WALDIR DE AMORIM PINTO

“O ESTÚDIO NÃO É O FUNDO DE QUINTAL: CONVERGÊNCIAS NA PRODUÇÃO MUSICAL EM MEIO ÀS DICOTOMIAS DO MOVIMENTO DO PAGODE NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990”

“THE RECORDING STUDIO IS NOT THE BACKYARD: *CONVERGENCES IN THE RECORD PRODUCTION AMID THE DICHOTOMIES OF THE PAGODE MOVEMENT IN THE 1980s AND1990s”*

Campinas
2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

WALDIR DE AMORIM PINTO

"O ESTÚDIO NÃO É O FUNDO DE QUINTAL: CONVERGÊNCIAS NA PRODUÇÃO MUSICAL EM MEIO ÀS DICOTOMIAS DO MOVIMENTO DO PAGODE NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990"

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo R. de Paiva

"THE RECORDING STUDIO IS NOT THE BACKYARD*: CONVERGENCES IN THE RECORD PRODUCTION AMID THE DICHOTOMIES OF THE PAGODE MOVEMENT IN THE 1980s AND 1990s*"

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Doctoral thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas to obtain the Ph.D. degree in Music, in the concentration area: theoretical fundamentals.

Este exemplar corresponde à versão final da tese de doutorado defendida pelo aluno Waldir de Amorim Pinto, e orientada pelo Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.

_____

Campinas
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P658e

Pinto, Waldir de Amorim, 1971-
O estúdio não é o fundo de quintal : convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990 / Waldir de Amorim Pinto. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: José Eduardo Ribeiro de Paiva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Samba. 2. Pagode (Música). 3. Música - Produção e direção. 4. Estudios de som. I. Paiva, José Eduardo Ribeiro de,1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The recording studio is not the backyard : convergences in the record production amid the dichotomies of the pagode movement in the 1980s and 1990s
Palavras-chave em inglês:
Samba
Pagode (Music)
Music - Production and direction
Sound studios
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
José Eduardo Ribeiro de Paiva [Orientador]
Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Marcelo Gimenes
Herom Vargas Silva
Edwin Ricardo Pitre Vásquez
Data de defesa: 12-12-2013
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Waldir de Amorim Pinto - RA 982291 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva
Presidente

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Prof. Dr. Marcelo Gimenes
Titular

Prof. Dr. Herom Vargas Silva
Titular

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez
Titular

Dedicado à minha mãe Lectícia e à minha tia Gerluce (*in memoriam*), que me incentivaram como músico; e ao meu pai Waldir, pela dignidade que pautou sua vida, e que serviu de exemplo para a minha.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Ana, pelo apoio, paciência e companheirismo ao longo dos anos do doutorado.

Ao Prof. Dr. José Eduardo R. de Paiva, por ter me orientado com serenidade, sabedoria e condescendência.

Ao Prof. Dr. Frederick J. Moehn, pela coorientação e pela recepção acolhedora na King's College London.

Ao meu mestre Jorge Oscar de Souza, sempre presente, me ajudando desde a graduação.

Aos Profs. Drs. Rafael dos Santos, Herom Vargas, Edwin Pitre Vásquez e Marcelo Gimenes pelas importantes contribuições durante a defesa de minha tese; aos Profs. Drs. Ricardo Goldemberg e Eduardo Visconti pelas valiosas dicas em bancas anteriores; e aos Profs. Drs. Claudiney Carrasco e Cleber Campos, por terem se colocado à minha disposição para participação na banca.

À Capes, pelo apoio à minha pesquisa; e à todas as pessoas que participaram, contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente.

À Bira Presidente, pela entrevista; e aos grandes maestros responsáveis pela produção do samba que ouvimos há mais de 40 anos, e que me proporcionaram depoimentos fundamentais para a realização desta pesquisa: Rildo Hora, Milton Manhães, Ivan Paulo, Jorge Cardoso e Alceu Maia.

“Eles vêm em busca de qualidade e sucesso, e eu devolvo pra eles com idealismo e dedicação; aí, as coisas se misturam. Porque eu não sou sempre procurado; geralmente, eu não faço um disco, eu administro uma carreira”.

Rildo Hora

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade identificar convergências nos trabalhos de mediação dos produtores musicais envolvidos com o movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990. O samba apresentado nas rodas de pagodes nos anos de 1980, e que ficou comercialmente conhecido como pagode – ou "samba de raiz", mais recentemente -, é caracterizado por musicólogos como representante das comunidades restritas e da tradição do samba. Da mesma forma, os musicólogos costumam caracterizar os artistas que emergiram na década de 1990 - e que tiveram seus trabalhos classificados como pagode – como incorporadores de elementos estrangeiros e modernos ao samba, num "novo" pagode que ficou conhecido como "pagode romântico". A despeito destas dicotomias que envolvem o pagode, ao passar por um estúdio de gravação a música de ambos os segmentos (e períodos) reflete um processo de mediação; e as figuras dos produtores musicais são responsáveis por isso, no âmbito da indústria fonográfica. Utilizando-se da análise de fonogramas de artistas ligados ao pagode (de ambas as décadas) e de entrevistas semi-estruturadas com os produtores musicais daqueles artistas, foi possível identificar algumas estratégias, objetivos e padrões de produção musical que deixam as fronteiras pré-estabelecidas menos nítidas. Dessa forma pôde-se concluir que, além das dicotomias, há muitas convergências que permitem avaliar o pagode de maneira menos segmentária e mais independente do discurso moderno-tradicional, hibrido-autêntico, nacional-internacional que vêm pautando os estudos sobre o assunto; e é quando se analisa o pagode sob o prisma do produtor musical que se identifica o mercado como diminuidor de fronteiras e integrador de pólos distintos.

Palavras-chave: Samba, Pagode, Produção Musical, Indústria Fonográfica

ABSTRACT

This research aimed to identify convergences in mediation work of record producers during the *movimento do pagode* of the 1980s and 1990s. Samba made in the *rodas de pagode* in the 1980s, commercially known as *pagode* – more recently called rootsy *samba* -, is characterized by musicologists as the representative of restricted communities and *samba* tradition. Likewise, musicologists often characterize the artists that emerged in the 1990s - and had their work classified as *pagode* - as incorporators of foreign and modern elements to the samba, creating a "new" *pagode* which became known as “romantic *pagode*”. Despite these dichotomies involving the *pagode*, passing the music of both segments (and periods) by a recording studio reflects a process of mediation and the figures of record producers are responsible for that within the music industry. Through the analysis of repertoire of artists connected with the p*agode* (in both decades) and semi-structured interviews with the record producers of those artists it was possible to identify some strategies, objectives and standards of record production that leave the pre-established boundaries less clear. Thus it can be concluded that besides the dichotomies there are many convergences for assessing the *pagode* in a less segmental speech - more independent of the modern-traditional, hybrid-authentic, national-international discussions that have been basing the studies on the subject. Analyzing the *pagode* through the prism of the record producers makes possible to identify the market as borders subtractor and distinct poles integrator.

Keywords: Samba, Pagode, Record Production, Music Industry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

CAPÍTULO 1. SAMBA, PAGODE E O “MOVIMENTO DO PAGODE” 05

1.1 Os “encontros” do samba e do pagode 07

1.2 O samba: até a década de 1950 10

1.3 Cacique de Ramos: o bloco, a quadra, e os pagodes (décadas de1960 e 1970) 24

CAPÍTULO 2. O PRODUTOR MUSICAL NO ÂMBITO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA 31

2.1 Sobre gravação de áudio 33

2.2 Sobre a figura do produtor musical 41

CAPÍTULO 3. O PRODUTOR MUSICAL E SEU PAPEL MEDIADOR NO PAGODE 49

3.1 Os produtores do pagode 51

3.2 O movimento do pagode (década de 1980) 55

3.2.1 Instrumentação 61

3.2.2 Forma, aspectos rítmicos e letras 67

3.2.3 Considerações 73

3.3 O movimento do pagode (década de 1990) 76

3.3.1 Instrumentação 79

3.3.2 Forma, aspectos rítmicos e letras 80

3.3.3 Considerações 85

3.4 O estúdio não é o fundo de quintal: estratégias na produção musical do pagode 88

CONCLUSÕES 109

REFERÊNCIAS 117

Documentos Sonoros 123

Entrevistas Realizadas 125

GLOSSÁRIO 127

ANEXO (DVD-Rom) 133

INTRODUÇÃO

Pesquisadores e pessoas ligadas ao samba, ao longo das últimas décadas, vêm levantando discussões relacionadas à autenticidade e às características tradicionais do pagode; que foi lançado pela indústria fonográfica como "novo" gênero musical, na década de 1980. Muitas dessas discussões dizem respeito ao período que compreende as décadas de 1980 e 1990. É nesse intervalo que o samba de pagode – tal qual ficou conhecido do grande público consumidor - surgiu, tendo como principal ponto irradiador a quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, no subúrbio do Rio de Janeiro. Logo depois, o movimento consolidou-se como sinônimo de sucesso comercial, com as grandes vendagens de discos alcançadas pela indústria fonográfica brasileira que se estendem até o presente momento.

Este trabalho abrange dois períodos históricos: as décadas de 1980 e de 1990. A década de 1980 é período do surgimento do samba de pagode que, posteriormente, passou a ser denominado "samba de raiz" por grande parte dos autores e pesquisadores consultados nesta pesquisa; a terminologia utilizada relaciona, ou pretende relacionar, aquele samba com autenticidade, tradição, identidade restrita, comunitária. O segundo período, iniciado na década de 1990, é compreendido como sendo um momento de afastamento das características do samba de pagode, quando elementos da música e cultura *pop* internacional foram inseridos no movimento. Muitas terminologias são utilizadas para designá-lo neste período: "pagode romântico", "pagode paulista", "samba mauriçola", etc.

As discussões que cercaram o pagode, enquanto movimento de "reinvenção" do samba e resgate da tradição deste último, a partir dos anos 1980, continuam até os dias de hoje. No entanto, as abordagens tendem a seccionar o pagode em dois grupos estanques, por mais que as algumas fronteiras musicais e, principalmente, comerciais pareçam ser inexistentes.

A proposta deste trabalho é abordar o tema sob a ótica das figuras responsáveis pela mediação entre os artistas e a indústria fonográfica: os

produtores musicais. Dessa forma, pretende-se conhecer os objetivos e as estratégias adotadas pelos últimos e, assim, identificar eventuais convergências em meio às discussões dicotômicas existentes sobre o pagode até hoje. Para tanto, à guisa de trabalho de campo, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com produtores musicais diretamente envolvidos com o chamado movimento do pagode.

Preliminarmente, com base em levantamento histórico e bibliográfico, esta pesquisa aborda a origem do pagode (e do samba), e a relação do(s) mesmo(s) com a indústria cultural – mais especificamente, a indústria fonográfica. Da mesma forma, o trabalho faz um breve histórico das tecnologias de gravação de áudio no ambiente dos estúdios de gravação. Descreve, também, o surgimento e consolidação da figura do produtor musical no âmbito da indústria fonográfica.

Em seguida, a pesquisa trata do pagode nas décadas de 1980 e 1990 com base em análise de fonogramas e levantamentos bibliográficos: referenciais musicais, características próprias e divergências entre o pagode das décadas de 1980 e 1990 são abordadas. Para estabelecer um contraponto, além de análises musicais, o trabalho busca padrões similares nos depoimentos dos produtores musicais; o que, de certa maneira, pode desmistificar (ou não) a divisão estanque e dicotômica do movimento do pagode, auxiliar na verificação da hipótese de o samba cantado/tocado na quadra do Cacique de Ramos ter mantido as suas características quando do seu registro em disco, e demonstrar se a mediação do produtor musical interferiu neste processo.

O trabalho também abordará, em caráter complementar, a eventual existência de artistas que teriam características musicais mais próximas do pagode dos anos de 1980 (“samba de raiz”), apesar de serem identificados como representantes do “pagode romântico” da década de 1990.

CAPÍTULO 1. SAMBA, PAGODE E O “MOVIMENTO DO PAGODE”

1.1 Os “encontros” do samba e do pagode

Inicialmente, a própria utilização da palavra samba remete a tempos anteriores à sua rotulação em fonogramas – o primeiro registro aconteceu em 1917, com o samba *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida. Cabral (1996, p.19) se refere a artigo de Édison Carneiro publicado na revista pernambucana *Carapuceiro*, de três de fevereiro de 1838, da seguinte forma:

> A palavra samba, na época do *Carapuceiro*, definia, como se fossem uma coisa só, vários tipos de música e de dança introduzidos pelos negros escravos no Brasil e que levaram o mesmo Édison Carneiro a considerar “área nacional do samba” a região que vai do Maranhão a São Paulo.

O registro ancestral da palavra samba, enquanto reunião de caráter social, ou encontro, também é mencionado por Baptista Siqueira (1978, p.19), citado por Caldeira (2007, p.57): “o uso do termo ‘samba’ com o significado de ‘local onde as pessoas do povo se reuniam para festejar algum evento social’ vem desde o século XVII. Para ele, samba não era apenas música, pois foi sempre também evento social”.

Caldeira (Ibidem, p.58) nota que “em vez de qualquer reunião, o termo significaria uma reunião musical, na qual instrumentos de percussão seriam dominantes. Mas não se refere apenas à música. Assim, originalmente, samba designaria a música e a forma social de fazê-la”.

Fazendo um paralelo com o pagode, Ulloa (1991, p.19) observa que este último, em sua origem, era “um espaço físico e simbólico, lugar de encontro onde convergem redes de parentesco, de amizade e vizinhança”. O mesmo autor complementa: “o pagode designa o samba enquanto gênero musical, porém designa também o acontecimento, o encontro do grupo com a música. O pagode

(o fundo de quintal) é o ato de reunir-se para cantar, tocar, dançar, comer e beber" (Ibidem, p.75).

É interessante notar a enorme semelhança entre o caráter social do pagode e do samba antes de suas gêneses enquanto expressões ou gêneros musicais. Em momentos e contextos históricos diferentes, os encontros que ocorriam nas casas das tias baianas da Cidade Nova, no Rio de Janeiro do início do séc. XX, e que serviram de pano de fundo para a gestação do primeiro samba gravado, confundem-se com os que aconteciam nos subúrbios da mesma cidade, nas proximidades dos anos 1980, quando do registro do samba de pagode em disco.

Os encontros, ou pagodes, na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos a partir da década de 1960, objeto de estudo ao longo desta pesquisa, reproduziam algo característico em tempos de outrora, quando da maturação do samba nas casas das tias baianas, como a Tia Ciata[1]:

> Realmente, quando em 1916 surgiu na Cidade Nova a verdadeira colcha de retalhos de estribilhos (inclusive folclóricos) revestidos do novo ritmo do samba, a casa da baiana Tia Ciata era o ponto de reunião da gente mais heterogênea possível (Tinhorão, s/d, p.124).

As palavras de Tinhorão são ratificadas por Pixinguinha, conforme observação de Cabral (1996, p.34): "ele dizia que, na casa de Tia Ciata, os sambistas iam para o quintal e ele ficava na sala, tocando choro em sua flauta genial". Da mesma forma, esta dinâmica musical nas casas da comunidade baiana no Rio de Janeiro do início do século também é observada por Nei Lopes (2008, p.19):

[1] Após a Guerra de Canudos (em 1897), uma parte significativa da população negra baiana migrou para o Rio de Janeiro, estabelecendo-se em cortiços; depois da reforma urbanística no centro da cidade, numa área que ficou conhecida por Cidade Nova. As tias baianas, entre as quais Ciata foi a mais proeminente, eram negras quituteiras (fazedoras de quitutes), em sua maior parte, que também exerciam uma liderança mística, no que tange às religiões afro-brasileiras, como mães-de-santo. Vide Moura (1995).

> Nas festas ou nos pagodes da comunidade baiana, a diversão era, ao que consta, quase sempre assim distribuída espacialmente: na sala tocava o 'choro', o conjunto musical à base de flauta, cavaquinho e violão; no quintal fluía o samba, batido na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca.

Ulloa (1998, p.105) vai mais além, notando que:

> O pagode surgiu no contexto do conflito social, na transição entre a escravatura e a rejeição do negro na nova república, e desempenhou um papel de resistência e afirmação do negro de uma forma muito mais clara, ao ser um fator de coesão da comunidade popular e um elemento crucial de sua vida.

Hall observa que a concepção de identidade do sujeito social é decorrência da complexidade do mundo moderno e vai além da identidade do sujeito do iluminismo, de característica mais individualista e centralizada. Assim, esta identidade do sujeito mais autônomo e auto-suficiente era formada através de sua relação com outras pessoas, mediadoras de "valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava" (Hall, 2006, p.11).

Tanto no que tange ao samba, quanto ao pagode, a questão da identidade cultural assume papel relevante dentro dos núcleos sociais que deram suporte à transformação do primeiro em gênero musical nacional, e do segundo em movimento de reinvenção do primeiro. É desses núcleos comunitários, com suas identidades restritas, que, pelo menos no discurso, despontam o natural, o cultural, o particular, a verdade interna, o processo de produção pessoal e artesanal, em detrimento do artificial, do econômico, do universal, da intrusão maléfica do externo, e do processo de produção impessoal e industrial, respectivamente. As identidades culturais restritas estariam situadas mais próximas da esfera do autêntico e, à medida que elementos externos são absorvidos, ou que ocorre o relacionamento com outros modos identitários, aquelas se aproximam de outra esfera: a do inautêntico (Nicolau Netto, 2009, pp. 116-117).

A dialética entre tradicional e moderno, cultural e comercial, autêntico e inautêntico, vem acompanhando o samba desde que este foi alçado à condição de gênero musical nacional – com o auxílio, entre outros, da mediação do rádio entre as décadas de 1930 e 1940, potencializada pela atuação do presidente Getúlio Vargas, por meio do Estado Novo.[2]

Tais discussões também serão observadas no movimento do pagode, especialmente no que tange às diferenças entre o samba de pagode das décadas de 1980 e 1990, quando da incorporação de um número maior de elementos inerentes a outros modos identitários e, mais especificamente, de elementos pertencentes à cultura e à música *pop*[3] internacionais.

1.2 O samba: até a década de 1950

"No início do século XX o campo da música popular[4] ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos" (Vianna, 2004, pp.110-

[2] "No dia 10 de novembro de 1937, o presidente Vargas ordenou o cerco militar ao Congresso Nacional, impôs o fechamento do Legislativo e outorgou uma nova Constituição para o país, substituindo a Constituição de 1934. Iniciava-se, desse modo, o governo ditatorial, que ficou conhecido como Estado Novo" (Cotrim, 2005, p. 488). Ao longo deste período (até 1945) o Estado atuou com o poder centralizado na figura do presidente Getúlio Vargas. Os meios de comunicação – o rádio, especialmente – foram utilizados para controlar a opinião pública e a propaganda passou a ser um dos aspectos determinantes de legitimização do Estado. No âmbito econômico, o Estado passou a atuar como agente de destaque, investindo na indústria de base nacional; entretanto, o período foi marcado pela opressão política e pelo discurso populista do governo (Moraes, 2003).

[3] De acordo com o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 2001, pp. 101 e 102)*, pop* é um termo originado nos EUA e Reino Unido, a partir dos anos de 1950, e aplicado a um grupo particular de estilos, no âmbito da música popular. A música *pop* está bastante relacionada com o desenvolvimento de novas mídias e novas tecnologias, e com o crescimento da indústria fonográfica e do rádio, de larga escala. É, geralmente, associada ao público jovem e está, predominantemente, baseada no mundo ocidental. É saudada como uma música mais comercial, voltada para o entretenimento. De maneira geral, a música *pop é* produto ou prática do lazer em forma de *commodities.*

[4] Termo amplamente usado, geralmente em referência à música considerada de complexidade e valor mais baixos que os da música erudita – e, portanto, mais facilmente absorvida por ouvintes não iniciados. É, no

111). E ao mencionar o carnaval, organizado em bailes, o mesmo autor destaca que esta variedade era subsidiada por estilos estrangeiros e nacionais:

> Polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos (Ibidem, p.111).

A variedade de estilos e ritmos nacionais e internacionais, e a semelhança entre muitos deles, dificultava o próprio enquadramento dos mesmos nos rótulos dos fonogramas no início do século XX. Isto explica, em parte, a polêmica sobre a identificação do samba *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, em 1917 - primeiro registro fonográfico, devidamente nominado como tal -, como um novo gênero musical (Anexo, item 1):

> Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que *Pelo Telefone*, composição 'de' Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que *Se você jurar*, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha (Vianna, 2004, p.123).

Para muitos, a criação do primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, teria sido coletiva, maturada nos encontros informais na casa da Tia Ciata. Donga teria se apropriado da autoria da mesma. Apesar disto podemos verificar um compositor vinculado ao ambiente social da Cidade Nova, ambiente este de

---

entanto, uma expressão difícil de precisar visto que seu significado tende a variar historicamente e culturalmente – e suas fronteiras não estão bem definidas, com músicas e gêneros movendo-se para dentro e para fora da categoria, dependendo do observador. Uma abordagem comum relaciona popularidade com escala de atividade (consumo/venda de partituras, gravações, discos); no entanto, isto reflete mais volume de vendas do que popularidade. Outra abordagem liga popularidade com meios de difusão, especialmente, as tecnologias de distribuição em massa (rádio, cinema, televisão, etc); entretanto, uma peça musical pode ser executada ao vivo para o público (ou mesmo individualmente, na casa de um amador) e permanecer popular; além disso, mesmo música erudita *avant-garde* está sujeita à mediação de massa. Uma terceira abordagem liga música popular com grupo social, seja uma audiência de massa ou uma classe social (normalmente, a classe trabalhadora); no entanto, a definição sociológica de classes e massa não é precisa, dando margem a várias interpretações. Grosso modo, a música popular pode ser considerada como um sistema genérico único, com convenções a ela relacionadas organizando forma, estilo, função, público, significado e discurso apropriado. Assim, as características da música popular seriam: composta de pequenas peças em estilos não experimentais, acessível ao grande público, não requerendo grande quantidade de conhecimentos teóricos para a sua apreciação (ou, frequentemente, para sua produção). Dentro deste sistema, a maior parte da música popular se enquadraria dentro de uma das três principais categorias funcionais: para dança, para diversão, ou fundo musical - apesar de existirem categorias subsidiárias, notadamente, aquelas utilizadas em artes dramáticas [trilha sonora de televisão, filme, ou teatro] (Sadie, 2001, tradução nossa).

caráter étnico, informal, coletivo, comunitário, dar os primeiros passos direcionados à sua profissionalização – neste caso, à profissionalização do sambista (Diniz, 2006, pp. 35-36).

Quando da rotulação do primeiro samba, em 1917, pela indústria fonográfica, é possível que muitos sambas já tivessem sido gravados sem estampar a nomenclatura correspondente nos discos, como observa Cabral:

> É indiscutível que, antes do Pelo Telefone, foram gravados sambas sem que o disco informasse no selo tratar-se de sambas, foram gravados outros gêneros que não eram sambas com o nome de samba e foram gravados até sambas com a identificação de samba. Portanto, seria fácil eleger qualquer desses discos como o do primeiro samba gravado, se o Pelo telefone não fosse aquele que desencadearia o processo através do qual o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil (Cabral,1996, pp.32 e 33).

Referindo-se ao registro de *Pelo Telefone* como primeiro samba gravado, Napolitano (2007, p.19) nota que:

> Quase ao mesmo tempo, tinha início a polêmica que marcaria a tradição musical brasileira até a hegemonia da MPB, já nos anos 1960: qual o lugar do samba? Como ser nacional, portanto não-comunitário, e ao mesmo tempo proteger-se da descaracterização sociocultural?

De um momento para o outro, “a palavra samba entrou na moda e os dirigentes das poucas gravadoras da época, convictos de que ela contribuía para as boas vendagens, trataram de usá-la até nas etiquetas dos discos que nada tinham a ver com o samba” (Cabral, 1996, p. 33).

Tinhorão, ao fazer uma comparação do samba com o maxixe, observa que tal diferenciação apenas se tornaria mais evidente no final da década de 1920 quando “na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferençava de uma vez por todas do maxixe” (Tinhorão, s/d, p. 153).

Ratificando as palavras de Tinhorão, Cabral (2007, pp. 144-145), ao comentar a sonoridade das gravações em fins de 1920, afirma:

> Basta ouvir gravações feitas na época para observar que as orquestras não percebiam sequer que o samba havia mudado, que pouco tinha a ver com o ritmo amaxixado da década de 1920. Os sambas dos compositores do Estácio de Sá, que renovaram o gênero, recebiam das orquestras o mesmo tratamento dado aos sambas anteriores.

As citações acima estão diretamente relacionadas a duas ocorrências da década de 1920 que deram uma nova dinâmica à música popular brasileira e, em especial, ao samba.

A primeira delas é a passagem do sistema de gravação mecânico para o elétrico[5], que proporcionou uma melhoria exponencial na qualidade da captação e reprodução sonora. Assim, por exemplo, instrumentos de percussão podiam ser inseridos nas gravações e não havia mais necessidade de interpretações operísticas por parte dos cantores:

> Com os discos elétricos, puderam ser eliminados os cantores com tendências mais operísticas, pôde-se aumentar o número de instrumentistas e membros do coro, puderam ser gravados os instrumentos de percussão. O principal sentido dessas modificações, portanto, foi propiciar uma aproximação entre o tipo de execução musical que havia na roda e a música popular urbana se tornaria menos radical (Caldeira, 2007, p. 62).

[5] A gravação acústica (ou mecânica) teve origem com a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison, em 1877, e tem esse nome pelo fato de que as ondas sonoras eram captadas através de um objeto semelhante a uma corneta (cone), para concentrar a energia sonora, gravando, em cilindros ou discos, sulcos que, no sentido inverso, reproduziam através do mesmo "cone" o som capturado. As dificuldades para se captar o som eram enormes. A sonoridade dependia da intensidade do som ou do instrumento e era difícil a gravação de um grande numero de músicos ou instrumentos ao mesmo tempo, uma vez que estes deviam se posicionar bem na boca do cone para poderem ser captados pelo equipamento. Um número limitado de freqüências sonoras era captado e a reprodução do som era estridente e barulhenta. A gravação elétrica surgiu por volta de 1925 e, ao contrário do que ocorria no sistema mecânico, o som gerado era transformado em sinal de corrente eletromagnética e depois amplificado no momento da gravação e da reprodução, surgem equipamentos de captação e amplificação como o microfone e os alto-falantes. Uma gama maior de frequências sonoras podia ser captada e mais intérpretes podiam ser gravados, simultaneamente e com uma qualidade de reprodução bastante superior. Vide capítulo 2, seção 2.1, para maior detalhamento.

