



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM
JORNALISMO**

LARA DE ALMEIDA MAIATO

PASSANDO O SOM

*Um programa de TV sobre música e preservação da
memória*

Salvador
2016

LARA DE ALMEIDA MAIATO

PASSANDO O SOM

Um programa de TV sobre música e preservação da memória

Memorial referente ao programa-piloto “Passando o Som” apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom - UFBA) como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Juliana Gutmann

Salvador
2016

LARA DE ALMEIDA MAIATO

PASSANDO O SOM

Um programa de TV sobre música e preservação da memória

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Juliana Freire Gutmann (Orientadora)

Faculdade de Comunicação - Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Fabio Sadao Nakagawa (Avaliador interno)

(Faculdade de Comunicação - Universidade Federal da Bahia)

Prof^a. Silvana Moura (Avaliadora Externa)

(UniJorge / TVE Bahia – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia)

Salvador, 13 de maio de 2016

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a meus pais. Não há palavras que deem conta da minha gratidão por todo o apoio, amor e carinho de vocês. A minha irmã pelo suporte e amizade incondicional.

A Helton, pelo amor e pelo companheirismo, tanto com questões acadêmicas quanto com a vida. E, claro, por todo o apoio técnico e emocional com este projeto final. À Amora e Tapioca, pela companhia e “miauzinhos” enquanto eu passava horas escrevendo esse memorial ou editando as entrevistas.

Quero agradecer aos amigos que fiz ao longo desta caminhada na Facom e que tornaram ela mais prazerosa. Em especial, gostaria de ressaltar Valéria Vilas Boas, pelo apoio bibliográfico e emocional; Marcelo Argôlo, pela ajuda com o memorial e pela operação do áudio; a Renato Cordeiro pela preocupação e atenção ao longo da elaboração deste projeto e pelas experiências que compartilhamos na produção do Especial das Seis; a Leto Vieira por acreditar e confiar a mim a oportunidade de ingressar num estágio tão incrível. Neste percurso faconiano, quero agradecer a Mamede e à equipe do Labfoto pelos momentos incríveis e de grande aprendizado que tive ao lado deles, e aos queridos da Agência Experimental com quem compartilhei um pouco a experiência de aproximar a universidade das comunidades de Salvador. E, claro, a Juliana Gutmann pela orientação, pela confiança e por não deixar a peteca cair!

Quanto à parte técnica, gostaria de agradecer imensamente a João Guerra e a Griot; Yuri Rosat e a Alumiô; e Alexandre Amoedo, por disponibilizarem seus respectivos equipamentos para este projeto. E a Caio Requião e Gabriel Nascimento por terem me acompanhado quando precisei.

E, claro, a Adriana Portela, Goli Guerreiro, Margareth Menezes e Mestre Memeu – foram tantos nós ao longo do processo que, definitivamente, sem vocês e sem a história de Neguinho, isso não seria possível!

RESUMO

Este memorial tem como objetivo traçar o caminho percorrido para a elaboração do *Passando o Som*, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Este projeto consiste em um programa-piloto para uma série televisiva cujo objetivo é abordar, a cada episódio, a obra de um músico brasileiro que tenha sido esquecido ou que seja pouco lembrado e artistas que estejam movimentando cenas musicais diferentes e ainda sejam pouco comentados. No episódio apresentado, sobre o qual se debruça este memorial, o artista em questão é o percussionista baiano Neguinho do Samba.

A concepção deste projeto parte de uma lacuna observada na televisão brasileira referente a programas nacionais voltados para música ou para os diversos cenários musicais. Embora boa parte dos programas televisivos utilize músicas ou bandas e artistas, seja como trilha sonora ou apresentações em programas de auditório, pouco se reflete sobre produções ou atores do campo musical que não tenham atualmente visibilidade no cenário midiático. E é pensando neste contexto e buscando ampliar a discussão sobre a música nacional que surge o *Passando o Som*.

Palavras-chave: televisão, programa, música, documentário, músicos, passando o som.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	A MÚSICA NA TELEVISÃO BRASILEIRA.....	14
2.1	MARCOS HISTÓRICOS DA ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA E TV NO BRASIL.....	14
2.2	PROGRAMAS VOLTADOS PARA MÚSICA EM EXIBIÇÃO.....	20
3	PASSANDO O SOM.....	32
3.1	DIÁLOGO ENTRE SERIALIDADE, JORNALISMO E O DOCUMENTÁRIO.....	32
3.2	CULTURA E MÚSICA POPULAR: O LUGAR DO RESIDUAL E EMERGENTE.....	38
4	NEGUINHO DO SAMBA.....	44
4.1	SAMBA-REGGAE.....	45
4.2	BANDA DIDÁ.....	51
5	O PRODUTO E OS PROCESSOS PRODUTIVOS.....	54
5.1	O PRODUTO: <i>PASSANDO O SOM</i>	54
5.2	PESQUISA.....	55
5.3	ESCOLHA DOS ENTREVISTADOS.....	56
5.4	ROTEIRO DE ENTREVISTAS.....	58
5.5	GRAVAÇÃO, EDIÇÃO E FINALIZAÇÃO.....	60
5.6	MEMORIAL.....	62
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
	APÊNDICES.....	68
	DECUPAGEM DAS ENTREVISTAS.....	68

ROTEIRO DE EDIÇÃO.....	87
ANEXO.....	98
MATÉRIA DO JORNAL CORREIO* SOBRE A MORTE DE NEGUINHO DO SAMBA.....	98

1. INTRODUÇÃO

A relação entre música e televisão se dá desde o início do desenvolvimento da TV no Brasil. O primeiro programa exibido (“TV na Taba”, da Tupi) já mostrava a importância da música nesta nova plataforma que estava se instalando no país.

Ao longo da década de 60, essa relação se mostrou ainda mais forte, quando o principal trunfo das emissoras eram justamente os musicais. Nessa época, destacavam-se tanto os festivais, como o “Festival de Música Popular Brasileira” (1965-1969) e o “Festival Internacional da Canção” (1966-1972), quanto programas em que músicos já conhecidos se apresentavam juntos, a exemplo do “Dois na Bossa” (1964-1965 e 1967) e “O Fino da Bossa” (1965-1966), comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Foi também na década de 60 que, com o fortalecimento da teledramaturgia, a relação entre a televisão e a música se tornou ainda mais intrínseca. Não é a toa que, em 1969, é criada a Som Livre – gravadora cujo principal objetivo era lançar as trilhas sonoras dos programas da Rede Globo¹. Os especiais, que ganharam força na década de 70 na emissora, a exemplo do Especial Roberto Carlos (1974 – atual), também demonstram a importância tanto da música para a televisão quanto da televisão como forma de difusão da música popular brasileira. Com o tempo, no entanto, esses programas passaram a ser cada vez mais esporádicos.

A inserção da MTV no Brasil nos anos 90 trouxe um novo panorama. A princípio a emissora tinha como foco fazer programas para jovens que consumiam música. Embora fosse um canal fechado em todos os outros países, a MTV Brasil era operada pelo grupo Abril e era aberto. Com uma programação diversa, o canal contava com exibição de videoclipes, programas jornalísticos, musicais (que posteriormente eram lançados em DVD) e programas não necessariamente musicais, mas com temas voltados para os jovens.

¹ Conforme descrito no próprio site da empresa: <http://www.somlivre.com/quem-somos>

O fim da MTV Brasil em 2013 e a falta de regularidade de programas voltados para música em outras emissoras ampliaram a lacuna referente à difusão e à discussão deste segmento na televisão aberta no Brasil. Atualmente, além dos especiais, que basicamente se restringem a algum evento social (“Teleton” e “Criança Esperança”) ou comemorativo (como Natal e *Reveillon*), a música tem encontrado um papel mais central em *reality shows* (como “SuperStar” e “The Voice Brasil”). Outros formatos, no entanto, só são possíveis de serem encontrados no Brasil através de canais fechados e que dedicam boa parte da grade para música, como o Bis, a principal referência para a concepção deste projeto, tanto pela proposta da emissora quanto pela variedade de linguagens presentes na programação.

Desse modo, pode-se perceber que, apesar da televisão aberta no Brasil abrir cada vez mais espaço a programas destinados ao entretenimento ou ao *infotainment* – que, como a tradução do inglês sugere, mescla informação e entretenimento, tem diminuído o número de programas segmentados que, de fato, se propõem a debater ou tem como foco uma abordagem mais aprofundada sobre a música brasileira. Dentre os programas voltados para o entretenimento, a maior aposta das emissoras abertas ainda consiste em novelas, programas de auditório e talk-shows, nos quais a música é utilizada como trilha sonora ou como uma atração.

Sendo assim, é possível perceber que há espaço para a discussão da música bem como público, uma vez que tem crescido a demanda por *realities musicais*, porém a música não é tratada como temática central nestes produtos e não há investimentos para uma cobertura mais aprofundada do campo². Frente a esse contexto da produção televisiva contemporânea e a importância da música popular para a cultura brasileira, considero relevante

² Neste caso, refiro-me a programas que tem a música como foco, como é o caso do “Som Brasil” e “Sai do Chão”, ambos da Rede Globo, e do “Por Trás da Canção”, “Minha Trilha Sonora”, “Música Boa Ao Vivo”, do Bis; dos especiais; dos *realities musicais*. Ou seja, não se leva em consideração outros programas de entretenimento cujo foco seja entrevista, mesas redondas ou conversas que girem em torno de outras temáticas. Em “Encontro com Fátima Bernardes”, por exemplo, há a participação de uma banda por programa, porém a sua importância basicamente está na transição dos blocos, pois o objetivo do programa é tratar de assuntos contemporâneos com convidados pré-determinados.

abordar, por exemplo, como se constituíram e se transformaram alguns gêneros e ritmos, a importância de artistas que foram importantes mas são pouco citados, novos cenários e músicos, etc.

Foi considerando esse contexto que surgiu o *Passando o Som*: uma série de jornalismo televisivo musical em formato de documentário voltado para preservação da memória de grandes músicos brasileiros e da valorização de artistas emergentes.

A proposta da série é, a cada episódio, versar sobre um personagem que: a) foi ou é importante para o cenário musical brasileiro, mas, por alguma razão, foi esquecido ou é pouco lembrado ou b) está emergindo e, mesmo trazendo propostas de renovação a determinados gêneros e estruturas consolidadas, é pouco falado pela mídia tradicional. Para isso, cada programa vai contar com entrevistados distintos e que tenham tido alguma ligação com o artista representado – essa seleção é definida a partir de um longo processo de pesquisa tanto bibliográfica e documental quanto de campo. A partir dessa sequência de depoimentos, objetiva-se que o telespectador compreenda um pouco mais da história e das contribuições desse músico.

Os programas terão, em média, de 24 a 27 minutos e cada temporada contará com 13 episódios, seguindo as referências do Canal Bis. Com o objetivo de abordar artistas e músicos que tenham contribuído para o desenvolvimento ou para a difusão de gêneros e ritmos distintos, proponho ressaltar, nesta primeira temporada, a obra de artistas como:

- 1) Dolores Duran, uma das primeiras compositoras e cantoras de música popular brasileira;
- 2) Jackson do Pandeiro, o paraibano foi um dos maiores ritmistas e difusores da música nordestina;
- 3) Joaquim Calado, que se tornou um dos pioneiros do “Choro”;

- 4) Móveis Coloniais de Acaju, a banda de *ska* e rock, apesar dos 15 anos de estrada e três discos lançados, não é citada pelos veículos tradicionais;
- 5) Clara Nunes, embora a sambista tenha alcançado grande êxito e reconhecimento ao longo da carreira, a cantora continua exercendo grande influência na música brasileira contemporânea;
- 6) Naná Vasconcelos, morto recentemente, o músico não chegou a ter o devido reconhecimento no Brasil como teve em outros países;
- 7) Kassin, como produtor, ele esteve por trás de discos de artistas como Gal Costa, Erasmo Carlos, Vanessa da Mata, Filipe Catto, e como músico é integrante da “Orquestra Imperial” e participou do +2, ao lado de Domenico Lancelotti e Moreno Veloso;
- 8) Nara Leão, a versátil cantora foi de “musa da bossa nova” ao tropicalismo;
- 9) DJ Marlboro, um dos principais nomes por trás do *funk* carioca;
- 10) Chico Science, um dos responsáveis pelo *manguebeat*;
- 11) Karol Conka, a curitibana se desponta como uma das principais representantes do rap;
- 12) Liniker, um dos representantes do soul, o jovem cantor vem conquistando espaço também nas discussões sobre gênero e sexualidade.

Para este Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação com habilitação Jornalismo proponho a elaboração do programa piloto, que irá abordar a obra e a contribuição de Neguinho do Samba para a música brasileira. O percussionista foi responsável não só pela reformulação da musicalidade do Olodum – garantindo à banda uma repercussão mundial, como as gravações com Paul Simon e Michael Jackson – como também pela fundação da banda percussiva feminina da Didá.

Para abordar um pouco mais da vida de Negoinho do Samba, a importância dele para a música brasileira e a influência que o seu legado ainda exerce, este episódio vai contar com os depoimentos de Goli Guerreiro, antropóloga e escritora do livro “A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador”; Adriana Portela, percussionista e maestrina da Didá; Mestre Memeu, atual maestro do Olodum; e Margareth Menezes, uma das principais difusoras do samba-reggae no Brasil.

A escolha por um programa de música para televisão se deu tanto por uma relação pessoal quanto pela observação da diminuição do número de produtos televisivos voltados para a música, principalmente quando se trata de programas que visam preservar a memória de grandes nomes do cenário musical brasileiro. Ao longo do estágio como produtora do programa Especial das Seis, da Rádio Educadora da Bahia, percebi a importância de um espaço destinado a falar sobre a produção musical, seja com o intuito de ressaltar produções contemporâneas pouco difundidas (Maglore e Lo Han) como de preservar a história de músicos pouco lembrados (Batatinha e Sérgio Sampaio).

Embora a ideia para o piloto tenha sido de buscar um personagem baiano, pela facilidade de realizar entrevistas com personalidades locais e pela importância e influência que a musicalidade do estado exerce no restante do país, o programa tem como objetivo uma abrangência nacional. Apesar de reconhecer a necessidade de estimular a produção de conteúdo local, neste primeiro momento busquei pensar em algo que permitisse que os brasileiros compreendessem um pouco mais das diferentes culturas musicais existentes no país e os personagens que ajudaram nesse processo. Com isso, pretendo, a partir deste produto televisivo, possibilitar que as pessoas compreendam como elementos de culturas e estados distintos se inter-relacionam e influenciam a música popular brasileira. E é pensando neste cenário nacional que uso como referência o Canal Bis. Pertencente à grade de canais da televisão paga, a emissora é a única do grupo Globosat com a programação totalmente destinada à música.

Ao longo deste memorial, estará descrito de forma mais específica as escolhas que norteiam esse projeto. No primeiro capítulo, será apresentado um levantamento sobre a presença da música na televisão brasileira, desde o processo de consolidação da TV no país até a análise de programas similares em exibição atualmente. Com isso, é possível uma melhor compreensão do mercado e de como o *Passando o Som* se insere no contexto atual. Já o segundo capítulo busca se ater ao projeto, aos procedimentos técnicos e estéticos e às escolhas de linguagens utilizadas na execução do programa. Nestes capítulos, também busco articular conceitos, como noções de gêneros televisivos, série, estrutura de sentimento e cultura, que foram fundamentais para a concepção deste projeto e nortearam as minhas escolhas. O objetivo não é aprofundar cada uma dessas perspectivas, mas demonstrar como esses princípios teóricos inspiraram as escolhas práticas – como linguagem, abordagem e procedimentos técnicos – nas quais se baseiam a produção do *Passando o Som*.

O terceiro capítulo, por sua vez, aborda o tema do programa piloto e o processo de pesquisa sobre *Neguinho do Samba*. Embora haja poucas referências sobre o músico, resalto um pouco da biografia dele bem como de partes importantes da sua obra (como o *samba-reggae* e a banda *Didá*). Já no quarto capítulo, busquei relatar um pouco do processo técnico e uma descrição mais detalhada de cada etapa desde a pré-produção até a finalização do projeto. Por fim, como apêndice, tem-se o roteiro de edição e a decupagem do programa piloto de *Passando o Som*.

2. A MÚSICA NA TELEVISÃO BRASILEIRA

2.1. MARCOS HISTÓRICOS DA ARTICULAÇÃO ENTRE MÚSICA E TV NO BRASIL

Embora a preocupação e a tentativa de transmitir imagens à distância tenha tido o pontapé inicial ainda no século XIX, a primeira demonstração televisiva só se deu na década de 20, pelo escocês John Logie Baird. A partir daí, o desenvolvimento da televisão – tanto a qualidade da transmissão quanto o desenvolvimento do próprio aparato – ocorreu de forma crescente e ininterrupta.

No Brasil, o advento da televisão se deu, principalmente, a partir da iniciativa de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. O empresário, que era o dono na época de veículos como Diário da Noite, Diário de São Paulo, O Cruzeiro e Rádio Tupi, trouxe técnicos e equipamentos dos Estados Unidos para implantar a televisão no país (PATERNOSTRO, 1999, p. 28). E então, em 18 de setembro de 1950, a partir da exibição ao vivo do show “TV na Taba”, dirigido por Cassiano Gabus Mendes, foi inaugurada a primeira emissora brasileira, que mais tarde veio a ser conhecida como TV Tupi. O programa, que mesclava quadros musicais, humorísticos, de dança e de dramaturgia (FILHO apud NOLASCO, 2014, p. 13) demonstrou desde o início a intrínseca relação entre a música e a televisão. Segundo Filho, “grande parte da emoção está embutida no som e na música, que tanto contribuem para o sucesso do produto” (FILHO apud NOLASCO, 2014, p. 14). É por isso que a música é tão importante para a televisão, seja como trilha sonora de programas diversos ou mesmo como um gênero próprio.

Aos poucos a TV Tupi foi perdendo a exclusividade e novos canais foram ganhando concessão, como a TV Record (1950), TV Jornal do Comercio de Recife (1950), TV Cultura em São Paulo (1959), TV Itapoan em Salvador (1960), Rede Globo (1965), Bandeirantes (1967). De um modo geral, todos eles continuavam apostando numa programação variada e cada vez mais voltada ao entretenimento – primeiro com os programas de variedades e

humor e, a partir de 1960, com as telenovelas. A implantação de novos recursos, segundo Paternostro (1999), garantiu às emissoras um maior controle sobre a qualidade das suas produções – a introdução do videotape em 1960, por exemplo, permitiu a edição e montagem dos programas - e também a expansão da transmissão para outros estados – através do uso de satélites, possibilitado pela implantação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) no final dos anos 60.

A evolução tecnológica e o maior controle sobre os erros nas gravações possibilitaram que as emissoras investissem cada vez mais nas suas produções, como aconteceu com os festivais de música na TV. É preciso destacar, no entanto, que essas exhibições artísticas, sejam como forma de competição ou como forma de acesso a novas tendências, começaram ainda nas rádios. O primeiro caso teve início na década de 30. Na época, a Casa Edison do Rio de Janeiro, segundo Mello (2003, p. 14), promoveu um desafio entre as composições feitas para o carnaval. O sucesso da empreitada fez com que este modelo se expandisse e, no mesmo ano, a revista O Cruzeiro também realizou seu próprio concurso e foi expandindo até 1965, quando este modelo chega ao seu ápice com I Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior. Já o segundo caso, em que as apresentações não tinham como objetivo competir, mas sim apresentar ao público novas músicas e artistas, teve início nos anos 50, na Rádio Record.

No Brasil, pode-se considerar como um pioneiro desse modelo o I Festival da Velha Guarda, que o cantor e radialista Almirante promoveu pela Rádio Record em 1954, trazendo a São Paulo Pixinguinha, João da Baiana, Donga e outros músicos notáveis de décadas anteriores para exhibições no Teatro Colombo, do bairro do Brás, e no Parque do Ibirapuera (MELLO, 2003, p. 13)

Em 1955, a segunda edição do festival contou com o apoio da TV Record, mas, o sucesso não foi o mesmo. Com isso, o marco da era dos festivais na televisão passou a ser reconhecido com o festival da TV Excelsior (1955), que teve como ganhadora a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, defendida por Elis Regina.

