e a gravar músicas em inglês, na tentativa de acompanhar as tendências do mercado.

A partir da idéia de que a canção brasileira “se alimenta de todas as dicções musicais circulantes no país” ³², sejam elas provenientes de outras culturas, de outros tempos, do mercado de consumo, das correntes de vanguarda, do mundo “brega”, dos mais diferentes ritmos, e de que, em princípio, nada deveria ser excluído, o Tropicalismo abriu, em fins da década de 1960, as portas para as mais diversas experimentações artísticas e musicais.

No contexto político do período, desde 1964, a política econômica do governo ditatorial promovia a inserção do país no processo de internacionalização do capital e criava condições materiais e institucionais para o desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa.

Esse processo, além de estar ligado ao setor de bens de consumo duráveis, interessava também à ideologia do Estado ³³, que possuía como uma de suas metas, a política de “integração nacional”.

A partir desta iniciativa do Estado, que conseqüentemente provocou transformações na esfera das comunicações, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram beneficiados. Dentre eles, os setores editorial, fonográfico, da publicidade, e, sobretudo o da televisão. ³⁴

Porém, enquanto o Estado se preocupava com a integração nacional, ou, como se refere Ortiz, com a “unificação política das consciências”, os setores empresariais se interessavam pela integração do “mercado”. ³⁵

Esta afinidade de interesses entre o Estado e os grupos empresariais é que teria dado condições para a rápida expansão da indústria cultural no Brasil entre os anos de 1960 e 1970, período que se caracteriza, em sua maior parte, pela ampliação do volume e da dimensão do mercado de bens simbólicos ou culturais. ³⁶

Como alguns exemplos disso poderíamos citar:

³² TATIT, Luiz. *A canção moderna*. In, *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras : Itáu Cultural. Vários autores. 2005. p. 121.

³³ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

³⁴ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/ Boitempo Editorial, 2000. 1a Ed. P. 52.

³⁵ ORTIZ, op. cit. p. 118.

³⁶ Idem, p. 121.

a) o crescimento do mercado de revistas, no ano de 1965, que praticamente quadruplicou, enquanto a população, no mesmo espaço de tempo, apenas dobrou ³⁷;

b) o mercado fonográfico, que “até 1970 conhecia um crescimento vegetativo”, e, a partir deste momento, “deu sua arrancada para um verdadeiro e significativo desenvolvimento” ³⁸. E isto se devia em grande parte pelas facilidades que o comércio passou a apresentar para a aquisição de eletrodomésticos, tendo, de certa forma, o mercado de fonogramas se desenvolvido em função do mercado de aparelhos de reprodução sonora. Dessa maneira, de acordo com Ortiz, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu em 813%. O que explicaria porque o faturamento das empresas fonográficas aumentou, entre 1970 e 1976, em 1.375%. ³⁹

c) o desenvolvimento da televisão, apontada como “o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil”. O avanço na produção de aparelhos de TV (em 1970 eram 860 mil unidades, eliminando-se a necessidade de importação; enquanto em 1982 este número passava para 15 milhões de unidades, totalizando 855 mil domicílios com aparelho de TV) fez com que, no início da década de 1980, 73% do total de casas no Brasil já possuíssem um aparelho. Dessa forma, os grupos privados tinham, pela primeira vez, a oportunidade de concretizar seus objetivos de integração do mercado, como afirmava um empresário na época: “A TV, por sua simples existência, prestou um grande serviço à economia brasileira: integrou os consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado”. ⁴⁰

d) e, por último, o avanço da publicidade. Considerada como a mantenedora de todo o complexo de comunicação, a publicidade brasileira, entre os anos de 1970 e 1974 apresentou taxas de crescimento não vistas em nenhum outro país. No último ano citado, o Brasil era considerado como portador do 7º mercado de propaganda do mundo. ⁴¹

No que concerne à indústria fonográfica, de acordo com estudos de Eduardo Vicente, algumas gravadoras identificadas como “*majors* transnacionais”, que hoje dominam o mercado,

³⁷ ORTIZ, op. cit. pp. 122-123.

³⁸ Idem, p. 127.

³⁹ ORTIZ, op. cit., *apud* “Disco em São Paulo”, Pesquisa 6, IDART, 1980.

⁴⁰ ORTIZ, op. cit. p. 129.

⁴¹ Idem, p. 131.

iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante o período de 1960 a 1970”: a Phillips-Phonogram, que se instalou em 1960; a CBS (hoje Sony Music), instalada desde 1953, vendo sua consolidação a partir de 1963 com a Jovem Guarda; a EMI, que teve sua entrada no mercado a partir de 1969 através da aquisição da Odeon; a WEA, pertencente ao grupo Warner, que se instalou em 1976; e a Ariola, chegada em 1979.⁴²

Sobre o suposto predomínio da música estrangeira no Brasil nos anos de 1970, há divergentes conclusões: a pesquisadora Rita Morelli argumenta que o início do período de consolidação e, ao mesmo tempo, internacionalização da indústria fonográfica brasileira, esteve vinculado às vendas de música internacional. Isto se deveria ao fato de que, para as subsidiárias e os representantes das gravadoras multinacionais, era mais fácil lançar um disco gravado no exterior, do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil.⁴³ No entanto, de acordo com Vicente, a questão desse possível predomínio da música internacional no país merece um olhar mais atento. Ao contrário do argumento de Morelli, o pesquisador aponta que, segundo dados da ABPD apresentados em 1976, embora o número de lançamentos de discos de música internacional tivesse, no período compreendido entre 1972 e 1975, superado o de música doméstica, esta última sempre teve os melhores índices de venda.⁴⁴

É interessante observar que o ápice do predomínio da música estrangeira no Brasil deu-se nos anos de 1974 e 1975: em uma amostragem total de 50 discos, as vendas representadas por LPs estrangeiros somaram, respectivamente, 25 e 27 LPs.

Exatamente nessa época, pesquisas apontam como músicas e/ou artistas “de sucesso” (leia-se de maior vendagem) no Brasil, nomes de artistas estrangeiros do segmento da *soul music* como Stevie Wonder (com a canção “You Are the Sunshine of my Life”⁴⁵, em 1973, e “All in Love is Fair”⁴⁶, em 1974), bem como artistas nacionais do mesmo segmento, como Luiz Melodia⁴⁷ (“Estácio,

⁴² VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação, doutorado, à Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁴³ MORELLI, op. cit. p. 48.

⁴⁴ VICENTE, op. cit. p. 56.

⁴⁵ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958 - 1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 198.

⁴⁶ SEVERIANO & MELLO, op. cit. p. 206.

⁴⁷ Idem, p. 191.

Holy Estácio”, em 1973), Tim Maia ⁴⁸ (na interpretação de “Gostava tanto de você”, também em 1973), Hyldon e Cassiano ⁴⁹ (com as canções “As dores do mundo” e “Na sombra de uma árvore”, ambas em 1975).

As tabelas abaixo, feitas através dos resultados obtidos pelas pesquisas do NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), demonstram a entrada do *soul* no mercado fonográfico no início da década de 1970. Com as canções ou álbuns pertencentes aos artistas desse segmento que mais se destacaram, no período de 1970 a 1978 ⁵⁰, a lista (que indicou os 50 LP’s mais vendidos em cada ano) dá indícios de que a *soul music* foi representada, nesse período, por artistas e grupos internacionais como Stevie Wonder, Jackson Five e Michael Jackson, e nacionais como Jorge Ben, Tim Maia, Hyldon e Cassiano. Em 1978 a *soul music* aparenta relativa perda de popularidade, com o início da “era das discotecas”:

1970

Colocação nas pesquisas	Artista ou grupo	Música ou LP	Gravadora
10º	Stevie Wonder	“Yesterme, Yesteryou, Yesterday”	Ebrau
26º	Jorge Ben	<i>Jorge Ben</i>	RGE

1971

18º	Jackson Five	“I’ll be There”	Tapecar
24º	Tim Maia	<i>Tim Maia</i>	Polydor

1972

26º	Tim Maia	<i>Tim Maia</i>	Polydor
30º	Michael Jackson	“Got to Be There”	Tapecar

1973

3º	Michael Jackson	“Ben”	Tapecar
8º	Stevie Wonder	“You Are the Sunshine of my Life”	Tapecar

⁴⁸ Idem, p. 192.

⁴⁹ Idem, pp. 203-216.

⁵⁰ A partir do ano de 1978 os resultados das pesquisas de mercado passam a não ser tão relevantes para a pesquisa, pois nesse ano tem início o que se chamou de “era das discotecas”, prevalecendo a *disco music*. Com esse novo modismo, o *soul* e o *funk* perderam relativo espaço no mercado de discos.

29º	Jorge Ben	<i>Jorge Ben</i>	Phillips
-----	-----------	------------------	----------

1974

1º	Stevie Wonder	"All in Love is Fair"	Tapecar
24º	Tim Maia	<i>Tim Maia</i>	Polydor
28º	Hylton	"Na rua, na chuva ou na fazenda"	Polydor
47º	Jorge Ben	"A tábua de esmeralda"	Phillips

1975

18º	Jorge Ben	"A tábua de esmeralda"	Phillips
32º	Hylton	"Na sombra de uma árvore"	Polydor
40º	Michael Jackson	"One day in you life"	Tapecar

1976

2º	Michael Jackson	"Happy"	CBS
25º	Cassiano	"A Lua e Eu"	Polydor

1977

15º	Cláudia Telles	"Fim de tarde"	CBS
24º	Stevie Wonder	"Isn't she lovely"	Top Tape
29º	Cassiano	"Coleção"	Polydor

1978

12º	Frenéticas	"Perigosa"	Atlântica/WEA
23º	Lady Zu	"A noite vai chegar"	Phillips
32º	Miss Lene	"Quem é Ele?"	Epic
33º	Vários	"Saturday Night Fever"	RSO
38º	As Melindrosas	"Disco Baby"	Copacabana
43º	Tim Maia	<i>Disco Club</i>	Atlântica/WEA
50º	A Patotinha	"Brincando de roda numa Discotheque"	RCA

Desse modo, é possível apontar para o fato de que, já no início da década de 1970, a *soul music* norte-americana, bem como os lançamentos de *soul brasileiro*, encontravam-se inseridos e com relativo destaque no mercado fonográfico nacional.⁵¹

Vicente conclui a questão do suposto predomínio da música estrangeira no cenário nacional do período, afirmando que,

“o que os lançamentos internacionais cumpriam nessa época era a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, **jovem**, e efetivamente massificado, ao qual a música brasileira dos anos 1950 e 1960 - constituída sobre bases mais políticas e para um outro perfil de mercado - não podia mais responder plenamente”.⁵²

Dentro dessa característica “jovem”, atribuída ao novo mercado em expansão da década de 1970, é que se destaca (dentre todos os fatores citados anteriormente como componentes da complexa cadeia a ser analisada quando se fala de *black music* no Brasil) a ocorrência de novos movimentos identitários.⁵³

Através de tais movimentos, que atraíam a população jovem e negra (no caso específico da *soul music*), juntamente com a internacionalização da cultura e da consolidação do mercado de bens simbólicos, é que foi possível reconhecer o surgimento de um novo mercado, mais identificado com a música e os ideais dos negros norte-americanos. Esse novo mercado chamou a

⁵¹ Vicente afirma que “o processo de aproximação entre os pólos atingiu vários segmentos”, dentre eles, os referenciais mundializados do *funk* e da *soul music*, que se fariam presentes nos anos 1970 no Brasil através de trabalhos de artistas como Gilberto Gil, Tim Maia, Cláudia Telles, Banda Brylho, Luis Melodia, Cassiano, Hyldon, Gerson King Combo, Carlos Dafé e Banda Black Rio, entre outros. (VICENTE, op. cit. p. 81)

⁵² VICENTE, op. cit. p. 59.

⁵³ Autores como Marcos Napolitano reiteram essa característica jovem do mercado consumidor de cultura no início da década de 1970, afirmando que: “importa destacar que os segmentos da juventude (entre 16 e 26 anos, em média) eram o principal público consumidor da cultura, ao menos nas áreas de música, cinema e teatro”. (NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Ed. Contexto, 2001. p. 84)

atenção da indústria fonográfica, que procurou responder a essa demanda lançando grupos e artistas relacionados à *black music* ⁵⁴.

⁵⁴ De acordo com autores como Shuker, o conceito de *black music* é, algumas vezes, comparado com o de música afro-americana, ou os dois termos são usados indistintamente, sendo a existência do gênero baseada na idéia de “coerência musical e de identificação de um público”. Alguns autores enxergam a *black music* como “aquela identificada e aceita como tal por seus criadores, artistas e ouvintes (...)”, englobando a produção dos que se consideram negros e daqueles cuja música possui características que justificam seu reconhecimento como um gênero específico” (SHUKER *apud* GEORGE, N. *The Death of Rhythm & Blues*. New York: Pantheon Books. 1989. p. XXII). Segundo essa concepção, certos gêneros particulares são considerados *black*, especialmente o *blues*, o *soul*, e o *rap*. (SHUKER, *op.cit.* p. 36).

3. Black Rio: o “fenômeno” da *black music* e da *black culture*

Alguns textos parecem atribuir a inserção da *soul music* no Brasil a eventos ocorrentes no início da década de 1970, no Rio de Janeiro, nos quais jovens negros se reuniam para “curtir e dançar” ao som de um repertório composto, sobretudo, pelo *soul* e pelo *funk* norte-americano de compositores e intérpretes como James Brown, Wilson Pickett, e Kool & The Gang, por exemplo.

55

No entanto, é possível que se veja a inserção da *soul music* no Brasil como decorrente de experiências anteriores, datadas do início da década de 1960. Tais experiências tiveram como representantes (embora alguns deles não estejam presentes na listagem das pesquisas de mercado como a apresentada anteriormente) artistas como Tim Maia, Dom Salvador e Tony Tornado.

Tais artistas, através de vivências pessoais nos EUA, puderam entrar em contato direto com a *black music* norte-americana, absorvendo e trazendo, ao regressarem ao Brasil, tais referenciais para a música brasileira e seus projetos artísticos.

3.1. *Black music* na terra do samba: precursores do *soul* e do *funk* no Brasil

Um dos exemplos importantes de se ressaltar quando se trata dos precursores da *soul music* e do *funk* no Brasil é o cantor e compositor Tim Maia. Em 1959, o artista que seria tido como um dos “pais do *soul* brasileiro” iniciava sua estadia nos EUA, que durou cerca de cinco anos.⁵⁶

Nesse período, Tim Maia presenciou, como destaca Nelson Motta, “uma nova onda negra [que] estava se formando no subterrâneo das grandes cidades”⁵⁷. Com o *rock* demonstrando uma aparente perda de força, e o público jovem ansioso por novidades, o cantor brasileiro via as “paradas de sucesso” dos Estados Unidos serem “invadidas” por artistas negros como Ray Charles (com a canção “Georgia on my mind”), Sam Cooke (“Chain Gang”), The Marvelettes, e The Smokey Robinson and The Miracles. Tais artistas levavam ao público os primeiros *hits* da gravadora

⁵⁵ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁵⁶ MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

⁵⁷ MOTTA, op. cit. p. 25.

Motown ⁵⁸, que nos próximos anos seria conhecida como uma das melhores e mais influentes gravadoras de *black music*. ⁵⁹

Em 1961, Tim Maia conhece um ítalo-americano chamado Félix De Masi, também músico e cantor, e começam a fazer planos de formar um conjunto vocal. Assim, nasceria o grupo *The Ideais*, formado por dois cantores brancos e dois negros, cantando *rhythm' n' blues* a la Four Tops.

⁶⁰

O grupo tocava em bares e festas de Tarrytown, cidade onde Tim morava, e que, no entanto, logo trocava pela metrópole Nova York. Lá, no ano de 1963, teria composto sua primeira canção, que o crítico e escritor Nelson Motta considera como uma “bossa-soul”, chamada “New Love”, em parceria com Roger Bruno. A canção foi gravada pelo The Ideais, e acompanhada pelo baterista Milton Banana. ⁶¹

A temporada de Tim Maia nos Estados Unidos não acabaria bem. Após ser preso várias vezes por furtos e uso de drogas, o cantor foi deportado para o Brasil em abril de 1964. Apesar de sua aventura norte-americana ter sido, de certo modo, fracassada, permitiu ao compositor o acúmulo de experiência musical suficiente para compartilhar com os artistas brasileiros.

Amigo de Roberto e Erasmo Carlos, que estouravam nas rádios com *hits* como “Splish Splash” e “Parei na contramão” (1963), “É proibido fumar”, “Quero que vá tudo pro inferno” e “Calhambeque” (1964), Tim Maia estava de volta ao seu país, que agora era regido pela ditadura militar. Surpreso frente a tanto sucesso alcançado pelos colegas, resolve procurá-los afim de tentar entrar no *mainstream*.

⁵⁸ Fundada em 1959 na cidade de Detroit, Estados Unidos, a Motown foi, na década de 1960, a gravadora mais bem sucedida na gravação de artistas pertencentes ao segmento da *soul music*. Chegou até a criar uma sonoridade própria, que ficou conhecida como “o som da Motown”, marcado pelo uso de refinados arranjos, instrumentação e orquestração.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Os Four Tops foram um quarteto vocal norte-americano, de Detroit, pertencente ao catálogo da gravadora Motown. Por esta gravadora, chegaram a produzir vinte *hits* que chegaram ao Top 40 da Billboard, ao longo de dez anos.

⁶¹ A parceria de Tim Maia com instrumentistas como o baterista Milton Banana (músico requisitado na cena do *samba-jazz* em meados da década de 1960 no Rio de Janeiro) já indica um assunto que será discutido mais adiante: a relação da estética e dos procedimentos de “mistura” utilizados pelo *samba-jazz*, que parecem possuir considerável afinidade com os procedimentos utilizados mais tarde pelos grupos de *soul* brasileiros.

Após diversas tentativas frustradas devido à histeria dos fãs que gritavam enlouquecidos para os “*popstars*” do momento, Tim Maia, que possuía contatos com diversos músicos atuantes no cenário da música popular do período, passa a freqüentar a boate Cave, situada na Rua da Consolação, em São Paulo, palco de “grandes estrelas da MPB” como o violonista Baden Powell, o Jongo Trio, e a cantora Maria Bethânia.⁶² Ali, Tim Maia já começava a apresentar seu repertório quase todo calcado na *soul music* norte-americana, com canções de artistas como Sam Cooke, Otis Redding e Ray Charles.

Mesmo impressionando artistas e produtores musicais com sua voz, Tim Maia e o seu *soul* ainda não conseguiam atingir a popularidade alcançada por outros gêneros.

Após trabalhos em boates e passagens por programas de TV como o “Show em Si...monal”, dirigido por Wilson Simonal na TV Record, e o “Quadrado e Redondo”, na TV Bandeirantes (onde também cantaram Os Diagonais e Dave Gordon), Tim finalmente consegue estabelecer contato com Roberto Carlos.

Em 1967, no Rio de Janeiro, duas composições de Tim Maia eram enviadas por Roberto à CBS, e o cantor de *soul* poderia gravar seu primeiro disco, com a balada “Sentimentos”, e o samba-*soul* “Meu país”. Tim havia elaborado arranjos utilizando sua referência ao “som da Motown”, com naipe de metais, e já apresentando uma mistura de samba com *soul*. No entanto, os estúdios ainda mal equipados do Brasil deixavam muito a desejar quanto à sonoridade pretendida por Tim. Além disso, o público parecia ainda não estar preparado para aquele novo som. O “estouro” da *soul music* no Brasil viria somente anos depois, e o disco de Tim Maia foi um fracasso, sendo ignorado pela imprensa, pelas lojas de disco, e culminando com a sua demissão pela CBS.

O cantor teve até uma passagem pela Jovem Guarda, também com a ajuda de Roberto Carlos. Passagem que foi, no entanto, desastrosa. Quando Tim cantou dois *soul's* em inglês, com todas suas ornamentações vocais, o público, acostumado às baladas de Jerry Adriani e Wanderlei Cardoso, bem como os *rocks* de Erasmo, Wanderleia e Roberto Carlos, nada compreendeu.

Porém, o *soul* continuava sua incursão em terras brasileiras. Em setembro de 1968, no Rio de Janeiro, o III Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, lotava o Maracanãzinho. E uma das finalistas era o *soul* “Juliana” (que, em sua gravação teve a participação de Tim Maia nos *backing vocals*), da dupla Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que havia alcançado as “paradas de

⁶² MOTTA, op. cit. p. 34.

sucesso” com o *hit* “Sá Marina”, com Wilson Simonal, no LP *Quem não tem suíngue morre com a boca cheia de formiga*.⁶³

Tim Maia começaria a adentrar a cena musical e o mercado de discos brasileiro com seu *soul*, no ano de 1969, quando o cantor e compositor Eduardo Araújo, outro ídolo que se aproveitava da “onda da Jovem Guarda”, o convidara para fazer, em seu disco, as versões em português de músicas dos compositores James Brown, Ray Charles, Wilson Pickett, Smokey Robson, e outros ícones da *black music* norte-americana. Além disso, o que daria impulso à carreira de Tim era o fato de Eduardo ter resolvido gravar uma de suas composições: a “balada-*soul*” - como se refere Nelson Motta - “Você”.⁶⁴

A partir de então, outros ídolos no cenário musical do período, como o próprio Roberto Carlos, decidem experimentar a novidade vinda dos Estados Unidos, gravando outra composição do *soul man* Tim Maia. A canção “Não vou ficar”, que Roberto gravou seguindo todas as indicações de arranjo e de vocais de Tim, foi um sucesso.

Consta na descrição de Nelson Motta algo bastante interessante a respeito de como a *soul music*, um gênero antes ignorado pelo público e pela imprensa, e muitas vezes até tido como “símbolo do imperialismo norte-americano”, passava a ser vista de maneira diferente:

“O petardo explodiu nas rádios e se espalhou pelo Brasil inteiro; na imprensa, as críticas à superficialidade e juvenilidade de Roberto se transformaram em surpresa e elogios, o público adorou as novidades.”⁶⁵

O que impulsionaria ainda mais a carreira do *soul man* Tim, bem como a inserção e aceitação do gênero estrangeiro no país, seria a gravação de outra canção de sua autoria - “Primavera” - pela cantora já consagrada na cena da música popular brasileira, Elis Regina.

Consta no texto de Nelson Motta que, este, procurando novas músicas e novos compositores para oferecer a Elis (que estaria “querendo e precisando dar uma modernizada em seu repertório”⁶⁶), ao ouvir a canção “Primavera”, que tocava na sala dos produtores da Phillips, não

⁶³ Idem, p. 47.

⁶⁴ MOTTA, op.cit. p. 41.

⁶⁵ Idem, p. 43.

⁶⁶ MOTTA, op. cit. 48.

teve dúvidas em escolhê-la. A gravação de Elis contou com a participação de seu compositor, num dueto vocal que “estourou” nas rádios do país.

Após o sucesso da composição de Tim Maia na voz de Roberto Carlos e da consagrada Elis Regina, o *soul man* foi contratado por André Midani, então presidente da gravadora Phillips, para gravar seu próprio disco. Daí em diante, Tim Maia não parou mais de produzir, e a indústria do disco não resistiu mais à novidade da *soul music*. De acordo com Nelson Motta,

“Com o estouro nacional de Tim Maia, o *soul* tomou conta da cena. Como sempre, os nacionalistas musicais chiavam, como haviam feito diante de Pixinguinha, da bossa nova, da Jovem Guarda e do Tropicalismo, mas a caravana *soul* passava, levantando a massa e fazendo todo mundo dançar. Baseado no R&B dos anos 60, na *soul music* da Motown e no *funk* de James Brown, mas já miscigenado com o samba, o xote e o baião, o *soul* brasileiro nasceu negro e internacional, romântico e suingado, destinado a se integrar definitivamente à melhor música popular do Brasil.”⁶⁷

Tim parecia ser o carro-chefe da nova onda *soul*, mas outros artistas começavam a surgir. Marcos Valle, por exemplo, um compositor de origem bossa novista, foi um dos compositores que aderiram ao gênero norte-americano, com a canção “Black is Beautiful”, também gravada por Elis Regina, no LP *Garra*, em 1971.

Há um fato bastante curioso a respeito dessa fase da carreira de Valle, que também nos dá pistas para pensar na maneira como os artistas estavam incorporando os gêneros internacionais de *soul* e *funk*. Considerado um artista talentoso ritmicamente e criativo na criação de *grooves*⁶⁸, a incorporação da *soul music* por Marcos Valle estaria relacionada também à “pilantragem” de Wilson Simonal, outro artista com “traços *soul*”.

⁶⁷ Idem, p. 54.

⁶⁸ A definição do termo *groove*, tão utilizado atualmente em música popular, é muito ampla. De acordo com o New Grove Dictionary of Jazz, na esfera do *jazz*, este termo pode ser entendido como um padrão rítmico que se repete. Mas, autores que estudaram tal termo por uma perspectiva etnomusicológica definem “*groove*” como uma espécie de “senso particular, mas ordenado, de algo que é sustentado de forma distinta, regular e atraente, agindo de forma a incitar/atrair o ouvinte”. As conexões do termo *groove* com a dança também são importantes, sendo as características do termo geralmente apontadas como “forças irresistíveis que obrigam o corpo a se mover”. A palavra “*groove*” também pode estar relacionada a performances ou gravações de grupos e/ou de estilos que utilizem um acompanhamento baseado em ostinatos derivados da música afro-americana, tais como *soul*, *funk*, *disco*, *rap*, *hip-hop*, dentre outras. (The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition. Volume 2. p.100)

“Pilantragem” era um termo utilizado para se referir a um “samba jovem”, já que fazia concessão, em seus arranjos, ao uso da guitarra elétrica (que também vinha sendo fortemente utilizada pela Jovem Guarda e pela Tropicália). O movimento foi idealizado por Carlos Imperial ⁶⁹, a pedido de Wilson Simonal, reunindo outros artistas como Cesar Camargo Mariano e Nonato Buzar.

Este formaria, em 1968, o grupo Turma da Pilantragem, que gravou, entre 1968 e 1969, três LP's: dois homônimos, e por último, o intitulado *A Turma da Pilantragem Internacional*, todos pela gravadora Phillips. Entre os membros do grupo, que teve diversas formações, estão nomes conhecidos como Cassiano (*soul man* que “emplacou” canções de sucesso anos mais tarde), Frederica (guitarrista que fez parte do grupo Som Imaginário), Márcio Montarroyos e Raul de Souza (trompetista e trombonista, respectivamente, bastante reconhecidos no cenário da música instrumental).

A principal característica musical da “pilantragem”, definida por Carlos Imperial, estava na maneira de se tocar o samba - em compasso quaternário ao invés de binário - inspirado no *rock* e no *soul* norte-americanos, particularmente pelas gravações de Chris Montez ⁷⁰ feitas com o arranjador Herb Alpert ⁷¹, do Tijuana Brass. Nessa época, Simonal estava apresentando o programa pelo qual já tinha passado o cantor Tim Maia, o “Show em Si...monal”, na TV Record, o primeiro programa a ser apresentado exclusivamente por um negro no Brasil.

Carlos Imperial lembra que a palavra mais utilizada por Simonal e Cesar Camargo Mariano durante o programa era “pilantragem”. Por esse motivo, decidiram descartar a expressão “samba-jovem” e assumir de vez o termo tão utilizado - o qual foi apresentado ao público pela canção “Nem vem que não tem”, escrita por Imperial, arranjada por Mariano e interpretada por Simonal. ⁷²

⁶⁹ Carlos Imperial foi apresentador de TV, produtor, ator, cineasta, compositor e produtor musical. Foi um dos produtores responsáveis pela carreira de Roberto Carlos, na década de 1960; é o compositor da canção “Mamãe passou açúcar em mim”, gravada por Wilson Simonal; e foi apresentador do programa O Clube do Rock.

⁷⁰ Cantor norte-americano. Em 1962, gravou o single “Let’s dance” que chegou ao “top 10” nos Estados Unidos. Mais tarde, excursionou com artistas e grupos importantes do segmento *soul* e *funk* como Sam Cooke e Smokey Robinson.

⁷¹ Trompetista, compositor e produtor/empresário musical norte-americano, líder do grupo Tijuana Brass; foi o fundador da gravadora A&M Records, e parceiro de Sam Cooke na composição “Wonderful World”.

⁷² Informações extraídas do endereço eletrônico: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pilantragem>. Acesso em junho de 2011.

Outro artista importante dentre os precursores do *soul* no Brasil é Jorge Ben. Com discos apontados diversas vezes entre os cinquenta mais vendidos do segmento *soul* no Brasil, no início da década de 1970 (vide Capítulo I, item 2), Jorge Ben é lembrado, inclusive, por um dos grandes empresários da indústria do disco naquela época, André Midani.

Em entrevista, Midani se refere a Jorge Ben Jor como o “James Brown brasileiro” (embora a analogia seja, talvez, demasiadamente exagerada), como podemos observar no excerto abaixo:

“(...) O James Brown brasileiro existe. É Jorge Ben Jor; esse é o pai deles todos, na minha opinião. O Jorge tem uma maneira de tocar e afinar o violão que é completamente diferente de todo mundo. Eu não posso dizer ao certo porque não sou músico, mas uma das coisas que na época ele fazia, era inverter todas as cordas do violão, colocando as cordas graves no lugar das cordas agudas, e era uma coisa muito diferente. (...) Da mesma maneira que o James Brown foi iminentemente o precursor, o revolucionário, o Jorge Ben Jor também o foi. E certamente, a Banda Black, Oberdan e companhia, reverenciavam enormemente o Jorge, como provavelmente devem ter reverenciado o Tim Maia, que são as duas grandes influências ou no sentido de encontrar um ‘afro-brasileiro’, uma linguagem musical, ou no sentido de encontrar uma tradução honesta e original ao que chamamos ‘*black*’.

Jorge Ben Jor (compositor, cantor e instrumentista) começou sua carreira por volta de 1961, quando foi convidado pelo contrabaixista do Copa Trio, Manuel Gusmão, para ensaiar com seu grupo. A partir de então, Jorge começou a se apresentar no Beco das Garrafas (importante cenário do samba-jazz no Rio de Janeiro) acompanhado pelo conjunto Copa Cinco.⁷³

Também demonstrava familiaridade com o *rock*, fazendo apresentações nas quais cantava este gênero na boate Plaza, também no Rio de Janeiro.

No início de sua carreira, Jorge gravou três discos pela gravadora Philips, em que se notam traços estilísticos da bossa nova e do samba-jazz, e, ao mesmo tempo, elementos que não pertencem aos dois estilos citados. E, o diferencial que a música de Jorge Ben Jor possuía, quando

⁷³ NASCIMENTO, Alam D’Ávila do. *Para animar a festa: A música de Jorge Ben Jor*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. pp. 20-21.

comparada aos aspectos da bossa nova e do samba-jazz era, justamente, a preponderância do caráter dançante.⁷⁴

Alguns anos depois (em 1966), Jorge teve também uma passagem pela Jovem Guarda, a convite de Erasmo Carlos. E, apesar de não fazer iê-iê-iê, sentia-se melhor adaptado nesse movimento do que na bossa nova, por exemplo; ao que parece, isso se devia ao caráter juvenil e despolitizado da Jovem Guarda, que, de certa maneira, contribuía para que Jorge pudesse continuar a fazer sua música dançante.⁷⁵

Depois de se aproximar também da Tropicália, em fins da década de 1960, com a adoção dos referenciais do *rock* e uma maior liberdade em seus arranjos, Jorge Ben Jor passa a incorporar, na década de 1970, vários elementos da *soul music*.

Apesar de ter adotado, em suas canções, temas relacionados ao futebol, alquimia, história em quadrinhos e suas musas inspiradoras, a afirmação da negritude passa a ser freqüente na temática do compositor, o que pode ser percebido através das canções “Ponta-de-Lança Africano (Umbabaraúma)”, do LP *África Brasil* (Philips, 1976), e “Zumbi”, gravada no LP citado e no *Tábua de Esmeraldas* (Philips, 1974).⁷⁶

Foi no disco *África Brasil*, de 1976 (que, não por acaso, foi produzido por Marco Mazzola, o mesmo que produziria o primeiro disco da Black Rio, *Maria Fumaça*), que Jorge Ben Jor trocou, pela primeira vez em uma gravação de um LP, o violão pela guitarra, instrumento bastante característico do *soul* e do *funk*.

Outros dois lançamentos fonográficos dessa fase *soul/funk* de Ben Jor merecem destaque: os LP's *Força Bruta*, de 1970, e *Negro é Lindo*, de 1971⁷⁷, ambos pela gravadora Philips. Pelo próprio título desses LP's (especialmente o segundo, que parece ser uma tradução da expressão comumente utilizada pelos *blacks* em inglês, “*black is beautiful*”) é possível se perceber que a produção musical de Jorge Ben Jor, além de “animar a festa”, estava expressando também os anseios e a busca da juventude negra por uma afirmação na sociedade.

A “onda *soul*” também foi notada nos Festivais da Canção de fins da década de 1960 e início da década de 1970.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Idem, p. 25.

⁷⁶ Idem, p. 31.

⁷⁷ Idem, p. 42.

Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que já haviam participado com uma canção com traços de *soul music* no III Festival Internacional da Canção (em 1968), agora participariam do V FIC, em 1970, e venceriam com a canção “BR-3”, desta vez cantada por Tony Tornado, que surgia como mais um importante intérprete do *soul* no Brasil.

Assim como a experiência nos Estados Unidos tida por Tim Maia, Tony Tornado também havia tido um contato direto com a *black music* e com a *black culture* nesse país, onde viveu por alguns meses. O autor Zuza Homem de Mello, ao se referir à trajetória de Tony Tornado, afirma:

“(...) Depois de uma temporada na Europa, Tony foi parar nos Estados Unidos, onde viveu vários meses na clandestinidade como lavador de carros, voltando ao Brasil sob uma chocante cabeleira *black power* e falando inglês com sotaque do Harlem (...)”.⁷⁸

Aliás, cabe destacar que as finalistas do V FIC foram “O amor é meu país”, de Ivan Lins, que também simpatizava com o *soul*; “BR-3”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, com a interpretação de Tony Tornado; e “Abolição 1960-1980”, com Dom Salvador e o Grupo Abolição, todos negros e vestindo batas africanas. Ou seja, ao que parece, em 1970 o *soul* despontava para o mercado de música popular brasileira.

Concomitantemente a todos esses acontecimentos, manifestações juvenis em torno da *black music* ocorriam no Rio de Janeiro. No início da década de 1970, dois eventos que reuniam milhares de jovens negros cariocas poderiam ser destacados: os Bailes da Pesada e as Noites do *Shaft*.

Embora de características distintas (o primeiro parecia ser desprovido de aspirações ideológicas, e mais próximo às atividades de lazer; enquanto o segundo apontou para um esboço de uma ideologia de combate ao preconceito racial e conscientização do negro) ambos os eventos tinham em comum a identificação de seus participantes com a *soul music* no Brasil.

3.2. Black Culture no Brasil: Os Bailes da Pesada

⁷⁸ MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais*. São Paulo: Editora 34, 2003. P. 379.

Os *Bailes da Pesada* ocorriam na Zona Sul do Rio de Janeiro, aos domingos, mais precisamente na famosa casa de espetáculos Canecão, organizados inicialmente pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor e radialista Big Boy.⁷⁹

Tais bailes eram capazes de atrair em torno de cinco mil pessoas, possuindo um repertório “ecclético”, com músicas pertencentes aos gêneros de *rock*, *pop* e *soul* (sendo que este último gênero contava principalmente com artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool & The Gang).

Entretanto, mais tarde, devido à iniciativa da direção do Canecão de “intelectualizar” a casa, aliada a uma oportunidade de realizar um show com o cantor Roberto Carlos (grande ídolo na época), os Bailes da Pesada acabaram sendo transferidos para clubes do subúrbio carioca.

A partir de então, seus seguidores passaram a montar suas próprias equipes de som para animar pequenas festas⁸⁰. As equipes desta fase tinham nomes como Revolução da Mente (referência a um disco de James Brown – *Revolution of the Mind*), Uma Mente numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix.⁸¹

De acordo com Vianna, apesar de não serem elaboradas as explicações quanto à notável preferência pela *soul music* (tanto dentre os animadores quanto os freqüentadores dos bailes), alguns de seus entrevistados disseram ser tal predileção devida ao ritmo (“o *soul* é uma música mais marcada, portanto melhor para dançar”), enquanto outra hipótese ainda é levantada: a de que o *rock*, desde o final dos anos 60 até os anos 76 e 77, após o advento do *punk*, teria se afastado da dança e estaria produzindo uma “música cerebral”, com “influências” da música erudita, numa tentativa de “ser levado a sério”; assim, o *soul* teria ocupado a posição de “música dançante”, antes assumida pelo *rock*.

Ainda a respeito dessa predileção pelo *soul* e enfatizando a afirmação de que esta era devida ao ritmo marcante, o discotecário Maks Peu afirmava que “o público que foi aderindo aos bailes era o público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy (outro discotecário) foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais marcavam”.

⁷⁹ VIANNA, op. cit. p. 24.

⁸⁰ As primeiras equipes surgiram quando freqüentadores assíduos dos Bailes da Pesada resolveram imitar seus ídolos Big Boy e Ademir, comprando uma aparelhagem de som e tocando discos de *soul* para animar pequenos clubes. A única exceção é a equipe Soul Grand Prix, que surgiu da experiência de um grupo cultural que atuava no Renascença Clube. (VIANNA, op. cit. p. 24)

⁸¹ Idem. p.25.

Os discos utilizados pelos discotecários para a realização dos bailes eram, em sua maioria, “importados” (já que se tocava predominantemente a *soul music* norte-americana), e por esse motivo, difíceis de ser obtidos. Tanto é que, se observarmos a nomenclatura do gênero no Brasil, percebe-se que aqui ainda se usava o termo *soul*, enquanto nos EUA, o mesmo repertório já era referido como *funk*.

A obtenção de tais discos era conhecida pelos discotecários como “transação de discos”, sendo que alguns dos discotecários da época chegavam a fazer viagens com permanência de apenas um dia aos EUA somente para a compra das “novidades” do *soul*.

Reportagens de jornais da época, bem como o pesquisador Hermano Vianna, apontam para os anos de 1974 a 1976 como o ápice desses bailes, já que algumas equipes de som como a Soul Grand Prix, uma das mais conhecidas na época, chegou a realizar bailes todos os dias, sempre “lotados”⁸², assim como a Black Power, a Petrus e a Dynamic (outras 3 equipes de som bem sucedidas no período) “arrastavam de 5 a 15 mil pessoas a uma festa comum, a uma simples domingueira ou a um baile de sábado”.⁸³

De acordo com Dom Filó, fundador da equipe *Soul Grand Prix*, em entrevista ao Jornal de Música:⁸⁴

“Bom, o negócio começou em 72,73, lá no Renascença Clube⁸⁵ onde (...) estávamos fazendo um trabalho de cultura para os jovens, mesmo. O lance era o Orfeu Negro de Vinicius (de Moraes), um espetáculo maravilhoso, um sucesso, mas jovem negro nenhum. Ninguém estava ‘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.”

Com base nesta entrevista dada por Dom Filó, Vianna aponta para o início de uma suposta pretensão didática assumida pelos organizadores dos bailes, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes”.

⁸² Idem, p.26.

⁸³ Extraído da reportagem *Black Rio*, de Lena Frias. “Caderno B” do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1976.

⁸⁴ VIANNA *apud* Jornal de Música nº 30: 4.

⁸⁵ Neste item do trabalho atendo-me apenas a descrever um breve panorama acerca do desenvolvimento do *soul* e do *funk* no Brasil, porém ainda sem observar os aspectos sociais mais relevantes ao movimento negro que se iniciou a partir dos bailes realizados pelo Clube Renascença, que serão observados no item a seguir.

O estrondoso sucesso obtido pelos Bailes da Pesada teria despertado a atenção primeiramente da mídia impressa, posteriormente da indústria fonográfica. Assim, desencadeou-se o que seria denominado de "Fenômeno Black Rio", revelando à grande parte da sociedade carioca, que até então ignorava as manifestações *blacks*, a possibilidade de uma nova cultura negra, incorporada e ressignificada a partir de referenciais norte-americanos.

A reportagem "Black Rio: O orgulho (importado) de ser negro no Brasil", escrita pela jornalista Lena Frias, foi vista como a responsável por "batizar" tais manifestações culturais negras como um suposto fenômeno cultural.