A segunda ocorrência está diretamente ligada ao samba e se relaciona com o surgimento, no bairro carioca do Estácio de Sá, do bloco carnavalesco Deixa Falar, em 1928, “que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba” (Cabral, 1996, p. 42) – portanto, a primeira escola de samba do Brasil. Os sambistas da Escola, fundada originalmente como bloco, foram pioneiros na introdução de instrumentos de percussão os quais viriam configurar o samba moderno:

> Além de inovar no samba que cantava, o bloco veio cheio de novidades em matéria de percussão no samba. Uma delas foi o surdo, também chamado de caixa surda, uma invenção de Alcebíades Barcelos, o Bide, que, mais tarde, seria consagrado como compositor e como um dos maiores ritmistas da história do samba. O compositor Buci Moreira, neto de Tia Ciata e nascido e criado nas redondezas da Praça Onze, em entrevista reproduzida neste livro, levantou a hipótese de ter sido Alcebíades Barcelos também o inventor do tamborim, mas o próprio Bide, também em entrevista reproduzida neste livro, disse não se lembrar de tal invento. Até porque o tamborim já era um instrumento utilizado pelos Cucumbis. Compondo a bateria do Deixa Falar, outro instrumento desconhecido, a cuíca (tão desconhecido que, durante alguns anos, os jornais não sabiam se o chamavam de cuíca ou de puíta), tocada por João Mina, um veterano sambista daquela região do Rio de Janeiro que, numa entrevista ao jornal *A Nação*, em janeiro de 1935, revelou-se inventor do instrumento (Ibidem, p.42).

Portanto, este foi o processo que abriu o caminho para que na década de 1930 algumas características do samba passassem a identificá-lo como gênero:

> Com o passar do tempo, os ouvintes sabiam o que esperar: ritmo 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhamento de piano, violão, cavaquinho e percussão. Esta, com a afirmação do ‘samba do Estácio’, a partir dos anos 1930, teve a predominância de surdo, cuíca e tamborim, compondo com o pandeiro o conjunto básico da percussão do samba. Entretanto, durante boa parte dos anos 1920, o samba estava mais ligado à estrutura rítmica e aos timbres típicos do maxixe (Napolitano, 2007, p.17).

Da mesma forma que o samba “amaxixado” gestado na Cidade Nova, o samba batucado do Estácio de Sá também tinha sua base em uma comunidade

de etnia negra e de classe social baixa; a diferença era estar geograficamente localizada no morro e ter sido criado para acompanhar o cortejo do carnaval. Além dos pagodes, os sambistas também se organizavam em festas com datas previstas no calendário, como o carnaval.

Ao longo da década de 1920 havia várias agremiações carnavalescas nas áreas que circundavam o centro do Rio de Janeiro, já apresentando o samba, ainda multifacetado, naqueles encontros improvisados e transitórios, especialmente em locais como a Praça Onze. A partir da década seguinte o carnaval carioca foi oficializado, houve um incremento do mercado fonográfico e um crescimento das escolas de samba. Foi também redefinido o espaço do samba e o improviso cederia cada vez mais campo a modelos, normas, restrições e orientações, destinadas a um tipo de espetáculo urbano que transcendia às formas tradicionais e comunitárias de se praticar o samba e de se brincar o carnaval (Fenerick, 2005, pp. 108-116).

Ao lado do samba batucado já consolidado como música de carnaval, cujo primeiro registro fonográfico dá-se em 1929, com *Na Pavuna*, surgiu o samba-canção, criado por compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro. Conhecido como “samba de meio do ano” - pois era feito fora do período carnavalesco, com um andamento mais lento e letras mais românticas - acabou por designar várias músicas, até a década de 1940, as quais, muitas vezes, não pareciam com samba-canção.

Em sua transição para o mercado fonográfico o samba batucado precisou passar por um processo de mediação que, por si só, já envolve algum tipo de transformação, como nota Meintjes (2003, p.8):

> De maneira concisa, mediação diz respeito àquilo que é, ao mesmo tempo, um condutor e um filtro – ela transfere, mas, durante o caminho, ela necessariamente transforma. Mediação é um processo que conecta e traduz mundos, pessoas, imaginações, valores e idéias díspares, seja em suas formas simbólicas, sociais ou tecnológicas (tradução nossa).

Entre os mediadores responsáveis por construir “pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira”, destacaram-se, entre outros: Noel Rosa, Almirante, Mário Reis e Francisco Alves, que “foram responsáveis pelo reconhecimento do samba no mundo do disco e do rádio, ajudando a profissionalizar músicos que, originalmente, eram criadores comunitários”. Além destes, outros dois grupos de mediadores foram importantes no processo: os próprios sambistas e os jornalistas ligados à cultura popular carioca (Napolitano, 2007, p. 27).

De todos os mediadores, Noel Rosa é figura fundamental para que se entenda o processo de mediação no samba: branco, classe média, morador de vila; não de morro. Nicolau Netto (2009, pp. 78-84) propõe e observa uma divisão da obra de Noel em três temáticas:

1) Afirmação pela negativa, quando o compositor busca uma afirmação do bairro (Vila Isabel) em contraposição ao morro como local de samba – por exemplo, *Eu vou pra Vila*, de 1930 (Anexo, item 3):

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel
(Sou bacharel)
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel...

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.
Já saí de Piedade
Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura

Quando eu me formei no samba
Recebi uma medalha
Eu vou pra Vila
Pro samba do chapéu de palha.
A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada.

2) Integração, quando demonstra o conflito entre o malandro e a ideologia do trabalhismo – por exemplo, *Rapaz folgado, de 1932* (Anexo, item 4*)*:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

3) A desterritorialização, quando ele se preocupa em afirmar o samba como identidade nacional – por exemplo, *Não tem tradução*, de 1933 (Anexo, item 5):

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que pensa que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
Na gafieira dançar o Fox-Trote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não se lembra que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português
Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são I love you
E esse negócio de alô, alô boy *e alô* Johnny
Só pode ser conversa de telefone.

Estes conflitos ficariam bem caracterizados na polêmica musical que se estendeu por alguns anos entre Noel e o seu contemporâneo Wilson Batista, sambista, compositor do morro, tido como apologista da malandragem e das características socialmente restritas do samba, como nota Fenerick (2005, p.69):

> O samba *Lenço no Pescoço*, de 1933, onde Wilson Batista descreve com muita maestria a personagem do malandro, é o ponto de partida para uma polêmica musical travada com Noel Rosa a respeito da *imagem* do sambista perante a sociedade e do significado do samba no mundo moderno – muito mais um produto a ser comercializado em larga escala do que propriamente um bem simbólico a ser compartilhado por uma comunidade restrita.

De fato, é possível notar a oposição existente entre Noel Rosa e Wilson Batista, observando a letra de *Lenço no Pescoço* (Anexo, item 6), daquele último:

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança

Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu não dou

Este processo de "purificação" do samba da cultura popular de etnia negra, das classes socialmente menos favorecidas, dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, era incentivado pelo Estado, visando à unidade e a identidade nacional, e culminaria com a vertente do samba-exaltação, como em *Aquarela do Brasil, de* Ary Barroso (Anexo, item 7):

> Ary já defendia a fusão dos temas urbanos do samba com as letras de motes folclóricos e passadistas, ao mesmo tempo em que apoiava a modernização musical do samba, por meio de novas harmonias e de arranjos mais sincronizados com a música popular internacional, cujo paradigma era à música norte-americana. Portanto o samba deveria 'abrir a cortina do passado' nacional e realizar a fusão com a tradição, sem negligenciar a modernidade (Napolitano, 2007, pp. 44-45).

Essa "higienização", expressada numa letra cheia de imagens ufanistas e frases pernósticas em *Aquarela do Brasil*, dialogava com várias tendências musicais, inclusive internacionais (Napolitano, 2007, p.45):

Brasil!
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Pra mim! Pra mim, pra mim

Ah! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil! Pra mim!

Deixa cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda canção do meu amor

Quero ver a sá dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil! Pra mim, pra mim, pra mim!

Brasil!
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil, samba que dá
bamboleio que faz gingar
O Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Pra mim, pra mim, pra mim

Oh esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil! Pra mim

Ah! Ouve estas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Ah! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil!
Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil! Brasil!

Aquarela do Brasil articulava samba, *jazz*, clima sinfônico e *bel canto* numa só canção, de maneira organizada, com orquestração moderna, letras elegantes e elegíacas do trabalho e da brasilidade. O samba detinha os elementos para até ser exportado e, a partir da implantação do Estado Novo, em novembro de 1937, o nacionalismo oficial e o da sociedade civil andavam *pari passu* (Napolitano, 2007, pp. 44-45).

Esta visão é ratificada por Fenerick (2005, p.79):

> Aquarela do Brasil estava sendo feita 'para o mundo se admirar', atuando emblematicamente no processo educacional (civilizacional) pelo qual o samba estava sendo submetido no período, onde as tradições se modernizavam no próprio discurso musical – no caso, na orquestração construída por Radamés Gnattali. Assim, vestir o samba com um *smoking* orquestral fazia parte do projeto – alentado, especialmente, por alguns intelectuais da época – de transformação do samba em música *civilizada*.

O samba – amaxixado ou batucado -, que até então estava próximo da esfera das identidades restritas de suas comunidades, iria transformar-se em símbolo da identidade nacional, a partir da Revolução de 1930, com uma movimentação política e cultural nacionalizante e unificadora, e, mais incisivamente com o Estado Novo (Vianna, 2004, p.61).

O dilema que pauta a tradição do samba surge quando este é alçado à condição de símbolo nacional da cultura. Como ser nacional mantendo as características socioculturais comunitárias?

Vianna (2004, p.35) entende que a transformação do samba em música nacional decorre da invenção e valorização da autenticidade sambista e não da descoberta das verdadeiras "raízes", e que o popular se constitui em processos híbridos e complexos onde elementos de diversos grupos, classes, raças e nações participam, mesmo que de maneira indireta.

Vargas percebe a dificuldade em delimitar as características de um produto híbrido devido à sua instável complexidade, notando que "sendo constantemente resultado de fusões, um objeto em estado híbrido requer entendimento mais atento às variações do que às permanências" (2004, p.2). O autor complementa, esclarecendo que:

> Nos contextos híbridos, os gêneros tendem a se perder fora de seus limites. Essa fluidez força continuamente a criação de sínteses. São processos em mão dupla: por um lado, a tradição é modernizada, reorganizada em novas sintonias com os elementos

> da atualidade; de outro, a informação contemporânea globalizada é recontextualizada, contaminada pelo cenário local (Idem, 2008, p.4).

Sansone (2001, p.154) também observa que:

> Tradições musicais – cultura e hábitos envolvidos com a música – não são à prova d'água. Elas são receptivas a sons, estilos, e letras de outros lugares. Algumas influências externas acabam por modificar estilos locais. Outras influências deixam uma memória delas para trás e desaparecem. Certos aspectos da tradição musical permanecem tenazmente locais (tradução nossa).

No que tange à tradição, MacIntyre (2007) sustenta que o que a fortalece (ou a enfraquece, destrói) é o exercício das virtudes relevantes, ou a falta dele. Da mesma forma ele observa que a vitalidade das tradições está diretamente relacionada com o conflito contínuo. Ou seja, "tradições vivas, só pelo fato de dar continuidade a uma narrativa ainda não completada, confrontam um futuro cujas características determinadas e determináveis, na medida em que possua alguma, derivam do passado" (Ibidem, p.222, tradução nossa).

A mesma linha de raciocínio é utilizada por Bakan (2012, p.29) ao observar que tradição é "um processo de transformação criativa cuja característica mais marcante é a continuidade que ele nutre e sustenta" (tradução nossa).

Posto isto, o conceito de tradição musical utilizado nesta pesquisa diz respeito à cultura e aos hábitos envolvidos com a música que estão em contínuo processo de transformação; e representam um momento histórico que reflete determinado ambiente social, artístico-cultural, musical, tecnológico, etc. Desta forma, a tradição pode modificar-se de maneira mais ou menos intensa ao longo do tempo.

Em diversos momentos históricos, antes e depois da consolidação da indústria cultural no Brasil, essa discussão sobre tradição e modernidade do samba é reavivada: desde os anos 1940, com a suposta americanização de Carmen Miranda; passando pela influência do *jazz* na bossa nova e nos grupos

instrumentais, nos anos 1950 e 1960; e pela mistura com a *soul music* americana, nos anos 1970 – com uma "recaída" na década de 1990, com o "pagode romântico".

Os eventos que levaram o samba a transformar-se em música nacional estão compreendidos num período anterior ao que muitos autores consideram como de consolidação da indústria cultural brasileira.

O Brasil era um país essencialmente agrário, nas duas primeiras décadas do séc. XX. Além disso, "as atividades dos setores agrários das várias regiões brasileiras estavam voltadas para o mercado externo e mostravam pouca coordenação nacional", ou seja, a integração nacional ainda estava por vir, e dependeria de alguns agentes de natureza econômica e sócio-cultural para se concretizar (Vianna, 2004, p. 59).

A sociedade de consumo ainda estava em uma posição incipiente nos anos 1940 e 1950, as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas, como nota Ortiz: "se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. As décadas de 1960 e 1970 são o momento no qual também se consolidam os grandes conglomerados controladores dos meios de comunicação e da cultura popular de massa (Ortiz, 2006).

Para Nicolau Netto (2009) e Ortiz (2006) a estruturação da indústria cultural no Brasil se inicia a partir da instalação da ditadura militar no país, na década de 1960.

Ortiz (2006, pp.114 e 115) observa que:

> O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se

> deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Assim, ao longo do processo de transformação do samba em símbolo identitário nacional, entre as décadas de 1930 e 1940, coube ao rádio e à incipiente indústria fonográfica compartilhá-lo por pessoas das mais diferentes culturas e regiões dentro do território brasileiro, ainda que baseados em uma estrutura frágil (Nicolau Netto, 2009, p.65).

1.3 Cacique de Ramos: o Bloco, a quadra e os pagodes (décadas de 1960 e 1970)

No início dos anos de 1960, um grupo de jovens moradores do subúrbio de Ramos, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, começou a formular um projeto cultural, iniciando-se assim a organização do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, que se tornou referência do carnaval carioca, e sempre estava em disputa com o seu contemporâneo Bafo da Onça. Ao projeto cultural iniciado pelos moradores de Ramos agregaram-se voluntariamente indivíduos de outros bairros, agremiações e foliões, de um modo geral, ao longo das quase duas décadas subseqüentes.

Naquele período histórico, na década de 1960, as escolas de samba do Rio de Janeiro já estavam se tornando grandes eventos turísticos, num momento em que a indústria cultural no Brasil se consolidava, com grandes conglomerados de comunicação constituídos (a televisão, principalmente) e com um mercado consumidor em expansão, devido aos investimentos industrializantes e à política de crescimento econômico do Estado.

As Escolas de Samba, que tiveram sua gênese na década de 1930, saem da esfera comunitária, tradicional, improvisada, informal, para o âmbito do

espetáculo organizado, com regras, normas, com já apontado no presente trabalho.

Nos anos de 1960 as Escolas de Samba tornavam-se os melhores espaços para a veiculação e produção da música ligada à tradição do samba, ao mesmo tempo, o contexto das escolas ia se abrindo para participação de elementos externos às comunidades e se restringindo, paulatinamente, ao samba-enredo como vertente central (Lima, 2002, p.92).

Também era na quadra do Cacique de Ramos que toda quarta-feira à noite, a partir da segunda metade dos anos 1970, aconteciam reuniões informais, onde os frequentadores se encontravam para conversar, comer, beber, tocar e cantar: o pagode.

Milton Manhães observa que, no início:

> O pessoal ia lá pra jogar carta e, nesse ínterim, eles jogavam futebol, também. Então, a finalidade era essa. E ficava uma turma lá, que nem jogava futebol, nem jogava carta. Nesse caso, era eu, o finado Neoci, a turma toda lá, o Dida – aquela rapaziada que não gostava muito de jogar futebol. E a gente começamo [*sic]* fazendo no cantinho da sala, lá, no cantinho da quadra, uma brincadeira entre a gente. Um pagodezinho lá, um negocinho ali. [...] Enquanto os caras ficavam jogando futebol a gente ficava cantando um sambinha lá, um samba. Um sambinha, não; vamos dizer um samba. E o negócio ficava bom.[6]

Alceu Maia ratifica as palavras de Milton Manhães:

> Eu era frequentador assíduo lá, do Cacique. A roda de samba começava 8, 9, por aí. Eu chegava lá, 5, 6 e ficava jogando pelada na quadra de futebol de salão que tinha lá, que ralava o joelho de todo mundo, que era de asfalto. Aí, acabava aquilo ali, a gente ficava na roda de samba, aqueles pagodes e tal.[7]

---

[6] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

[7] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia, por telefone, em 12/07/2013; completada por email, na mesma data.

Pereira (2003, p.87) faz uma descrição mais abrangente sobre os pagodes que aconteciam na quadra do Cacique de Ramos:

> Quadra do bloco Cacique de Ramos. Em meio a um animado bate-papo que corre frouxo, um copo de cerveja na mão, as pessoas vão pegando seus instrumentos e, calma e descontraidamente, se sentando em torno de um conjunto de mesas agrupadas e dispostas na quadra, a céu aberto. Ouvem-se as primeiras batidas do tantã, o cavaquinho e o banjo afinam suas cordas. Aos poucos, em círculos concêntricos, as pessoas vão se reunindo em torno da mesa. À frente, sentados, os instrumentistas. Logo em seguida, de pé, os ouvintes mais atentos – alguns cantando a melodia ou acompanhando com palmas o ritmo – e num adensamento cada vez mais tênue, pequenas rodas continuam o bate-papo com o fundo musical da batida do samba. É o pagode.

Pode-se observar nos dois últimos parágrafos reminiscências de situações que remetem aos dois primeiros subcapítulos deste trabalho, ou seja, a estrutura dos encontros no bloco do Cacique de Ramos, que também aconteciam com formato similar em outras comunidades suburbanas do Rio de Janeiro, no mesmo período – inclusive, no Clube do Samba, organizados pelo sambista e compositor João Nogueira -, e em muito coincidem com as festas do samba e do pagode do início do século XX, nas casas das tias baianas e, posteriormente, nos morros cariocas – berços do samba enquanto símbolo da identidade restrita daqueles espaços socioculturais. Naquele momento histórico mais contemporâneo os:

> Sambistas procuravam locais e ambientes alternativos em que pudessem continuar a desenvolver seu estilo, sem as limitações então impostas pela nova estrutura das escolas de samba, baseada no binômio espetáculo/samba-enredo. Uma das soluções foram os pagodes, baseados em tradições antigas ligadas à produção musical no 'mundo do samba', as quais eram caracterizadas por comportamentos informais e relações de intimidade, baseados em círculos de ligações pessoais – logo, distanciados e independentes da cobertura dos meios de comunicação (Lima, 2002, p. 93).

Bira Presidente, fundador do Cacique de Ramos e do Grupo Fundo de Quintal ratifica esta observação de Lima, ressaltando nomes de compositores e

sambistas que puderam mostrar seus trabalhos na quadra do Cacique de Ramos – Almir Guineto, Jorge Aragão, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, entre outros -, salientando que "o Cacique se tornou uma proposta, às quartas-feiras, para aqueles que tivessem sensibilidade e que lá chegassem. Isso ia aflorar de dentro pra fora".[8]

As reuniões na quadra do Cacique de Ramos, com o passar dos anos, iam se tornando ponto de encontro de compositores, cantores, jogadores de futebol, artistas e formadores de opinião em geral. Muitos deles participavam das atividades e desfiles carnavalescos, o que proporcionou a ampliação do bloco na avenida, com a inclusão de alas de jogadores de futebol, de artistas do rádio, além da bateria e das alas indígenas que abrigavam a grande massa de foliões anônimos.

O grande sucesso do pagode de quarta-feira na quadra do Cacique, e a atração cada vez maior de figuras de destaque do samba, da imprensa e de representantes de toda a sociedade, tornaram a quadra numa espécie de roteiro obrigatório para sambistas e personalidades de diversos universos. Como observa Milton Manhães, "foi chegando mais adeptos *[sic],* foi chegando. O negócio foi crescendo de uma tal maneira que o futebol acabou e a carta acabou, e ficou o pagode. Entendeu? Tomou conta de tudo. Aí o negócio virou uma febre"[9].

E foi assim que a cantora Beth Carvalho visitou a quadra do Cacique, levada pelo amigo e jogador Alcir, do clube de futebol Vasco da Gama, como conta Bira Presidente:

> Ela foi lá com o Alcir, que era jogador do Vasco da Gama – era conhecido como "Capita". Ela pediu para ele levar ela lá porque ela queria conhecer uns "bamba" [*sic*] que tava representando o

[8] Entrevista com Bira Presidente realizada por telefone, em 26/06/2013.

[9] Entrevista com Milton Manhães realizado por telefone, em 28/06/2013.

> samba do passado, e revivendo no presente. Ela, quando chegou lá, ficou deslumbrada e, na época, quem era o produtor dela era o Rildo Hora. [...] Quando ela chegou lá e viu aquilo tudo em 77, em 78 ela quis fazer o disco *Pé no Chão*, pelo que ela encontrou. Porque a Beth não era só samba, a Beth também era bossa nova. Foi quando a vida dela se tornou, unicamente, do samba. Foi através do Cacique de Ramos, pelo que ela encontrou, lá.[10]

A sambista já conhecia e admirava o bloco carnavalesco, mas tinha curiosidade de conhecer o pagode que acontecia em Ramos toda quarta-feira. Em contato com os compositores, instrumentistas e com o samba de fundo de quintal que lá se realizava, Beth Carvalho gravou *Vou Festejar*, em 1978 (Anexo, item 8). Composto por Jorge Aragão, Neoci e Dida, integrantes do Cacique, em 1976, o samba fez grande sucesso no carnaval de 1979, por ter sido gravado na voz de uma cantora de sucesso no ano anterior. Este fato mudou o modo de seleção do samba do bloco para os carnavais posteriores. O que sempre foi feito na quadra, nas proximidades do carnaval, pelo pessoal da comunidade e representantes da imprensa especializada e conhecedores de samba, passou a ser feito com bastante antecedência. Isso possibilitava a gravação do samba, tornando a música mais conhecida do público no carnaval.

Assim, o pagode, nas palavras de Pereira (2003, p.112), também é:

> Um grande espaço de mercado e de profissionalização: é um importante canal de divulgação de compositores, intérpretes e instrumentistas, um local fundamental de encontro entre sambistas anônimos e os grandes nomes do mercado fonográfico.

O “roteiro” do pagode no Rio de Janeiro não se restringia à quadra do Cacique de Ramos, como nota Diniz (2006, p.210):

[10] Entrevista com Bira Presidente realizada por telefone, em 26/06/2013.

> Os pagodes aconteciam no subúrbio do Rio de Janeiro, no já citado Cacique, mas também no Clube do Samba, liderado por João Nogueira. Esses ambientes criaram a primeira geração de compositores, depois da ascensão das escolas de samba, que construíram sua carreira fora da Mangueira, do Salgueiro, da Portela, do Império Serrano. Era uma resposta competente dos compositores contra a institucionalização do gênero ocorrido nas quadras de samba.

Se a década de 1930 teve Noel Rosa como mediador (e "purificador") entre o samba do morro e o rádio (e a gravação fonográfica), auxiliando na legitimação de um símbolo de identidade restrita e contribuindo para transformá-lo num símbolo da identidade nacional; a cantora Beth Carvalho – entre outros frequentadores da quadra do Cacique de Ramos - parece assumir um papel análogo, no pagode.

A mediação de Beth Carvalho "permitiu a veiculação de músicas, elementos estilísticos, valores simbólicos e atores sociais que não tinham ainda legitimização suficiente para serem assimilados pelo sistema da divulgação de massa" (Lima, 2002, p. 95).

Depois de gravar a música *Vou Festejar* no disco *Pé no Chão* - acompanhada pelos músicos (e compositores) que frequentavam os pagodes do Cacique de Ramos -, Beth Carvalho lança em 1979 o álbum *Beth Carvalho: No Pagode*. No encarte do disco foi necessário "traduzir" o termo pagode para os consumidores, designando-o como "a própria música cantada pelo sambista". Esta participação ativa da cantora no processo de mediação do movimento do pagode tornou-a figura-chave deste último:

> Com o título de "Madrinha do Pagode", Beth Carvalho divulgou o grupo Fundo de Quintal e os sambistas Sombrinha, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Luiz Carlos da Vila, Jorge Aragão. [...] Em seus trabalhos, a cantora deu novas sonoridades ao samba, introduzindo instrumentos como o banjo, com afinação de cavaquinho, o tantã e o repique de mão, que até então eram utilizados sobretudo nos pagodes do Cacique (Diniz, 2006, pp. 204 e 205).

É necessário abrir um parêntese para apresentar, no próximo capítulo, a figura de outro mediador importante no processo de transformação do samba de pagode num bem cultural: o produtor musical – figura de papel fundamental na indústria cultural, especialmente na indústria fonográfica.

CAPÍTULO 2. O PRODUTOR MUSICAL NO ÂMBITO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

2.1 Sobre gravação de áudio

Os primeiros equipamentos de reprodução e gravação de áudio foram idealizados para fins alheios ao entretenimento. O fonógrafo de Edison e o grafofone do Volta Laboratories, entre outras invenções pioneiras na área, tinham como finalidade inicial atender a demanda de escritórios, repartições e afins - com o intuito de proporcionar uma espécie de caixa de mensagens dos dias atuais. Outras funcionalidades vislumbradas pelo próprio Thomas Edison (inventor do fonógrafo) para estes equipamentos era a gravação de vozes de pessoas queridas e/ou famosas para a posteridade, anúncios publicitários, fins educacionais etc:

> Ele poderia ser utilizado, dizia Edison, para enviar cartas comerciais gravadas que não precisariam ser passadas para o papel, [...] para fazer gravações de pessoas queridas e famosas para futuras gerações apreciarem, para formatar livros sonoros, para o ensino da música e do discurso, para anúncios, para brinquedos falantes e relógios, […] para gravar o telefone (Morton Jr., 2006, p.13, tradução nossa).