A partir de então, segundo Nolasco (2014, p. 6), a música se mostrou

uma eficiente forma de captação de audiência. Além da TV Excelsior, outras emissoras passaram a realizar seus próprios festivais, como o Festival da Música Popular Brasileira da TV Record (1960, 1966-1969), Bienal do Samba da TV Record (1968), Festival Internacional da Canção Popular da TV Rio (1966-1972).

Durante o período da ditadura militar brasileira (1964 a 1985), os concursos e musicais invadiam as televisões e as ruas como uma forma de luta contra a opressão. Não é a toa que surge neste momento grandes nomes da música popular brasileira (como Gonzaguinha, Caetano Veloso e Tom Zé) e canções tão fortes que marcaram gerações pela capacidade de verbalizar alguns absurdos cometidos pelo sistema político da época e, ao mesmo tempo, conseguir passar pela censura - “Cálice” (Gilberto Gil e Chico Buarque), “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré), “O bêbado e a equilibrista” (Aldir Blanc e João Bosco).

Embora tenham alcançado grande sucesso, após 10 anos, a Era dos Festivais começou a perder força. Segundo Tatit (2004 apud NOLASCO 2014, p. 35), com o declínio da Record, emissora que se destacava em eventos musicais, a audiência começou a migrar para as telenovelas. Com isso, a produção de música para TV passou a atender cada vez mais aos interesses dos produtores das novelas, o que acabou aumentando o sistema de encomenda – em que as músicas passavam a ser compostas para atender ao tema da narrativa ou de um personagem específico, a exemplo de “Dancin’ Days”, de Nelson Motta e Ruban Barra³. Cada vez mais a música passou a integrar os programas como trilha sonora, mas sem um papel de destaque ou de protagonismo. O lançamento da Som Livre, enquanto gravadora cujo principal objetivo era difundir as trilhas sonoras dos diferentes produtos da Rede Globo, elucidou bem essa relação que a música tinha com as telenovelas.

Não quero, com isso, diminuir a importância desses programas que não tem a música como um elemento central de discussão – já que eles detêm

³ Informação extraída do programa “Por Trás da Canção” (T01E12).

um grande papel na difusão da música popular brasileira – mas salientar o lugar que a música ocupa nas produções da TV aberta no Brasil. É importante destacar também que mesmo a música sendo mais recorrente em trilhas sonoras de novelas e minisséries e quadros em programas de auditório, como “Discoteca do Chacrinha” (1967-1972) e “Domingão do Faustão” (1989-atual), há também programas específicos que a utilizam como temática principal, seja com as “paradas de sucesso” ou os especiais, a exemplo, respectivamente, do “Globo de Ouro” (1972-1990) e “Especial Roberto Carlos” (1974-1998; 2000-atual).

Esse espaço destinado à música começou a aumentar a partir da década de 90, com a chegada da MTV (Music Television) no Brasil. Para entender um pouco o que representou a entrada da emissora no país é preciso destacar, antes, um pouco da história do canal a cabo estadunidense. Operada pelo grupo Viacom, a MTV foi inaugurada em agosto de 1981. Seguindo a linha dos canais fechados, a emissora tinha um público alvo muito bem definido: “jovens que consumiam música” (GOES, 2014, p.11). Mantendo essa vertente, a emissora se propunha basicamente a exibir videoclipes. Segundo Goes⁴ (2014, p.12), uma das ações que fez a MTV se tornar um sucesso nos Estados Unidos e ser inserida nas empresas de TV a cabo foi a divulgação de grandes artistas e o interesse da indústria fonográfica de ter um espaço para divulgação de seus projetos.

Além dos videoclipes, o canal, aos poucos, começou a apostar em programas que mesclavam música e jornalismo e até shows que posteriormente eram lançados com o selo da emissora. Foi já com este novo formato, com apresentadores especializados e programas mais híbridos, que, em 1990, por uma ação do Grupo Abril, a MTV Brasil foi inaugurada no país, estabelecendo-se como “a terceira franquia da multinacional, a primeira a ser lançada em TV aberta e em outra língua que não o inglês. Circulou em sinal UHF até o seu fechamento, em 30 de setembro de 2013” (GUTMANN, 2015, p. 7).

⁴ Zico Goes começou na MTV em 1991 como tradutor, depois foi redator e, em 1999, tornou-se diretor de programação e conteúdo da MTV Brasil.

Além de ser um canal aberto segmentado, outra aposta inovadora realizada pela MTV Brasil foi a de romper com que se esperava do público em determinados horários, como pontua Gutmann (2015):

Entre 1991 e 1998, por exemplo, no horário da tarde, quando o hábito de audiência brasileira era reconhecido pelos programas de culinária, filmes, *talk shows* e debates em torno de temas da vida ordinária (casamento, traições, fofocas, etc.), o programa Gás Total, apresentado por Gastão Moreira, exibia clipes de bandas de rock pesado e entrevista com artistas da cena *rocker* brasileira (GUTMANN, 2015, p. 8)

Apesar de ter se tornado muito conhecida por ser uma das poucas plataformas, na época, que se dispunham a exibir videoclipes, é importante destacar que já existiam alguns programas brasileiros com este viés. Nos anos 80 o “Clip Trip” (1989-1994) da TV Gazeta já exibia clipes e o “Fantástico” (1973-atual) da Rede Globo não só exibia como também produzia videoclipes para transmitir no programa. A diferença, no entanto, é que a MTV Brasil despontou como um canal segmentado e, com isso, foi o primeiro a ceder boa parte da sua programação à difusão e discussão do cenário musical.

Dentre as temáticas mais preponderantes na MTV Brasil, destacavam-se: exibição de videoclipes, como “Disk MTV” (1990 - 2006) e “Batalha de Clipes” (2006 - 2012); gravação de shows acústicos, que posteriormente eram lançados em DVD “Acústico MTV” (1990 - 2012) e “Luau MTV” (2001 - 2004; 2007; 2011 - 2012); novas bandas e artistas, “Lado B” (1990 - 2004); além de programas que mesclavam música e outros conteúdos como informação, como o “Supernova” (1999 - 2002), humor, “Piores Clipes do Mundo” (1999 - 2002), futebol, “Rockgol” (1995-2008), e *talk-show*, como o “Gordo a Gogo” (2000-2005). Outra grande referência da MTV era o “VMB” (1995 - 2012), que se configurou como uma das principais premiações musicais do país.

Para entender essas novas estratégias da emissora, é necessário compreender um pouco a mudança no contexto brasileiro. Quando a MTV Brasil se inseriu no mercado televisivo nacional, ela era basicamente uma das poucas plataformas para exibição de videoclipes no país, porém, com o

crescimento na internet e o acesso mais democrático, reduziu-se a barreira entre artistas e público bem como aumentou as formas de consumo de música e clipes. A difusão através da internet, de acordo com Bandeira (2001), possibilitou maior facilidade de acesso, tanto em relação ao barateamento dos custos operacionais quanto pela facilidade em gravar, comunicar diretamente aos fãs, divulgar shows e lançamentos de produtos. Segundo o autor, este meio foi inicialmente apropriado pelos grupos oriundos do *underground*, que encontraram na internet um meio para difundir e discutir suas produções musicais, já que não tinham o mesmo espaço de fala nos meios de comunicação tradicionais. Uma vez apropriada pela lógica de produção e consumo da indústria fonográfica, a internet se mostrou também uma forte aliada aos “*establishment*”, considerado por Bandeira (2001) como os gêneros mais tradicionais.

Para Gutmann (2015), esse novo modelo de oferta e demanda propiciada também pela internet foi um dos fatores que contribuíram para o fim da emissora.

Arrisco afirmar, ainda em tom meramente especulativo, que a MTV pode ter chegado ao fim não simplesmente por ter perdido sua aura *rocker* ou por ter incorporado convenções da TV aberta, mas por uma incapacidade de reinventar seus padrões de repetição diante de tantos segmentos, diante de tantas ofertas, diante de tantas outras possibilidades de acesso musical e audiovisual, diante de tantas outras juventudes (GUTMANN, 2015, p.12)

Com o fim da MTV Brasil – e com isso me refiro ao canal aberto, que tinha um conteúdo autoral, atualmente a emissora está disponível em canal fechado, porém, além de ser controlada pela Viacom, parte da programação é estrangeira – ampliou-se ainda mais a lacuna referente à discussão em torno da produção musical.

Segundo Nolasco (2014, p. 48), a partir dos anos 90, houve uma grande diminuição da quantidade de programas da televisão aberta voltados para música. Uma das principais razões para que isso tenha acontecido foi a força que as TVs a cabo conquistavam no país. Com o aumento da concorrência e a segmentação dos canais fechados, as emissoras de TV aberta optaram por

programas populares mais abrangentes, para, assim, conseguir conquistar um público maior. Com isso, não só os musicais passaram a ter um caráter mais esporádico, os programas infanto-juvenis, por exemplo, também perderam o espaço que detinham na TV aberta até então. Apesar da diminuição da oferta de programas segmentados ao longo dos anos, é possível perceber um retorno cada vez mais forte dos *realities musicais*, como é o caso do “The Voice Brasil”, “The Voice Kids” e “SuperStar” (Rede Globo).

É possível perceber que, hoje em dia, a música está sempre circunscrita ao espaço dos programas de auditório ou de variedade. Porém, o que chama a atenção é que não é feita uma discussão a cerca da produção musical do país. Quantas vezes assistimos televisão e ouvimos rock, tecnobrega, axé, folk, mas não se ouve falar como esses gêneros foram desenvolvidos ou como eles são representados atualmente; ou até mesmo como eles se estabeleceram no país. De forma análoga, temos grandes músicos que foram importantes para a consolidação de certos gêneros e ritmos, mas pouco se fala sobre eles.

Na busca por fomentar a discussão sobre a produção musical popular brasileira surge o projeto de elaboração e execução do *Passando o Som*, uma série de jornalismo televisivo musical em formato de documentário voltada para a apresentação de músicos que foram importantes para a formação da musicalidade brasileira, e, apesar de ainda exercerem influência, foram esquecidos e/ou são pouco lembrados, e de novos artistas que, embora proponham rupturas e inovações, não são citados pelos tradicionais meios de comunicação.

2.2. PROGRAMAS VOLTADOS PARA MÚSICA EM EXIBIÇÃO

Neste tópico vou me ater ao levantamento de programas em exibição nos canais abertos e fechados cujo tema central é a música. Com isso busco enfatizar o cenário no qual o *Passando o Som* se insere, bem como entender como ele se identifica com outros programas televisivos similares.

Ao relacionar esses programas não quero dizer que eles pertencem a um

mesmo gênero, pois, assim como Gomes (2011, p.124), acredito que as categorizações do gênero televisivo não devem se ater ao âmbito narrativo, ou seja, não se restringem apenas à emissão.

No atual momento do nosso percurso de investigação sobre a televisão, buscamos construir uma metodologia de análise de televisão que articule as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade, através do conceito de gênero televisivo pensado como uma categoria cultural (...) Mas isso demanda um conceito de gênero em que este não apareça como uma entidade fixa, em que ele não seja apenas classificação ou tipologia da programação televisiva, mas que seja considerado como uma prática de produção de sentido (GOMES, 2011, p.112 e 113)

A categorização dos gêneros televisivos, portanto, não é algo fácil muito menos rígido ou estático. Da mesma forma que um mesmo produto pode dialogar ou se enquadrar em mais de um gênero ao mesmo tempo, como sugere Machado (2000, p. 71), programas voltados para um público semelhante não necessariamente são classificados dentro de um mesmo gênero. Como observa Gomes (2011, p. 128) desenhos animados, programas de auditório infantis e programas educativos são textualmente díspares, porém comumente englobados no gênero de programa infantil.

Mesmo sendo passível de mudanças, classificar os produtos culturais – sejam eles músicas, programas de TV, filmes, obras de arte – é importante para orientar as formas de consumo e produção de sentido. Segundo Gumes (2011), “é parte de uma vocação da cultura popular massiva rotular os produtos para que os mesmos sejam compreendidos pela audiência e, assim, definir o processo de produção de sentido” (GUMES, 2011, p.7). É importante salientar que, embora seja flexível, a categorização não é aleatória, afinal os atores sociais a fazem a partir de características imagéticas, sonoras, estéticas, comportamentais e ideológicas. Ou seja, dois produtos só são agregados em um mesmo gênero ou formato se possuírem características semelhantes e, com isso, uma identidade específica.

A dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros; que ativam a competência cultural e a seu modo dão conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos

modos de ler, dos usos. (BARBERO apud ROCHA; SILVEIRA, 2012, p. 7).

Excluindo a utilização da música como trilha sonora, proponho uma breve análise empírica, que consiste num levantamento dos principais programas de TV voltados para música⁵. Começando com um estudo da programação da TV Globo, uma das mais importantes e expressivas emissoras, em termos de audiência e qualidade⁶, de canal aberto, é possível perceber que o espaço destinado à música é majoritariamente secundário, ou seja, há poucos programas na grade fixa da emissora que tenha a música como papel central. Na programação fixa, percebemos inserções de músicos e/ou bandas em programas de auditório ou *talk-shows* cujo tema central não é a música, mas sim temas cotidianos, entrevistas e/ou conteúdos híbridos, como “Domingão do Faustão”, “Encontro com Fátima Bernardes”, “Programa do Jô”, “Caldeirão do Huck” e “Altas Horas”. Além da grade fixa, a TV Globo possui também programas de temporadas – ou seja, programas que são transmitidos em períodos específicos e tem duração pré-determinada. Dentre esses programas periódicos que tem um viés musical mais preponderante, destacam-se o “Esquenta”, que, com apresentação de Regina Casé, configura-se como um programa de auditório em que discute temas cotidianos (empoderamento feminino, estresse) com convidados, ao mesmo tempo em que bandas de gêneros diferentes se apresentam, buscando também um diálogo entre artistas mais conhecidos e outros emergentes. Dentre os programas que são voltados principalmente para música, destacam-se os *talent shows* “The Voice Brasil”, “The Voice Kids” e “Superstar”, nos quais diversos participantes disputam um contrato com uma gravadora, além de prêmios em dinheiro.

⁵ O último levantamento feito sobre a programação das TVs abertas e fechadas foi em março de 2016.

⁶ Segundo Geoff Mulgan (apud MACHADO, p. 24), a palavra qualidade, no que se refere à televisão, pode ter sete significados. Ela pode se referir à capacidade de usar bem os recursos técnicos; de compreender as demandas da audiência e do mercado; de explorar os recursos da linguagem de forma inovadora; de promover os valores morais, os modelos edificantes e os aspectos psicológicos; de gerar mobilização e comoção; de produzir programas que valorizem as diferenças, minorias e individualidades; ou de diversificar e ter uma programação mais abrangente que permita experiências diferenciadas. Neste caso, me refiro ao uso dos recursos técnicos.

Com uma temática e um formato que se distanciam um pouco mais dos programas de música da emissora, destaco o “Som Brasil”. O programa, que começou a ser exibido em 1981, sofreu várias remodelações até deixar a programação da Globo em novembro de 2013. Na primeira fase, entre 1981 e 1989, o “Som Brasil” era exibido aos domingos pela manhã, com apresentação do cantor Rolando Boldrin, e tinha como objetivo difundir a música regional. Segundo o Memória Globo, o programa consistia em histórias, danças, peças teatrais e pequenos documentários, porém o destaque eram as atrações musicais. Já a segunda fase, compreendida entre 1993 e 1998, perdeu o viés regionalista e voltava-se para exibição de shows realizados para a gravação do programa. Uma das bandas a se apresentar neste novo formato foi o Olodum, cujas imagens estão presentes no piloto do *Passando o Som*.

A terceira e última fase do programa (2007-2013) foi uma das inspirações para este projeto. Nesta época, o “Som Brasil” dedicava cada episódio a um importante artista brasileiro. Com uma breve apresentação do músico homenageado, o programa começava contando um pouco da história do perfilado e, através de bandas de gerações e gêneros distintos, reproduzia as músicas do artista em questão.

Estabelecendo um comparativo em relação a Globo e as outras emissoras privadas, disponíveis na TV aberta e com repercussão nacional, como Record, SBT e Bandeirantes, o panorama é bem semelhante. Em todos eles é possível perceber que a música e a discussão referente à produção musical recebem um papel figurativo, estando atrelados a *talk-show* e programas de auditório, como o “Programa do Ratinho”, “The Noite com Danilo Gentili”, “Domingo Legal”, “Eliana” e “Programa Raul Gil” (SBT) e “Programa da Sabrina”, “Legendários”, “Domingo Show”, “Roberto Justus +” e “Hora do Faro” (Record).

Não por acaso as televisões fechadas trazem um panorama mais animador. Visando um público específico, os canais pagos conseguem se segmentar e, bem como acontece com as revistas especializadas, fornecer um catálogo mais amplo sobre um determinado tema. Para entender melhor

essa segmentação, pode-se destacar como exemplo os canais Bis, que é voltado para música; o GNT, cujos programas são mais focados em comportamento; as redes Telecine e HBO que são canais de exibição de filmes; SPORTV, FOX Sports e ESPN cuja programação é voltada à transmissão de esportes; Nickelodeon, Cartoon Network, Gloob, Discovery Kids, focados em desenhos animados e séries para o público infantojuvenil.

Por ser o único canal a cabo brasileiro em atuação voltado exclusivamente para música, destaco um pouco da história e da programação atual do Bis. Lançado em 2012, o então “BIS Multishow HD”, na verdade, era uma experiência feita para a transição da versão HD do canal “Multishow”. Desde o início, o canal, que pertence ao grupo Globosat, tinha a música como vertente, se dedicando, principalmente, a exibição de shows e documentários. Atualmente, o Bis continua com sua programação totalmente voltada a programas que falam sobre música, porém com uma maior variedade de formatos. Abaixo uma relação dos programas da emissora e um breve resumo da proposta de cada um.

1) “Arquivo Musical”, traz documentários que se relacionam com a música, seja sobre uma banda, como “The Rolling Stones: Crossfire Hurricane”, ou sobre um espetáculo, a exemplo de “Cirque du Soleil: Michael Jackson – The Immortal World Tour”;

2) “Áudio Retrato”, o programa intercala depoimentos do artista homenageado sobre temas de interesse públicos e performances musicais;

3) “Cena Londres” traz um pouco do cenário musical da cidade inglesa;

4) “Dance Paradise” apresenta grandes festivais de música eletrônica;

5) “Estúdio do Dado”, em que Dado Villa-Lobos recebe em seu *home studio* artistas para cantar e tocar com o próprio músico;

6) “Experimente”, exibido até junho de 2015, o programa apresentado por Beto Lee apresentava artistas contemporâneos intercalando depoimentos sobre a própria história da banda ou do músico com um *pocket show*, que visava apresentar um pouco da sonoridade e do repertório do entrevistado;

7) “Minha Loja de Discos” é um documentário que percorre lojas de discos de diferentes países e, através do depoimento dos donos desses estabelecimentos, músicos e DJs, busca traçar um pouco da história do país, perpassando pelas suas influências e musicalidade;

8) “Momento Palco”, com edições temáticas, Guilherme Guedes comenta momentos marcantes da música;

9) “Música Boa Ao Vivo”, exibido até outubro do ano passado, o programa apresentado pelo cantor Thiaguinho contava a cada edição com apresentação ao vivo de três bandas de modo que elas se apresentam sozinhas, de duas em duas e depois todas juntas, além de contar em alguns momentos com a participação do próprio apresentador;

10) “Na Voz Delas”, jovens cantoras apresentam um repertório com músicas de diferentes origens e sonoridades, mas muito conhecidas pelo grande público;

11) “Palco Jazz”, a cada episódio é apresentado um show, não necessariamente recente, de grandes nomes do jazz;

12) “Palco Principal”, também voltado para exibição de shows, porém não há um gênero ou ritmo definido;

13) “Pop Estrada”, revela os bastidores por trás de shows e turnês;

14) “Por Trás da Canção”, em que intérpretes, compositores e produtores falam do processo de composição, gravação e recepção das músicas apresentadas;

15) “Samba Pra Sempre”, a série em homenagem aos 100 anos do

gênero brasileiro, consiste num *pocket show* de Dudu Nobre que, a cada edição, conta com a participação de um músico convidado;

16) “Sons Urbanos”, o programa mostra um pouco de bandas que se apresentam nas ruas de diversas cidades do mundo;

17) “Versões”, a cada edição um músico convidado apresenta o repertório de um(a) artista que o(a) tenha influenciado;

Embora, atualmente, o Bis seja o único canal segmentado brasileiro voltado exclusivamente para música, outras emissoras também incluem alguns programas sobre o tema na programação, dentre eles, destacam-se⁷ Multishow, Canal Brasil, TV Cultura, PlayTV e MTV. O primeiro é um canal do grupo Globosat, assim como o Bis, que foi lançado em 1991. Inicialmente o Multishow era um canal de variedades, cuja programação incluía música, desenhos animados, séries estadunidenses clássicas, filmes de arte e eróticos. Depois a emissora começou a focar mais em música – principalmente na transmissão dos maiores shows e festivais do Brasil – e, mais recentemente, em programas de humor. O Canal Brasil, que também integra a rede de canais da empresa Globosat, foi fundado em 1998. Inicialmente, o canal tinha como principal viés a exibição de filmes nacionais, aos poucos, além de abrir a programação para outras temáticas, também passou a coproduzir longas-metragens. A TV Cultura, por sua vez, é uma emissora pública, que, desde 1969, é mantida pela Fundação Padre Anchieta e, segundo definição própria, tem como objetivo “democratizar a cultura e a educação”⁸.