Nesse texto, publicado a 17 de julho de 1976, no "Caderno B" do *Jornal do Brasil*, a jornalista afirma ser possível encontrar no "fenômeno Black Rio", um "esboço da filosofia *black*", que parecia implicar em conceitos como "liberdade, auto-afirmação na sociedade, e uma inclinação à tentativa de acabar com o preconceito racial" ⁸⁶. Abaixo, segue um excerto do texto de Lena Frias:

"Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de um modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e clichês, as gírias e modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade." ⁸⁷

Vale ressaltar, nesse sentido, que os bailes pertencentes ao que a jornalista chama de "fenômeno Black Rio", marca um período em que se nota, simultaneamente, a aproximação do público jovem negro carioca dos referenciais da *black culture* norte-americana, e o afastamento dos referenciais tidos como genuinamente brasileiros, como o samba.

O motivo para esse afastamento do samba (e não negação, é importante lembrar), seria devido ao fato de que o gênero, ao longo do século XX, especialmente a partir dos anos 1930,

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Texto extraído de BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980. p. 216.

converteu-se em “símbolo nacional” após passar por um processo de “higienização” e embraquecimento, tornando-se também, um produto privilegiado da indústria fonográfica ⁸⁸.

Somado a isso, estava também o contexto político brasileiro dos anos 1970, marcado pela vigência de um regime ditatorial-militar que tentava reativar o ideário nacionalista; por esse conjunto de fatores, o samba naquele momento parecia se adequar pouco (ou menos que a *black music*) às aspirações de afirmação da identidade negra. O excerto abaixo, do pesquisador Renato Ortiz, também parece apontar para essa questão:

"O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações sociais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. 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. (...) A construção de uma identidade nacional deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que ele efetivamente é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. 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. É bem verdade que o *soul* não supera as contradições de classe ou entre países centrais e periféricos, mas eu diria que de uma certa forma ele 'serve' melhor para exprimir a angústia e a opressão racial do que o samba, que se tornou nacional". ⁸⁹

A descrição que a jornalista Lena Frias faz da vestimenta dos *blacks*, reunidos no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 9 de julho de 1976, para a exibição do filme *Wattstax* ⁹⁰, demonstra que o possível afastamento dos referenciais tidos como símbolo da cultura nacional por parte da comunidade negra carioca (especialmente de baixa renda), não era visto com “bons olhos” por parte da crítica:

⁸⁸ "(...) o samba se consolidou em torno das décadas de 1920 e 1930 como música nacional, produto radiofônico e fonográfico privilegiado do ainda incipiente mercado musical do período". (TROTТА, Felipe. *Samba instrumental*. Ensaio elaborado para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*. Extraído do endereço eletrônico <http://www.musicosdobrasil.com.br>)

⁸⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006. 5ª ed. pp. 43-44.

⁹⁰ *Wattstax* é um documentário de Mel Stuart, filmado em 1973, que conta a história do Festival de Música de Wattstax, ocorrido no ano de 1972 em Los Angeles, e da comunidade afro-americana de Watts, situada na mesma cidade americana. O festival contou com ícones da *black music* norte-americana, como o cantor e compositor Isaac Hayes, e é visto como uma “resposta” da comunidade afro-americana ao festival de Woodstock.

“(...) exóticos, isto sim: velhos paletós bordados com frases chave da *soul music* (os *blacks* sabem tudo sobre o *soul*, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos; sabem tanto de *soul* quanto ignoram de cultura brasileira), camisetas toscamente pintadas à mão, chapéus, óculos escuros em modelos americanos, coletes, bengala como complemento”.



Fig. 1. Cartaz do documentário *Wattstax*.

Na realidade, a exibição de *Wattstax* estaria associada a uma comemoração do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras - grupo de estudos de nível universitário), em virtude de seu primeiro aniversário.⁹¹ Enquanto o documentário era exibido, os espectadores (cerca de 320 pessoas “comprimadas” na Cinemateca) se emocionavam e repetiam - após a aparição do reverendo Jessie Jackson - a frase “*I am somebody*”.⁹²

E a partir da canção “*Soul Power*”, de James Brown, que “estourou entre os negros do *soul* carioca”, o documentário *Wattstax* ganhou uma nova dimensão, contribuindo para a formação do que viria a ser um movimento de conscientização e afirmação do negro na sociedade.

⁹¹ Idem.

⁹² “Eu sou alguém”.

BLACK RIO

UM VEÍCULO PARA A COMUNICAÇÃO ENTRE
NEGROS, NÃO UM MOVIMENTO DE NEGROS



Na Sapataria Pinheiro, em Madureira,
os pisantes coloridos atingem uma
venda de até 500 pares por semana



Os bailes, nos diversos clubes suburbanos,
podem reunir até 15 mil adeptos do soul



Etapas do complicado
ritual de cumprimento black

Fig. 2. Fotos extraídas da reportagem de Lena Frias, demonstrando características dos bailes, seus adeptos, suas vestimentas e cumprimentos.

De acordo com Vianna, a partir deste período todas as revistas brasileiras publicaram matérias sobre o “mundo *funk* carioca”, sendo este o único momento em que os bailes foram discutidos com seriedade. O principal tema dos debates ocorridos era: “Alienação e/ou Colonialismo Cultural”.

Nesses debates, os dançarinos de *funk*, freqüentadores dos bailes e adeptos ao movimento *soul/funk* receberam apoio por parte de membros de entidades do movimento negro da época, como o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), além de terem sido feitas denúncias à crescente cooptação do samba pela classe média branca na época em questão. As entidades negras que apoiavam os adeptos do movimento *black*, além de oferecerem apoio frente aos

debates que vinham ocorrendo, também chegaram a “pregar” a “recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e o subsequente massacre escravista e racista”.⁹³

Assim como os Bailes da Pesada e a relevância de Wattstax, um clube deve ser ressaltado como importante ambiente da *black culture*, sobretudo quando se trata de uma fase de “formação do orgulho negro” no Brasil: o clube Renascença.

3.3. “I am somebody”: O Clube Renascença e as Noites do Shaft

O Clube Renascença foi fundado em 17 de fevereiro de 1951, no Rio de Janeiro, em uma pequena e antiga casa no Lins de Vasconcelos, por uma elite negra carioca que, apesar de sua situação econômica, continuava a sofrer o preconceito racial.

Buscando, em seu início, imitar “bons clubes” cariocas como o Grajaú, o Tijuca e o Fluminense, o Renascença tinha seus sócios e convidados selecionados; e valorizava o ambiente familiar e as manifestações artísticas como as tertúlias - uma espécie de assembléia literária em que, por exemplo, poesias eram recitadas.

O clube teve três fases principais: 1) o “Projeto Flor-de-Lis”, que representa o início do clube nos anos 50; 2) o “Clube das Mulatas”, que marca a mudança de localização do clube, do bairro do Méier para o Andaraí, alterando também o seu estilo de fazer festas, abrindo-se às rodas de samba e aos concursos de Misses; 3) e a última fase, da “Formação do Orgulho Negro”, ocorrida na década de 1970.

Marcando uma expressiva mudança de postura de seus membros e dirigentes, que, após enxergarem as rodas de samba como nocivas ao ambiente familiar e distintivo do clube, além de apontarem para a ‘sexualização’ do corpo da mulher negra (a mulata), a fase da formação do orgulho negro no Renascença marcou a busca pela valorização e a auto-afirmação do negro na sociedade brasileira.

⁹³ Declaração de Carlos Alberto Medeiros. *Jornal de Música* nº 33. Agosto de 1977: 16.

Tomando-se por base tal contexto, pode-se dizer que o Clube Renascença foi, junto aos Bailes da Pesada, um dos principais laboratórios da *black culture* no Brasil, através, principalmente, de eventos que ficaram conhecidos como "A Noite do *Shaft*".⁹⁴

Realizada sempre aos domingos, às 20 horas, a Noite do *Shaft* recebia inúmeros jovens negros com a expectativa de "compartilhar o clima de sensualidade e magia da festa *soul*, que cada um contribuía para promover através da dança, do ritmo, mas também da roupa, do cabelo e de certos jeitos e meneios associados ao *Shaft* e aos negros norte-americanos".⁹⁵

"Domingo o Rena era maravilhoso. Hoje ainda existe aquele salão, era uma 'descidinha' bem no fundo e quando você entrava sentia o coração explodir. Todo domingo... Era o melhor dia da minha vida".⁹⁶

Sempre com muita preocupação com a imagem e a aparência, estes jovens negros freqüentadores da noite do *Shaft* faziam uso de vestimentas específicas, representadas por altos sapatos de salto plataforma chamados "cavalos de aço", roupas repletas de tachinhas, calças muito justas e o cabelo no estilo que ficou conhecido como "*black power*".

Talvez o aspecto peculiar pertencente a esses eventos realizados pelo Renascença – que parece apontar para um possível movimento negro no Brasil – seja a utilização de *slides* contendo imagens do personagem *Shaft*, sendo exibidos lado a lado, e nas mesmas dimensões, aos *closes* dos freqüentadores dos bailes. O efeito causado, consciente e explicitamente buscado pelos idealizadores do evento, se revelava como o principal objetivo da festa, o de celebrar o "orgulho negro", ou seja, fazer aflorar em cada um dos participantes a "auto-estima pura", a "magia".⁹⁷

Além dos slides do *Shaft*, de artistas e personalidades negras reconhecidas na época, projetavam-se nas paredes frases como "Eu estudo, e você?", indicando que, além do visual "*black power*", o estudo também fazia parte do ideal de orgulho negro. O que se percebe através dessa

⁹⁴ *Shaft*: personagem da trilogia de ficção norte-americana intitulada com o mesmo nome. Tal personagem trata-se de um detetive "durão, viril e conquistador", que, de maneira incomum naquela época, revolucionava as tramas de filmes por apresentar um personagem negro conduzindo a trama. Este filme é tido como representante do cinema *blaxploitation*: filmes norte-americanos com temática e atores negros classificados como produções "*lado B*", que foram nos anos de 1970 as primeiras tentativas de um "cinema negro" nos EUA.

⁹⁵ GIACOMINI, Sonia Maria. *A Alma da Festa*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006. P.194.

⁹⁶ Depoimento de uma freqüentadora dos bailes realizados pelo Renascença. (GIACOMINI, op. cit. p. 189)

⁹⁷ Idem. P. 196.

característica, é a busca de “qualidades” que pudessem ser atribuídas aos negros, capazes de fazer com que estes sentissem orgulho de si próprio e da sua etnia/raça/cor de pele, contribuindo para a superação do preconceito.

Uma questão muito interessante a ser analisada é a do ‘por quê’ da escolha do *soul* como representante musical do movimento negro e do orgulho negro. Segundo Giacomini, esta escolha pode estar associada a um ethos negro norte-americano, que realizou inúmeras “conquistas”; sendo o *soul* um gênero de origem deste grupo norte-americano, seria o melhor a expressar os valores da “alma negra” e do “orgulho negro”. Ou seja, além de evocar um ritmo ou gênero musical, remete também a uma forma de interpretar canções de modo a expressar esta chamada “alma negra”.

Em suma, de acordo com a síntese feita por Giacomini, “o *soul*, como movimento, funda-se na descrença e decepção frente às promessas de uma perspectiva integracionista do negro na sociedade brasileira”⁹⁸. Seria como se, possuindo um sentimento de esgotamento e de fracasso com relação à proposta integracionista do negro, evidenciada no projeto apresentado pelo samba, o grupo adepto do *soul* responsabilizasse o ambiente do samba pela precária situação do negro na sociedade brasileira. Um entrevistado chegou a afirmar que “o samba não [iria] trabalhar em favor do negro”⁹⁹, isto é, fortalecer sua identidade, sua auto-estima, seu “orgulho” de ser negro. E, além disso, “os adeptos do *Shaft* também [viam] no samba e na cultura do samba uma atitude conformista, que [acabava] contribuindo para o racismo”.¹⁰⁰

Assim, eventos como as Noites do *Shaft* revelavam, de certa forma, a emergência de uma nova sensibilidade compartilhada por determinados segmentos sociais, especialmente os jovens afro-descendentes, que se expressava em novas posturas, modas, danças e gosto musical, que compunham uma “negritude *black*” no Brasil.

Embora tais eventos tenham atingido um enorme sucesso dentre os adeptos do *soul*, terminaram prematuramente e de forma abrupta. Após três anos consecutivos de realização da Noite do *Shaft*, a festa teve que ser suspensa em decorrência da decisão da diretoria do clube de iniciar grandes obras em sua sede. Assim, o evento acabou sendo suspenso, e, por não poder ser

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem, p. 213.

¹⁰⁰ Idem, p. 216.

realizado em outro local ¹⁰¹, o nome “*Shaft*” permaneceu uma exclusividade da festa *soul* realizada somente no clube Renascença.

Depois disso, a festa chegou a ser realizada algumas vezes, mas com outro nome. E, se a interrupção prematura da Noite do *Shaft* já foi considerada pelos adeptos como um “duro golpe”, o “golpe mortal”, na realidade, tanto para a Noite do *Shaft* quanto para o movimento *soul* por inteiro, veio através da repressão dos militares, muito forte na referida época, que foi capaz de paralisar completamente o movimento.

Partindo destas idéias, é possível pensar que o movimento *soul* – muito mais do que uma simples denominação de um novo estilo ou gênero musical adotado por milhares de jovens negros, sobretudo da periferia, no início dos anos 70 – tinha um ideal maior: o de “reinventar ¹⁰² brasilidade e negritude”, de modo a oferecer aos negros um outro horizonte econômico, social e cultural, denunciando a discriminação e a opressão étnica. ¹⁰³

Por outro lado, a entrada deste gênero musical norte-americano não teve apenas uma conotação ideológica (como foi possível observar através do exemplo das Noites do *Shaft*). A identificação desses eventos como possíveis “fenômenos” culturais pela mídia despertou o interesse da indústria fonográfica. Abaixo encontra-se um excerto da reportagem original de Lena Frias, chamando a atenção para o caráter “comercial” que o *soul* começava a adquirir:

"No seio dessa massa *black* movimentam-se empresários, discotecários, comerciantes de discos, comerciantes de sapatos, e mais tarde, os produtores de discos - gravadoras como a Phonogram, Top Tape, Tapeçar, CBS, WEA - bem como, de maneira destacada, as equipes de som, que no começo pertencia a apenas um discotecário, o Big Boy, chegando a atingir quase 300 equipes". ¹⁰⁴

¹⁰¹ Após várias discussões e exame de alternativas, chegou-se à conclusão de que a Noite do *Shaft* não poderia ser realizada em nenhum outro local que não fosse o Renascença. Segundo depoimento: “*Evidentemente que o Shaft não podia entrar no Cascadura, no Minerva, no Grajaú Country, no Tênis Clube. Podia até entrar, mas não seria o mesmo, não com aquele enfoque visualmente totalmente black (...) Como é que eu vou levar aquele circo da Noite do Shaft que é, pra quem não conhece, dentro da sua casa, uma coisa eminentemente racista? 'Pô, os caras chegam aqui com aquelas cabeleiras grandes, aquelas roupas eu não sei quê, aqueles sapatos e, de repente, me botam aqui um slide que só tem preto. Por que é que não tem branco?' Começaram esses questionamentos*”. (GIACOMINI, op. cit., p. 238)

¹⁰² “Reinventar (sob uma perspectiva do negro norte-americano, vale destacar) brasilidade e negritude”.

¹⁰³ Giacomini, p. 256.

¹⁰⁴ Extraído da reportagem *Black Rio*, de Lena Frias. *Caderno B do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1976.

CAPÍTULO II

A Banda Black Rio

1. Formação

As primeiras gravadoras a se interessar pelo que podemos chamar de “mercado *black*” ou “mercado *funk*” foram as gravadoras Top Tape e Tapeçar (e mais tarde gravadoras como a CBS, Phonogram e Continental), que realizaram contratos com as equipes de som mais prestigiosas da época – a Soul Grand Prix e a Dynamic Soul, para edição em disco de seu repertório.

Após as pequenas, as grandes gravadoras também demonstraram interesse pelo “mercado *black*”. Marinaldo Guimarães, empresário musical, em conversa informal na época do “estouro” do fenômeno Black Rio, afirmou:

“Acredito realmente que esse pessoal do Black Rio é mesmo um mercado extraordinário, muito unido. O que o *rock* não é, nunca foi. Você vê, é tudo muito disperso. Qual o grupo de *rock* que conseguiu reunir essas multidões? Eu acredito no Black Rio como movimento que o *rock* não conseguiu ser.”

Em outra entrevista, desta vez dada por André Midani (presidente da WEA) a Nelson Motta (que publicou, em *O Globo* de 02/01, um extenso artigo dedicado ao Black Rio):

“Sem afirmar nada, apenas guiado por sua intuição e experiência, André acredita que possa surgir do Black Rio o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não seja o samba.”¹⁰⁵

E, com uma visão empreendedora, Roberto Menescal, na época gerente de produtos da Phonogram, afirmava que,

“(...) o pessoal do *black soul* amanhã vai acabar fazendo *black* samba. Vai ser legal porque vai trazer uma nova maneira de ver o samba”; e ainda acrescentava sua

¹⁰⁵ BAHIANA. Op. cit. p. 219.

opinião a respeito da conquista de espaço pela música “*black*”: “o *black*, agora, é uma realidade(...)”.

De acordo com Ana Maria Bahiana ¹⁰⁶, a partir de contatos com a equipe de som Soul Grand Prix, surgiu, por parte da gravadora WEA – nessa época recém instalada no Brasil e com o intuito de competir com o mercado internacional da *black music* ¹⁰⁷ – a idéia de lançar um grupo brasileiro de *soul* que tivesse afinidades com o “mercado *black*”.

Este contato com a equipe, a que se refere Bahiana, provavelmente tem relação com a experiência que André Midani (o então presidente da gravadora WEA) teve ao visitar um dos bailes de *soul music* que eram realizados naquela época. De acordo com o que o empresário conta em seu livro autobiográfico, teria sido convidado por um jornalista a conhecer o novo movimento juvenil em voga na cidade do Rio de Janeiro:

“Um jornalista da revista Manchete, Tarlis Batista, (...) me incitou a ir aos sábados até a Zona Norte do Rio de Janeiro para testemunhar o tamanho e a importância do movimento *black*, cuja existência a sociedade branca, a indústria fonográfica e a mídia ignoravam. Ele coordenou minha ida, num sábado, ao ginásio de basquete do Olaria. Cheguei à meia-noite. A praça que cercava o estádio estava completamente deserta. Não havia carros estacionados, nem motocicletas, tampouco bicicletas. A iluminação era tão precária que parecia inexistente. Só se ouvia, ao longe, uma pulsação sonora, que indicava que algo estava acontecendo por ali. Desci do carro e, à medida que me aproximava da entrada do estádio, a pulsação se tornava mais forte. Na entrada, uns guarda-costas estavam me esperando. A primeira porta se abriu, e não era mais uma pulsação - o que eu ouvi foi uma gigantesca explosão rítmica, cheia de suingue. A iluminação, depois de eu ter andado no breu quase assustador da praça, me cegou por uns instantes... Fui conduzido até um “espaço VIP”, meio tonto com o volume da música e meio cego com a violência das luzes, e me deparei com aproximadamente dez mil moças e rapazes - todos negros, todos lindos - vestidos de uma maneira extravagante, imitando a “moda *black*” dos negros americanos, numa sinfonia de cores e de cabelos *black power*, todos dançando e suando apaixonadamente até o sol raiar... O espetáculo me deixou encantado e maravilhado. Passei uma noite em estado de

¹⁰⁶ BAHIANA, op. cit. P. 221.

¹⁰⁷ A WEA (filial da Warner no Brasil), instalou-se no país em 1976, nomeando como seu presidente André Midani, empresário experiente e a atuante há anos na indústria do disco.

graça e, ao mesmo tempo, fiquei, mais uma vez, perplexo ao constatar que a gente vivia em diversos “Brasis” que não se conheciam e se ignoravam”.¹⁰⁸

Após esta experiência, Midani afirma ter chamado jornalistas cariocas e paulistas, e organizado várias caravanas para Olaria. Assim, as reportagens teriam começado a aparecer no Rio de Janeiro e em São Paulo, criando uma grande controvérsia, a favor e contra os *blacks*, sua cultura e sua música, que muitos julgavam alienada, temendo que tais manifestações viessem a “destruir a tradição secular dos morros”¹⁰⁹.

Para ampliar ainda mais a repercussão do movimento que Lena Frias teria batizado como “Fenômeno Black Rio”, Midani conta que a revista *Veja* publicou, em 1978, uma longa reportagem ampliando os debates e “pondo fogo nesse confronto entre Velhas Guardas *versus* Jovens Guardas”, que, no final, parecia se resumir a “samba *versus* soul”; e, conclui, dizendo que “pouca gente considerava que essas duas modalidades pudessem conviver”.¹¹⁰

Assim como a WEA (cujo exemplo de Midani, através de sua experiência no Olaria e suas declarações posteriores, demonstra o interesse da gravadora no segmento *black*), várias outras gravadoras haviam mostrado interesse pelo mercado *black*. Em meados dos anos 1970 era possível encontrar discos de diversos artistas que seguiam tal segmento como: Cassiano, Gerson King Combo, Robson Jorge, Cláudia Telles, Union Black e Carlos Dafé.

Além desses, já havia também, por parte da indústria fonográfica, a intenção de lançar grupos ou artistas que tivessem em seu repertório uma sonoridade *samba-soul-funk*, ou, como costumavam chamar, “*soul* à brasileira”. Como exemplo poderíamos citar o grupo Alma Brasileira, formado por nove percussionistas da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, e considerado o projeto mais arrojado da gravadora CBS. Com o mesmo tipo de projeto havia também a gravadora Continental, que lançou o cantor e compositor Mita, cuja proposta era a de fazer um *soul* tocado com uma instrumentação de samba: “no lugar do contrabaixo vai ficar o surdo, com a batida de *soul*; em vez da guitarra, um cavaquinho, e assim por diante...” (Mita em uma de suas entrevistas).

Apesar de alguns estudos a respeito da indústria fonográfica apontarem para um predomínio da música estrangeira no mercado nacional de discos do período, a WEA

¹⁰⁸ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 180.

¹⁰⁹ MIDANI, op. cit. pp. 180-181.

¹¹⁰ *Ibidem*.

apresentava, já em seu primeiro ano no Brasil, um catálogo composto predominantemente por artistas nacionais como Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Marina Lima, A Cor do Som, Frenéticas, Belchior, além dos que juntaram-se pouco tempo depois, como Raul Seixas, Gilberto Gil, Elis Regina e a própria Black Rio, que lançou, no ano seguinte ao de instauração da gravadora no Brasil, seu primeiro disco.¹¹¹

A banda Black Rio foi formada por músicos experientes do cenário musical carioca da década de 1970, que passaram a se identificar, após a inserção da *black music* norte-americana no Brasil, com a música *soul* e o *funk*.

Esses músicos tinham boa formação musical, tendo alguns estudado música desde cedo e em instituições musicais reconhecidas. Oberdan Magalhães, por exemplo, fez por correspondência o curso da Berklee School of Music, de Boston, e estudou flauta e orquestração. Além do fato de vários dos familiares de Oberdan serem citados como fundadores da escola de samba G.R.E.S. Império Serrano, outros eram advindos de famílias com tradição musical, como o caso de Luiz Carlos “Batera”, que era filho de um clarinetista e saxofonista atuante em orquestras nas décadas de 1940 e 1950, Argemiro Pereira dos Santos.

Apresentavam-se em shows, programas de TV, atuavam em orquestras de baile, e acompanhavam artistas como Gal Costa, Luiz Melodia, Ivan Lins, Gilberto Gil, e Tim Maia - um dos artistas tidos como primordiais na inserção e difusão da *black music* no Brasil, por exemplo.

A identificação desses músicos com a *soul music* parece ter decorrido, como citado anteriormente, de experiências anteriores de artistas como Tim Maia, Toni Tornado, Jorge Ben e de músicos como o pianista Dom Salvador. Tais artistas, ao terem um contato direto com a *black music* norte-americana através de suas vivências nos EUA, regressaram ao Brasil e acabaram por trazer elementos culturais estrangeiros, incorporando-os aos seus trabalhos, e servindo então como referência a outros artistas que também se interessavam pela *soul music*.

Dentre esses músicos e artistas brasileiros que se identificavam com o *soul*, destacam-se grupos como a banda Abolição - formada pelo citado pianista Dom Salvador¹¹², e composta por músicos negros advindos de outros grupos atuantes no cenário musical da época como, por exemplo, os grupos Cry Babies e Impacto 8.

¹¹¹ Depoimento de André Midani em seu livro autobiográfico. (MIDANI, op.cit. pp. 177 - 178)

¹¹² Entre os trabalhos de Dom Salvador que mais se destacam como referência aos músicos relacionados à *black music* no Brasil, estão os LP's *Dom Salvador* (CBS, 1969), e *Som Sangue e Raça* - Dom Salvador e Abolição (CBS, 1971).

Após a banda Abolição, formou-se ainda o grupo Senzala. Integrado pelo saxofonista Oberdan Magalhães, o trompetista Luiz Carlos Barroso ("Barrosinho"), o baterista Luiz Carlos dos Santos ("Luiz Carlos Batera"), o pianista Cristóvão Bastos, e o contrabaixista Jamil Joanes, o Senzala - com o acréscimo de dois outros músicos, Claudio Stevenson (guitarra) e Lúcio J. da Silva (trombone) - viria a se transformar, pouco tempo depois, na primeira formação da banda Black Rio.

Quando questionado a respeito de como teria sido o início desse grupo, André Midani conta que “eram músicos que se conheciam, e tinham uma inquietação muito grande quanto à condenação do músico negro, aqui no Brasil, a ser deixado na cozinha fazendo samba. Eles todos possuíam uma educação musical bastante jazzística, (...) e se gostavam por essa ligação musical que tinham”. O empresário acrescenta que tais músicos “possuíam um amor a outra forma de música, que não a ‘música da cozinha’ [leia-se samba]”, e uma educação musical calcada [além do *jazz*] no *funk*, ou na “cultura *funk* dos Estados Unidos”.¹¹³ Por esse motivo teriam se reunido, e ensaiado até “descobrirem uma linguagem”.

No início do trabalho, a banda era remunerada pela gravadora, para que pudessem ensaiar e criar um “*funk* brasileiro”, ensaios estes que tiveram a duração de três meses “não muito tranquilos”, segundo os integrantes.¹¹⁴

Após esse período, a banda Black Rio passou por um teste, realizado no MAM do Rio de Janeiro na ocasião de um espetáculo de Luiz Melodia, e, mais tarde, num baile no Clube Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro, “reduto inflamado” do movimento Black Rio. O resultado desse último teste não foi muito animador: “(...) os dançarinos, animadíssimos durante a apresentação das equipes, pararam ao ouvir a banda, entre surpresos e assustados”¹¹⁵, o que não foi espanto para os seus integrantes. De acordo com Oberdan, que admitiu já esperar esta reação do público, em entrevista:

“(...) acho que a reação deles foi até legal, não estavam esperando aquilo que fizemos. (...) O som da banda não é propriamente feito para dançar, nós estamos a fim de fazer um som forte, uma música alegre”. Em outra entrevista, o saxofonista e líder da BBR complementa, afirmando que “(...) era muito cedo para aquele tipo de som (instrumental, ainda por cima). Incompreendida à época, a música da

¹¹³ Vide Anexos. Entrevista com André Midani.

¹¹⁴ BAHIANA, op.cit.

¹¹⁵ BAHIANA, op. cit. p. 221.

Banda Black Rio, hoje, faz o maior sentido. *Maria Fumaça* periga até ser chamada de *acid-samba* numa revista inglesa qualquer.”¹¹⁶

Ainda a respeito do espanto causado pela sonoridade bastante particular da Black Rio, André Midani, apesar de acreditar no potencial do movimento *soul* e na possibilidade de obtenção de sucesso pela banda, mostrava-se preocupado com a aceitação do público:

“Nós temos uma certa preocupação que as pessoas não encarem a Black Rio Band como música instrumental ao nível de um, digamos, Hermeto ou Gismonti. Ela é instrumental, mas mais ligada ao som das gafieiras, aos bailes populares, ao Astor Et seu conjunto, que foi a formação desses músicos”.

O então presidente da gravadora contratante, a WEA, referindo-se ao trabalho desenvolvido pela BBR em seu primeiro disco, *Maria Fumaça*, produzido por Marco Mazzola, afirma que:

“A gravação que o Mazzola produziu com a Banda Black Rio foi um momento muito importante na vida musical do país, pois o grupo reunia os mais importantes músicos *black* do Rio de Janeiro. Oberdan, líder da banda, desenvolveu arranjos surpreendentemente ousados e modernos, que fizeram com que o álbum *Maria Fumaça* se tornasse, até hoje, uma referência entre os músicos brasileiros devido ao seu conceito inovador e, sobretudo, à influência que exerceu sobre os destinos musicais do *funk* brasileiro, que estava nascendo, inicialmente pela influência musical do Jorge Ben Jor, do Tim Maia, e naquele momento, dessa banda. O negro podia se expressar de muitas maneiras – sem ficar unicamente confinado ao samba e, no entanto, sem o renegar. Em consequência, a Warner passou a ser um ponto de convergência para muitos eventos relacionados com o movimento *black*, promovidos por Djs nos subúrbios do Rio de Janeiro e de São Paulo.”¹¹⁷

Esta fala de Midani, empresário extremamente experiente na indústria do disco, nos dá indícios para compreender o contexto no qual se inseria uma banda como a Black Rio. Como já citado anteriormente, havia uma parcela da crítica (e até mesmo do público, que passava a ter conhecimento da existência de adeptos da *soul music* como forma de expressão) que via a

¹¹⁶ Entrevista concedida por Oberdan Magalhães ao jornal *O Globo* em meados da década de 1970. Grifos meus.

¹¹⁷ MIDANI, op. cit. p. 180.

incorporação do *soul* e do *funk* como algo nocivo à música brasileira. O excerto abaixo, retirado de um espaço aberto a publicações de leitores do jornal *Folha de São Paulo*, demonstra esta visão negativa com relação à *black music*:

“A onda *black* já andava aqui pelo Rio, com muita badalação da imprensa, e soube que, depois, pegou em São Paulo. Não tenho nada contra os negros, absolutamente, mas tenho contra a música estrangeira. E sabemos, muito bem, que existem negros compositores de samba muito bons e que, aliás, foram seus ancestrais que inventaram esse ritmo maravilhoso. Num dos últimos Folhetins, numa ótima entrevista de Gilberto Gil a Ivo Branco, ele aborda este assunto, e, de certa forma, acredita que o movimento Black tem muito significado. Eu, particularmente, acho também válido enquanto raça. Mas, enquanto música importada - e ainda mais imposta pelas gravadoras, como todo mundo sabe - acho uma pena. Vocês não concordam que os nossos negros deveriam preferir o samba, que fazem e dançam tão bem, ao invés do barulhento *soul*? (Ligia Pereira, RJ) ¹¹⁸

E, como resposta à declaração da leitora, os editores desse espaço aberto acrescentam um trocadilho visivelmente negativo com relação às possíveis misturas entre samba e *soul*: “Já ouvimos falar do samba de breque, nunca do samba de Black!”

Dessa maneira, quando Midani fala da possibilidade do negro poder se expressar de diversas maneiras, sem ficar “confinado ao samba”, e ao mesmo tempo, “sem o renegar”, o que parece, é que havia a busca de um argumento que “autorizasse” a mistura (tão temida pelos conservadores) do samba com a *black music*. Se por um lado a juventude *black* dançava despreocupadamente ao som do *soul* e do *funk*, por outro, produtores e músicos pareciam obrigados a justificar suas opções estilísticas. A propósito, o texto presente no encarte do segundo disco da BBR, *Gafieira Universal*, parece refletir um pouco essa situação:

“Gafieira era o lugar onde o povo ia escutar boa música, com boas bandas e danças até o fim da madrugada. Musicalmente era de grande proveito, pois as músicas, fossem elas nacionais ou estrangeiras, eram arranjadas mais livremente e tocadas mais a gosto. Havia uma alquimia maravilhosa, pois se tocava temas de *jazz* com ritmo de samba. Houve as famosas como CEDOFEITA, ELITE e ESTUDANTINA.

¹¹⁸ Jornal *Folha de São Paulo*. 17 de Julho de 1977. *Folhetim*, p.23. Grifo meu. É interessante destacar a impressão tida pela leitora acerca da *soul music* no Brasil, que a vê como “música importada” e “imposta pelas gravadoras”. Imposição ou não das gravadoras, interessa-nos apontar para o fato de que o *soul* representava, naquele momento, um novo “filão” a ser explorado pela indústria fonográfica.

Com o passar do tempo houve o declínio, no qual a última foi a ESTUDANTINA, que sumiu no começo dos anos 70. Mas, propomos reviver essa alquimia. Nesse trabalho, há células de SAMBA, JAZZ, FUNKY, CHORO e SOUL MUSIC, enfim, toda a universalidade da música, que por si só é universal.”¹¹⁹

Essa tentativa de legitimação e justificação de uma produção artística calcada na mistura entre, de um lado, um “símbolo nacional” - samba - e de outro, os gêneros mundializados tais como *funk* e *soul*, poderia ser compreendida através de uma série de fatores, como explica o pesquisador José Roberto Zan.

Apesar de toda a efervescência do movimento *black* naquele momento, não é possível afirmar que a banda Black Rio tenha surgido diretamente do denominado “fenômeno Black Rio”, e nem que tenha “criado vínculos sólidos com o mundo dos funkeiros”.¹²⁰ Deve-se lembrar que a banda foi resultante da iniciativa de músicos já integrados ao mercado, com o apoio da própria indústria fonográfica. Dessa forma, com repertório e arranjos ousados, muitas vezes bastante experimentais, os discos da BBR parecem ter circulado mais em torno dos segmentos de música instrumental e da MPB do que do próprio repertório tocado nos bailes *funk*.

No entanto, a relação entre a produção da Black Rio e o movimento *funk* se deu de outra maneira, afirma Zan. O pesquisador lembra que “o meio artístico-musical do Rio de Janeiro naquela época ainda apresentava ressonâncias dos debates apaixonados que assinalaram os anos 60 em torno do nacional-popular”.¹²¹ Assim como uma parcela do público (como mostra a carta aberta da leitora carioca exposta anteriormente, declarando-se “contra a música estrangeira” e sua incorporação por músicos brasileiros, que deveriam “preferir o samba, que fazem e dançam tão bem”), que enxergava a influência absorvida pelo *jazz* ou pelo *rock* como uma demonstração do imperialismo cultural norte-americano, a crítica daquela época também era rígida quando se tratava de produções artísticas que faziam uso desse tipo de “mistura”, como a BBR. Desse modo, “ao contrário dos funkeiros que assimilavam os gêneros estrangeiros sem nenhuma culpa, produtores e músicos ainda se sentiam na obrigação não só de preservar as ‘raízes’ culturais

¹¹⁹ Texto extraído do encarte de *Gafieira Universal*, Banda Black Rio. LP. 1978. RCA Victor. Grifo meu.

¹²⁰ ZAN, José Roberto. *Funk, Soul e Jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio*. In, *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n.11, p. 183 - 196, jul. dez. 2005.

¹²¹ Idem. p. 193.

brasileiras, mas de pedir licença para incorporar elementos de gêneros musicais estrangeiros”.

122

Assim, Zan conclui que,

“a intenção manifesta de reviver a alquimia das gafieiras e afirmar a universalidade da música, mesmo que refletisse de fato a identidade dos artistas com gêneros nacionais e internacionais, exprimia, de um certo modo, a necessidade dos músicos de legitimar a sua produção.”¹²³

1.1. Os músicos

A formação, a experiência profissional e a vivência musical de cada músico que integra um determinado grupo, certamente diz muito sobre a produção (o que envolve escolhas estéticas e concepções musicais) deste. Por esse motivo, nesse item encontram-se breves biografias de cada um dos membros que compuseram a banda.¹²⁴

Oberdan Magalhães

Instrumentista (saxofonista), arranjador e compositor, nasceu no subúrbio carioca de Madureira, tendo tido grande contato com o samba (vários de seus familiares foram fundadores do G.R.E.S. Império Serrano) desde cedo. Contou também com uma formação jazzística, tendo estudado orquestração e flauta, e feito por correspondência o curso da *Berklee School of Music*, de Boston.

Na década de 60 apresentava-se em shows e programas de televisão, atuando em orquestras de baile; ao longo desse mesmo período e início da década de 70, além de ter participado do grupo de *soul music* (precursor da Black Rio) Dom Salvador e Grupo Abolição,

¹²² Ibidem.

¹²³ ZAN, op. cit. p. 194.

¹²⁴ A banda passou por algumas mudanças com relação aos seus integrantes. Por escassez de biografia de alguns músicos (as informações contidas nas fichas técnicas ou contracapas dos discos se referem a alguns músicos apenas através de seu primeiro nome, como Décio, Beбето, Gerson, Abóbora, etc., dificultando as pesquisas), esse item apresentará apenas os membros que possuem suas biografias escritas.

atuou ao lado de artistas como Milton Nascimento, Gal Costa, Ivan Lins e Luiz Melodia, para quem fez, no ano de 1975, o arranjo da música “Ébano”, apresentada no Festival Abertura, realizado e exibido pela Rede Globo. A partir de 1976, foi um dos responsáveis pela fundação da banda Black Rio.

Teve como principais influências tanto compositores e instrumentistas brasileiros como norte-americanos, tais como Pixinguinha e Coleman Hawkins (saxofonista jazzista norte-americano), além de ter sido grande admirador de Cartola e Stevie Wonder.

Colocou em prática seus planos de fusão musical, levando-os para os *night-clubs* do Rio de Janeiro, onde começou a tocar com apenas 15 anos de idade. E, sendo estudante de Paulo Moura, um dos maiores saxofonistas/ clarinetistas brasileiros e grande referência no campo da música instrumental, ingressou no grupo Impacto 8, onde começou a delinear o que mais tarde se tornaria a sonoridade da Black Rio.

No grupo Impacto 8, reuniu músicos como o trombonista Raul de Souza e o baterista Robertinho Silva, tocando uma fusão, ainda em sua fase inicial, de samba, *soul e jazz*. A partir daí aliou-se ao pianista Dom Salvador (grande referência na fusão *soul-jazz-samba* até os dias atuais) e ao grupo Abolição, onde conheceu alguns dos músicos que fizeram parte da primeira formação da Banda Black Rio, como o trompetista Barrosinho e o baixista Jamil Joanes.

A obra musical atribuída a Oberdan é formada por canções e músicas instrumentais compostas para a banda Black Rio, tais como: “Broto Sexy”, “Caminho da Roça” (com Barrosinho), “Leblon via Vaz Lobo”, “Maria Fumaça” (com Luiz Carlos Batera), “Melissa”, “Rio de Fevereiro” (com Hélio Matheus) e “Samboreando” (com Luiz Carlos Batera).

Na discografia em que participou como músico e/ou arranjador e compositor, constam os discos *Maria Fumaça* (Banda Black Rio), 1977, Atlantic, WEA, LP; *Gafieira Universal* (Banda Black Rio), 1978, RCA Victor, LP; *Saci Pererê* (Banda Black Rio), 1980, RCA Victor, LP; e *Bicho Baile Show* (Caetano Veloso e Banda Black Rio), gravado em 1978 e remasterizado em 2003, CD.¹²⁵

José Carlos Barroso

¹²⁵ Informações extraídas do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, localizado no endereço de site <http://www.dicionariompb.com.br>, acesso em 10/01/2010.

Mais conhecido como Barrosinho, é instrumentista (trompetista) e compositor. Tendo estudado na escola de música de Campos, surgiu no cenário musical através da banda Black Rio, fazendo parte desta em duas de suas diferentes formações.

No ano em que a banda Black Rio encerrou suas atividades (1984), Barrosinho passou a desenvolver carreira solo e a acompanhar esporadicamente alguns artistas importantes da MPB, tais como Luiz Melodia, Gilberto Gil, Fagner, entre outros. Nesta época passou também a se dedicar à criação do que ele convencionou ser o “Maracatamba” (espécie de hibridismo de samba, *soul-jazz*, afro 6/8 e “temperados” com influência da música latina).