Além disso, a própria operacionalização dos equipamentos requeria, nos primórdios, pessoal altamente especializado, motivo pelo qual Edison preferia alugar os fonógrafos para exibições públicas e demonstrações: “as máquinas eram tão difíceis de usar e não confiáveis que os dirigentes das empresas acreditavam que colocá-las ao alcance de pessoas não habilitadas resultaria em um ultraje público” (Ibidem, p.15, tradução nossa).

Apenas na última década do século XIX a idéia de entretenimento e cilindros musicais pré-gravados começou a ser utilizada pelos fabricantes e distribuidores do fonógrafo e do grafofone, visando à demonstração e venda dos produtos, cujas interfaces já se encontravam um pouco mais amigáveis para o público em geral.

O processo de captura do áudio, especialmente a música, continuava a ter um alto grau de dificuldade para a gravação acústica. Não existiam estúdios de gravação como conhecemos nos dias de hoje e qualquer interferência externa poderia resultar na perda de todo o material gravado, uma vez que não havia edição naqueles tempos. Muitas das gravações eram feitas com vários equipamentos ligados, com o intuito de ser selecionado o material que obtivesse a melhor qualidade de gravação – uma espécie de “tentativa e erro”.

Os profissionais que efetuavam as gravações (*recordists*) precisavam ter muita experiência: “fazer uma gravação era uma operação delicada que requeria um técnico altamente qualificado” (Morton Jr., 2006, p.26, tradução nossa).

A melhoria efetiva da qualidade do áudio captado e o incremento dos recursos para a sua captação só foram alcançados durante a década de 1920, com o advento da gravação elétrica.

Impulsionada pela concorrência do rádio, recém-chegado ao mercado durante aquela década, a tecnologia de gravação e reprodução acústica de áudio teve melhoria qualitativa, com a inserção de amplificadores e microfones no lugar dos cones (tubos) usados anteriormente. Não apenas diferenciou-se o que os consumidores escutavam nas gravações - com a ampliação das frequências captadas e da potência sonora – mas, especialmente, como os registros sonoros eram captados e gravados.

Na era da gravação acústica os equipamentos rudimentares estavam localizados em pequenas salas desconfortáveis onde os músicos precisavam se acomodar e alterar sua maneira de tocar para poderem facilitar a captação dos sons dos seus instrumentos. Nos anos de 1920, com a gravação elétrica estes mesmos ambientes foram ampliados e tornaram-se espaços mais confortáveis onde os músicos, devido aos recém-criados microfones, já não precisavam se “espremer” para terem o som de seus instrumentos/vozes captados.

Com a gravação elétrica, os sons podiam ser captados em diferentes distâncias, proporcionando uma nova configuração e posicionamento dos músicos e cantores nos estúdios de gravação. Os antigos *recordists* foram então substituídos pelos engenheiros de gravação, cuja função era captar toda nuance do som em alta fidelidade.

Ainda assim, os músicos/intérpretes precisavam realizar *performances* próximas da perfeição, uma vez que a possibilidade de edição ainda não existia:

> Entretanto, a despeito de tudo isso, ainda era necessário para os intérpretes entregar uma perfeita, ou quase perfeita canção no estúdio, sem a possibilidade de uma edição posterior. Este padrão permaneceu até o final dos anos 1940 (Ibidem, p.141, tradução nossa).

Este padrão também foi afetado pelo uso mais intensivo da gravação magnética, já utilizada na Europa desde a década de 1930. O período imediatamente posterior à 2ª guerra mundial via a transferência desta tecnologia e incremento de seu uso pelos grandes beneficiários nos EUA: estúdios de TV, rádio, cinema e grandes companhias fonográficas.

Os custos, com a gravação magnética, foram barateados, pois as fitas eram mais baratas que os discos de acetato em voga a partir do final dos anos 1930 – com a vantagem de poderem ser reutilizadas inúmeras vezes. Devido ao barateamento dos custos de gravação e as facilidades de edição as sessões de gravação passaram a ser mais relaxadas. Os riscos de não captura da gravação no primeiro *take* transformaram-se em fatores irrelevantes dentro do estúdio.

A experimentação começou a fazer parte dos ambientes de produção e gravação musical. Esta experimentação aumentou exponencialmente durante a

década de 1950, quando a técnica do *overdubbing* [11] — passou a fazer parte do processo criativo/artístico. Concomitantemente, os equipamentos de gravação multipistas (em meio magnético), que inicialmente contavam com apenas duas pistas (canais) para gravação independente, passaram a ter este número ampliado ao longo dos anos e, na década de 1970, chegou a 24 pistas.

Outra faceta do advento destes novos recursos tecnológicos da gravação elétrica e, posteriormente, da gravação digital refere-se a uma maior percepção da interface entre o artista e o seu ouvinte, alterando a relação artista-público e interferindo no resultado final do trabalho.

O músico, em sua apresentação ao vivo, é quem demonstra, diante do público, a sua atuação artística. Nas gravações, existe a mediação de todo um mecanismo. Quando o músico executa a *performance* os aparelhos perfazem registros com relação a essa *performance*. Esses registros sucessivos constituem os materiais com que, em seguida, o engenheiro de som, o produtor musical e o próprio artista realizarão a montagem definitiva da gravação. Ela contém um sem número de efeitos inseridos via processadores de som, edições, *overdubbing,* sem falar na quantidade de *takes* realizados e refeitos até que um (ou alguns) seja escolhido. A atuação do intérprete encontra-se, assim, submetida a uma série de testes auditivos. A *performance* ao vivo realizada no estúdio dificilmente soará igual ao que é apresentado como produto final na mídia gravada.

É neste ambiente de estúdio que muitos conflitos entram em cena. De acordo com Meintjes (2003, p.8), é dentro do estúdio, durante a mixagem sonora que todas as tensões são representadas e negociadas, por exemplo: “imaginário musical X forças de mercado”, “inovação X repetição”, “estilo X estereótipo”, etc. E

[11] A técnica do *overdubbing* consiste em fazer uma gravação em duas ou mais partes, mixando-as depois para gerar a gravação final.

todas estas tensões se desenrolam na interação entre engenheiros de som, artistas e produtores musicais.

Ao contrário do período de gravações acústicas, a gravação elétrica já vinha proporcionando uma maior interação entre engenheiro de som e artista durante a gravação dos trabalhos deste último, ainda que o domínio dos meios de produção pertencessem a grandes gravadoras e estúdios de gravação.

Durante o período das gravações acústicas os *recordists* praticamente centralizavam as decisões sobre captação, volume, etc.; nos idos da gravação elétrica havia uma maior interação entre técnico/engenheiro de som (e/ou o produtor) e artista, porém com um domínio técnico ainda mais centralizado nos primeiro – devido aos grandes avanços tecnológicos impulsionados pela gravação elétrica e a consequente complexidade para se lidar com eles. Isso podia ser notado na década de 1960, quando os meios tecnológicos de um estúdio já eram demasiadamente complexos, dificultando a compreensão das técnicas de gravação pelos intérpretes e fazendo com que estes últimos dependessem de um engenheiro de gravação para lidar com os equipamentos (Day, 2002, p.35).

Essa situação só iria se modificar no fim do século XX, com o advento da gravação digital, quando as interfaces mais simples e o acesso às informações técnicas permitiriam uma interferência bem maior do artista, isto quando ele não é o próprio técnico de som e produtor do seu trabalho.

Experiências com gravação digital vêm acontecendo desde a década de 1930. Estas experiências convergiram para a criação do CD como mídia de áudio digital para produção em massa, em 1982. A alta fidelidade tão buscada parece, enfim, ter sido alcançada: a captação da amplitude de freqüências audíveis (20 a 20.000 Hz) sem distorções ou ruídos mensuráveis.

Nos estúdios profissionais de gravação, os recursos digitais rapidamente ocuparam seu espaço para registro de áudio. Inicialmente, os

gravadores digitais usavam fitas magnéticas, porém as técnicas de gravação utilizadas eram basicamente as mesmas da gravação elétrica – além do que toda uma gama de periféricos e equipamentos ainda repousava no formato analógico - sem falar do custo altíssimo dos gravadores.

Este cenário começou a mudar com a introdução dos gravadores digitais de oito canais ADAT, pela *Alesis Company*[12], em 1992. Utilizando-se de fitas baratas, semelhantes às de VHS, como mídia e com um custo unitário expressivamente menor do que os seus concorrentes e antecessores (cerca de US$ 3.995) o ADAT adentrou os estúdios profissionais e também os estúdios caseiros, tornando-se quase um padrão no início da década de 1990. Com um custo-benefício ainda melhor para os estúdios caseiros, em 1996 a *Roland*[13] lançou a VS-880, uma máquina que salvava as informações em disco rígido, continha oito pistas de gravação e unia, no mesmo equipamento, unidade de mixagem e edição – a um custo de US$ 3.000.

A despeito da disponibilidade de gravadores multipista digitais de baixo custo, os estúdios profissionais ainda eram utilizados para a produção de gravações com fins comerciais e os seus profissionais experientes e especializados eram o diferencial no resultado final de uma sessão, em detrimento dos estúdios caseiros e dos músicos que se auto-produziam (auto-gravavam).[14]

---

[12] Empresa norte-americana fabricante de equipamentos de áudio e instrumentos musicais.

[13] Empresa japonesa fabricante de equipamentos de áudio e instrumentos musicais.

[14] No final da década de 1970 os primeiros gravadores de 4 pistas em fita cassete (os porta-estúdios) apareceram no mercado, proporcionando o acesso do artista à gravação caseira de seus trabalhos. Por ter mais de uma pista o porta-estúdio permitia o uso da técnica do *overdubbing*, fazendo com que uma mesma pessoa executasse vários instrumentos (ou vozes) em canais separados, mixando-os depois em uma gravação final. Mesmo com o advento de gravadores multipistas digitais de maior qualidade, no final dos anos de 1990, ainda existia uma enorme lacuna em relação à qualidade conseguida nos estúdios caseiros, quando comparados com estúdios profissionais - que se valiam de equipamentos de gravação analógicos caríssimos, de periféricos de altíssima qualidade e de mão-de-obra altamente especializada (Pinto, 2012).

Este paradigma parece característico do século XX, e começou a mudar, mais efetivamente, apenas no século XXI. Ou seja, ao longo do século XX o aparato técnico e tecnológico seria acessível apenas a grandes corporações, no âmbito da indústria cultural, e a esta última caberia escolher os artistas a serem gravados, visando à maximização de lucros:

> Toda a tecnologia utilizada na música é bastante cara, e necessita, em geral, de pessoal especializado para sua manipulação, ou seja, daqueles que dominem a "técnica tecnológica": programadores de sintetizadores, engenheiros de som, etc. Atualmente, o que se observa é que todo esse aparato acaba sendo centralizado junto a indústria cultural, que é a única que pode custeá-lo. Conseqüência direta do fato é que ela acaba por determinar quais artistas terão acesso a tais meios. Como a indústria fonográfica visa basicamente o lucro, somente os artistas que puderem propiciar esse lucro terão acesso a essa tecnologia, cumprindo assim sua função de integração (Paiva, 1992, p.47).

Cabe salientar que Paiva considera, neste caso, a indústria fonográfica como “um típico representante da indústria cultural, termo este cunhado em substituição a 'cultura de massa'” (Ibidem, p.47).

Isto seria facilitado pelo formato cada vez mais simplificado das interfaces que se disseminam em informática com velocidade cada vez mais rápida. Lévy observou como características ou princípios básicos desta maior facilidade de interação:

> A representação figurada, diagramática ou icônica das estruturas de informação e dos comandos (por oposição a representações codificadas ou abstratas); o uso do mouse que permite ao usuário agir sobre o que ocorre na tela de forma intuitiva, sensoriomotora e não através do envio de uma sequência de caracteres alfanuméricos; os menus que mostram constantemente ao usuário as operações que ele pode realizar; a tela gráfica de alta resolução (Lévy, 1993, p.36).

Os computadores passaram a ser ferramenta de suporte e armazenamento dos estúdios profissionais e softwares foram desenvolvidos para auxiliar em vários procedimentos da gravação multipista. Com o incremento

exponencial da capacidade de armazenagem dos PCs, os computadores caseiros também poderiam se tornar estações de trabalho de áudio digital (DAW). Softwares de gravação e mixagem eram outros aplicativos que poderiam transformar os computadores caseiros em gravadores digitais versáteis.

Materializando esta tendência a Digidesign[15] lançou o software Pro Tools, que veio suprir a lacuna de aplicativos de mixagem e edição com uma interface bastante prática e simplificada para gravações multipista – incluindo uma mesa de mixagem e uma plataforma de edição virtual na tela do computador, que facilitariam a visualização e os trabalhos de gravação, edição, mixagem e masterizacão de áudio digital.

Neste sentido, Millard também destaca que a tecnologia digital acessível liberou os músicos da hierarquização e altos custos dos estúdios - uma vez que eles poderiam ser os seus próprios engenheiros de gravação e produtores musicais de seus trabalhos. Afirma ainda que a principal responsável pela acessibilidade aos meios de produção e gravação musical é a estação de trabalho de áudio digital (DAW): “A estação de trabalho de áudio digital foi a tecnologia que democratizou a música popular” (2005, p.383, tradução nossa).

Morton (2000, p. 13 e 14) observa que desde o início da gravação de áudio, no final do século XIX, o ato de gravar deixou de ser apenas “gritar” na direção de um cone e passou a envolver uma complexa relação entre músicos, máquinas e tecnologia, supervisão técnica especializada e os interesses econômicos de gravadoras e empresários. A evolução tecnológica, para a gravação de áudio, envolvia mais do que melhorias decorrentes de questões técnicas, foi antes de tudo o produto de décadas de negociações entre os atores envolvidos no processo. E, apesar do desequilíbrio econômico entre gravadoras e

[15] Empresa norte-americana fabricante de equipamentos e *software* de áudio digital.

artistas, os fins comerciais, isoladamente, não ditaram o desenvolvimento tecnológico. Este último seria decorrente também dos interesses dos próprios músicos e engenheiros e da ratificação do público consumidor que, ao comprar a música gravada, determinava o sucesso ou o fracasso de novas tecnologias e práticas de gravação.

Mais do que isso e, mais consistentemente no fim do séc.XX, os estúdios de gravação se tornaram centros onde os sons mundiais são continuamente absorvidos, retrabalhados e reincorporados em novas músicas; que não podem ser modeladas apenas através dos meios expressivos de uma localidade específica (Greene, 2005, p.2).

2.2 Sobre a figura do produtor musical

Ao longo do desenvolvimento das tecnologias de gravação de áudio analisado na seção anterior, desde final do século XIX, o envolvimento de instituições voltadas para a industrialização e comercialização de cilindros, discos (LP's) e CD's, culminou com a criação de grandes conglomerados empresariais. Tais conglomerados, muitas vezes transnacionais, envolviam vários segmentos da indústria cultural: indústria cinematográfica, emissoras de televisão, rádios, indústria fonográfica etc. Ao mesmo tempo em que a estrutura organizacional de tais instituições aumentava, tornava-se necessária uma divisão do trabalho para a otimização dos recursos humanos e, consequentemente, dos lucros empresariais.

Na indústria fonográfica não foi diferente. Zan (2001: 115 e 116) afirma que, no Brasil, o período de 1969 até meados dos anos de 1980 é quando:

> Houve o reaparelhamento desse setor com maior especialização das funções e aprofundamento da divisão do trabalho no interior da indústria do disco. Foi uma época marcada pela consolidação

> dos departamentos de marketing nas gravadoras e pela implantação dos grandes estúdios.

Além dos *recordists,* depois denominados técnicos/engenheiros de gravação em virtude do advento da gravação elétrica, que realizava registro das performances artísticas manuseando os equipamentos de gravação, o pessoal de *artist and repertoire* (A&R) é que fazia a mediação entre os artistas e as gravadoras (indústria fonográfica). No Brasil, o profissional de A&R das gravadoras teria outra nomenclatura: diretor musical.

Como já visto, até o advento da gravação elétrica, os *recordists* dominavam o processo técnico da gravação, controlando os equipamentos e posicionamento dos artistas para a gravação, que não poderia ser editada ou manipulada, de maneira alguma – ou seja, sem qualquer envolvimento estético com a gravação.

Ao pessoal de A&R cabia fazer algumas funções análogas ao do produtor musical dos dias atuais:

> Responsabilidades incluíam agendar estúdio de gravação, assegurar a arregimentação/presença de músicos no horário, que os contratos foram cumpridos, que a carreira do artista estava progredindo (musical e financeiramente) e que o material adequado estaria disponível para gravação (Shepherd, 2003, p.196, tradução nossa).

Este padrão de independência na relação entre *recordists*, pessoal de A&R e artistas permaneceu até o advento da gravação elétrica, multicanais; e da ferramenta da edição de áudio, principalmente, após a década de 1950.

Uma supervisão do processo tornou-se necessária naquele momento, quando havia a possibilidade de edição, utilização de efeitos e de alteração de uma gravação após a realização da mesma (antes da confecção da *master, ou* registro definitivo).

Hull (2004, pp.20 e 21) utiliza-se da divisão da música, como fonte de renda, em três correntes, que envolvem diferentes conseqüências legais e diferentes tratamentos para aquela. Para ele:

> O ato criativo do compositor resulta no direito autoral de uma composição musical. O ato criativo da gravadora, junto com o produtor e o artista que grava, resulta no direito autoral de um fonograma. Artistas que realizam espetáculos têm o direito de limitar a gravação e a transmissão de seus shows. Três direitos legais distintos, três atos criativos distintos e três tratamentos distintos de uma música produzem três diferentes fluxos de renda (tradução nossa).

Dentro da corrente da gravação fonográfica, o mesmo autor verifica a presença dos seguintes atores envolvidos mais diretamente no processo: artistas, gravadoras, músicos/cantores acompanhantes, engenheiros de gravação, fabricantes de discos, distribuidores, comerciantes, público e produtores musicais. Estes últimos seriam os:

> Encarregados do processo de criar o fonograma. Eles auxiliam os artistas, ajudando-os a selecionar material, estúdios de gravação e assistentes, e ajudando-os também a realizar sua melhor performance. Eles auxiliam as gravadoras ao cuidar de aspectos negociais do processo de gravação, e ao entregar a estas um produto comercializável (Ibidem, p.22, tradução nossa).

Se Hull (2004) relaciona as figuras fundamentais na corrente da gravação fonográfica – definindo em poucas linhas o trabalho do produtor -, Massey (2000), ao entrevistar grandes produtores musicais dos mercados americano e britânico[16], nos proporciona uma visão mais abrangente do papel daqueles (produtores) e, especialmente, das características individuais necessárias para que as suas atividades sejam bem sucedidas.

[16] Entre os entrevistados estão nomes como George Martin, Alan Parsons, Phil Ramone, Elliot Scheiner, Frank Filipetti, Tony Visconti, Ed Cherney, Ralph Sutton, além de outros – figuras responsáveis por grandes sucessos comerciais de artistas como The Beatles, Pink Floyd, Frank Sinatra, Madonna, etc.

Como resultado de tantos depoimentos, é possível depreender do trabalho de Massey (2000), que o produtor musical deve ter bons ouvidos e mente aberta: orientando, mantendo a sinergia e a harmonia entre artistas e equipe técnica, trabalhando como se estivesse fora do sistema para ter uma visão independente do todo. Em sendo a ligação entre o artista e a companhia fonográfica, um produtor experiente, com sucessos comerciais na carreira, sabe como lidar com os profissionais de A&R das gravadoras e, também, o que as gravadoras buscam, com determinado artista. Além disto, o produtor musical também lida com outros aspectos indiretamente relacionados com a produção artística como orçamentos, contratos e arregimentação de músicos corretos para determinada gravação – valendo-se de seu conhecimento dentro da comunidade musical em que atua. De modo geral o principal objetivo do produtor musical é fazer um bom registro fonográfico, de qualidade sonora profissional, comercialmente viável e, se possível, alcançar grande sucesso comercial com ele, um *hit*, em um mercado competitivo – salvo se ele não tiver autonomia delegada pelo artista ou, eventualmente, pela gravadora, para realizar ajustes ou mudanças que julgar necessárias. Assim, produtores musicais com nome sedimentado no mercado fonográfico têm maior poder de barganha com as gravadoras, inclusive no diz respeito a orçamentos para as suas produções e, como alguns artistas, tem o seu público cativo e podem, individualmente, atrair a atenção da imprensa e instigar a compra de um produto fonográfico apenas com o seu nome inserido nos créditos. Desta forma, a possibilidade de experimentação em uma produção musical é, usualmente, inversamente proporcional ao orçamento que lhe é destinado e ao capital simbólico (artístico e/ou, principalmente, comercial) acumulado pelo artista que será gravado.

As conclusões depreendidas do trabalho de Massey encontram eco nas observações de Hull, quando este afirma que o papel do produtor poderia, também, ser definido da seguinte maneira:

> Produtores têm uma meta, não importa quem sejam: entregar uma gravação comercializável, acabada. O produtor deve trabalhar conjuntamente o talento e os recursos físicos e monetários necessários para criar uma gravação *master*. Assim, o produtor deve servir a dois senhores – o artista e a gravadora. O produtor tem de ter bons ouvidos para identificar canções e performances de sucesso, boa habilidade de relacionamento pessoal para conseguir o melhor de artistas, engenheiros, músicos, e do pessoal da gravadora, e bons instintos criativos para adicionar à química de um projeto de gravação fonográfica (2004, pp.154, tradução nossa).

Para isto, Hull detalha melhor a participação do produtor no processo de criação de fonogramas utilizando-se de três níveis de intervenção:

> 1. Eles fazem as vezes do profissional de A&R, descobrindo artistas talentosos para gravar, encontrando bom material para gravar, e 'encaixando' artistas e material.
>
> 2. Eles administram o processo de produção: agendando e supervisionando sessões de gravação, contratando estúdios, músicos e engenheiros, extraindo o que há de melhor deste pessoal, supervisionando os aspectos criativos da gravação e mixagem para obter a melhor gravação sonora, supervisionando e aprovando a masterização e referências – tudo visando à produção fonográfica final.
>
> 3. Produtores atuam em funções negociais: orçando as sessões e o processo de gravação, cuidando para que o processo de gravação não extrapole o orçamento, e cuidando para que os devidos impostos, contribuições e formulários de sindicatos/associações musicais estejam completos (Ibidem, pp. 154 e 155, tradução nossa).

Paiva complementa de maneira sutil, mas precisa, observando que:

> A figura principal do manejo da "técnica tecnológica" da música é o produtor, que atuaria como uma espécie de "conversor de linguagens", o indivíduo capaz de transformar "decibéis" em "pianíssimos e fortíssimos", "freqüência" em "afinação", dominando ambas as linguagens (Paiva, 1992, p. 58).

Neste sentido faz-se necessário abrir um parêntese para observar que a figura do produtor musical tem funções que vão bem além das do pessoal de A&R identificados no início desta seção. Negus (1982, p.82) afirma que a função

daquele vai além da destes últimos uma vez que o produtor “toma decisões sobre como um material específico deve ser gravado em um estúdio, e supervisiona as gravações” (tradução nossa).

Neste trabalho, a figura do produtor musical merece especial atenção por desempenhar importante papel na mediação entre os artistas e a indústria fonográfica – mais especificamente, os artistas relacionados ao pagode.

Quando ainda não existia a figura do produtor musical o pessoal do A&R (diretores musicais) fazia as vezes de interlocutor, uma espécie de mediador, entre artista e gravadoras. Com o surgimento, consolidação e ampliação do trabalho dos produtores musicais, após a década de 1950, o pessoal de A&R foi deslocado para uma área mais periférica, mas não menos importante, da indústria fonográfica:

> O departamento de A&R (artista e repertório) tem a função de encontrar e gravar artistas. Também pode procurar músicas para artistas que não as escrevem. Uma vez que a função do departamento de A&R é entregar um produto completo, pronto para o mercado, ele também tem de realizar trabalhos administrativos relacionados com a master final (Hull, 2004, p.134, tradução nossa).

Quanto ao orçamento destinado a determinada gravação/artista, Negus (1992, p.83) nota que ele é:

> Calculado em função do tipo do artista, e das vendas anteriores de seus primeiros discos. Adicionalmente aos honorários do produtor o orçamento inclui o custo do aluguel de estúdio e equipamentos de gravação, pagamento de engenheiros e músicos, e acomodação e despesas de viagem. Para um artista recém-contratado as primeiras sessões de gravação serão restringidas por considerações orçamentárias e podem ser limitadas ao uso de produtores locais.

A função do departamento de A&R - os diretores musicais - envolve, principalmente, mas não apenas, a interlocução com o produtor musical. Como nota Negus (Ibidem, p.82), quando se conhece a maneira que diferentes

produtores trabalham e o que pode se esperar deles, a pessoa do A&R irá escolher “alguém que seja musicalmente e temperamentalmente compatível com um artista contratado” (tradução nossa).

A figura do produtor musical acabou por acomodar profissionais migrados de outras áreas adjacentes, especialmente os profissionais de A&R e engenheiros de gravação. Um exemplo clássico é o do produtor do grupo The Beatles, George Martin – originariamente, A&R da gravadora EMI. Na outra ponta, Alan Parsons, produtor do grupo inglês Pink Floyd, entre outros, que iniciou a carreira como engenheiro de gravação, tendo trabalhado nesta função em gravações dos próprios Beatles. Da mesma forma não é muito incomum encontrar-se os próprios artistas/músicos como produtores de seus próprios trabalhos (ou até como produtores de terceiros) – isto é mais comum, atualmente, devido à maior acessibilidade aos meios e à tecnologia de gravação de áudio, como explicitado anteriormente.

CAPÍTULO 3. O PRODUTOR MUSICAL E SEU PAPEL MEDIADOR NO PAGODE

3.1 Os produtores do pagode

Os produtores mais ligados aos artistas do movimento do pagode, de modo geral, já estavam envolvidos com o samba e inseridos no mercado fonográfico, de uma maneira ou de outra. Muitos deles eram músicos atuantes, arranjadores, ou já tinham uma carreira sólida como produtores.