Já a PlayTV foi lançada em 2006, substituindo a Rede21. Inicialmente o canal pertencia ao Grupo Bandeirantes, mas, desde 2008, ele passou a ser operado apenas pelo Gamecorp. Desde o início a PlayTV tem sua programação voltada para animes, jogos, música e filmes. Já a MTV, que desde 2013 tinha deixado de ser um canal aberto e operado pela Abril, hoje se configura como um canal a cabo assumido, assim como no mundo todo,

⁷ Destacam-se não necessariamente pela qualidade ou pela audiência, mas pela quantidade de programas sobre música na programação semanal.

⁸ Conforme destacado no site: <http://www2.tvcultura.com.br/fpa/>

pela Viacom, detentora da marca. Assim como em outros países, a MTV tem uma programação muito influenciada pela matriz, tendo boa parte do seu conteúdo importado dos Estados Unidos e, principalmente, híbrido: incluindo exibição de desenhos (“South Park”), séries internacionais (“The Vampire Diaries”), realities shows (“Acapulco Shore”, “Are You The One?”).

No levantamento abaixo, indico os programas disponíveis na programação dos canais relacionados acima voltados para música:

1) MULTISHOW

- “TVZ”, que apresenta um ranking dos clipes mais populares e “TVZ Clássicos”, que tem a mesma proposta mas é exibido somente aos domingos;
- “Bastidores”, que mostra os bastidores das principais produções culturais do país;
- “Multishow Music Live”, que traz sempre um show na íntegra e transmissões ao vivo de grandes festivais e shows no país, como o Rock In Rio, Festival de Verão Salvador, Planeta Atlântida;
- “Música Boa Ao Vivo”, o programa conta com apresentação do cantor Thiaguinho e a cada programa traz três bandas de sonoridades diferentes para cantarem músicas do próprio repertório individualmente e a cada bloco vai intercalando, de modo que as bandas tocam duas a duas e depois todos juntos.

2) Canal Brasil

- “Almanaque Musical com Marisa Orth”, cada episódio traz um artista para conversar sobre a própria trajetória e sobre os caminhos da música popular brasileira e interpretar canções autorais;
- “Andante”, idealizado pelo Maestro Forró, a série mostra a relação musical (com semelhanças e diferenças) entre a música brasileira e de cidades do Leste Europeu;
- “Beyond Ipanema”, cada episódio busca compreender a influência da música brasileira em diferentes cidades do mundo;
- “Cantoras do Brasil”, artistas de novas gerações interpretam grandes

- cantoras do passado;
- “Cantoras Portuguesas”, cada episódio apresenta uma nova intérprete portuguesa, intercalando apresentação ao vivo e relatos de cada personagem retratada;
 - “Compositores Unidos”, o cantor e compositor Jorge Vercillo recebe diferentes nomes da música brasileira na própria residência para cantar e bater papo;
 - “Estação Ronquenrou”, o baixista Dé Palmeira reúne, a cada episódio, uma banda ou artista e, além de tocar, comanda a entrevista com essas personalidades;
 - “João Donato”, a série, que tinha como foco comemorar os 80 anos do músico e os 65 de carreira e, para isso, cada episódio contava uma parte da vida de Donato, incluindo seus parceiros;
 - “Lá”, Orlando Morais reúne diferentes artistas franceses para mostrar as influências, ritmos e gêneros do país, além de bate-papo, ele também promove *jam sessions*;
 - “Nas Ondas da Ro Ro”, acompanhada da sua banda, Angela Ro Ro recebe artistas da música popular brasileira para entrevistas e duetos;
 - “O Outro Lado do Disco”, produtores, artistas e donos de lojas de disco falam sobre o contexto musical brasileiro a partir dos anos 70 e o desenvolvimento das gravadoras independentes;
 - “O Samba Mandou me Chamar”, o jornalista e escritor Haroldo Costa, ao lado de Pedro Flores e Teteu José, retrata um pouco da história dos principais sambistas brasileiros;
 - “O Som do Vinil”, a cada episódio o músico Charles Gavin entrevista artistas diferentes para retratar um determinado álbum, intercalando depoimentos do próprio convidado e de outros profissionais envolvidos;
 - “Rio+Bossa”, Roberto Menescal e Verônica Sabino entrevistam grandes nomes da música popular brasileira;
 - “Sete Vidas em 7 Cordas”, Yamandu Costa entrevista músicos especializados no violão de sete cordas;
 - “To Chegando”, cada episódio retrata uma banda ou artista da nova geração pouca(o) conhecida(o);

- “Zoombido”, Paulinho Moska entrevista nomes já consagrados e outros emergentes, intercalando depoimentos e apresentações ao vivo.

3) TV Cultura

- “Cultura Livre”, em sua 6ª temporada, cada episódio traz uma banda ou artista para apresentar um pouco da sua sonoridade e falar sobre seu trabalho e influências;
- “Ensaio”, no ar desde 1990, o programa conta, a cada episódio, com a apresentação ao vivo e depoimentos de um artistas ou bandas diferentes;
- “Metrópolis”, cada episódio traz a apresentação ao vivo e bate-papo com artistas e bandas brasileiras, além de falar sobre outras manifestações culturais;
- “Mosaicos”, programa de documentários que retrata a carreira de diferentes artistas brasileiros;
- “O Milagre de Santa Luzia”, a série tem como tema central a sanfona, apresentando mais sobre o instrumento e seus representantes;
- “Prelúdio”, instrumentistas e cantores se apresentam para concorrer a uma bolsa de estudos na Europa;
- “Repertório Popular”, o apresentador Teco Cardoso relembra, a cada episódio, um show marcante, ao mesmo tempo, em que explica um pouco mais sobre o contexto e o artista retratado;
- “Samba na Gamboa”, a cada episódio o cantor Diogo Nogueira recebe músicos convidados para cantar e bater-papo;
- “Showlivre.com”, apresentado por Clemente Nascimento e João Vicente Seno, o programa traz músicas e apresentações que correspondem ao tema específico de cada episódio (música urbana, rap, retrô);
- “Sr. Brasil”, dedica-se aos ritmos e temas regionais.

4) PLAYTV

- “Clipes Pop”; exibição de videoclipes
- “Estúdio PlayTV”, em formato de documentário, o programa traz uma banda por edição, intercalando a história dela contada pelos próprios

integrantes com performances musicais;

- “Eu Q Mando”, através do Twitter, o público escolhe os videoclipes que serão exibidos no programa;
- “Interferência”, o programa tem uma série de variações e cada uma exibe videoclipes de um gênero específico, por exemplo “Interferência Fuzz é para clipes *indie*, Viola Afinada, para clipes de música sertaneja;
- “O Som Que Você Ouve”, o programa investiga o que o público gosta de ouvir.
- “Ponto Pop”, apresentado por Rafaela Tomasi, o programa ressalta os lançamentos e curiosidades da música POP;
- “Rock In Time”, junto com o canal “Miolos Fritos”, o programa apresenta grandes momentos da história do Rock;
- “Rockoala”, apresentado por Rodrigo Koala, o programa busca relacionar assuntos diversos ao Rock;
- “Udigrudi”, exibe videoclipes de bandas independentes;

5) MTV

- “MTV Hits” exibe videoclipes mais recentes;
- “MTV Video Music Awards”: premiação anual dos melhores da música.
- “MTV Push” apresenta jovens cantores(as), a cada edição eles contam um pouco da própria história e apresentam seus estilos e músicas;
- “MTV World Stage” exibe shows gravados ao vivo;
- “Pocket MTV”, embora a estreia ocorra em março, o programa já está sendo anunciado na grade da emissora. A proposta é que cada edição traga um pocket show de artistas nacionais;
- “The Ride”, o programa, também com estreia prevista para o primeiro semestre deste ano, sugere entrevistas com artistas contemporâneos em que a cada edição eles vão relatar momentos que transformaram a vida deles;

A partir deste levantamento, podemos comprovar que mesmo os canais fechados com um conteúdo mais híbrido conseguem ter uma maior

versatilidade e disponibilidade de formatos que versem sobre o gênero musical em relação aos canais de TV aberta.

3. PASSANDO O SOM: UM PROGRAMA SOBRE MÚSICA

3.1. DIÁLOGO ENTRE SERIALIDADE, JORNALISMO E O DOCUMENTÁRIO

É pensando nesse espaço voltado para música, ainda disponível em canais segmentados, e, ao mesmo tempo, na necessidade de preservar a memória de personalidades que foram de grande importância para a música popular brasileira e no pouco espaço destinado a músicos emergentes que surge o *Passando o Som*. Uma vez demonstrado o cenário televisivo no qual se insere o programa, neste capítulo vou definir e justificar alguns conceitos fundamentais que nortearam a elaboração deste trabalho.

Inicialmente, é preciso ter em mente que o *Passando o Som* é um programa jornalístico seriado, em formato de documentário, que versa sobre música. Sendo assim, gostaria de salientar que inserir o programa num hall de produtos jornalísticos foi um processo intrínseco a partir da minha formação e dos meus estudos na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Não é à toa que não há um roteiro prévio para a construção narrativa e as entrevistas se basearam num intenso processo de apuração. Quando decidi fazer este programa eu tinha uma pauta (falar sobre a contribuição de Neguinho do Samba para a música popular brasileira) e, através de pesquisas, eu selecionei as fontes (Adriana Portela, Goli Guerreiro, Margareth Menezes e Mestre Memeu) e formulei as perguntas a fim de encontrar respostas que me ajudassem a contar a história que pretendia.

Quanto à serialidade, para Machado (2000, p. 83) ela se configura como fragmentos do “sintagma televisual” exibidos de forma descontinuada – seja pela divisão em blocos, em que as partes do programa que ficam separados pelo *brake*, ou em capítulos. Embora a primeira segregação se dê por um fator mais comercial, como uma forma da emissora vender um espaço que pertence a ela para um *insert* de publicidade; a segunda está mais relacionada com a forma com que a narrativa é contada. Martin Barbero (2008 apud VILAS BOAS, 2012, p. 32) sugere que o prazer por este tipo de

fruição (em que o enredo é contado aos poucos) se dá pela interpelação do leitor (ou telespectador, no caso) com a forma de narração, uma vez que o cotidiano (ou o tempo) é também repetitivo e fragmentado. Esse recurso, segundo o autor (apud VILAS BOAS, 2012, p. 33), se dá também em outras formas de expressão cultural, a exemplo dos refrões musicais e contos populares.

Para Newcomb (2008 apud VILAS BOAS, 2012, p. 35), a serialidade, presente, em algum grau, em quase todos os gêneros televisivos, mostra-se como uma construção quase inerente à narrativa televisiva. Considerando o modelo de televisão comercial adotado nos principais países, tornou-se cada vez mais necessário o desenvolvimento de narrativas seriadas para TV como uma forma de atrair uma audiência “regular e rotineira”. A serialização pode se dar, basicamente, de três formas, segundo Machado (2000, p. 89): a) a narrativa se sucede de modo linear ao longo dos capítulos, como ocorre nos teledramas e telenovelas; b) os enredos de cada episódio são independentes e possuem começo, meio e fim, porém os personagens principais e a situação narrativa são os mesmos (este modelo é chamado de episódios seriados), como ocorre com os seriados “Sai de Baixo” e “Entre Tapas & Beijos” (Rede Globo), “The Big Bang Theory”; e c) episódios completamente independentes (ou episódios unitários), em que não há, necessariamente, os mesmos personagens, cenários ou equipe técnica, sendo o elo entre eles o estilo das histórias ou o tema no qual a série versa, como “As Brasileiras” e “Tá No Ar: A TV na TV” (Rede Globo).

É neste terceiro tipo que se insere o *Passando o Som*. Optar por este tipo de serialidade, em que a unicidade entre os episódios se dá justamente pelo tema, deu-se por duas razões: primeiro por este ser o modelo mais comum entre os canais a cabo e segundo pela maior possibilidade de atrair a atenção de um telespectador não-assíduo, uma vez que não é necessário um episódio prévio para que a história narrada seja compreendida. Diante da quantidade de canais e programas ofertados pela televisão paga, é possível compreender a facilidade do telespectador em mudar de canal em busca de uma programação mais atrativa. Segundo Andrelo (2006, p. 2), o “grande rol

de opções, é natural pensar que houve mudanças na forma da audiência se relacionar com o aparelho televisor. A partir do advento da TV a cabo, o controle remoto – ou mesmo o seletor de canais – passou a ser utilizado com mais frequência”.

É importante destacar que, normalmente, os estudos sobre serialidade recaem em produtos ficcionais e muito se ignora sobre o papel dessa forma narrativa no campo jornalístico. Segundo Vilas Boas,

a serialidade é uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa, acreditamos que a serialidade é uma característica também do telejornalismo. As disputas pela definição do jornalismo enquanto instituição, contudo, desvalorizam as relações existentes entre jornalismo e construção de narrativa, valorizando a relação ficcional com a ideia de construção narrativa; e entre jornalismo e entretenimento cuja lógica desviaria a atenção do que é realmente importante na notícia (VILAS BOAS, p. 43)

Portanto, este modelo narrativo pode ser observado também em programas não-ficcionais, como “Globo Repórter” e “Som Brasil” (Rede Globo), “Por Trás da Canção” (BIS), “Viva Voz” (GNT).

Diferentemente dos Estados Unidos, o desenvolvimento da televisão no Brasil não teve uma relação direta com o cinema. Por aqui, boa parte dos profissionais englobados na TV eram provenientes do rádio – tanto em programas de entretenimento quanto jornalísticos. A inserção de documentários na televisão, principalmente com o início do “Globo Repórter”, foi uma das principais responsáveis pela entrada dos profissionais da sétima arte neste meio de comunicação de massa. O programa semanal da Rede Globo, que está no ar desde 1973, teve sua origem a partir do “Globo Shell Especial”, uma série de documentários feita para TV. Ao longo dos 10 primeiros anos, segundo Costa (2009, p.152), o programa contou com a colaboração de diversos cineastas, muitos deles provenientes do “Cinema Novo”.

Hoje em dia, é fácil compreender a aproximação entre a reportagem – inserida nas normas, valores e convenções do campo jornalístico – e o documentário – gênero oriundo do cinema – uma vez que ambos se relacionam com a realidade. Segundo Mascarello (2006, p. 253), o gênero foi aplicado ao cinema como uma forma de disputar com a ficção a “prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade”. De acordo com o autor (2006, p. 253):

a questão reivindicada pelo documentário era de cunho epistemológico, ou seja, uma questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente. (MASCARELLO, 2006, p. 254)

Embora o documentário tenha surgido como uma alternativa à narrativa ficcional⁹, é preciso ressaltar que ele não se constitui como um retrato da realidade, mas como uma perspectiva. Para Deleuze (1990 apud MASCARELLO, 2006, p. 256), apesar do documentário se contrapor aos filmes de ficção pelas questões técnicas (já que não eram necessários grandes investimentos com estúdios e atores) e estéticas (uma vez que a proposta do gênero não se baseava em mostrar uma vida imaginada), suas narrativas se aproximavam em certa medida. "As identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente- veraz em vez de ficticiamente-veraz" (DELEUZE, 1990 apud MASCARELLO, 2006, p. 256),

Essa relação com o real, presente no documentário, permitiu uma aproximação entre o jornalismo e o cinema. Nichols (2005 apud COSTA, 2009, p. 30), por exemplo, defende que tanto o documentário quanto a reportagem são “representações do mundo histórico”, de modo que, a partir de uma série de escolhas – desde os entrevistados, passando pela

⁹ Inicialmente o cinema consistia em filmes curtos que exibiam aspectos da realidade (pessoas trabalhando, um trem chegando na estação). George Méliès, no final do século XIX, traz a possibilidade de criar mundos e narrativas e, em 1922, Robert Flaherty apresenta o primeiro documentário, “Nanook do Norte”. Informações retiradas do artigo “Televisão e Documentário: afinidades e desacertos” de José Francisco Serafim.

captação/gravação até a edição desses depoimentos – ambos se propõem a um “discurso sobre a realidade”.

Um dos princípios jornalísticos que se espera numa reportagem, no entanto, é a objetividade. Embora não se possa esperar imparcialidade, uma vez que todos os produtos são feitos por pessoas dotadas de um repertório e convicções próprias e isso se relaciona diretamente com a forma de se analisar e narrar uma notícia ou acontecimento, supõe-se que o objetivo do jornalismo é dar voz aos diferentes lados. No caso de um relato sobre uma obra estatal que venha a trazer prejuízos para uma determinada população, espera-se numa reportagem ouvir os relatos dos moradores, da construtora e do órgão público responsável. O mesmo, no entanto, não é necessariamente esperado de um documentário, que pode se ater a um ponto de vista, compreendido enquanto marca deste gênero audiovisual. Um exemplo que permite compreender a distinção entre esses dois produtos é o sequestro do ônibus 174, que aconteceu em 12 de junho de 2000. Diversas televisões, rádios e jornais impressos cobriram ao vivo o drama vivido pelos reféns e as estratégias policiais para finalizar o crime. José Padilha¹⁰, ao escrever e dirigir o documentário “Ônibus 174” (2002)¹¹, mostrou um lado pouco conhecido de um caso tão famoso. Ao longo do filme, Padilha intercala a história do sequestro com a história de Sandro Barbosa do Nascimento. Pelos caminhos traçados – tanto na escolha das fontes quanto na edição e montagem do produto, o diretor ressalta como a violência no país é também fruto das suas escolhas econômicas e sociais.

Desse modo, a preocupação do documentário se dá com a história sobre a qual ele se debruça e, a partir daí, todo um conjunto de técnicas e referências estéticas são escolhidas como uma forma de corroborar com o enredo.

¹⁰ José Padilha é um roteirista, produtor e diretor carioca, que já assinou a direção de filmes como “Tropa de Elite” (2007 e 2010) e “Robocop” (2014) e da série do Netflix “Narcos” (2015)

¹¹ O documentário “Ônibus 174”, lançado em 2002, debruça-se sobre o sequestro do ônibus da linha 174 ressaltando um ponto de vista, até então desconhecido, que era o do sequestrador. Ao longo do filme, Padilha busca retratar a vida do jovem desde à infância, na qual presenciou a Chacina da Candelária e presenciou o assassinato do própria mãe quando tinha 08 anos de idade, até o sequestro do ônibus.