No ano de 1988, com seu grupo Banda Barroso, foi convidado para representar o Brasil no Festival de Montreux, na Suíça, cuja atuação foi gravada e posteriormente lançada em CD no ano de 2002 pela gravadora Kalimba Music, tendo sido o disco intitulado *Live in Montreux*. Um ano antes, em 2001, lançou o CD *O sopro do espírito*, disco no qual exercitou ao máximo o que chamou de “Maracatamba”.

Em 2003 lançou pelo selo Kalimba Music, o CD *Banho de Sopa*, no qual fez regravações de músicas como “Na Baixa do Sapateiro” (Ary Barroso), “Lamentos” (Pixinguinha e Vinicius de Moraes) e “Bom dia” (Jhonny Alf). Este mesmo disco foi lançado em show homônimo na Sala Baden Powell, no Rio de Janeiro.

Ao músico/compositor Barrosinho são atribuídas obras como “Caminho da roça” (com Oberdan Magalhães), “Cidade de Palha”, “Dança do dia” (com Jorjão Barreto), “Espírito Santo”, “Gafieira Universal” (com Cláudio Stevenson), Ibeijada (com Cláudio Stevenson), “Rio de jauleiras”, “Rosemary”, “Unção” e “Zumbi”.

Discografia em que consta a participação de Barrosinho: *Maria Fumaça* (Banda Black Rio), 1977, Atlantic, WEA, LP; *Gafieira Universal* (Banda Black Rio), 1978, RCA Victor, LP; *Saci Pererê* (Banda Black Rio), 1980, RCA Victor, LP; *O sopro do espírito*, 2001, CD; *Live in Montreux*, 2002, Kalimba Music, CD; *Bicho Baile Show* (Caetano Veloso e Banda Black Rio), 2003, CD; *Banho de Sopa*, 2003, Kalimba Music, CD.¹²⁶

Jamil Joanes

Baixista e compositor, foi um dos músicos atuantes na banda Black Rio, tendo participado apenas da primeira formação desta.

¹²⁶ Idem.

No ano de 1980, participou do Festival MPB Shell, realizado pela Rede Globo, onde defendeu a música “Beatlemania”, além de, em meados da década de 80, ter formado um importante grupo de *jazz-rock* integrado pelos músicos Ricardo Silveira (guitarra), Zé Lourenço (teclados), Paul Lieberman (saxofone), Don Harris (trompete), Sérgio Souza (trombone) e André Tandetta (bateria), que se apresentava com frequência na boate carioca People.

Também atuou com bastante frequência em vários shows e estúdios, tendo trabalhado ao lado de artistas como Edu Lobo e Maria Bethânia. No ano de 2002, foi um músico muito requisitado para trabalhos em estúdio, tendo participado em inúmeras gravações com vários nomes importantes no cenário da música popular brasileira.

Dentre as obras dedicadas à banda Black Rio com autoria atribuída a Jamil Joanes estão: “Junia”, “Mr. Funky Samba” e “Panela vazia” (com Cláudio Jorge).

Discografia em que constam os trabalhos de Jamil Joanes: *Maria Fumaça* (Banda Black Rio), 1977, Atlantic/WEA, LP; *Beatlemania*, 1980, Top Tape, Compacto; *Bicho Baile Show* (Caetano Veloso e Banda Black Rio), 2003, CD.¹²⁷

Luiz Carlos dos Santos

Mais conhecido como Luiz Carlos “Batera”, foi compositor e instrumentista (baterista, percussionista e cantor), e nasceu no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro. É filho do músico Argemiro Pereira dos Santos, clarinetista e saxofonista, que foi atuante nas orquestras das décadas de 1940 e 1950.

Tendo servido ao exército como fuzileiro naval entre 1965 e 1968, participou de uma banda integrada pelos fuzileiros e ainda fundou, juntamente com Carlos Dafé (também um dos grandes nomes da música *soul* nacional), um quinteto dentro do batalhão.

No ano de 1968, ao lado da cantora Rosana, integrou o conjunto Cry Babies, que tocava em bailes e clubes em São Paulo. Em meados dessa época, participava também de outros conjuntos de bailes que se apresentavam em clubes dos subúrbios cariocas.

Em 1970 conheceu Oberdan Magalhães, que o convidou para integrar o conjunto Dom Salvador e Grupo Abolição, tendo este grupo se classificado em 5º lugar no Festival Internacional

¹²⁷ Idem.

da Canção. No ano seguinte, o grupo lançou o primeiro e único disco, *Som, sangue e raça*, pela gravadora CBS.

Em 1972, com o fim do conjunto, passou a ser requisitado para gravações e shows de vários artistas tais como Gal Costa, Raul Seixas, Luiz Melodia, Hyldon, Elza Soares, Cassiano, Tim Maia (tendo feito parte da banda Vitória Régia, com a qual gravou sete discos), Gilberto Gil (com o qual gravou o álbum *Realce*, em Los Angeles), Tânia Maria, Tony Tornado e Caetano Veloso.

Logo após, ao lado de Cidinho, Jamil Joanes, Cláudio Stevenson e Carlos Dafé, participou do grupo Senzala, que se apresentava em uma casa noturna chamada Preto 22, com direção artística de Flávio Cavalcanti.

Durante o período em que foi membro da Banda Black Rio, também participou da gravação e dos arranjos dos primeiros discos de Carlos Dafé e de outros artistas. E, durante as décadas de 1980 e 1990, continuou trabalhando como baterista e percussionista ao lado de vários artistas, dentre eles: Zezé Motta, Cauby Peixoto e Luiz Melodia.

Em 2002, foi convidado a participar do lançamento do CD *Movimento*, realizado pela nova formação da banda Black Rio, liderada pelo filho de Oberdan, William Magalhães, no Canecão, Rio de Janeiro.

No ano seguinte, participou de vários shows, dentre eles Marko Andrade e Banda Aldeia convidam Carlos Dafé, no Lona Cultural Hermeto Pascoal; Marko Andrade e Vell Rangel, no Teatro Mário Lago; Carlos Dafé Convida, com Preta Gil, Cidade Negra, Gérson King Combo, Copa 7, Sandra de Sá, Dhema, Lúcio Sherman, Marko Andrade e Euclides Amaral, no Teatro Rival, no Rio de Janeiro.

No ano de 2004 acompanhou a cantora Leila Maria em vários shows e, em 2005, sua composição “Samba de Campo” foi incluída no CD *Reset*, do grupo alemão Liquid Loop, lançado em toda a Europa, disco no qual fez participação especial tocando bateria e cantando. Neste mesmo ano produziu o disco *Prece à natureza*, da cantora Zezé Silva.

Na discografia em que participou, constam como principais trabalhos os discos *Som, sangue e raça* (Dom Salvador e Grupo Abolição), 1971, CBS, LP; *Maria Fumaça* (banda Black Rio), 1977, Atlantic/WEA, LP; *Gafieira Universal* (banda Black Rio), 1978, RCA Victor, LP; *Bicho Baile Show* (Caetano Veloso e Banda Black Rio), 2003, CD; *Reset* (Liquid Loop), participação, 2005, CD.¹²⁸

¹²⁸ Idem.

Cristóvão Bastos

Compositor, instrumentista (pianista/tecladista) e arranjador, começou a estudar teoria musical e acordeom cedo, formando-se aos 13 anos de idade nos referidos cursos. Iniciou sua carreira profissional em 1961, tocando acordeom em uma casa noturna do Rio de Janeiro.

Assinou arranjos para shows e discos de artistas como Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Helton Medeiros, Aldir Blanc, Abel Silva, além de Nana Caymmi, Edu Lobo e Gal Costa.

Em 1992 lançou, com o violonista Marco Pereira, o CD *Bons Encontros*, contendo canções de compositores como Ary Barroso e Noel Rosa, o qual foi contemplado com o Prêmio Sharp, na categoria Melhor Disco de Música Instrumental. Em 1995, gravou com Leny Andrade o álbum *Antônio Carlos Jobim – Letra & Música*.

Em 1997 lançou seu primeiro disco solo denominado *Avenida Brasil*, no qual constam somente composições próprias. No ano seguinte, sua parceria com Aldir Blanc foi registrada no CD *Novos Traços*, de Clarisse Grova.

Ainda neste ano, destacou-se como compositor da canção “Resposta ao tempo”, com Aldir Blanc, que foi tema de abertura da minissérie Hilda Furacão, exibida pela Rede Globo, com interpretação de Nana Caymmi. A canção foi contemplada com o Prêmio Sharp, na categoria de melhor música, encerrando a retrospectiva das melhores canções do século, selecionadas por Ricardo Cravo Albin, dentro do acervo fonográfico da EMI-Odeon.

Em 1999 foi responsável pela direção e arranjos do show e CD de Gal Costa (*Gal Costa canta Tom Jobim*). No mesmo ano, sua composição “Suave veneno”, com Aldir Blanc, gravada por Nana Caymmi, foi tema da novela de mesmo nome, exibida também pela Rede Globo.

Também trabalhou como arranjador em trilhas sonoras compostas por Edu Lobo para cinema, nos filmes Boca de Ouro e Guerra de Canudos. Como instrumentista, participou da trilha sonora do filme O homem nu, e como compositor, participou de uma das músicas presentes no filme Mauá, o imperador e o rei.

Foi contemplado, como arranjador, com o Prêmio Sharp, nas categorias de melhor arranjo de samba, melhor arranjo instrumental, melhor arranjo de MPB e melhor arranjo de canção popular, em trabalhos com artistas como João Nogueira e Paulo César Pinheiro, Zé Nogueira, Carmen Costa, Nana Caymmi e Agnaldo Rayol, respectivamente. Em 2002 lançou, com o grupo Nó em Pingo D'Água, um disco chamado *Domingo na Geral*, no qual constam algumas de suas composições.

Na relação dos intérpretes de suas canções constam artistas como: Paulinho da Viola, Márcia, Alaíde Costa, Nana Caymmi, Mauro Senise, Paulinho Trompete, Zé Nogueira, Luciana Rabello, João Nogueira, Banda Black Rio, Demônios da Garoa, Raphael Rabello, Simone, Água de Moringa, Chico Buarque, Verônica Sabino, Ney Matogrosso e Zezé Gonzaga.

Na discografia em que participou, constam como principais trabalhos os discos: *Maria Fumaça* (Banda Black Rio), 1977, Atlantic/WEA, LP; *Bons Encontros* (Marco Pereira e Cristóvão Bastos), 1992, Caju Music, CD; *Antônio Carlos Jobim – Letra & Música* (Leny Andrade e Cristóvão Bastos), 1995, Lumiar Discos, CD; *Avenida Brasil*, 1997, Lumiar Discos, CD; e *Domingo na Geral* (Cristóvão Bastos e Nó em Pingo D'Água), 2002, CD.¹²⁹

Cláudio Stevenson

De acordo com Livia Stevenson, que contribuiu para a biografia do irmão, Claudio Stevenson nasceu no Rio de Janeiro, em 1955, e foi criado na Zona Sul desta cidade, local onde se disseminou principalmente o *rock*.

Aos 17 anos de idade Claudio Stevenson participou do Festival de Montreux, em 1972, acompanhando o artista Taiguara. Só depois dessa época é que o guitarrista entrou, pela primeira vez, em uma escola de música como bolsista – a escola Pró Arte, onde “em menos de um ano”, estava lecionando violão.

Depois deste show em que acompanhou Taiguara, os trabalhos continuaram através de shows com a cantora Gal Costa (Festival de Verão com o show Acontece, em 1974), shows e gravações com Luiz Melodia (Festival Abertura, 1975), Hyldon, Cassiano, As Frenéticas, Alcione, Emílio Santiago, Cláudia Telles, Chico Batera, Marcos Valle, Caetano Veloso, Dominginhos, Raul Seixas, Lincoln Olivetti, Sandra de Sá, Paulinho Nogueira, Martinho da Vila, Simone, Marina, Carlos Dafé, entre outros.

Na ficha de gravações feitas pelo guitarrista, Livia Stevenson acredita que o número ultrapasse trezentas gravações, em discos diversos, com exceção dos vários *jingles* feitos pelo guitarrista (que, segundo sua irmã, era um dos seus trabalhos mais rentáveis).

¹²⁹ Idem.

Participou como músico em todos os festivais realizados pela Rede Globo, de 1975 a 1982. Com a Banda Black Rio, se apresentaram (através de uma “canja”¹³⁰) com a cantora norte-americana Cheryl Lynn (Festival de *Jazz* em 1979), e também com a banda escocesa Average White Band, no mesmo festival, realizado tanto no Rio de Janeiro (Maracanãzinho), quanto em São Paulo (Parque do Ibirapuera).

Era freqüentador assíduo das gafieiras cariocas. Segundo sua irmã, costumava “pegar um ônibus para ir às gafieiras da Zona Norte, e dava canja por lá”, tendo vindo daí a sua paixão pelo gênero, que crescia cada vez mais.

Um comentário muito freqüente a respeito de Claudio Stevenson, é o de que ele teria “o poder de mudar a cor da pele quando tocava” (uma espécie de referência aos músicos *black*, em sua maioria negros, considerados especialistas em gêneros como o *soul*, o *funk*, o samba, e o *jazz*). Segundo sua irmã, o cantor/compositor Lulu Santos deu uma entrevista na qual dizia que Claudio Stevenson “foi único no estilo de tocar suingado”, e que, “no estilo dele não houve ninguém parecido”.

Em sua discografia principal constam os discos: *Maria Fumaça* (Banda Black Rio), 1977, Atlantic / WEA, LP; *Bicho Baile Show* (Banda Black Rio e Caetano Veloso), 2002, CD, Universal Music; *Gafieira Universal* (Banda Black Rio), 1978, RCA Victor, LP; *Saci Pererê* (Banda Black Rio), 1980, RCA Victor, LP. Além destes discos, devem constar como gravações do guitarrista, vários outros discos com outros artistas, ainda não catalogados na biografia do instrumentista.

Lúcio Silva

Trombonista carioca de grande renome no cenário da música popular brasileira. Devido à falta de dados biográficos sobre este instrumentista que foi membro da banda Black Rio e gravou todos os discos lançados por ela – inclusive o primeiro disco da nova formação da banda, o disco *Movimento*, ao qual foi convidado a participar, tendo sido o único membro da formação “original” a gravar – as informações que se seguem foram retiradas de seu *site* pessoal, o *myspace*.

Lúcio, além de participante durante todo o período em que a BBR ficou ativa, também acompanhou diversos músicos e bandas como a banda Vitória Régia (de Tim Maia), a Orquestra Imperial, o grupo Cidade Negra, Berimbrown (grupo recente que faz parte do mesmo segmento iniciado pela BBR, da fusão de *soul/funk/samba*), as cantoras Alcione, Elza Soares, Gal Costa,

¹³⁰ “Canja”: termo comumente utilizado no meio musical para se referir a uma participação improvisada em algum tipo de apresentação.

Sandra de Sá, bem como Gilberto Gil, Luiz Melodia, Caetano Veloso, Seu Jorge, Carlos Dafé, dentre outros.

Jorjão Barreto

Tecladista e compositor, na década de 1970 integrou a segunda formação da Banda Black Rio, ao lado de Cláudio Jorge (guitarra e voz), Valdecir Machado (baixo), Luiz Carlos Batera (bateria e voz), José Carlos Barroso (trompete) e Oberdan Magalhães (saxofone e flauta). Com a banda lançou o LP *Gafieira Universal*, no ano de 1978.

Em 1980, ainda na Banda Black Rio, gravou o disco *Saci Pererê*.

Trabalhou com Gilberto Gil, Ivan Lins, Gal Costa, Ney Matogrosso, Marina Lima, Erasmo Carlos, Martinho da Vila, Roberto Carlos, Fagner, Djavan, Guilherme Arantes, Belo, Gustavo Lins e Tim Maia. Tocou também com alguns artistas internacionais, entre eles Cheryl Lynn, Jimmy Bo Horn e Dione Warwick.

Em 1993 integrou o grupo Batacotô ao lado de Téo Lima (bateria, percussão e voz), Sizão Machado (Baixo e voz), Cláudio Jorge (Violão e voz), Itamar Assiere (Teclado e voz), Suzana Bello (voz), Café e Pirulito (percussão). Com o grupo lançou dois discos, um pela gravadora Velas (no qual fez vocais em várias faixas), que contou com as participações especiais de Dionne Warwick, Gilberto Gil, Ernie Watts, Lenine, Jerry Goodman, Bororó, Sivuca e Ivan Lins; e outro intitulado *Samba dos ancestrais*, no ano de 1994 (onde também atuou como vocalista).

Neste mesmo ano, participou com o grupo Batacotô, do disco *Aquarela brasileira - Dionne Warwick*, no qual interpretou, em dueto com a cantora, a faixa "Virou areia", de autoria de Lenine e Bráulio Tavares.

No ano de 2003, ao lado de Lenilton (baixo e voz), Adriano (voz), Walmir Aroeira (guitarra e vocal), Moises Costa (violão e vocal) e Dílson Villanova (bateria e vocal), passou a integrar o grupo gospel Rota 33, com o qual lançou o primeiro disco no ano de 2005.¹³¹

Paulinho (Paulinho "Black")

Baterista, iniciou sua carreira tocando em conjuntos de bailes no subúrbio carioca, como Copa 7, Brasil Show, entre outros. Músico "da noite" (como se diz popularmente), Paulinho *Black*

¹³¹ Extraído do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Endereço eletrônico: <http://www.dicionariompb.com.br/jorjao-barreto/dados-artisticos>.

logo se destacou no cenário musical e, em 1979, se profissionalizou, ao integrar a Banda Black Rio e gravar o disco *Saci Pererê*.

No mesmo ano tocou, em conjunto com a Black Rio, com a cantora (intitulada como “a rainha da discoteca”) Cheryl Lynn, intérprete da canção disco “Got to be real”, em um grande ginásio na cidade de SP. Entre os meses de julho e agosto de 1980, foi músico acompanhante na turnê em SP do cantor norte americano Jimmy “Bo” Horne (“You Get me Hot”) .

No ano mesmo, ao lado de Sandra de Sá, participou do Festival MPB-80, defendendo o primeiro sucesso da carreira da cantora. Em 1982 gravou o disco *Negra Flor*, que fez sucesso com a canção “Olhos Coloridos”.

A partir de então, foi convidado a integrar bandas de artistas como Fagner, Vinícius Cantuária, Leny Andrade, Emilio Santiago, Alcione, João Bosco, Lobão, Ed Motta, Cláudio Zoli, Jair Rodrigues, Tim Maia (banda Vitória Régia), entre outros. Neste período, junto de Alceu Maia, iniciou um trabalho paralelo com o grupo Choro Elétrico, que em 1990 acompanhou o ex-jogador Júnior em uma turnê pelo Japão. O grupo também teve uma participação no Festival de Montreux, na Suíça.

No mesmo ano Paulinho foi destaque da banda de Martinho da Vila no Festival de Montreux, considerado uma revelação pela crítica (“um baterista com requinte e precisão”, pela Tribune de Genève). Esta turnê continuou, percorrendo a Angola e EUA.

Em 1992, ingressou no Quarteto Paulo Moura, formado por Luizão Maia, Osmar Milito e o clarinetista e saxofonista Paulo Moura, participando do *Jazz Brasil Festival*, e no *Free Jazz Festival*.¹³²

¹³² Informações extraídas do endereço eletrônico <http://lucianocuicaplay.blogspot.com/2010/08/paulinho-black.html>.

2. Produção musical

A banda Black Rio gravou três LP's, entre os anos de 1976 e 1980: *Maria Fumaça*, *Gafieira Universal*, e *Saci-Pererê*.

O LP *Maria Fumaça*, primeiro trabalho da banda, foi gravado em 1977 para a gravadora WEA, na gestão do empresário André Midani, após o fervor do "Fenômeno Black Rio".

É um disco inteiramente instrumental ¹³³, produzido por Marco Mazzola (no período, diretor artístico da WEA), que contém dez faixas: algumas autorais, e outras, releituras de obras consagradas do repertório da música popular brasileira como "Baião" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), "Urubu Malandro" (Louro e João de Barro), "Casa Forte" (Edu Lobo), e "Na Baixa do Sapateiro" (Ari Barroso), todas arranjadas de maneira bastante original pela banda.



Fig. 3. Capa e contracapa do disco *Maria Fumaça*, Banda Black Rio. WEA, 1977.

Dentre as faixas escolhidas para compor o disco, estão, além das releituras das composições consagradas referidas acima, a música autoral "Maria Fumaça" (Oberdan Magalhães e Luiz Carlos dos Santos); a funkeada e dançante "Mr. Funky Samba" (Jamil Joanes); "Caminho da Roça" (Oberdan Magalhães e Barrosinho); "Metalúrgica" (Claudio Stevenson e Cristóvão Bastos); os metais suingados e destacados de "Leblon Via Vaz Lobo", que dividem a "cena" com um solo

¹³³ Este é um fator bastante intrigante: uma banda que é contratada para competir com o mercado internacional de música *black* que, no entanto, produz música instrumental - um estilo considerado até os dias atuais como elitizado e de pouca circulação no mercado de discos.

bastante jazzístico de Oberdan tocando saxofone soprano (Oberdan Magalhães); e “Junia” (Jamil Joanes).

Este disco parece ter sido o que mais alcançou reconhecimento no cenário da música instrumental. Isso seria, em grande parte, devido aos seus arranjos ousados: as “rajadas” do naipe de metais a la Motown, lado a lado com a bateria samba-*funk* e a percussão que ambienta as escolas de samba e as gafieiras; além da sonoridade jazzística do piano elétrico e do suingue funkeado da guitarra com efeito de *wah wah*.

Dentre muitas outras características que a audição do disco *Maria Fumaça* nos proporciona, é válido destacar que essa ousadia é percebida também na maneira com que os músicos conseguiram sintetizar o balanço, e até mesmo uma certa “rusticidade” do *funk*, com a leveza e o suingue do samba.

Exemplificando essa característica do primeiro LP da banda Black Rio, encontra-se uma declaração dada por Oberdan, a qual citei anteriormente, e penso ser importante destacar mais uma vez:

“(...) Incompreendida à época, a música da Banda Black Rio, hoje, faz o maior sentido. *Maria Fumaça* periga até ser chamada de *acid-samba* numa revista inglesa qualquer.”¹³⁴

A maneira como a experiência musical da BBR estava sendo vista pela mídia e pelo público, nos ajuda a compreender um pouco mais a produção da banda.

O termo *acid*, que parece ter sido utilizado, em seu início, para denominar uma nova corrente musical - o *acid jazz* - carrega consigo, de acordo com autores como Roy Shuker, a conotação de “mistura”, “mescla”. O mesmo autor define “*acid jazz*” como “um gênero popular da música *dance* do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 que combina elementos do *jazz*, do *hip-hop*, do *funk*, e do *rhythm’ n’ blues*”¹³⁵.

Dessa forma, através da transposição do termo “*acid jazz*” para “*acid samba*”, definindo o disco *Maria Fumaça* de maneira bastante peculiar, percebe-se que a produção da BBR começava a ser reconhecida por sua singularidade e complexidade.

No ano de 1978, a banda gravaria, por outra gravadora, a RCA Rio de Janeiro, o disco *Gafieira Universal*.

¹³⁴ Entrevista concedida por Oberdan Magalhães ao jornal *O Globo* em meados da década de 1970.

¹³⁵ SHUKER, Roy. Op. cit. p. 183.



Fig. 4. Foto presente no disco *Gafieira Universal*. Banda Black Rio.

Nesse segundo LP, produzido por Durval Ferreira, estão contidas dez faixas, sendo oito delas autorais. Não mais um disco totalmente instrumental (ao que parece, por sugestão da nova gravadora, interessada em aumentar as vendagens), *Gafieira Universal* conta com três canções, cantadas em forma de coro pelo baterista Luiz Carlos Batera e pelo novo tecladista, Jorge (“Jorjão”) Barreto.

Nesse disco encontra-se, ainda, a releitura de um famoso choro, “Tico-Tico no Fubá” (Zequinha de Abreu e Eurico Barreiros), que ganhou uma nova “roupagem” pelo arranjo original da BBR, que acrescenta elementos do *soul*, *jazz* e *funk*, a um tema tão difundido pelos violões, pandeiros e cavacos, instrumentos usuais no choro.

Além desse choro, a banda apresenta uma particular releitura de uma composição de Milton Nascimento, a música “Cravo e Canela”, que através do novo arranjo da BBR parece aderir um caráter mais intimista, em um formato que se aproxima das “baladas”.

O repertório do disco é composto também por faixas como:

- “Chega mais - Imaginei você dançando” (Luiz Carlos Batera e Valdecir Nei): praticamente um convite à dança feito pela banda ao público *black* (“Chega mais, chegando / agora vai ficar legal / imaginei você dançando neste som universal / feito com amor, tocado com o coração”).

- “Vidigal” (Oberdan Magalhães e Valdecir Nei): começando por apresentar um diálogo entre o *funk* (através das linhas de contrabaixo tocadas de maneira mais agressiva, remetendo ao som dos *slaps*) e o samba (através de notas tocadas pela cuíca), também aproveita para ‘denunciar’ a situação do morro do Vidigal, no Rio de Janeiro (“Falaram que o morro tá ruim pra cachorro/ que a turma não pode ficar”).

- A faixa-título “Gafieira Universal” (Barrosinho e Cláudio Stevenson): talvez um dos arranjos mais elaborados do disco, ao lado da releitura de “Tico-Tico no Fubá”. A composição se inicia com uma introdução convencionada a partir da idéia de “pergunta” entre a seção rítmica, o naipe de sopros, e “resposta” entre os ‘solistas’ representados pelo baixo elétrico (carregando um pouco da agressividade do *funk*, através do efeito de *wah wah*) e pelo piano elétrico *Rhodes* (ambientando a composição numa sonoridade fortemente jazzística, tanto pelo timbre quanto pelo uso de um ‘*cluster*’). Assim, “Gafieira Universal” traz o experimentalismo da banda, com uma harmonia apresentando “caminhos harmônicos” pouco convencionais, um tema cheio de ‘cromatismos’ e aberturas inusitadas no naipe de sopros, uma considerável seção de improvisos repletos de traços jazzísticos no trompete e no saxofone tenor, além da rica percussão composta por diversos instrumentos como pandeiro, triângulo, *blocks*, e tudo o que a gafieira ‘tem direito’.

- “Ibeijada” (Barrosinho e Cláudio Stevenson): uma composição e um arranjo tão sofisticado e elaborado quanto “Gafieira Universal”, com o diferencial de que, ao invés das gafieiras, o *soul* e o *funk* é que são ressaltados através de, por exemplo, o trombone tocando como se fosse um saxofone barítono (prática comum nos grupos de *soul* brasileiros); a bateria e o contrabaixo, em algumas partes, fazendo uso de linhas bem próximas das características do *funk* (com uma intenção mais agressiva). Até a proximidade com sonoridades do *rock* e do *fusion* podem ser percebidas, através do uso de sintetizadores, logo no início da música.

- “Rio de Fevereiro” (Oberdan Magalhães e Hélio Matheus): em um sagaz trocadilho com o nome da capital carioca, o Rio de Janeiro, a canção exalta os adjetivos quase sempre atribuídos à cidade praiana como o samba, o futebol, e sobretudo o carnaval (“Carioca é samba, papo e futebol / frigideira, reco-reco e tamborim / é o Rio que apresenta o carnaval / Fevereiro, mês que nunca teve fim”), em um elaborado arranjo cuja seção rítmica (bateria, baixo, guitarra e piano elétrico) destaca os elementos do *funk* e do *jazz*, enquanto o naipe de sopros é tocado com toda a articulação do samba e suas figuras rítmicas mais características. Há que se destacar também a parte instrumental da música, em que o naipe de sopros (ora tocando tema, ora com um interessante *background* sobre uma harmonia pedal) divide o espaço com um solo de sintetizador, remetendo ao *fusion*.

- “Dança do Dia” (Jorjão Barreto e Barrosinho), “Saboreando” (Luiz Carlos Batera e Oberdan Magalhães) e “Expresso Madureira” (Jorjão Barreto e Cláudio Stevenson): todas com uma seção rítmica mais “pesada” (por exemplo: linhas de baixo mais rústicas como as do *funk*; bateria fazendo uso contínuo do bumbo, como na *disco music*; presença de sintetizadores), essas três últimas faixas de *Gafieira Universal* parecem assumir um caráter mais dançante, às vezes até tendo estreitas relações com a *disco music*, que, no mesmo ano, atingia o “*hit parade*” no Brasil. Apesar de tais afinidades e semelhanças, os arranjos continuam bastante elaborados e refinados, apresentando rica instrumentação - desde a percussão que ambienta as gafieiras até os timbres usuais no *funk* como clavinete, órgão *hammond*, piano elétrico, etc.

E, por falar em *disco music*, uma característica que chama a atenção nesse penúltimo LP da banda é a presença cada vez mais marcada dos elementos estilísticos dessa “música das *discotheques*”. A possível explicação para esta aproximação estilística é que, o ano do lançamento de *Gafieira Universal*, 1978, era justamente o ano da entrada da nova “febre” que invadia as pistas de dança, como conta Nelson Motta:

“Com a inauguração da New York City Discotheque, em Ipanema, e da Frenetic Dancing Days, no Shopping da Gávea, [no ano de 1978], a febre disco chegou ao Brasil, esquentando o inverno carioca e o inciozinho da abertura política. O filme “Embalos de sábado à noite”, estrelado por John Travolta e com os Bee Gees na trilha sonora, era um sucesso estrondoso, o batidão disco de Gloria Gaynor, do Chie, do KC and the Sunshine Band e do Kool and the Gang tomavam conta das paradas e enchiam as pistas do mundo.” ¹³⁶

Anos mais tarde, assim como ocorreu com o primeiro álbum da banda, *Gafieira Universal* foi apontado como um LP “histórico”, e escolhido para ser relançado em formato de CD, por motivo da comemoração de cem anos da gravadora RCA Victor.

Alguns depoimentos dos membros da banda em jornais e revistas da época, nos ajudam a compreender alguns aspectos da concepção musical da BBR, como os excertos abaixo, de uma entrevista concedida pelo *bandleader*, Oberdan Magalhães:

“No disco, são misturados vários ritmos, desde o *funk* até o samba. O resultado, definido por alguns participantes da banda, é uma “feijoada universal”.

¹³⁶ MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Op. cit. p. 103.

“Eu e o cineasta Moacyr Cirne pensamos que a *Gafieira Universal* poderia mostrar uma situação musical ocorrida no Rio. Culturalmente, a gafieira funcionou como um verdadeiro laboratório, em que os músicos, de maneira geral, costumavam tocar após seus compromissos diários. Funcionava quase como uma válvula de escape para eles, pois experimentavam novas formas de arranjos e solos. Na parte da orquestração, a gafieira contribuiu para que os músicos criassem as mais variadas improvisações. Os boleros eram tocados em ritmo de samba, as músicas de carnaval foram adaptadas com arranjos diferentes, etc.”.¹³⁷

O último LP da banda foi lançado em 1980¹³⁸. Intitulado *Saci-Pererê* (título retirado da composição homônima de Gilberto Gil), o disco foi lançado pela gravadora RCA Victor e é composto por dez faixas, sendo seis delas composições de integrantes da banda.

Diferenciando-se dos demais discos, este é composto predominantemente por canções, razão pela qual inseriu-se dois vocalistas – Abóbora e Gerson.



Fig. 5. Capa do disco *Saci Pererê*. Banda Black Rio. 1980.

¹³⁷ “Tem tudo na gafieira Black. Desde o funk até o samba”. Reportagem de Sandra Bittencourt para a revista Amiga Som. (s/d) (Esta reportagem foi concedida por colaboração de Livia Stevenson, que infelizmente não possuía as fontes exatas.)

¹³⁸ A banda teve um fim precoce após a morte de seu *bandleader*, Oberdan Magalhães, em 1984, sendo, por essa razão, o disco *Saci-Pererê* considerado o último de sua carreira. No entanto, o grupo teve suas atividades retomadas na década de 1990 pelo filho de Oberdan - o tecladista, compositor e arranjador William Magalhães. Não obstante, nessa pesquisa ateno-me ao recorte das experiências musicais realizadas pela banda apenas na década de 1970.

Foi gravado pelos músicos Décio (contrabaixo elétrico), Paulinho (bateria), Cláudio Stevenson (guitarra), Jorjão Barreto (teclados e vocais), Bebeto (percussão), Oberdan Magalhães (sax tenor e vocais), Carlos Darcy (trombone), Barrosinho (trompete), Abóbora e Gerson (vocais).

No disco *Saci Pererê* é possível se encontrar as seguintes composições:

1. “Miss Cheryl” (Jorjão Barreto)
2. “Melissa” (Oberdan Magalhães)
3. “De onde vem” (Lincoln Olivetti / Ronaldo Barcellos)
4. “Subindo o Morro” (Cláudio Stevenson)
5. “Amor Natural” (Jorjão Barreto / Zé Rodrix)
6. “Profissionalismo é isso aí” (Aldir Blanc / João Bosco)
7. “Broto Sexy” (Oberdan Magalhães / Paulo Zdanowski)
8. “Tem que ser agora” (Gastao Lamounier / Luiz Mendes Jr.)
9. “Zumbi” (Barrosinho)
10. “Saci Pererê” (Gilberto Gil)

Há um fator interessante a ser ressaltado quando se observa o tipo de repertório adotado no primeiro disco da banda, e no último. Bastante divergentes, o primeiro apresentou uma proposta de repertório inteiramente instrumental, com arranjos elaborados de composições consagradas da música popular brasileira, que vão dos choros aos baiões; enquanto o segundo e terceiro passaram a abrigar cada vez mais canções - de releituras de Gilberto Gil e Milton Nascimento a composições próprias, visivelmente voltadas ao público que buscava diversão, com temáticas leves e descompromissadas.

Essa característica possivelmente deve-se à intenção da nova gravadora, de aumentar as vendas dos discos da banda, já que, como se pôde observar no capítulo I, a década de 1970 se iniciou indicando o segmento da *black music* como dono de um mercado promissor (alguns até se arriscariam em utilizar a expressão “mercado virgem”).

No entanto, há que se ressaltar uma característica importante nesse último LP da banda, e que aparentemente tem relações com a situação no mercado de discos do início da década de 1980: dentre as dez músicas presentes no disco, três estão próximas do formato das “baladas”. São elas - “De onde vem”, “Amor Natural” e “Tem que ser agora”.

A adoção das canções no formato de “balada” - algo que ainda não tinha sido utilizado pelo grupo - possibilita apontar talvez, para o fato de que o repertório da BBR começava a caminhar para a música *pop*.

A compreensão para essa mudança de estilo no repertório da BBR pode ser auxiliada com a análise das pesquisas dos discos mais vendidos no ano de 1980, que, de acordo com o NOPEM, apresentava os mais diferentes artistas e grupos, dos mais diversos gêneros e estilos: Roberto Carlos, Michael Jackson, Gilberto Gil, Simone, Erasmo Carlos, Rita Lee, Chico Buarque, Fábio Jr., Gilliard, José Augusto, Amado Batista, Fagner, ABBA, dentre outros.

Aliada a essa grande diversidade de estilos no mercado fonográfico, a *black music*, antes tão promissora, aparentou uma queda de popularidade e venda, sobretudo após a “invasão da *disco music*”, como também aponta Motta:

“As equipes de som trocaram o *funk* e o *soul* pela nova onda sonora: a Zona Norte e a Zona Sul dançavam no mesmo ritmo. Mas também rejeitavam quase todos os discos brasileiros”.

Assim, percebe-se que o experimentalismo que a banda antes tinha a liberdade de utilizar no início de seu trabalho, começa a perder espaço e dar lugar a uma abordagem mais *pop*, devido aos interesses da indústria fonográfica.

Mesmo assim, a BBR ainda conseguia ousar com arranjos como o de “Profissionalismo é isso aí”: um samba crítico e ‘malandro’ de João Bosco e Aldir Blanc (“Tenteia, tenteia / com berro e saliva ‘fizemo um pé de meia’), que, na releitura da BBR ganhou uma roupagem repleta de alusões ao *soul* e ao *funk*, sem perder a leveza do samba.

Ainda sem deixar a “onda da *disco music*”, o disco *Saci Pererê* apresenta a composição “Miss Cheryl”, um misto de música instrumental com alusões ao *rap*, e que, provavelmente, é uma homenagem à cantora Cheryl Lynn, tida como “a rainha da discoteca”, intérprete de “*Got to be Real*”.¹³⁹

Existe ainda uma composição de autoria atribuída à Black Rio, “Dança do Figueiredo”, que não faz parte da discografia da banda, e sim, foi composta e interpretada pela BBR para integrar a trilha sonora do filme nacional Sábado Alucinante.

¹³⁹ “Miss Cheryl” será analisada mais atentamente no capítulo seguinte.

O disco foi lançado em 1981, pela gravadora RCA Victor, e o filme data de 1979, dirigido por Cláudio Cunha, como uma espécie de resposta do cinema brasileiro ao cinema americano representado neste episódio pelo filme *Saturday Night Fever* (conhecido no Brasil como Os Embalos de Sábado à Noite, um dos marcos da “era das discotecas”).¹⁴⁰

No mesmo ano do lançamento de *Maria Fumaça* (1977), a banda foi convidada por Caetano Veloso a acompanhá-lo em uma série de shows no Teatro Carlos Gomes (RJ) intitulada *Bicho Baile Show*, que deu origem ao disco homônimo.

Esse disco parece ter permanecido inédito até a sua remasterização e lançamento em formato de CD, pela gravadora Universal Music, em 2002. É composto por 14 faixas, entre composições de Caetano Veloso, de membros da BBR e algumas releituras arranjadas e já gravadas pela banda.

Compondo esse disco, que parece ter sido mais do que um episódio no qual a BBR foi coadjuvante¹⁴¹, encontram-se músicas de Caetano como: “Intro / Odara” (Caetano Veloso); “Odara” (C. Veloso); “Tigresa” (C. Veloso); “London London” (C. Veloso); “Two Naira Fifty Kobo” (C. Veloso); “Gente” (C. Veloso); “Alegria Alegria” (C. Veloso); “Qualquer coisa” (C. Veloso); “Chuva suor e cerveja” (C. Veloso).

E, além dessas composições de Caetano, estão em *Bicho Baile Show*, composições e releituras da BBR como “Na Baixa do Sapateiro” (Ary Barroso/ Arr. Banda Black Rio); “Leblon via Vaz Lobo” (Oberdan Magalhães); “Maria Fumaça” (Luiz Carlos Santos/Oberdan Magalhães); “Baião” (Humberto Teixeira/ Luiz Gonzaga/ Arr. Banda Black Rio); e “Caminho da Roça” (Barrosinho e Oberdan Magalhães).

Os músicos que participaram dessa temporada de shows foram basicamente os membros da primeira formação da BBR: Oberdan Magalhães (saxofones e flauta); José Carlos Barroso “Barrosinho” (trompete); “Lúcio Trombone” - Lúcio J. da Silva (trombone); Cristóvão Bastos (teclados); Jamil Joanes (baixo elétrico); Luiz Carlos dos Santos - Luiz Carlos “Batera” (bateria); Cláudio Stevenson (guitarra) e Sidinho Moreira (percussão).¹⁴²

¹⁴⁰ Extraído do endereço eletrônico http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1bado_Alucinante. Acesso em 18 de janeiro de 2010.

¹⁴¹ A liberdade que a Black Rio teve ao realizar os arranjos para os shows, e de apresentar um repertório próprio, nos leva a crer que, muito mais que uma banda convidada a acompanhar um cantor renomado, a BBR realizou uma parceria com Caetano Veloso.

¹⁴² Informações extraídas do endereço eletrônico <http://www.discosdobrasil.com.br>.

A repercussão desta bem sucedida temporada pôde ser percebida através de publicações do jornalista e crítico musical Nelson Motta, presentes no jornal *O Globo*, de 1978:

“A Banda Black Rio, formada por músicos que vem atuando no cenário nacional há anos, dá um banho de interpretação, conjunto e nível de instrumentistas. Oberdan nos saxes e flauta, acompanhante entre outros de Hermeto Pascoal e Gal Costa; Cristóvão Bastos, tecladista, a maior autoridade em choro eletrônico e colaborador de Paulinho da Viola; Barrosinho, trompete, o mais antigo músico da banda, talvez o maior solista de instrumento no Brasil; Luiz Carlos Santos, bateria, acompanhante de Melodia e um dos fundadores da banda; Jamil Joanes, baixista, com estilo super pessoal, membro original do grupo Senzala, célula ponto de partida para a fundação da banda; Claudinho Stevenson, guitarrista, músico veterano no circuito *rock* carioca e considerado um dos melhores guitarristas da América do Sul; e Lúcio, trombone, já despontando como um dos grandes valores jovens do instrumento. Um tal nível de experiência confere uma unidade inédita na música brasileira. Um verdadeiro Baile Show.” (...)