Além do levantamento e análise histórico-bibliográfica, e da análise de fonogramas, este trabalho se valeu de entrevistas semi-estruturadas com produtores musicais estrategicamente escolhidos por suas próximas relações com o samba e com o pagode, no período em estudo: Milton Manhães, Rildo Hora, Ivan Paulo, Alceu Maia e Jorge Cardoso. Também foi entrevistado o pandeirista Ubirajara Félix do Nascimento, mais conhecido como Bira Presidente, figura-chave do movimento do pagode por ser um dos fundadores do bloco carnavalesco Cacique de Ramos e do Grupo Fundo de Quintal.

A opção por entrevistas semi-estruturadas, combinando perguntas abertas e fechadas, se justifica pela possibilidade de dar liberdade ao entrevistado de discorrer sobre o assunto e, ao mesmo tempo, propiciar ao entrevistador uma delimitação do volume de informações – uma vez que permite a intervenção do último no sentido de (re)conduzir a entrevista para o tema, caso necessário (Boni e Quaresma, 2005, p.75).

Um dos produtores mais simbólicos do movimento do pagode é Milton Manhães Zapelli. Percussionista, Milton Manhães tinha em seu histórico trabalhos com Beth Carvalho, Cartola, Bafo da Onça (bloco de carnaval do qual foi diretor de bateria), etc. Após a sua transferência do Bafo da Onça para o Cacique de Ramos, Manhães passou a ser figura atuante daquele último e acompanhou, desde o princípio, os pagodes do Cacique e o surgimento do pagode. Produziu os

cinco primeiros discos do Grupo Fundo de Quintal[17], grupo que virou paradigma do movimento. Foi responsável pela produção do "pau-de-sebo" *Raça Brasileira*, disco que foi marco do movimento e que abriu as portas do mercado fonográfico para nomes como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra – que também tiveram seus primeiros trabalhos solo produzidos por Manhães. Trabalhou como produtor da maioria dos nomes envolvidos nos pagodes do Cacique e que tiveram carreira duradoura e sucesso comercial: Almir Guineto, Arlindo Cruz, Sombrinha, entre outros – além dos artistas supracitados. Segundo ele próprio, a marca de suas produções é a percussão e a batucada sempre à frente nas gravações.[18]

Outro nome simbolicamente vinculado ao pagode é o de Rildo Alexandre Barreto da Hora. Um dos grandes expoentes da música brasileira, Rildo Hora já tinha estabelecido uma carreira de sucesso como produtor musical de nomes como João Bosco, Luiz Gonzaga, Martinho da Vila, Beth Carvalho, entre outros, quando entrou em contato com os pagodes do Cacique, no final dos anos de 1970, levado pela própria Beth Carvalho. Ele produziu o disco *Pé no Chão*, de Beth Carvalho, que contava com composições e participação dos músicos do Cacique – inéditos em estúdio. Além de produtor, Rildo já tinha sólida e reconhecida carreira como instrumentista (gaitista e violonista), compositor, cantor, e arranjador – também tinha sólida formação musical, tendo sido aluno do maestro Guerra-Peixe. Assim como Milton Manhães, produziu a maioria dos artistas vinculados ao pagode, a partir de 1986: Grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz e Sombrinha, entre outros. Rildo Hora, em

[17] Há algumas controvérsias neste aspecto. Segundo o próprio Milton Manhães, ele produziu os primeiros cinco discos do Grupo Fundo de Quintal, porém só figura como produtor na ficha técnica dos encartes a partir do segundo disco. Entretanto, Bira Presidente – fundador do Grupo Fundo de Quintal – afirma, em entrevista ao autor, que Milton Manhães só assumiu a produção a partir do terceiro disco do grupo.

[18] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

suas produções, preza pelo "caminho brasileiro de expressão, com qualidade artística, com harmonia boa, com contraponto bem feito", segundo ele próprio.[19]

O maestro Ivanovich Paulo da Silva estudou no Conservatório Brasileiro de Música e no Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira como arquivista musical na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, passando a ser arranjador, em 1958, e regente das rádios Tupi e Mairinque Veiga, em 1961 – transferindo-se, depois, para a Rede Globo. O seu contato com o pagode, inicialmente, foi durante visitas ao Cacique, do qual era freqüentador – também levado por Beth Carvalho. Concomitantemente, fez arranjos para discos de vários artistas ligados ao movimento, durante a década de 1980. A sua passagem para a produção ocorreu a pedidos de alguns cantores que o convidaram a produzir seus discos. Seu primeiro trabalho como produtor foi para Almir Guineto[20], um dos precursores do pagode. Ivan Paulo, como é conhecido, também produziu outros artistas-símbolo do pagode, como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. A marca de Ivan Paulo, no que tange à sonoridade, é o timbre de sopros, segundo ele mesmo.[21]

Na década de 1970, Alceu Câmara Maia já tinha seus créditos registrados em trabalhos com os grandes nomes do samba e da MPB. Como cavaquinhista acompanhou e/ou gravou com Beth Carvalho, Martinho da Vila, Clara Nunes, Chico Buarque – entre outros. Trabalhou como instrumentista, ou arranjador, para produtores como Paulo Debétio, Sérgio Carvalho, Ivan Paulo, Rildo Hora, Milton Manhães – os três últimos considerados, pelo próprio Alceu Maia, os mais importantes do samba. Frequentador assíduo dos pagodes do

[19] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[20] A despeito da afirmação do maestro Ivan Paulo - sobre o seu primeiro trabalho como produtor ter sido realizado em 1991, num disco de Almir Guineto – existe, pelo menos, um registro anterior a esse no disco *Fruto e Raiz*, de 1987. Neste LP o encarte indica Ivan Paulo como produtor executivo do disco e Jorge Cardoso como assistente de produção.

[21] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

Cacique de Ramos, Alceu gravou com grande parte dos sambistas ligados ao Bloco, inclusive com o Grupo Fundo de Quintal. Iniciou-se na produção musical em 1982 e produziu nomes ligados ao pagode dos anos de 1980 – como Leci Brandão -, e nomes ligados ao "novo" pagode dos anos de 1990 – como o grupo Razão Brasileira. O seu trabalho como produtor é marcado pela atenção com a parte técnica das gravações, dentro do estúdio, visando uma boa sonoridade, evitando excessos e preservando a idéia e o trabalho dos compositores – de acordo com o próprio Alceu. [22]

De formação musical eclética, oriunda de treze anos tocando em bailes, o violonista e guitarrista Jorge Augusto Dias Cardoso teve como primeiro trabalho de produção musical um disco do sambista João Nogueira, em 1985. Naquela época ele já tinha participações como assistente de produção de nomes como Beth Carvalho e Alcione. Apesar de sua ligação com sambistas tradicionais (até hoje ele é produtor de Alcione), Jorge Cardoso tem seu nome marcado por grandes sucessos comerciais da década de 1990 - seja como compositor de sambas, seja como produtor de dois dos maiores representantes (e vendedores de discos) do "novo" pagode: os grupos Só Pra Contrariar e Negritude Jr. A marca do seu trabalho como produtor de samba é, segundo ele próprio, uma maior ênfase na melodia (e no refrão) e uma menor ênfase na percussão. [23]

[22] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

[23] Entrevista realizada com Jorge Augusto Dias Cardoso (Jorge Cardoso), por telefone, em 25 de junho de 2013.

3.2 O movimento do pagode (década de 1980)

A década de 1980 assistiu a um momento de crise e de reorganização na indústria fonográfica mundial devido à queda do faturamento global. No Brasil não seria diferente, com exceção dos anos de 1986 e 1987, devido ao Plano Cruzado[24].

Já no início dos anos de 1980 a produção estava concentrada, em sua maior parte, nas mãos de poucas gravadoras: CBS, Polygram, RCA, WEA, Copacabana, Continental e Som Livre [25] – sendo as três últimas nacionais. O repertório doméstico passou a ter maior importância na concorrência com a música internacional, ainda que esta última tenha mantido sua grande vendagem com artistas de penetração internacional como Michael Jackson, Lionel Ritchie, Madonna, etc. (Vicente, 2000 e 2009).

Os anos de 1980 seriam marcados por dois segmentos dominantes: o do *rock* brasileiro, representado no movimento conhecido como "BRock" ou "Rock Brasil" – incluindo bandas como Blitz, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana etc.; e o do brega. Neste último segmento estariam artistas remanescentes da Jovem Guarda (Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Antônio Marcos e o próprio Roberto Carlos) e outros como Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Airão. Além deles, as duplas sertanejas que começavam "a se modernizar, introduzindo instrumentos eletrônicos nos arranjos e incorporando influências de gêneros como a rancheira

[24] Plano econômico lançado pelo governo brasileiro no início de 1986, que previa o congelamento de preços e a suspensão da correção monetária, visando o controle da hiper-inflação vigente à época. Como consequência, num primeiro momento, houve um aumento do consumo, especialmente das classes menos favorecidas. Num segundo momento, com o fracasso do Plano em menos de um ano, houve o retorno da inflação e o Brasil voltou à crise de natureza econômica. A década de 1980 ficou marcada pela instabilidade político-social, com o Brasil convivendo com a hiper-inflação e a estagnação econômica.

[25] A RGE já tinha sido absorvida pela Som Livre, no início dos anos de 1980.

mexicana, a guarânia e o bolero" (Zan, 2001, p.117). O segmento da música infantil também teve grande destaque na década, incluindo nomes como os das apresentadoras de TV Xuxa e Angélica (Vicente, 2000).

O movimento do pagode, como ficou conhecido nos meios de comunicação de massa a partir de meados dos anos 1980, tinha como base o estilo de samba executado nos pagodes da periferia do Rio de Janeiro, especialmente na quadra do Cacique de Ramos.

Como observa Diniz (2006, p.211), "a partir do instante em que o pagode saiu dos subúrbios e ganhou as gravadoras, as rádios, a mídia de forma geral, em meados da década de 1980, começava o que muitos chamam até hoje de 'movimento do pagode'".

Pereira (2003, p.90) não vê este movimento como algo organizado, formal e explicitamente, para futuros desdobramentos em ações concretas, mas como resultado:

> Da ação de sujeitos ou grupos de sujeitos diferenciados tanto nos seus interesses ou objetivos quanto nas táticas empregadas para atingi-los, os quais, inclusive, representariam forças sociais tão diferentes entre si quanto compositores e intérpretes do mundo do samba, o mundo da mídia (escrita, falada e televisada) em toda a sua complexidade, as gravadoras e assim por diante.

A caracterização do pagode como um movimento cultural/musical deixa margem para discussões sobre até que ponto ele poderia ser classificado como tal, e se não seria mais indicado utilizar o termo "cena", ao invés de "movimento".

Como se pode depreender da opinião supracitada de Pereira, não havia organização formal e explicita entre os integrantes do chamado movimento do pagode; não havia um ideário comum, nem uma homogeneidade de sujeitos (ou grupos de sujeitos); também não houve um manifesto escrito. A falta destas

características poderia deslocar o pagode da esfera do "movimento" para a da "cena". [26]

No entanto, ainda que a desorganização e a espontaneidade dos agentes fossem latentes, havia alguns balizamentos estético-musicais e o compartilhamento de valores comuns que, pelo menos até o início da década de 1980, colaborariam para enquadrar o pagode como um movimento. Some-se a isso a apropriação da expressão "movimento do pagode" pela mídia.

Posto isto, utilizar-se-á ao longo desta pesquisa a expressão "movimento do pagode"; considerando, também, o seu uso recorrente por autores/pesquisadores consultados neste trabalho e que são referência sobre o tema, a saber: Trotta (2006), Lima (2002), Diniz (2006), além do já citado Pereira (2003).

A denominação pagode, enquanto festa ou encontro social regado a música e bebida, começou a ter outra conotação na década de 1980:

> Na década de 1980, o que ficou conhecido como *pagode*, também chamado de *fundo de quintal* ou de *pagode de mesa*, não era somente a festa do samba, mas um novo jeito de se fazer samba cujas mais profundas raízes saíram do bloco carnavalesco Cacique de Ramos (Ibidem, pp. 209 e 210).

Com a mediação de Beth Carvalho, a partir de fins dos anos 1970, os músicos do Cacique de Ramos já participavam das gravações da cantora. Músicas criadas por compositores do bloco também eram incluídas em seu repertório; apesar de se caracterizarem como "sambas de embalo", bastante utilizados nos desfiles dos blocos carnavalescos: "andamento rápido, curtos e com refrões apelativos, a fim de que fossem fáceis de serem memorizados" (Lima, 2002, p. 93) - para sustentarem um desfile por longos períodos.

---

[26] Vide Straw (2005) e Vargas (2007).

Dos nomes identificados com o movimento, a grande maioria é oriunda da quadra do Cacique de Ramos; ou como integrante do bloco, ou como participante dos pagodes das quartas-feiras que aconteciam na quadra. Dentre eles, o Grupo Fundo de Quintal é designado por diversos autores como o pioneiro do movimento, por ter a quadra do Cacique de Ramos como seu lugar de origem, contar com integrantes do bloco e frequentadores da quadra como fundadores, e apresentar alguns elementos rítmicos, líricos e de instrumentação característicos em suas gravações fonográficas, como veremos na sequência deste trabalho.

Individualmente, os músicos do Fundo de Quintal já haviam se integrado à indústria fonográfica como compositores ou instrumentistas, participando dos discos de Beth Carvalho – conforme mencionado anteriormente. Entre os integrantes da primeira formação do grupo estão: Sombrinha, Neoci, Sereno, Bira Presidente, Ubirany, Almir Guineto[27] e Jorge Aragão – os dois últimos seguiram carreiras solo, *a posteriori*.

Apesar de ter o primeiro disco gravado em 1980, pela RGE – naquele momento, braço fonográfico das organizações Globo -, o repertório registrado pelo Grupo Fundo de Quintal ainda não refletia algumas características do chamado movimento do pagode, como será visto adiante. As músicas gravadas pelo Grupo, nos primeiros discos, se enquadravam mais nos estilo do *samba de embalo* já mencionado anteriormente. Um exemplo é a música *Vou Festejar*. Estes sambas - chamados de “samba de carnaval”, por Bira Presidente - eram gravados pelo Grupo Fundo de Quintal para manutenção da autenticidade do grupo, eram sambas destinados aos desfiles do Bloco: “A gente canta o samba de carnaval do Cacique porque é a nossa origem” [28].

[27] Almir Guineto já atuava como instrumentista em gravações e shows, inclusive, integrando o grupo de samba Originais do Samba, naquela mesma época

[28] Entrevista com Bira Presidente, realizada por telefone, em 26/06/2013.

Ainda assim, a inserção do Grupo no mercado fonográfico, com uma vendagem razoável nos primeiros discos, proporcionou uma visibilidade maior ao samba que se fazia na quadra do Cacique de Ramos e culminou com o lançamento do "pau-de-sebo" *Raça Brasileira*, em 1985.

Os "paus-de-sebo" eram discos coletivos que lançavam novos compositores e intérpretes, com o intuito de verificar qual deles teria condições de receber da(s) gravadora(s) uma atenção maior – eventualmente, lançando seus próprios discos.

Raça Brasileira, produzido por Milton Manhães, atingiu "100 mil cópias vendidas, conquistando disco de ouro e possibilitando a carreira de diversos sambistas ligados ao pagode" (Trotta, 2006, p.100), entre eles destacam-se Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho. Este último havia gravado com Beth Carvalho, em 1983, a música *Camarão Que Dorme a Onda Leva* (Anexo, item 9) - de sua autoria, junto com Arlindo Cruz e Beto Sem Braço – que possuía indícios da sonoridade do pagode como movimento musical, na década de 1980.

No disco *Raça* Brasileira, Zeca e Jovelina dividiram a interpretação de *Bagaço da Laranja*, de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho (Anexo, item 10). Baseada no samba de partido-alto, a sonoridade de *Bagaço da Laranja* guarda uma relação de maior proximidade com o samba que se tocava nos pagodes do Cacique de Ramos, a despeito de modificações inerentes ao processo de mediação quando da passagem por um estúdio de gravação.

Trotta nota que "aos poucos, o termo pagode passou a designar não apenas uma reunião informal, mas um jeito específico de fazer samba e, mais do que isso, a classificar um determinado grupo de sambistas no universo comercial" (Ibidem, p.101).

É no período pós-*Raça Brasileira* que, efetivamente, o chamado movimento do pagode passou a ser notado, conforme Lopes (2008, p.180):

> Nesse momento histórico já havia sido lançado o disco Raça Brasileira, em que estavam, entre outros, Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. Privilegiando, sobretudo, sambas ao estilo partido-alto, esse disco, assim como os de Beth Carvalho, Grupo Fundo de Quintal e Almir Guineto, desde 1979, formatavam o estilo que, com o nome 'pagode' assumido como rótulo, atiçou a cobiça da indústria do entretenimento.

Souza (2003, p.274) identifica os anos de 1985 e 1986 como os de maior sucesso comercial do pagode:

> A explosão do pagode deu-se entre 1985 e 1986, quando o congelamento de preços do Plano Cruzado possibilitou um momentâneo acesso do público de baixa renda aos discos dos ídolos que nasciam.

Lima (2002, p.96) também ratifica a segunda metade da década de 1980 como o momento de consolidação e expansão do pagode no mercado fonográfico brasileiro:

> Em 1986 e 1987 os principais artistas do movimento chegaram ao topo das paradas de sucesso e tornaram-se conhecidos nacionalmente. O Plano Cruzado e a expansão das vendas da indústria fonográfica como um todo deram um impulso a mais para o movimento que surgia com força. A principal diferença entre, de um lado, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, junto com os outros artistas do pagode que apareceram neste momento e, de outro lado, os cantores de samba que já tinham sucesso anteriormente – como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Agepê e Paulinho da Viola – era a relação com a indústria, já que estes artistas eram projetados dentro do contexto da MPB e da fabricação de ídolos, enquanto os pagodeiros, seu elementos musicais e simbólicos eram apresentados de maneira mais próxima à de sua veiculação nos pagodes informais ao vivo.

Os "elementos musicais e simbólicos" dos pagodeiros, uma vez inseridos no mercado fonográfico, se distanciaram bastante do referencial de "fundo de quintal" dos pagodes e se aproximaram, naturalmente, aos dos artistas

ligados à MPB - neste trabalho, será considerada a definição de MPB de Shepherd (2003). [29]

3.2.1 Instrumentação

Os sambistas do Cacique de Ramos promoveram algumas modificações quanto à utilização dos instrumentos tradicionais do samba, principalmente, por uma questão de dinâmica, pois os pagodes na quadra do Cacique ocorriam de maneira intimista e os sambas eram cantados e tocados sem a utilização de microfones e amplificadores de som; havia a necessidade de equilibrar a sonoridade no ambiente e a instrumentação tinha de permitir a audição do canto e de instrumentos de menor intensidade sonora.

Assim, para reforçar a harmonia, quase sempre subjugada pela percussão massiva, o banjo com braço de cavaquinho (Anexo; itens 11 e 12) foi incluído no rol de instrumentos utilizados pelos sambistas do Cacique. “Se o banjo entrou porque soava mais alto que o cavaquinho sem ser preciso muito esforço, alguns outros instrumentos foram deixados de lado pelo motivo inverso. Foi o caso do agogô, do tamborim e do reco-reco.” (Diniz, 2006, p.210). Os instrumentos percussivos com um maior volume sonoro como o surdo, o tamborim, o reco-reco, o agogô e a cuíca – instrumentos bastante característicos do samba – perderam

[29] Até o final da década de 1950, a expressão *música popular brasileira* era usada, tipicamente por folcloristas, para identificar o universo da música folclórica, caracterizado como eminentemente rural. Música popularesca era o termo depreciativo aplicado ao restante da “música popular”. Após o festival de televisão de 1965, *música popular brasileira*, já mais usualmente substituído pelo acrônimo MPB, veio identificar os artistas e tendências que pudessem ser reconhecidos como herdeiros da bossa nova. Isto incluía Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina e os membros dos círculos da “canção de protesto”, do *tropicalismo*, *e do “*Clube da Esquina*”.* Todo o resto permaneceu residual (Shepherd, 2003, p.229, tradução nossa).

espaço, sendo substituídos por outros, como o tantã, o repique de mão – instrumentos percussivos mais suaves.[30]

O produtor Milton Manhães, em depoimento concedido a Pereira (2003, p.87),[31] chega a mencionar a instrumentação como o diferencial do estilo do samba do Cacique de Ramos e o termo pagode como "um dos apelidos que botaram no samba, sendo que foram colocados novos instrumentos como: banjo, tantã, repique da mão e outras peças".

Galinsky (1996, p.124) observa que grande parte dos instrumentos citados teve origem ou foi resgatada pelos integrantes do Grupo Fundo de Quintal, originário do Cacique de Ramos:

> Almir Guineto forneceu um pequeno banjo de quatro cordas que substituiu (ou complementou) o cavaquinho típico (instrumento de quatro cordas parecido com o ukelelê). Sereno ofereceu o tan-tan ou tantã, um tambor semelhante a uma conga de desfile, tocado com as mãos sobre colo, suplantando o pesado surdo, que é golpeado com uma baqueta. E Ubirany modificou o agudo repique para ser tocado com as mãos, criando o repique de mão (tradução nossa).

Sobre a utilização do banjo com braço de cavaquinho as opiniões sobre a sua criação, ou resgate, são diversas. Bira Presidente diz que o banjo (Anexo, itens 25 e 26) era "um instrumento 'country' que o Almir Guineto diminuiu o braço dele".[32] O produtor Milton Manhães se lembra de ter visto o instrumento no morro do Salgueiro, tocado pelo pai de Almir Guineto, o "seu Serra". O instrumento seria fabricado por um amigo deste último e, por insistência do próprio Milton, passou a ser utilizado por Almir Guineto nas rodas do Cacique. [33]

---

[30] Imagens e áudios com amostras dos instrumentos percussivos citados estão disponíveis no Anexo: itens 13 a 24; 33 e 34.

[31] Em fevereiro de 1988.

[32] Entrevista com Bira Presidente realizada por telefone, em 26/06/2013.

[33] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

Alceu Maia, entretanto, se recorda do banjo de outra maneira:

> A primeira vez que eu vi alguém tocando banjo no samba foi o Mané do Cavaco, num show do Martinho da Vila, de setenta e pouco, no teatro Casa Grande, no Rio. O banjo-cavaquinho, já com braço de cavaquinho – que é um instrumento que a Del Vecchio fabricava, fabrica, há 30 e mais, até. Bota tempo nisso. [34]

O banjo tradicional (Anexo, itens 25 e 26) já havia sido utilizado pelos Oito Batutas, de Pixinguinha, no início do século XX, mas Alceu se lembra de ter visto algumas fotos de um conjunto "da antiga" com um banjo semelhante ao banjo-cavaquinho. Quanto à utilização do banjo no Cacique, Alceu Maia tem uma opinião:

> Porque não tinha amplificação. Numa roda de samba que você tem tantã, repique, pandeiro, tamborim (pandeiro, tem dois), aqueles ganzás que o pessoal fazia de lata - lata de cerveja com arroz dentro. Aí, o cavaquinho e o violão, ninguém ouvia isso. Aí, o banjo já tem uma projeção sonora bem maior. Então, o banjo foi sendo adotado por causa disso. Quer dizer, na minha opinião, né? Ele tem uma sonoridade bem característica, ele é meio percussivo. Tem a coisa da harmonia, mas é bem percussivo. [35]

A característica percussiva citada por Alceu Maia pode ser observada na transcrição abaixo, com o exemplo de uma levada característica de banjo com braço de cavaquinho, bastante comum no pagode:

Figura 1: Exemplo de levada do banjo-cavaquinho, no pagode.

[34] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

[35] Ibidem.

A utilização do tantã é associada ao Trio Irakitan. Rildo Hora observa que "já conhecia muito o tantã, vendo pelo [*sic*] Trio Irakitan, na Rádio Nacional. O Trio já tocava samba com tantã." [36] Alceu Maia compartilha de opinião similar:

> O tantã já se usava muito. O Trio Irakitan já usava, aqueles Oito Batutas lá, da antiga, sempre tinham um tantãnzinho marcando ali. O Sereno já usava um tantã mais grave. Em São Paulo, o pessoal chama de rebôlo, eles chamam de tantã de corte, chamam de rebôlo. [37]

Da mesma forma, Milton Manhães observa que já via o tantã "desde Trio Irakitan, Trio Nagô, que usava muito aquilo; chamavam de tambora, não era nem tantã." [38]

Por ser um instrumento menor que o surdo, além de uma menor intensidade sonora e de ser um instrumento menos grave que aquele, o tantã permitia uma execução ritmicamente mais dinâmica do que o surdo, como pode ser notado no exemplo abaixo:

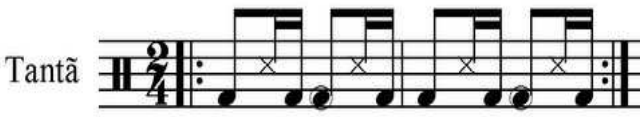

Figura 2: Exemplo de levada do tantã.

Aparentemente, apenas a criação do repique de mão por Ubirany parece não ter despertado controvérsias. Surgido a partir do repique de anel

[36] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[37] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

[38] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

(Anexo, itens 27 e 28) e com uma maneira diferente de ser tocado, como nota Alceu Maia:

> O Ubirany, com o repique de mão dele, ele toca de um jeito totalmente diferente do que se tocava. Antigamente, se tocava o repique de anel, que não tem nada a ver a sonoridade com esse. E o Ubirany tocava aquele repique. E eu não posso te dizer se isso é verdade, mas a primeira vez que eu vi alguém tocando repique de mão do jeito do Ubirany tocar foi aquele ali. Não sei se é invenção dele, não sei te afirmar isso. [39]

O repique de mão, dentre os instrumentos utilizados nos pagode, é, juntamente com o banjo-cavaquinho, um dos que mais contribuíram para tornar peculiar a sonoridade daquele estilo de samba. Isto se deve ao seu timbre mais agudo e à sua riqueza rítmica, como pode ser observado no exemplo abaixo:

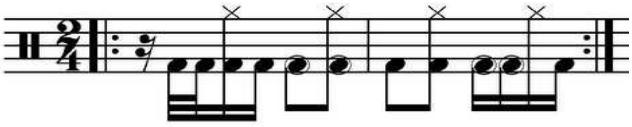

Figura 3: Amostra de levada de repique de mão, no pagode.