É por essa via que o cinema, todo ele, de ficção ou realidade, clássico ou moderno, embora de formas diferentes, constitui suas narrativas em que a palavra (a voz, o dito, o lido, o ouvido), obviamente, encontra seu lugar, compõe-se com a imagem, mas conforme elementos de articulação que não são os da língua e sim parâmetros específicos da imagética cinematográfica: luzes, movimentos, sons, cores que estão em modulação contínua. (MASCARELLO, 2006, p. 263 e 264)

Se, inicialmente, os documentários para televisão eram feitos com a participação de um locutor, ou apresentador, cuja função era assegurar que telespectador não se perdesse ao longo da narrativa, atualmente o grau de liberdade da televisão é tão maior que dispensa essa “voz oficial”. Cada vez mais nos canais fechados, é possível ver programas em formato documental, que dispensam a presença de alguém que conduza o telespectador. Essa categorização entre documentário televisivo e cinematográfico, portanto, é cada vez mais tênue, uma vez que boa parte da produção desses programas voltados para TV é realizada por produtoras audiovisuais, também responsáveis longas-metragens e campanhas publicitárias. Alguns exemplos destes documentários exibidos na TV paga são o “Por Trás da Canção”, produzido pela Rio Cinema Digital; “Minha Loja de Discos”, realização da Ton Ton Films; e “Minha Trilha Sonora”, da Delicatessen Filmes.

E é pensando nesses novos modelos, que articulam influências do documentário, da televisão e do jornalismo, que se insere o *Passando o Som*. Este programa televisivo pensado no formato de uma série documental não se propõe a ter uma voz *over* ou um apresentador, as vozes dos entrevistados assumem o lugar de protagonismo. Desse modo a edição e a montagem das entrevistas foram pensadas para que os depoimentos selecionados se complementassem e guiassem o foco narrativo por conta própria.

Como dito anteriormente, através da afirmação de Mascarello (2006), uma narrativa audiovisual não se constitui apenas pelo que é dito, mas também pelas escolhas técnicas feitas pelo diretor. No caso do *Passando o Som*, por exemplo, o processo de edição foi extremamente importante para a condução do fio narrativo. Para a edição, por exemplo, optei pelo modelo

não-linear¹², que consiste num processo mais moderno (em relação à edição linear) em que “as edições são compiladas como uma série de cliques organizados em uma linha temporal” (RABIGER, 2007, p. 315). Essa técnica permite montar os trechos editados de forma aleatória, e não necessariamente na sequência em que foi gravado, que, por sua vez, garante uma maior liberdade de experimentação. Dessa forma, através da edição não-linear, o *Passando o Som* consegue intercalar os depoimentos de entrevistados diferentes e inserir “sobe som” entre eles, articulando um vasto material audiovisual de arquivo para ajudar a exemplificar o que é retratado, garantindo, assim, uma maior dinamicidade ao programa.

3.2. CULTURA E MÚSICA POPULAR: O LUGAR DO RESIDUAL E EMERGENTE

Para compreender o processo de elaboração do *Passando o Som* é preciso destacar que o projeto se constituiu a partir da junção de elementos que me influenciaram em diferentes produtos televisivos sobre música. Como afirma Machado (2000):

(...) referência não é cânone, nem *paideuma*, é um conceito flutuante e implica mobilidade, permanentes reavaliações, acréscimos e supressões. Mas as referências são importantes, porque elas nos oferecem pontos de apoio imprescindíveis para ancorar os trabalhos de reflexão e avaliação do que a televisão produz (MACHADO, 2000, p.27)

Tendo como ponto de partida programas que julgo interessantes e com uma proposta mais original, tenho como referências o *Som Brasil* (Rede Globo) e o *Por Trás da Canção* (Canal Bis). Do primeiro me atrai a temática utilizada pela última fase do programa, em que cada episódio abordava a vida e a obra de um artista específico. Para contextualizar, o início do programa traçava a história do músico abordado, contando também com depoimentos de familiares e/ou pessoas do meio artístico, e, depois, juntava

¹² Mais informações sobre as edições lineares e não-lineares podem ser obtidas no blog do programa “Profissão Repórter”:
<http://g1.globo.com/platb/programaprofissaoreporter/2011/09/01/edicao-linear-e-nao-linear/>

no palco quatro bandas ou cantores de gerações diferentes, que interpretavam as canções do personagem em questão. Um desses exemplos foi o programa dedicado a Raul Seixas. Além de contar um pouco da trajetória do baiano, o *Som Brasil* reuniu algumas músicas do cantor e compositor, que foram interpretadas por Lobão, Vanguard, Móveis Coloniais de Acaju e Anna Luisa. Diferentemente do programa que sempre se debruça sobre artistas mais populares e conhecidos, a ideia do *Passando o Som* é apresentar também a história de músicos esquecidos e pouco conhecidos e explorar um pouco mais da trajetória e da importância deles para a música popular brasileira.

Já o *Por Trás da Canção* me inspira pelo formato de documentário. As únicas vozes que aparecem no programa são as dos próprios entrevistados, não sendo necessário uma vez *over* ou a presença de um intermediador que garanta algum tipo de legitimidade – a própria relação dos personagens com o tema do programa garantem o lugar de fala e a confiabilidade no discurso. Embora não seja o único programa do canal a usar o formato documental, ele possui uma edição mais dinâmica, com *takes* mais curtos e intercalados, sempre utilizando imagens e vídeos como *inserts*, ajudando, assim, na fluidez do programa e na suavização dos cortes.

A partir dessas referências, é possível perceber que o *Passando o Som* não busca um rompimento nem uma inovação, mas sim uma construção a partir de elementos já existentes. Sobre a inovação na arte Eco (1989), defende:

O conceito de originalidade absoluta, em relação a obras anteriores e às próprias regras do gênero, é um conceito contemporâneo, nascido como romantismo; a arte clássica era amplamente serial e as vanguardas históricas, de vários modos, deixaram em crise a ideia romântica da criação como estréia no absoluto (com as técnicas de colagem, os bigodes na Gioconda, etc.). (ECO, 1989, p.133)

Nesse sentido, é importante destacar a relevância do programa proposto como um espaço que visa preservar a memória e a obra de grandes músicos e propiciar a difusão de novos artistas pouco conhecidos. Ou seja, o objetivo

do *Passando o Som* é ir de encontro à maioria dos programas voltados para música, cujo interesse central ainda recai em artistas dominantes.

Apropriando-me dos conceitos definidos por Williams, o programa visa abordar um conteúdo “residual”, ou seja, que “foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural” (WILLIAMS, 1979, p.125); e “emergente”, que consiste em “novos significados e valores, novas práticas, novas relações” (WILLIAMS, 1979, p.126). Desse modo, o programa tem como objetivo se debruçar tanto sobre músicos que foram muito importantes para a música popular brasileira, mas que são pouco lembrados, quanto sobre novos artistas que visam romper com as lógicas dominantes e trazer novos elementos para os diferentes cenários musicais, porém não tem espaço para apresentar seus projetos.

É preciso destacar, no entanto, que essa relação entre dominante, residual e emergente não é estática. Neguinho do Samba, por exemplo, ainda na década de 60, quando começou a tocar e a chamar a atenção de mestres específicos, posicionava-se como residual; já durante o ápice do Olodum e do samba-reggae, ele se situava como uma figura de destaque num cenário dominante. Atualmente, no entanto, embora seja menos lembrado pelos grandes meios, as obras do músico, tanto com o samba-reggae quanto com a Didá, continuam existindo e influenciando novas gerações.

Ao considerarmos que músicos que promoveram uma renovação há décadas ainda se relacionam com os gêneros e a música contemporânea, compreendemos que a cultura é como um modo integral de vida, tal como define Williams (1958 apud GOMES; JANOTTI 2011, p. 30 e 31). E com isso, assim como autor e demais teóricos dos estudos culturais, afasto-me da ideia de cultura no sentido erudito – tal como fazia Adorno ao distinguir a “alta cultura”.

Dessa forma, compreendo “cultura” a partir do conceito de que ela é a expressão dos processos sociais e, como tal, deve ser compreendida a partir das relações com a sociedade. Um exemplo que serve para elucidar tal

pressuposto é o movimento *punk*. Com o objetivo de romper e criticar os ideais capitalistas, surge, nos anos 60, um movimento voltado para a ideia do “faça você mesmo”. Toda essa nova forma de pensar, que teve origem na crítica aos segmentos sociais e econômicos, promove uma ruptura na forma de pensar e fazer música, moda, cinema e artes em geral, como afirma Bandeira (2001):

O movimento punk, numa radicalização do espírito alternativo da contracultura, fomentava a fabricação quase artesanal de discos, a distribuição e venda informais destes, a realização de espetáculos em locais pequenos, a denúncia de uma indústria musical ofuscada por seus vetores comerciais, a divulgação de artistas obscuros, a edição de fanzines como uma resposta à burocracia das grandes publicações e como instrumento capaz de dar conta do universo underground de uma maneira mais imediata, eficiente e adequada, o engajamento político apenas através do anarquismo. (BANDEIRA, 2001)

Sendo assim, é possível compreender que a alteração em um elemento provoca a alteração em todo o sistema de relações sociais. Embora o movimento *punk* seja um exemplo que demonstre com mais força as rupturas causadas nos diversos segmentos sociais, alguns movimentos brasileiros também conseguiram, de certa maneira, alterar o *status quo*. Como exemplo, é possível citar a Jovem Guarda – inspirada no rock, o grupo liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, foi um dos pioneiros no Brasil a utilizar a guitarra elétrica e o órgão eletrônico; além de ter servido de inspiração para outros movimentos musicais, como o que veio a ser chamado de “música brega”, e até para moda e comportamento dos jovens dos anos 60. Também neste período teve a Tropicália, que além da música (representada por Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto), também encontrou, em outras formas de expressão cultural – como artes plásticas, cinema e teatro, um espaço para exercer a militância contra a ditadura militar e a censura.

Neguinho do Samba, tema do programa piloto do *Passando o Som*, também conseguiu, a partir da criação de uma nova variação rítmica – que veio a ser conhecida como samba-reggae, modificar algumas estruturas, principalmente sociais e de reposicionamento do negro na sociedade baiana.

Além de ter promovido uma mudança tanto na forma de tocar percussão, ao inserir duas baquetas, quanto nas construções rítmicas – influenciando bandas novas como a Timbalada, o músico também foi um dos principais responsáveis por criar um espaço em que as mulheres também pudessem percutir. Desse modo, ao retratar personagens que foram importantes para a música popular brasileira, compreendemos que não foi só a música que eles reestruturaram, mas também diversos outros segmentos sociais que são integrados.

Considerando o projeto como uma série televisiva, propus a elaboração do programa piloto e dos temas para os episódios seguintes, de modo que a relação entre artistas residuais e emergentes pudessem dialogar ao longo do processo. Desse modo, não proponho uma ordem cronológica entre as edições do programa, mas sim uma distinção entre um programa e outro, intercalando homens e mulheres, velhas e novas gerações, estados e gêneros musicais. O que vai unir todas essas histórias é justamente o enquadramento dado, a abordagem que pretende focar nas histórias de vida e relações com a música, influências, suas memórias e memórias de outras vozes que ajudem a uma compreensão aprofundada de cada personagem e de sua relação com a música popular brasileira.

Sendo assim, a proposta seria, após o piloto sobre Neguinho do Samba, apresentar, na sequência: a cantora e compositora Dolores Duran (1930-1959); o músico e produtor Kassin (1974); o cantor e compositor Jackson do Pandeiro (1919-1982); a cantora Nara Leão (1942-1989); a banda brasiliense Móveis Coloniais de Acaju (1998); o compositor e flautista Joaquim Calado (1848-1880); a rapper curitibana Karol Conka (1987); um dos principais responsáveis pela apropriação do *funk* DJ Marlboro (1963); o cantor e compositor Chico Science (1966-1997); o percussionista Naná Vasconcelos (1944-2016); a sambista Clara Nunes (1942-1983); e o cantor e compositor Liniker (1995), totalizando, assim, 13 episódios.

Tanto pela definição do projeto quanto pela escolha dos temas de cada episódio, é possível perceber que o *Passando o Som* se atém ao que se chama de “Música Popular Brasileira”. Com isso, no entanto, não proponho

uma divisão entre música popular e música erudita, uma vez que essa separação é cada vez mais tênue. Embora se pressuponha que a música erudita seja realizada por orquestras, apresente-se com instrumentos de cordas, metais, sopros, etc. e manifeste-se através de óperas, concertos, sinfonia, enquanto a música popular tenha como uma de suas principais características as canções, com seu caráter repetitivo, nada impede que esses dois gêneros se misturem. A Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), por exemplo, cada vez mais tenta diminuir essa fronteira, ao mesmo passo em que bandas podem fazer adaptações de obras de Schubert, Mozart ou Bach. Sendo assim, o que proponho com o *Passando o Som* é apresentar manifestações que tenham se originado no Brasil (como o samba e a bossa nova) ou, através de uma apropriação cultural, tenham criado especificidades e uma forma própria (a exemplo do *funk* carioca). Com isso, não me oporia, por exemplo, a falar de artistas brasileiros que representem a música clássica.

4. NEGUINHO DO SAMBA¹³

Após explanar um pouco sobre televisão, plataforma para a qual o *Passando o Som* foi pensado, ressaltando os conceitos importantes que serviram de base para a elaboração deste projeto e realizando um breve levantamento da produção televisiva contemporânea voltada para música, apresento agora as referências em torno do tema do programa piloto: Neguinho do Samba. Neste tópico aproveito para enfatizar a dificuldade de encontrar referências e bibliografias mais aprofundadas sobre o músico - o que ressalta a importância deste projeto bem como a importância do tema deste piloto.

Antonio Luís Alvez de Souza nasceu em 1954, em Salvador, Bahia. O terceiro de 15 filhos, Neguinho do Samba, como se tornou posteriormente conhecido, começou a batucar nas bacias que a mãe Nilza usava para lavar roupas. Com a ajuda do pai, Jacinto, que era ferreiro e tocador de bongô, aprendeu também a fazer instrumentos.

Entre 11 e 12 anos, ele se uniu a jovens da mesma idade formando um grupo de percussão. Aos 13 anos, o músico ingressou nos Lordes¹⁴ e não demorou para chamar a atenção do mestre do grupo e começar a tocar repique na linha de frente da banda (GUERREIRO, 2000). Neguinho ainda participou de outros grupos, como Ritmistas do Samba, Diplomatas de Amaralina, Apaches do Tororó, Caciques e Comanches, e dos blocos Corujas e Internacionais. Na década de 1970, o músico ingressou no primeiro bloco afro: o Ilê Aiyê, onde passou 11 anos como compositor e regente da bateria.

Em 1983, a fim de ter mais liberdade rítmica, Neguinho do Samba ingressa na Olodum como mestre de percussão. E foi lá onde o músico pode

¹³ Pela falta de um material bibliográfico mais contundente sobre o músico, as principais referências para este capítulo foram o livro “A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador”, de Goli Guerreiro; as entrevistas exclusivas cedidas por Adriana Portela, Goli Guerreiro, Margareth Menezes e Mestre Memeu para o *Passando o Som*; e a matéria “Do som nas bacias à música do mundo. A trajetória de um mestre da percussão”, escrita por Paloma Ayres e Rebeca Caldas.

¹⁴ “Os Lordes” (ou “Lords”) foi um bloco carnavalesco de Salvador. Uma de suas principais características era o experimentalismo na percussão

modificar alguns instrumentos típicos e inventar novas formas de tocar - Além da banda baile, o músico também ensinava jovens do Pelourinho no projeto social do próprio bloco intitulado “Rufar dos Tambores”. E foi como mestre de percussão do Olodum que o percussionista desenvolveu a variação rítmica que veio a ser conhecida como *samba-reggae* e propiciou a difusão da música baiana para o mundo, atraindo a atenção de artistas como Paul Simon e Michael Jackson, com quem o Olodum gravou, respectivamente, “The Obvious Child” e “They Don’t Care About Us”.

A relação desenvolvida com Paul Simon – tanto no show no Central Park e a gravação no Pelourinho quanto nas oficinas que Neguinho realizou nos Estados Unidos - levou o artista de Nova Jersey a querer recompensar o baiano. Foi então que Neguinho pediu, em vez de um carro importado, um casarão antigo e abandonado no centro histórico de Salvador, onde o percussionista criou a sede do grupo percussivo feminino Didá.

O músico, que era diabético e cardiopata, morreu no dia 30 de outubro de 2009, aos 54 anos, em decorrência de uma parada cardíaca. Neguinho do Samba tinha se sentido mal no dia anterior, o que o levou a procurar um posto de saúde no bairro de Pernambués. Depois de passar a noite em observação e ser medicado, o percussionista recebeu alta. Ao voltar para casa, Neguinho passou mal novamente e não resistiu¹⁵.

4.1. O SAMBA-REGGAE

Antes de partir para uma compreensão mais específica sobre o *samba-reggae*, é necessário entender um pouco do contexto com que surgiram os blocos-afro em Salvador, que acabaram possibilitando o desenvolvimento do ritmo. De antemão gostaria de salientar que não utilizarei esse capítulo para fazer uma conceituação musicológica sobre o ritmo por duas razões: 1) não há uma definição exata sobre a fusão do *samba-reggae*. De acordo com Guerreiro (2000, p. 57 e 58), a percussionista Mônica Millet defende que é uma mescla entre *samba de roda* e *maracatu*, para o

¹⁵ Informações do jornal *Correio**, publicado no dia 01 de novembro de 2009. Em anexo ao final deste memorial.

musicólogo Tom Tavares, o ritmo surge de uma mistura entre marcha-rancho e o *twist*, já o músico e pesquisador Bira Reis defende que se uma pessoa toca o samba por cima do reggae, ou vice-versa, é possível perceber que isso resulta no samba-reggae e 2) o próprio Neguinho do Samba, bem como outros mestres de percussão da época, não tinham uma formação acadêmica, ou seja, tentar conceituar pelo viés musicológico o que foi produzido na época com os blocos-afro, e com o próprio samba-reggae, além de falho parece ser ineficiente. Além disso, como defende Gilberto Gil (apud GUERREIRO, 2000, p. 65), mais do que um fusão entre ritmos, o samba-reggae “é o negro liberando sua energia criativa e unindo isso à instância política”.

Embora a musicalidade africana tenha se feito presente no Brasil desde os primeiros escravos que foram forçados a virem para o país – com o “bataque”, os instrumentos percussivos utilizados nos terreiros, e o afoxé – como uma forma de manter a religiosidade e a cultura, Antônio Godi (GUERREIRO, 2000, p. 79) afirma que “dentre todas as matrizes percussivas de origem africana” o samba acabou se afirmando como “uma matriz vitoriosa”. Embora o gênero tenha tido seu início com as batucadas dos negros africanos, o samba só deixou de ser discriminado e perseguido após a popularização das escolas de samba – ou seja, a partir da apropriação da musicalidade.

Em meados do século XX, segundo Goli Guerreiro (2000, p. 81), surgem em Salvador as primeiras escolas de samba, por influência do movimento que começava a ganhar força nos carnavais do Rio de Janeiro. Embora as agremiações na Bahia não tenham durado muito tempo, a influência rítmica que as escolas cariocas exerciam ainda era muito intensa, não é a toa que serviu como base para os blocos de índio e blocos-afro.