“Caetano assim aponta novamente um novo caminho, hiper atômico, capaz de motivar as pessoas jovens a se mobilizar até a Praça Tiradentes, tradicional reduto do espetáculo brasileiro, misturando Zona Sul, Norte e subúrbios (o que não é possível no circuito tradicional de casas de espetáculo na Zona Sul), reunindo todo mundo em um super evento de energia e encontro. *Maria Fumaça Bicho Baile Show* é um acontecimento genial que não deve ser perdido por ninguém que ainda esteja respirando com batidas naturais no coração.” ¹⁴³

Após o encerramento deste evento proporcionado por Caetano e a BBR (que, parafraseando Motta, visou abrigar todas as classes sociais cariocas e mesclou o repertório de um compositor já “consagrado” como um dos grandes nomes da música popular brasileira à sonoridade própria de uma banda que começava a “abrir os caminhos” do *soul à brasileira*), a coluna do jornalista e crítico musical mais uma vez aponta para o sucesso do show, e não ‘economiza’ elogios para a banda Black Rio:

“Encerrou-se domingo a série de bailes-show que Caetano Veloso e a Banda Black Rio apresentaram no Teatro Carlos Gomes. Vitória absoluta.”

¹⁴³ *Caetano e a Banda Black Rio*. Reportagem publicada na coluna de Nelson Motta para o jornal *O Globo*. 1978.

“Caetano ao se apresentar com a Banda Black Rio na forma de baile, sugere novas táticas de contato com o público. As pessoas vão ao lugar e participam do evento dançando, cantando e, o que é mais importante, encontrando amigos e tomando consciência de que ainda existe muita gente a fim de botar os *yaya* pra fora.”

“A banda é super, não merecendo destaque especial nenhum instrumentista, já que cada um é realmente cada um. A Black Rio realmente dá um banho de interpretação, *swing* e alto nível técnico. É um dos melhores grupos reunidos na música popular brasileira”.¹⁴⁴

Após a gravação desses três discos que foram importantes para artistas e grupos ligados à *black music*, a turnê com Caetano Veloso, a participação em trilha sonora de filme, etc., a BBR continuou a atuar em bailes e shows até seu término, em 1984, quando Oberdan Magalhães, considerado o *bandleader* grupo, foi vítima de um acidente automobilístico.

¹⁴⁴ *O Bailão Odara de Mano Caetano*. Coluna de Nelson Motta, escrita por Júlio Barroso. Jornal *O Globo*, 1978.

CAPÍTULO III

Funk, Soul e Jazz no Samba: o hibridismo de gêneros na sonoridade da Black Rio

Na acepção do autor Néstor García Canclini, entende-se por *hibridismo* os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.¹⁴⁵

O processo de hibridação, segundo o autor, “ocorre de modo não planejado, ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional”. Por outro lado, ele afirma que freqüentemente a hibridação surge da criatividade individual ou coletiva, em que “busca-se reconverter um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado”.¹⁴⁶

Um aspecto importante dos estudos de Canclini é a sustentação da idéia de que o objeto de estudo não deve ser a hibridez, e sim os “processos de hibridação”.

Isto posto, este capítulo busca tratar não só da identificação (em termos musicais) dos hibridismos presentes na produção da banda Black Rio, como também procura verificar os mecanismos e processos que tornaram possíveis a obtenção dessa sonoridade.

Nesse sentido, a análise da produção desenvolvida pela BBR foi, em alguns momentos, guiada por trabalhos como o do pesquisador Acácio T. C. Piedade, que trabalha com o conceito de *fricção de musicalidades*.¹⁴⁷

Considerando-se o fato de que grande parte da produção da banda Black Rio trata-se de música instrumental (o primeiro disco é inteiramente instrumental, e o segundo apresenta mais de metade das suas composições também instrumentais, ao lado de algumas canções), o trabalho de Piedade contribuiu para a presente pesquisa.

Por *fricção de musicalidades* o autor entende como “a marca do tenso diálogo da música instrumental”, característica desse gênero. Enxergando a música popular instrumental brasileira como uma espécie de “jazz brasileiro”, Piedade identifica uma relação típica desse gênero com o

¹⁴⁵ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. da USP. 2003. 4a edição. p. XIX.

¹⁴⁶ CANCLINI, op. cit. p. XXII.

¹⁴⁷ PIEDADE, Acácio T. de Camargo. Artigo “Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”. In, *Opus*, revista eletrônica da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. V.11. 2005. pp. 197 - 207.

jazz norte-americano. Tal relação é referida pelo autor como sendo de “tensão e síntese”, “aproximação e distanciamento”, assim como possuindo correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo.¹⁴⁸

Igualmente importante é a definição de *musicalidade*. Para o autor, trata-se de uma “espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham”, ou ainda, “um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”.

No caso do *jazz*, por exemplo, haveria na visão do autor, uma comunidade “internacional e multicultural”, em que seus “nativos” compartilham o que poderia ser chamado de *paradigma bebop*. Tal paradigma é que possibilitaria que uma mesma musicalidade jazzística dialogasse com outras musicalidades. De maneira geral, seria algo como uma “língua comum”.

Ocorre que, a música popular instrumental brasileira, como se refere Piedade, ao mesmo tempo que utiliza procedimentos da linguagem jazzística (“canibaliza o paradigma *bebop*”), busca “afastar-se da musicalidade norte-americana (...) através da articulação de uma musicalidade brasileira”. E essa dialética seria, de acordo com o pesquisador, “congenita e essencial ao *jazz* brasileiro (leia-se música popular instrumental brasileira) enquanto gênero musical”¹⁴⁹. Desse modo, ele afirma que,

“A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças”.¹⁵⁰

Todo esse diálogo entre diferentes musicalidades parece ter notável afinidade com os procedimentos de mescla de gêneros musicais experimentados pelos músicos da BBR. Nos

¹⁴⁸ Com relação ao termo “*jazz* brasileiro”, utilizado por Acácio, é necessário ressaltar que, embora exista, de fato, essa proximidade entre a música instrumental brasileira e o *jazz*, a utilização de tal termo talvez requeira ressalvas, já que, em última instância, a proximidade entre os dois gêneros não implica na perda das características próprias da música brasileira.

¹⁴⁹ Aqui talvez caiba outra ressalva: o chamado “paradigma *bebop*” parece pressupor que, na música popular brasileira (instrumental ou não) não houvessem determinados procedimentos encontrados no *jazz*; no entanto, muitos desses procedimentos - harmônicos, por exemplo - já eram utilizados também na música popular brasileira, não tendo sido simplesmente “importados” e apropriados pelos músicos brasileiros apenas via *jazz*.

¹⁵⁰ Grifos meus.

subcapítulos a seguir, as análises musicais das composições e releituras escolhidas para o presente trabalho poderão demonstrar tais aspectos, à medida em que serão identificados, separadamente, os elementos musicais provenientes de cada gênero ou musicalidade (*soul, funk, jazz, samba, baião, choro, gafieiras*), e a maneira com que eles se relacionam.

No entanto, o estudo de um objeto complexo como a banda Black Rio requer não só a abordagem em termos musicais, mas também uma análise do hibridismo como resultante de processos socioculturais, como afirma Canclini, ou, como ressalta Piedade,

“(...) porque se trata não apenas de termos musicais mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente”.¹⁵¹

Dessa maneira, a hibridação de gêneros musicais realizada pela Black Rio, bem como o sentido das escolhas que guiaram tal experiência, devem ser vistos como decorrentes de uma complexa teia de fatores, em que destacam-se:

1) O contexto sociocultural da década de 1970:

O período que fora marcado pela expansão e consolidação da indústria fonográfica no Brasil vivia também a fase mais repressiva da ditadura militar, cujo marco fora a edição do AI-5, em dezembro de 1969. De maneira geral, esse contexto fez com que houvesse considerável redução no consumo e na produção de música popular engajada, bem como contribuiu para o aumento da inserção de produções estrangeiras no país.

Dentro desse contexto, destaca-se a importância do movimento tropicalista, que alimentado-se das mais diversas “dicções musicais” e com o princípio de que “nada deveria ser excluído”, fez com que a polarização estético-ideológica entre o nacional e o internacional, que

¹⁵¹ Grifos meus.

colocou em campos opostos artistas e públicos da música popular na década de 1960, se dissolvesse na década seguinte, abrindo espaços para novas fusões de gêneros e estilos.¹⁵²

2) O surgimento de movimentos juvenis e identitários em torno da *soul music*:

Através de movimentos como o “Fenômeno Black Rio”, identificado em 1976 pela imprensa carioca, e de eventos como os “Bailes da Pesada” e as “Noites do *Shaft*”, que atraíam a população jovem e negra (de baixa renda) carioca, juntamente com a internacionalização da cultura e a consolidação do mercado de bens simbólicos, nascia na década de 1970, um novo mercado, mais identificado com a música e os ideais dos negros norte-americanos, ou seja, com a *soul music* (ou, de maneira mais generalizada, com a *black music* e a *black culture*).

Esse mercado emergente chamou a atenção da indústria fonográfica (na época composta por diversas gravadoras recém instaladas no país e afim de competir com o mercado internacional), que procurou responder a essa demanda lançando artistas e grupos relacionados à *black music*. E, por último, as gravadoras consideradas mais ousadas, além de lançar artistas *blacks*, começaram a investir também na idéia do “*soul à brasileira*”, que se baseava na fusão da *black music* à elementos ou gêneros musicais da cultura nacional, no qual destacou-se o samba.¹⁵³ Desse projeto é que parece ter surgido bandas como a BBR, aqui estudada.

3) A trajetória e experiência tidas pelos músicos que compunham a banda:

A banda Black Rio foi formada por músicos experientes do cenário musical carioca da década de 1970, que passaram a se identificar, após a inserção da *black music* norte-americana no Brasil, com o *soul* e o *funk*.

¹⁵² É válido ressaltar que a experiência musical realizada pela BBR é pós-tropicalista. Ou seja, é possível se pensar que após as propostas tropicalistas (que, sob a influência das correntes de vanguarda e do pensamento antropofágico, fundiram, em fins da década de 1960, diversas estéticas, movimentos artísticos e gêneros musicais como o *rock* e o *pop*, à cultura popular nacional), mesclas musicais como aquelas feitas pela Black Rio eram freqüentes.

¹⁵³ Provavelmente a escolha do samba como representante da cultura ou gênero musical nacional neste projeto do “*soul à brasileira*”, deu-se devido sua consolidação, já na década de 1930, como “música nacional, produto radiofônico e fonográfico privilegiado do ainda incipiente mercado musical do período [leia-se década de 1930]”. (TROTТА, op.cit.)

Eram músicos requisitados, que se apresentavam em shows, programas de TV, atuavam em orquestras de baile e acompanhavam artistas renomados como Gal Costa, Luiz Melodia, Ivan Lins, Gilberto Gil, Tim Maia, etc.

Além disso, é válido ressaltar que muitos dos membros da Black Rio tiveram passagem pelo samba-jazz em fins da década de 1960. Em termos musicais, é possível até que se perceba uma relação entre os procedimentos de mistura de gêneros, ou de musicalidades, do samba-soul¹⁵⁴ e do samba-jazz. Como exemplo disso poderiam ser citadas:

- a) a proximidade da instrumentação utilizada por ambos: no samba-jazz, há o naipe de sopros composto por saxofone tenor, dois trompetes e trombone, acrescido da seção rítmica baseada no “tripé” baixo, bateria e piano; no samba-soul a instrumentação é quase a mesma, com a diferença de que na seção rítmica acrescenta-se a guitarra (sem uso de distorção na maior parte das vezes, bastante ritmada, tocada nas regiões médio-aguda como na *soul music* norte-americana, etc.) e o teclado (geralmente usando os timbres de piano elétrico, clavinete ou sintetizadores, também usuais na *soul music* e no *jazz fusion*).
- b) a postura com relação às releituras: ambos os gêneros híbridos parecem ter encontrado na “releitura” um procedimento que julgavam adequado para representar a mescla de gêneros e sonoridades que buscavam atingir. Como se refere a pesquisadora Joana Saraiva¹⁵⁵, era comum entre os “samba-jazzistas” o ato de se tocar samba como se fosse *jazz*, ou vice-versa; da mesma forma, no samba-soul e, no caso específico da banda Black Rio, será possível identificar nas análises seguintes, a intenção de se tocar samba ou choro, ou baião, como se fosse *soul*, *funk*, *jazz*, ou, de maneira a acrescentar elementos desses gêneros à composição original.

¹⁵⁴ É difícil rotular a produção da Black Rio, já que a banda se utilizou de diversos gêneros musicais além da *soul music*, como o *funk*, o *jazz*, ou até mesmo o *jazz fusion*, além dos nacionais samba, choro, baião e a sonoridade das gafieiras. No entanto, neste trabalho penso ser conveniente tratar tal produção como samba-soul ou samba-funk, por conter traços predominantes desses dois gêneros (*soul* e *funk*) sobre os demais.

¹⁵⁵ SARAIVA, Joana. *A invenção do samba-jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. RJ. 2007.

Outro fator que comprova a passagem desses músicos pelo samba-jazz, além de demonstrar a trajetória musical tida por parte dos membros da BBR e as referências que possivelmente absorveram, é a participação de músicos como o pianista Dom Salvador no LP *A Hora e a vez da M.P.M.*, do Rio 65 Trio (Philips, 1966); do maestro Cipó em *Dom Um*, de Dom Um Romão (Philips, 1964); e sobretudo do considerado bandleader da Black Rio, Oberdan Magalhães, no LP do clarinetista Paulo Moura (*Paulo Moura Hepteto. Equipe*, 1968)¹⁵⁶.

A participação de tais músicos nestes discos (Dom Salvador, pianista que viria anos mais tarde fundar os grupos considerados como precursores do “soul à brasileira” - os grupos Abolição e Senzala; maestro Cipó, uma das grandes referências de alguns membros da BBR; e o saxofonista Oberdan, um dos principais compositores e arranjadores desta última) vem enfatizar a relação e a afinidade da sonoridade da Black Rio com o samba-jazz.

No entanto, mais que a relação musical que esses profissionais tinham com tal estilo, há outro fator mais amplo a se observar: a maneira com que os membros da Black Rio viam, e tratavam, tão diversos estilos e gêneros musicais - o samba, o choro, o baião, o *soul* e o *funk*, o *jazz*, as canções em formato de baladas, etc.

No contexto da década de 1970, que foi palco de vários episódios marcantes e de transformações significativas na música popular, havia uma espécie de ‘hierarquia’ entre gêneros e estilos musicais, que se dividiam, basicamente, entre aqueles vistos como símbolo do “bom gosto”, e aqueles tidos como música “alienada”, símbolo do “imperialismo norte-americano” e outros termos.

Dentre aqueles que eram vistos como gêneros de “bom gosto”, encontra-se a MPB, que, de acordo com Marcos Napolitano, “nos anos 1970, consagrou-se como uma espécie de instituição sociocultural”¹⁵⁷, bem como “se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada, de bom nível e, de preferência, inspirada nos gêneros mais populares, como o samba”.¹⁵⁸

Enquanto isso, o samba-jazz, apesar de ter dividido opiniões, como ressalta a pesquisadora Joana Saraiva, não deixava, de certa maneira, de estar relacionado à MPB. Enquanto havia de um lado, aqueles que eram contra a incorporação do *jazz*, o enxergando como símbolo da dominação cultural norte-americana, houve, de outro, aqueles que, após o *jazz* ter assumido uma conotação

¹⁵⁶ A tabela apresenta apenas alguns dos discos citados por Saraiva, que mais interessam neste trabalho.

¹⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira*. In, *Anos 70: Trajetórias*. Op. cit. p. 125.

¹⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. Op. cit. p. 85.

de ‘modernidade’, encontravam na incorporação desse gênero a possibilidade de ‘modernizar a nossa música brasileira’.

Representada em parte pelos “monstros sagrados” como Elis Regina, a MPB parece ter dialogado, grande parte das vezes, com o samba-jazz, já que era desse estilo que vinham os músicos que acompanhavam a cantora, como o pianista César Camargo Mariano, ou o grupo Zimbo Trio.

Ainda tendo em vista essa ‘hierarquia’, é necessário ressaltar que outros gêneros como a música *pop*, as baladas românticas, os importados *soul* e *funk*, dentre outros, eram “mau vistos” nesse contexto que valorizava as manifestações culturais engajadas, como lembra Napolitano:

“Havia também [na década de 1970] uma cultura mais voltada para o ‘lazer’ da juventude que não pode ser desconsiderada, e que na época era tida como alienada pelos jovens mais críticos”.¹⁵⁹

Levando tudo isso em consideração, observa-se que, no tratamento dos arranjos da banda Black Rio, na sua concepção estética, escolha de repertório, etc., os diversos gêneros e estilos musicais, tanto do “bom” quanto do “mau” gosto estão tão mesclados, que nos leva a crer que essa ‘hierarquia’ musical não mais existe. Para os músicos da BBR, o samba deveria dialogar com o *jazz*; o choro poderia estar em conjunto com o *soul* e o *funk*; bem como as baladas poderiam ocupar faixas no mesmo disco releituras de sambas, choros ou baiões consagrados.

Enfim, parece que, na concepção musical da Black Rio, a ‘transgressão’ de uma hierarquia antes vigente, possibilitou um processo de abertura de novos procedimentos. Transgressão essa que também foi notada na postura e nas escolhas de outros músicos, como os norte-americanos que experimentaram um gênero híbrido que parece ter servido de referência aos músicos da BBR: o *fusion*, ou o *jazz fusion*.

O *fusion*, fusão do *jazz* com as linguagens do *rock*, do *funk*, do *soul*, do *rhythm’ n’ blues*, dentre outras, teve como figura principal o compositor e instrumentista Miles Davis.¹⁶⁰

Depois de ter inspirado os jazzistas a ‘abraçar’ a estética “cool” nos anos 1950, Davis foi o pioneiro a incorporar, nas décadas de 1960 e 1970, as linguagens da ‘black music’ (nessa época já

¹⁵⁹ Idem, pp. 83-84.

¹⁶⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. Op. cit. pp. 918-921.

pertencente ao ‘*mainstream*’) ao *jazz*. No entanto, sua atitude parece não ter sido “bem vista” aos olhos da crítica, que consideravam que o estilo já não fazia mais parte da “tradição do *jazz*”.

O quinteto que Davis liderou, entre os anos de 1965 a 1968 (com o saxofonista Wayne Shorter, o contrabaixista Ron Carter, o pianista Herbie Hancock, e o baterista Tony Willians), foi bastante representativo através de composições originais que exploravam largamente diferentes texturas, num estilo ‘*free*’ e fluido que, no entanto, permanecia com a tonalidade ‘ancorada’, embora muitas vezes de forma modal e utilizando estruturas harmônicas cíclicas derivadas das práticas anteriores do *jazz*.¹⁶¹

Outra característica observada no *fusion* de Miles Davis são as longas seções de improvisos sobre campos harmônicos estáticos, junto da adoção de um sólido *beat* “para trás” (“*backbeat*”), freqüentes motivos rítmicos “quebrados” ou “irregulares” (“*quaver-rhythmic motion*”) e de instrumentos eletrônicos (baixo elétrico e teclados). Essas características musicais é que teriam aproximado a música que Davis estava experimentando do *rock* e do *funk*, em álbuns como *In a Silent Way* e *Bitches Brew*, ambos pela gravadora Columbia, em 1969.

Muitos músicos que tocaram com Davis na década de 1960 seguiram seu exemplo, tocando um estilo de música que fundia elementos do *jazz*, *rock*, *funk* e *soul*, bem como os traços musicais não-ocidentais. Alguns exemplos são os grupos *Weather Report* (de Wayne Shorter e Joe Zawinul), o *Return to Forever* de Chick Corea, e o *Headhunters*, de Herbie Hancock.¹⁶²

Por fim, para melhor compreender os mecanismos, procedimentos e referências musicais que guiaram as escolhas estéticas da Black Rio, possibilitando o surgimento do que estamos considerando como *samba-soul* ou *samba-funk*, é importante que se veja a Black Rio e sua produção musical como resultado do encontro dessa complexa teia de fatores e dessas inúmeras referências musicais absorvidas.

A seguir, para auxiliar na compreensão do hibridismo de gêneros encontrados na sonoridade da BBR, serão expostas as análises musicais de parte do repertório produzido pela banda. Através destas, procurou-se demonstrar, musicalmente, como se deram os encontros entre as diferentes musicalidades utilizadas por ela.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Várias dessas características musicais citadas, e desses grupos e instrumentistas que as fizeram uso em sua música, poderão ser percebidos em alguns traços da produção desenvolvida pela Black Rio, conforme será observado nas análises seguintes.

Com uma instrumentação composta por seção rítmica (bateria, percussão, baixo elétrico, guitarra e teclados) e naipe de sopros (saxofone tenor, trompete e trombone), sem falar nos últimos dois discos, que contaram também com vocais, a banda Black Rio foi uma das responsáveis, na década de 1970, por experimentar a mescla da música popular brasileira, especialmente o samba, o choro e o samba de gafieira, à *black music* norte-americana, sobretudo a *soul music*, e o *jazz*.

Tendo como algumas de suas referências musicais artistas e bandas como Stevie Wonder ¹⁶³, Earth Wind & Fire ¹⁶⁴, Kool & The Gang ¹⁶⁵, Tower of Power ¹⁶⁶ e até mesmo os mais jazzistas como Brecker Brothers ¹⁶⁷ e Herbie Hancock ¹⁶⁸, os integrantes da BBR procuraram somar tais referências àquelas cotidianamente vivenciadas no cenário musical carioca: o samba, o choro, e o ambiente das gafieiras.

No intuito de abordar os três discos produzidos pela Black Rio, de maneira a abranger características musicais distintas, foram escolhidas para análise quatro músicas compostas ou relidas pela banda, entre composições e arranjos instrumentais, e canções: (1.) “Maria Fumaça”, (2.) “Tico-Tico no Fubá”, (3.) “Baião” e (4.) “Miss Cheryl”.

¹⁶³ Cantor, compositor e instrumentista norte-americano. É um dos artistas mais influentes do segmento da *black music*, e faz parte da gravadora Motown. Foi premiado diversas vezes pelo Grammy Awards, e alcançou o “*top ten*” ou as paradas de sucesso nos EUA por dezenas de vezes, desde a década de 1970.

¹⁶⁴ Grupo norte-americano representante da *black music*, que teve início no ano de 1969. Atingiu notabilidade em meados da década de 1970, desenvolvendo os gêneros de *soul*, *funk*, *R&B* e *disco music*.

¹⁶⁵ Banda norte-americana formada em 1964, pertencente ao segmento da *black music* (o grupo se utilizou de gêneros como o *funk*, o *R&B*, até chegar na *disco music*). Atingiu visibilidade na década de 1970, cujo destaque foi o disco *Open Sesame*, em 1976, que fez parte da trilha do filme “Os Embalos de Sábado à Noite”.

¹⁶⁶ O Tower of Power é um grupo norte-americano de *soul* e *funk* (que também chegou a fazer parte da *disco music*), ainda ativo e formado em fins da década de 1960. A banda atingiu maior notabilidade em 1973, com o álbum *Tower of Power*, cujo chamariz foi a música “*What Is Hip?*”.

¹⁶⁷ Grupo formado pelos irmãos jazzistas norte-americanos, Michael Brecker (saxofone) e Randy Brecker (trompete). Gravaram cerca de oito álbuns de *jazz fusion* entre as décadas de 1970, 1980 e 1990, apresentando assim, um gênero que se utilizava da mescla do *jazz* com a *soul music*, o *funk*, etc., que foi bastante influente no cenário musical do período.

¹⁶⁸ Em conversas informais com o trombonista Lúcio Silva, em que este sempre mencionava alguns grupos ou artistas dos quais gostava de ouvir e tocar suas composições, Herbie Hancock, Tower of Power e Brecker Brothers foram alguns dos citados.

1. “Maria Fumaça”

“Nossa concepção musical é antropofágica e sintética, partindo da nossa vivência, que começou nas gafieiras, continuou nos bailes e se estendeu até as apresentações e gravações em estúdio, com todos os cantores e grupos de música popular brasileira”. (Oberdan Magalhães em entrevista a um jornal-revista).¹⁶⁹

“Maria Fumaça” é uma das composições autorais da banda. Composta por Oberdan Magalhães em parceria com Luiz Carlos dos Santos (ou Luiz Carlos “Batera”), está no primeiro disco da BBR, de título homônimo, lançado em 1977 pela WEA.

Vale ressaltar que a citada música atingiu expressiva popularidade na década de 1970, por ter sido escolhida para o tema de abertura da novela *Locomotivas*, exibida pela Rede Globo.¹⁷⁰

A escolha de tal composição foi guiada por seu caráter inteiramente instrumental, e por apresentar uma vasta gama de exemplos claros da mescla de samba e gafieira com a *soul music* e o *jazz*.

Uma das primeiras características a serem observadas como constituintes da mescla de sonoridades e gêneros musicais experimentada pela Black Rio é a escolha da instrumentação.

O uso do naipe de sopros, como também as técnicas de distribuição dos *voicings* em seus arranjos, demonstram a influência absorvida tanto pela *soul music* de grupos como o Earth Wind & Fire ou Kool and The Gang, quanto pelas *jazz bands* norte-americanas e as orquestras de samba de gafieira, como a Orquestra Tabajara, Severino Araújo e Maestro Cipó.¹⁷¹

Gafieira era o local onde, por volta do fim do século XIX e início do século XX em diante, as classes mais humildes podiam freqüentar para praticar as danças de casal, ou danças de salão. O estilo de dança relacionado à gafieira é conhecido como samba de gafieira. Dançado aos pares,

¹⁶⁹ “Tem tudo na Gafieira *Black*. Desde o *funk* até o samba”. Reportagem de Sandra Bittencourt. Op. cit.

¹⁷⁰ Nesse sentido, vale lembrar também que a televisão se concretizava como um forte veículo de massa a partir de meados da década de 1960. (ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 113.)

¹⁷¹ Um dos integrantes da BBR, o trombonista Lúcio Silva, declarou, ao afirmar ter sido fortemente influenciado pela sonoridade das gafieiras, que foi inclusive aluno de um trombonista membro de algumas dessas orquestras de gafieira citadas.

um dos principais aspectos observados nesta dança é a atitude do dançarino frente a sua parceira: malandragem, proteção, exposição a situações surpresa, elegância e ritmo.

O repertório das gafieiras se caracterizava pela mescla dos gêneros musicais estrangeiros como a polca, o *schottisch* e o bolero, tendo como base principal, o samba, que passava por uma progressiva popularização. A esses gêneros somava-se a influência absorvida pela sonoridade das *jazz bands* norte-americanas, que já atingiam bastante sucesso desde as primeiras décadas do século XX.¹⁷²

Vistas como um "laboratório de processamentos musicais caracterizados pela mistura"¹⁷³, as gafieiras parecem ter ganho destaque pela mídia impressa da década de 1970, que também ressaltava o caráter híbrido do repertório e dos arranjos que a compunham, como sugere a reportagem abaixo:

"Culturalmente, a gafieira funcionou como um verdadeiro laboratório, em que os músicos, de maneira geral, costumavam tocar após seus compromissos diários. Funcionava quase como uma válvula de escape para eles, pois experimentavam novas formas de arranjos e solos. Na parte da orquestração, a gafieira contribuiu para que os músicos criassem as mais variadas improvisações. Os boleros eram tocados em ritmo de samba, as músicas de carnaval foram adaptadas com arranjos diferentes, etc." ¹⁷⁴

A afinidade que a sonoridade da BBR tem com o *jazz* e o *soul* não se restringe apenas ao uso do naipe de sopros. A utilização do timbre de piano elétrico, por exemplo (Fender Rhodes, Wurlitzer e Yamaha CP 70 são os modelos mais famosos, só para citar alguns), que são traços característicos nos gêneros de *soul*, *funk*, e *jazz fusion*, aproxima notavelmente o som da BBR ao desses gêneros citados.

Junto do piano elétrico aparece também a guitarra como um elemento que aproxima o som da BBR ao dos grupos de *soul* e *funk* que tomavam como referência, sem no entanto, deixar de remeter ao samba. Com um timbre quase sempre *clean* e que, no entanto, alterna entre padrões rítmicos de *funk* extremamente "suíngados" para o uso de passagens com distorção, remetendo

¹⁷² Extraído do artigo intitulado *Samba instrumental*. TROTTA, op. cit. p. 4.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ *Tem tudo na gafieira Black. Desde o funk até o samba*. Reportagem de Sandra Bittencourt para a revista *Amiga Som*. Meados de 1970.

um pouco ao *rock*, a guitarra é marcante, soando ora como as guitarras tocadas no *soul*, ora como um cavaquinho, em regiões agudas e com os padrões mais usuais do samba.

O baixo elétrico e a bateria parecem ser a parte da seção rítmica mais representativa nas transições e nas fusões de samba com o *soul* ou *funk*.

Em vários trechos de *Maria Fumaça*, a bateria apresenta um *groove* ¹⁷⁵ com subdivisão de samba (semicolcheias no chimbal), figuras de bumbo típicas de samba (colcheia pontuada - semicolcheia) e, ao invés de figuras de tamborim no aro da caixa, nota-se a caixa "aberta" no segundo e quarto tempos - figura comum nos *grooves* de *soul* e *funk* ¹⁷⁶ (vide exemplo abaixo, do Samba-Funk, transcrito da gravação original de *Maria Fumaça*). ¹⁷⁷

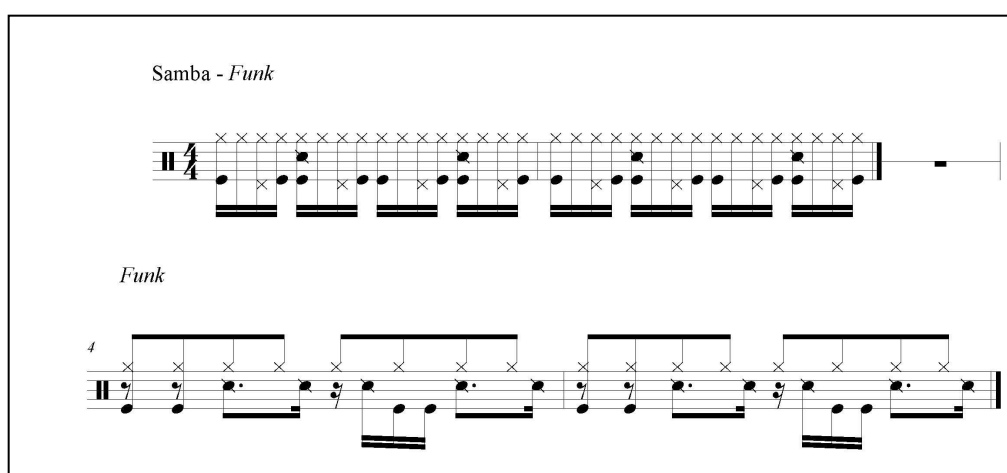


Fig. 6. Grooves de bateria em *Maria Fumaça*.

Enquanto a bateria transita entre os gêneros de *soul*, *funk* e samba, como também os mescla, o baixo elétrico utiliza praticamente os mesmos recursos: nos trechos em que a bateria toca o *groove* de samba-funk, o baixo permanece apenas com o padrão de samba, acentuando a mescla de gêneros musicais que apresenta a sonoridade.

¹⁷⁵ De acordo com o pesquisador P. Tagg, o chamado *groove* é, na música popular, “a maneira como o acorde (ou os acordes), se dispõem em um padrão de poucos compassos, de forma rítmica e melódica”. (TAGG, Philip. *Everyday Tonality*. New York & Montréal: 2009. The Mass Media Music Scholar’s Media Press. p. 164)

¹⁷⁶ Em que: 1) as notas da primeira linha correspondem ao bumbo; 2) o “x” abaixo da primeira linha corresponde ao *Hi Hat* ; 3) A nota no terceiro espaço corresponde à Caixa; 4) O “x” acima da quinta linha corresponde ao chimbal ou prato de condução.

¹⁷⁷ Logo abaixo da transcrição do que chamei como samba-funk, observa-se o *groove* de funk tocado pela bateria em outros trechos da música.

Em determinados momentos a percussão aparece pontuando os trechos em que se deseja destacar o gênero de samba, através de figuras bastante comuns tocadas por pandeiro, agogô, chocalho, tamborim, e cuíca. Vide alguns exemplos de padrões rítmicos tocados pelos instrumentos de percussão:

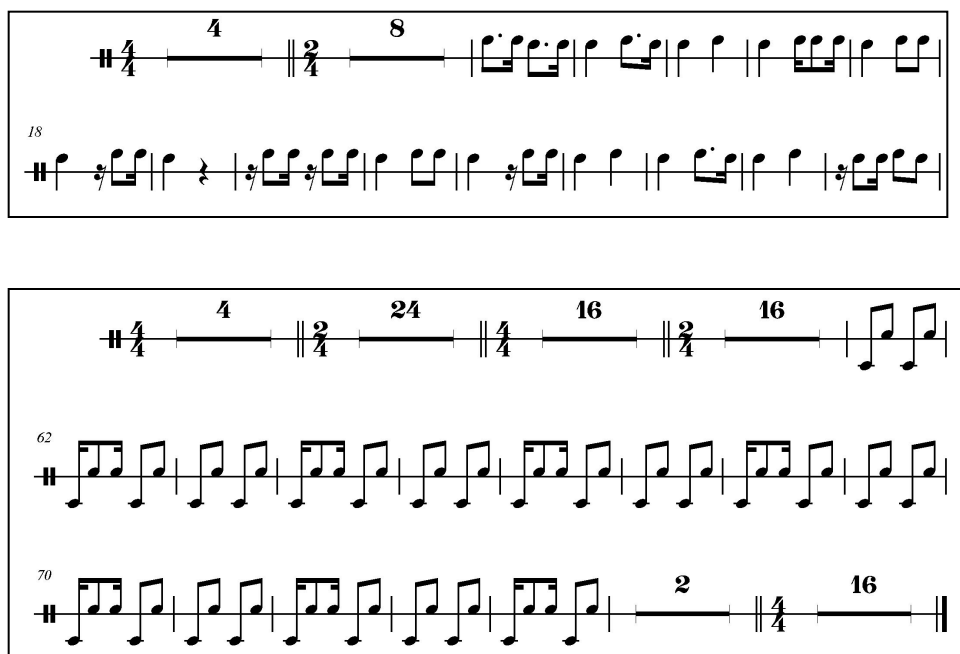


Fig. 7. Padrões rítmicos tocados pelos *Blocks*.

Demonstrando a relação dos *blocks* com o gênero de samba, nos exemplos acima pode-se notar o amplo uso da célula rítmica sincopada conhecida popularmente pelos músicos como “garfinho” - semicolcheia, colcheia seguida de semicolcheia - bastante associada aos gêneros de música popular brasileira. Assim como essa célula, os primeiros compassos do exemplo acima demonstram o uso das figuras de colcheia pontuada seguida de semicolcheia que, utilizadas sucessivamente, dão a idéia da célula rítmica tocada pelo bumbo na bateria, ou pelo surdo, em formações mais tradicionais do samba.



Fig. 8. Padrões rítmicos tocados pela Cuíca.

A cuíca apresenta praticamente os mesmos caracteres rítmicos presentes nos *Blocks*, porém com uma variação maior: além dos “garfinhos”, nota-se o amplo uso de pausas e semicolcheias que se prolongam por mais de um compasso, sem falar do próprio timbre, que é, por si só, assim como o pandeiro exemplificado abaixo, bastante característico da linguagem do samba.

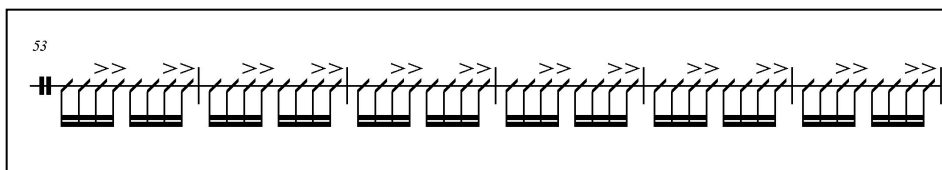


Fig. 9. Padrão rítmico tocado pelo Pandeiro.¹⁷⁸

Além desses instrumentos, bastante usuais no samba e no choro, há um trecho em que aparece um triângulo tocando uma célula de baião (semicolcheias contínuas com acento na terceira semicolcheia) que está sobreposta aos padrões de *funk* tocados pela bateria e pelo baixo. Vide exemplo abaixo:

¹⁷⁸ Em que a manulação utilizada no padrão rítmico é: polegar - ponta - pulso - ponta.

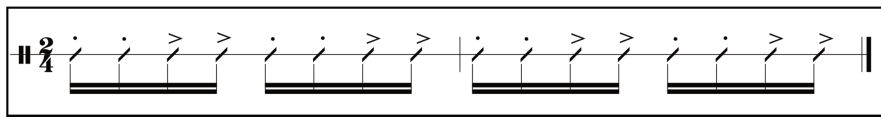


Fig. 10. Padrão rítmico tocado pelo Triângulo.¹⁷⁹

As progressões harmônicas e os *voicings* escolhidos principalmente, pelo piano elétrico, remetem e exemplificam a influência da sonoridade jazzística absorvida pelos integrantes da banda.¹⁸⁰

É possível observar na progressão harmônica da composição em questão, o uso de tétrades com extensões como sétimas maiores e nonas - por exemplo os acordes de "EMaj(9)" e "F#m7(9)". E ainda, acordes conhecidos como "sus" (acordes maiores com a quarta suspensa, sétima dominante, nona e décima terceira), como, por exemplo, os acordes de "A7sus" ou "B7sus". Lembrando que, essa referência jazzística tomada pelos músicos da BBR não se deve somente às *jazz bands* norte-americanas (largamente remetidas pelas gafieiras e conjuntos de boate de Copacabana) ou aos artistas americanos que os integrantes da banda costumavam ouvir, como também é proveniente das referências absorvidas do *samba-jazz*.

Neste sentido, é importante enfatizar que, com relação às referências musicais nacionais, embora a bossa nova possa ter exercido influência em muitos trabalhos desenvolvidos na década de 1970, a sonoridade apresentada pelo *samba-jazz* parece ter mais afinidade com a proposta desenvolvida pela Black Rio que a própria bossa nova, devido ao "tipo" de influência jazzística absorvida por cada um dos gêneros. Quando observam-se aspectos como instrumentação, presença de seções de improvisos mais livres, arranjos com andamentos mais rápidos e escolha

¹⁷⁹ Em que o *stacatto* indica "som fechado" e os acentos indicam "som aberto".

¹⁸⁰ Novamente lembrando que, apesar de tais procedimentos harmônicos e sua respectiva sonoridade remeterem a uma sonoridade jazzística, os mesmos já tinham sido "delineados" na música popular brasileira, como por exemplo, nas composições de Garoto, ainda na década de 1930. ("Quanto aos aspectos melódicos e harmônicos das composições de Garoto é comum, por exemplo, encontrar-se o uso de dissonâncias arrojadas - aos padrões de produção musical da época, e mesmo posteriores - como consequência da voz mais aguda dos acordes constituindo a própria melodia. Da mesma forma, escalas exóticas e cromatismos convivem perfeitamente em meio a harmonizações bastante originais. (...) É particularmente interessante observar como esses elementos musicais têm tido, ao longo do tempo, uma gama de aplicações muito ampla nos diferentes estilos de música popular influenciada pelo *jazz*" - In, *A Concepção Harmônica e Melódica em "Jorge do Fusa", de Garoto*. PERON, Italo & MOURA, Paulo C. Extraído do endereço eletrônico http://www.atravez.org.br/ceam_3/concepcao_harmonica.htm).

de repertório (releituras de choros, por exemplo), as afinidades parecem se aproximarem do samba-jazz e se afastarem do lirismo presente na bossa nova.