Milton Manhães vai além, relembrando a criação do instrumento que surgiu de maneira casual e improvisada. Segundo ele, Ubirany utilizava o repique tradicional - com pele de couro ou nylon nos dois lados do instrumento –, no bloco carnavalesco Cacique de Ramos (Anexo, itens 29 e 30). Um dia, descobriu que poucos instrumentos tinham pele, e de um lado apenas – ainda assim ele fez o batuque ali. O pai dele (Ubirany), que era ferreiro, gostou da idéia e "aí, introduziu pra ele o repique de mão, que era feito de um lado só, com as tarraxas até a metade da peça. Aí surgiu o repique de mão." [40]

---

[39] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

[40] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

Referindo-se ao Grupo Fundo de Quintal e a sua instrumentação, Lima (2002, p.94) faz uma análise abrangente:

> Esse grupo em pouco tempo passou a ser visto como modelo musical (e, mais tarde, simbólico) para o movimento do pagode, com sua formação que incluía pandeiro, repique de mão e tantã, todos instrumentos tocados com as mãos, e de características intimistas, de forma a substituir os instrumentos usados nas escolas de samba (como o surdo e o tamborim), ou outros, mais comuns em performances antigas (como o prato-e-faca). Além dessa percussão 'portátil', o Fundo de Quintal manteve o violão e o cavaquinho, comuns em muitas formações de samba, e reintegrou o banjo, que há muitos anos não era usado com freqüência, de maneira a fazer dupla com o cavaquinho e a amplificar a base rítmico-harmônica das cordas em apresentações sem amplificação.

Lima descreve as características da instrumentação base do pagode, nas rodas de samba do Cacique de Ramos – e razões para o uso daquela instrumentação[41]. Isto é corroborado por Milton Manhães:

> Era só instrumento tocado na base de mão. Ou seja, tantã, pandeiro, tal. Não tinha nada de baqueta, não tinha nem tamborim. A base era essa: tantã, pandeiro, repique, banjo e cavaco, e as harmonias. Não tinha surdo, não tinha nada disso, entendeu? [42]

Alceu Maia comenta que um dos motivos principais da instrumentação base era a portabilidade, para facilitar a realização dos pagodes na casa de um, de outro:

> Levava o tantã no lugar do surdo, que é grandão pra caramba e tal. Tinham muitos pagodes, lá no Cacique, que não tinham nem violão. Tinha dois cavaquinhos, dois banjos. O cara vai levar um violão pro pagode, se o cara não levar amplificador ele tá roubado – é só pra ele ouvir, né? [43]

[41] Para imagens e amostras de sonoridade do pandeiro e do cavaquinho, vide Anexo: itens 35,36, 37, e 38.

[42] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

[43] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

Rildo Hora faz um paralelo com um ícone da música *pop*, os Beatles, para definir o formato instrumental básico do pagode:

> A base do negócio do Cacique se espraiou em toda nação brasileira. É tantã, repique, cavaco, banjo e violão. Violão de seis e violão de sete, pode ser – os dois, não -, e pandeiro. Pandeiro, tantã e repique. Aí já tem o samba – a formação bem econômica e muito prática, igual foram os Beatles, com quatro caras.[44]

3.2.2 Forma, aspectos rítmicos e letras

Do ponto de vista rítmico, grande parte dos pesquisadores do movimento do pagode identifica como padrão o paradigma de samba do Estácio:

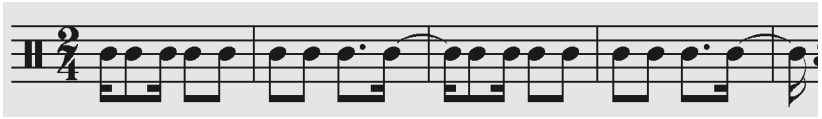

Figura 4: o paradigma do Estácio diz respeito à característica rítmica do samba fomentada nos idos de 1930 pelo grupo ligado à primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*, no bairro do Estácio de Sá.
Fonte: Sandroni, 2001.

Trotta (2006, p.55) salienta, no entanto, que:

> O reconhecimento do ritmo do samba não se dá somente a partir de um padrão rítmico, mas de um padrão polirrítmico, caracterizado pelo ataque do surdo no segundo tempo do compasso, pela continuidade do pandeiro e a execução contínua (e variada), em vários instrumentos, da batida do paradigma do Estácio.

[44] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

O mesmo autor exemplificaria o padrão polirrítmico do samba da seguinte maneira:

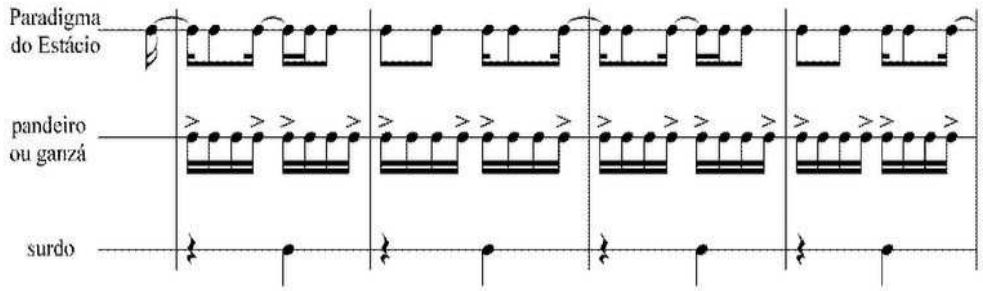

Figura 5: Padrão Polirrítmico do samba.
Fonte: Trotta, 2006.

O pandeiro, instrumento tradicional do samba que permaneceu como base rítmica do pagode, era executado das mais variadas maneiras no pagode. Podia ser tocado de maneira similar ao exemplo acima, de Trotta; e podia representar variações às levadas do samba de partido-alto, como no exemplo abaixo:

Figura 6: Variação de levada de partido-alto no pandeiro.

Outro instrumento característico do samba, o cavaquinho, também permaneceu no pagode. Em sua “parceria” com o banjo-cavaquinho, aquele tinha uma menor atividade rítmica, sendo tocado mais *legato*:

Figura 7: Levada de cavaquinho no pagode.

Também tradicionais nas rodas de samba, especialmente do samba de roda e no partido-alto, as palmas eram bastante utilizadas no pagode, com suas diversas variações rítmicas, seja em estúdio ou no fundo de quintal:

Figura 8: Exemplo da utilização de palmas no pagode.

A forma do samba de partido-alto é a mais recorrente, no movimento do pagode. O historiador, pesquisador, compositor e sambista Nei Lopes (2008, pp.26 e 27) define de maneira abrangente este estilo de samba:

> Partido-Alto. No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada 'chula' (que dava a ele também o nome samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou 'primeira') e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.

Com referência aos pagodes, como encontros de características sociais e comunitárias, Pereira (2003, p.96) reforça o vínculo do samba de partido-alto com a prática da atividade de fundo de quintal:

> Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais e, ao mesmo tempo, *locus* de trocas com outros grupos sociais, situação de encontro com o mercado, além de importante espaço de profissionalização, o pagode é uma espécie de atividade de *fundo de quintal*, marcada sempre por uma certa informalidade no seu desenrolar – o que não significa ausência de regras. Este clima se traduz, por exemplo, na forte presença do improviso (p. ex. o *partido alto*, um *tema-refrão* a partir do qual se começa a *versar*).

Galinsky (1996, p.133) também observa o resgate do partido-alto pelo movimento do pagode: “então novamente, nos anos 1980, a forma musical *partido alto* foi colocada na linha de frente nos encontros do pagode, em shows, gravações, claramente denotando uma especial importância para os seus praticantes” (tradução nossa).

Outro aspecto a ser avaliado no movimento do pagode são as letras. De modo geral, as letras falam do cotidiano, dos sonhos e fantasias, da própria música, dos conflitos do dia-a-dia, das questões sociais, de negritude e das coisas de amor: primeiro amor, traição, ciúme etc. (Pereira, 2003, pp. 145 e 146). Estas características se encontram nas letras de samba, em geral.

No entanto, boa parte desta temática vem também acompanhada de boas doses de humor – a despeito das crônicas sociais envolvidas – como na música *Já foi uma família (*Anexo, item 31*)*, gravada pelo Grupo Fundo de Quintal:

Sinal dos tempos, tudo mudado
O que é hoje nem é sombra do passado
Como era lindo todo domingo
Sentar à mesa e aguardar a sobremesa

Ouvindo um papo bem animado
O avô do lado ensinando a tradição
Como era bom, que criação
Tão acabando com essa instituição

Hoje vovô bate perna
Fazendo baderna governa na Ilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

E a vovó vejam só
Arrumou um garoto que é uma maravilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

A mãe virou feminista
Virou anarquista, só pensa em guerrilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

O pai que era homem bom foi sair
Voltou com batom na virilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

Sinal dos tempos, tudo mudado
O que é hoje nem é sombra do passado
Como era lindo todo domingo
Sentar à mesa e aguardar a sobremesa

Ouvindo um papo bem animado
O avô do lado ensinando a tradição
Como era bom, que criação
Tão acabando com essa instituição

Hoje o irmão solta a franga
Usa tanga e o seu nome de guerra é Cecília
Mudou bastante
Mas já foi uma família

Ela é beque central da pelada
Mas fica invocada se chamam de filha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

O tio que era executivo
Agora é um nocivo chefe de família
Mudou bastante
Mas já foi uma família

E a tia que é boa aprendiz
Já meteu o nariz e segue a mesma trilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

A prima, moça recatada
No fundo é tarada por uma braguilha
Mudou bastante

Mas já foi uma família

E o primo que era de fé
Tá dançando balé de colant e sapatilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

Tomara que não haja luto
Pois vai ter tumulto se tiver partilha
Mudou bastante
Mas já foi uma família

Vão brigar pelo imóvel
Pelo automóvel e pela mobília
Mudou bastante
Mas já foi uma família

Apesar dos relacionamentos amorosos serem tratados, muitas vezes, de maneira bem humorada, as letras que os refletiam também podiam ter um tom mais taciturno e melancólico, como em *Parabéns Pra Você* (Anexo, item 32), também gravada pelo Grupo Fundo de Quintal:

Se o tempo passou e não fui feliz
Sei lá das razões foi
Deus quem não quis
Você me propôs e não foi capaz
Fez pouco de mim até nunca mais

A dor que passou deixou cicatriz
Pois aquele amor já tinha raiz
Profunda no coração
Foi tão ruim amar em vão
Agora me deixe ir
Adeus eu vou fugir da ilusão

Parabéns pra você por tentar me enganar
Me ferir por prazer num capricho vulgar
Me querer por querer
Pra depois se negar à decisão
Abusar sem pensar foi demais pro meu coração

O Azar é seu
Se daqui pra frente esta saudade
Em sua vida for metade
Por favor, não vêm me procurar

Todos os detalhes musicais citados ajudam na identificação do repertório inerente ao movimento do pagode, mesmo de forma genérica, mas ainda deixam abertas as fronteiras por onde elementos "estranhos" interagem ou se misturam àquelas características, tornando difícil delimitar o pagode dos anos 1980 de maneira estanque.

3.2.3 Considerações

Influências de gêneros e estilos diversos, nacionais ou internacionais, seja na instrumentação, forma, rítmica e letras, podem ser encontradas nos fonogramas dos artistas identificados com o movimento dos anos 1980 – em maior ou menor grau.

Dessa forma, outro aspecto vem sendo utilizado para legitimar um artista como integrante do movimento: a sua relação com os aspectos tradicionais e informais do samba. Trotta (2006, pp.102 e 103) observa:

> O movimento do pagode sempre guardou uma proximidade estratégica com os sambistas oriundos das Escolas, tanto estética quanto afetiva, o que lhe conferiu uma posição respeitada nos circuitos do samba. Apesar de nortearem suas atuações artísticas de forma independente e de estarem mais abertos e influenciáveis pelas práticas musicais do mercado de música, o grupo de compositores formado nos arredores das rodas do Cacique de Ramos mantinha uma sábia e sincera reverência aos sambistas das Escolas de Samba, seu referencial simbólico e sua visão de mundo. Mais do que isso, esses sambistas construíram sua prática musical baseada no ambiente amador e comunitário que sempre

> norteou o imaginário do samba e, com isso, nutriam em relação ao grande mercado musical uma certa desconfiança e até mesmo um certo desdém, apesar de terem alcançado a partir de 1985 uma boa posição comercial. Em outras palavras, guardavam com carinho a relação paradoxal que o samba historicamente desenvolveu com as instâncias principais do mercado de música.

Lima complementa a citação acima afirmando que “os pagodeiros profissionais de sucesso também gostam de exibir em público seu envolvimento pessoal com contextos não-profissionais” (Lima, 2002, p.108).

Posto isso, fazer parte do circuito das escolas de samba e dos pagodes dos subúrbios do Rio de Janeiro, manter uma relação de respeito e reverência com os grandes nomes da tradição do samba e, ao mesmo tempo, interagir com o ambiente informal e com os atores amadores do samba, passou a ser a maneira mais clara de legitimação no ambiente do samba e do movimento do pagode nos/dos anos de 1980.

Comercialmente, o chamado movimento do pagode alcançou maior sucesso nos idos de 1986 e 1987, período que também contava com os efeitos do Plano Cruzado. A expansão daquele estilo de samba para além das fronteiras do subúrbio carioca e do Rio de Janeiro - auxiliada pela exposição na grande mídia e pelos investimentos crescentes das gravadoras estimulados pelas grandes vendagens - conduzia a um desgaste próximo do pagode. Como nota Pereira, “esse sucesso fonográfico rápido, num certo sentido, fácil do samba de pagode daria conta do seu desgaste lá por volta de 1988, quando já se visualizava o começo do fim do movimento de pagode“ (Pereira, 2003, p.87).

Apesar de uma exposição relativamente efêmera:

> Em sua projeção comercial nacional, o movimento do pagode colaborou para estabelecer definitivamente uma dissociação entre o gênero samba e os seus antigos núcleos realizadores. A partir do sucesso de Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, entre outros, não era mais

> necessário pertencer a uma agremiação carnavalesca carioca para obter a legitimidade da chancela do samba, apesar de alguns de seus protagonistas serem, de fato, membros de algumas Escolas. Com isso, o movimento dos pagodes ampliou o leque de possibilidades estéticas e variedade de estilos para a prática do samba, sem abrir mão de ser classificado como tal (Trotta, 2006, pp. 104 e 105).

Entre os nomes que surgiram neste período e que permaneceram em evidência até os dias de hoje, grande parte originaram-se da quadra do Cacique de Ramos: Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Jorge Aragão, Grupo Fundo de Quintal e Zeca Pagodinho, entre outros.

Assim, no início da década de 1980, a denominação pagode deixou de designar o encontro social, a festa, passando a designar também um estilo de samba fomentado na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro. Este estilo se caracterizava pela adição de alguns instrumentos não usuais no samba – banjo com braço de cavaquinho, tantã e repique de mão – e por privilegiar dois subgêneros do samba: o partido-alto e o samba de carnaval (ou samba de embalo).

Após o sucesso comercial e a apropriação do “rótulo” pela indústria do entretenimento, na segunda metade da década de 1980, pagode também passou a ser identificado como o samba vinculado ao grupo de compositores/intérpretes que transitavam na órbita do Cacique de Ramos, e aos seus sucessores ou apadrinhados; ainda que a sonoridade dos trabalhos daqueles tenha passado por significativas transformações, ao longo dos anos de 1980, devido à mediação dos produtores musicais - como será explicitado na sequência deste trabalho.

3.3 O movimento do pagode (década de 1990)

Influenciado pelo sucesso dos pioneiros dos fundos de quintais e visando atender a demanda do mercado fonográfico e da mídia televisiva, um novo ciclo do pagode emerge nos anos 1990. Assim como na década de 1980, o incremento de vendas, a partir de 1994, contou com o auxílio de outro plano econômico, o Plano Real[45], que proporcionou um período de estabilidade econômica e controle inflacionário até o final da década.

Os anos de 1990 viram a submersão do "BRock" e a emersão da *axé-music*, esta última em suas várias submodalidades que incluíam: grupos de pagode baiano, como Terra Samba, É o Tchan, e Cia do Pagode; música dos Trios, como Banda Beijo, Asa de Águia, Banda Mel; e os blocos afro, como Olodum, Muzenza, Araketu (Leme, 2003, p.19). Todos com uma forte base percussiva.

No que diz respeito ao mercado, além de uma maior divisão em segmentos (música religiosa, *axé-music*, sertanejo, pagode, MPB, música infantil, etc.), houve uma concentração de grandes gravadoras (as *majors*[46]): Universal, BMG, Sony, Warner, EMI, e as brasileiras Abril Music e Som Livre[47]. Ainda que as *majors* ainda dominassem o mercado fonográfico nacional, elas passaram a

[45] O Plano Real, implementado em 1994 pelo governo de transição do presidente Itamar Franco, permitiu a estabilidade monetária da economia ao longo de toda a década de 1990. Politicamente, o período também foi marcado pela estabilidade e pela consolidação da democracia no país. No âmbito social, os aspectos positivos da queda da inflação e da consequente manutenção do poder de compra das classes menos favorecidas converteram-se, no final da década, em aumento do desemprego, recessão, alta nas taxas de juros e baixas taxas de crescimento do PIB.

[46] Grandes gravadoras transnacionais que, usualmente, fazem partes de conglomerados de entretenimento integrado: televisão, rádio, cinema, etc.

[47] Vicente (2000) inclui as brasileiras Som Livre e Abril Music entre as *majors* pelo fato das últimas fazerem partes de grandes conglomerados de comunicação brasileiras: Organizações Globo e Grupo Abril, respectivamente.

concentrar seus trabalhos nas áreas de distribuição e divulgação, terceirizando a produção e deixando-a nas mãos de gravadoras/selos independentes e/ou menores (Vicente, 2000).

Apesar de o termo pagode ser novamente utilizado pelos meios de comunicação e pela indústria fonográfica neste momento histórico, parece haver um consenso entre os pesquisadores que a matriz deste "pagode renovado" dos anos 1990 difere da dos anos 1980:

> O pagode que 'ressurge' nos anos de 1990 é, entretanto, bastante diferente daquele que marcou a década de 1980, [...] sendo algo marcado por um certo clima 'pop/brega' que daria o tom geral. Nos artigos de imprensa, por exemplo, e mesmo em depoimentos de representantes dos diversos grupos que vão surgindo (Sem Compromisso, Raça Negra, Ginga Pura, Razão Brasileira, Só pra Contrariar, Negritude Jr., Banda Brasil etc.), fala-se de 'música dançante', de samba 'mauricinho', de 'swing' e assim por diante, categorias que em nada se aproximam do universo semântico do pagode dos anos de 1980 (Pereira, 2003, p.165).

Esta matriz teria uma característica mais hibrida, aproximando-se, em muitos aspectos à música *pop* e afastando-se do samba tradicional resgatado pelo pagode dos anos de 1980:

> Ante a impossibilidade de implodir este edifício até agora indestrutível que é o samba, a indústria fonográfica – como já vimos – apropriou-se, na década de 90, da denominação 'pagode', aplicando-a a um tipo de samba diluído, expresso em um produto sem malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, com letras infantilmente erotizadas e arranjos sempre previsíveis e cada vez mais próximos da massificação do *pop*. (Lopes, 2008, p.182).

Os debates ocorridos a partir dos anos 1990 trouxeram à tona discussões sobre a influência da indústria cultural, com o seu produto cultural de massa, numa suposta corrupção da tradição representada pelo samba originário dos pagodes na década anterior:

> Com o primado da globalização, operando no viés da extinção da produção tradicional, a indústria cultural e do entendimento propõe

> a imobilização do samba no gueto do 'folclore' ou procura encaminhá-lo para o escaninho do *pop* ou, finalmente, o desqualifica e ignora (Ibidem, p.182).

Nem todas as opiniões neste sentido, apesar de (muitas vezes) bem fundamentadas, poderiam servir de referenciais únicos ou impassíveis de contestações, como observa Coelho (1986, p.21):

> Muitos não conseguem entender que a cultura popular é uma das fontes de uma cultura nacional, mas não *a* fonte, não havendo razão para usá-la como escudo num combate contra a cultura de massa, dita também cultura *pop* (denominação que se pretende pejorativa). Para esses, a cultura popular (a soma dos valores tradicionais de um povo, expressos em forma artística, como danças e objetos, ou nas crendices e costumes gerais) abrange todas as verdades e valores positivos, particularmente porque produzida por aqueles mesmos que a consomem, ao contrário do que ocorre com a *pop*. Este traço da produção pelo próprio grupo (caracterizando o valor de uso da cultura) é positivo – mas insuficiente para justificar a defesa da popular contra a *pop*.

No entanto, não é isso que ocorre no debate entre os defensores do "samba de raiz" (expressão surgida na década de 1990 para caracterizar o pagode dos anos 1980) e os do "pagode romântico" (expressão mais utilizada para se referir ao pagode dos anos 1990) – com uma prevalência dos primeiros, pelo menos no que tange à quantidade de textos a seu favor, como o de Diniz (2006, pp.211 e 213), a seguir:

> Foi então que surgiu a expressão 'samba de raiz' para designar o trabalho de sambistas tradicionais, que não sofriam 'interferência' da indústria fonográfica do pagode. Alguns chegavam mesmo a dizer que havia um pagode 'de raiz', carioca, que se contrapunha ao pagode 'comercial', feito, muitas vezes, por grupos paulistanos. O pagode que começou a ser feito e tocado pelas rádios nos anos 1990 é marcado por uma matriz 'pop-brega' muito diferente do pagode dos anos 1980. Enquanto os 'pagodeiros do Cacique' mantinham a saudável relação dos instrumentistas e compositores com escolas de samba e grupos de choro, reinventando a tradição, o chamado 'pagode paulista' era criado por músicos oriundos de bandas de rock das garagens paulistanas.

Pode-se observar uma tendência à defesa das características tradicionais, locais, realizada por defensores do pagode vinculado à década de 1980. No âmbito de um país em desenvolvimento, como o Brasil, isto pode ser entendido por alguns como "uma reação ligada com o medo de perda da identidade cultural face à homogeneização mundial. Para outros, definir o local tem sido percebido como uma oportunidade de redefinir e promover identidades locais" (Guilbault, 2006, p.138, tradução nossa).

> No contexto da descentralização da produção e distribuição, esta questão tem sido considerada como uma necessidade cultural e política. Ela também surgiu de um interesse econômico e de uma oportunidade em promover a diferença e aproveitar o mercado mundial, agora mais facilmente disponível graças ao grande acesso a novas tecnologias e redes polilaterais de distribuição (Ibidem, p.138, tradução nossa).

Neste momento será feita análise similar à realizada sobre o movimento do pagode dos anos de 1980. Ou seja, serão identificadas algumas características que, de acordo com musicólogos, propiciam, ao menos parcialmente, a diferenciação do pagode dos anos de 1990 em relação a outros estilos de samba, por exemplo: instrumentação, aspectos rítmicos, forma e letra.

3.3.1 Instrumentação

No que tange à instrumentação é quase senso comum entre musicólogos que os grupos identificados com o pagode dos anos 1990 se utilizavam, em sua grande maioria, de instrumentos relacionados com a música *pop* internacional, como teclado eletrônico, metais, saxofone, bateria, baixo e guitarra elétrica. Alguns destes grupos pouco utilizavam os instrumentos inovadores inseridos/resgatados no samba pelos músicos do Cacique de Ramos, como repique de mão, tantã e banjo – preferindo utilizar o surdo e o tamborim

(deixados de lado pelos pagodeiros dos anos 1980) e outros instrumentos de percussão (como tumbadoras, emprestadas da música caribenha).

Dentre os grupos que alcançaram grande sucesso comercial no período, uma das referências é o grupo Raça Negra. A instrumentação utilizada pelo grupo:

> Não tem cavaquinho, sendo o acompanhamento harmônicorítmico feito exclusivamente pelo violão de Luiz Carlos e pelo baixo. Em algumas músicas, o violão é substituído pela guitarra, mas a execução é bastante semelhante. A percussão está centrada na bateria, sendo pandeiro e tantã instrumentos que atuam apenas para estabelecer uma variação timbrística. Sobre o tantã, convém destacar que sua execução não explora seus diversos timbres em improvisos incessantes. Nas gravações do Raça Negra o instrumento se limita à marcação, com pouca variedade de acentos e padrões rítmicos. Mas a principal característica do som do grupo é a utilização sistemática de teclados e do saxofone (Trotta, 2006, p.153).

Sobre esse aspecto, como será possível observar na sequência deste trabalho, mesmo os grupos e artistas alçados ao mercado na década de 1980 e caracterizados por musicólogos como representantes do “samba de raiz”, ou do pagode dos anos de 1980, tiveram seus trabalhos gravados com instrumentação característica da música *pop*. Além disso, vários grupos que alcançaram sucesso comercial na década de 1990, na “nova onda” do pagode, caracterizavam-se por utilizar o paradigma do Grupo Fundo de Quintal, no que tange à instrumentação: Exaltasamba, Katinguelê, Grupo Raça (Anexo, item 51), entre outros.

3.3.2 Forma, aspectos rítmicos e letras

Em relação à forma, algumas pesquisas sobre o pagode indicam que o partido-alto, salvo raras exceções, não era utilizado pelos novos pagodeiros, que

apresentavam “canções com poucas características da tradição do samba e alguns *covers* de sucessos de *rock/pop* e de música sertaneja” (Lima, 2002, p.97).

Como também pode ser observado neste trabalho, o repertório dos artistas de pagode da década de 1980, quando registrados em disco, era composto por vários estilos de samba e, inclusive, de outros gêneros nacionais. Os sambas inspirados no partido-alto eram umas das opções no âmbito da produção musical, ainda que fossem recorrentes.

Quanto aos novos pagodeiros, há de se recorrer à observação que parte significativa daqueles tinham como modelo os representantes do “samba de raiz”, fizeram gravações inspiradas no samba de partido-alto (Anexo, item 52). Além disso, como será visto na sequência deste trabalho, todos os artistas (independentemente de estilos ou períodos) tinham os seus repertórios negociados com suas gravadoras, via produtores musicais – alguns desses últimos trabalhavam com vários artistas, de diversas correntes.

Segundo alguns musicólogos que pesquisaram o pagode, o seu padrão rítmico nos anos de 1990 não têm como base o paradigma do Estácio, já mencionado anteriormente, mas outro paradigma: o Benjor[48].