Antes dos blocos-afro surgirem, em meados da década de 70, a identidade negra no Brasil era diretamente influenciada pelo Movimento Negro Americano. Tanto a forma de se vestir, como cabelo *black power*, sapato cavalo de aço e calça boca de sino, quanto as próprias músicas

consumidas, como Jackson5 e James Brown¹⁶. O mesmo ocorria com os blocos de índio, que surgiram em Salvador entre as décadas de 60 e 70, e tinham os nomes dos blocos – Apaches de Tororó, Cacique do Garcia, Comanches do Pelô, Tupi, vestimentas e gritos de guerra inspirados pelo que se chegava ao Brasil, através do cinema e da televisão, sobre os grupos indígenas norte-americanos, como aponta Guerreiro (2000, p. 83). O reconhecimento minorias e grupos oprimidos aproximou a camada negro-mestiça dos blocos de índios. Sendo assim, os negros enxergavam, neste novo modelo carnavalesco, uma forma de tensão e de lutar contra os brancos, como sugere Roberto da Matta (GUERREIRO, 2000, p. 83). O surgimento do Ilê Aiyê em 1974, no entanto, modificou este cenário. Além de enfatizar o orgulho negro e as raízes africanas, o bloco-afro garantiu a modificação da “autoimagem dos pretos de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p. 29). Com isso, foi criado um ritmo específico e original, que mesclava o samba de roda com o ijexá – originários dos terreiros de candomblés; além de toda uma estética africana, como as roupas coloridas, cabelos trançados. E daí surgiram outros blocos-afro, como o Ara Ketu, Malê Debalê, Olodum, Muzenza. Todos eles tinham como objetivo reverenciar a cultura negra e realizar atividades socioculturais nos bairros onde foram fundados, porém cada um possui uma estrutura rítmica distinta. Enquanto desde 91 o Ara Ketu mesclava a percussão com a instrumentação elétrica, o Malê tinha como principal inovação a ala de dança organizada e o naipe de sopros. O Olodum, por sua vez, só começou a atrair as atenções na década de 80, quando após um racha interno fez com parte do grupo fundasse o Muzenza e alguns dissidentes do Ilê passassem a integrar o grupo do Pelourinho. Diferente dos outros blocos, o Muzenza, apesar da influência africana, sempre teve referencia da cultura rastafári. Segundo o cantor Dado Brazzawilly¹⁷, era possível na década de 80 reconhecer o bloco pela sonoridade, enquanto o Ilê era bem *jeje*, o Ara Ketu, por sua vez tinha uma “ala da tamborins que reproduzia o aguidavi que é tocado em Keto”, por exemplo. Apesar das diferenças rítmicas, os blocos-afro ainda mantinham uma unicidade

¹⁶ Informação verbal extraída do documentário “Samba Reggae: a arma é musical”

¹⁷ Informação verbal extraída do documentário “Samba Reggae: a arma é musical”

O intercâmbio com os países africanos foi fundamental não somente para ampliar a informação musical dos grupos negros, mas também para o delineamento das diversas Áfricas que alimentam os conteúdos simbólicos dos blocos afro da Bahia. Mas, embora cada bloco afro tenha elaborado para si elementos culturais específicos, que enfatizam a pluralidade da África no imaginário da população negra de Salvador, essa variedade não altera a unidade construída em torno da estética afro. (GUERREIRO, 2000, p. 105)

Além da cultura africana, cada vez mais difundida e enaltecida, outra referência que contribuiu no processo de formação da negritude baiana foi a cultura rastafári e um dos seus principais difusores, Bob Marley. Foi através do reggae que Bob difundia os ideais antirracistas e contra a opressão. Muito mais do que um ritmo, o reggae fazia parte de um movimento étnico, político e religioso, que, por sua vez, também influenciou tanto a estética quanto o comportamento dos afro-baianos. Além da música caribenha, começou a se fazer presente em Salvador também os ritmos cubanos, através de artistas como Célia Cruz – que veio mais tarde a gravar uma versão da canção “Você Abusou”, da dupla baiana Antonio Carlos e JocaFi. Segundo o músico Ivan Huol (GUERREIRO, 2000, p. 97), foi um encontro perfeito: se por um lado a percussão cubana tinha um quê de improvisação e de solo, na Bahia tinham “exímios solistas do candomblé”.

Compreender os blocos-afro, e o samba-reggae, como mais do que um ritmo, mas um movimento social é perceber que eles serviam como porta-vozes da luta antirracista, como algo que foi capaz de reposicionar o negro na sociedade baiana, possibilitando-o levantar a cabeça e ter orgulho da sua cor e das suas origens e, através da música, enfatizar todo esse empoderamento. Não foi a toa que aos poucos pudemos ver pessoas ligadas a todo esse movimento fazendo parte também da esfera política.

E foi nesse contexto dessa efervescência musical e de troca de informações com outros ritmos e países que surge em Salvador uma convenção diferente. Embora a paternidade do samba-reggae seja contestada, conforme aparece no documentário “Samba Reggae: a arma é musical” – por um lado César Veloso, mestre de bateria do Malê Debalê defende que o ritmo foi desenvolvido pelo grupo na década de 70, como

comprovaria a canção “Coração Rastafári”, de Djalma Luz; por outro Geraldo Miranda, ou Geraldão, um dos fundadores do Muzenza, afirma que, enquanto o Olodum fazia samba, ele queria um ritmo diferente para o bloco da Liberdade e, assim, teria surgido o samba-reggae – para Gerônimo não há dúvida de que o grande nome por trás deste ritmo é Neguinho do Samba. Segundo o cantor e compositor, a partir da dissidência da diretoria do Ilê, Nego, Euzébio, João Jorge e Neguinho do Samba ingressaram no Olodum e, a partir da mobilização no Pelourinho, especialmente com os jovens da comunidade, começaram a praticar o samba-reggae. Assim como Gerônimo, Daniela Mercury e Tonho Matéria também creditam a Neguinho do Samba, o desenvolvimento do ritmo. Enquanto para a artista, o percussionista foi um dos maestros mais capazes de improvisar nos arranjos e reger centenas de instrumentos ao mesmo tempo, criando cadências distintas, para Tonho Matéria foi, junto com o Mestre Jackson, que Neguinho promoveu a mesclagem do samba com o reggae. Ainda para o cantor e compositor, a autoria também pode ser dada ao percussionista por ele ter sido o primeiro a registrar o ritmo em disco, no “Nubia, Axum, Etiopia” (1988), do Olodum.

Independente de quem foi o criador do samba-reggae, é inegável pensar na contribuição de Neguinho do Samba para o ritmo, uma vez que foi com ele na regência da percussão, que o Olodum, uma das principais referências do ritmo no mundo, ganhou repercussão no Brasil e em outros países. A expressividade do bloco-afro do Pelourinho foi tão intensa, que artistas renomados internacionalmente vieram à Bahia para gravar com a banda, a exemplo de Paul Simon (1990), com quem o Olodum também tocou no Central Park, em Nova York, e Michael Jackson (1996). Para Guerreiro (2000, p. 60), a creditação do samba-reggae a Neguinho do Samba também se dá pelo “reconhecimento mais amplo de sua contribuição para uma renovação na tradição rítmica negra”. Essa renovação se deu “tanto pela modificação de instrumentos percussivos quanto uma nova forma de tocá-los” (GUERREIRO, 2000, p. 60). Além de dispensar o apito como forma de se comunicar com os percussionistas, passando a usar os timbales, Neguinho também foi inovador ao utilizar duas baquetas para tocar, diferentemente do

que se costumava fazer na época. Segundo Mestre Memeu¹⁸, “a formação antiga de tocar é você com uma baqueta na mão e a outra mão você usava como base, pra manter a ritmia”.

Embora os blocos-afro e o samba-reggae se difundissem cada vez mais, principalmente nos seus bairros de origem, até 1987, os espaços ainda eram extremamente dicotomizados. Não é a toa que surge neste ano a composição de Gerônimo “Eu Sou Negão”, que evidenciava a tensão entre os blocos-afro e os trios elétricos. Ao tempo em que o primeiro era colocado numa situação de invisibilidade – nesta época, os músicos não eram remunerados, os shows eram pagos com contrapartidas, como o deslocamento e hospedagem, o segundo conseguia ingressar nas rádios, gravar discos. A junção entre os dois segmentos – bloco de trio (frevo baiano) e bloco-afro (samba-reggae) – originou o que se chama de *axé music*, que é basicamente, segundo Guerreiro (2000, p. 133), a base rítmica do samba-reggae com a instrumentação harmônica (teclado, baixo e guitarra).

Ao tocá-la com seus *samplers* e instrumentos eletrônicos, as bandas de trio incrementaram a fusão da nova música afro com a música pop carnavalesca baiana, dando maior visibilidade ao elemento rítmico-percussivo dos negros. O ritmo produzido nas periferias de Salvador, a partir dessa fusão harmônico-percussiva, alcançou os consumidores de classe média e alta, que ignoravam a música dos blocos afro e preferiam correr atrás dos trios elétricos (GUERREIRO, 2000, p. 133)

Para Barabadá¹⁹, a diferença entre o *axé music* e os blocos-afro está na essência. Enquanto o primeiro se preocupa com a lógica comercial, para atrair público e fazê-lo dançar, o segundo se interessa pelo conteúdo das letras, que geralmente está relacionada com o orgulho negro e de suas origens.

O primeiro boom do Olodum veio com a gravação da canção “Faraó (Divindade do Egito)” por Margareth Menezes. Após o cantor Djalma Oliveira

¹⁸ Informação verbal presente no piloto “Passando o Som”

¹⁹ Informação verbal extraída do documentário “Samba Reggae: a arma é musical”

ouvir a canção e o ritmo dos tambores comandado por Neguinho do Samba, ele resolveu ir atrás de uma voz feminina nova para gravar a música. A gravação, em 1987, acabou se tornando emblemática e garantiu uma repercussão ainda maior ao trabalho realizado pelo Olodum.

Em paralelo a esse fenômeno, o cantor Paul Simon, que tinha grande curiosidade por músicas regionais e *world music*, estava em busca de algo exótico para compor o próximo disco, "*Rhythm of the Saints*". No disco anterior, "*Graceland*", Simon já havia conquistado um *Grammy* e já havia demonstrado sua intenção de unir a música pop americana com os ritmos musicas sul-africanos. Segundo Ramone (2008, p. 194), a produção de "*Rhythm of the Saints*" estava por conta de Roy Halee, mas Simon pediu que o produtor brasileiro Mazzola desse uma assistência, uma vez que parte do disco ia ser gravado no Brasil. Sobre a experiência de ouvir por acaso a batida do Olodum, após um jantar com Paul Simon e Mazzola, Ramone conta:

Quando conseguimos encontra-los, ficamos sem fala. Lá, no meio da rua, tocava um grupo que mais parecia uma banda marcial. A ressonância do som produzido por seus tambores, como se fossem batidas do coração, era eletrizante. Paul e eu nos entreolhamos, já adivinhando o pensamento um do outro. A energia visceral do som reverberando dos edifícios era algo que nunca tínhamos ouvido num estúdio de gravação e seria perfeita para *Rhythm of the Saints* (RAMONE, 2008, P. 195)

A gravação com Paul Simon no Pelourinho e o *Grammy* na categoria *World Music* permitiu ao Olodum um lugar no mercado internacional e nas manchetes dos cadernos nacionais. Através dela veio também a gravação da música "*They don't care about us*", de Michael Jackson.

4.2. A BANDA DIDÁ

Com o objetivo de ensinar percussão a um grupo de mulheres, Neguinho do Samba criou, em 1993, a Escola de Música Didá. Além de instrumentos percussivos, a escola também oferece cursos de dança, capoeira, teatro.

Antes da fundação da Didá, Neguinho do Samba chegou a implementar no Olodum a “Mãe Maria Mulher Olodum”, que, segundo Guerreiro (2000, p. 200), não chegou a durar muito tempo. Uma das razões atribuídas ao curto período foi a falta de prioridade dado projeto pelo Olodum – como não tinha espaço e instrumentos próprios, a banda feminina se limitava a ensaiar nos períodos de folga do grupo.

Com uma ideia plantada, era só uma questão de tempo para o maestro poder implementar um projeto duradouro voltado para mulheres. O primeiro passo foi conseguir um espaço. De acordo com Portela (2006), o casarão que se tornou a sede da Didá foi um presente que Neguinho ganhou de Paul Simon – a relação entre os músicos começou a ser construída quando o artista estadunidense veio a Salvador e resolveu gravar com o Olodum.

O Paul Simon veio agradecer e disse “maestro, eu quero te dar um presente. Você fez muito bem pra mim, pra minha carreira, repercutiu. Eu quero te dar um carro. Você quer um carro? Você quer o que?”. E ele [Neguinho do Samba] disse assim: “não, eu quero um casarão que tá ali abandonado que eu tenho um sonho de criar uma escola de música, de construir pra crianças, mulheres” (...) E o Paul Simon veio e automaticamente arrendou pro nome dele (PORTELA, 2016)

Com a difusão da Escola de Música Didá e a profissionalização dessas mulheres nasceu a Didá Banda Feminina. Como no início Neguinho do Samba ainda se dividia entre o Olodum e a banda feminina, ele colocou Adriana Portela como maestrina interina (PORTELA, 2016). A percussionista, que começou tocando repique e, aos poucos, aprendeu a tocar todos os instrumentos percussivos. Aproveitando os festejos da “Lavagem do Bonfim”²⁰, em janeiro de 1994, a banda resolveu fazer a primeira aparição pública, porém sem o maestro Neguinho do Samba, que na época estava viajando com o Olodum (GUERREIRO, 2016, p. 204). Sobre este dia, Viviam Caroline (apud GUERREIRO) lembra:

Nós botamos os instrumentos na cabeça, porque não tínhamos transporte. Descemos o plano inclinado e lá estávamos nós em frente ao Mercado Modelo [de onde parte a procissão em direção à Igreja do Bonfim]. Algumas

²⁰ A Lavagem das Escadarias da Igreja do Bonfim, uma das maiores manifestações populares da Bahia, é um dos eventos em homenagem a Senhor do Bonfim.

pessoas estranharam muito, juntou muita gente ao redor da Didá porque ninguém entendia nada. A gente ouvia coisas assim: ‘o que é que essa mulher tá fazendo aí? Não tem roupa pra lavar em casa, não, minha filha?’. Já outras pessoas achavam interessante. Ninguém ficava indiferente, porque era muito novo mesmo (CAROLINE apud GUERREIRO, 2016, p. 203)

Ao longo dos ensaios as mulheres perceberam a necessidade de criar uma nova forma de tocar em relação ao padrão estabelecido pelos percussionistas da época. Segundo Portela (2016), os homens tocavam mostrando os braços e o quão eles eram fortes; enquanto as mulheres da Didá passaram a tocar sambando e dançando.

E não demorou para a banda, além da curiosidade do público, chamar a atenção de grandes nomes da música brasileira. O primeiro boom da Didá foi com a turnê do show “Tieta do Agreste” de Caetano Veloso e Gal Costa (PORTELA, 2016).

Ele [Caetano Veloso] pediu assim: ‘Neguinho, me consiga alguns meninos pra fazer a percussão porque eu queria adequar a percussão com a MPB’. (...) Aí o Neguinho trouxe ele aqui (...) Quando ele viu a gente tocando, ele disse “nossa, elas sabem tocar” (...). E através desse processo do Caetano, vieram outros acontecimentos, com outros artistas. Veio a Daniela Mercury que hoje faz muitas atividades com a gente, muitos shows, apresentações. Veio a Maria Bethania, a Gal Costa que participou dessa turnê junto com o Caetano do filme Tieta, Milton Nascimento, Vanessa da Mata e tantos outros e tantas outras viagens também internacionais (PORTELA, 2016)

Para além das potencialidades e do sucesso que a banda conquistou, tem uma conquista que é incomensurável: o empoderamento feminino. Para Portela (2016), “a didá me deu um horizonte de cidadã, mulher, guerreira, possibilitada de fazer, de contestar e protestar os meus direitos”

A Didá é aquele momento em que Neguinho se consagra não somente como músico ou como mestre de percussão, mas como um cara que se atreve, tem ousadia suficiente para mexer na tradição. Na África, mulheres não percutem. Nos candomblés, os homens são os percussionistas. E ele viu essa possibilidade de colocar mulheres no mundo da percussão e, com isso, mudar o status quo dessas mulheres (GUERREIRO, 2016)

5. O PRODUTO E OS PROCESSOS PRODUTIVOS

5.1. O PRODUTO: *PASSANDO O SOM*

No capítulo três, destinado ao programa, busquei retratar os conceitos que foram fundamentais para a elaboração do projeto. Neste tópico vou ressaltar algumas escolhas sobre aspectos comercial e técnico do produto.

- O nome do produto

“Passando o Som” foi uma ideia que tive ainda no começo, cujo objetivo era garantir um duplo sentido que pudesse dizer sobre as duas principais diretrizes do projeto (música e memória). O termo é largamente utilizado no meio musical com o significado de testar o áudio dos instrumentos e da voz antes de um show ou apresentação. Por outro lado, “Passando o Som” também se aproxima da expressão “passar a limpo”, que corresponde à ideia de evidenciar algo.

- O tempo do programa

Como dito anteriormente, este projeto tem como principal referência o Canal Bis – por ser o único canal brasileiro no segmento musical. Por isso, todas as diretrizes do *Passando o Som* buscaram se relacionar com o que eu observei em outros programas (como a divisão em blocos, quantidade de blocos, tempo total). Essas conclusões foram pessoais, uma vez que eu não consegui contato com a emissora para embasar, através do Manual do Bis, as minhas observações.

- Vinheta de abertura

Para a vinheta, pensei em algo rápido, como costuma ser o estilo do Canal Bis. A vinheta foi elaborada pelo *motion designer* Helton Rosa, que também ajudou no processo de gravação e finalização do produto, a partir de algumas referências que eu já tinha reunido. Meus principais objetivos eram que a vinheta promovesse um diálogo entre o antigo e o novo e também fizesse uma referência a elementos musicais, como caixa de som e ondas sonoras.

Uma vez elaborada a proposta da vinheta, em que eu tinha planejado o alto-falante de uma caixa de som vibrando de acordo com o BG e, por fim, explodindo e aparecendo ondas sonoras com o nome do programa “Passando o Som”, foi a vez de tentar colocar isso em prática.

A primeira etapa foi fazer a marca do programa. Com a ideia de fazer algo mais moderno e arrojado, Helton sugeriu uma fonte já existente²¹ sem serifa e em negrito. Depois partimos para a elaboração da vinheta e de como aplicaríamos a marca a ela. A partir da proposta de simular uma caixa de som, “O” de “SOM”, foi utilizado como parte integrante desse alto-falante, ao mesmo tempo que esse contorno indicaria a presença do artigo de “Passando O som”, que resolvemos deixar implícito. As linhas e a deformação no entorno da marca complementam a ideia onda sonora e movimento.

O BG, assim como o restante da vinheta, foi pensado para garantir a consonância entre “antigo” e “novo”. Para isso, desde o início, tinha em mente trabalhar com os “chiadinhos” típicos do disco de vinil quando tocados numa vitrola e também com o “*scratch*”, que é a interferência, muito utilizada por DJs, na velocidade dos discos.

- Público

Como não consegui acesso aos dados oficiais do Canal Bis, parto da premissa de que – por ser um canal segmentado com linguagem arrojada, voltado para música popular brasileira, buscando um diálogo entre clássicos da MPB, sertanejo e pagode²² – o canal é voltado, principalmente, para um público jovem-adulto que consome e tem interesse por música popular.

- Inserção na programação

Como o projeto tem um cunho comercial e utiliza como referência para

²¹ A fonte foi disponibilizada gratuitamente pela empresa independente FontFabric, do designer Svet Simov.

²² Na descrição do canal no site do Globosat Play consta: “Com uma programação 100% voltada para música, o canal BIS tem atrações que vão do MPB ao rock, passando pelo pop, sertanejo e pagode.”

veiculação o Canal Bis, achamos importante pensar, mesmo que como uma escolha hipotética, o lugar dele na programação da emissora, uma vez que a indicação do canal televisivo e o lugar na grade de programação vão nortear todo o processo de elaboração do programa e sua execução. A faixa horária na qual o canal se propõe a lançar novos episódios das séries convencionais²³ é entre 19h e 20h (de domingo a sexta) – enquanto o restante da programação é preenchido com exibição de shows e reexibição dos programas da emissora. É possível perceber, no entanto, que esse padrão é rompido às quartas-feiras – em que é exibido episódios inéditos da série “Música Boa Ao Vivo” às 21h30 – e aos sábados e domingos, em que são exibidos documentários diferentes na faixa das 21h30.

Considerando estes fatores, o lugar em que melhor se encaixaria o *Passando o Som* é às terças-feiras às 19h30, um horário dentro dos padrões de conteúdo inédito da emissora que ela utiliza para reprisar episódios do “Por Trás da Canção”. O programa, dessa forma seria exibido logo após à série “Sons Urbanos” e seria seguido pelo especial “Samantha Canta”.