Assim, como possíveis referências utilizadas pela BBR (lembra André Midani em entrevista ¹⁸¹), poderiam ser citados os grupos instrumentais como o Tamba Trio de Luizinho Eça, o Samba Trio de Sérgio Mendes, o Zimbo Trio, o Rio 65 Trio do baterista Edison Machado e do pianista Dom Salvador, etc., que, além da própria instrumentação baseada nos trios de jazz norte-americanos (bateria, contrabaixo acústico e piano), absorveram também toda uma linguagem jazzística. E tal linguagem serviria, mais tarde, para muitos músicos ligados à música instrumental.

Ainda a respeito dessas possíveis referências utilizadas pela Black Rio, dizer que a sonoridade obtida por esse grupo remete ao jazz parece um tanto quanto vago. Qual estilo do jazz (*cool jazz*, *swing*, *bebop*, etc.)? Qual “tipo” de influência jazzística? No caso específico da BBR parece pertinente relacionar sua sonoridade com a experiência de um dos estilos do jazz de meados da década de 1950, o *hard bop*.

Visto como um sub-estilo do *bop*, o *hard bop* estaria em oposição ao *cool jazz* e particularmente ao *West Coast jazz*, cabendo ressaltar que tal estilo buscou re-enfatizar as origens afro-americanas do *bop* ¹⁸² e reafirmar de maneira mais direta tais qualidades musicais e emocionais. ¹⁸³ Alguns expoentes do *hard bop* como, de maneira especial, Horace Silver, Art Blakey e Charles Mingus, introduziram ao estilo elementos de grande simplicidade e sonoridade, ligando o *hard bop* à era do *swing* através do uso de *riffs* (“*riff themes*”), e ao mesmo tempo fazendo uma ligação à música *gospel* afro-americana através da incorporação de padrões melódicos que serviam como um paralelo instrumental à oração. Essa tendência facilitou, mais tarde, o desenvolvimento de outro sub-estilo que inicialmente ficou conhecido como *funky jazz*, sendo chamado depois como *soul jazz*. ¹⁸⁴

Todas essas características musicais, bem como a questão ideológica de se buscar “raízes” na música negra norte-americana (que, no Brasil daquele período - anos 1970 - aparentava

¹⁸¹ Entrevista concedida por André Midani no Rio de Janeiro, a 11 de maio de 2010.

¹⁸² Para melhor compreender essa “volta às raízes” afro-americanas proposta pelo *hard bop*, ver termo *Hard Bop Jazz Regression*. ROSENTHAL, David H. *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*.

¹⁸³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. (*Hard Bop*, p. 844)

¹⁸⁴ Idem.

“servir” mais para representar a comunidade *black* carioca, especialmente) parece ter tido significativa relação com a produção musical realizada pela BBR.

Por outro lado, uma característica presente em “Maria Fumaça” que a aproxima, desta vez, à sonoridade das orquestras de gafieira e do samba-jazz, é a condução “aberta” da bateria em alguns trechos.

Em uma breve comparação, é possível notar que a condução feita no prato (ride) por Luiz Carlos “Batera” remete às conduções de bateristas como Edison Machado. Em um disco intitulado *Samba em Hi-Fi: A Turma da Gafieira*, de 1957, Edison conduz a música “Maracangalha” (de Dorival Caymmi), arranjada de forma instrumental, quase o tempo todo no prato de condução, de forma “aberta”, como ocorre em trechos de “Maria Fumaça” de maneira bastante semelhante.¹⁸⁵

Ao mesmo tempo em que nota-se tal semelhança descrita acima, analisando o naipe de sopros, é possível identificar, na parte [A] de “Maria Fumaça”, melodias sincopadas e curtas, com ataques em “stacatto”, lembrando as características dos naipes de sopros que aparecem em grande parte do repertório da *soul music*.

A exemplo disso, abaixo encontram-se duas transcrições de naipes de sopros (a partir das gravações originais): “Maria Fumaça”, e “Say it loud, I’m black and proud”, de um dos principais precursores do *soul*, o cantor e compositor norte-americano James Brown.

¹⁸⁵ *Samba em Hi-Fi: A Turma da Gafieira*. LP, 1957. Músicos que participaram da gravação do disco: Altamiro Carrilho (flauta), Zé Bodega (sax), Raul de Souza (trombone), Jorge Marinho (baixo), Edison Machado (bateria), Nestor (guitarra), Britinho e Paulinho (piano), Santos (trombone), Sivuca (acordeon).

Fig. 11 shows a musical score for the song "Say it Loud, I'm black and proud". The score includes five staves: Voz e Vocaís, Trompete B♭ 1, Trompete B♭ 2, Sax Alto, and Trombone. The Voz e Vocaís staff contains the lyrics: "Say it loud (J. Brown) I'm black and proud! (Coro) Say it loud (J. Brown)". The brass instruments (Trompete B♭ 1, Trompete B♭ 2, Sax Alto, and Trombone) play a rhythmic pattern in the key of B♭ major, marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into two measures by a double bar line, with a box labeled 'A' above the second measure.

Fig. 11. Naípe de metais em “Say it Loud, I’m black and proud”.

Fig. 12 shows a musical score for the song "Maria Fumaça". The score includes four staves: B♭ Tpt., T. Sx., Tbn., and Synth. The B♭ Tpt., T. Sx., and Tbn. staves play a rhythmic pattern in the key of B♭ major, marked with a forte (f) dynamic. The Synth staff plays a harmonic pattern, marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into two measures by a double bar line, with a box labeled 'A' above the second measure. The Synth staff includes the following chord symbols: A 7sus 4, EMaj7(9), and A 7sus 4.

Fig. 12. Naípe de metais em “Maria Fumaça”.

A partir da identificação de características como essas (escolha da instrumentação, timbres, elementos rítmicos, harmônicos e melódicos, *voicings*, articulação), presentes no repertório e nos arranjos da Black Rio, é possível se observar uma nítida e constante transição entre gêneros musicais no decorrer da composição.

Na maioria das vezes, tal (ou tais) transição (ou transições) parece(m) sugerir uma espécie de “movimento pendular”, apontando ora para o gênero de samba, ora para o *soul*, ora para as gafieiras, ora para o *jazz*, e assim sucessivamente.

No entanto, demonstrando a complexidade dessa sonoridade estudada, esse movimento não parece ocorrer apenas na “microestrutura”, o que seria equivalente, por exemplo, ao sentido das figuras rítmico-melódicas ou harmônicas, de maneira isolada.

O hibridismo de gêneros na sonoridade da Black Rio parece ser formado por diversos movimentos desse tipo, que seriam observados não somente nesta “micro-estrutura” como na “macro-estrutura” do arranjo e da composição.

Pode-se dizer que, além dessas transições de gêneros notadas de maneira isolada, de um instrumento musical a outro (por exemplo, de um padrão rítmico usual de samba tocado pelo pandeiro, a um padrão comumente utilizado no baião por um triângulo), há, de maneira similar, transições que ocorrem simultaneamente, de maneira sobreposta.

Um exemplo disso é o triângulo com padrão rítmico de baião, que, nos mesmos compassos é sobreposto à bateria e ao contrabaixo elétrico, em um trecho em que estes tocam *grooves* relacionados ao *soul* e ao *funk*.

Essa sobreposição, que nos induz à audição de uma textura heterogênea, é que permitiria a percepção de um caráter híbrido encontrado não só na micro-estrutura (transições de gêneros de um instrumento musical a outro, isoladamente), como na macro-estrutura (mesclas identificadas entre os elementos).

Dessa maneira, seria possível pensar não só em transições e movimentos pendulares, como também numa espécie de “diálogo” freqüente entre instrumentos musicais sugerindo, simultaneamente, dois ou mais gêneros e linguagens musicais distintas.

A exemplo disso, abaixo seguem excertos da transcrição de “Maria Fumaça”, exibindo os instrumentos harmônicos (teclados e guitarra), melódico (contrabaixo), e rítmico (bateria):

EMaj7(9) A 7sus 4

Apoios Harmônicos

Timbre "limpo" (sem distorção)

Padrão rítmico da guitarra (linha inferior)

Samba (padrão básico)

Samba-Funk (Padrão Básico)

Fig. 13. Excerto da transcrição de “Maria Fumaça”.¹⁸⁶

Synth

E.Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

EMaj7(9) A 7sus 4

¹⁸⁶ O primeiro pentagrama refere-se à harmonia, tocada pelo teclado, com timbre de piano elétrico, *Rhodes*; o segundo à guitarra; o terceiro à linha tocada pelo baixo elétrico; o quarto aos instrumentos de percussão; e o último pentagrama, à bateria.

Fig. 14. Excerto da transcrição de “Maria Fumaça”.

Nestes dois exemplos, o ‘diálogo’ entre diferentes linguagens musicais pode ser notado à medida que, nos mesmos compassos da composição:

- a) o teclado expõe uma harmonia de caráter próximo à sonoridade jazzística (tétrades com extensões, acordes “sus”), além do uso do timbre já comentado, o piano elétrico *Rhodes*;
- b) a guitarra apresenta padrões rítmicos sincopados e com timbre sem uso de efeitos, em uma região mais aguda, sugerindo ao mesmo tempo, um *groove* próximo à sonoridade de *soul* e *funk*, como também um cavaquinho próximo aos padrões do samba;
- c) o baixo elétrico, como um ponto de referência digamos, “fixo”, se baseia inteiramente na linha rítmico-melódica do samba, contrastando com os elementos relacionados à *soul music* e ao *jazz*;
- d) a bateria, em um *groove* que chamei de “samba-funk”, parece fundir esses dois gêneros musicais a partir da exposição de elementos relacionados ao samba (figuras rítmicas de colcheia pontuada seguida de semicolcheia tocadas pelo bumbo), e ao *funk* (subdivisão em colcheia, e caixa aberta no segundo e quarto tempos ¹⁸⁷).

Portanto, é possível perceber na sonoridade da banda, uma complexa teia de linguagens musicais que ora se fundem, ora dialogam, ora movimentam-se e transitam em sentidos e gêneros musicais diversos.

Mais que um grupo que parece ter assimilado e reproduzido os signos da *black music* norte-americana, a banda Black Rio parece ter se apropriado de tais signos, experimentando-os junto dos referenciais vivenciados cotidianamente no cenário da música popular brasileira, e criando, assim, uma nova sonoridade.

A análise da composição autoral “Maria Fumaça”, permite, dessa forma, verificar os aspectos mais marcantes da fusão entre os gêneros de samba, *soul*, *funk* e *jazz*, e a sonoridade das gafieiras, presente nos arranjos da Black Rio, bem como levantar questões de como se comportam tais gêneros no interior dessa sonoridade.

¹⁸⁷ De acordo com a transcrição, a caixa aberta no padrão de bateria encontraria-se sempre no segundo tempo, já que o samba é escrito, geralmente, em compasso binário. No entanto, como o *soul* e o *funk* geralmente, são escritos em compasso quaternário, por esse motivo refiro-me à caixa aberta como sendo recorrente no segundo e quarto tempos do compasso.

Além disso, as análises musicais permitem pontuar aspectos presentes na complexa sonoridade de uma banda formada em um período transitório como a década de 1970, onde as diferentes posturas e escolhas são refletidas na produção de seus artistas.

2. “Tico-Tico no Fubá”

“A gafieira difundida pela Banda Black Rio, segundo Oberdan, torna os sons universais e ‘segue em parte a temática da alquimia; que consiste em, por exemplo, se executar o “Tico-tico no fubá” de uma forma desdobrada, com todos os clichês atuais dos ritmos: *funk*, *soul*, *jazz*. Além do baião e do samba – principalmente – que é o nosso forte’.” (Oberdan Magalhães em entrevista).¹⁸⁸

Composto pelo paulista Zequinha de Abreu, em 1917, “Tico-Tico no Fubá” é um dos mais conhecidos choros brasileiros, originalmente escrito para piano solo, em compasso binário e dividido em três partes, expostas da seguinte maneira: AA’ BB’ A CC’ A.¹⁸⁹

Interpretado por diversos instrumentistas e cantores (o choro mais tarde ganhou letra), dentre os quais poderíamos destacar as gravações de célebres “chorões” como Jacob do Bandolim, e da cantora Carmem Miranda, “Tico-Tico no Fubá” foi, na nova “roupagem” criada pela BBR, rearranjado e adaptado para a linguagem mais próxima do *soul* e do *funk*.

No novo arranjo, a composição ganhou nova forma, nova instrumentação, partes adicionais que chamarei de “pontes” (como usual na linguagem jazzística, *bridge*) ou convenções, nova harmonia, uma introdução diferente da original, e, no entanto, os temas principais que permitem reconhecer o choro permaneceram intactos.

Presente no segundo disco da banda, *Gafieira Universal*, essa música conta com uma instrumentação composta por seção rítmica (bateria, contrabaixo elétrico, guitarra, teclados e percussão) e naipe de sopros (saxofone tenor, trompete e trombone).

¹⁸⁸ “Tem tudo na Gafieira Black. Desde o *funk* até o samba”. Sandra Bittencourt. Op. cit.

¹⁸⁹ Esta é a forma apresentada por uma das inúmeras interpretações já realizadas da composição. É possível que hajam variações de acordo com cada intérprete.

Iniciando a análise pelas características elementares da forma, observa-se que o novo arranjo da BBR expõe a composição da seguinte maneira ¹⁹⁰ :

Parte I	Introdução	Ponte (<i>Bridge</i>)	Tema [A]	Tema [A']	Convenção
Parte II	Tema [A]	Tema [A']	Convenção	Tema [B]	
Parte III	Introdução	Ponte	Convenção (2)	Convenção (2) com frases motivicas	

Bastante diferente da forma original do choro, a releitura da Black Rio propõe vários elementos novos ao arranjo original de “Tico-Tico no Fubá”, dos quais é importante ressaltar:

- a) Introdução - uma citação da frase final do Tema [B];
- b) Ponte - 8 compassos preparatórios à entrada do tema, em que o *groove* de *soul* mesclado ao samba é exposto pela primeira vez;
- c) Tema [A'] - completamente diferente do [A'] tocado no choro, em que tal parte é a reexposição do tema [A], esta é uma das partes mais interessantes da releitura feita pela BBR. Aqui, é criada uma espécie de novo tema, a partir do final do Tema [A] da composição original. Nesse novo tema, é possível notar características fortemente ligadas à linguagem da *disco music* - que, nesse

¹⁹⁰ Quanto à forma original do choro, no caso de ser dividido em três partes, “pode ser apresentado pela forma AA' BB' CC' e a coda ou final (quando houver). A repetição A', B' ou C' é uma recapitulação das partes A, B, ou C, respectivamente, conduzidas por um acorde anacrúzico. Este acorde é sempre dominante, como na música erudita. Esta recapitulação pode ser uma repetição, mas, em geral, ela é modificada, variada ou improvisada pelos próprios intérpretes”. (Excerto do artigo *Choro: enunciado e ajustamento*. Luís Francisco Espíndola Camargo. UFSC - Universidade Estadual de Santa Catarina)

mesmo ano do lançamento do disco *Gafieira Universal*, 1978, “invadira” o mercado fonográfico nacional.¹⁹¹

d) Convenção - uma curta frase melódica é convencionada para marcar o término da primeira parte e a reexposição do Tema [A].

e) Convenção (2) - com a mesma harmonia da ponte, uma nova melodia é criada, citando alguns trechos do tema original, porém apresentando aspectos originais como o uso timbrístico de um sintetizador, e um arranjo baseado em combinações intervalares pouco usuais entre o sintetizador e o naipe de metais.

f) Convenção (2) com frases motívicas - similar à convenção anterior, porém um tema no naipe de metais aparece intercalado a outro tocado pelo sintetizador e pelo sax tenor.¹⁹²

Na nova instrumentação, ao invés dos tradicionais cavaquinho, violão (de seis ou sete cordas), bandolim, flauta transversal ou clarinete e pandeiro, é possível identificar vários elementos que remetem à sonoridade da *soul music* e do *jazz* (cito novamente o uso do timbre de piano elétrico), e ao mesmo tempo do samba.

Na seção rítmica, merecem destaque alguns aspectos como a escolha timbrística¹⁹³ dos teclados, que demonstra o interesse da BBR em aproximar seu arranjo à sonoridade de *soul* e *funk*.

¹⁹¹ O ano de 1978 no Brasil seria o início do que ficou conhecido como “Era das Discotecas”. Através de sucessos nacionais como “Dancin’ Days” (Nelson Motta e Rubens Queiroz), interpretado pelo grupo Frenéticas, e internacionais como “Macho Man” (J. Muralis, H. Belold, V. Willis, P. Whitehead), e “Stayin’ Alive” (B. Gibb, R. Gibb, M. Gibb), esta última interpretada pelo grupo de bastante sucesso no período, Bee Gees, o *soul* aparenta relativa perda de espaço no mercado fonográfico para a *disco music*. (SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958 - 1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998)

¹⁹² Para uma melhor compreensão é sugerida a audição da música analisada. *Tico-Tico no Fubá*. Banda Black Rio. *Gafieira Universal*, LP, 1978. RCA Victor.

¹⁹³ O timbre ou os interesses timbrísticos aparentam ser, na maior parte das vezes, principalmente em análises mais tradicionais da música, elementos que nem sempre ganham a devida atenção. No entanto, em abordagens mais recentes, como a do pesquisador Philip Tagg, parâmetros como métrica, periodicidade, timbre e acústica, vem sendo estudados de maneira mais expressiva. (TAGG, op. cit.)

Utilizando os timbres de piano elétrico e clavinete, a sonoridade resultante do novo arranjo da BBR para esse choro remete, em alguns momentos, àquela produzida por artistas como Herbie Hancock, no disco *Head Hunters* ¹⁹⁴, lançado em 1973.

O piano elétrico, com um caráter tanto harmônico quanto melódico, ilustra a harmonia calcada nas referências jazzísticas, apontando mais para o *jazz fusion* de artistas como o próprio Hancock, e de outros como os Brecker Brothers. ¹⁹⁵

Como um dos elementos que remete à sonoridade do *jazz* nesta releitura feita pela Black Rio, na nova harmonia nota-se o uso de tétrades com extensões, acordes com baixo invertido, e uma ampla utilização de acordes “sus” (que também aparecem de forma expressiva em “Maria Fumaça”).

A rearmonização de “Tico-Tico no Fubá” feita pela BBR é exposta abaixo, seguida da harmonia original ¹⁹⁶ da composição. ¹⁹⁷

Parte da música	Nova Harmonia da BBR
Introdução	FMaj7(9) F#dim G B7 sus
Ponte (ou Bridge)	C7 sus
Tema [A]	C7sus G7 Cm(7M)6 Ab6/Bb Cm7(9)/Bb
Tema [A']	D7sus G7sus
Convenção	G7sus

¹⁹⁴ *Head Hunters*. LP, 1973. Columbia. Músicos do grupo: Herbie Hancock - teclados (piano elétrico *Fender Rhodes Electric Piano*, Clavinete *Hohner D6 Clavinete*, e Sintetizadores *ARP's Odissey* e *Soloist Synthesizer*); Bennie Maupin - saxofones tenor e soprano, flauta, saxello, e clarinete baixo; Paul Jackson - baixo elétrico e marímbula; e Bill Summers - bateria e percussão.

¹⁹⁵ Referência declarada de alguns dos membros da BBR, os Brecker Brothers gravaram a partir de 1975 álbuns de *jazz fusion* que alcançaram notável sucesso. Uma das principais fusões era representada pelo *jazz* com o *soul* e o *funk*.

¹⁹⁶ É difícil se falar em harmonia “original” para um choro tão tocado e tão gravado como esse. Porém, procura-se estabelecer a maior proximidade possível do “original”, de acordo com as audições das gravações e pesquisas de partituras.

¹⁹⁷ Nas tabelas, como o intuito é demonstrar o caráter harmônico, são apresentados apenas os acordes que compõem a harmonia, sem levar em consideração o número de compassos que cada um deles ocupa. A forma do arranjo também não foi exatamente seguida na tabela, por isso as partes que repetem a harmonia foram omitidas.

Parte da música	Nova Harmonia da BBR
Tema [B]	CMaj7 C#dim Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 G7 C7Maj7
Convenção (2)	C7sus

Parte da música	Harmonia original de <i>Tico-Tico no Fubá</i>
[A]	Am E7 Bm7(b5) E7 Am Dm Am B7 E7 Am E7 Bm7 (b5) E7 Am Dm Am B7 E7 A
[B]	A Bm7 E7 Bm7 Bm7 E7 A F#7 Bm7 D D#dim A/E F#7 Bm7 E7 A
[C]	C Dm7 G7 C C C#dim Dm7 G7 C Dm7 G7 C F F#dim C/G A7 Dm7 G7 C E7 (acorde anacrúzico para [A])

Além da diferença de forma e de caráter harmônico entre a releitura proposta pela BBR (mais próxima de aspectos jazzísticos) e o original da composição (na maior parte das vezes “triádica”, como é comum encontrarmos em harmonias de choro), é interessante observar que a parte [C] da música foi suprimida no novo arranjo, e substituída pela Convenção (2), cuja característica marcante é o uso de um ‘pedal’ no acorde de C7sus, remetendo um pouco ao *jazz* modal.¹⁹⁸

No que refere-se aos aspectos timbrísticos e de “linguagem”¹⁹⁹, o clavinete tocado em “Tico-Tico no Fubá” permite que se identifique mais elementos que aproximam o arranjo da *soul*

¹⁹⁸ No *jazz* modal, inaugurado e amplamente explorado por jazzistas como Miles Davis (vide disco *Kind of Blue*), é comum que se encontre o amplo uso de acordes suspensos como os dominantes 7 sus, que se estendem por vários compassos, realizando assim o que chamamos popularmente de pedal ou harmonia pedal.

¹⁹⁹ É bastante comum que, ao se referir a um determinado estilo ou gênero musical, se admita que este possui uma “linguagem” própria, que, de um modo geral, está baseada em suas características rítmicas, timbrísticas e harmônicas, determinadas e identificadas, na maior parte das vezes, pelo uso comum. Neste sentido, é interessante citar uma reflexão que, mesmo tendo sido feita fora da área musical, reflete um pouco a importância da linguagem: “É através da linguagem que uma sociedade se comunica e retrata o conhecimento e entendimento de si própria e do mundo que a cerca. É na linguagem que se refletem a identificação e a diferenciação de cada comunidade e também a inserção do indivíduo em diferentes agrupamentos, estratos sociais, faixas etárias, gêneros, (...)”. (LEITE, Yonne & CALLOU, Dinah. *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002)

music. Primeiramente pela escolha do timbre, que foi amplamente difundido por artistas do segmento *soul*, tanto na música instrumental (cito novamente Herbie Hancock) quanto na canção (como Stevie Wonder²⁰⁰); depois pela linguagem idiomática do instrumento e do gênero, demonstrando notável grau de incorporação do gênero estrangeiro pelos músicos brasileiros.

O clavinete, nesse arranjo, tem um caráter melódico e bastante rítmico, através de um ostinato de frases baseadas na escala de *blues*.²⁰¹ Vide exemplo a seguir:

The image shows a musical score for three instruments: Synthesizer, Piano Elétrico, and Synth. The Synthesizer part is in 3/4 time, featuring a half note followed by a quarter note, both marked with a '2' above them. The Piano Elétrico part is in 3/4 time, featuring a half note followed by a quarter note, both marked with a '2' above them. The Synth part is in 3/4 time, featuring a half note followed by a quarter note, both marked with a '2' above them. The Clavinete part is in 3/4 time, featuring a half note followed by a quarter note, both marked with a '2' above them. The Clavinete part is marked with a 'C 7sus4' chord symbol. The Synth part is marked with a 'C 7sus4' chord symbol. The Clavinete part is marked with a 'C 7sus4' chord symbol. The Synth part is marked with a 'C 7sus4' chord symbol.

Fig. 15. Transcrição de parte dos padrões rítmico-melódicos de Clavinete.

Assim como o piano elétrico e o clavinete, os *grooves* de baixo elétrico apresentam de maneira particular a fusão do samba com o *soul*. Observe o exemplo abaixo extraído da transcrição realizada a partir da gravação original de “Tico-Tico no Fubá” pela Black Rio:

²⁰⁰ Vale citar que o repertório do cantor, instrumentista e compositor norte-americano Stevie Wonder teve, entre os anos de 1973 a 1976, expressivos índices de vendagem no Brasil, com canções como “You Are the Sunshine of my Life”, “All in Love is Fair”, e “Isn’t She Lovely”. (SEVERIANO & MELLO, op. cit. pp. 198-237)

²⁰¹ Lembrando que o *blues* e o *soul* tem estreita ligação, já que o segundo formou-se em decorrência da fusão do *rhythm and blues* (uma espécie de *blues* “eletrificado”) com o *gospel* (música protestante negra norte-americana, descendente eletrificada dos *spirituals*). (VIANNA, op. cit. p.20)

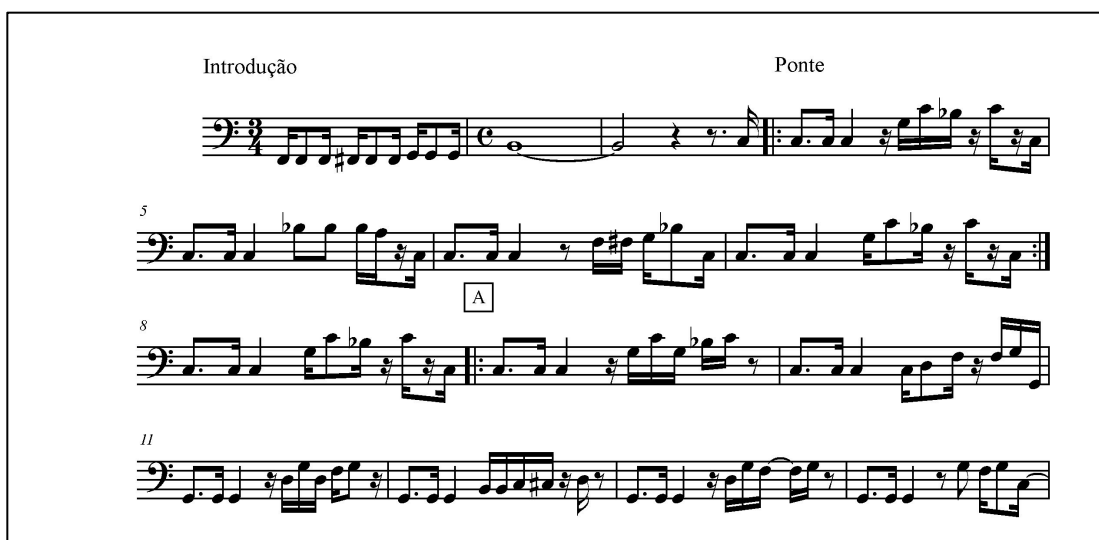


Fig. 16. Exemplo de padrões rítmico-melódicos tocados pelo contrabaixo elétrico.

Nesses padrões ou “linhas” exemplificadas acima, tocados pelo baixo elétrico, é possível observar, tanto na Ponte quanto no Tema [A], que em um único compasso há células rítmicas possivelmente relacionadas aos gêneros de:

- a) *samba*: é o caso das células do primeiro compasso da Ponte – uma colcheia pontuada seguida de semicolcheia e uma semínima – que poderia ser associada à célula tocada pelo bumbo da bateria ou pelo surdo no gênero de samba;
- b) *soul*: é possível notar a presença de elementos que remetem a esse gênero, como o preenchimento do terceiro e quarto tempos do compasso por frases em semicolcheia, sincopadas, e com melodias e aproximações cromáticas possivelmente derivadas da escala de *blues*.

A bateria parece complementar essa fusão de samba com o *soul* apontada pelo baixo elétrico, através do primeiro dos dois seguintes *grooves* exemplificados abaixo ²⁰²:

²⁰² Na figura, as notas mais graves representam o bumbo; as mais agudas o chimbal; e as notas no terceiro espaço, a caixa da bateria. Abaixo, no *groove* de *soul*, os acentos indicam chimbal “aberto”.

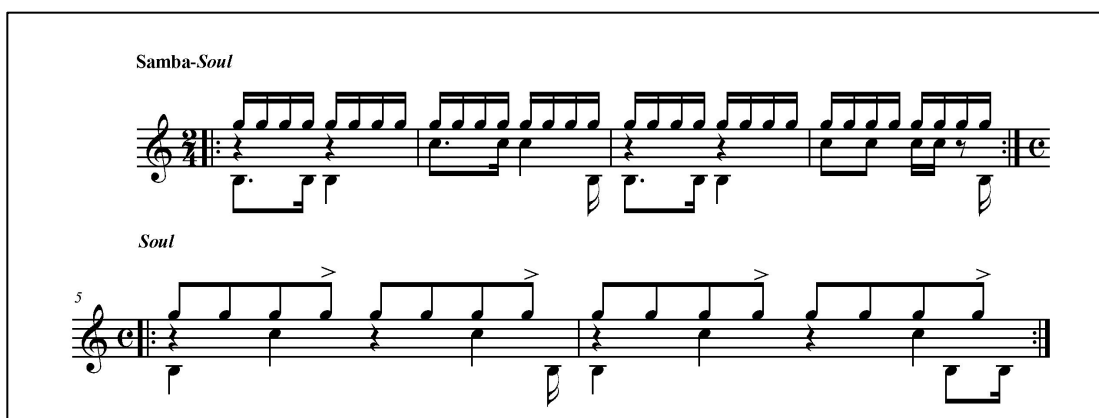


Fig. 17. Grooves mais usuais de bateria em “Tico-Tico no Fubá”.

No primeiro *groove*, o qual chamei de *samba-soul*, o primeiro tempo do compasso binário apresenta a mesma célula tocada pelo baixo, passível de identificação com o samba - colcheia pontuada seguida de semicolcheia e semínima. Tal célula é repetida no primeiro tempo do compasso seguinte, tocada pela caixa.

Ao contrário do primeiro *groove*, o segundo, tocado no Tema [A'], assume a proximidade com o *soul* e principalmente, com a própria *disco music*, como citado anteriormente. O que permite identificar tal proximidade é:

- a) a subdivisão do chimbal na bateria: não mais em semicolcheias e sim em colcheias, afastando-se da subdivisão e da intenção usuais do samba e aproximando-se da subdivisão e intenção comumente encontradas no *soul* e na *disco music*;
- b) a “movimentação” de bumbo e caixa: no *samba-soul* estes aparentam maior movimentação, com uma quantidade maior de notas, de durações mais curtas; enquanto no *soul*, essa movimentação aparenta ser mais “reta” e “contínua”, ou seja, observa-se menor quantidade de notas, de duração mais longa, sendo estas mais contínuas. ²⁰³

²⁰³ Essa movimentação mais “reta” parece ser um dos componentes do gênero que permite o “balanço contínuo”, tão apreciado pelo público *black* que dançava nos eventos como os Bailes da Pesada ou as Noites do *Shaft*. Essa é uma questão que parece estar relacionada também ao conceito de *groove*, ao qual me refiro largamente nessa pesquisa. Do inglês, *groove* significa “sulco”, e seu uso em música está relacionado aos sulcos dos LP’s que, quando estavam muito gastos, reproduziam a mesma parte da música repetidamente (o popular “disco furado”), ou seja, o mesmo *groove*. Essa repetição acabava criando um determinado padrão rítmico-melódico, assim como ocorre com o que entendemos por *groove* ou ‘levada’ - um ostinato ou padrão tocado por um instrumento, caracterizando uma determinada música ou estilo musical. Há ainda outras definições do termo que relacionam o *groove* a um senso rítmico intuitivo criado pela interação dos músicos que compõem um grupo - especialmente a seção rítmica; ou ainda, que o *groove* é algo capaz de despertar o “sentir intuitivamente” um ciclo em movimento que emerge de padrões rítmicos cuidadosamente alinhados e simultâneos, fazendo com que seus ouvintes movimentem seus corpos proporcionando a dança.

Todas essas mesclas identificadas nas análises musicais vem de encontro à idéia esboçada anteriormente: de inúmeros movimentos pendulares que apontam para diversos gêneros musicais a cada momento, seja isolada ou simultaneamente; de linguagens musicais distintas que dialogam e contrastam entre si, através de concepções de arranjo bastante elaboradas.

Muitas vezes, os elementos híbridos que podemos identificar no repertório da banda estudada, não parecem estar articulados de forma a produzir uma *síntese* musical, à medida que podemos percebê-los, apontá-los e separá-los um a um, como foi exemplificado anteriormente.

Tal característica parece sugerir que os gêneros, ou as musicalidades, como se refere o pesquisador Acácio Piedade, ‘dialogam’, mas não se ‘misturam’ – como geralmente é imaginado ao se fazer referência aos gêneros híbridos.²⁰⁴

A esse diálogo, e não mistura (ou síntese), o autor denominou como “fricção de musicalidades”. Tal conceito aponta para a possibilidade de que a sonoridade produzida pela BBR pudesse ser fricativa, e não uma “fusão” de gêneros.

Por outro lado, outros elementos da sonoridade da BBR (sejam padrões rítmico-melódicos ou até mesmo aspectos de forma e harmonia) parecem estar tão bem articulados que chegam a sugerir uma síntese, ou uma nova sonoridade na qual os traços de gêneros e estilos incorporados como ingredientes dessa produção se diluíram quase que por completo.

A suposta síntese entre linguagens e gêneros musicais, seria perceptível em “Tico-Tico no Fubá” devido a fatores expressos nas análises musicais referentes, por exemplo, ao baixo e à bateria da referida música:

- a) Na bateria - apesar de o *groove* de *soul* ser, em uma linguagem popular, “assumidamente *soul*” - o outro, o qual chamei de *samba-soul*, apresenta elementos de ambos os gêneros, de forma imbricada. A subdivisão em semicolcheia, que remete ao samba, está entrelaçada de maneira muito concreta com as células de bumbo (colcheia pontuada - semicolcheia - semínima) que, curiosamente, parecem iniciar um padrão rítmico de samba pelas duas primeiras figuras, e no entanto, migrar para um “repouso” - representado pela semínima -

²⁰⁴ O autor entende por musicalidade “uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham”, ou ainda, “um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. (PIEADADE, Acácio T. de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In, *Opus*, revista eletrônica da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. V.11. 2005. pp. 197-207)

típico do *soul* e do *funk*, mais *straight*. Além disso, as notas tocadas na caixa no último compasso da transcrição exposta (figura 17), e as figuras sincopadas de bumbo (no quarto tempo do compasso, a pausa - oculta - de semicolcheia, e as figuras de colcheia seguida de semicolcheia) também sugerem uma frase rítmica mais próxima da linguagem *soul* e *funk*.

- b) No contrabaixo elétrico, provavelmente por uma escolha estética, as figuras tocadas no bumbo da bateria apontadas no item anterior, são também tocadas por este instrumento, em uníssono, preenchendo o primeiro e o segundo tempos do compasso. O terceiro e quarto tempos são preenchidos por frases que remetem às linhas melódicas de contrabaixo mais comuns nos gêneros de *soul* e *funk* (assim como as notas tocadas na caixa da bateria, citadas anteriormente).

Continuando a demonstrar os elementos que compõem a sonoridade da Black Rio, a guitarra é outro instrumento que indica a proximidade do arranjo da banda com a *soul music*, através da utilização de um timbre *clean*, e com o efeito de *Wah Wah*.²⁰⁵

Ao contrário da bateria, que aparenta ser mais *straight* no *soul*, a guitarra apresenta padrões e *grooves* mais movimentados, com notável utilização de pausas e síncopes. Segue exemplo dos dois *grooves* principais tocados pela guitarra no arranjo de “Tico-Tico no Fubá” (sendo que a transcrição apresenta somente os aspectos rítmicos, mais relevantes nesta parte da análise):

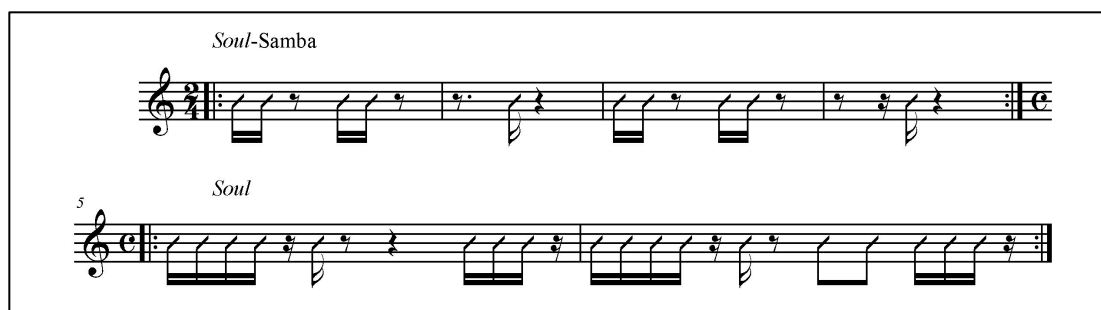


Fig. 18. Exemplos de *grooves* tocados pela Guitarra em *Tico-Tico no Fubá*.

²⁰⁵ *Wah-wah* é um pedal de efeito utilizado em guitarras e eventualmente contrabaixos. Este efeito não altera a nota tocada, e sim atenua algumas frequências. Daí seu nome, uma onomatopéia ao seu som, que varia entre grave e agudo.

Levando-se em consideração todos esses apontamentos, as análises musicais desta releitura de “Tico-Tico no Fubá” pela Black Rio, permitem identificar quais procedimentos utilizados pela banda possibilitaram o encontro dessas distintas musicalidades que, juntas, porém muitas vezes em contraste, puderam gerar uma produção musical que até hoje é tida como referência no segmento da *soul music* e da música brasileira.

3. “Baião”

Integrante do primeiro LP da banda (*Maria Fumaça*, de 1977), a composição “Baião” é mais uma releitura original feita pela Black Rio.

Composta pelo pernambucano Luiz Gonzaga, considerado como o “rei do baião”, e lançada em 1946, a composição oferece, como as demais analisadas anteriormente, parâmetros e elementos distintos que possibilitam a identificação da mescla de gêneros musicais encontrada na experiência sonora da BBR, desta vez, relacionada à mistura do baião ao *soul, funk e jazz*.

Instrumentista e compositor nascido em Exu, sertão pernambucano, em 1912, anos mais tarde Luiz Gonzaga se muda para o Rio de Janeiro, e já na década de 1940 passa a se apresentar em emissoras de rádio através dos “programas de calouros”, tendo participado também, como músico de um programa apresentado por Ari Barroso na Rádio Nacional.²⁰⁶

Influenciado pelo ideário nacionalista presente no meio musical daqueles anos, o compositor decide explorar o cancionário popular nordestino, junto de seu parceiro cearense Humberto Teixeira, autor de várias letras de suas músicas. Com essa parceria, Luiz Gonzaga criou mais uma marca para a sua música, o que passaria a ser chamado de “baião” – gênero este que se consolidou efetivamente a partir do lançamento da canção homônima, de sua autoria com H. Teixeira:²⁰⁷

Tema [A]

*Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião
E quem quiser aprender / É favor prestar atenção
Morena chegue pra cá / Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir / Pois eu vou dançar o baião
Que baião... Mas que baião...*

Tema [B]

*Eu já dancei balance / Xamego, samba e xerém / Mas o baião tem um quê
Que outras danças não têm / Quem quiser só dizer*

²⁰⁶ OLIVEIRA, Maria Érika de. *For all, folkmídia e a indústria cultural regional*. Artigo publicado em *Razón y Palabra*, revista eletrônica especializada em comunicação. Extraído do endereço eletrônico: <http://razonypalabra.org.mx/antiores/n60/oliveiralima.htm>.

²⁰⁷ OLIVEIRA, op.cit., *apud* SILVA, Leandro Expedito. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume. 2003. p.81.

Pois eu com satisfação / Vou dançar cantando o baião

Baião... Mas que baião...

Tema [B]

Eu já cantei no Pará / Toquei sanfona em Belém

Cantei no Ceará / E sei o que me convém

Por isso eu quero afirmar / Com toda convicção

Que sou doido pelo baião.

De acordo com Oliveira, “na década de 50 houve um grande impulso na música regional, possibilitando a inclusão de novos artistas nordestinos, com grande destaque para Jackson do Pandeiro, que fez muito sucesso cantando cocos e emboladas”.²⁰⁸ Mais tarde, o baião, então já consolidado como fenômeno de massa, foi bastante cultivado por todas as classes sociais.