Isto é notado por Galinsky:

> O proeminente músico popular Jorge Benjor (antigo Jorge Ben), pioneiro neste som nos anos 1960, é o inspirador e ídolo de alguns dos sambistas que fazem sucesso agora. Raça Negra, formado em São Paulo no início dos anos 1980, adaptou a influência de Benjor numa fórmula pop, tornando-se a banda de maior sucesso e talvez a menos tradicional dos anos 1990 (1996, p. 127, tradução nossa).

O autor também identifica no pentagrama como seria a característica rítmica da “levada” de Benjor:

[48] Em referência ao músico brasileiro Jorge Benjor.

Figura 9: Padrão rítmico da levada de violão de Jorge Benjor

Fonte: Galinsky, 1996.

Trotta (2006, p.158) analisa de maneira semelhante a influência de Benjor no pagode dos anos 1990:

> No início da década de 1990, o Raça Negra iria ocupar as primeiras posições nas vendas do mercado nacional de discos fazendo uso, desde seu primeiro disco, do padrão Benjor. Na faixa Quero ver você chorar, sucesso do disco Raça Negra 1, Luiz Carlos, líder e violonista da banda irá executar exatamente o padrão rítmico encontrado em diversos exemplos da obra de Benjor como Balança Pema, Taj Mahal e Ive Brussel. No arranjo, o grupo mantém os outros dois elementos da polirritmia referencial do samba: o pandeiro e o surdo. Com isso, apesar da sonoridade do teclado, da ausência do cavaquinho e da levada básica emprestada de Jorge Ben, o reconhecimento do gênero é imediato, mesmo se distanciando do modelo estabelecido.

Assim como Galinsky, Trotta também representa musicalmente no pentagrama o padrão Benjor, largamente utilizado pelos artistas identificados como representantes do pagode da década de 1990:

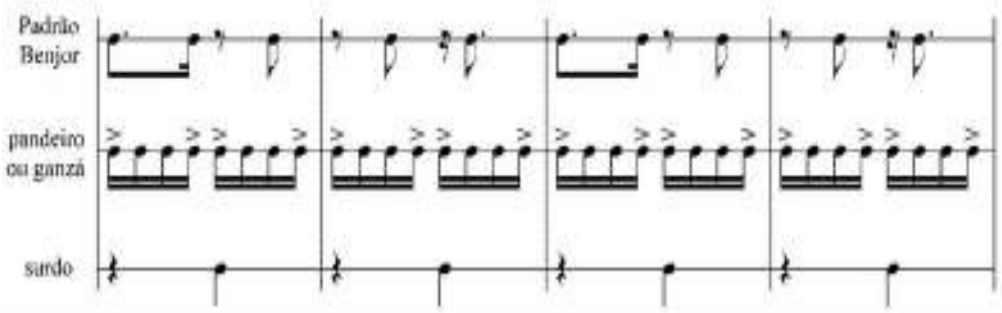

Figura 10: Padrão rítmico da levada de Jorge Benjor, acompanhado por ritmo.
Fonte: Trotta, 2006.

Instrumento base em estúdio e shows, seja na década de 1980 ou 1990, a bateria também é fundamental como meio de identificação do pagode, através do seu padrão rítmico. No caso do chamado “pagode romântico” dos anos de 1990, o bumbo “a dois” e a caixa marcando no segundo tempo ajudam a definir a sonoridade do estilo:

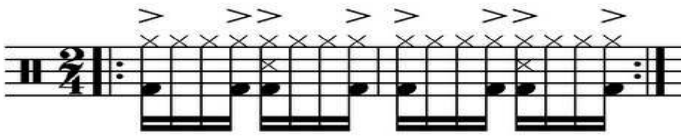

Figura 11: Padrão rítmico da bateria no chamado “pagode romântico”. O bumbo “a dois”, marcando a última semicolcheia e a primeira semicolcheia de cada tempo; e a caixa marcando, junto com o bumbo, o segundo tempo de cada compasso.

No que tange ao “novo pagode”, a estética da música sertaneja servia de espelho para aquele, uma vez que aquela já contava com enorme sucesso comercial no início da década de 1990: com letras românticas, utilização de instrumentos elétricos e eletrônicos e alta profissionalização dos artistas (em contraponto às características da regional música caipira que lhe serviu de ponto de partida); conforme observa Trotta (2006, p.159):

> Uma proximidade entre o ambiente estético-afetivo do pagode romântico e as outras duas categorias que ocupavam as posições mais privilegiadas comercialmente no mercado de música. Através do amor, o samba se aproximava do repertório e da visão de mundo da nova música sertaneja, adotando inclusive sua sofisticação empresarial e performática.

Dessa forma, era possível escutar músicas com o romantismo meloso de *É Tarde Demais* (Anexo, item 47), do Grupo Raça Negra:

Olha só você, depois de me perder
Veja só você, que pena.
Você não quis me ouvir, você não quis saber

Desfez do meu amor
Que pena, que pena!
Hoje é você quem está sofrendo amor,
Hoje sou eu quem não te quer
O meu coração já tem um novo amor
Você pode fazer o que quiser...

Você jogou fora o amor que eu te dei
O sonho que sonhe. Isso não se faz.
Você jogou fora a minha ilusão, a louca paixão
É tarde demais!
Que pena!Que pena amor!
Que pena!Que pena amor!
Que pena!Que pena amor!
Que pena!

E, ao mesmo tempo, podia-se ouvir outro grande sucesso de um de seus contemporâneos, o grupo Só Pra Contrariar, com a música de duplo sentido *A Barata* (Anexo, item 48):

Toda vez que chego em casa
A barata da vizinha está na minha cama
Toda vez que chego em casa
A barata da vizinha está na minha cama

Diz aí Luis Fernando o que cê vai fazer
Eu vou comprar um chicote pra me defender
Ele vai dar uma chicotada na barata dela
Ele vai dar uma chicotada na barata dela

Diz aí Rogério o que cê vai fazer
Eu vou comprar um pau pra me defender
Ele vai dar uma paulada na barata dela
Ele vai dar uma paulada na barata dela

Diz aí Fernando o que cê vai fazer
Eu vou comprar uma espora pra me defender
Ele vai dar uma esporada na barata dela
Ele vai dar uma esporada na barata dela

Diz aí Luizinho o que cê vai fazer
Eu vou comprar um inseticida pra me defender
Ele vai dar uma tonteada na barata dela

Ele vai dar uma tonteada na barata dela

Diz aí Serginho o que cê vai fazer
Eu vou comprar uma furadeira pra me defender
Ele vai dar uma furada na barata dela
Ele vai dar uma furada na barata dela

Diz aí Alexandre o que cê vai fazer
Eu vou comprar uma bombinha pra me defender
Ele vai dar
Ele vai dar.

3.3.3 Consideracões

Outro aspecto musical que poderia diferenciar o pagode das décadas de 1980 e 1990 é a questão melódico-harmônica. Neste sentido, de acordo com alguns autores, o pagode de "raiz" apresentaria uma maior riqueza melódico-harmônica,[49] em contraponto às melodias cheias de repetições de motivos intervalares, e de progressões harmônicas com poucos acordes e sem dissonâncias, características de parte do pagode "romântico" dos anos 1990. No entanto, caberia uma pesquisa musicológica mais aprofundada nesse sentido, uma vez que os estudos existentes sobre o tema tratam apenas de maneira periférica tais hipóteses.

Ao contrário dos partideiros/pagodeiros dos fundos de quintais, a geração do pagode da década de 1990 não guardava relação com os aspectos tradicionais e informais do samba, uma vez que seu referencial era outro, como observa Trotta (2006, pp. 158 e 159):

[49] Ainda que boa parte do repertório do chamado pagode de "raiz" seja calcado no partido-alto e na progressão I-(VI)-(II)-V - com suas variações, reduções e/ou ampliações.

> Uma música que tinha o claro objetivo de conquistar público, dialogar com a música internacional, adquirir legitimidade comercial e ocupar uma posição de destaque no mercado musical brasileiro. Uma música moderna, com menos referências às especificidades da cultura brasileira, de sua trajetória no decorrer do século, e mais preocupada em adotar modelos estéticos atualizados. Uma música, enfim, voltada para o futuro, na qual o passado é uma lembrança residual pouco importante.

Esta mesma visão é ratificada por Galinsky (1996, p.126), ao se referir ao pagode dos anos 1990:

> A nova onda do samba ainda é chamada de pagode, apesar de a sua grande maioria ter ganhado o título de suingue (a tradução em português de 'swing'), o rótulo para um tipo de samba vindo de São Paulo, com uma forte influência do soul norte-americano e o uso marcado de metais (tradução nossa).

Um exemplo típico referente ao que menciona Galinsky é a citação[50] de *I Want you Back* (do grupo de *soul* norte-americana *The Jackson 5*) pelo grupo Negritude Jr, na faixa *Cohab City (vide* Anexo, itens 49 e 50, respectivamente):

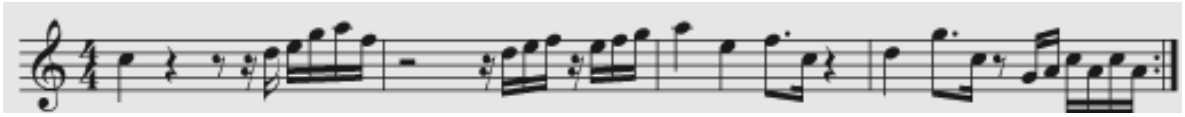

Figura 12: Introdução de *I Want you Back,* citada na música *Cohab City*, do grupo Negritude Jr.

Na década de 1990 a expressão pagode passou a designar, também, o samba interpretado por artistas e grupos musicais que não tinham como referência os novos sambistas que ganharam destaque na década anterior; e que, de alguma maneira, eram vinculados ao Cacique de Ramos e ao chamado movimento do pagode.

[50] Ferramenta comum entre músicos de *jazz,* a citação consiste em um fragmento de uma canção/música (usualmente, uma música conhecida pelo público) emprestada e utilizada em outra canção (Pinto, 2004).

A generalização do uso da palavra pagode, no âmbito do samba, causou o surgimento de duas novas classificações dentro daquele estilo de samba: “samba de raiz”, que designaria a música dos artistas vinculados ao movimento do pagode dos anos de 1980 (e seus herdeiros); e “pagode romântico”, designando um samba com influências da *soul music* americana e de Jorge Benjor (com uma roupagem bastante *pop*), vinculados a novos grupos musicais oriundos, principalmente, de São Paulo – além de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

É preciso reiterar que boa parte dos estudos sobre o pagode dos anos de 1990 trata de um grupo específico de artistas que compartilhavam, até certo ponto, algumas características comuns: Raça Negra, Negritude Jr, Só pra Contrariar, Razão Brasileira, etc. De modo geral, tais estudos não tratam de uma outra corrente representada por nomes como Exaltasamba, Katinguelê, Soweto, Grupo Raça, etc. Estes últimos guardavam uma relação de respeito e reverência para com a geração do pagode da década de 1980 e, em boa parte, tinham esta última como paradigma. Entre inúmeros exemplos, é possível citar novamente o grupo Katinguelê, com o samba *Meu Cavaco* (Anexo, item 52), inspirado no partido-alto e no modelo de sonoridade do Grupo Fundo de Quintal – a faixa conta com a participação de Zeca Pagodinho.

Assim, há necessidade de pesquisas (etno)musicológicas suplementares, no âmbito do pagode dos anos 1990, visto que, como nota Jorge Cardoso: “dos grupos que estouraram nessa época, todos eles tinham diferenças entre si, musicais. Porque quando começava a tocar um, todo mundo já sabia quem [*sic]* era o grupo. Cada um tinha uma sonoridade, uma característica.”[51]

[51] Entrevista realizada com Jorge Augusto Dias Cardoso (Jorge Cardoso), por telefone, em 25 de junho de 2013.

3.4 O estúdio não é o fundo de quintal: estratégias na produção musical do pagode

O ambiente amador e informal dos pagodes proporcionou uma série de peculiaridades no samba que lá se tocava. Isso se refletia na participação coletiva de instrumentistas, compositores e intérpretes que encontravam, principalmente no partido-alto (vide *Bagaço da Laranja:* Anexo, item 10), o estilo mais propício para extravasar suas habilidades. Neste aspecto, cabem algumas considerações.

Sendo o partido-alto um estilo de samba em que a improvisação (e o "duelo" entre os participantes) é uma de suas principais características, o seu registro em disco com letras pré-compostas parece, de certa forma, contradizer aquela. Esta contradição pode ser notada em textos como os de Andreazza (2001), citado por Lopes (2008, p.183):

> "No partido-alto a questão é especial: como modalidade de criação fundada no improviso e divulgada na circulação oral, o recurso da gravação poderia, de início, surgir como salvação; como garantia de que a reprodução técnica ofereceria a segurança histórica necessária para tirar o partido-alto da lista de extinção e, sobretudo, deixá-lo livre para a imaginação do sambista. Mas as coisas não são tão simples assim. [...] O improviso não combina com a reprodução; é fruto de um momento e está inscrito nele, sem perspectivas além do campo de percepção escrito pelo ambiente em que nasce, dependente que é dos estímulos físicos que não cabem num estúdio, [...] a forma da gravação nega os princípios do partido-alto, incapaz de se desenrolar livremente numa construção formal que obedece ao reino da técnica como força inquestionável".

No processo de registro em disco do samba que se tocava nos pagodes “o partido-alto, que é o samba da elegância, do refinamento, da inteligência e da elaboração intelectual, e que tem as legítimas e espontâneas festas chamadas ‘pagodes’ como seu *locus* preferencial, não teve mais” (Ibidem, p.181). Isto decorre do fato de o partido-alto ter “como seu lugar preferencial a festa do samba, o pagode, e não o disco e muito menos o palco. O pagode ou a roda de samba no boteco configuram uma brincadeira e o show não.” (Lopes, 2008, p.185).

Posto isso, não parece razoável identificarmos o samba de partido-alto como sinônimo do samba de pagode (no âmbito do movimento do pagode), uma vez que ao ser gravado este perde uma das principais características daquele: a improvisação.

> Entretanto, mesmo sendo, como regra geral, mercadologicamente inviável e desinteressante para as gravadoras levar o improviso do partido-alto para as gravações comerciais, os partideiros, como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Sombrinha, Dudu Nobre etc., comprazem-se em incluir em seus registros as chamadas ‘fuleiras’, que são, a exemplo dos *soneos* da música afro-cubana, curtas frases improvisadas ao final de cada canção, como espécie de codas, rimando com o refrão ou estribilho (Ibidem, p.186).

O mesmo autor, a despeito da ausência de improvisação nos registros fonográficos, ainda tenta relacionar o movimento do pagode e o samba de partido alto, por causa da utilização de versos feitos ou padronizados baseados na tradição oral (“muletas” ou “trampolins”):

> A partir do movimento dos ‘pagodes de fundo de quintal’, reuniões musicais espontâneas que trouxeram novo alento ao samba carioca na década de 1980, [...] surgiram, primeiro para os olhos inocentes do grande público, e, depois, para os olhos ávidos da indústria cultural, excelentes partideiros. [...] Herdeiros da velha escola, todos eles, mesmo nos registros feitos para o consumo de massa através do disco, e, embora tendo excelentes improvisadores, se socorrem dos ‘trampolins’ e ‘muletas’ da tradição oral (Ibidem, p.132).

A questão referente ao partido-alto como base do pagode encontra alguns obstáculos, como já abordado neste trabalho. Primeiro, pela impossibilidade de registro fonográfico de uma forma de samba baseada no improviso e na espontaneidade dos "partideiros"; segundo, pela inserção de sambas de carnaval (ou sambas de embalo) nos discos, como o já citado *Vou Festejar* – especialmente, no primeiro quinquênio da década de 1980; terceiro, e principalmente, pela opção dos produtores musicais em montar um repertório diversificado dentro de um disco, como veremos a seguir.

Em muitos casos, o repertório de um disco depende de negociação com as gravadoras (via diretor musical) e com os próprios artistas; e os produtores têm maneiras diferentes de lidar com isso.

Rildo Hora costuma trabalhar com uma margem de pelo menos 70% de autonomia em seus trabalhos, no que tange ao repertório. Os discos por ele produzidos não são totalmente artísticos, apesar da liberdade de criação que ele adquiriu junto às gravadoras, ao longo do tempo. De acordo com Rildo, uma série de pressões acaba acontecendo e resultados têm de ser apresentados. Assim, certa maleabilidade é necessária para que os trabalhos sejam realizados da melhor maneira e que os artistas consigam sucesso e uma carreira perene:

> Se eu conseguir fazer o Zeca virar um ídolo nacional é bom pro samba, pra cultura, porque ele vai cantar música de uma porção de compositores. Melhor do que se ele ficar na gaveta. É isso aí que me move.[52]

Os demais produtores entrevistados nesta pesquisa compartilham, de modo geral, a idéia de que - em menor ou maior grau, de maneira menos ou mais suave – o repertório é objeto de negociação com artistas e gravadoras.

[52] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

Normalmente, quanto maior o prestígio do produtor, menor a interferência em seu trabalho.

No que tange ao aspecto repertório, a discografia dos artistas vinculados ao movimento do pagode, já na década de 1980, mostra uma diversidade de estilos de samba – de carnaval, partido-alto, samba-canção, samba de roda – além de elementos de outros gêneros brasileiros. Não é incomum a inclusão, mesmo que à guisa de citação ou sugestão, de afoxés (vide *Força, Fé e Raiz*: Anexo, item 39) e xotes no repertório daqueles artistas, possivelmente direcionados pelos seus respectivos produtores musicais.

Rildo Hora, que produziu trabalhos dos mais diversos gêneros da MPB - de Luiz Gonzaga, passando por Fagner, e até o "Iê-Iê-Iê" -, segundo ele próprio, se considera um nacionalista aberto e é um dos produtores que muito utilizou outros gêneros da música brasileira nos discos de samba, incluindo suas produções de pagode:

> Eu penso, como Mário de Andrade dizia, que as influências podem chegar e ser transformadas numa outra coisa, que é brasileira – mas sem radicalismo, sou totalmente aberto. Mas acho que isso foi por causa da minha inquietação artística de querer fazer com que os discos de samba eles atraíssem os 'fiéis'. Então, eu procurei introduzir instrumentos de diversas origens no samba. [...] Essa coisa que eu faço de botar outras coisas é a chance que eu tô dando – uma contribuição, sem descaracterizar o samba. O processo histórico é que vai julgar se eu fui um cara que criou, que contribuiu, ou que se eu fui um cara que entrei no samba e cometi alguns equívocos.[53]

O depoimento supracitado dá margem a outra questão já tratada neste tópico e que, também, carece de fronteiras mais definidas e definitivas: a instrumentação do pagode.

---

[53] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

É senso comum entre musicólogos que a instrumentação que servia de base nos pagodes da quadra do Cacique de Ramos era composta de tantã, repique de mão, pandeiro, cavaquinho, banjo e violão (de seis e/ou sete cordas). Essa formação tornou-se paradigmática, em se tratando do pagode – especialmente, por ser a formação base do Grupo Fundo de Quintal.

Entretanto, mesmo o Grupo Fundo de Quintal, dentro de um estúdio de gravação, sob a supervisão de um produtor musical, teve que se adequar a padrões pré-estabelecidos do mercado fonográfico – inclusive, no âmbito do samba. Um desses padrões é a utilização do surdo em estúdio.

Apesar de ser um dos supostos instrumentos característicos do samba que ficou de lado quando do surgimento dos pagodes do Cacique de Ramos, o surdo continuou a ser utilizado nas gravações dos artistas ligados ao movimento, desde o início. De certa forma, era uma maneira de preservar uma tradição na gravação do samba, como nota Rildo Hora:

> Ninguém grava samba sem surdo. Já era assim. O Cacique veio depois, continuou a prática. Os primeiros discos do Fundo de Quintal não foram produzidos por mim – só cuidei deles a partir de *O Mapa da Mina*. Nos LPs anteriores usaram surdo. Quem introduziu surdo no samba? Orlando Silva, Chico Alves e, depois, Paulinho, Martinho, Clara, Beth. Todo mundo usa.[54]

Tido como substituto do surdo, o tantã tinha papel periférico em estúdio. "O tantã entrou como irmãozinho do surdo, né? Eles têm a mesma frequência, mas o surdo é bem mais grave[55]. Mas o tantã tá meio que intermediário entre o repique e o surdo, né? Em se tratando de sonoridade", observa Ivan Paulo.[56] Este

---

[54] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[55] A citação preserva a transcrição exata do depoimento do maestro Ivan Paulo. No entanto, cabe salientar que o surdo, por ser instrumento mais grave que o tantã, tem uma frequência sonora mais baixa que este último.

[56] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

último complementa que o surdo é fundamental por enriquecer o material sonoro, e que a marcação do surdo é "quem faz o grave dos arranjos – a batida grave da percussão, né?". Esta opinião é compartilhada por Alceu Maia que vê o instrumento como marcador do samba: "O surdo é uma das coisas que a gente sente falta porque é a pulsação mesmo do samba, né? É aquela coisa, o grave, aquele 'gravão'; a galera sente falta". [57]

Assim como o surdo, outros instrumentos percussivos tradicionais do samba, apesar de abolidos nos pagodes, continuaram a ser registrados no estúdio – ainda que de maneira menos freqüente: tamborim, cuíca, agogô, etc. Da mesma forma, a bateria – instrumento identificado com a música *pop,* com o *rock* e o *jazz* – figura nos encartes dos discos relacionados ao pagode desde *Samba é no Fundo de Quintal*, de 1980 – primeiro registro fonográfico do Grupo Fundo de Quintal.

Apesar de observar que muitos discos são gravados sem bateria, Alceu Maia deixa clara a diferença entre a roda de samba (o pagode) e o disco:

> São coisas diferentes, né? A roda de samba que a gente fala – assim, tradicional, tradicional-amadora, querendo dizer assim, né? – é uma coisa. Lá no Cacique, por exemplo, o cara ia pra lá levar um surdo: "pô, vou levar meu tantã, tal. No disco, a bateria no samba ela não tem a valorização, numa mixagem, que tem uma bateria de Rock & Roll, por exemplo. No Rock é só batera. Durante certos trechos da música a gente tira o bumbo. O chimbau... Você tem que tomar cuidado pro chimbau não embolar com o pandeiro – com as platinelas do pandeiro. E fica complicado levar uma bateria, também, pro pagode, né? Pagode no sentido de reunião. Então, são coisas que a gente usa nos discos, desde sempre, nas gravações de samba. [58]

[57] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

[58] Ibidem.

Ivan Paulo vê a inserção da bateria como decorrência da riqueza timbrística do instrumento, por ter "uma variedade muito grande de sonoridade que, a gente distribuindo em canais, dá mais riqueza à percussão – a sensibilidade, como se diz, a pulsação do samba". [59]

Rildo Hora tem uma visão mais abrangente sobre a inserção da bateria no pagode e no samba, colocando como contraponto a música internacional para dança:

> A bateria é um instrumento que foi divulgado mais através da música americana, que chegou pra resolver o problema de percussão da música do mundo. E o samba aceitou a bateria muito bem. Não é legal é o baterista ficar virando muito, mas ficar o pedal e o *hi-hat*. O *hi-hat* marcando aquela semicolcheia, direto, pra segurar o andamento, e o pedal a um. Fica interessante porque não embola com o tantã. [...] Você repara que a música internacional ela vem com aquele bate-estacas, "tum-tum-tum", todos os tempos – inclusive, com música que não era de dança. Música árabe, índio, também. Quer dizer, a bateria ela foi entrando. Não fui eu que introduzi a bateria, não. Ela foi entrando naturalmente, todo mundo usou. Eu não me considero responsável por ter colocado bateria no samba, não. Isso todo mundo fazia antes de mim.[60]

Transcrevendo as palavras de Rildo Hora para o pentagrama é possível identificar a levada base da bateria no "samba de raiz", o pagode característico da década de 1980. Analogamente, pode-se pensar nas levadas rítmicas de um surdo (o "bumbo a um", citado por Rildo) e de um pandeiro (no chimbau) conduzidos numa bateria:

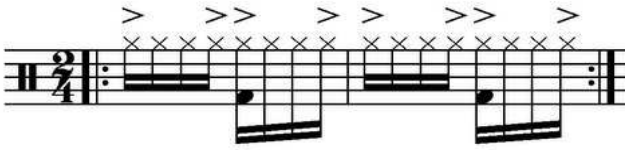

Figura 13: Levada de bateria no pagode, com bumbo "a um".

[59] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.
[60] Entrevista realizada com Rildo Alexandre B. da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

Além dos instrumentos supracitados, outra categoria de instrumentos passou a integrar de maneira constante e massiva os registros fonográficos – e, em muitos casos, os shows – dos artistas vinculados ao pagode: os instrumentos elétricos e eletrônicos.

O baixo é o instrumento elétrico mais comumente utilizado no samba e no pagode. Também bastante identificado com a música *pop* internacional e com o *rock*, o baixo entra no samba/pagode fazendo a função de "um surdo cantador, mais ou menos, né? Um baixo com notas definidas, uma percussão definida. Isso enriquece muito a sonoridade da faixa", observa Ivan Paulo. [61]

Alceu Maia invoca a tradição, no que tange à utilização do baixo elétrico (juntamente com a bateria) no samba, para a manutenção do instrumento em estúdio, no pagode:

> Desde que eu me entendo por gente, gravando, que grande maioria dos discos de samba já tinha bateria e contrabaixo. Desde que eu comecei a gravar, em 74, por aí. O formato de um disco é uma coisa diferente. Você vai entrar em contato com arranjadores. Os arranjadores podem sentir falta disso. E, realmente, é uma coisa que, musicalmente, engrandece: baixo, bateria e o uso de piano, por exemplo. [62]

Já o maestro Rildo Hora utiliza a perspectiva da indústria do entretenimento, do *show business,* para justificar a incorporação do baixo elétrico (e da bateria) no samba e sua manutenção no pagode:

> Tem que ter. É pra poder dar mais força. Porque a bateria, e o baixo, ajudava a enfrentar o *rock*. Sem bateria e baixo não dá pra competir numa casa. Uma danceteria que tá tocando rock, você

[61] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

[62] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

> entrar com um disquinho de samba os decibéis ficam muito exíguos, muito baixinho o negócio – e eu acho que não tem nada demais, que a bateria vai bem. Agora, pra fazer o pagode autêntico mesmo é sem baixo e bateria. Mas todo mundo usa baixo e bateria, inclusive, facilita pra viajar. Porque baixo e bateria? Quando vai fazer um show num ginásio aberto, vai passar o som, o baixo elétrico é ligado direto, plugado. Os violões, agora... Antigamente, não tinha esse negócio de plugar, ficava dando microfonia, entendeu? Até pra facilitar. A palavra certa era americanizar - mas eu não gosto muito disso, mas é verdade.[63]

A despeito de sua reticência em admitir qualquer aspecto não tradicional na sonoridade do Grupo Fundo de Quintal, o próprio fundador do grupo, Bira Presidente, admite a influência do *show business* para a inclusão de bateria e baixo elétrico em shows: “Nós explodimos no mercado e começamos a fazer muito show. Não era [*sic*] só as rodas de samba. Nós começamos a fazer shows em casa de espetáculo grande demais. Então, tinha que ter uma peça que desse mais ênfase aos locais grandes demais.” [64]

O baixo elétrico e o violão de sete cordas raramente são utilizados ao mesmo tempo, em gravações. Quando isto ocorre, a linha de baixo tende a ser menos rítmica, marcando, basicamente, o tempo dois do compasso com a quinta abaixo da fundamental do acorde.