5.2. PESQUISA

A definição do tema do projeto – retratar músicos que foram importantes para a musicalidade brasileira, mas foram esquecidos – se deu, principalmente, a partir das minhas lembranças com o estágio na Rádio Educadora da Bahia. Durante um ano e meio em que estive como produtora do Especial das Seis, me dediquei a alguns programas sobre o resgate de memória, geralmente ligado a alguma efeméride. O entusiasmo em me debruçar e descobrir mais sobre músicos que pouco tinha ouvido falar, me fazia querer compartilhar aquela descoberta com todos. Um dos programas em que assinei a produção foi sobre o Olodum, que fazia parte da série carnavalesca sobre os blocos afro. Durante a gravação²⁴, o cantor Mateus Vidal falou sobre a inovação sonora permitida por Neguinho do Samba quando o percussionista inseriu uma segunda baqueta ao tocar os tambores.

²³ Por série convencional excludo o lançamento de documentários ou programas especiais

²⁴ O programa pode ser conferido através do link:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/5504>

A partir disso, veio o interesse de entender o que essa mudança de fato tinha acarretado, além da explosão do *samba-reggae* no mundo.

Se, por um lado, eu sabia com o que gostaria de trabalhar, por outro foi muito difícil definir como eu faria isso. Inicialmente tive a ideia de fazer um programa que percorresse os diferentes gêneros e ritmos da música brasileira, depois pensei em fazer um programa sobre instrumentistas brasileiros. Na época, em julho de 2014, faltando um semestre para a minha graduação, resolvi adiar os planos da formatura para fazer intercâmbio e aproveitar este período para elaborar algo mais contundente. Ainda nessa época o meu orientador era o professor Guilherme Maia, porém, durante a viagem, a professora Juliana Gutmann passou a integrar o corpo de docentes da Universidade Federal da Bahia e por ela ter mais relação com o meu tema (televisão e música) resolvi, em conjunto com meu antigo orientador, que ela seria a professora com maior aderência para continuar o meu processo de orientação.

Logo quando retornei ao Brasil, em janeiro de 2015, começamos a conversar e discutir sobre como seria o programa, o que abordaria e qual o objetivo. Aos poucos fui correlacionando as minhas referências televisivas e o meu desejo de preservar a memória musical e, ao mesmo tempo, poder dar espaço a novos artistas até conseguir chegar de fato na ideia do *Passando o Som*.

Uma vez definido o tema do projeto e do programa piloto, comecei a conversar com amigos e colegas – que direta ou indiretamente trabalhavam com música, a exemplo de Val Benvindo, produtora do Ilê Aiyê, e Renato Cordeiro, apresentador na Band News FM Salvador – e com a minha orientadora para entender um pouco mais sobre Neguinho, o Olodum, o *samba-reggae*.

As referências sobre Neguinho são realmente poucas. Para saber mais sobre o músico, recorri a sites de busca, matérias de telejornal e jornal impresso (embora, basicamente, tenha encontrado um perfil no dia da morte dele), ao livro “Trama dos Tambores: A música afro-pop de Salvador”, de Goli

Guerreiro, e depoimentos dos entrevistados. Também foi difícil encontrar fotos do músico em boa qualidade – principalmente antes de Neguinho entrar para o Olodum. Já os vídeos utilizados como *inserts* foram encontrados através de pesquisa no YouTube. Embora tenha tentado contato com alguns canais, como Rede Globo e Multishow, para solicitar a autorização do uso das imagens, não obtive resposta. De todo modo, todas as imagens encontram-se devidamente creditadas e o projeto não será usado com fim comercial, mas sim unicamente acadêmico.

5.3. ESCOLHA DOS ENTREVISTADOS

A partir da pesquisa sobre a vida de Neguinho do Samba, considerei importante ter, ao menos, uma pessoa que pudesse falar sobre a passagem do músico pelo Olodum, que possibilitou ao músico criar a variação rítmica do *samba-reggae*, e a fundação da banda percussiva feminina da Didá. Escolher Mestre Memeu foi um processo natural, já que ele foi aluno de Neguinho do Samba e foi escolhido pelo próprio mestre para se tornar maestro da banda. Após o contato prévio, a gravação foi marcada na própria sede do Olodum, no Pelourinho. Inicialmente, para falar sobre a Didá, busquei entrevistar a diretora e percussionista Viviam Caroline, mas por problemas de saúde e falta de agenda, ela indicou o contato da maestrina da banda, Adriana Portela. Ao conhecer a história de Adriana, fez muito sentido a razão dela ter feito parte deste projeto. Além de ter aprendido percussão com Neguinho, foi ela uma das principais motivações para o músico montar um grupo de percussão feminino. Assim como o Olodum, optei por realizar a gravação na sede do grupo pela representatividade do espaço para a história da banda.

Com o intuito de abordar a importância do *samba-reggae* e buscar entender como ele se tornou essa explosão midiática, responsável por trazer Paul Simon e Michael Jackson à Bahia, já tinha em mente entrevistar alguns dos difusores do ritmo. Inicialmente, cogitei gravação com Margareth Menezes – uma das primeiras difusoras do *samba-reggae* com a gravação de “Faraó – Divindade do Egito”, composta por Luciano Gomes – e Daniela Mercury – que costuma fazer gravações e shows com a Didá. A assessoria de Daniela Mercury, no entanto, não conseguiu conciliar a agenda da cantora

com as gravações do *Passando o Som*. Outro artista que não conseguiu agenda para participar do projeto foi o cantor e percussionista Carlinhos Brown. Margareth Menezes, por sua vez, aceitou participar do projeto e a gravação foi realizada na área verde do condomínio onde mora a artista.

Por fim, em conversa com Juliana Gutmann, a mesma indicou que o programa também ressaltasse o lado mais histórico e antropológico do trabalho de Neguinho do Samba. Com isso em mente, a orientadora indicou que entrasse em contato com a antropóloga e escritora Goli Guerreiro, que dedicou uma parte da sua pesquisa à música afro-pop, incluindo os blocos afro (como Olodum e Didá) e o próprio *samba-reggae*.

Apesar de ter considerado inicialmente gravar com alguém da família do músico, até para compreender mais sobre o lado pessoal e a história de Neguinho do Samba, desisti da ideia ao longo do processo por duas razões: 1) o objetivo do programa é se ater à obra de grandes músicos e 2) não seria condizente falar sobre a trajetória do músico e traçar uma análise sobre a sua obra em 21 minutos.

5.4. ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Como um produto jornalístico, antes de partir para as gravações elaborei uma pauta, que, como tal, incluía o percurso que gostaria de traçar no decorrer do programa bem como um roteiro de perguntas, elaborado através de pesquisa. Por se tratar de um produto factual, em que eu só tinha acesso às falas de cada entrevistado à medida em que eles iam respondendo as perguntas, muita coisa foi sendo alterada ao longo do processo. Durante as gravações, fui percebendo que algumas perguntas não funcionavam muito bem, uma vez que eu não conseguia o resultado esperado, ou que alguns entrevistados tinham menos habilidade com a câmera do que outros, principalmente em relação a montar uma frase com uma introdução, uma vez que minha voz e a pergunta não apareceriam na montagem.

Apesar de ter uma proposta narrativa bem estabelecida, não foi possível segui-la à risca durante todo o processo, afinal, por se tratar de um programa com caráter documental, em que eu não tinha como prever as

respostas dadas a cada pergunta. Segundo Santos (2009 apud ARAGÃO, 2012, p. 25): “o jornalista não deve se prender a roteiros, pois a riqueza informativa ocorre nas sutilezas dos gestos, no tom da voz, nas expressões, revelações que surgem conforme a ‘conversa’ vai avançando”.

5.5. GRAVAÇÃO, EDIÇÃO E FINALIZAÇÃO

Neste item gostaria de ressaltar que se não fosse a participação de alguns amigos e parceiros da área de televisão e cinema, dificilmente este projeto teria sido possível, primeiro e principalmente pela falta de recursos técnicos na Facom: tanto de equipamento quanto de técnicos.

Para a gravação das entrevistas foi necessário montar uma equipe com três profissionais: uma produtora (eu, Lara Maiato), um operador de câmera (Helton Rosa) – que também fez a direção de fotografia e esteve presente em todas as gravações – e um operador de áudio, que foi rotativo, dependendo da disponibilidade de amigos/parceiros (Caio Requião, Marcelo Argôlo e Gabriel Nascimento). Para a captura das imagens foram utilizadas duas câmeras DSRL com função de gravação de vídeo - além do baixo custo, essa nova geração de câmeras fotográficas também garantem uma alta qualidade de imagens. As entrevistas foram todas capturadas em Full HD (1920x1080)²⁵ e as câmeras utilizadas foram: uma **Nikon D3100** com lente **Nikon 18-55mm F/3.5-5.6**, que, fixada em um tripé, garantiu um plano mais aberto e imagens mais estáticas; e uma **Canon 60D** com lente **Sigma 17-70mm F/2.8-4**, operada por Helton Rosa com auxílio de um monopé, que além de planos mais fechados, possibilitou uma maior movimentação de câmera para acompanhar possíveis movimentos do entrevistado.

Como cada locação ajudava a comunicar sobre o entrevistado, optei por um enquadramento que ajudasse a contextualizar este cenário sem perder de vista o convidado, sempre em primeiro plano para se sobressair perante a atenção do telespectador. Por limitações de recursos humanos,

²⁵ A resolução 1920x1080 está de acordo com o formato 16:9, que passou a ser utilizado pela Rede Globo, a partir de maio deste ano, como formato padrão tanto para exibição em canal digital quanto analógico, conforme o Boletim de Informação para Publicitários: <http://comercial2.redeglobo.com.br/biponline/Pages/BIP612.aspx>.

não houve a presença de mais um operador para a câmera estática, o que acarretou numa necessidade de Helton Rosa ficar acompanhando periodicamente o equipamento. Já o áudio foi captado com um gravador **Zoom H6** e um sistema sem fio de microfone de lapela **Sennheiser Ew 112 G3**. Para iluminar as cenas, foram escolhidas locações onde não se dependia muito de equipamento de luz, além de todas as gravações terem sido realizadas durante o dia. Além do uso da luz natural, utilizamos luzes de Led para auxiliar na fotografia.

O processo de decupagem, como esperado, foi realmente o mais trabalhoso e exaustivo. Ao fim de cada gravação, antes mesmo de sincronizar o áudio e o vídeo, eu ouvia todo o áudio e transcrevia a fala e os tempos respectivos para facilitar a edição. Ao todo foram duas horas e trinta e cinco minutos de gravação e sete meses (entre gravações, decupagem e edição). Com todo o material transcrito do que eu tinha gravado e julguei importante para o programa, foi a vez de tentar contar uma história em que os depoimentos se intercalassem e fizessem sentido sem precisar de uma voz *over*. Foram várias tentativas, tanto no papel quanto no processo de montagem, para compreender como funcionaria melhor a ordem e o fluxo dos depoimentos. Neste processo foi imprescindível a contribuição de Juliana Gutmann com sua experiência em edição e com programas televisivos. Nas orientações voltadas para a edição do produto, nos dedicamos a analisar as sequências e discutir possíveis inversões na ordem de depoimentos e no enxugamento de algumas falas.

Para a edição e montagem foi utilizando o programa da Adobe, o Premiere Pro. Ao longo deste processo, uma das maiores dificuldades foi encontrar uma solução para a abertura do programa. Inicialmente tinha pensando em fazer imagens da cidade; abrir com um dos entrevistados falando sobre a importância do tambor e da percussão para a Bahia; ou fazer uma colagem com depoimentos diversos sobre Neguinho, colhidos a partir de entrevistas e shows. Cheguei a colocar todas essas opções em prática, mas não conseguia o resultado esperado. Voltando a assistir uma das minhas principais referências para este projeto, o programa “Por Trás da Canção”, vi

que a equipe do programa utiliza um “*teaser*” com alguns depoimentos como forma de abertura, para que o telespectador, antes do começo efetivo do programa, já soubesse o que ele encontraria ao longo dos 20 minutos subsequentes. Foi a partir daí que me veio a ideia de intercalar os depoimentos utilizados no programa com *sobe sons* e imagens de Neguinho do Samba na abertura.

Outra grande preocupação foi pensar o programa em blocos. Confesso que pela falta de experiência com programas televisivos, não tinha muita noção de como pensar o programa dividido em partes. No processo de orientação, também discutimos sobre o uso da serialidade nos programas jornalístico, o que me ajudou a propor um modelo dividido em três blocos para o programa. No primeiro, concentrei os depoimentos sobre a apresentação de Neguinho do Samba – para contextualizar o público sobre quem é esse músico – e a criação do *samba-reggae*. O segundo se dedica a falar sobre as conquistas de Neguinho com o Olodum, em especial as gravações com Paul Simon e Michael Jackson, e a fundação da Didá. Já o último bloco retrata a perda precoce para a música brasileira com a morte de Neguinho do Samba.

Uma vez editado e montado, foi a vez de finalizarmos a parte audiovisual. O gerenciador de caracteres foi produzido por Helton Rosa através do programa After Effects e aplicadas no projeto do Premier. Outra contribuição do publicitário e *motion designer* foi a correção de cor, realizada através do Blackmagic Design: Davinci Resolve.

Embora todo o processo tenha sido difícil pelo acúmulo de funções que exerci – roteiro, produção (desde selecionar as fontes e fazer o contato, preparar a entrevista e executá-la), edição e direção, além de toda a pesquisa teórica que embasa este memorial - ela foi facilitada pelo apoio e pela experiência da orientadora Juliana Gutmann e do finalizador Helton Rosa.

5.6. O MEMORIAL

Comecei as leituras e o processo de escrita do memorial simultaneamente à produção do programa. Inicialmente não houve dificuldade em relação a isso, pois, no primeiro momento – enquanto relacionava os entrevistados, marcava a entrevista e elaborava o roteiro de perguntas – as demandas com o produto ainda eram baixas, o que me permitiu adiantar parte do memorial.

Aos poucos, no entanto, com o início das gravações e decupagens, percebi o quanto era difícil dar conta dessas duas partes do Trabalho de Conclusão de Curso- entre a parte prática e teórica. Por isso, em consenso com Gutmann, optei por, depois de ter realizado as leituras indicadas, construir uma primeira versão da parte teórica do memorial e finalizar a escrita da proposta do programa, dedicar-me, exclusivamente, à finalização da parte audiovisual para, depois, continuar e concluir o memorial. A decisão por terminar primeiro a parte prática se deu pelo medo de adiar e, porventura, não conseguir conciliar agenda com os entrevistados, uma vez que ia se aproximando o carnaval – evento em que quase todos eles têm compromissos e passam meses se dedicando a ensaios e shows.

Desse modo, embora sempre buscasse ler e acrescentar algo ao memorial, eu só continuei a me dedicar a ele com afinco e exclusividade após a edição do programa. Como muitas das leituras foram realizadas ao longo do meu processo de aprendizagem na Faculdade de Comunicação da UFBA, a exemplo dos textos de Williams, Gomes e Eco, restou-me mais o trabalho de compilar o que julguei necessário e organizar as ideias.

Além da análise de Juliana Gutmann, que participou de cada etapa deste material, lendo, analisando e sugerindo conteúdos e textos, foi essencial contar com a leitura e a crítica de colegas um pouco mais distanciados e com um olhar um pouco menos viciado – e aqui destaco o papel de Valéria Vilas Boas e Marcelo Argôlo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRELO, Roseane. **A televisão e a prática do zapping:** interatividade com a audiência. Revista Comunicação & Educação, ano XI, n. 1, jan/abr de 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37560/40274>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

ARAGÃO, Fernanda Maria B. **Ribeira de Itapagipe:** história e cotidiano de um bairro de Salvador. 2012. 52f. Memorial (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

AYRES, Paloma; CALDAS, Rebeca.. **Do som nas bacias à música do mundo.** A trajetória de um mestre da percussão.. Revista Lupa 2009. Disponível em: <<http://www.lupa.facom.ufba.br/2009/11/neguinho-do-samba-reggae/>>. Acesso em: 03 de março de 2016.

BANDEIRA, Messias Guimarães. **O underground na era digital:** a música nas trincheiras do ciberespaço. Intercom, Campo Grande, set. 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/75767880051012233514623454319002702124.pdf>> Acesso em: 06 mar. 2016

BARBOSA, Marialva. **Televisão, narrativa e restos do passado.** Revista e-compos, v. 8, abril de 2007. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/138/139>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

COSTA, Marília Hughes Guerreiro. **O Modo De Endereçamento Do Globo Repórter:** Uma análise a partir de três períodos historicamente distintos. 2009. 165f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ECO, Umberto. “A inovação no seriado”. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. [p. 120-135]

FECHINE, Yvana. **Gêneros Televisuais**: a dinâmica dos formatos. Revista Symposium, Recife, ano 5, n. 1, jan. a jul. 2001. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195.PDF>> Acesso em: 02 mar. 2016

GOES, Zico. **MTV: Bota Essa p#@% pra funcionar!** São Paulo: Panda Books, 2014,

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural**: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Revista Famecos, Porto Alegre, v.18, n.1, jan/abr de 2011.

GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI, Jeder. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: Edfba, 2011.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Entrevista concedida para a autora em 05 de maio de 2015. Local: Salvador. Entrevista gravada em cartão de memória (26min).

GUTMANN, Juliana Freire. **Sobre performance e historicidade**: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. **Revista e-compos**, Brasília, v.18, n.2, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1175/835>> Acesso em: 10 de abril de 2016.

_____. **O contexto comunicativo como estratégia de mediação televisiva** – considerações sobre o Jornal da MTV. **Revista e-compos**, Brasília, v.6, agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/79/79>>. Acesso em: 10 de março de 2016.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero**: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do *indie rock* como

gênero. 2011. 210f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MELLO, Zuzá Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

NOLASCO, Hanna. **De Musicalíssima a The Voice Brasil**: um estudo sobre os programas musicais da Rede Globo. 2014. 82f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PATERNOSTRO, Vera Isis. **O Texto na TV**: Manual de Telejornalismo. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1999.

PORTELA, Adriana. Entrevista concedida para a autora em 20 de junho de 2015. Local: Salvador. Entrevista gravada em cartão de memória (33min).

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema**: Técnicas e Estéticas. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

ROCHA, Simone Maria; SILVEIRA, Letícia Lopes da. **Gênero televisivo como mediação**: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. **Revista e-compos**, Brasília, v.15, n.1, jan/abril de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/745/568>> Acesso em: 03 de dezembro de 2014

Samba reggae: a arma é musical. Direção e roteiro: Maira Cristina. Produção: Valéria Lima. TVE Bahia, 2010. Documentário (75 min), son., color. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1910>> Acesso em: 06 de abril de 2016.

SERAFIM, José Francisco. “Televisão e documentário: afinidades e desacertos”. In: **Televisão e Realidade**. Salvador: Edufba, 2009. [p. 49 a 59]

VILAS BÔAS, Valéria Maria. **Outras notícias virão logo mais:** A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo. 2012. 178f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

WILLIAMS, Raymond. **Television, technology and cultural form.** Londres, Routledge, 1990.