O retorno e a consagração de Luiz Gonzaga se deram em fins da década de 60, por conta da aproximação dos jovens da classe média com a cultura popular. Com isso, em 1975, a música nordestina se consolidou no mercado brasileiro apresentando Luiz Gonzaga como interlocutor dessa nova fase.²⁰⁹

De maneira semelhante ao que foi feito em “Tico-Tico no Fubá”, originalmente um típico choro, na música “Baião” - tradicionalmente escrita de acordo com os padrões do gênero de mesmo nome - a banda Black Rio foi capaz de transformar de maneira expressiva toda a “atmosfera” da composição, transitando com propriedade entre, digamos, o “local” e o “global”, ou seja: entre o baião, um gênero que representou durante muito tempo uma cultura regional brasileira, e o *soul*, o *funk* e o *jazz* - este último, muitas vezes visto como sinônimo de modernidade e bom gosto.

Para compor essa releitura original de “Baião”, a banda escolheu uma instrumentação composta por seção rítmica - bateria (Luiz Carlos dos Santos), contrabaixo elétrico (Jamil Joanes), guitarra (Claudio Stevenson), teclados (Cristóvão Bastos), e percussão (composta por *blocks* e triângulo) - e naipe de sopros - trompete (José Carlos Barroso - “Barrosinho”), trombone (Lúcio J. da Silva) e saxofone tenor (Oberdan Magalhães).

²⁰⁸ OLIVEIRA, op.cit., *apud* SILVA, op.cit. p.85.

²⁰⁹ Idem. p.87.

Na análise que se segue, serão observadas características elementares da composição e do arranjo como: forma, harmonia, ritmo, timbres, *voicings*, articulações, *grooves*, e interações entre os instrumentos.

Na gravação original de Luiz Gonzaga, a música se inicia com um pequeno improviso (próximo da variação do tema [A]) de acordeon (instrumento tocado pelo compositor), seguido da exposição do tema [A] pelo mesmo instrumento. Depois Gonzaga, que também atua como cantor, expõe o tema da canção contando com breves “respostas” cantadas por um pequeno coro, que enfatiza o título e o gênero da composição: “Baião / baião”.

A música segue com a parte [B], também cantada por Gonzaga, onde o coro continua com as respostas cantando “Baião / baião (...)”. Precedendo a próxima exposição do tema [B], novamente cantado, Gonzaga apresenta a melodia do tema [A] tocada no acordeon, mais uma vez contando com as respostas do coro.

A gravação original de “Baião” termina em “*fade out*”, com Gonzaga fazendo pequenas variações do tema com a voz, floreando em notas longas e agudas, enquanto o coro continua a responder, continuamente, “Baião, baião, baião (...)”.

Nos quadros abaixo encontra-se a exposição das progressões harmônicas que compõem a harmonia original, de Luiz Gonzaga, seguida da rearmonização feita pela Black Rio:

	Harmonia original de “Baião” (Luiz Gonzaga)
Introdução	E7 (12 compassos)
[A]	E7 (7 compassos) A7 (6 compassos) D7 B7 E7
[B]	A7 (10 compassos) D7 B7 E7

	Rearmonização de “Baião” pela Black Rio
Introdução	C (4 compassos)
[A]	C (4 compassos) F7sus4 F7sus4 (b5) F7sus4 F7(9) Bb7sus4 G7sus4 C7sus4 (2 compassos)
[B]	F7(9) (4 compassos)
Introdução com convenções e frases	C (12 compassos e começa o fade out)

Pela observação dos quadros acima é possível notar diferenças expressivas entre a harmonia original de Luiz Gonzaga e a rearmonização da BBR. Dentre os elementos mais relevantes nessa comparação, poderíamos destacar os seguintes:

- 1) Na releitura da BBR, a composição encontra-se em tonalidade diferente (Mi maior na gravação original, e Dó maior na releitura);
- 2) Houve mudanças não só no caráter harmônico, como também na forma, o que pode ser identificado através da observação do número de compassos que ocupam cada acorde nas duas diferentes progressões harmônicas: tanto a parte [A] quanto a parte [B] da harmonia original da composição é mais longa (ou seja, possui maior número de compassos) que as mesmas partes na rearmonização da Black Rio;
- 3) Percebe-se, na rearmonização da BBR, uma ampla utilização de acordes dominantes com quarta, ou, como costuma-se dizer em música popular instrumental, acordes “sus” ²¹⁰ (cifrados como “7sus4”), além da utilização de acordes com extensões como nona, e acordes pouco usuais em composições tradicionais pertencentes ao gênero de baião, como aquele com quinta diminuta [na harmonia da BBR, representado por F7sus4 (b5)].

Esta última consideração é mais um indicativo da aproximação da música da Black Rio com a sonoridade jazzística, à medida que, no repertório de vários intérpretes e compositores do *jazz*,

²¹⁰ De acordo com o pesquisador Sérgio Freitas, os usos mais comuns do acorde “sus” são: 1) preparação para um acorde maior ou menor; 2) diferentemente das demais dominantes, este acorde possui total autonomia, não necessitando, portanto, obrigatoriamente estar relacionado a uma função harmônica; 3) é um acorde que pode também ser utilizado por si próprio, independente de sua resolução sobre o V7 grau; 4) pode funcionar também como subdominante (quando implica em um processo cadencial, de resolução de apojetura); 5) pode funcionar como dominante (quando a resolução da apojetura deixa de ser obrigatória).

(FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP. São Paulo, 1995)

pode-se encontrar esse tipo de progressão harmônica, como sugerem também, outras pesquisas de música popular.²¹¹

Alguns pesquisadores, ao estudar a sonoridade de compositores pertencentes à música popular instrumental brasileira, como o saxofonista e compositor Victor Assis Brasil, por exemplo, depararam-se com o mesmo tipo de harmonização utilizada pela Black Rio, em outras composições que seguem um estilo parecido, como sugere o excerto da análise exposta abaixo:

“Do ponto de vista da harmonia, a utilização de acordes com 4a (diferentemente da 4a suspensa, que resolve descendentemente) nos remete a um tipo de harmonização muito utilizada por músicos da era do pós- *bebop*, como os pianistas Bill Evans e Herbie Hancock, e pelo próprio Victor Assis Brasil, como no acorde de D7sus4(9), que aparece nos c. 83-87 e finaliza a Seção B de Pro Zeca.”

²¹²

Além disso, através de algumas conversas informais com o trombonista da BBR, Lúcio Silva, que se declara ouvinte de grupos do *jazz fusion* como os Brecker Brothers, é possível relacionar o caráter harmônico do repertório desse grupo a algumas características encontradas no repertório da BBR, como o uso amplo do acorde “sus”. Um bom exemplo disso é a transcrição da harmonia da composição “Sponge”, de Randy Brecker²¹³, exposta a seguir:

²¹¹ É válido lembrar novamente que, como citado anteriormente, progressões harmônicas tais como essa utilizada pela BBR, bem como determinados tipos de acordes - com extensões, baixo invertido, etc. - não são características exclusivas do *jazz*. Décadas antes já havia compositores como o citado Garoto fazendo uso dessa abordagem harmônica. A opção por citar quase sempre o *jazz* e seus sub-estilos como referências para a BBR deve-se a informações dos próprios membros da banda (através de breves conversas informais), que sugerem que eles tenham tido considerável contato com referenciais norte-americanos.

²¹² LINHARES, Leonardo Barreto & BORÉM, Fausto. *A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop*. In, *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, pp. 28-38.

²¹³ “Sponge”. *The Brecker Brothers*. LP. Arista. 1975.

[A] F# sus/F | F sus/F | Eb sus/F |
 [B] Eb/A Db/A | Eb/A Db/A | Eb/B Db/B | Eb/B | Db/A | Bb sus |
 DbMaj7 (#11) | DbMaj7 (#11) D/E F6(9) || ²¹⁴

Assim, diferentemente da harmonia original da composição de Luiz Gonzaga, essencialmente triádica e de pouca “movimentação no ritmo harmônico” (permanência dos acordes em um maior número de compassos, bastante característico da harmonia modal), a rearmonização feita pela Black Rio para “Baião” demonstra a presença de referenciais musicais do *jazz* e do *jazz fusion*.

Além da harmonia, nota-se uma expressiva mudança no caráter formal da composição, como já foi possível notar pela própria tabela de exposição das progressões harmônicas. Para exemplificar tal característica da nova abordagem feita pela BBR, abaixo encontram-se as tabelas referentes à forma “original” ²¹⁵ de “Baião” ²¹⁶, e da releitura feita pela Black Rio:

Forma original de “Baião” (L. Gonzaga)
Introdução
[A] Instrumental com tema no acordeon
[A] Com voz
[B]
[A] Instrumental com tema no acordeon
[B] Com voz
Coda (com respostas no coro)

²¹⁴ Harmonia extraída do *songbook* escrito por Jamey Aebersold - *The Brecker Brothers*. Vol.83. Publicado por Jamey Aebersold Jazz, Inc. 1998.

²¹⁵ Lembrando mais uma vez que, em composições já gravadas diversas vezes, por vários intérpretes diferentes, é difícil se falar em harmonia, forma, etc., “originais”. No entanto, busca-se sempre gravações e partituras feitas pelo compositor.

²¹⁶ Gravação extraída do disco *Luiz Gonzaga, Monumento Nordestino*. Sony / BMG. 2007.

	Forma de “Baião” pela releitura instrumental da Black Rio	
Introdução	[A]	[A]
[B]	[A]	[B]
Introdução com convenções e frases motivicas		

Ambas as formas são bastante próximas: AABAB em Gonzaga e na releitura da Black Rio. No entanto, a diferença está no fato de que:

- a) na primeira, a Introdução é de um caráter completamente distinto da segunda: enquanto nesta observa-se, de acordo com a audição da gravação original de Luiz Gonzaga, uma melodia bastante simples e característica da linguagem de baião, utilizando o modo mixolídio e as síncopas bastante encontradas no gênero (semicolcheia - colcheia - semicolcheia), na segunda, nota-se também uma ‘harmonia pedal’ que, no entanto, apresenta pequenos *riffs* ²¹⁷ de guitarra e piano elétrico (bastante característicos da *soul music*), seguidos de uma convenção ²¹⁸ sincopada em uníssono no naipe de sopros e parte da seção rítmica. Vide exemplo abaixo:

²¹⁷ De acordo com o pesquisador Tagg, “um acompanhamento cordal (de acordes) em muitos tipos de música popular é caracterizado como riff, combinando movimentos paralelos com linhas de contraponto no baixo. Esta mistura de homofonia com contraponto dá origem a maioria das texturas na música *pop*, *rock* e estilos relacionados”. (TAGG, op. cit., p.81).

²¹⁸ De acordo com Almada, a convenção pode ser entendida como uma “frase ou fragmento de caráter fortemente rítmico que é dobrada por inteiro ou parcialmente pelos instrumentos de base (nem sempre todas, mas bateria e baixo não podem faltar). Dependendo da situação e da ênfase desejada, outros instrumentos melódicos podem juntar-se à convenção”. (ALMADA, Carlos. *Arranjo*. São Paulo: Campinas, Editora Unicamp. 2002. p.99)

The musical score for the introduction of "Baião" is written for five instruments: Trumpet in C, Tenor Sax, Trombone, Synthesizer, and Electric Guitar. The score is in 4/4 time and is divided into two main sections: "[INTRODUÇÃO]" and "Convenção".

- Trumpet in C:** The first staff shows a series of rests followed by a melodic line in the "Convenção" section.
- Tenor Sax:** The second staff shows a series of rests followed by a melodic line in the "Convenção" section.
- Trombone:** The third staff shows a series of rests followed by a melodic line in the "Convenção" section.
- Synthesizer:** The fourth staff shows a series of rests followed by a melodic line in the "Convenção" section.
- Electric Guitar:** The fifth staff shows a series of rests followed by a melodic line in the "Convenção" section.

The score includes dynamic markings such as "Convenção" and "Timbre: Piano Elétrico". The "Convenção" section is marked with a "C" time signature.

Fig. 19. Naípe de sopros, teclados e guitarra em “Baião”. [Introdução].

b) a Coda que aparece na forma original de “Baião”, é, na nova abordagem da BBR, substituída pela mesma harmonia da Introdução desta, porém com convenções na seção rítmica e frases motílicas no naípe de sopros, o que também é usual tanto na *soul music* quanto no *jazz fusion*. Vide exemplo abaixo, com atenção aos compassos 58 e 60, onde encontram-se as convenções, mostradas pelo baixo elétrico ²¹⁹:

²¹⁹ Na transcrição, o primeiro, segundo e terceiro pentagrama correspondem a, respectivamente, trompete, sax tenor, e trombone. O quarto, quinto e sexto pentagramas correspondem, respectivamente, ao teclado, guitarra e baixo. O naípe de sopros está escrito em som real.



Fig. 20. Parte final da releitura de “Baião” pela BBR. Exposição da convenção em parte da seção rítmica, com frases motivicas no naipe de sopros.

Uma das características mais interessantes a ser observada na nova abordagem da BBR para a composição “Baião” é a parte [B], que foi bastante alterada, se não for mais correto dizer, completamente modificada: aparentemente, o único elemento preservado foi o primeiro acorde da progressão harmônica, já que esta se move em um intervalo de quarta justa, para a subdominante (A7, IV grau ou subdominante de E, tonalidade da música original de Luiz Gonzaga; e F7, também IV grau ou subdominante de C, tonalidade utilizada pela BBR).²²⁰

Embora o caráter inicial da progressão harmônica tenha sido mantido na parte [B], o material melódico foi bastante modificado, se aproximando mais de uma espécie de improvisação exposta pelo teclado com timbre de piano elétrico, do que propriamente a melodia original de Luiz Gonzaga. Isso pode ser verificado não só pelo material melódico em si, como também pelo número de compassos da referida parte: 12 compassos (até que se chegue na tônica novamente, o acorde de E7) no original de Gonzaga, e apenas 4 compassos na releitura da BBR.

Tais características, como as substituições de algumas partes da composição original por outras novas, criadas pela BBR, e a apresentação formal semelhante, porém com material harmônico-melódico totalmente diferente, aproximam novamente a sonoridade da banda aos referenciais norte-americanos, especialmente do *jazz* e do *jazz fusion*.

²²⁰ Vide tabela com a exposição das duas harmonias acima.

Com isso, percebe-se então um diálogo constante entre uma musicalidade brasileira, de modo especial nordestina, às musicalidades estrangeiras dos diferentes estilos de *jazz*, conferindo assim, a sonoridade ‘fricativa’ da banda analisada.

Tal característica pode ser notada não apenas através dos elementos que concernem à harmonia e à forma, como também aos aspectos timbrísticos do arranjo.

Seguindo uma “linha” de arranjo bem semelhante nessas três composições e/ou releituras analisadas até agora, a escolha da instrumentação se revela bastante importante no resultado final do arranjo, e na composição dessa mescla e diálogo entre gêneros e musicalidades distintas.

Alguns instrumentos e timbres a ser ressaltados são:

- a) novamente o timbre de piano elétrico Rhodes, que se mostrou presente em todas as músicas e arranjos da BBR analisados até agora, provavelmente por sua relação e ampla utilização na sonoridade do *jazz* e da *soul music*;
- b) o timbre “*clean*” de guitarra, que, executando *riffs* e *grooves* bastante suingados e sincopados, na região médio-aguda do instrumento, remete fortemente à linguagem da *soul music* e do *funk*.
- c) os instrumentos de percussão escolhidos para o arranjo da composição, em especial o triângulo (timbre praticamente indispensável no gênero de baião, pertencente à linguagem deste), que permite uma identificação ou relação (por meio da audição) muito mais rápida com o gênero.

Também merece destaque na composição dessa mistura de gêneros e linguagens musicais o aspecto rítmico presente no arranjo feito pela Black Rio.

Através da transcrição e análise dos principais *grooves* e figuras rítmicas dos instrumentos que compõem este arranjo, identifica-se tanto alguns trechos que possibilita-nos apontar transições e diálogos entre o baião, o *jazz* e a *soul music*, como também outros, que se aproximam de uma noção de síntese musical - uma junção de elementos e linguagens musicais, resultando em uma sonoridade ímpar.

Um bom exemplo disso é o *groove* de bateria, demonstrado na figura logo abaixo:

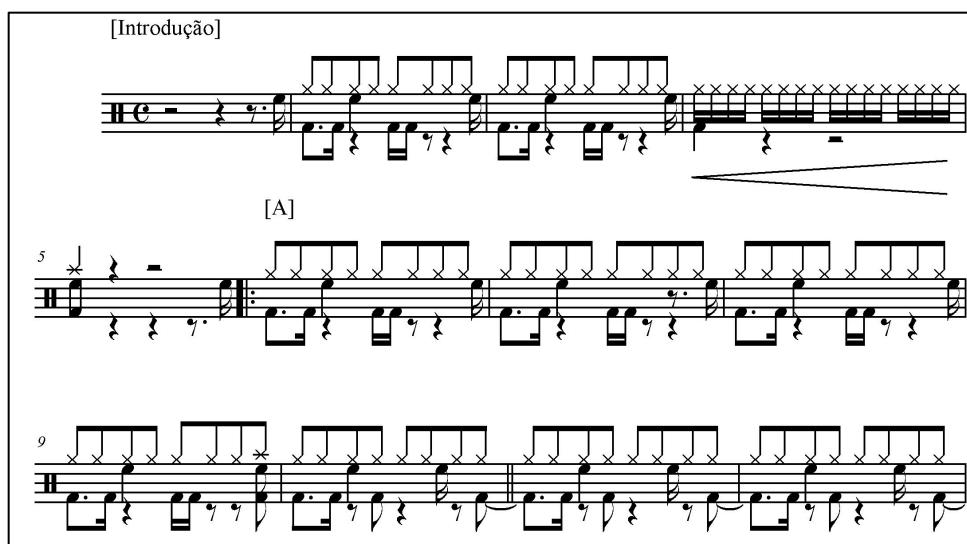


Fig. 21. *Groove* de bateria em “Baião”. Introdução e parte [A].

No primeiro *groove*, tocado na parte [A] (c. 6-10), há uma interessante combinação de células rítmicas, funcionando da seguinte maneira: o bumbo apresenta as células de colcheia pontuada seguida de semicolcheia no primeiro tempo do compasso (compondo uma das células rítmicas mais características do ritmo de baião), bem como apresenta a célula de duas semicolcheias no terceiro tempo do mesmo compasso (remetendo ao *funk*). Estas combinam-se ainda à condução em colcheia no chimbal (que também estaria relacionada ao *soul* e *funk*), e à caixa no segundo tempo e na última semicolcheia do compasso (igualmente relacionada aos gêneros citados anteriormente).

O aspecto rítmico-melódico escolhido para linhas e padrões como as de contrabaixo elétrico nesse arranjo da BBR também nos permite a identificação de particularidades com relação ao aspecto híbrido da sonoridade da banda. Observe o exemplo abaixo, referente a alguns padrões tocados por este instrumento na releitura da Black Rio:



Fig. 22. Linhas de baixo elétrico na releitura de “Baião”, da BBR. Introdução e parte [A].

De maneira similar ao que ocorre na bateria, o baixo apresenta figuras rítmicas que realçam o gênero de baião, geralmente no início dos compassos: por exemplo, c. 2, 3 e 6, em que as rítmicas tocadas são, respectivamente, colcheia pontuada - semicolcheia; e o conhecido “garfinho” da música popular brasileira, semicolcheia - colcheia - semicolcheia, nos dois últimos compassos citados.

Por outro lado, o restante dos tempos do compasso (tempos 2, 3 e 4), geralmente aparecem preenchidos com frases rítmico-melódicas que se aproximam do *soul* e do *funk*, com subdivisão em semicolcheias, amplo uso de pausas e síncopas, aproximações cromáticas e fraseados baseados no uso da escala de *blues* e pentatônicas.

Desta forma, ocorre, no baixo elétrico, algo similar ao que foi observado na bateria: uma mescla de *soul*, *funk* e baião, tanto em aspectos rítmicos quanto melódicos, que, devido à articulação específica entre os gêneros, parece capaz de fazer surgir um outro tipo de linguagem musical característica.

Além de todas essas observações feitas até agora, há que se ressaltar nessa original releitura de “Baião”, a adaptação rítmico-melódica do tema da composição.

Diferentemente do original, composto na forma canção e, portanto, exposto pela voz, o arranjo da Black Rio apresenta o tema fortemente adaptado através do naipe de sopros. Observe a figura a seguir:



Fig. 23. Parte do Tema [A] exposto pelo naipe de metais em “Baião”, pela releitura da BBR.

Nesta adaptação do tema, devem ser ressaltadas características sobretudo rítmicas, como pode-se observar nos compassos 6 e 7, que diferem do original de Luiz Gonzaga (todo exposto em colcheias) pela utilização de um fraseado sincopado nos tempos um e dois (pausa de colcheia pontuada - semicolcheia no compasso 6, e pausa de colcheia pontuada - semicolcheia seguida de pausa de semicolcheia - semicolcheia - pausa de semicolcheia - semicolcheia, no compasso 7).

Não somente a rítmica como também a técnica de arranjo e a articulação escolhidas para o naipe devem ser citadas. A disposição do naipe em uníssono e oitavas, a maior parte do tempo, remete à sonoridade da *soul music*, enquanto a articulação, que se utiliza amplamente do *stacatto* e da dinâmica forte, lembra a sonoridade das gafieiras.

Assim, percebe-se que a adaptação do tema reflete escolhas estéticas que transitam, ou dialogam, entre diferentes gêneros musicais (leia-se *soul*, *funk* e *baião*), caracterizando de maneira bastante particular a sonoridade da Black Rio.

Outro fator que caracteriza tal sonoridade é a interação entre os instrumentos que compõem o arranjo.

Na exposição da parte [B], por exemplo, tocada pelo piano elétrico Rhodes, nota-se um diálogo de certa forma fricativo, na acepção de Acácio Piedade, à medida que há:

- a) no piano elétrico, a proximidade timbrística e idiomática com a *soul music*;
- b) na percussão, representada por triângulo e *blocks*, um realce da sonoridade do gênero de *baião*;
- c) no baixo elétrico e na bateria, de forma mais complexa, uma possível síntese (como exemplificado anteriormente) entre o *soul*, o *funk* e o *baião*;
- d) na guitarra, um *groove* bastante sincopado e na região médio-aguda do instrumento, também se aproximando da linguagem utilizada na *soul music*;

Tais características podem ser vistas nos exemplos abaixo ²²¹:

The image displays four staves of musical notation for the 'Baião' section. The first staff is a single line with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below it is the label 'F7(add9)'. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing a more complex melodic and harmonic line. Below it is the label 'Baião'. The third staff is a single line with a treble clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes and accents. Below it is the label 'Condução no Prato ("Ride")'. The fourth staff is a single line with a bass clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes and accents.

Fig. 24. Trecho da transcrição da parte [B] de “Baião”, pela releitura da BBR.

²²¹ No excerto da transcrição da grade de Baião, as pautas correspondem a, respectivamente: piano elétrico *Rhodes*, guitarra, baixo, triângulo, *blocks*, e bateria.



Fig. 25. Trecho da transcrição da parte [B] de “Baião”, pela releitura da BBR.

Dessa forma, através de tais análises musicais torna-se visível a complexidade do objeto: uma sonoridade apoiada em diversas linguagens, estilos e gêneros musicais, e proveniente de uma manipulação desses elementos, gerando ora uma espécie de síntese, ora uma fricção, que, como afirma Acácio, pode ser entendida como uma situação em que “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças”.²²²

²²² PIEDADE, op. cit.

4. “Miss Cheryl”

Composta pelo tecladista que integrou as duas últimas formações da banda, Jorjão Barreto, “Miss Cheryl” é a faixa de abertura do último LP do grupo, *Saci Pererê*.

Sendo as composições analisadas até agora de caráter inteiramente instrumental, a música que se segue foi escolhida para análise por ter também o uso da voz, através de vocalizes.

O disco *Saci Pererê* é predominantemente composto por canções (apenas duas faixas são inteiramente instrumentais), o que reflete, possivelmente, o interesse da indústria fonográfica em aumentar as vendas, influenciando, conseqüentemente, no caráter dos arranjos e composições do grupo.

Nesse sentido, a música a ser analisada parece diferir bastante das demais observadas anteriormente, principalmente por sugerir (em contraste com as outras músicas escolhidas) um afastamento do diálogo entre *soul*, *funk*, samba e gafieiras, e se aproximar ainda mais da linguagem da *soul music* e do *funk*, bem como da *disco music*.²²³

É interessante ressaltar que o próprio título da composição, “Miss Cheryl”, pode estar relacionado a essa influência da *disco music*. A cantora Cheryl Lynn, vinda ao Brasil em meados da década de 1970, teria convidado a Black Rio a acompanhá-la em seus shows, como sugere o texto abaixo:

“A cantora norte-americana Cheryl Lynn já conhecia o grupo quando veio ao Brasil, e exigiu que a BBR fizesse a produção e a acompanhasse em seu show, que teve um público de 30 mil pessoas”.²²⁴

Cheryl Lynn foi uma cantora importante da *soul music*, R&B e *disco music*, atingindo o sucesso com a canção *disco* “Got to be Real”, presente no LP *Cheryl Lynn* pela gravadora Columbia (1978). Composta pelo tecladista David Paich (da banda Toto), David Foster e a própria cantora Lynn, “Got to be Real” chegou ao décimo segundo lugar nas paradas de sucesso da Billboard (*Hot*

²²³ Vale ressaltar aqui que 1978, ano de lançamento do disco *Saci Pererê*, foi também o ano de início da chamada “Era das Discotecas”, marcada pela *disco music*. E, talvez por esse motivo, a composição referida nesta análise se aproxime tanto do gênero em voga no período.

²²⁴ Informação extraída da reportagem de jornal “Banda Black Rio só se preocupa em fazer som para o povo dançar”, do arquivo pessoal de Livia Stevenson. S/D. S/ fonte.

100). Esse álbum de Lynn vendeu mais de um milhão de cópias, e atingiu o quinto lugar no segmento R&B da revista Billboard, e o vigésimo terceiro lugar entre as duzentas músicas mais tocadas. Seu próximo álbum, *Star Love*, também foi um sucesso.

O termo *disco*, de acordo com Shuker, é derivado da palavra francesa *discothèque* - coleção de discos - que se refere ao clube ou boate, onde as pessoas vão para dançar. Nos Estados Unidos, inicialmente, o estilo musical esteve bastante associado ao sucesso do filme *Os Embalos de Sábado à Noite*, e de sua trilha sonora. Internacionalmente, a música disco foi muito difundida e comercialmente bem-sucedida, entre fins dos anos 1970 e início dos 1980.²²⁵

No Brasil, a *disco music* também foi uma “febre”, onde teve início em 1976, e aparentou ter tido sua “explosão” no ano de 1978. Influenciado pelo sucesso das discotecas de Nova York, cidade onde fez seus “estudos” nos mais famosos “points do momento”, Nelson Motta inaugurou, no dia 5 de agosto de 1976, a Frenetic Dancing Days Discotheque.²²⁶

Situada em um *shopping center* na Gávea, Rio de Janeiro, a boate era equipada com todos os acessórios que as mais importantes discotecas norte-americanas possuíam: “bola espelhada, refletores, equipamento de som e discos, muitos discos, de Gloria Gaynor, Andrea True Connection, e Tavares, os *hits* do momento”.²²⁷ Mas, a maior atração da Frenetic Dancing Days eram suas garçonetes que, não apenas cumprindo a função de servir os clientes, tinham um momento especial na noite em que subiam no palco, cantavam três ou quatro músicas, e depois voltavam ao trabalho normalmente.

Essas garçonetes-cantoras eram Regina Chaves, “Leiloca”, “Lidoka” e “Nega Dudu”, que, depois de alguns ensaios coordenados pelo músico Roberto de Carvalho (guitarrista da cantora Rita Lee), estrearam na discoteca carioca cantando músicas de Rita Lee, Rolling Stone, Raul Seixas, e dois clássicos da jovem guarda, tudo com arranjos especiais e abertura de vozes a la *discothèque*. Assim, nascia o grupo Frenéticas.

Com o crescente sucesso da Frenetic Dancing Days e dos números apresentados pelas Frenéticas, Nelson Motta compôs, em parceria com Rita Lee e Roberto de Carvalho, a canção “Perigosa” - o maior sucesso do grupo feminino, integrante de seu primeiro LP, pela gravadora Warner (dirigida pelo já citado André Midani). “A música foi uma das mais tocadas do verão e das

²²⁵ SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Op. cit. p. 99.

²²⁶ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. pp. 293 - 294.

²²⁷ Idem.

mais cantadas no carnaval de 1977, de norte a sul do Brasil”; como também vendeu mais de 100 mil discos, e explodiu nos programas de televisão, conta Motta.²²⁸

Assim tinha início no Brasil a chamada “Era das Discotecas”. Reforçando o que já fora apresentado nas tabelas do capítulo I, com relação aos discos mais vendidos no Brasil em 1978, o pesquisador Eduardo Vicente aponta como sucessos de vendagem (entre os 50 mais vendidos) os discos *Perigosa*, das Frenéticas (WEA), em 12º lugar; *A Noite vai chegar*, de Lady Zu (Philips), em 23º lugar; e *Quem é Ele?*, de Miss Lene (Epic), em 32º lugar.²²⁹

Vários fatores permitem identificar a proximidade da sonoridade de *Miss Cheryl* com o *soul* e a *disco music*. O primeiro deles é a adoção do idioma inglês para a pequena letra da composição, que provavelmente é uma homenagem à cantora Cheryl Lynn, um dos ícones da *disco music* norte-americana, como pode-se observar logo abaixo:

We like this woman (Nós gostamos dessa mulher)
We need that woman (Nós precisamos dessa mulher)
Come on Miss Cheryl (Venha Miss Cheryl)
We like to say we love you (Gostaríamos de dizer que amamos você)

Também a instrumentação é um indicativo da proximidade da composição com os referenciais norte-americanos, e um considerável afastamento (se compararmos o que vinha sendo feito anteriormente) do diálogo com a música popular brasileira.

Integrando o arranjo de “Miss Cheryl” encontram-se a seção rítmica composta por bateria, baixo elétrico, guitarra, teclados e percussão (contando apenas com a cuíca, que aparece em um curto trecho da composição); o naipe de sopros composto por saxofone tenor, trompete e trombone; e os vocais, que ora apresentam letra, ora fazem uma espécie de *vocalize*.²³⁰

Quanto aos vocais presentes na música, é possível que se aponte até para uma referência ao *rap* em “Miss Cheryl”.

²²⁸ MOTTA, op. cit. p. 302.

²²⁹ VICENTE, Eduardo. op. cit. p. 244.

²³⁰ Podemos entender por *vocalize*, a música vocal sem palavras, que teve início com a música polifônica do século XIII e XIV, quando esta ainda não possuía texto. Tal procedimento passou a ser utilizado também pela música popular anos mais tarde.

Considerado a “mais popular e influente música afro-americana dos anos 1980 e 1990”²³¹, bem como o produto “cultural, intelectual e espiritual mais dinâmico da cultura popular contemporânea da América negra”, o *rap* é visto como uma forma de representação musical que possui antecedentes nas diversas formas de música popular que incluem narrações de histórias como: o *blues* falado (*talking blues*) e as passagens faladas da música *gospel*.²³²

Suas influências formais mais diretas são encontradas em fins da década de 1960. Dentre elas estão, de maneira destacada, os estilos “despidos da música *funk*, particularmente em James Brown, com seus ‘fluxos de consciência’ sobre um *funk* elementar de fundo.”²³³

De acordo com Shuker, “inicialmente o *rap* era parte de um estilo de dança que surgiu no final dos anos 1970, entre adolescentes negros e hispânicos nas regiões próximas a Nova York; em seguida, transformou-se no núcleo musical de um fenômeno cultural mais amplo, o *hip-hop*: roupas, atitude, linguagem, modo de andar e outros elementos culturais associados à colagem.”²³⁴ O autor também acrescenta que os *rappers* fizeram suas próprias mixagens, a partir de uma série de fontes musicais, sobrepondo a fala e a música, em uma forma improvisada de poesia urbana.

No Brasil, o *rap* também encontrou adeptos. De acordo com o pesquisador George Yúdice, “o movimento *rap* está se tornando mais visível e ele transmite uma clara mensagem ideológica contra o racismo, e contra a cumplicidade do Estado com ele”.²³⁵ O mesmo autor afirma que as organizações *rap* e *hip-hop* formaram-se em São Paulo e no Rio de Janeiro, com a aprovação dos representantes governamentais do Partido dos Trabalhadores, através do Projeto de Ação Cultural “Movimento de Rua”, e seu livro de letras e poesias *rap*, *ABC RAP: Coletânea de poesia rap*. As questões abordadas pelo livro estavam em torno da “negritude, racismo, violência urbana, pobreza, o movimento *rap* e ecologia”.²³⁶

Além de um elemento constitutivo da identidade negra nos anos 1980, o *rap* também foi comercialmente importante. Muitos dos primeiros *rappers* gravaram em selos independentes,

²³¹ SHUKER, op.cit. p. 231.

²³² Idem.

²³³ SHUKER, op. cit. p. 232.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG. 2004. pp. 177-178.

²³⁶ Idem. p. 178.

inicialmente em *singles* de doze polegadas, sobretudo pelo selo Sugar Hill Records, em Nova York. O estilo foi logo assimilado pelos artistas brancos e pelas grandes gravadoras.

A característica falada das duas últimas frases que compõem a letra de “Miss Cheryl” (*Come on Miss Cheryl / We like to say we love you*), e a coincidência do período em que foi gravada e lançada com o início do sucesso atingido pelo *rap* no mercado fonográfico (década de 1980), é que permite identificar a possível referência que os músicos da BBR estariam fazendo ao estilo musical.

No que refere-se à instrumentação, cabe levar em consideração os aspectos timbrísticos presentes na música analisada. Na seção rítmica, por exemplo, destacam-se os seguintes timbres e/ou efeitos timbrísticos:

a) Baixo elétrico: o efeito conhecido como *Wah Wah*, bastante utilizado entre os guitarristas (inclusive na sonoridade da BBR), está em toda a primeira parte da composição, aparecendo novamente ao final desta. Utiliza-se no baixo elétrico também a técnica conhecida como *Slap*²³⁷, proporcionando uma sonoridade mais forte e mais agressiva, ocasionando um distanciamento da leveza do samba, por exemplo, e uma aproximação do caráter mais “*hard*” e percussivo do *funk*.²³⁸

b) Guitarra: durante toda a composição se apresenta com um timbre *clean*, sem uso de efeitos como distorção ou *wah wah*. Com uma subdivisão fortemente calcada nas semicolcheias, ora abafando as cordas (dando a idéia de um instrumento não somente harmônico-melódico como também percussivo), ora deixando-as soar, quase sempre na região médio-aguda do instrumento, a guitarra acentua o caráter rítmico da música, bem como, em outros momentos, aparece como solista - como é o caso da introdução, em que toca notas longas com o uso de efeitos de volume.

²³⁷ O *slap* consiste em, de maneira geral, percutir uma das cordas do instrumento com o polegar, enquanto a outra é puxada com o dedo indicador dobrado em forma de “pinça”.

²³⁸ De acordo com o pesquisador Shuker, musicalmente, o gênero de *funk* tende a ter uma pequena variação melódica, valorizando-se mais o ritmo ou o *groove*. Além disso, requer formação rítmica específica, como a percussão (bateria) e o baixo, acordes sustentados e interpolações rítmicas de outros instrumentos. (SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Ed. Hedra. 1999. 1a edição. p.137)

c) Teclados: diferindo das demais composições analisadas, em que predominou o uso do timbre de piano elétrico (*Rhodes*), aproximando a sonoridade do *jazz* e do *jazz fusion*, desta vez o teclado aparece fazendo uso de sintetizadores. Tanto como *background*²³⁹ quanto como solista, os sintetizadores utilizados nesse arranjo pela BBR, eram uma “novidade” na década de 1970, tendo sido amplamente utilizados desse período em diante, tanto em sonoridades da música *pop* e do *rock*, quanto jazzísticas, especialmente as mais experimentais, como as encontradas no *jazz fusion*²⁴⁰. Dessa maneira, o uso de sintetizadores no arranjo analisado também o afasta da sonoridade do samba e das gafieiras, e o aproxima da sonoridade da música *pop*, do *funk* e do *jazz fusion*.

d) Percussão: assim como os teclados, a percussão aparece com caráter bastante diferente em “Miss Cheryl”. Representada apenas pela cuíca, em um pequeno trecho do arranjo (durante o solo de sintetizador, fortemente marcado por *slaps* no contrabaixo), a percussão parece, neste arranjo, representar um dos únicos momentos em que o diálogo entre a sonoridade do samba e da *soul music* foi explorado.

Além dos timbres escolhidos para compor o arranjo, merecem destaque aspectos referentes à forma da composição, especialmente a presença de convenções (partes bastante usuais na sonoridade *soul* e *funk*), como pode-se observar através do exemplo abaixo, em que o naipe de sopros, o baixo elétrico e a bateria “dobram” a mesma frase, rítmica e melodicamente:

²³⁹ Para Almada, o termo *background* (do inglês, “segundo plano”) é utilizado para “designar tudo aquilo que, numa peça, ocorre ‘entre’ o solista (foco principal) e a base rítmica (que seria o terceiro plano). Este pode surgir nas mais diversas texturas e densidades, bem como pode servir para realçar o caráter rítmico de uma peça através do uso de figuras características do estilo em questão”. (ALMADA, op. cit. p. 281)

²⁴⁰ O *jazz fusion*, uma vertente do *jazz* muitas vezes referido apenas como *fusion*, consiste basicamente na mescla do *jazz* com outros estilos musicais, especialmente o *rock*, a *soul music* e o *funk*. A década de 1970 parece ter sido o período mais produtivo para o *fusion*, embora este tenha tido uma produção expressiva também nas décadas posteriores como os anos 1980 e 1990. Alguns dos artistas citados como os mais notáveis para o *fusion* são Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Bob Berg, Dennis Chambers, Stanley Clarke, Billy Cobham, Jeff Beck, Pat Metheny, Jaco Pastorius, Frank Zappa, dentre outros.

Fig. 26. Trecho da transcrição de “Miss Cheryl”. Introdução (Convenção).

O caráter harmônico de “Miss Cheryl” parece se aproximar mais das harmonias usuais do *soul* e do *funk*, e, ao mesmo tempo, apresentar características harmônicas próximas do *jazz fusion*.

No que concerne a esse último estilo do *jazz*, o que permite relacioná-lo à harmonia da composição analisada é a idéia de “harmonia pedal” ²⁴¹, como pode-se observar no exemplo abaixo, correspondente à Introdução e parte [A] da referida composição:

|| Cm7 (11) | Fm7/C | Cm7 (11) | Fm7/C || (2x)

O fator interessante é que, embora tal harmonia sugira uma proximidade com as harmonias jazzísticas do *fusion*, acaba por gerar um “ritmo harmônico” mais lento, pelo repouso em um baixo pedal. Tal repouso permite relacioná-la também às harmonias mais usuais do *funk* e do *soul*

²⁴¹ O “pedal”, utilizado em alguns tipos de harmonias, pode ser entendido como uma progressão harmônica que caminha sob uma única nota no baixo.

das décadas de 1960 e 1970 ²⁴², menos movimentadas, em que caberia citar como um bom exemplo a harmonia da canção “Say It Loud, I’m Black and Proud”, de James Brown, mostrada logo abaixo:

[A] Bb7 || (16 compassos)

[B] Eb7 || (6 compassos)

Dessa forma, tal composição, parece se apoiar mais nas linguagens do *soul*, *funk*, *jazz fusion*, e até mesmo do mais recente estilo afro-americano, o *rap*, e menos no diálogo entre os primeiros gêneros citados e a música popular brasileira, como pudemos perceber nas análises anteriores.

A respeito da estreita relação com a *soul music*, além da *disco music*, outro fator indicativo da proximidade do arranjo da composição analisada com o primeiro gênero citado é o papel desempenhado pelo naipe de sopros. Observe os exemplos abaixo:

Fig. 27. Naipe de sopros em “Miss Cheryl”. Parte [A]. ²⁴³

²⁴² Evidentemente, há expressiva diferença entre a harmonia apresentada pela BBR e as harmonias do *soul* da década de 1960, como por exemplo: o fato de a primeira ser composta por tétrades com extensões, etc., enquanto a segunda se baseia em tríades. Porém, o que ocorre de semelhante, em maior ou menor escala, é justamente o ritmo harmônico mais lento, identificado pelo fato de a progressão harmônica caminhar mais lentamente.