Entretanto, no que se refere à instrumentação, o instrumento mais peculiar incorporado nas gravações de pagode é o teclado eletrônico, ou sintetizador. [65]

---

[63] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.
[64] Entrevista com Bira Presidente realizada por telefone, em 26/06/2013.
[65] “O sintetizador musical, um criador de sons artificiais, surgiu nos anos de 1960. O segredo da linguagem elétrica não apenas abriu caminho para o telefone e o fonógrafo, mas também apresentou uma maneira de manipular correntes elétricas para fazer música. Os inventores que tentaram criar sons eletricamente nas primeiras décadas do século XX usaram osciladores para produzir notas individuais. Apesar de ser possível produzir sons eletricamente era imensamente difícil fazer música da mesma maneira, pois o som não podia ser modificado com facilidade. Robert Moog concebeu osciladores que eram controlados pela quantidade de voltagem e que eram capazes de alterar volume, altura e harmônicos do som. O sintetizador Moog foi introduzido comercialmente em 1966 e foi seguido por modelos mais sofisticados capazes de simular uma grande amplitude de sons. Sintetizadores transistorizados podiam fazer ainda mais coisas e (como praxe na

Simbolicamente, o sintetizador pode ser considerado o extremo de modernização, no que tange a instrumentação e sonoridades, em qualquer gênero musical. Isso, talvez, tenha feito com que sua utilização tenha sido vista com certa desconfiança pelos personagens ligados ao pagode dos anos 1980 – ainda que isso não tenha impedido o uso recorrente do instrumento/equipamento nos fonogramas daquela década.

O Grupo Fundo de Quintal utilizou um teclado eletrônico (sintetizador) pela primeira vez na música *Parabéns pra Você (*Anexo, item 32), do disco *Divina Luz*, gravado em 1985 - simulando um *background* de cordas e fazendo intervenções melódicas com um timbre de órgão eletrônico. Milton Manhães diz que a idéia era modernizar o "lance", mas isso não foi bem visto pelos integrantes do Grupo, a princípio. Mesmo assim ele produziu a faixa com teclados, baixo e bateria, a contragosto dos integrantes do Fundo de Quintal:

> Eles quando chegaram e ouviram aquilo, [...] foi ruim pra mim [*sic*] manter aquilo. Resultado: foi a música de maior sucesso deles, até hoje. Dali pra frente eles nunca mais largaram a bateria, nem o baixo. [66]

A utilização de sintetizadores em gravações aumenta exponencialmente durante a segunda metade da década de 1980. Isto pode ser observado claramente ao ouvirmos os fonogramas de nomes como Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz e Sombrinha, Almir Guineto e Grupo Fundo de Quintal lançados/gravados naquele período.

---

revolução dos transistores) seus preços caíram tanto que muito mais músicos podiam comprá-los. O sintetizador era mais do que um instrumento elétrico, ele era parte do equipamento de gravação. Os sintetizadores mais avançados enviavam suas saídas diretamente para a mesa de mixagem, sem necessitar de microfone e de maneira inaudível para os ouvidos humanos. O sintetizador eletrônico era a ferramenta perfeita para o engenheiro de som ou músico criativos. Ele próprio era um equipamento de gravação. O Mellotron, um sintetizador mais antigo, tinha um teclado que ativava gravações analógicas de instrumentos e vozes. O Mellotron podia produzir vários sons demandados numa seção de gravação, mas os sintetizadores transistorizados dos anos de 1960 podiam produzir qualquer som, disponibilizando-os de maneira imediata ou guardando-os para uso futuro. O sintetizador e o teclado elétrico logo tornaram-se indispensáveis no estúdio de gravação moderno." (Millard, 2005, pp.303 e 304, tradução nossa)

[66] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

O próprio Milton Manhães admite uma tentativa de modernização de sonoridade e de adaptação às demandas do mercado, ao incorporar tais instrumentos em suas produções pós-1985:

> Você pode botar teclado, botar baixo, botar bateria, mas não tirar a batucada. [...] O teclado e o baixo pra dar peso e modernidade no assunto. Porque você fica defendendo a bandeira do samba: aquilo não era um negócio cultural; era um negócio comercial, que a gravadora começou a exigir isso de mim. Então, "peraí". Vamos entrar nessa aí senão nós vamos ficar pra trás. Enquanto o roqueiro faz, o outro faz. [...] Vamos botar nosso lance que tá aí. Não vai tirar a essência de nada, e o meu forte sempre foi a batucada. [67]

Porém, não apenas a modernização da sonoridade foi motivo para a utilização de teclados eletrônicos em gravações do pagode. A indústria fonográfica, tendo o lucro como principal objetivo, tem de reduzir custos e aumentar produtividade. E, do ponto de vista orçamentário, o teclado eletrônico (sintetizador) cumpria bem esse papel.

Cabe ressaltar que o orçamento disponibilizado para os produtores depende, em sua grande maioria, do histórico de sucessos (ou de vendagem) do artista e, num segundo plano, do próprio produtor. O próprio Milton Manhães relembra as dificuldades nas suas primeiras produções do início da década de 1980, quando contava, às vezes, apenas com o dinheiro para pagar o estúdio de gravação, e precisava contar com a colaboração dos músicos que, muitas vezes gravavam de graça: "Depois de eu plantar, de eu fazer sucesso com os caras, eu já tava com moral". De acordo com ele o sucesso do pagode deu suporte, inclusive financeiro, para que ele pudesse, eventualmente, custear a substituição de teclados por naipes de cordas, por exemplo.[68]

---

[67] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli, por telefone, em 28/06/2013.

[68] Ibidem.

Além do viés orçamentário, a utilização (ou não utilização) de teclados eletrônicos no samba de pagode também tem o viés estético. No caso do maestro Rildo Hora, há uma tendência em evitar a utilização de sintetizadores em seus trabalhos:

> Eu detesto usar teclados fazendo cordas, porque têm uns que são muito próximos, muito bons, mas, sempre, muito bom é muito ruim. Mas repare que, a maioria das vezes, a ponta da frase tem uma flauta dobrando ou um cavaquinho dobrando. Reparou? Raramente eu usei a opção teclado sozinho. Ele tava sempre marcado, com dois "seguranças" bem fortes, pra tentar disfarçar. E, também, tem o caso contrário. Vou te dar um exemplo interessante. Quando eu gravei a música *Oitava Cor*[69], com o Fundo de Quintal, era só seis cordas. Aí eu chamei o tecladista pra reforçar as cordas. Parece que tem muita gente tocando, mas foi o Tutuca, tecladista do Roberto Carlos. Agora, isso aí eu sou contra; radicalmente contra. Eu só uso por questão orçamentária. Senão em todas as minhas produções ia ter orquestra de cordas. Porque nada se compara com as cordas. Nada.[70]

Além do uso do teclado simulando cordas, Rildo também tem restrições quanto ao uso de sintetizadores com timbre mais próximos aos de pianos elétricos: "Eu evito usar sintetizadores. Quando uso teclado peço que coloquem o timbre de piano".[71]

Ivan Paulo vê a utilização de sintetizadores como uma opção a mais de timbres e sonoridade, e de modernização:

> O teclado tem muito timbre. Agora, tem mil e tantos timbres, né? E, pra não ficar só aquilo de cavaquinho, flauta, trombone. [...] Na intenção de modernizar o timbre a gente faz, coloca o teclado pra fazer introduções e mais uns timbres. Especialmente, cordas, né?[72]

---

[69] Vide Anexo, item 40.

[70] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[71] Ibidem.

[72] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

Já Alceu Maia combina uma série de fatores que poderiam levar à utilização de sintetizadores no pagode e, de forma mais abrangente, no samba: orçamento, ampliação/diversificação sonora, e moda. No que tange ao orçamento ele nota que o custo para gravar um naipe de cordas é altíssimo e que, no caso do teclado, "você tem aquele lance de não ser a mesma coisa, mas ser muito mais barato e resolver. Resolve, né? Satisfaz, no caso. Satisfaz. O cara sabe que não é aquilo". No que se refere à opção sonora, ele nota que "foram chegando outros elementos" – entre eles, os sintetizadores – para ampliar as opções restritas de instrumentação que existiam. Por fim, como importante influência para o uso de teclados eletrônicos, Alceu Maia cita a moda: "Durante muito tempo existiu um abuso, um uso abusivo, em excesso, né, excessivo de teclado, também. Quando virou moda, nossa senhora". Para ilustrar esse aspecto, Alceu se reporta à gravação de um disco das Escolas de Samba do Rio de Janeiro no qual utilizou o teclado em algumas faixas – por causa do enredo, da letra e da melodia dos sambas. O presidente de uma Escola de Samba, que não havia sido "contemplada" com sintetizadores em seu samba, questionou o porquê de o samba de sua Escola não contar com o instrumento, solicitando a inclusão do mesmo: "Aí eu tive que chamar o tecladista, escrever uns negócios. Quer dizer, a coisa sai da esfera musical pra esfera modal [*sic*], em termos de moda, né? Coisa da moda, né? 'Porra, todo mundo têm, todo mundo. E eu não vou?'". [73]

Moehn (2005) aborda esta e outras situações relativas à produção musical do disco *Sambas de Enredo 1999* (que tinha Alceu Maia e Jorge Cardoso, entre os produtores), durante etnografia conduzida por ele no estúdio Companhia dos Técnicos, em 1998.

[73] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

Alceu se considera um dos produtores pioneiros na utilização de teclados no pagode, devido à inserção do instrumento em seus trabalhos com Leci Brandão, que ele produziu a partir de 1985. Para justificar a inclusão de teclados no pagode ainda nos anos de 1980, ele argumenta que: “Primeiro, que vira moda; e segundo, que os preconceitos vão caindo”.

Instrumentos de sopro advindos da tradição do samba também enriqueceram a paleta sonora do pagode dos anos de 1980: flauta, clarinete, trombone. Outros foram incorporados em menor proporção: gaita, saxofone.

No caso da gaita, Rildo Hora é o responsável pela sua inserção em estúdio: “De maneira parcimoniosa, sempre pus minha gaitinha lá, como uma contribuição, também – pro samba e pra mim, pra minha vida pessoal, divulgar que sou um gaitista”.[74]

Já o sax, na opinião de Ivan Paulo[75], entrou como elemento de diversificação, “nas introduções e respostinhas, também. Pra não ficar aquilo, sempre aquele ranço da mesma sonoridade, né? A gente vai diversificando”. Essa opinião é compartilhada por Alceu Maia:

> Chegam certos elementos, né? Não se usava muito sax, em samba. O que se usava mais era a flauta. Aí, você vai ser chamado como arranjador, você vai fazer doze arranjos pra um disco de samba. Aí, o arranjador, ele tinha três opções pra fazer introduções: flauta, cavaquinho, ou cavaquinho com flauta. Às vezes, um bandolim; o Zé Menezes usava um violão tenor. Aí, você ficava muito restrito a isso. [...] Então, acho que daí também foram chegando outros elementos. Porque não botar um sax? [76]

[74] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013

[75] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

[76] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

Apesar de raras, é possível identificar gravações dos artistas relacionados ao movimento do pagode em que o saxofone é utilizado, na década de 1980. Mais rara ainda é a utilização da guitarra elétrica, mas ela ocorre. Na faixa *Arrependimento* (Anexo, item 41) do LP *Sorriso Aberto* de Jovelina Pérola Negra, de 1988, foi utlizada uma guitarra elétrica fazendo apenas melodia de introdução – outras faixas do disco apresentavam sax alto e teclado eletrônico.

Da mesma forma, baixo elétrico, teclado eletrônico e sax alto fazem parte da instrumentação utilizada no disco *Olhos da Vida*, de Almir Guineto, em 1988. O que chama a atenção no disco de um dos criadores do movimento do pagode é a faixa *Cristo Traído* (Anexo, item 42). Esta última, além de contar com baixo elétrico e teclado eletrônico, inclui uma bateria eletrônica; o que, juntamente com o arranjo, afastam em muito a sonoridade da música do samba "característico" do pagode, aproximando seus elementos sonoros de padrões da MPB daquela época, como a cantora Alcione, por exemplo (vide *Garoto Maroto*: Anexo, item 53).

Sorriso Aberto e Olhos da Vida foram produzidos por Milton Manhães e tiveram arranjos de Ivan Paulo – inclusive, as duas faixas mencionadas acima. O disco *Fé e Raiz*, de Alcione, onde consta a faixa *Garoto Maroto*, teve produção executiva de Ivan Paulo e assistência de produção de Jorge Cardoso.

A ampliação da instrumentação, a inclusão de novas sonoridades, entre outros aspectos, guarda relação direta com o mercado fonográfico em voga, na época.

Zan (2001: 116 e 117) nota que na década de 1980 "houve a consolidação da cultura de massa no Brasil, associada à intensa urbanização, à formação de uma sociedade de consumo, à expansão da indústria cultural e à inserção do país no processo de mundialização da cultura".

Dentre os depoimentos dos produtores musicais do pagode entrevistados nesta seção, é possível identificar várias referências ao *rock* como paradigma para modernização de instrumentação – com a incorporação de bateria, baixo e teclados. Ao que parece, como visto no parágrafo supra, o seguimento da música sertaneja enveredou pela mesma estratégia.

O discurso da tradição não parece encontrar eco na opinião dos produtores envolvidos com o movimento do pagode, como Jorge Cardoso:

> O samba era muito *roots*, era muito rústico. E, também, como tudo se moderniza, entendeu? Aí, o que aconteceu naquela época? Eu mesmo, no disco do Grupo Raça, o primeiro a colocar teclado foi [*sic*] eu. Eu fui o primeiro a usar elementos do *pop*. Eu me lembro que um disco de um grupo chamado Os Morenos eu fiz aqui, na época que o Michael Jackson estava estourado. Eu tirava a sonorização das caixas dos discos do Michael Jackson – aquela caixa bem apertada, mesmo. A gente tentava aproximar, usava um contrabaixo mais solto. [77]

A despeito das diferenças em suas formações e preferências musicais - e de suas características pessoais (e/ou musicais) diversas representadas nos seus respectivos trabalhos –, todos os produtores supracitados convergem no sentido de saber o direcionamento principal das suas produções: o comércio.[78]

Ao serem questionados sobre o que uma gravadora (ou artista) poderia esperar de seus trabalhos, os maestros Alceu Maia e Ivan Paulo discorrem no sentido de tratar o resultado final de seus trabalhos como um produto: “um produto de um bom acabamento; um bom produto final, principalmente” [79], diz Ivan Paulo; “um produto bacana e, de preferência, vendável” [80], observa Alceu Maia.

---

[77] Entrevista realizada com Jorge Augusto Dias Cardoso (Jorge Cardoso), por telefone, em 25 de junho de 2013.

[78] Vide Pinto (2013).

[79] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

[80] Entrevista realizada com Alceu Câmara Maia (Alceu Maia), por telefone, em 12 de julho de 2013 – complementada por email, na mesma data.

Ratificando o que disse Alceu Maia, o maestro Rildo Hora, fala de sua relação com as gravadoras e de como ele procura lidar com elas: “usando o capital com inteligência, pra fazer um produto com qualidade artística, mas que, ao mesmo tempo, seja uma coisa que os caras possam vender” [81].

Contudo, mais peculiares e diretos são os depoimentos dos maestros Milton Manhães e Jorge Cardoso, quando confrontados com a mesma questão.

Milton Manhães tem seu nome mais vinculado ao “samba de raiz” (a primeira leva do pagode, dos anos de 1980), por ter produzido os primeiros discos de nomes como Zeca Pagodinho, Grupo Fundo de Quintal, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz e Sombrinha – todos diretamente ligados aos pagodes do Cacique de Ramos. Jorge Cardoso tem seu trabalho marcado por enormes sucessos comerciais da década de 1990, por ter produzido grupos como Negritude Jr e Só pra Contrariar – representantes do “pagode romântico” e dois dos maiores vendedores de discos daquela década.

Assim sendo, a peculiaridade reside no fato de cada um deles representar um dos “lados da moeda”, uma das duas décadas, um dos movimentos do pagode - ao menos, simbolicamente -, e, ao mesmo tempo, ter opiniões tão diretas e semelhantes quando falam do resultado esperado de suas produções.

Manhães diz que as gravadoras (ou artistas) ao lhe procurarem podem esperar:

> Primeiramente, comércio. Mas eu sempre entrei dos dois lados, né? Do lado do comércio e do lado cultural. Eu sempre vejo na minha frente, assim, o povo. Eu faço as coisas pra eles. A minha

[81] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

> visão é do povo. Eu tenho certeza que, eu atingindo eles, eu vou beneficiar a gravadora. [82]

Cardoso observa que a escolha de um produtor por uma gravadora é orientada pelo histórico de sucessos dele: "É venda. É negócio. É marketing, entendeu? Então, você é chamado pelo que você vende. É isso. É simples." [83].

O produtor, como já visto, tem que estar atento ao que acontece no mercado e tem que balancear o interesse das gravadoras e dos artistas. Isso vale, também, para os produtores objeto desta pesquisa. De modo geral, quanto maior o sucesso comercial do produtor, maior a sua capacidade de imprimir a sua marca nos trabalhos – ainda que existissem algumas interferências (umas maiores; outras nem tanto) das gravadoras, especialmente no que tange a repertório.

A estratégia para lidar com as gravadoras variava de produtor para produtor. Por terem que estar atentos ao mercado à sua volta, uma postura proativa dos produtores poderia representar o sucesso e a continuidade de um trabalho (ou um artista) dentro de uma mesma gravadora. Isso pode ser ilustrado com um caso acontecido na década de 1990.

Naquele momento histórico, em 1995, Zeca Pagodinho havia se transferido para a Polygram (depois, chamada de Universal Music) e Rildo Hora teve, finalmente, a oportunidade de produzi-lo. A *axé-music* se encontrava em evidência no mercado (e em vendas) e a Universal Music (Polygram, naquela época) era a gravadora da *axé-music* – com um *casting* composto por vários artistas do segmento. Para alcançar sucesso dentro da própria gravadora, Rildo optou por ajustar a sonoridade de Zeca, afastando-o do padrão de seus últimos discos e apostando numa música romântica, mas com bastante percussão:

---

[82] Entrevista realizada com Milton Manhães Zapelli (Milton Manhães), por telefone, em 29 de junho de 2013.

[83] Entrevista realizada com Jorge Augusto Dias Cardoso (Jorge Cardoso), por telefone, em 25 de junho de 2013.

> Foi uma estratégia de produção. Porque cada disco que eu faço eu procuro ter uma sonoridade de samba para aquele artista, pra não ficarem todos iguais. E aí eu bolei esse negócio das caixas, a marcha-rancho[84]. Só que a do Zeca é a batida do tamborim da bossa nova. Só que, fazendo na caixa, enrolou todo mundo. Aí, disfarçou o Zeca de baiano. O pessoal pensou que o Zeca tava baiano e não era. Era a batida da bossa nova na caixa, e da marcha-rancho. Isso foi uma estratégia de produção vitoriosíssima. Agora só se toca samba, em qualquer pagode, usando caixa – em qualquer lugar.[85]

Rildo Hora observa que fez isso para "criar um diferencial pro Zeca, pois não tinha ninguém fazendo isso, no samba. Ele veio com uma roupagem nova, cantando o 'Samba pras Moças'[86], que não é um samba romântico, é um samba de roda, mas que tem um lado romântico".[87]

Cabe, no entanto, uma observação sobre o aspecto rítmico das caixas citadas por Rildo: além da simulação de "baianidade", a acentuação das caixas sugere a batida característica do violão de Jorge Benjor – vide subcapítulo 3.3. Tal "levada" é um dos aspectos comuns citados por musicólogos, no que tange ao "pagode romântico" da década de 1990. Este último dominava o mercado fonográfico naquele momento histórico, juntamente com a *axé-music* e a música sertaneja.

Na linha de Rildo Hora, Ivan Paulo observa que "o samba tem muita vertente [*sic*]. A gente pode brincar do jeito que a gente quer com o samba. Não é verdade?". [88]

---

[84] Neste momento da entrevista, Rildo simula com a voz o som das caixas e canta um trecho de *Máscara Negra*, de Zé Kéti e Pereira Matos.

[85] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[86] Vide Anexo, item 43.

[87] Entrevista realizada com Rildo Alexandre Barreto da Hora (Rildo Hora), por telefone, em 28 de junho de 2013.

[88] Entrevista realizada com Ivanovich Paulo da Silva (Ivan Paulo), por telefone, em 02 de julho de 2013.

Para encerrar este tópico, é preciso o comentário de Jorge Cardoso sobre a manutenção dos dogmas do samba de “raiz”: “se continuar assim, vai ficar naquela estória da ‘raiz’, e não acontecendo. E, se você não tocar na rádio, se você não vender, artisticamente, você fica no meio do caminho – você não cresce e vem outro cara e te engole”. [89]

[89] Entrevista realizada com Jorge Augusto Dias Cardoso (Jorge Cardoso), por telefone, em 25 de junho de 2013.

CONCLUSÕES

Em momentos históricos diferentes, o gênero samba e o pagode – como movimento de reinvenção do samba - surgiram de ambientes comunitários de regiões periféricas (social e geograficamente) da cidade do Rio de Janeiro. Os laços de amizade naqueles ambientes comunitários propiciavam encontros de caráter social, regados a comida, bebida e música.

O samba foi gestado em uma comunidade restrita, de maneira coletiva, amadora, informal, a partir da segunda década do séc. XX. Para se tornar símbolo da cultura nacional fez-se necessária a mediação de diversos agentes: jornalistas, sambistas, intelectuais, etc. Como o Brasil ainda contava com uma indústria cultural incipiente até a década de 1950, coube ao rádio, principal meio de comunicação, à época, fazer a ponte entre o samba e o restrito mercado consumidor nacional, acompanhado pela também limitada indústria fonográfica do país – com o incentivo do Estado nacional.

No entanto, o samba batucado com vários instrumentos percussivos novos apresentados no final dos anos 20 do século XX, no Estácio de Sá: surdo, tamborim, cuíca - criado para o cortejo do carnaval no limiar da década de 1930 – precisou de algumas adaptações para se tornar apresentável a outros ambientes sociais – e ao consumo em maior escala.

Assim, para ser veiculado no rádio e para ser aceito pela indústria fonográfica, a rudeza do samba que era tocado em seu *locus* de origem teve de ser “suavizado” com letras mais “politicamente corretas” e arranjos mais abertos a sonoridades e elementos diversos (incluindo a instrumentação).

Os desfiles de carnaval continuaram a ter o samba batucado como suporte musical; mas, até os desfiles, passaram a ser organizados de maneira

mais rígida, com um foco maior no espetáculo. Com o passar dos anos isto fez o samba-enredo ser designado como vertente única de samba utilizado nos desfiles.

De amador, o sambista passou a ser profissional; de coletiva, a criação passou a ser individual; de informal, o ambiente do samba passou a ter formalidades; e de uma comunidade restrita o samba passou a simbolizar uma nação.

Desde então, criou-se uma dicotomia para o samba: o samba de meio de ano – mais lento, com letras mais românticas e, muitas vezes, influenciado por outros gêneros nacionais e internacionais; o samba de carnaval – com andamentos mais rápidos, mais batucado e representado, principalmente, pelo samba-enredo.

O movimento do pagode, assim como o samba, também foi gestado em uma comunidade restrita, de maneira coletiva, amadora, informal, a partir da década de 1970. Teve como principal pólo irradiador a quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, no subúrbio do Rio de Janeiro.

Assim como na criação do samba batucado, um novo instrumento foi criado, o repique de mão; e outros resgatados, tantã e o banjo com braço de cavaquinho, nos encontros/pagodes do Cacique de Ramos. Também, similarmente ao samba, o pagode precisou de mediadores para fazer ponte com a indústria fonográfica; representante de uma indústria cultural já consolidada, com mercado consumidor expressivo e com os grandes conglomerados de comunicação, rádio e televisão plenamente instalados nacionalmente. Além dos mediadores comuns aos do surgimento do samba - jornalistas, sambistas, intelectuais, etc. -, uma nova figura desempenharia papel fundamental na tradução do movimento do pagode para o mercado: o produtor musical.

A figura do produtor musical não existia, até a década de 1950 - período de consolidação do samba como gênero musical nacional. A ausência desta figura

naquele período era devido às limitações tecnológicas – na gravação de áudio – e falta de pujança da indústria fonográfica – especialmente, no Brasil.

Quando do surgimento do movimento do pagode, na década de 1980, os avanços na tecnologia de gravação áudio demandaram a participação de um produtor musical como elemento crítico, independente e conhecedor de aspectos musicais, estéticos, técnicos e mercadológicos inerente à gravação de um fonograma.

Com grandes gravadoras nacionais e transnacionais atuando no mercado fonográfico mundial e brasileiro, a divisão do trabalho tornava-se fundamental para a otimização de resultados, visando o lucro. Assim, o surgimento da figura do produtor musical ia ao encontro da necessidade de construir uma ponte entre o diretor musical, A&R, de uma gravadora e o artista, visando minimizar divergências e gerar um produto final (fonograma) comerciável e lucrativo.