APÊNDICES

DECUPAGEM DAS ENTREVISTAS

ENTREVISTADA: GOLI GUERREIRO

DATA: 05/05/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0001_GOLI_GUERREIRO

[Timecode: 00:14 a 01:56] – “A percussão é a base da música popular brasileira. A percussão é o elemento extremamente variado que permite a construção sonora de diversas maneiras. A gente teve essa sorte de poder recriar os tambores no Brasil, que os africanos na América do Norte, por exemplo, não puderam recriar seus tambores, eles tiveram que trabalhar com instrumentos harmônicos. Embora eles tenham conseguido uma coisa maravilhosa, a gente teve esse privilégio de recriar os tambores, que era uma forma de manter os povos diferenciados, separados, até rivais, então foi uma estratégia do governo colonial que rendeu pra gente uma riqueza, uma diversidade instrumental em termos de tipos de tambores que é muito interessante. E isso perpassa, tanto que a gente tem todos os tipos de samba, regionais, com suas características e tal. Então a percussão é a música brasileira. Na Bahia é talvez mais enfático pelo fato de ter a maior população negra do Brasil, pra aqui terem vindo diversos povos africanos. E isso permitiu então uma recriação e a importância da música no cenário humano”

ENTREVISTADA: GOLI GUERREIRO

DATA: 05/05/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0002_GOLI_GUERREIRO

[Timecode: 00:53 a 02:13 / 02:24 a 02:26] “Para pensar Neguinho do Samba como criador é preciso situá-lo no contexto da cidade do Salvador na década de 80, quando o samba-reggae foi inventado. Era muita efervescência. A cidade estava toda ocupada por vários blocos-afro, eram centenas de

percussionistas. E as vezes aquilo que pode ser um erro para um mestre, para outro pode ser um grande acerto. E isso aconteceu, inclusive, com Neguinho do Samba quando ele era criança e tocava nos lordes. Ele chamou a atenção do mestre dos lordes, que era uma banda de carnaval, por conta de fazer diferente. Então é muito importante ter claro o que estava acontecendo na cidade, a efervescência percussiva que dominava Salvador naquela época e como as informações eram trocadas livremente, não havia nenhum tipo de exclusividade em relação ao ensaio de um bloco, você podia frequentar todos. Quer dizer você estava totalmente mergulhado numa ambiência percussiva altamente criativa, que estava se descobrindo a percussão como algo que tinha que chegar onde chegou, ou seja na linha de frente da produção musical.” (...) “E o Neguinho do Samba é o protagonista dessa cena”.

[Timecode: 02:43 a 02:55] “O samba-reggae é uma música, um estilo musical que está ligado a um projeto político, social e existencial do negro

[Timecode: 03:17 a 04:09] “Era e é esse projeto de emancipação. Ele tá ligado a uma produção de conhecimento realizada pelos próprios protagonistas da cena, pelos próprios negros. Então toda uma historia da África foi construída pelo movimento negro, pelos blocos-afro e foram transformadas em letras de canção. Esse é um tipo de letramento pra uma população que quase sempre foi alijada de um processo de educação formal. Então o carnaval era uma grande aula, uma aula espetáculo, onde uma indumentária estava ali a serviço de uma historia contada, as danças, as letras das canções”

[Timecode: 04:29 a 04:43] “Era muita gente envolvida nesse projeto de transformação do lugar do negro na sociedade baiana. Então o samba-reggae é o clímax desse projeto.”

[Timecode: 04:59 a 05:07] “O samba-reggae é o pivô de um processo de reposicionamento do negro na sociedade baiana”

[Timecode: 5:10 a 5:30] “Essa cidade do Salvador, sempre conectada com o atlântico, que foi assim que produziu o samba-reggae - não dá pra pensar no

samba-reggae sem a influencia da jamaica, dos estados unidos, da europa, dos grandes centros, londres e dos países africanos - o samba-reggae é produto de uma poderosíssima conexão atlântica”

[Timecode: 6:27 a 7:10] “Quando um signo é lançado no mundo atlântico e ele é produto de uma comunidade que esta ali arquitetando algo importante, que esta conectado com esse atlântico, a chance que ele tem de reverberar e se tornar popular é intenso. Porque os fragmentos daquele objeto, eles estão espalhados por todo o atlântico. então você está na martinica e de repente você ouve aquilo e “isso tem alguma coisa a ver comigo”, você sente uma familiaridade e, ao mesmo tempo, a diferença impressa naquele objeto. E isso é duplamente sedutor, tanto familiar e sedutor quanto diferente e sedutor”

[Timecode: 7:22 a 7:25] “e foi exatamente o que aconteceu no samba-reggae”

ENTREVISTADA: GOLI GUERREIRO

DATA: 05/05/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0003_GOLI_GUERREIRO

[Timecode: 00:00 a 00:47] “A Didá é aquele momento em que Neguinho se consagra não somente como musico ou como mestre de percussão, mas como um cara que se atreve, tem ousadia suficiente para mexer na tradição. Na África, mulheres não percutem. Nos candomblés, os homens são os percussionistas. E ele viu essa possibilidade de colocar mulheres no mundo da percussão e, com isso, mudar o status quo dessas mulheres”

[Timecode: 01:19 a 1:35] “O percutir sempre esteve ligado a algum tipo de poder. E foi uma maneira de empoderar as mulheres e de colocá-las no centro da cena”

[Timecode: 2:25 a 3:24] “o samba-reggae acabou num estado de clássico, que talvez não seja saudável para o próprio estilo. Porque ele era tão perfeito, tão ideal quando foi criado, que acabou se conformando, no sentido

de ficar mesmo naquele formato, naquele momento da lapidação. Então hoje em dia quando se vai a um show de samba-reggae, as pessoas querem ouvir aqueles clássicos, aquelas músicas que são impossíveis de não desejar ouvi-las e não sentir uma forte emoção. E isso acabou que intimidou a pesquisa musical, e a gente não vê uma grande renovação musical, estilística, enfim”

[Timecode: 04:32 a 04:51] “Talvez as pessoas não lembrem do nome de Neguinho do Samba fora da Bahia, sobretudo no Brasil. Talvez até nos EUA, em outros lugares, ele seja mais lembrado e reconhecido do que ele é no Brasil”

[Timecode: 5:25 a 6:00] “Neguinho era um cara que queria realmente transformar as coisas. Ele transformou todo um campo musical baiano, que é uma coisa muito difícil, depois ele inventou um lugar para mulheres nesse campo musical e a gente ainda tinha muito o que esperar dele. Ele morreu muito cedo e morreu por descuido de um estado que não tem uma saúde adequada”

[Timecode: 6:24 a 6:42] “A perda de Neguinho do Samba é mais uma perda social do Brasil. A gente é incapaz o que ele tramaria, o que ele estaria fazendo agora se ele não tivesse morrido tão cedo”

ENTREVISTADA: ADRIANA PORTELA

DATA: 20/06/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0002_ADRIANA_PORTELA

[Timecode: 1:00 a 01:15] – “Pela dança afro você já tem uma vivência com os ritmos africanos, são tambores e são sons fortes. Então move. Quando os tambores tocam, eles chamam multidões”

[Timecode: 01:19 a 01:40] “E quando eu os vi ao vivo, ouvindo aquele som potente, então eu me senti seduzida. E eu falei assim “eu acho que consigo tocar um desses”. E eu abusei muito o Neguinho do Samba para aprender a tocar o tambor”

[Timecode: 01:55 a 02:31] “E chegou ao ponto em que ele cedeu. E quando ele cedeu surgiu um grupo de meninas tocando, só meninas, sem meninos no meio, e ele regendo. E ficou interessante porque a partir desse grupo feminino veio o grupo da Didá, que era um projeto futuro dele, em 92. A Didá foi inaugurada em 93. Ele já tinha um processo pra trabalhar com mulheres, crianças, idosos e veio a calhar toda essa idéia”

[Timecode: 3:16 a 3:58] “Quando ele viajava, ele deixava sempre alguém pra conduzir a gente. Só que ele fez uma viagem um pouco longa, tipo 2 meses, aí ele falou assim ‘você vai ficar responsável’, ‘eu?’, ‘você não insistiu em produzir o grupo’, aí eu falei assim ‘tá bom’. A gente começou a ensaiar, aí veio essa diferença: os meninos tocavam mostrando que eles tinham braços, que eles eram fortes; e a gente tocava meio assim sambando, dançando, sei eu falava assim ‘meninas, vamos fazer como a gente sabe fazer’

[Timecode: 4:58 a 05:20] “Ele deu oportunidade pra gente abrir os horizontes e percebermos que a gente é capaz, mulher pode, mulher toca, mulher constrói, mulher dirige, mulher governa, mulher é líder, enfim”

[Timecode: 05:34 a 05:44] “A didá me deu um horizonte de cidadã, mulher, guerreira, possibilitada de fazer, de contestar e protestar os meus direitos “

ENTREVISTADA: ADRIANA PORTELA

DATA: 20/06/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0003_ADRIANA_PORTELA

[Timecode: 00:34 a 01:05] “O Neguinho do Samba foi um percussionista inovador. ele ouvia o reggae, ele ouvia o samba, ele participou dos Lordes, ele participou de vários grupos antigos. E ele disse que aquela batida era muito repetida, que ele queria uma coisa diferente, e ele ouvia o reggae e o samba da escola de samba e quando ele tentou misturar os dois e ficou diferente, que aí surgiu o samba-reggae”

[Timecode: 02:27 a 02:34] “O Neguinho, assim, ele foi um homem que é difícil a gente ver um homem dando oportunidade às mulheres.”

[Timecode: 02:49 a 3:10] “Ele teve o cuidado de dar espaço, de dar a vez, o que as mulheres pensam. Porque ele era um filho muito prestativo com a mãe. Ele era assim, a mãe dele em primeiro lugar, abaixo de Deus, a mãe dele D. Nilza. Tanto que ele fez uma música Nilza”

[Timecode: 03:54 a 04:16] “A partir da Didá, eu percebi que eu tive a oportunidade de me conhecer como mulher, como cidadã, como possibilitadora, como gestora, enquanto multiplicadora. Eu me valorizei muito mais a partir desse pensamento de Neguinho do Samba”

[Timecode: 04:54 a 05:20] “O primeiro boom assim da Didá foi através do Caetano Veloso, nacionalmente convidando a Didá para participar da trilha do filme Tieta do Agreste. A gente fez aquela parte percussiva toda. Ele pediu assim ‘Neguinho, me consiga alguns meninos pra fazer a percussão porque eu queria adequar a percussão com a MPB’ aí o Neguinho ‘não, eu tenho umas meninas”

[Timecode: 05:25 a 05:27] “Aí o Neguinho trouxe ele aqui”

[Timecode: 05:34 a 05:38] “Quando ele viu a gente tocando, ele disse ‘nossa, elas sabem tocar”

[Timecode: 05:48 a 06:21] “E através desse processo do Caetano, vieram outros acontecimentos, com outros artistas. Veio a Daniela Mercury que hoje faz muitas atividades com a gente, muitos shows, apresentações. Veio a Maria Bethania, a Gal Costa que participou dessa turnê junto com o Caetano do filme Tieta, Milton Nascimento, Vanessa da Mata e tantos outros e tantas outras viagens também internacionais”

[Timecode: 11:11 a 11:26] “Assim, no início, quando gente saiu pela primeira vez com os tambores, “mulher vai tocar esse negócio grande? Menina, vá pra casa, vá lavar prato, vá lavar sua roupa, vá varrer a casa. Vocês não vão conseguir fazer isso”.

[Timecode: 11:36 a 11:50] “Quando a gente subia no palco, armava ali no chão mesmo, aquele grupo que tocávamos, dançávamos, fazíamos os

movimentos... Terminava 'oooh, parabéns. Vocês são lindas'”

[Timecode: 11:53 a 12:04] “As pessoas que criticavam, falavam assim ‘me perdoe, eu pensava outra coisa, vocês são lindas, continuem, façam, e eu quero ver de novo’”

ENTREVISTADA: ADRIANA PORTELA

DATA: 20/06/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0004_ADRIANA_PORTELA

[Timecode: 01:26 a 2:01] “Esse casarão que foi herdado pelo Paul Simon. Ele fez aquele trabalho muito bom com os meninos do Olodum com o Paul Simon que veio a repercutir e o Paul Simon veio agradecer e disse ‘maestro, eu quero te dar um presente. Você fez muito bem pra mim, pra minha carreira, repercutiu. Eu quero te dar um carro. Você quer um carro? Você quer o que?’ E ele disse assim ‘Não, eu quero um casarão que tá ali abandonado que eu tenho um sonho de criar uma escola de musica, de construir pra crianças, mulheres.’”

[Timecode: 02:07 a 02:22] “E o Paul Simon veio e automaticamente arrendou pro nome dele. E hoje nós estamos aqui, nesse patrimônio do Neguinho do Samba, um projeto futuro que ele tinha como futuro da vida dele aqui, né?”

[Timecode: 04:00 a 04:28] “O tambor, ele tem um poder maravilhoso. Porque quando você faz [tchamtcham], todo mundo olha, todo mundo se direciona ‘onde veio esse barulho? O que é isso?’. Ele é um chamariz. E eu costumo dizer que os tambores são o nosso cartão de visita”

[Timecode: 04:43 a 05:04] “Então, assim, a percussão, ela tem um poder muito forte. Ela vem de raízes, de matrizes africanas, afrodescendentes. Eu digo da minha historia, por ser afrodescendente. Então pra mim soa muito forte”

[Timecode: 05:13 a 05:30] “E a percussão no cenário brasileiro, no cenário baiano, ela faz a diferença. Ela invade mundos, fronteiras, ela ultrapassa

fronteiras, barreiras, onde a gente chega...”

[Timecode: 07:12 a 07:47] “E assim, é muito forte, é envolvente o toque percussivo. é um cartão de visita, é uma ferramenta de interatividade, é uma rede, se você usa esse ritmo, você invade, você entra em qualquer universo, você consegue fazer qualquer trabalho. A percussão felizmente é um potencial que transforma. Eu sinto isso”

ENTREVISTADO: MESTRE MEMEU

DATA: 03/07/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0005_MESTRE_MEMEU

[Timecode: 00:13 a 00:34] “Eu tinha 15 anos de idade. Foi quando eu conheci a musicalidade. Em 84, 15 anos de idade, lavando carro no Terreiro de Jesus. Neguinho do Samba passando pelo terreiro, ele veio pro Olodum, ele já estava no Olodum só que ele tinha umas coisas na cabeça que os outros achavam que era loucura. E até o momento nós, eu e o grupo que veio com ele”

[Timecode: 00:42 a 01:00] “Acreditamos no trabalho dele, ficamos curioso, porque nos não sabia o que era música. Ficava só lavando carro no terreiro pra passar o tempo, ganhar um dinheiro. Com isso, Neguinho chamou essa galera, como pro teatro Miguel Santana e começamos a ensaiar com Neguinho do Samba. Tocar coisas que a gente não ouvia em lugar nenhum”

[Timecode: 02:08 a 02:26] “Neguinho do Samba era um diretor de bateria, que era chamado assim, diretor de bateria do Ilê Aiyê. Nunca tinha ouvido falar de Neguinho. Eu conhecia, por morar no Maciel Pelourinho, e quem trabalhava dentro da percussão do Olodum Mestre Prego, Aurísio, Mestre Lascada...”

[Timecode: 02:33 a 03:24] “Neguinho do Samba veio depois. Mas veio pra somar. Tanto sim que surgiu o samba-reggae. Então, Neguinho do Samba era uma pessoa muito entretida na música também, ele era curioso. Ele saia pra pesquisar, tanto sim que ele saiu pelo mercado modelo e, chegando lá

embaixo, encontrou essa madeira, denominada de vime, chamada de vime, que eu também nem sabia pra que servia nem o vime. Ele me deu pra tocar, eu fiquei curioso, procurei saber dele, ele falou que isso daqui era madeira que é usada pra fazer cesta de piquenique, enfeite de casa e a parte mais grossa, por não servir pra fazer esse material tão sensível, ele botou pra tocar. E deu certo porque o choque dessa madeira com a pele, tirou o som que, hoje em dia onde você ouve, você fala ‘é vem o Olodum aí’”

[Timecode: 03:40 a 03:49] “Neguinho do Samba, ele sempre andava com duas baquetas na mão. E qualquer instrumento que ele pegava, podia ser timbau, marcação, o próprio repique, ele tocava com duas baquetas”

[Timecode: 03:53 a 05:12] “E as pessoas achavam errado, porque a formação antiga de tocar é você com uma baqueta na mão e a outra mão você usava como base, pra manter a ritmia, a rítmica do som, da musicalidade que diga. E Neguinho do Samba gostava de ficar com duas baquetas sempre. Por isso que ele inseriu o vime e mostrou uma batida que a gente não conhecia, diferente, que a batida do Olodum antes, com a baqueta que tinha, a batida era assim [demonstração] (...) Neguinho do Samba vindo pro Olodum, ele botou assim [demonstração]. Com isso pronto, ele também teve a idéia de fazer as convenções, que depois denominou de samba-reggae, que a convenção pro samba-reggae é essa [demonstração]. E não tem como a pessoa não ouvir esse som, juntamente com todos os tambores envolvidos, com a caixa com tudo e não balançar o corpo. Porque você dança sem querer dançar”

[Timecode: 06:44 a 07:27] “Em 1984, eu lavava carro no Terreiro. Chegou um rapaz alto, negro querendo saber se eu poderia estar interessado em tocar. Em não só lavar carro, mas também participar da música. Meu pai era contra mais minha vó, fazia tudo pra eu poder sair escondido porque o ensaio era a noite. Por ser uma área marginalizada, o maceió pelourinho, não ser conhecida pelos moradores que tinham aqui, pelos trabalhadores que tinham aqui, mas só tinha uma imagem negativa, então nossos pais tinham medo da

gente sair a noite. Então esse tabu foi quebrado com o surgimento do Olodum aqui dentro do maceio pelourinho”

[Timecode: 07:31 a 07:55] “E eu tive a oportunidade de em 1984 entrar no Olodum, conhecer a historia do Olodum, o papel que o Olodum veio fazer dentro do Maciel Pelourinho, através de Neguinho do Samba, por ter me convidado a conhecer a música, a dar meus primeiros passos na música. Então eu participei com Neguinho do Samba da criação, que hoje é denominada, mundialmente conhecida como samba-reggae. Eu só posso dizer a você que Neguinho do samba é o criador”

[Timecode: 08:03 a 08:20] “Em 1987, Neguinho do Samba teve que ir pra África fazer um trabalho lá, uma pesquisa também musical e ele deu um repente assim, ele olhou tinham mais de 200 meninos, mais ou menos, adolescentes e eu no meio também e ele fez: ‘você vai ficar”

[Timecode: 08:32 a 09:24] “Ele me deixou aqui, meu primeiro show foi em Periperi, no Clube Periperi, Olodum e Paralamas do Sucesso. Eu tinha o costume de ser comandado, não de comandar. E nesse dia tava todo mundo lá esperando eu levantar pelo menos um vime como ele fazia. Eu nunca tinha tocado com banda nenhuma a não ser so treinado pelo Olodum. Quando Herbert Vianna puxou uma música e fez “agora vocês vão ter que me acompanhar”, ele começou a tocar e todo mundo lá esperando minha ação de líder e eu lá até que fechei o olho, baixei a baqueta, a banda entrou, deu certo graças a Deus. Mas até acabar eu estava nervoso. Quando Neguinho voltou, disseram a ele a minha atuação como foi e de lá pra cá ele me deixou sendo o segundo mestre de percussão”

[Timecode: 09:35 a 10:11] “Ele sempre dizia que eu era um diamante bruto. Porque eu era um adolescente rebelde, não só eu como muitos na adolescência fazem loucuras. A gente vai ganhando consciência do que faz com o tempo, né? E vi que muitas vezes quando ele pegava isso daqui, e fazia assim na gente, não por maldade, mas até pra gente ter reflexão do que vai acontecer lá na frente. Então eu agradeço muito ao Neguinho do Samba, agradei ele em vida, e falo sempre que eu agradeço a ele por ele ter me

botado na música"

[Timecode: 11:05 a 11:40] "Mas o Neguinho do Samba foi isso, essa pessoa que procurou nos tirar um pouco da marginalidade porque a música é isso, a música também ajuda. Quando você tem alguma ocupação a fazer, você parte pra outra vida. Por isso que eu digo, agradeço a ele por acreditar no meu potencial, por lapidar esse diamante que era bruto, uma coisa grotesca. Eu queria resolver tudo no peito, achando que eu era mais homem que os outros, mas com o tempo você vai vendo que não é nada disso. Então você vai ganhando personalidade, vai ganhando caráter, vai construindo também uma formação acadêmica, uma formação musical..."