²⁴³ Na transcrição, os instrumentos correspondentes são, respectivamente: trompete (pentagrama 1), sax tenor (pentagrama 2) e trombone (pentagrama 3).

A partir da observação de tal transcrição, pode-se apontar dois fatores que permitem a aproximação da sonoridade do naipe de sopros à da *soul music*:

- a) a disposição do naipe em uníssono e oitavas, técnica de arranjo amplamente utilizada nos arranjos da *black music* norte-americana;
- b) a articulação escolhida para as frases tocadas pelo naipe, com destaque para o *stacatto* e a sua dinâmica forte, que ressaltam as características rítmicas do gênero, e também podem ser percebidas em grande parte do repertório do *soul* e do *funk*.

O naipe de sopros em “Miss Cheryl” permite identificar tais características não somente na parte [A] da composição, como na parte seguinte (em que aparece também a voz), uma espécie de re-exposição do [A]:

The image displays a musical score for the song "Miss Cheryl". It is divided into two systems, each containing four staves. The first system begins at measure 21 and includes a vocal line with the lyrics "We like this wo man". The second system begins at measure 23. The instrumentation includes Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music features a strong, rhythmic saxophone melody in unison and octaves, with a vocal line that enters in measure 21.

Fig. 28. Naipe de sopros e voz em “Miss Cheryl”. Re-exposição de [A].

Além do naipe de sopros, os *grooves* expostos pela bateria e pelo baixo, assim como a relação desses dois instrumentos no referido arranjo (lembrando a importância desse aspecto na composição das sonoridades da *black music*, como afirma Shuker), aproximam de forma expressiva a sonoridade da música à da *soul music*, do *funk* e, em menor escala, da *disco music*, de forma alternada.

Para demonstrar tal aproximação, seguem, respectivamente, excertos da transcrição dos *grooves* de bateria identificados com o *funk* e com a *disco music*, e dos *grooves* de baixo elétrico, também identificados com tais gêneros:

The image shows a musical score for a Funk groove. It is written on a single staff with a 4/4 time signature. The score is divided into sections: 'Convenção' (Convention), '[Introdução]' (Introduction), and 'Funk'. The Funk section is marked with a box containing 'A' and 'Funk'. The score includes measures 4, 7, and 10, with repeat signs indicating the structure of the groove.

Fig. 29. *Groove (Funk) de Bateria em “Miss Cheryl”. Introdução e Parte [A].*

B "Funk - Disco"

Fig. 30. *Groove* ("Funk-Disco") de Bateria em "Miss Cheryl". Parte [B].

Convenção [Introdução]

A

Fig. 31. *Grooves* e linhas de baixo elétrico em "Miss Cheryl". Introdução e Parte [A].

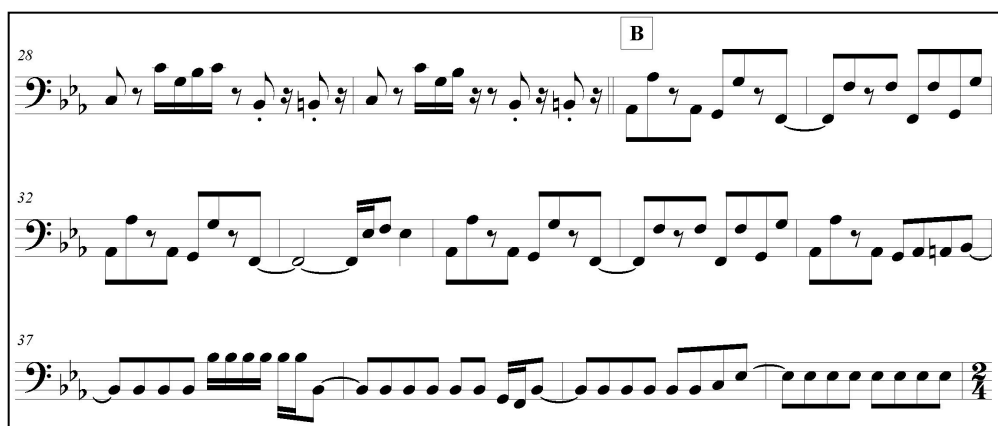


Fig. 32. *Grooves* e linhas de baixo elétrico em “Miss Cheryl”. Parte [B].

No que se refere à bateria, na figura 27, a caixa aberta no segundo e quarto tempos, bem como a rítmica sincopada do bumbo, conferem ao *groove* de bateria um caráter mais próximo do *funk*.

Já na figura 28, que a partir do compasso 30 demonstra a parte [B] de “Miss Cheryl”, o *groove* de bateria aparece com a condução desdobrada (ou seja, de uma condução em semicolcheias, passa a ser conduzido por colcheias), mantendo a caixa aberta no segundo e quarto tempos, assim como as síncopas no bumbo.

O que mais parece aproximar, no entanto, tal *groove* da *disco music*²⁴⁴ é sua proximidade com o *groove* da canção “Got To Be Real”, da própria Cheryl Lynn. Abaixo segue a transcrição do baixo e da bateria da música referida, bastante próximos dos *grooves* dos mesmos instrumentos em “Miss Cheryl”:

²⁴⁴ É importante ressaltar que existe uma proximidade da sonoridade da música analisada com a *disco music*, mas não é possível identificá-la como sendo pertencente a esse gênero. Isso porque algumas das características principais do gênero - como, na bateria, o uso da abertura do *Hi Hat* (chimbau) no contratempo de cada tempo do compasso, bem como a utilização da condução dobrada (ou seja, em semicolcheias), alternando com a desdobrada, e várias outras características concernentes ao arranjo, como o uso de arranjos orquestrais - não estão presentes nesse arranjo da BBR.



Fig. 33. *Groove* de baixo e bateria em “Got To Be Real”, Cheryl Lynn. Parte [A].

Com relação ao baixo elétrico, seu *groove* apresenta na parte [A] (figura 29), a articulação em *stacatto*, a presença de melodias e padrões sincopados, bem como a linha rítmico-melódica ou *groove* baseado, geralmente, em escalas pentatônicas²⁴⁵ (que variam entre o fraseado em colcheias ou semicolcheias), o que o aproxima, dessa forma, à linguagem do *soul* e do *funk*.

Por outro lado, assim como observado na bateria, na parte [B] (fig. 30), o baixo elétrico apresenta um *groove* muito próximo da *disco music* e mais ainda, da música “Got To Be Real”, de Lynn (que, provavelmente serviu como referência à essa composição da Black Rio), à medida que faz uso de frases em colcheias, intercaladas por pausas e às vezes fraseado em semicolcheia, além do uso de padrões em oitavas (a primeira nota é repetida uma oitava acima durante quase todo o padrão rítmico-melódico), bastante comuns na linguagem *disco*.

O único momento em que a sonoridade desse arranjo parece se aproximar novamente dos referenciais dos gêneros brasileiros como o samba, dialogando com os da *soul* e *disco music*, e do *funk*, é identificado após a parte [B] (relacionada com os dois primeiros gêneros), numa espécie de Ponte que contém um improviso de sintetizador, em que poderíamos destacar os seguintes elementos:

- a) a presença da percussão (pela primeira e única vez), representada pela cuíca, realçando aspectos musicais relacionados ao samba;

²⁴⁵ As escalas pentatônicas são muito comuns na linguagem do *blues*, do *soul* e do *funk*, além de ser amplamente utilizada também pelo *jazz*.

- b) o baixo elétrico, tocando um *groove* com o uso da técnica do *Slap*, que, mais identificada com a linguagem do *funk*, dialoga com a cuíca que remete ao samba;
- c) o improviso de sintetizador ²⁴⁶: primeiramente, o sintetizador pode ser ressaltado por seu timbre, que remete às sonoridades do *rock progressivo* e do *jazz fusion*, bastante em voga na década de 1970; depois, pelo fato de ser um improviso, ou seja, uma das principais características presentes no *jazz*, remetendo, dessa forma, a esse gênero;

Sendo assim, a composição “Miss Cheryl” difere em vários aspectos das composições e releituras anteriores da Black Rio. Não somente por fazer referência ao *rap*, como também por apresentar um leve afastamento do diálogo entre os gêneros de samba, choro e gafieira, e os referenciais do *jazz*, *soul* e *funk*.

Diferentemente das composições analisadas anteriormente, em que esse diálogo era percebido e explorado quase o tempo todo, na composição “Miss Cheryl”, os três últimos gêneros citados acima foram mais explorados e utilizados do que os três primeiros. Isso acaba por levantar a idéia de que: com o apoio da indústria fonográfica, interessada em tornar o “produto” musical mais acessível ao grande público da *black music* (acostumados a ouvir Earth Wind & Fire, James Brown e Kool & The Gang, dentre outros) e, dessa maneira, aumentar suas vendas, a BBR passa a assumir e a compor um repertório mais relacionado à *black music* norte-americana, explorando em menor escala os experimentalismos que pudemos identificar nas análises anteriores.

Isso nos leva a ressaltar o fato de que, como aponta Vicente, a década de 1970 foi marcada por uma grande expansão da indústria fonográfica, ocasionando também a criação e valorização de profissionais - que interferiam (em maior ou menor grau) na sonoridade e no repertório dos artistas - como o empresário, o produtor artístico, o diretor musical, o arranjador, etc. Tais profissionais, obedecendo à lógica do mercado, tinham como principal foco o lucro de suas empresas, e passavam a ter, nesse momento, mais importância que a própria música, artista ou grupo em si.

Independentemente do caráter do repertório da Black Rio, seja mais ou menos experimental, o grupo foi responsável por uma mistura de linguagens e gêneros musicais que

²⁴⁶ Vale lembrar que o timbre de sintetizador é utilizado, nessa parte da composição, não somente como instrumento solista como também em *backgrounds*, que confere uma atmosfera ou textura mais experimental ao arranjo.

proporcionaram, nessa pesquisa, a identificação de diálogos - ora fricativos, ora próximos da síntese - demonstrando, dessa maneira, o caráter híbrido e complexo da sonoridade da Black Rio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesclas de samba com *soul*, *jazz* e a sonoridade das gafieiras, baião com *funk* e *jazz fusion*, choro interpretado com naipe de sopros a la Motown, e até mesmo composição que mais se parece com os temas mais famosos da *disco music*. Estes são alguns dos principais traços que a sonoridade híbrida, e muitas vezes experimental, da Banda Black Rio traz.

Durante a realização do trabalho, foi possível perceber que a experiência musical dos membros da banda foi imprescindível para a obtenção de seus resultados sonoros (bem como, talvez em igual proporção, foi relevante a ação da indústria fonográfica sob o trabalho do grupo).

No entanto, por trás de uma sonoridade como essa, há uma teia complexa e vasta de significados que não podem deixar de ser lembrados e, que, possivelmente, influíram no resultado e na trajetória trilhada pela banda.

Em um período de transição e de grande efervescência cultural como a década de 1970, a repressão imposta pela ditadura militar então em vigência, ao mesmo tempo que reduzia o consumo e a produção de música popular engajada, favorecia o aumento da inserção de produções estrangeiras no país, como, por exemplo, ocorreu com a *soul music*.

Junto da visível expansão e consolidação da indústria fonográfica no período, a década de 1970 parecia permitir que o espaço para novas experimentações e fusões de gêneros e estilos ocorressem, após a dissolução da polarização estético-ideológica entre o nacional e o internacional, existente anteriormente. Tal dicotomia, que antes colocava em campos opostos artistas e públicos da música popular na década de 1960, agora se dissolvia.

A Black Rio parece ter se aproveitado desse momento específico vivenciado no cenário artístico brasileiro, em que se deve destacar também, a emergência de novos movimentos identitários (nesse caso, de segmentos juvenis que passavam a se identificar com a *black music*). Reunindo músicos considerados os mais experientes e requisitados do cenário carioca do período, formou-se com o apoio da própria indústria fonográfica (com destaque para a mentalidade empreendedora do empresário André Midani).

Desejando competir com o mercado de música internacional que alcançava altos índices de vendagem no período, a gravadora WEA foi uma dentre diversas gravadoras a apoiarem a experiência de bandas como a BBR, possibilitando o nascimento de uma nova sonoridade que,

hoje, poderíamos talvez chamar de *samba-soul* ou *samba-funk* (no caso da Black Rio, é difícil encontrar um rótulo capaz de definir tantas mesclas de gêneros musicais).

Além disso, não se deve esquecer que experiências musicais como esta representada pela Black Rio (bem como tantas outras realizadas na efervescente década de 1970), apresenta a nós, pesquisadores, a questão não só da mistura de gêneros musicais, quanto da mescla das ‘musicalidades’ e das ‘afinidades’ que possuem entre si. O que tornaria possível que um tema conhecido do cancionário popular brasileiro como a canção “Baião”, ou um choro consagrado como “Tico-Tico no Fubá”, fosse relido por uma banda, sem perder suas características?

O pesquisador Peter Burke explica, por exemplo, que a “hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências”, e que “(...) a atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença”.²⁴⁷

Dessa forma, se observarmos as semelhanças apresentadas entre o *soul* e o samba, por exemplo, veremos que esta é muito mais que o fato de ambos os gêneros serem criações atribuídas aos negros. Há, de forma relevante, afinidades musicais como a métrica - o compasso binário no samba e quaternário no *soul* e no *funk* - por exemplo, que possibilita que células rítmicas como a colcheia pontuada e a semicolcheia tocadas pelo bumbo da bateria, remetendo ao surdo tocado no samba, se combinem à caixa “aberta” tocada no segundo tempo do *soul* e do *funk*.

Além da métrica, as análises musicais de parte do repertório da Black Rio mostraram também a afinidade existente entre a instrumentação comumente utilizada pela *soul music*, (o naipe de sopros, por exemplo) e aquela utilizada nas sonoridades das gafieiras. Combinações e afinidades como estas são parte dos mecanismos e procedimentos que puderam gerar uma sonoridade particular como o *samba-soul-jazz*, ou o *baião-funk-jazz* da BBR.

No entanto, se mostrou relevante o fato de que, apesar das semelhanças e afinidades existentes entre os gêneros explorados na sonoridade alcançada pela Black Rio, as musicalidades parecem permitir que haja um diálogo que, porém, não chega, em alguns casos, a produzir uma síntese e sim, se aproxima de uma fricção de musicalidades, como defende o pesquisador Acácio Piedade.

Embora a proximidade do repertório da banda estudada com a idéia da fricção seja notada nas análises apresentadas, amplia-se a complexidade do objeto quando, da observação e análise

²⁴⁷ BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2006. p.30.

da releitura de “Baião”, por exemplo, é possível se apontar para a noção de síntese, que se opõe à de fricção, já que os elementos distintos encontram-se consideravelmente mais imbricados.

Em última instância, a identificação de uma sonoridade fricativa demonstraria também, como afirma Piedade, a complexidade de produções baseadas no hibridismo, já que estas somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita:

“(...) o novo gênero absorve uma musicalidade outra que, no entanto, mantêm-se distinta, justamente porque é percebida. E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto (...) porque se trata não apenas de termos musicais mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente”.²⁴⁸

Há, ainda, outro fator a ser destacado ao se analisar uma produção musical como a da Black Rio: a questão da ‘deslocalização’ de sua produção, como afirma o pesquisador Zan. Além do fato de sua produção não ter criado vínculos sólidos com a comunidade *black* dos anos setenta, foi possível observar também que sua sonoridade e seus discos (muito mais próximos da música instrumental e da MPB) circularam pelo mundo e se transformaram mais tarde em “artigo de colecionador”, sendo relançados por diversos selos nacionais - em forma de coletânea, etc. - e internacionais (exemplos disso podem ser observados nos Anexos I - Listagem dos discos e/ou composições pertencentes à banda Black Rio).

Essa ‘deslocalização’ ou, como se referem outros pesquisadores, “desterritorialização”, tem relação com diversos fatores. No caso da Black Rio, suas fusões e sua sonoridade devem ser entendidas como emergentes de novos contextos, em que poderíamos destacar fatores como, de acordo com Zan, a “integração da sociedade brasileira a circuitos cada vez mais mundializados de bens simbólicos”²⁴⁹, bem como a emergência de novos movimentos sociais e novas identidades culturais. O pesquisador também ressalta que “contrariando o esforço do governo militar de reativar, até certo ponto, o sentimento nacionalista, a globalização provocava um certo arrefecimento dos processos de identificação com a cultura nacional e abria brechas para novas configurações culturais locais e regionais”.²⁵⁰

²⁴⁸ PIEDADE, op. cit. p. 201.

²⁴⁹ ZAN, op. cit. p. 195.

²⁵⁰ Ibidem.

Desta maneira, a banda Black Rio e sua produção deve ser vista como ‘fruto’ de um momento “marcado simultaneamente pela emergência de novos movimentos culturais e identitários, e por uma produção simbólica orientada não mais pelo experimentalismo de vanguarda, mas pelos modismos e por novas demandas de um mercado cada vez mais ávido por novidades” ²⁵¹, ressalta Zan.

No entanto, o fato de os produtores e músicos da BBR ainda aparentarem uma preocupação em ‘legitimar’ e/ou ‘justificar’ sua produção, e ‘preservar’ as ‘raízes’ culturais brasileiras (como nos dá indícios o encarte de *Gafieira Universal*), como se olhassem para o novo cenário dos anos 70 ainda com “lentes dos anos 60”, seja, talvez, como lembra Zan, uma das razões pelas quais a produção da BBR tenha “permanecido como que flutuando sobre as ondas do mercado, e não tenha criado vínculos mais orgânicos com determinados segmentos de consumidores da época”.

252

Mesmo assim, a sonoridade peculiar e nova proposta pela Black Rio ‘transcendeu’ as fronteiras da terra do samba, tendo servido como referência a diversos artistas e grupos estrangeiros ligados ao segmento da *soul* e da *black music*, além de seus discos terem se transformado, anos mais tarde, em raridades para colecionadores e consumidores ligados a segmentos alternativos do mercado de música popular.

Um dos exemplos disso seria a composição “Brazilian Rhyme”, presente no disco *All’ n’ All*, do grupo norte-americano (que também serviu de referência à BBR) Earth Wind & Fire ²⁵³. De acordo com o seu líder, Maurice White, após passarem um mês na Argentina e no Brasil, de maneira especial no Rio de Janeiro, a sonoridade que estes países exprimiam fez com que ele “abrisse sua mente” e passasse a “querer algo daquilo em sua música”. Dessa forma, depois de estudar o “*funk* progressivo da BBR e as canções de Milton Nascimento”, Maurice White e o Earth Wind & Fire escreveram peças que seguiam os traços do samba e dos cantos ouvidos no carnaval, integrando elementos dos ritmos brasileiros aos *grooves* padrões do *funk* do Earth Wind & Fire.

254

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Vale citar que o referido disco venceu o Grammy Award, na categoria de melhor disco instrumental em 1978.

²⁵⁴ MOON, Tom. *1.000 Recordings to hear before you die. All’ n’ All*. Earth Wind & Fire. Workman Publishing, 2008-2010. pp. 250-251.

Outro exemplo dessa ‘deslocalização’ da produção da BBR foi percebida por William Magalhães, o filho de Oberdan, quando em passagem por Londres acompanhando o cantor Gilberto Gil, encontrou um exemplar do LP *Maria Fumaça* em uma loja de discos usados, sendo vendido pelo preço de 100 libras. Surpreso com o alto preço, William conta ter percebido que “havia todo um culto à Black Rio lá na Inglaterra”, e que “se perguntou por que o grupo não tinha este mesmo reconhecimento aqui no Brasil”.²⁵⁵

E, além de ter sido referência a alguns grupos ‘consagrados’ da *black music* como o Earth Wind & Fire, é também possível que se reconheça influência da sonoridade da BBR na produção de bandas mais alternativas do segmento *funk/soul* como Jamiroquai, Incógnito e Band New Heavies, acrescenta o músico e *bandleader* da atual formação da Black Rio²⁵⁶, William Magalhães.

257

Em última instância, não se pode deixar de pensar que o diálogo proposto pela experiência musical realizada pela banda Black Rio vai muito além da fricção ou da síntese entre diferentes estilos e gêneros musicais, sejam eles nacionais ou internacionais. O trabalho desenvolvido por essa banda levanta questões de como a indústria fonográfica foi capaz de interferir no comportamento e na expressão artística de um determinado grupo ou comunidade, ocasionando simultaneamente novas incursões artísticas de músicos que passavam a se identificar com novas estéticas e concepções, e que, no entanto, não se contentavam em apenas reproduzir, imitar ou copiar tais ‘novidades’ e ‘modismos’.

A experiência tida pela BBR demonstra o quanto uma situação marcada por uma confluência de fatores, em um determinado período, pode impulsionar manifestações artísticas que transcendam a simples incorporação de elementos externos, criando (a partir da ressignificação desses novos elementos em um novo contexto) algo singular, capaz de transcender também fronteiras territoriais e temporais. Talvez por isso a produção musical da BBR, mesmo após mais de três décadas, continua soando tão atual e procurada como referência a inúmeros artistas e grupos do mesmo segmento.

²⁵⁵ ZAN, op. cit. p. 195.

²⁵⁶ Vale citar também que a atual formação da BBR, liderada por William, está prestes a lançar um disco intitulado *Supernova SambaFunk*. A produção é assinada pelo líder do grupo de *rap* Racionais MC's, o compositor e vocalista Mano Brown. O disco tem previsão de lançamento para o segundo semestre de 2011, pelo selo Cosa Nostra, pertencente ao Racionais MC's, e será lançado também no Japão e na Europa, pela gravadora Far Out.

²⁵⁷ ZAN, op. cit. p. 195.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA**, Carlos. *Arranjo*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2002.
- BAHIANA**, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BURKE**, Peter. *Hibridismo cultural*. Rio Grande do Sul, Editora Unisinos, 2006.
- CAMARGO**, Luís Francisco Espíndola. *Choro: enunciado e ajustamento*. UFSC - Universidade Estadual de Santa Catarina. Extraído do endereço eletrônico <http://www.repom.ufsc.br/REPOM1/chico.htm>.
- CANCLINI**, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da USP, 2003. 4a ed.
- DIAS**, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP / Boitempo Editorial, 2000. 1ª Ed.
- FENERICK**, José Adriano. *A ditadura, a indústria fonográfica e os “independentes” de São Paulo nos anos 1970 e 1980*.
- FREITAS**, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. São Paulo, 1995.
- GIACOMINI**, Sonia Maria. *A Alma da Festa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. P.28.
- HERSCHMANN**, Micael. *Abalando os anos 90 - Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda. 1997.
- LEITE**, Yonne & **CALLOU**, Dinah. *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- LINHARES**, Leonardo Barreto & **BORÉM**, Fausto. *A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop*. In, *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, pp. 28-38.
- MIDANI**, André. *Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MORELLI**, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009. 2ª Ed.
- MOON**, Tom. *1.000 Recordings to hear before you die*. Workman Publishing, 2008/2010.
- MOTTA**, Nelson. *Vale tudo: o Som e a Fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva. 2007.

- NAPOLITANO**, Marcos. *MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira*, in *Anos 70: Trajetórias*. _____ . *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Ed. Contexto. 2001.
- NASCIMENTO**, Alam D'Ávila do. *Para animar a festa: a música de Jorge Ben Jor*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2008.
- OLIVEIRA**, Maria Érika de. *For all, folkmídia e a indústria cultural regional*. Artigo publicado em *Razón y Palabra*, revista eletrônica especializada em comunicação. Extraído do endereço eletrônico: <http://razonypalabra.org.mx/antiores/n60/oliveiralima.htm>.
- ORTIZ**, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ**, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PIEDADE**, Acácio T. de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In, *Opus*, revista eletrônica da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. V. 11. 2005.
- SARAIVA**, Joana Martins. Artigo: *Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50*. In "Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura". _____ . *A invenção do samba-jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. RJ: 2007.
- SEVERIANO**, Jairo & **MELLO**, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958 – 1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SHUKER**, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Ed. Hedra. 1999. 1a edição.
- TAGG**, Philip. *Everyday Tonality*. New York & Montréal: 2009. The Mass Media Music Scholar's Press.
- TATIT**, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS**. Segunda edição, editado por Stanley Sadie, volume 23, Macmillan Publishers Limited, 2001. Pgs. 756 a 759.
- THE PENGUIN ENCYCLOPEDIA OF POPULAR MUSIC**. Editado por Donald Clarke. Penguin Books Ltda. 1989.

TROTTA, Felipe. *Samba instrumental*. Ensaio elaborado para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*. Extraído do endereço eletrônico <http://www.musicosdobrasil.com.br>

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG. 2004.

ZAN, José Roberto. *Funk, Soul e Jazz na terra do Samba: A sonoridade da Banda Black Rio*. In Revista *ArtCultura*. Uberlândia, Editora da UFU, v.7, n.11, 2005.

DISCOGRAFIA UTILIZADA:

Maria Fumaça. Banda Black Rio. WEA. 1977.

Gafieira Universal. Banda Black Rio. RCA Victor. 1978.

Saci-Pererê. Banda Black Rio. RCA Victor. 1980.

Som, Sangue, e Raça. Dom Salvador e Abolição. CBS. 1971.

Head Hunters. Herbie Hancock. LP, Columbia. 1973.

Monumento Nordestino. Luiz Gonzaga. CD. Sony / BMG. 2007.

Samba em Hi-Fi: A Turma da Gafieira. LP, 1957.

Last days and Time. Earth Wind & Fire. LP, Columbia Records. 1972.

All 'N All. Earth Wind & Fire. LP, 1977. Colaboração de Eumir Deodato (arranjos).

Wild and Peaceful. Kool & The Gang. LP, 1973.

Spirit of Boogie. Kool & The Gang. LP, 1975.

Tower of Power. Tower of Power. LP, Warner Bros. Records. 1973.

Heavy Metal Be-Bop. The Brecker Brothers. LP, Arista. 1978.

In a Silent Way. Miles Davis. LP, Columbia. 1969.

Bitches Brew. Miles Davis. LP, Columbia. 1969.

James Brown. 50th Anniversary Collection. CD.

ANEXOS I

Entrevista com André Midani

Rio de Janeiro, 11 de Maio de 2010.

1) Como se deu a formação da Banda Black Rio?

“Eram um grupo de músicos que se conheciam, e tinham uma inquietação muito grande quanto à condenação do músico negro, aqui no Brasil, a ser deixado na cozinha fazendo samba. Eles todos tinham uma educação musical bastante jazzística, então se conheciam e se gostavam por essa ligação musical que tinham entre eles.

Então, realmente, a história é essa... são pessoas que tinham em comum um amor a uma outra forma de música, que não a 'música da cozinha' e que tinham uma educação musical que vinha do funk, quer dizer, da cultura funk, dos Estados Unidos, e eles se juntaram, ensaiaram, até descobrir uma linguagem. Foi esse o porquê de se ter uma banda como a Black Rio... foi essa afinidade musical e o desejo de fazer com que essa afinidade musical resultasse em alguma coisa (em termos profissionais - ?).

2) Então eles tiveram liberdade para criar essa sonoridade toda? Não foi propriamente uma “encomenda da indústria fonográfica” para suprir uma demanda de mercado?

“Bom, creio que se isso é dito, não é muito exato. Quem contratou a Banda Black Rio para a minha companhia foi o Mazzola. Então a história é que eu simplesmente ouvi o trabalho deles, achei a banda sensacional, e autorizei o Mazzola, que era meu diretor artístico, a contratar a banda Black. A partir daí eu tive contatos com o Oberdan. Mas eu não chamei o Oberdan pra dizer: 'Oberdan, faça o favor de descobrir um estilo'. Ninguém. Nem eu nem o Mazzola. Chegou pronto. Tudo o que você ouviu no disco estava na demo.”

3) Entende-se então, que a “onda *black*” já circulava entre os músicos e ouvintes nesse período?

“Sim, claro. Entre eles. Não houve influência externa, enfim, proposital. Do tipo “Olha, vamos fazer isso, vamos fazer uma coisa assim... não! Eles foram lá, entre eles, como eu te contei, ensaiaram, ensaiaram, e quando estava pronto mostraram pro Mazzola. Talvez tivessem

mostrado para outras companhias, não sei... Mas o fato é que o Mazzola gostou muito, me apresentou, (e eu aprovava todas as contratações, não é?), eu achei o projeto formidável, e contratei.”

4) Como você enxergava o músico negro naquele período?

“Eu me lembro de ter falado ou escrito, talvez naquela época, que eu achava que a distância entre o músico branco e o músico negro era cada vez maior. Porque o músico negro não tinha dinheiro para poder comprar os instrumentos modernos, enquanto o branco compra na hora em que ele quiser. Então, naquela época eu via o músico negro como consignado num 'alfabetismo instrumental', porque não teria condições para comprar essas novidades todas. Eles não tinham, na época, a possibilidade de experimentar com equipamento eletrônico (o que não cabe aqui, mas é o mesmo estado de espírito, não é?) porque havia um problema financeiro e social que o impedia. Naquele momento era um pouco isso. Evidentemente isso mudou.”

5) A minha pesquisa procura abranger um pouco a questão da indústria fonográfica, que, na década de 70 se expandia e se consolidava de forma considerável.

“Sim. Principalmente aqui no Brasil, por uma porção de circunstâncias, como todos os lugares importantes como Estados Unidos, Inglaterra, Cuba, Austrália, México...

E, na sua opinião, qual a relação entre essa indústria do disco e a produção musical?

“(...) então, isso [a indústria do disco] alimentava um pouco todo mundo. Como “Mutantes”, por exemplo, que alimentavam grupos da Inglaterra... da mesma maneira, nessa época talvez o B. Collins, você conhece o B. Collins? Um negro maravilhoso, (...) um dos inventores do *funk*... George Clinton... Então tudo isso rolava, e evidentemente, o pessoal aqui, a Banda Black (Rio), com certeza tinha acesso a estas informações... e comentavam as suas inquietações...”

6) Sobre os precursores do *soul* e do *funk* no Brasil, e sobre a questão da identidade negra, o orgulho de ser negro, a realidade desses gêneros aqui parece ter sido bem diferente daquela ocorrida no seu país de origem, os EUA. Em breve entrevista com Roberto Menescal, quando questionado a respeito desse assunto, ocorreu-lhe o pensamento de que “o Brasil não viu nascer nenhum James Brown”. Você concorda com isso?

“(...) O James Brown brasileiro existe. É Jorge Benjor... esse é o pai deles todos. Na minha opinião. O Jorge tem uma maneira de tocar e afinar o violão que é completamente diferente de todo mundo. Eu não posso dizer ao certo porque não sou músico (...), mas uma das coisas que na época ele fazia é que ele invertia todas as cordas do violão, colocava as cordas graves no lugar das cordas agudas, (...) e era uma coisa muito diferente... Então, foi ele o primeiro negro a bater no peito e dizer “Chove chuva”... que tem um valor poético extraordinário porque por trás de dizer “Chove chuva”, o que é que pode chover senão chuva? (Pode ser um trecho da poesia da família Campos, Augusto Campos, né?) E todo o trabalho poético, (o próprio trabalho de Esmeralda), se você vir a poesia que tem ali, é precursora de tudo o que se pode imaginar na música negra brasileira. (...) Os Tropicalistas consideram até hoje que o Jorge Benjor é o ... (precursor)... Então, quando o 'Beto' fala que não existiu um James Brown, aí é complicado porque... (...) da mesma maneira que o James Brown foi o iminentemente o precursor, revolucionário, o Jorge Benjor também o foi... e certamente, a Banda Black, Oberdan e companhia, reverenciavam enormemente o Jorge. Como provavelmente devem ter reverenciado o Tim Maia. Que são as duas grandes influências ou no sentido de encontrar um 'afro-brasileiro', uma linguagem musical, ou no sentido de encontrar uma tradução honesta e original ao que (chamamos) 'black'.”

7) Sobre a questão mercadológica, o que a gravadora almejava com uma sonoridade como a da Banda Black Rio? Que público buscava atingir?

“(...) que tipo de público, é certamente extremamente difícil de te responder. Eu estava particularmente chocado pelo que acontecia na Zona Norte com o *funk*. Não o *funk* de hoje não, o *funk* daquela época, que evidentemente era muito diferente. Quando eu cheguei a um estádio de basquete (e eu menciono isso no livro - *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*), eu achei aquilo fantástico, nunca tinha visto uma coisa daquelas! (Naquela época) era tudo samba, e lá, não era nada! Era tudo *black power*! E os outros lá, o que eu chamo de 'negro bom' e 'negro ruim', não é no sentido pejorativo da palavra... mas como a sociedade sempre achou bom o negro 'bom', que não contestava a sua condição... da mesma maneira o negro 'ruim', que esse sim... o Oberdan era um 'negro ruim'... o Tim Maia era um 'negro ruim'... e aí você vai... o ruim é no aspecto sociológico, e não ruim da sociedade... Então, paralelamente à história da Banda Black, o Mazzola contratou o Carlos Dafé, que foi um personagem por trás das cortinas, por trás dos palcos, muito

importante... e, encontramos os primeiros Djs, que tocavam os B. Collins, George Clinton, do qual estou falando... e aí começamos a fazer o que seria hoje o “baile de ciclano” ou o “baile de fulano”... sei lá... como todos esses Djs que fazem bailes. Então, já existia isso... uns dois ou três, mais importantes que os outros. Mas, voltando à tua pergunta, eu acho que... eu acho não, eu tenho certeza que, a minha intenção foi de fazer como eu fiz na Bossa Nova, como eu fiz na Tropicália, o ato de 'juntar no mesmo guarda-chuva' um grupo de músicos e de pessoas, de artistas, de compositores, que tivessem uma semelhança, não musical, mas uma semelhança... social... eu penso que é 'social' a palavra. Então com certeza eu estava pensando no Movimento Black, para um público *black*. Não me deve ter passado pela cabeça fazer isso para o branco, por exemplo. Pode ter acabado atingindo esse público, certamente... Mas a intenção era fortalecer uma “unidade musical negra” que, teria muito mais chance de ter sucesso se todos eles estivessem ‘em cima de um Movimento Black’, como a Banda Black Rio... foi isso.”

- 8) Um fato que é curioso, penso eu, é o fato do primeiro disco da Banda Black Rio, *Maria Fumaça*, ter sido inteiramente instrumental, apesar de todos aqueles bailes de *soul* e *funk* que faziam parte do chamado Movimento Black (e que possivelmente foram os responsáveis pela formação do que viria a ser o público da Banda Black Rio), terem sido calcados sobretudo na 'canção', principalmente de artistas norte-americanos como *James Brown*, *Kool & The Gang*, etc... Eu me refiro aqui à contraposição de 'canção' *versus* 'música instrumental'...

“Bom, uma canção é uma canção... ela pode ser cantada ou executada instrumentalmente... o que você se refere é o fato de ter sido o primeiro intento dessa natureza? Ser instrumental, é isso? Ah, com certeza sim. Mas, também não podemos esquecer que havia uma escola, uma geração antes desses músicos, como um baterista negro (que não me lembro o nome) que tinha um trio e depois tocou com Sérgio Mendes, ou seja, que havia no 'Brasil moderno' uma enorme experiência instrumental... E eu não estou falando de Pixinguinha – que também é – (...) Pixinguinha referiu-se a New Orleans, música norte-americana, e de volta inventou o choro, que era uma música instrumental... Depois veio a Bossa Nova. Quando falo em BN todo mundo pensa em Roberto Menescal, Carlos Lyra, etc... as pessoas têm uma tendência a esquecer o Tamba Trio de Luizinho Eça, Samba Trio de Sérgio Mendes, o Zimbo Trio, etc... e Sérgio Mendes tanto como pianista como arranjador, que depois foi para os EUA e fez um disco extraordinário... quer dizer... então, a Banda

Black não chegou de um 'deserto' de experiências musicais. Havia uma tradição, uma grande tradição. O fato de revolucionar se deve muito mais ao fato de um estilo musical que eles fizeram do que propriamente terem sido pioneiros na música instrumental nesse país.”

“(…) A música instrumental, geralmente é obra de músicos muito mais inquietos, digamos... e que não se importam muito com o sucesso comercial... então a linguagem deles vai se complicando, e conseqüentemente vai se distanciando... então, se eu puder pegar um exemplo que não seja brasileiro, como a música de *jazz*... (...) Vendia-se bastante nos tempos de Charlie Parker e companhia; tinha um público, e a música que eles faziam sempre levava um público a mais... mas era o músico com o seu público... Chegou um momento de ruptura, onde até o baterista diz: 'eu não tenho obrigação de segurar o ritmo, eu sou um músico como qualquer outro', era uma loucura, aí o baixista disse: 'Bom, eu tampouco'. Então, a música enlouqueceu. Max Roach, Kenny Clarke foram os dois bateristas que causaram esse 'tumulto'... então era um momento em que eles tocavam 'para eles', porque o público não entendia mais nada... nem eu entendi nada...”

8) Havia algum tipo de estratégia por parte da indústria fonográfica com relação ao *soul* e ao *funk* no Brasil, na década de 70?

“Até havia, porque havia estações de rádio, e programações [que tocavam esse tipo de repertório], e que tiveram certamente uma grande importância dentro desse parâmetro...”

“Eu não me lembro... [estratégia] da indústria fonográfica com certeza não. Se a minha memória é correta, só a Warner fez isso. Pode ser que depois algumas outras companhias... mas vamos dizer, entre, vamos supor, 1978 e 1985 (em 85 eu comecei com o Rock Brasileiro), mas nesse espaço de tempo, talvez tenham mais nomes que eu não me lembro agora, tinha o Hyldon, Cassiano... tudo isso entrou na Warner... todos esses começaram na Warner... Como eu te disse, havia sim, uma estratégia de dizer: 'Olha, há um movimento, não é um aqui e outro lá; não, há um movimento, como houve a Tropicália, a Bossa Nova, e como a gente fez com o Rock Brasileiro... Então, se havia uma iniciativa, o detalhe dessa iniciativa eu não me lembro, mas o geral da iniciativa é isso o que eu estou te falando.”

9) E essa iniciativa teria começado então por conta de todos aqueles bailes (Bailes da

Pesada) que estavam ocorrendo na Zona Norte, por exemplo?

“Inicialmente começou assim, quer dizer, como está no livro. Um jornalista que trabalhava na Manchete, e esse rapaz, que eu não me lembro o nome agora, eu não tinha muita intimidade com ele, mas nos encontramos várias vezes ou na Manchete ou na companhia, e a gente tinha estabelecido como um tipo de relação. E um dia ele me disse 'Você sabe o que está acontecendo na Zona Norte?' E eu disse 'Não, não faço a menor idéia...', 'Então eu vou te levar lá, que dia você pode ir?' A história é essa. Ninguém inventou nada. Quem pode se dizer que inventou alguma coisa foram os músicos, obviamente. Do *establishment*, dos *comodores*, das gravadoras, dos produtores artísticos, ninguém inventou nada.”

- 10) Com relação à vendagem do primeiro disco da BBR, *Maria Fumaça*, inicialmente tem-se a impressão de que teria sido um fracasso de vendas. Porém, ao acompanhar algumas reportagens de jornal sobre apresentações da Banda Black Rio, a realidade parece não ter sido exatamente a de um fracasso de vendas.

“Não, o disco não foi um fracasso de vendas. Eu não tenho a informação exata dos números, mas eu poderia estimar que foram vendidas entre 80 a 120 mil cópias do primeiro disco da BBR, o que não é um número pequeno para a época. É claro que, comparado a 2 milhões de cópias vendidas por Roberto Carlos, por exemplo, parece pequeno, mas é um número até satisfatório para a gravadora. Por exemplo, a turnê *Bicho Baile Show* (que rendeu um disco ao vivo) feita pelo Caetano Veloso acompanhado da BBR, surgiu a convite do próprio Caetano. Ele ouviu o disco da banda, achou maravilhoso e os convidou para acompanhá-los.”

- 11) Como você enxerga o papel da indústria fonográfica com relação à inserção do *soul* e do *funk* no Brasil?

“Penso que não foi uma participação muito grande. O papel foi apenas o de divulgar, de fazer esse som chegar até o público. De dizer 'Olha, isso aqui existe'.”