Com base na sonoridade do samba que era apresentado nos pagodes do Cacique de Ramos (com novos compositores, instrumentistas e intérpretes que lá compareciam para mostrar seus trabalhos), existe uma tendência dos musicólogos de relacionar o movimento do pagode com a tradição do samba e com o resgate da autenticidade deste último. Posto isso, o samba de pagode originário do Cacique na década de 1980 veio a ser chamado de “samba de raiz”, mais recentemente.

Entre outras características levantadas pelos musicólogos estão: o samba de partido-alto, como forma base mais recorrente; utilização de instrumentos de percussão portáteis, tocados apenas com as mãos; surgimento de novos compositores e intérpretes; elementos musicais e simbólicos apresentados de maneira mais próxima dos pagodes informais, ao vivo; instrumentação base composta de pandeiro, tantã, repique de mão, banjo (com braço de cavaquinho), cavaquinho e violão.

Tal fundamentação se sustenta apenas de maneira parcial, pois com a transferência do pagode do seu *locus* para o estúdio outros fatores relevantes tiveram que ser considerados pelos produtores musicais envolvidos com o movimento; especialmente, a demanda das gravadoras por um produto comerciável e vendável.

Ainda que adotando estratégias individuais, devido às suas preferências estéticas e formações musicais, os produtores mantinham alguns procedimentos comuns: atenção e adequação às tendências do mercado fonográfico, independentemente de preferências estéticas de foro pessoal; utilização de teclados eletrônicos, para fins de redução de custos de produção ou por opção estética; manutenção de padrões de gravação tradicionais do mercado fonográfico e do samba (especialmente, no que tange à instrumentação); e incorporação de elementos externos (nacionais ou internacionais) para diversificação da sonoridade e do repertório dos fonogramas.

Desta forma, a improvisação inerente ao samba de partido-alto tocado num pagode não podia ser representada num disco, com limites e padrões pré-estabelecidos; a instrumentação base sugerida para o pagode foi complementada com instrumentos característicos do samba (surdo, tamborim, cuíca, etc) e da música *pop* internacional (bateria, baixo elétrico, teclado eletrônico, guitarra, saxofone); elementos musicais e simbólicos se aproximaram dos padrões da MPB e da música *pop*.

No que se refere aos últimos elementos supracitados, seria pertinente um estudo complementar mais aprofundado em forma de análise musical melódico-harmônica do período e, também, uma pesquisa de natureza iconográfica. Esta última, a despeito de não ter sido objeto desta pesquisa, parece ter um campo fértil de matéria-prima – especialmente, as capas dos discos de pagode na década de 1980.

A partir da década de 1990, o termo pagode (ou “pagode romântico”) passou a se referir a uma nova safra de artistas que surgiram naquele momento histórico e que, de acordo com alguns musicólogos, teriam como principais referências a *soul music* americana e o músico brasileiro Jorge Benjor. Dessa forma, a utilização de instrumentos elétricos e eletrônicos (característicos da música *pop* internacional) não era vista com desconfiança por artistas e seus produtores, e a negociação com o mercado se daria de maneira mais tranquila. O samba seria o fio condutor ao qual se agregariam elementos diversos do *pop*.

Há uma lacuna nos estudos sobre o “pagode romântico” da década de 1990: as pesquisas realizadas, de modo geral, utilizam uma amostra relativamente homogenia de grupos do período. Assim, grosso modo, são analisados os repertórios de grupos como Raça Negra, Negritude Júnior, Só pra Contrariar, Razão Brasileira, entre outros. Esses grupos, de fato, se enquadram, em grande parte, às definições do parágrafo supracitado. Outra corrente, mais próxima dos referenciais do “samba de raiz” (o pagode da década de 1980), e que também teve grande sucesso comercial na década de 1990, não tem sido contemplada em pesquisas de caráter musicológico – especialmente, no que tange à análise musical. Isso inclui grupos como Exaltasamba, Katinguelê, Soweto, entre outros.

Mesmo desconsiderando as convergências referentes ao trabalho dos produtores levantados nesta pesquisa e mencionados nesta seção, as dicotomias do pagode – “samba de raiz” x “pagode romântico”; “década de 1980 x década de 1990”; samba tradicional x *pop* – parecem ter uma fronteira mais tênue do que pesquisas já realizadas.

A “levada” rítmica do violão de Jorge Benjor, tida como padrão do “pagode romântico”, pode ser encontrada em gravações de artistas da *axé-music* e do “samba de raiz”, mesmo que “disfarçada”, no caso deste último. Instrumentos elétricos e eletrônicos ligados à música *pop* são utilizados em gravações de “pagode romântico” e do “samba de raiz”; da mesma forma, a sonoridade mais

próxima dos pagodes da década de 1980 também pode ser encontrada em fonogramas de artistas da década de 1990, vinculados ao “pagode romântico”;

Posto isso, mesmo que involuntária, a secção do movimento do pagode nas pesquisas sobre ele realizadas parece deixar margem para muita discussão sobre aspectos dúbios que dificultam a sua dicotomia de maneira estanque. Isto fica ainda mais evidente quando conseguimos verificar uma homogeneidade em padrões de produção musical no trabalho de produtores envolvidos com o pagode – nas décadas de 1980 e 1990.

Outrossim, pôde-se depreender desta pesquisa que, com maior ou menor intensidade, o samba cantado/tocado na quadra do Cacique de Ramos teve sua sonoridade e suas características alteradas quando do seu registro em disco, especialmente pela interferência dos produtores musicais que mediaram o processo.

REFERÊNCIAS*

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

ALCIONE. *Fruto e Raiz*. RCA, p.1986. 1 LP. 40min.

ANDREAZZA, C. *Partido-alto: a questão da força*. Rio, AMAR-SOMBRÁS, Direitos Já, no 58, abril-junho, 2001 *apud* LOPES, N. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BAKAN, M B. *World Music: traditions and transformations.* 2. ed. New York: McGraw-Hill, 2012.

BONI, V, e QUARESMA, S J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. *Em Tese*, Florianópolis, janeiro-julho 2005, n. 1 (3), v. 2 (p. 68-80). [acesso 10 junho 2013]. Disponível em: ‹https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/18027/16976›.

CABRAL, S. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CALDEIRA, J. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CARVALHO, B. *No Pagode*. RCA/Victor, p.1979. 1 LP. 40min.

COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COTRIM, G. *História Global: Brasil e geral.* São Paulo: Saraiva, 2005.

DAY, T. *A Century of Recorded Music: listening to musical history.* London: Yale University Press, 2002.

DINIZ, A. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FENERICK, J C. *Nem do morro, nem da cidade.* São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

GALINSKY, P. Co-option and cultural resistence in Brazilian popular music: the pagoda samba movement in historical context. *Latin American Music Review*. Austin, Outono-Inverno 1996, n. 2, v. 17 (p. 120-149). [acesso 08 novembro 2010]. Disponível em: ‹http://www.jstor.org/discover/10.2307/780347?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103325254213›.

GREENE, P D, e PORCELLO, T. ed. *Wired for Sound: engineering and technologies in sonic cultures.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

GRUPO FUNDO DE QUINTAL. *Samba é no fundo de quintal*. RGE, p.1980. 1 LP. 40min.

GUIlBAULT, J. On Redifining the "Local" through World Music. In POST, J C. ed. *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge, 2006. pp. 137-146.

GUINETO, A. *Olhos da Vida*. RGE, p1988. 1 LP 40min.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HULL, G P. *The Recording Industry. 2. ed.* New York: Routledge, 2004.

LEME, M N. *Que "Tchan" é esse? – indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume Editora, 2003.

LÉVY, P. *As tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.* São Paulo: Editora 34, 1993.

LIMA, L F N. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Em Pauta*, Rio Grande do sul, dezembro 2002, n. 21, v. 13 (p. 89-132). [acesso 01 dezembro 2010]. Disponível em: ‹http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9387/5425›.

LOPES, N. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACINTYRE, A. *After Virtue.* 3. ed. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2007.

MASSEY, H. *Behind the Glass: top record producers tell how they craft the hits.* San Francisco: Backbeat Books, 2000.

MEINTJES, L. *Sound of Africa!: making music zulu in a south african studio.* London: Duke University Press, 2003.

MILLARD, A. *America on Record: A history of recorded sound.* Second Edition. New York: Cambridge University Press, 2005.

MOEHN, F J. The disc is not the avenue: schismogenetic mimesis in samba recording. In GREENE, P D, e PORCELLO, T. ed. *Wired for Sound: engineering and technologies in sonic cultures.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005. pp.47-83.

MORTON, D. *Off the Record: the technology and culture of sound recording in America.* London: Rutgers University Press, 2000.

MORTON JR, D. *Sound Recording: the life story of a technology.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.* 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

NAPOLITANO, M. *A Sincopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEGRA, J P. *Sorriso Aberto.* RGE, p1988. 1 LP 40min.

NEGUS, K. *Pop: culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold, 1992.

NICOLAU NETTO, M. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização.* São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, J E R. *Uma análise crítica da relação música/tecnologia do pós-guerra até a atualidade*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 1992. 107p. Dissertação de Mestrado em Artes.

PEREIRA, C A M. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba.* Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PINTO, W A. Convergência em meio à dicotomia: produção musical no pagode das décadas de 1980 e 1990. *Sonora* [on-line]. Campinas, dezembro 2013, n.8, v.4. [acesso dezembro 2013]. Disponível em: ‹http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1›.

_____. *Evolução da acessibilidade aos meios de gravação e produção musical*. *Sonora* [on-line]. Campinas, dezembro 2012, n.7, v.4. [acesso 10 dezembro 2012]. Disponível em: ‹http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/issue/view/10›.

_____. *Nico Assumpção and jazz bass improvisation.* Miami: College of Arts and Sciences; Florida International University, 2004. 31p. Dissertação de Mestrado em Música.

SADIE, S. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.20. London: Macmillan Press Limited, 2001.

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

SANSONE, L. The Localization of Global Funk in Bahia and in Rio. In PERRONE, C A., e DUNN, C. ed. *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2001. pp. 136-160.

SHEPHERD, John (et al). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World*. Vol.II. London: Continuum, 2003.

_____. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World*. Vol.III. London: Continuum, 2003.

SIQUEIRA, B. *Origem do termo samba*. São Paulo: Ibrasa, 1978 *apud* CALDEIRA, J. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007. CALDEIRA, J. A construção do samba. São Paulo: Mameluco, 2007.

SOUZA, T. *Tem Mais Samba: das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.*

STRAW, W. Pathways of Cultural Movement. In ANDREW C. et al. ed. *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005, pp. 183-197. [acesso 01 dezembro 2013]. Disponível em: ‹http://strawresearch.mcgill.ca/pathways.pdf›.

TINHORÃO, J R. *Pequena História da Música Popular.* São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d.

TROTTA, F C. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 261p. Tese de Doutorado em Comunicação. [acesso 25 julho 2012]. Disponível em: ‹http://teses.ufrj.br/Eco_D/FelipeDaCostaTrotta.pdf›.

ULLOA, A. *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.* Rio de Janeiro: MultiMais Editora, 1998.

_____. *Pagode, Modernidade e Música Popular.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VARGAS, H. Hibridismos do mangue: Chico Science & Nação Zumbi. In *4˚ Encontro de Música e Mídia*, 2008. São Paulo: USP, 2008. pp. 1-12. Anais. [acesso 25 novembro 2013]. Disponível em: ‹www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Herom%20**Vargas**.pdf›

_____. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana. In *V Congresso da IASPM-AL*. Rio de Janeiro: UNIRIO, UCAM e PUC-RJ, 2004. pp. 1-8. Anais. [acesso 25 novembro 2013]. Disponível em: ‹www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Herom**Vargas**2.pdf›.

VIANNA, H. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2004.

VICENTE, E. A indústria do disco no Brasil: um breve relato. In *XXIII Intercom,* 2000. Manaus: 2000. p. 1-13. Anais. [acesso 01 dezembro 2013]. Disponível em: ‹http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dacc5807247c4c3c22a0d03e606723f9.pdf›.

_____. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria entre as décadas de 60 e 80. In *XXXIII Encontro Anualda ANPOCS, 2009.* Caxambu, MG: 2009. p.1-22. Anais. [acesso 01 dezembro 2013]. Disponível em: ‹http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=2245&Itemid=229›.

ZAN, J R. Música Popular, indústria Cultural e Identidade. In *EccoS Revista Científica*. N.1, V.3 São Paulo: Uninove, 2001. pp. 105-122. [acesso 24 novembro 2013]. Disponível em: ‹http://www.nics.unicamp.br/muspop/Musica_Popular/Publicacoes_files/71530108.pdf›.

Documentos Sonoros (Disponibilizados no DVD ROM)

ALMIRANTE e DORNELAS, H. Na Pavuna. Almirante com o Bando de Tangarás. In *História da Odeon.* CD 2. EMI, p.2003. CD. Faixa 5.

ARAGÃO, J. ; ANDRADE, N. e DIDA. Vou Festejar. Beth Carvalho. In *Beth Carvalho - De pé no chão*. RCA Victor, p. 1978. LP. Faixa 1.

BARROSO, A. Aquarela do Brasil. Francisco Alves. In *História da Odeon*. CD 2. EMI, p.2003. CD. Faixa 19.

BATISTA, W. Lenço no pescoço. Silvio Caldas. In *Wilson Batista - História da Música Popular Brasileira.* Abril Cultural, p.1983. LP. Faixa 1. Lado A.

BENJOR, J. *Balança Pema.* Jorge Benjor. In Samba Esquema Novo. Philips, p.1963. LP. Faixa 3. Lado A.

BOLÃO, O. *Batuque é um Privilégio*. Lumiar, p. 2010. CD. Faixas 5, 11, 13, 16, 19, 22, 25, 27, 34, e 58.

CARLOS, L. e MUNIZ, E. *É Tarde Demais*. In *Raça Negra 6*. RGE, p.1995. LP. Faixa 3. Lado B.

CARLOS, L.; MUNIZ, E. e CARVALHO, A C. *É disso que eu preciso.* In *Raça Negra 6.* RGE, p.1995. LP. Faixa 1. Lado A.

CRUZ, A. e SERENO. *Força, fé e raiz.* Grupo Fundo de Quintal. In *O Mapa da Mina.* RGE, p.1986. LP. Faixa5. Lado B.

CRUZ, A.; PAGODINHO, Z. e NEGRA, J P. *Bagaço da Laranja.* Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. In *Raça Brasileira*. RGE, p.1985. LP. Faixa 6. Lado B.

CRUZ, A.; PQD, M. e FRANCO. *Já foi uma família.* In *Do fundo do nosso quintal*. RGE, p.1987. LP. Faixa 3. Lado A.

DINIZ, M.; SERENO e RATINHO. A. *Parabéns pra você*. Grupo Fundo de Quintal. In *Divina Luz*. RGE, p.1985. LP. Faixa 1. Lado A.

DONGA e ALMEIDA, M. Pelo Telefone. Bahiano. In *Carnaval – sua história, sua glória*. Revivendo, p.1996. CD. Faixa 1.

FERREIRA, R. e FERREIRA, G. *Samba pras Moças.* Zeca Pagodinho. In *Samba pras Moças*. Polygram, p.1995. CD. Faixa 1.

GIRA, T. e MERCURY, D. *O Canto da Cidade.* Daniela Mercury. In *O canto da Cidade*. Columbia, p.1992. CD. Faixa 1.

GUINETO, A. ; MAGALHA, A. e SENNA, C. *Cristo Traído.* Almir Guineto. In *Olhos da Vida.* RGE, p. 1988. LP. Faixa 6. Lado A.

LUIZ, D.; MARQUES, A. e GERALDÃO. *Seja mais você*. In *Da África à Sapucaí*. BMG, p. 1991. LP. Faixa 4. Lado A.

NETINHO. *Cohab City*. Negritude Junior. In *Gente da Gente.* EMI, p.1995. CD. Faixa 11.

PAGODEIRO, M.; ROSAS, J. e VILLAS, R. *Arrependimento*. Jovelina Pérola Negra. In *Sorriso Aberto*. RGE, p.1988. LP. Faixa 6. Lado A.

PAIVA, M. e FRANCO. *Garoto Maroto.* Alcione. In *Fruto e Raiz*. RCA, p.1986. LP. Faixa . Lado A.

PIRES, A. *A barata.* In *Só Pra Contrariar.* RCA, p. 1993. LP. Faixa 2. Lado B.

ROSA, N. Eu vou pra vila. I.G. Loyola & Noel Rosa. In *Noel pela primeira vez*. Vol.1, CD 1. FUNARTE/VELAS, 2000. CD. Faixa 8.

ROSA, N. Não tem tradução. Francisco Alves. In *Noel pela primeira vez*. Vol.4, CD 7. FUNARTE/VELAS, 2000. CD. Faixa 10.

ROSA, N. Rapaz folgado. Aracy de Almeida. In *Noel pela primeira vez*. Vol.6, CD 11. FUNARTE/VELAS, 2000. CD. Faixa 5.

SALGADINHO. *Meu Cavaco.* Katinguelê e Zeca Pagodinho. In *Katinguelê: Na Área*. Warner, p.1998. CD. Faixa 5.

SOMBRINHA.; SOMBRA e VILA L C. *A Oitava Cor.* Grupo Fundo de Quintal. In *O Show Tem Que Continuar*. RGE, p,1998. LP. Faixa 1. Lado A.

THE CORPORATION. *I Want you Back.* The Jackson 5. In *Diana Ross presents The Jackson 5.* Motown, p.1991. CD. Faixa 3.

Entrevistas realizadas:

JORGE CARDOSO (Produtor Musical)

Depoimento concedido (áudio gravado em disco rígido), por telefone. 25 jun. 2013.

RILDO HORA (Produtor Musical)

Depoimento concedido ao autor (áudio gravado em disco rígido), por telefone. 28 jun. 2013.

ALCEU MAIA (Produtor Musical)

Depoimento concedido ao autor, por telefone (áudio gravado em disco rígido), complementada por email, na mesma data. 12 jul. 2013.

BIRA PRESIDENTE (Músico)

Depoimento concedido ao autor (áudio gravado em disco rígido), por telefone. 26 jun. 2013.

IVAN PAULO (Produtor Musical)

Depoimento concedido ao autor (áudio gravado em disco rígido), por telefone. 02 jul. 2013.

MILTON MANHÃES (Produtor Musical)

Depoimento concedido ao autor (áudio gravado em disco rígido), por telefone. 29 jun 2013.

GLOSSÁRIO

Alta fidelidade: Captação e/ou reprodução de áudio que busca a maior fidelidade possível ao som real; para tal, deseja-se minimizar os ruídos e distorções.

Analógica: Diz-se da tecnologia de áudio que registra (ou usa) uma onda sonora em sua forma original; ao contrário da tecnologia digital, que a transforma em números, através de amostragem por intervalo.

Background: Pano/música de fundo; usualmente, são instrumentos utilizados para dar suporte à(s) voz(es) principal/principais e à seção rítmica de uma obra musical, ficando num segundo plano.

Bel canto: Tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera Italiana; era vista como uma escola que privilegiava o virtuosismo vocal, em detrimento do drama e do canto expressivo.

Casting: Elenco; grupo de artistas contratados por determinada gravadora.

Chimbau ou *hi-hat*: Uma das peças da bateria; consiste em dois pratos montados face-a-face, em um pedestal equipado com dispositivo de pedal.

Commodities: Mercadorias; bens fungíveis equivalentes e trocáveis por outros iguais, independentemente de quem os produz, de marca, etc; o termo é usualmente empregado para designar substâncias extraídas da terra.

Fonograma: Obra musical fixada em suporte material (LP, CD, etc).

Hit: Sucesso.

Iê-iê-iê: Denominação do *rock & roll* brasileiro da década de 1960; também designado de *Jovem Guarda*, por ter se tornado popular no programa de mesmo nome, exibido na TV Record, entre 1965 e final da década de 1960.

Interfaces: Conexões entre dois dispositivos de um sistema de computação; modos de comunicação entre o computador e o usuário.

Levada: Maneira peculiar de tocar um determinado instrumento; depende do gênero/estilo musical e da técnica do instrumentista.

Master: Dispositivo de armazenamento de áudio que será a fonte a partir da qual todas as cópias serão produzidas – através de métodos de prensagem, duplicação e replicação.

Masterização: Etapa da (pós)produção de um fonograma quando o áudio gravado de uma fonte contendo a mixagem final é transferido para um dispositivo de armazenamento chamado *master.*

Microfonia: Realimentação do áudio que ocorre quando um microfone capta o som do dispositivo que emite o som do próprio microfone. Em geral, esta realimentação provoca um ruído de alta freqüência (agudo).

Mixagem: No processo de armazenamento/gravação de áudio, mixagem é a atividade pela qual uma variedade de fontes sonoras é combinada em um ou mais canais. Durante o processo, os níveis de sinal, conteúdos de freqüência, dinâmica, entre outros, são manipulados; e efeitos podem ser adicionados; tal tratamento prático, estético ou criativo é feito de modo a se ter um produto final com maior apelo ao ouvinte.

Nuance: Detalhe; faceta alternativa de cunho interpretativo ou estético; viés; característica levemente distinta.

PCs: Computadores pessoais.

Pernósticas: Pretensiosas, pedantes, presumidas.

Royalties: importâncias pagas ao detentor ou proprietário de uma obra original pelos direitos de sua exploração, uso, distribuição ou comercialização.

Samba-enredo: Subgênero do samba, surgido no Rio de Janeiro na década de 1930; feito especificamente para o desfile de uma escola de samba.

Show Business: Expressão da língua inglesa que significa indústria do entretenimento; envolve várias esferas das artes performáticas como a financeira (empresários, produtores, distribuidores), criativa (artistas, compositores e músicos, entre outros) e estrutural (cinema, televisão, teatro, musica).

Software: Sequência de instruções escritas para serem interpretadas por um computador, com o objetivo de executar tarefas especificas.

Soul music: Gênero musical popular originado nos EUA, entre as décadas de 1950 e 1960; combina elementos da música gospel afro-americana, *rhythm and blues* e, frequentemente, *jazz.*

Take: É o trecho de uma música gravada de maneira ininterrupta; muitas vezes, em um estúdio de gravação, vários *takes* são gravados para que no final seja escolhida a melhor versão para a mixagem; um *take* pode conter vários instrumentos/vozes gravados em canais separados de maneira simultânea.

Teatro de Revista: Gênero de teatro popular cujas características incluíam números musicais, apelo à sensualidade e comédia leve, com críticas sociais e políticas; no Brasil, teve seu auge entre o final do séc. XIX e a metade do século XX.

Ufanistas: Aqueles que praticam o ufanismo; este último seria a jactância ou auto-vangloriacão de um país.

ANEXO – DVD-ROM

01 – Áudio de *Pelo Telefone*, interpretada por Bahiano.

02 – Áudio de *Na Pavuna*, interpretada por almirante (com o Bando de Tangarás).

03 – Áudio de *Eu Vou Pra Vila*, interpretada por I. G. Loyola e Noel Rosa.

04 – Áudio de *Rapaz Folgado*, interpretada por Aracy de Almeida.

05 – Áudio de *Não tem Tradução*, interpretada por Francisco Alves.

06 – Áudio de *Lenço no Pescoço*, interpretada por Silvio Caldas.

07 – Áudio de *Aquarela do Brasil*, interpretada por Francisco Alves.

08 – Áudio de *Vou Festejar*, interpretada por Beth Carvalho.

09 – Áudio de *Camarão que Dorme a Onda Leva*, interpretada por Beth Carvalho e Zeca Pagodinho.

10 – Áudio de *Bagaço da Laranja*, interpretada por Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra.

11 – Imagem do banjo com braço de cavaquinho.

12 – Áudio com amostra da sonoridade do banjo com braço de cavaquinho.

13 – Imagem do surdo.

14 – Áudio com amostra da sonoridade do surdo.

15 – Imagem do tamborim.

16 – Áudio com amostra da sonoridade do tamborim.

17 – Imagem do reco-reco.

18 – Áudio com amostra da sonoridade do reco-reco.

19 – Imagem do agogô.

20 – Áudio com amostra da sonoridade do agogô.

21 – Imagem do tantã.

22 – Áudio com amostra da sonoridade do tantã.

23 – Imagem do repique de mão.

24 – Áudio com amostra da sonoridade do repique de mão.

25 – Imagem do banjo tradicional.

26 – Áudio com amostra da sonoridade do banjo tradicional.

27 – Imagem do repique de anel.

28 – Áudio com amostra da sonoridade do repique de anel.

29 – Imagem do repique (repinique).

30 – Áudio com amostra da sonoridade do repique (repinique).

31 – Áudio de *Já foi uma Família*, interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal.

32 – Áudio de *Parabéns pra Você*, interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal.

33 – Imagem da cuíca.

34 – Áudio com amostra da sonoridade da cuíca.

35 – Imagem do pandeiro.

36 – Áudio com amostra da sonoridade do pandeiro.

37 – Imagem do cavaquinho.

38 – Áudio com amostra da sonoridade do cavaquinho.

39 – Áudio de *Força, Fé e Raiz*, interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal.

40 – Áudio de *Oitava Cor*, interpretada pelo Grupo Fundo de Quintal.

41 – Áudio de *Arrependimento,* interpretada por Jovelina Pérola Negra.

42 – Áudio de *Cristo Traído*, interpretada por Almir Guineto.

43 – Áudio de *Samba pras moças*, interpretada por Zeca Pagodinho.

44 - Áudio de *O Canto da Cidade*, interpretada por Daniela Mercury.

45 – Áudio de *Balança Pema*, interpretada por Jorge Benjor.

46 – Áudio de *É disso que eu preciso*, interpretada pelo Grupo Raça Negra.

47 – Áudio de *É Tarde Demais*, interpretada pelo Grupo Raça Negra.

48 – Áudio de *A Barata*, interpretada pelo grupo Só Pra Contrariar.

49 – Áudio de *Cohab City*, interpretada pelo grupo Negritude Jr.

50 – Áudio de *I Want you Back*, interpretada pelo grupo *The Jackson 5*.

51 – Áudio de *Seja mais você*, interpretada pelo Grupo Raça.

52 – Áudio de *Meu Cavaco*, interpretada pelo grupo Katinguelê e Zeca Pagodinho.

53 – Áudio de *Garoto Maroto*, interpretada por Alcione.