Listagem dos discos contendo gravações e/ou composições pertencentes à

Banda Black Rio: ²⁵⁸

1. *Tropique Samba Lounge: Beleza Pura* - 2002

Formato: CD

Música: Cravo e Canela (M. Nascimento e L. Borges)

Gravação Original: BMG Brasil - 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: *Universal Music* - DUBAS Musica www.dubas.com.br

2. *Tropique Samba Lounge: Emorio* - 2003

Formato: CD

Música: Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos e Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil - 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: *Universal Music* - DUBAS Musica www.dubasmusic.com.br

3. *The Vibe* - 2004

Formato: CD

Música: Cravo e Canela (M. Nascimento e L. Borges)

Gravação Original: BMG Brasil - 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: BMG *France* - RCA (França)

4. *Jazz Carnival* - 1995

Formato: CD, K7

Música: *Melissa* (Oberdan Magalhães)

Gravação Original: BMG Brasil - 1980; LP *Saci-Pererê*

Distribuição: BMG *Records UK* (Inglaterra), *Telstar Records*

5. *Sandra de Sá e Banda Black Rio* - 2000

Formato: CD

Músicas: 1. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos e Oberdan Magalhães)

2. Metalúrgica (Claudio Stevenson e Cristóvão Bastos)

²⁵⁸ Listagem gentilmente concedida por Livia Stevenson.

3. Casa Forte (Edu Lobo)
4. Leblon Via Vaz Lobo (Oberdan Magalhães)
5. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)
6. Urubu Malandro (João de Barro e Louro)
7. Na Baixa Do Sapateiro (Ari Barroso)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: Warner Music Brasil

6. Maria Fumaça - LP 1988, CD 2001

Formato: LP, CD

Músicas: 1. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos e Oberdan Magalhães)

2. Metalúrgica (Claudio Stevenson e Cristóvão Bastos)
3. Casa Forte (Edu Lobo)
4. Leblon Via Vaz Lobo (Oberdan Magalhães)
5. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)
6. Urubu Malandro (João de Barro e Louro)
7. Na Baixa Do Sapateiro (Ari Barroso)
8. Junia (Jamil Joanes)
9. Caminho da Roça (Oberdan Magalhães e Barrosinho)
10. Baião (L. Gonzaga e H. Teixeira)

Gravação Original: WEA Brasil -1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: WEA Brasil

7. Maria Fumaça - 1978

Formato: LP

Músicas: 1. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

2. Na Baixa Do Sapateiro (Ari Barroso)
3. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)
4. Urubu Malandro (Louro e J. de Barro)
5. Metalúrgica (*Claudio Stevenson, Cristóvão Bastos)
6. Casa Forte (Edu Lobo)
7. Leblon Via Vaz Lobo (Oberdan Magalhães)
8. Caminho Da Roça (Barrosinho e Oberdan Magalhães)

9. Junia (Jamil Joanes)

10. Baião (L. Gonzaga, H. Teixeira)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: *Atlantic* (Alemanha), www.atlanticrecords.com - www.bsnpubs.com/atlantic

Endereço: 1290 Ave. of the Americas, NY -10104 - USA

8. ***Latin Essentials Vol. 19. 2001, 2003***

Cópia do LP *Maria Fumaça* com título trocado (segundo L. Stevenson)

Formato: CD

Músicas: 1. *Maria Fumaça* (*Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

2. *Na Baixa Do Sapateiro* (Ari Barroso)

3. *Mr. Funky Samba* (Jamil Joanes)

4. *Urubu Malandro* (Louro e J. de Barro)

5. *Metalúrgica* (*Claudio Stevenson, Cristóvão Bastos)

6. *Casa Forte* (Edu Lobo)

7. *Leblon Via Vaz Lobo* (Oberdan Magalhães)

8. *Caminho Da Roça* (Barrosinho, Oberdan Magalhães)

9. *Junia* (Jamil Joanes)

10. *Baião* (L. Gonzaga, H. Teixeira)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: WEA (Estados Unidos), *Warner Music Latina*. Endereço: 555 Washington Ave.
14th Floor - Miami Beach -FLA -USA

9. ***Rebirth (Nova Black Rio) - 2002, 2003***

Formato: CD

Música: *Miss Cheryl* (Jorge Barreto) *Gavins Sunday Night Re-Edit Mix*

Gravação Original: *Miss Cheryl*: BMG Brasil – 1980; LP *Saci-Pererê*

Distribuição: *Mr. Bongo* (Inglaterra), Endereço: 2nd Floor 24 Old Steine Brighton, Soho, East
Sussex - BNI-1EL - London - UK - www.Mrbongo.com

10. ***Brazilian Music Groove – 2001***

Formato: CD; LP

Música: *Cravo e Canela* (M. Nascimento e L. Borges)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: BMG Company (Estados Unidos), www.click2music.com.br

11. *Saci Pererê* – 2000, 2005

Formato: CD

Músicas: 1. Saci-Pererê (Gilberto Gil)

2. Miss Cheryl (Jorge Barreto)

3. Melissa (Oberdan Magalhães)

4. De Onde Vem (R. Barcelos, L. Olivetti)

5. Subindo o Morro (Claudio Stevenson)

7. Profissionalismo é Isso Aí (J. Bosco, A. Blanc)

8. Broto Sexy (Oberdan Magalhães, P. Zdanowsky)

9. Tem Que Ser Agora (L. Mendes, G. Lamounier)

10. Zumbi (Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Saci-Pererê*

Distribuição: BMG Brasil

12. *Saci Pererê* - 1992

Formato: LP

Músicas: 1. Saci Pererê (Gilberto Gil)

2. Miss Cheryl (Jorge Barreto)

3. Melissa (Oberdan Magalhães)

4. De Onde Vem (R. Barcelos, L. Olivetti)

5. Subindo o Morro (Claudio Stevenson)

7. Profissionalismo é Isso Aí (J. Bosco, A. Blanc)

8. Broto Sexy (Oberdan Magalhães, P. Zdanowsky)

9. Tem Que Ser Agora (L. Mendes, G. Lamounier)

10. Zumbi (Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Saci Pererê*

Distribuição: *Turning Reel Productions* (Alemanha). Endereço: *P. O. Box 520436 - 2000 Hamburg 52.*

13. *Banda Black Rio e A Cor do Som* - 2001 (2 LPs em 1 CD)

Formato: CD

Músicas: 1. Saci Pererê (Gilberto Gil)

2. Miss Cheryl (Jorge Barreto)

3. Melissa (Oberdan Magalhães)

4. De Onde Vem (R. Barcelos, L. Olivetti)

5. Subindo o Morro (Claudio Stevenson)

7. Profissionalismo é Isso Aí (J. Bosco, A. Blanc)

8. Broto Sexy (Oberdan Magalhães, P. Zdanowsky)

9. Tem Que Ser Agora (L. Mendes, G. Lamounier)

10. Zumbi (Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: BMG Brasil

14. *Chill Brazil* - 2002

Formato: CD

Músicas: 1. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

2. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: Warner Music Brasil

15. *Terca Emerald* - 2007

Formato: CD

Músicas: 1. Expresso Madureira (Claudio Stevenson, Jorge Barreto)

2. Chega Mais (Luiz C. dos Santos, Valdecir Nei)

3. Rio de Fevereiro (Oberdan Magalhães, H. Mateus)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: BMG Japan (Japão), www.bmgjapan.com

16. *Various 25 Ans De Musique* - 2007

Formato: CD

Música: Na Baixa Do Sapateiro (Ari Barroso)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: Nova Records - *D'Avant Nova* (França), www.novaplanet.com

Contato: Mathieu@radionova.fr - 33 Rue Du Fauburg, Saint Antoine F- 75011, Paris, France

17. *Bicho Baile Show* - 2002

Show Caetano Veloso e Banda Black Rio. Gravado ao Vivo no Teatro Carlos Gomes em 1978
- CD Lançado em 2002.

Formato: CD (Coletânea de Caetano Veloso)

Músicas: Banda Black Rio e Caetano Veloso:

1. Odara (Caetano Veloso)
2. Tigresa (Caetano Veloso)
3. London London (Caetano Veloso)
4. Chuva Suor e Cerveja (Caetano Veloso)
5. Two Naira Fifty Kabo (Caetano Veloso)
6. Alegria Alegria (Caetano Veloso)
7. Qualquer Coisa (Caetano Veloso)

Músicas: Banda Black Rio:

1. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)
2. Caminho da Roça (Barrosinho, Oberdan Magalhães)
3. Na Baixa Do Sapateiro (A. Barroso)
4. Baião (L. Gonzaga)
5. Leblon Via Vaz Lobo (Oberdan Magalhães)

Gravação Original: sem gravação original

Distribuição: Universal Sound Brasil

18. *Samba Soul 70* - 2001

Formato: CD; LP

Música: Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: *Ziriguiboom* (USA). www.ziriguiboom.com, *Crammed Discs Labels* (Bélgica),
www.crammed@crammed.be. General Patton 1050 – Brussels.

19. *MPBZ* - 2005

Formato: CD

Música: Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: EMI ODEON Brasil, www.mzamusic.com.br

20. *CDteca Funk Brasil - S/D*

Formato: CD

Música: Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: BMG Brasil

21. *The Beat of Brazil - 2002*

Formato: CD; LP

Músicas: 1. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)

2. Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos e Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: Warner Music UK Ltda. (Inglaterra), www.warnerbrothersrecords.com.uk
www.wmg.com - 28 Kensington Church St. - London W8 4EP - Tel: 44 020 73682500

22. *Seleção 2 - 2003*

Formato: CD

Música: Profissionalismo é Isso Aí (J. Bosco, A. Blanc)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: BMG Funhouse Inc. (Japão), www.bmg.japan.com

23. *Brazil Boogie - 2002*

Formato: CD; LP

Música: Gafieira Universal (Claudio Stevenson, Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: Nascente (Inglaterra), www.nascente.com.uk

24. *Black Rio Soul Power - 2002*

Formato: CD; LP

Música: Gafieira Universal (Claudio Stevenson, Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: Strut (Inglaterra). www.strutrecords.com - www.strut.com.uk

25. *Colors: Dark Orange (Mix Nubian Lady DJ) - 2009*

Formato: CD

Música: Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: *HiTide* (Japão), www.hitide@world.odn.ne.jp

26. 12 Jazz Funk Classics - 1998

Formato: CD

Música: Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: *Sequel* (Inglaterra)

27. Wicked Jazz Sounds – 2007

Formato: CD

Música: Samboreando (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: *United* (Holanda), www.unitedrecordings.com. Telefone: 31-0-23-5126900

28. Trouble On The Dance Floor -1997

Formato: CD; LP

Música: Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: *XTreme Records* (Inglaterra). wwwxtremerecords@btconnect.com

Endereço: 1st Floor, 87 Wardour Street – London – WTU 3 TF. Tel (0171) 4371770 / 4371442

29. The Best of Banda Black Rio - 1996

Formato: CD; LP

Músicas: 1. Gafieira Universal (Claudio Stevenson, Barrosinho)

2. Vidigal (Oberdan Magalhães, Valdecir Nei)

3. Expresso Madureira (Claudio Stevenson, Jorge Barreto)

4. Leblon Via Vaz Lobo (Oberdan Magalhães)

5. Cravo e Canela (M. Nascimento e L. Borges)

6. Maria Fumaça (Luiz Carlos dos Santos, Oberdan Magalhães)

7. Mr. Funky Samba (Jamil Joanes)

8. Miss Cheryl (Jorge Barreto)

9. Samboreando (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)
10. Rio De Fevereiro (Oberdan Magalhães, H. Mateus)
11. Casa Forte (Edu Lobo)
12. Chega Mais (Luis C. dos Santos, Valdecir Nei)

Gravação Original: 1- WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

2- BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

3- BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: *Universal Sound* (Inglaterra). Endereço: *12 Ingestre Place, Soho-London W1r OJF -UK*. www.souljazzrecords.com.uk

30. *Beginner Guide to Brazilian Music* - 2008

Formato: CD

Música: Vidigal (Oberdan Magalhães, Valdecir Nei)

Gravação Original: BMG Brasil – 1979; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: Nascente (Inglaterra). www.nascente.com.uk

31. *Brazilian Music 100*

Formato: CD

Música: Chega Mais (Luiz C. dos Santos, Valdecir Nei)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: BMG (Japão). www.bmgjapan.com

32. *Latin Jazz* - 2008

Formato: CD

Música: Gafieira Universal (Claudio Stevenson, Barrosinho)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: Nascente (Inglaterra). www.nascente.com.uk

33. *Quelque Chose De Jazz* – S/d

Formato: LP

Música: Vidigal (Oberdan Magalhães, Valdecir Nei)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: *Yellow Productions* (França). Endereço: *40 Rue des Blancs, Manteaux, 75004 - Paris*

Fax: 3301 42774216. Email: info@yellowprod.fr, www.yellowprod.fr

34. *Cultura Cópia* - 2004

Formato: CD

Música: Na Baixa Do Sapateiro (Ari Barroso)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: *Mochilla* (Estados Unidos). Endereço: 3246 McCarty Drive, Los Angeles

Email: Brian Cross, bplus@mochilla.com - Coleman, coleman@mochilla.com.

www.mochilla.com

35. *Rare 3* - 1988

Formatos: LP; K7

Música: Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: BMG Records UK (Inglaterra).

36. *Best Of Rare* - 1990

Formato: LP

Música: Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1980; LP *Saci Pererê*

Distribuição: BMG Records UK - Ariola (Inglaterra)

37. *Gafieira Universal* - 2001, 2002, 2008

Formato: CD

Músicas: 1. Chega Mais (Luis C. dos Santos, Valdecir Nei)

2. Vidigal (Oberdan Magalhães, Valdecir Nei)

3. Gafieira Universal (Barrosinho, Claudio Stevenson)

4. Tico-Tico No Fubá (Zequinha de Abreu)

5. Ibeijada (Barrosinho, Claudio Stevenson)

6. Rio De Fevereiro (Oberdan Magalhães, H. Matheus)

7. Dança Do Dia (Barrosinho, Jorge Barreto)

8. Samboreando (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

9. Cravo e Canela (M. Nascimento, L. Borges)

10. Expresso Madureira (Claudio Stevenson, Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: BMG Brasil (Brasil) e BMG Japan (Japão). www.bmgjapan.com

38. Banda Black Rio “Série Aplauso”- 2003

Formato: CD

Músicas: 1. Rio De Fevereiro (Oberdan Magalhães, H. Matheus)

2. Profissionalismo é Isso Aí (J. Bosco, A. Blanc)

3. Vidigal (Oberdan Magalhães, Valdecir Nei)

4. Cravo E Canela (M. Nascimento, L. Borges)

5. Melissa (Oberdan Magalhães)

6. Amor Natural (Jorge Barreto, Zé Rodrix)

7. Chega Mais (Luiz C. dos Santos, Valdecir Nei)

8. Tem Que Ser Agora (G. Lamounier, L. Mendes)

9. Subindo O Morro (Claudio Stevenson)

10. Expresso Madureira (Claudio Stevenson, Jorge Barreto)

11. Tico-Tico No Fubá (Z. Abreu)

12. Gafieira Universal (Claudio Stevenson, Barrosinho)

13. Saci Pererê (G. Gil)

14. Miss Cheryl (Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal* / 1980 LP *Saci Pererê*

Distribuição: BMG Brasil

39. Disco Around The Globe - 1979

Formato: LP

Música: Dança Do Dia (Barrosinho, Jorge Barreto)

Gravação Original: BMG Brasil – 1978; LP *Gafieira Universal*

Distribuição: *RCA Special Products USA* (Estados Unidos). www.rca.com. Endereço: 550

Brodway, NY. NY 10022. Telefone: 212-8336200, USA

RCA Records: 1540 Brodway, NY NY 10036, USA

40. Sentimento Black - 1995

Formato: CD

Música: Maria Fumaça (Luiz C. dos Santos, Oberdan Magalhães)

Gravação Original: WEA Brasil – 1977; LP *Maria Fumaça*

Distribuição: WEA Brasil

ANEXOS II

Transcrições das músicas analisadas

A partir da audição das gravações originais de cada música escolhida para análise nesse trabalho, foram feitas as transcrições completas de “Maria Fumaça”, “Baião”, “Tico-Tico no Fubá”, e “Miss Cheryl” (excerto). O propósito de se fazer tais transcrições foi o de obter material que possibilitasse a análise dos hibridismos presentes na sonoridade da banda, bem como disponibilizar parte desse repertório (cujas partituras são praticamente inacessíveis ou, em alguns casos, até mesmo inexistentes ²⁵⁹) para que músicos, arranjadores e pesquisadores interessados possam ter contato com a produção da banda.

No decorrer do trabalho, outras transcrições - que não se encontram anexadas aqui - de excertos de composições pertencentes a grupos e artistas como James Brown, Kool & The Gang, Cheryl Lynn e Turma da Gafieira foram feitas para efeito de comparação estilística e busca de possíveis referências musicais absorvidas pela BBR.

²⁵⁹ De acordo com alguns membros da banda e pessoas ligadas a ela como Livia Stevenson ou William Magalhães, os arranjos eram feitos na maior parte das vezes em conjunto, e oralmente. Pode ser que atualmente alguns arranjos tenham sido escritos por William, o atual *bandleader* da nova formação, devido aos ‘tributos’ que a banda frequentemente realiza, tocando os temas presentes nos primeiros discos da BBR.

Maria Fumaça

Oberdan Magalhães/Luiz Carlos Batera

Arranjo: Banda Black Rio
Transcrição: Eloá Gonçalves

[INTRO]

Trompete em Bb

Sax. Tenor

Trombone

Piano Fender Rhodes

Teclado

Guitarra

Baixo

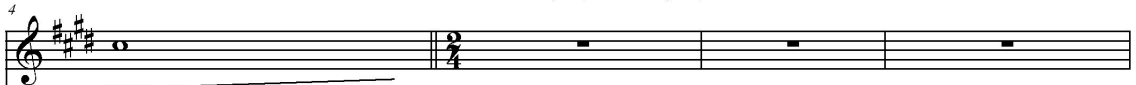
Percussão

Bateria

Percussão

Percussão

2
4 Maria Fumaça (Transcrição)

B $\flat$ Tpt. 

T. Sax. 

Tbn. 

Synth. 

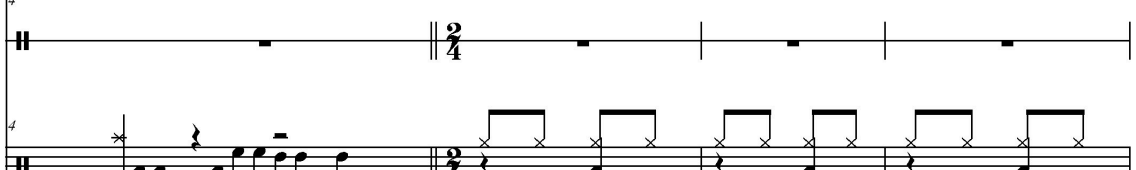
EMaj7(9) A 7sus4
Apoios Harmônicos

E. Gtr. 

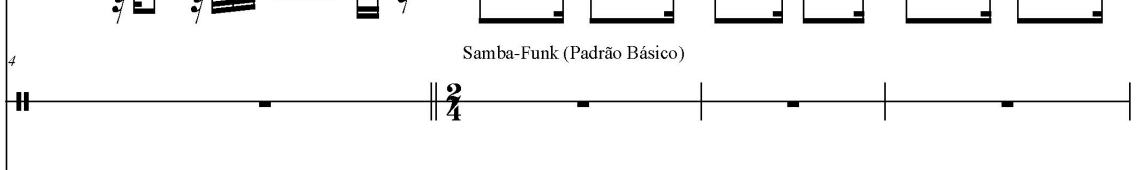
Timbre "limpo" (sem distorção)

E.B. 

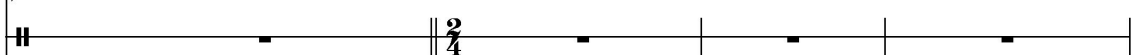
Padrão rítmico da guitarra
(linha inferior)
Samba (padrão básico)

Perc. 

Samba-Funk (Padrão Básico)

D. S. 

Samba-Funk (Padrão Básico)

Perc. 

Maria Fumaça (Transcrição)

[A]

3

8

B $\flat$ Tpt.

8

T. Sx.

8

Tbn.

8

Synth

EMaj7(9)

A 7sus 4

EMaj7(9)

8

E. Gtr.

EMaj7(9)

8

E.B.

8

Perc.

BLOCKS

8

D. S.

8

Perc.

Samba-Funk

8

Perc.

The musical score is for the song 'Maria Fumaça' and is a transcription. It is in the key of E major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#) and 3/4 time. The score is for a 6-piece band. The instruments and their parts are: B $\flat$ Trumpet (B $\flat$ Tpt.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Synthesizer (Synth), Electric Guitar (E. Gtr.), and Electric Bass (E.B.). The percussion section consists of three parts: a standard Percussion (Perc.), a Drum Set (D. S.), and another Percussion (Perc.). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a '3' in the top right corner. The second measure is marked with an '8' in the top left corner. The third measure is marked with an '8' in the top left corner. The fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The tenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eleventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The twelfth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fourteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventeenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The nineteenth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twentieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The twenty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirtieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The thirty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fortieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The forty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fiftieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The fifty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixtieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The sixty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The seventy-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eightieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The eighty-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninetieth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-first measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-second measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-third measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-fourth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-fifth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-sixth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-seventh measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-eighth measure is marked with an '8' in the top left corner. The ninety-ninth measure is marked with an '8' in the top left corner. The hundredth measure is marked with an '8' in the top left corner.

4 Maria Fumaça (Transcrição)

¹⁴

B $\flat$ Tpt.

T. Sax.

Tbn.

Synth.

E. Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

Perc.

Perc.

Maria Fumaça (Transcrição)

5

20

B $\flat$ Tpt.

20

T. Sx.

20

Tbn.

20

Synth

EMaj7(9)

A 7sus 4

EMaj7(9)

20

E.Gtr.

EMaj7(9)

A 7sus 4

EMaj7(9)

20

E.B.

20

Perc.

20

D. S.

20

Perc.

20

Perc.

The musical score is for the song "Maria Fumaça" and is a transcription. It consists of nine staves. The first staff is for B $\flat$ Tpt. (B-flat Trumpet) in treble clef, key of E major (three sharps), with a 20-measure rest followed by a melodic line. The second staff is for T. Sx. (Tenor Saxophone) in treble clef, key of E major, with a 20-measure rest. The third staff is for Tbn. (Trombone) in bass clef, key of E major, with a 20-measure rest followed by a melodic line. The fourth staff is for Synth (Synthesizer) in treble clef, key of E major, with a 20-measure rest followed by a chord progression: EMaj7(9), A 7sus 4, and EMaj7(9). The fifth staff is for E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, key of E major, with a 20-measure rest followed by a chord progression: EMaj7(9), A 7sus 4, and EMaj7(9). The sixth staff is for E.B. (Electric Bass) in bass clef, key of E major, with a 20-measure rest followed by a bass line. The seventh staff is for Perc. (Percussion) in common time, with a 20-measure rest followed by a rhythmic pattern. The eighth staff is for D. S. (Drum Set) in common time, with a 20-measure rest followed by a rhythmic pattern. The ninth staff is for Perc. (Percussion) in common time, with a 20-measure rest followed by a rhythmic pattern.

6 Maria Fumaça (Transcrição)

26

B $\flat$ Tpt.

26

T. Sx.

26

Tbn.

26

Synth

26

E.Gtr.

26

E.B.

26

Perc.

26

D. S.

26

Perc.

26

Perc.

A 7sus 4

A 7sus 4

B 7sus 4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Maria Fumaça (Transcrição)'. The score is written for a band and includes parts for B $\flat$ Trumpet, Tenor Saxophone, Trombone, Synthesizer, Electric Guitar, Electric Bass, and three different Percussion parts. The music is in the key of A major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#) and 4/4 time. The score begins at measure 26. The B $\flat$ Tpt. part has a melodic line with some chromaticism. The Tbn. part has a similar melodic line. The Synth part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The E.Gtr. part has a driving rhythm with power chords, with a change from A 7sus 4 to B 7sus 4 at measure 30. The E.B. part has a steady bass line. The first Perc. part has a simple rhythmic pattern. The D. S. (Drum Set) part has a more complex pattern with snare, hi-hat, and kick drum. The second and third Perc. parts are silent.

Maria Fumaça (Transcrição)

7

30

B $\flat$ Tpt.

30

T. Sax.

30

Tbn.

30

Synth

30

E. Gtr.

30

E.B.

30

Perc.

30

D. S.

30

Perc.

30

Perc.

8 [B] Maria Fumaça (Transcrição)

33

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E.Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

Perc.

Perc.

G $\sharp$ m7(9) F $\sharp$ m7(9) G $\sharp$ m7(9)

"Groove" de Funk - Guitarra

"Groove" de Funk

TRIÂNGULO

FUNK (Padrão básico)

36

B $\flat$ Tpt.

T. Sax.

Tbn.

Synth

A 7sus4 G $\sharp$ m7(9) F $\sharp$ m7(9)

E. Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

Perc.

Perc.

39

B $\flat$ Tpt.

39

T. Sx.

39

Tbn.

39

Synth

G $\sharp$ m7(9) A 7sus4 B 7sus4

39

E. Gtr.

39

E.B.

39

Perc.

39

D. S.

39

Perc.

39

Perc.

42

B $\flat$ Tpt.

42

T. Sx.

42

Tbn.

42

Synth

A 7sus 4

B 7sus 4

B 7sus 4

42

E.Gtr.

A 7sus 4

B 7sus 4

B 7sus 4

42

E.B.

42

Perc.

42

D. S.

42

Perc.

42

Perc.

45

B $\flat$ Tpt.

45

T. Sx.

45

Tbn.

45

Synth

EMaj7(9)

A 7sus4

EMaj7(9)

45

E. Gtr.

Padrão rítmico- guitarra

45

E.B.

Samba

45

Perc.

CUÍCA

45

D. S.

45

Perc.

Samba-Funk (Padrão Básico)

45

Perc.

50

B $\flat$ Tpt.

50

T. Sx.

50

Tbn.

50

Synth

A 7sus 4

EMaj7(9)

A 7sus 4

50

E.Gtr.

8^{va}

EMaj7(9)

A 7sus 4

50

E.B.

50

Perc.

50

D. S.

50

Perc.

PANDEIRO

50

Perc.

56

B $\flat$ Tpt.

56

T. Sx.

56

Tbn.

56

Synth

EMaj7(9)

A 7sus 4

EMaj7(9)

56

E. Gtr.

EMaj7(9)

A 7sus 4

EMaj7(9)

56

E.B.

56

Perc.

56

D. S.

56

Perc.

56

Perc.

BLOCKS

62

B♭ Tpt.

T. Sax.

Tbn.

Synth

A 7sus4 EMaj7(9) A 7sus4

E. Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

Perc.

Perc.

185

74

B $\flat$ Tpt.

74

T. Sx.

74

Tbn.

A 7sus 4

Synth

74

A 7sus 4

B 7sus 4

E.Gtr.

E.B.

74

Perc.

3 3

74

D. S.

74

Perc.

74

Perc.

78

B $\flat$ Tpt.

78

T. Sx.

78

Tbn.

78

Synth

78

E.Gtr.

78

E.B.

78

Perc.

78

D. S.

78

Perc.

78

Perc.

81 [B]

B $\flat$ Tpt.

T. Sax.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

Perc. TRIÂNGULO

D. S.

Perc.

Perc.

84

B $\flat$ Tpt.

84

T. Sx.

84

Tbn.

84

Synth

A 7sus 4 G $\sharp$ m7(9) F $\sharp$ m7(9)

84

E. Gtr.

84

E.B.

84

Perc.

84

D. S.

84

Perc.

84

Perc.

87

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

G $\sharp$ m7(9) A 7sus4 B 7sus4

E. Gtr.

E.B.

Perc.

D. S.

Perc.

Perc.

90

B $\flat$ Tpt.

90

T. Sax.

90

Tbn.

90

Synth

A 7sus4 B 7sus4 B 7sus4 EMaj7(9)

90

E.Gtr.

A 7sus4 B 7sus4 B 7sus4 EMaj7(9)

90

E.B.

90

Perc.

90

D. S.

90

Perc.

90

Perc.

The image shows a musical score for the song "Maria Fumaça" (Transcrição). The score is written for a 12-piece band. The instruments and their parts are: B $\flat$ Tpt., T. Sax., Tbn., Synth, E.Gtr., E.B., Perc., and D. S. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as 90. The score is divided into four measures. The first measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The second measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The third measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The fourth measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the Synth, E.Gtr., and D. S. parts, and a bass clef for the Tbn., E.B., and Perc. parts. The key signature is indicated by three sharps (F#, C#, G#) at the beginning of the score. The tempo is marked as 90. The score is divided into four measures. The first measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The second measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The third measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F). The fourth measure contains the following notes: B $\flat$ Tpt. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), T. Sax. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Tbn. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Synth (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.Gtr. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), E.B. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), Perc. (F#, G#, A, B, C, D, E, F), and D. S. (F#, G#, A, B, C, D, E, F).

Baião

Luiz Gonzaga

Arranjo: Banda Black Rio
Transcrição: Eloá Gonçalves

[INTRODUÇÃO]

Convenção

Trompete Bb

Sax. Tenor

Trombone

Teclados
Timbre: Piano Elétrico

Guitarra
Timbre : "limpo"; sem efeitos

Baixo elétrico

Triângulo

Wood Blocks

Bateria

Baião

[A]

2
6

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E.B.

Trgl.

W. Bl.

D. S.

Timbre: Sintetizador

F 7sus4

C

C

C

[B]

3

194

Baião

[Interlúdio Piano]

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

Trgl.

W. Bl.

D. S.

16

2.

G 7sus4

G 7sus4

C

C

F 7(add9)

Baião

Fill de Bateria

Condução no Prato ("Ride")

The musical score is for a piece titled "Baião". It features a piano interlude section. The instruments listed on the left are C Tpt., T. Sx., Tbn., Synth, E. Gtr., E. B., Trgl., W. Bl., and D. S. The score includes a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4. The piano interlude is marked with a repeat sign and a second ending. The guitar part includes chords G 7sus4, C, and F 7(add9). The percussion part includes a fill and a ride pattern. The score is numbered 16 and 2.

[B] Baião

5

22

C Tpt.

22

T. Sx.

22

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

22

Trgl.

W. Bl.

22

D. S.

F 7sus4(b5)

F 7sus4

F 7(add9)

Bb7sus4

F 7sus(b5)

F 7sus4

F 7(add9)

Bb7sus4

[A]

Fill de Bateria

Baião

[B]

7

32

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

C C F 7sus(b5) F 7sus4

E.Gtr.

E.B.

32

Trgl.

W. Bl.

32

D. S.

The musical score is for a piece titled 'Baião'. It features a key signature change to B-flat (indicated by a flat symbol on the B line of the staff) and a section marked [B]. The score is written for a large ensemble of instruments, including C Tpt., T. Sx., Tbn., Synth, E.Gtr., E.B., Trgl., W. Bl., and D. S. The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the C Tpt. and T. Sx. staves at the top, followed by the Tbn., Synth, E.Gtr., E.B., Trgl., W. Bl., and D. S. staves at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as dynamic markings like 'C' and 'F 7sus(b5)'. The score is numbered 32 at the beginning of the first staff and 7 at the top right corner.

Baião

[Interlúdio Piano]

8

37

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E.B.

Trgl.

W. Bl.

D. S.

Bb7sus4 G7sus4

F7(add9) Bb7sus4 G7sus4 C C F7(add9)

Glesusado

Groove Funk-Baião
Condução no Prato ("Ride")

Baião

9

42 [B]

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E.Gtr.

E.B.

Trgl.

W. Bl.

D. S.

F 7sus4(b5) F 7sus4

F 7sus(b5) F 7sus4

Baião

10

[Convenção Final]

47

C Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

Trgl.

V. Bl.

D. S.

F 7(add9) Bb7sus4 G 7sus4

F 7(add9) Bb7sus4 G 7sus4 C C C

Fill de Bateria

Condução no Prato ("Ride")

Baião

11

52

C Tpt.

52

T. Sx.

52

Tbn.

52

Synth

C

52

E. Gtr.

E. B.

52

Trgl.

V. Bl.

52

D. S.

Convenção

Convenção

Fade Out...

57

Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

C

E. Gtr.

E. B.

Trgl.

V. Bl.

D. S.

The musical score for measures 57-62 is arranged in nine staves. Measure 57 is marked with a '57' at the beginning of each staff. The instruments are: Tpt. (Trumpet), T. Sx. (Tenor Saxophone), Tbn. (Tuba), Synth (Synthesizer), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), Trgl. (Triangle), V. Bl. (Vibraphone), and D. S. (Drum Set). The score includes a 'Fade Out...' instruction at the end of measure 62. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Tico-tico no fubá

Zequinha de Abreu

Arranjo: Banda Black Rio
Transcrição: Eloá Gonçalves

[INTRODUÇÃO]

Trompete Bb
 Sax. Tenor
 Trombone
 Teclados
 Piano Elétrico C7sus4
 Clavinete
 Timbre de Guitarra: com "Wa wa"
 Guitarra C7sus4 Groove Funk-Samba
 Baixo elétrico
 Congas
 Congas
 Tamborim
 Agogô
 Cuica
 Pandeiro
 Pandeiro
 Bateria
 Acentos: notas agudas
 Groove Samba-Funk

2

2.

[A]

Tico-tico no fubá

3

The musical score for "Tico-tico no fubá" is arranged for piano, guitar, and percussion. The piano part (top two staves) features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The guitar part (third and fourth staves) provides harmonic support with chords and arpeggios, including a C7sus4 chord and a G7 chord. The percussion section (bottom two staves) includes a snare drum and a bass drum, with the snare playing a steady eighth-note pattern and the bass drum providing a syncopated rhythm. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one flat (Bb).

9

9

9

9

C7sus4

G7

9

9

9

9

9

4

Tico-tico no fubá

13

The musical score is arranged in a system of staves. The top four staves represent the piano part, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The fifth staff is for guitar, with a treble clef and a 'Cm(7M)6' chord marking above it. The sixth staff is for a second guitar or voice part, also in treble clef. The bottom section consists of four staves for percussion, each starting with a double bar line and a '13' marking. The first two percussion staves contain rhythmic notation with eighth and sixteenth notes. The last two percussion staves contain a series of 'x' marks, likely representing a specific rhythmic pattern or a simplified notation for a particular instrument.

5

208

6

D7sus4

7

210

Tico-tico no fubá

29

2.

[B]

G 7sus4

C Maj7

Groove Samba-Funk

The musical score for 'Tico-tico no fubá' is presented in a multi-staff format. It begins with a key signature change to B major, indicated by the [B] symbol. The score includes vocal lines (treble and bass clefs) and piano accompaniment (treble and bass clefs). A guitar part is also shown, featuring a G 7sus4 chord. The tempo and style change to 'Groove Samba-Funk' is marked. The score is divided into measures, with a repeat sign and a second ending marked '2.'. The time signature is 2/4.

9

212

37

37

Dm7(9) G7(9) Dm7(9) G7(9) Em7(9) G7(9) CMaj7

37

Tico-tico no fubá

11

The musical score for "Tico-tico no fubá" is presented in a multi-staff format. It includes two vocal parts (Soprano and Alto), a piano accompaniment (Right and Left Hand), and a percussion section. The score is divided into measures, with a 2/4 time signature indicated at the beginning of each measure. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A specific chord, C7, is marked above the piano accompaniment in the first measure. The percussion section includes a snare drum part with a rhythmic pattern of eighth notes and a cymbal part with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a 41 measure indicator at the beginning of the first measure.

215

Tico-tico no fubá

13

[illegible]

[CONVENÇÃO FINAL]

Tico-tico no fubá

15

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and drums. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The drum part is written in a single staff with a key signature of one flat and includes a variety of rhythmic notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The score is divided into four measures, each containing a piano part and a drum part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The drum part is written in a single staff with a key signature of one flat and includes a variety of rhythmic notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The score is divided into four measures, each containing a piano part and a drum part.

C7sus4

Tico-tico no fubá

17

[illegible]

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and guitar. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is written in the right hand, and the guitar part is written in the left hand. The score includes a variety of musical notations, including chords, scales, and melodic lines. The piano part is characterized by its soft, ethereal sound, while the guitar part provides a rhythmic and harmonic foundation. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall mood of the music is contemplative and melancholic.

Tico-tico no fubá

19

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and guitar. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is written in the right hand, and the guitar part is written in the left hand. The score includes a variety of musical notations, including chords, scales, and arpeggios. The guitar part features a prominent arpeggiated pattern in the right hand, which is a characteristic element of the song. The piano part provides a harmonic foundation for the guitar, with chords and melodic lines that complement the overall sound of the piece. The score is presented in a clear and professional format, with a large font and a clean layout. The music is written on a single system, with the piano and guitar parts clearly distinguished by their respective staves and clefs. The score is a faithful representation of the original recording, capturing the essence of the song's sound and feel.

Fade Out...

C7sus4

Miss Cheryl

(Excerto)

Jorjão Barreto

Banda Black Rio

Transcrição: Eloá Gonçalves

♩ = 110

Score for Miss Cheryl (Excerto) - Measures 1-4.

Key: Bb (two flats). Time: 4/4. Tempo: 110 bpm.

Parts shown:

- Voz: Rests in all measures.
- Trumpet in Bb: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have rests.
- Tenor Sax: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have rests.
- Trombone: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have rests.
- Synthesizer: Measures 2-4 feature chords. Measure 2: Bb/C. Measure 3: Ab/C. Measure 4: Bb/C.
- Electric Guitar: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have rests.
- Electric Bass: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have a rhythmic line.
- Drum Set: Measure 1 has a melodic line; measures 2-4 have a rhythmic line.

Score for Miss Cheryl (Excerto) - Measures 5-8.

Parts shown:

- Bb Tpt.: Rests in all measures.
- T. Sax.: Rests in all measures.
- Tbn.: Rests in all measures.
- Synth: Measures 5-8 feature chords. Measure 5: Ab/C. Measure 6: Bb/C. Measure 7: Ab/C. Measure 8: Bb/C.
- E. Gtr.: Rests in all measures.
- E. B.: Measure 5 has a melodic line; measures 6-8 have a rhythmic line.
- D. S.: Measure 5 has a melodic line; measures 6-8 have a rhythmic line.

Miss Cheryl

3

A

9

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

A $\flat$ /C B $\flat$ /C A $\flat$ /C B $\flat$ /C

Detailed description: This block contains the musical score for section A, measures 9 through 12. The score is for a band arrangement. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The instruments are B-flat Trumpet, Tenor Saxophone, Trombone, Synthesizer, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. Measure 9 is a repeat sign. Measure 10 has a repeat sign. Measure 11 has a repeat sign. Measure 12 has a repeat sign. The synthesizer part has a chord progression of A-flat/C, B-flat/C, A-flat/C, and B-flat/C. The electric guitar and electric bass parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The drums part has a pattern of eighth notes and quarter notes.

Miss Cheryl

4

13

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

A $\flat$ /C B $\flat$ /C A $\flat$ /C B $\flat$ /C

Detailed description: This block contains the musical score for Miss Cheryl, measures 13 through 16. The score is for a band arrangement. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The instruments are B-flat Trumpet, Tenor Saxophone, Trombone, Synthesizer, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. Measure 13 is a repeat sign. Measure 14 has a repeat sign. Measure 15 has a repeat sign. Measure 16 has a repeat sign. The synthesizer part has a chord progression of A-flat/C, B-flat/C, A-flat/C, and B-flat/C. The electric guitar and electric bass parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The drums part has a pattern of eighth notes and quarter notes.

Miss Cheryl

5

17 2. Ponte

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

6 21 A Com VOZ

We like this wo man

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E. Gtr.

E. B.

D. S.

220

25 Com VOZ

We need that wo man ———

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

8 29 **B** Vocalize

Pa ra pa Pa ra pa — ra pa — pa — Pa Ih Ah — Ih Ah —

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

E.Gtr.

E.B.

D. S.

A $\flat$ Gm Fm A $\flat$ Gm

Miss Cheryl

33 9

— ra pa pa ra pa Pa ra pa — ra pa — pa — Pa lh Ah — lh Ah —

B $\flat$ Tpt.

T. Sx.

Tbn.

Synth

F m A $\flat$ G m F m A $\flat$ G m

E. Gtr.

E. B.

D. S.

(*) 260

²⁶⁰ (*) A transcrição de “Miss Cheryl” foi de apenas uma parte da composição, terminando no compasso 36, exposto acima.