[Timecode: 13:08 a 14:22] "Foi importantíssimo porque eu acho que expandiu também, mostrou para o mundo, fora do Brasil, o que era o samba-reggae, o que é que tava acontecendo de novo no mundo. E essa coisa de Paul Simon, quem ouviu a música lá no Central Park, mais de um milhão de pessoas lá dentro do parque, sentiu os tambores rufando e nunca tinham ouvido isso, né? Eu acho que foi uma renovação muito grande aquela junção percussiva com sopro, guitarra, tanto é que depois o Olodum veio e formou a banda-show, no CD "O Movimento" já tem harmonia rolando com baixo, teclado, antes o Olodum só tinha o sopro, que era Bira Reis, tocava sai e a percussão e a gente ia pra Europa fazendo isso: sax e percussão. Eu acho que o trabalho com Michael Jackson também foi importante. Do povo conhecer um pouco do Rio de Janeiro, aquela parte que ninguém mostra, a favela. Mostra o pão de açúcar, o cristo redentor. Mas o trabalho de Michael foi esse: mostrar o gueto. Mostrar que tem outras coisas além do pão de açúcar, o elevador lacerda. Tem o Maciel Pelourinho, que é cultura, tem os morros do Rio de Janeiro que tem muita gente também boa, trabalhadora."

ENTREVISTADO: MESTRE MEMEU

DATA: 03/07/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0006_MESTRE_MEMEU

[Timecode: 00:46 a 01:12] "Neguinho do Samba está sempre presente

porque no surgimento do samba reggae, ele abriu os caminhos para que a gente pudesse aprimorar. E eu faço isso sempre no Olodum. Temos varias convenções novas, vários ritmos novos. Não vai morrer o samba reggae nunca porque o samba reggae tá aí pra sempre e eu to aqui juntamente com os músicos do Olodum botando pra frente o trabalho do samba-reggae que o Neguinho deixou, o legado que ele deixou"

[Timecode: 02:10 a 02:48] "Eu acho que essa junção do axe com samba-reggae com a batida afro modificou muita coisa, acho que não só aqui no Brasil como fora do Brasil. Também tem pessoas lá fora que gostam do samba-reggae, misturam também o samba reggae com outras coisas, com congas, agora tem o djimbê que também é muita usado juntamente com os tambores do Olodum, o timbau também, como a Timbalada que também fez uma fusão muito importante com os tambores e também usa os timbaus como formação musical. Então essa junção, essa coisa de mistura musical é uma salada de fruta que não tem como explicar direito, mas tá dando certo"

[Timecode: 03:46 a 04:17] "Essa coisa da percussão influenciando dentro da musicalidade é muito importante, muito importante porque tira pessoas também de estar fazendo outras coisas erradas. Acho que essa coisa do tambor, não só no Maceió- Pelourinho, acabou abrangendo outros bairros de Salvador, Cosme de Faria tanto que lá tinha um bloco Alafim, na Liberdade tinha o Muzenza, o vulcão da liberdade, o próprio Ilê Ayiê também com a história deles com os tambores, fez muitas adolescentes aprender a tocar e é daí que parte."

[Timecode: 04:51 a 05:33] "O Olodum tá com 36 anos, eu tô com 30 de Olodum, 46 anos de idade. Então foi muito importante na minha vida. Não conheço só o Brasil, como praticamente o mundo e culturalmente falando me enriqueceu muito. Posso não estar rico financeiramente, mas culturalmente, conheci outros instrumentos, outras pessoas super interessadas no samba-reggae, pessoas que gostam do que fazem, trabalham em outras coisas, mas gostam de tocar também. Então é importante saber isso e falar isso também porque a música é minha vida e eu só tenho a agradecer a Neguinho do Samba por estar aqui na hora exata, no dia certo, em 84, e me chamar pra

isso, me colocar no caminho musical. então pra mim tudo tem a ver com música”

[Timecode: 05:42 a 06:17] “Foi um choque pra todos nós. Ele estava aqui numa boa, de repente passou mal, foi pro hospital. Em seguida voltou pra casa, todo mundo achando que tava tudo bem, numa boa. Acho que ele só voltou mesmo pra poder ficar onde ele gostava, no lugar dele, do lado dos instrumentos. E de uma hora pra outra veio uma noticia ruim pra todo mundo, do falecimento dele. Já tem cinco anos isso, mas é tocante, é chocante falar nessa parte porque Neguinho do Samba não era só um músico, principalmente pra mim e pra aqueles meninos que ele resgatou no Terreiro de Jesus”

[Timecode: 06:33 a 07:22] “E isso aí eu só tenho a agradecer a ele, o conhecimento, o acreditar em minha pessoa. O que eu era e o que eu sou hoje, agradeço a ele, a formação dele musical. Neguinho do Samba era um pai, era como se fosse um pai. Ele saía conosco pelas casas velhas daqui pra pegar madeira, pra trocar por lanche. A gente não tinha como lanchar, a gente invadia essas casa velhas, pegava os troncos de madeira levava pra padaria, porque os fornos era a lenha. E Neguinho do Samba também tinha um carro de cachorro quente que ele botava pra vender, pra arrecadar dinheiro, mas acabava não arrecadando. Ele pegava o sanduíche e dava a gente pra comer. Da forma dele, brutal, grotesca, falava conosco brabo, depois ele vinha, por trás chamando pra conversar. Na frente de todo mundo era um cão, mas por trás era uma pessoa de bom coração”

[Timecode: 10:28 a 11:04] “Acho que teve uma coisa chata, ruim, quando você só é homenageado quando morre. Quando você tá vivo, as pessoas não sabem separar aquela coisa do você é você e o artista. E acho que a maioria vê Neguinho do Samba como artista, aquela pessoa problemática, aquela pessoa que brigava, aquela pessoa que queria tudo do jeito dele. E acabou levando pro lado pessoal. A maioria, como você mesmo colocou, conhece a historia do Olodum. O Olodum tá onde tá hoje, a formação musical do Olodum, juntamente comigo e os demais, está crescendo ainda, tá viva pelo legado que Neguinho deixou, mas não é só isso, tem que saber quem é

a pessoa."

ENTREVISTADA: MARGARETH MENEZES

DATA: 26/10/2015

NOME DO ARQUIVO: ZOOM0011_MARGARETH_MENEZES

[Timecode: 00:33 a 01:20] “Essa ligação com a música já vem na minha vida desde pequena, o lugar onde nasci mesmo, Alagados, Itapagipe, Luis Tarquinio, Boa viagem, toda aquela parte ali da Península de Itapagipe tem uma raiz muito forte com a música, de Salvador a Recôncavo, então a música de todas as maneiras penetra na vida da gente. Os baianos e a baianidade tem muito a ver com essa musicalidade, o tambor e tal e comigo isso também não foi diferente. Era tão pra mim natural a convivência com a musica que eu não tinha isso como uma coisa profissional, o sonho de ser cantora, não tinha essa questão. Na escola, eu comecei a fazer teatro”

[Timecode: 01:40 a 01:53] “E através desse professor, Reinaldo Nunes, que viu meu potencial, usava bastante, me dava bastante protagonismo nas peças cantando e atuando também”

[Timecode: 1:58 a 02:38] “Eu comecei a fazer o teatro amador, todos os personagens também cantavam e nesse momento o Djalma Oliveira assistiu um show que eu fazia uma participação, quando ele me viu nesse show quando ele me viu nesse show foi próximo à gravação, 87, do samba-reggae Faraó a Divindade do Egito e ele tava procurando alguém, uma voz feminina pra compor, fazer um dueto nessa música. Eu já tinha participado do troféu Caymmi também, já tinha ganhado meu primeiro troféu Caymmi como melhor intérprete. Ele somou uma coisa a outra, me convidou. Eu não conhecia muito, não conhecia quase nada de samba-reggae”

[Timecode: 02:58 a 03:04] “Quando houve a gravação do Faraó eu comecei a me aproximar mais”

[Timecode: 03:36 a 03:46] “e foi ali naquele momento que eu conheci Neguinho do Samba, a diretoria do Olodum, foi minha aproximação mais

direta com um bloco-afro”

[Timecode: 04:09 a 04:29] “E esse trabalho que eu comecei a me integrar mais com o pessoal dos blocos afro, através da música, foi o que me deu um diferencial porque começar a trabalhar com samba-reggae naquela época, mulher cantando samba-reggae tinham poucas”

[Timecode: 04:50 a 04:58] “Quando eu gravei o Faraó, o pessoal começou a me incentivar a cantar samba-reggae, aí eu gravei essa música Elegibô também que foi tema do Araketu”

[Timecode: 05:03 a 05:09] “E foi pra mim também o que me abriu as portas de outras coisas, fora do Brasil, o arranjo também era muito especial”

[Timecode: 06:16 a 06:35] [Eu tinha uma observação como artista do valor e do desdobramento que esse trabalho que ele fez tanto no Olodum quanto na Didá e ele também como regente, compositor de ritmos, a dimensão que esse trabalho dele teve porque existiam outros maestros também de samba-reggae”

[Timecode: 06:41a 06:46] “Mas o trabalho do Neguinho do Samba com o Olodum ganhou a dimensão internacional”

[Timecode: 07:21 a 07:27] “Eu tive também a oportunidade de ver naquele dia aquele encontro que o Paul Simon teve aqui com o Olodum”

[Timecode: 07:33 a 07:43] “Eu fiquei lá em cima olhando aquele encontro, eles gravando tudo e depois aquele grande trabalho que ele fez que foi uma grande catapulta do Olodum para o mundo”

[Timecode: 07:43 a 08:32] “E aí a marca do diferencial ritmico, a marca do que Neguinho do Samba criou, da harmonia que ele conseguiu fazer na fusão ritmica que tem ali proposto, porque o samba-reggae não existe um ritmo definido em si, eles são várias células que se interagem e consegue fazer uma linguagem diferenciada. A gente pode entender isso um pouco quando a gente pega o ritmo do ijexá, essa divisão rítmica existe também em Cuba, na santeria de Cuba, agora o tempo forte é deslocado mas é a mesma

batida, mas o tempo forte é deslocado, então ficam dois ritmos diferentes: a salsa e o samba-reggae, mas a execução é similar”

[Timecode: 09:08 a 09:44] “Então Neguinho do Samba foi uma figura que conseguiu a inteligência de reger aquelas centenas de instrumentos, não sei de quantos instrumentos eram formados a banda naquela época, mas já eram bastante, e você conseguir fazer uma orquestra. É por isso que é um maestro, independente da questão acadêmica, é um maestro da percussão, foi o maior de todos, porque conseguiu criar uma característica, uma personalidade. Não é confuso. Quando você ouve a batida do Olodum, a percussão do samba-reggae do Olodum, você sabe o que é o Olodum”

[Timecode: 10:20 a 11:02] “Existia uma barreira, um tabu, a mulher tocando percussão. E ele fez um trabalho grandioso com a Didá, que isso desenrolou uma turnê com Caetano Veloso e Gal Costa, gravaram um trabalho, um projeto. Eu tive a oportunidade de ver na Concha Acústica e ver a maestria da regência, era um trabalho que, geralmente banda de percussão não tem dinâmica, e ele conseguiu com a Didá. A Didá pra mim nesse trabalho percussivo, como arranjo percussivo, pra mim é a melhor banda”

[Timecode: 11:46 a 12:20] “Tanto David Byrne, padrão mundial, Paul Simon e o Michael Jackson não preciso nem falar. Quando essas pessoas se deslocam daquele lugar onde eles estão pra vir aqui à Bahia procurar entender o que está acontecendo... E aquilo foi bem no começo, não pode dizer assim “ah, isso foi fruto do axe music”, não foi. Não foi. Isso foi fruto do trabalho, foi fruto da competência daquelas pessoas porque inclusive naquela época, o Luis Caldas fazia sucesso e tal, mas até então o bloco afro não tinha esse valor todo”

[Timecode: 12:32 a 13:13] “Pelo contrário, até pra pessoa sair no bloco se mandasse a foto e fosse negro era discriminado. Isso foi uma coisa que eu e Tonho Matéria falamos na televisão, num programa. Então assim, nunca teve na verdade um reconhecimento dentro desse padrão, tudo que foi conquistado foi conquistado pelo talento, pelo reconhecimento internacional, pelo reconhecimento dos grandes músicos e artistas internacionais, e alguns

nacionais também. Mas na verdade é isso, até hoje o Olodum ainda é um dos grupos mais conhecidos e reconhecidos internacionalmente do Brasil, de todos os tempos”

[Timecode: 13:24 a 14:06] “Então assim, naquele momento, o samba-reggae, essa descoberta, o começo disso, aquele boom todo não foi já feito, não foi reflexo, foi competência que trouxe essas figuras pra cá. E aí sim, todo o movimento musical que se instalava naquele momento pegou carona, pegou carona na potência. Além de outras coisas que aconteceram naquele momento, que foi a difusão do trio elétrico como um palco ambulante, o Luiz Caldas fazendo sucesso quando ele simplifica a música carnavalesca porque na época era uma música mais arrojada, porque tinha muita base dos Novos Baianos”

[Timecode: 14:20 a 14:39] “Então a nossa referência musical tinha um padrão muito alto e pra tocar no trio elétrico, pra tocar no carnaval, Luiz Caldas conseguiu popularizar isso e criar aquela música carnavalesca da Bahia, que não era mais as marchinhas cariocas que tocavam aqui e, por outro lado, o samba-reggae com sua característica e autenticidade”

[Timecode: 15:55 a 16:00] “Até então a referência maior do Brasil internacional era a Bossa Nova e o samba, o samba carioca, com aquela imagem, também um pouco daquele arquétipo da mulher carioca, da bunda na rua”

[Timecode: 17:09 a 17:21] “E nessa questão da importância do Olodum, até hoje a gente vê, abriu o mercado internacional pra música baiana”

[Timecode: 20:35 a 21:00] “E até hoje você vê, você vai no ensaio do Olodum e está cheio de estrangeiros. E esse é um potencial que a gente aqui, a visão nossa ainda fica pequena quando a gente não dá a verdadeira dimensão de valor ao que isso significa pra memória, pra fortalecimento da cultura, fortalecimento da identidade da nossa Bahia. Acho que a gente perde bastante aí nesse lugar”

[Timecode: 22:03 a 22:39] “O que existe na nossa sociedade é uma

desvalorização do papel feminino em todos os seus desdobramentos, como mãe, como mulher, como mão de obra, como potencialidade de trabalho, com sua capacidade de inteligência e hoje a gente vê, começando a ver, já tem muitas mulheres bem posicionadas, graças a Deus, no mercado, em todos os setores, agora nessa questão da música percussiva, especialmente, realmente era muito difícil. Até hoje, você ver uma mulher percussionista é muito difícil, mas existem”.

[Timecode: 22:28 a 23:20] “E aí quando você afunila pra coisa do samba-reggae, dos blocos afro, era mais ainda. Então Neguinho do Samba teve esse protagonismo também de abrir e incentivar e formar excelentes percussionistas e ritmistas da percussão feminina nas escolas de samba-reggae, na escola da percussão afro. Aí hoje você já vê no Ilê, já vê em outros lugares a mulher tocando tambor ali de igual, solando, e isso é uma coisa muito bonita”

[Timecode: 23:27 a 23:54] “Aquelas meninas começaram, eram pessoas que vinham de violência doméstica, tinham muitos casos, e ele fez um trabalho social e dentro desse trabalho social, ele conseguiu projetar, criar uma oportunidade de trabalho real para aquelas mulheres”

[Timecode: 24:06 a 24:24] “Eu acho que não acaba nunca, foi muito bem plantado, as meninas são muito bem preparadas e vem preparando outras pessoas, o trabalho social continua. E isso é reflexo de uma coisa bem plantada, de uma verdade bem feita. E que faz o bem pras pessoas”

[Timecode: 26:10 a 26:52] “Daniela gravou alguns belíssimos samba-reggaes, a banda Cheiro, então isso aí marcou também a gente. Então é uma música que serviu pra nos posicionar no mercado da música brasileira. Caetano gravou samba-reggae também, Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, outros artistas internacionais gravaram, pegaram o ritmo e fizeram. Então aí, é uma identidade, essa geração de Neguinho do Samba trouxe mais um elemento para compor essa grande palheta da música popular brasileira, da suas diversidades rítmicas, então isso é uma coisa muito bacana, muito positiva”

[Timecode: 27:53 a 29:00] “Dentre essas coisas todas, eu acho que a maior lembrança que eu tenho foi da derradeira vez que eu o vi, foi quando nós fizemos a gravação do projeto “Afropop”, no Teatro Castro Alves. Nós fizemos um projeto “Movimento Afropop Brasileiro” com a participação do Ilê Aiyê, Malê Debalê, Cortejo Afro, Filhos de Gandhi, Muzenza, Olodum, Jauperi, Tonho Matéria, Virginia Rodrigues, Daniela Mercury, Matheus Aleluia. Conseguimos fazer uma coisa que até então ninguém tinha feito que foi colocar essas bandas afro, essas todas, dentro do Teatro Castro Alves, tocando samba-reggae e foi muito bonito. E a cena pra mim que ficou assim emblemática foi a abertura foi Neguinho do Samba, ele ja tinha virado evangélico -já no final da vida dele, ele tinha virado evangélico - e ele não tava muito assim mais querendo reger, mas ele topou fazer a regência, regendo a Didá com Jauperi, que foi cantor da banda Olodum”

[Timecode: 29:14 a 29:22] “E isso pra mim foi o maior presente, acho que foi uma das últimas coisas que ele fez antes de morrer”

ROTEIRO DE EDIÇÃO

TEMPO	IMAGEM/GC	ÁUDIO
	Abertura	
	Neguinho do Samba e a banda Didá no Festival de Verão [GC: Imagens TV Salvador]	Som ambiente
09:08 a 09:15	Margareth Menezes	“Neguinho do Samba foi uma figura que conseguiu a inteligência de reger aquelas centenas de instrumentos”
09:21 a 09:22		“E fazer uma orquestra”
09:29 a 09:35 09:41 a 09:43	Imagens do documentário “Samba Reggae: a arma é musical” – Bloco 2 [GC: Imagens TVE]	
05:00 a 05:10	Goli Guerreiro	“O samba-reggae é o pivô de um processo de reposicionamento do negro na sociedade baiana”
15:25 a 15:33	Apresentação do Olodum	Som ambiente
01:53 a 02:01	Adriana Portela	“Eu tenho um sonho de criar uma escola de musica, de construir pra crianças, mulheres”
01:05 a 01:14	Clipe de Michael Jackson com part. do Olodum	Trecho do clipe “They don’t care about us”
14:05 a 14:12	Mestre Memeu	“Mas o trabalho de Michael foi esse, mostrar o gueto, mostrar que tem outras coisas além do Pão de Açúcar, do Elevador Lacerda”
01:17 a 01:23	Clipe de Michael Jackson com part. do Olodum	Trecho do clipe “They don’t care about us”
	Vinheta e início do 1º bloco	
	Foto de Neguinho do Samba [GC: Foto: Rejane Carneiro]	

00:34 a 01:05	Adriana Portela [GC: Adriana Portela – Maestrina da banda Didá]	“O Neguinho do Samba foi um percussionista inovador. Ele ouvia o reggae, ele ouvia o samba, ele participou dos Lordes, ele participou de vários grupos antigos. E ele disse que aquela batida era muito repetida, que ele queria uma coisa diferente, então ele ouvia o reggae e ouvia aquela batida de samba, de samba da escola de samba, e quando ele tentou misturar os dois e que ficou diferente, que aí surgiu samba-reggae”
08:17 a 08:32	Apresentação do Olodum [GC: Imagens Rede Globo]	Trecho da música “Alegria Geral”
00:53 a 02:26	Goli Guerreiro [GC: Goli Guerreiro – Antrópologa e escritora]	“Para pensar Neguinho do Samba como criador é preciso situá-lo no contexto da cidade do Salvador durante a década de 80, que é quando o samba-reggae foi inventado. Era muita efervescência. A cidade estava toda ocupada por vários blocos-afro, eram centenas de percussionistas. E às vezes aquilo que pode ser um erro para um mestre, para outro pode ser um grande acerto. E isso aconteceu, inclusive, com Neguinho do Samba quando ele era criança e tocava nos Lordes. Ele chamou a atenção do mestre dos Lordes, que era uma banda de carnaval, por conta de fazer diferente e tal.”
01:15 a 01:34	Neguinho tocando percussão [GC: Documentário “Zeze Motta, la femme enchantée” – Dir. Ariel de Bigault / 1987.]	Som ambiente
03:40 a 03:49 03:53 a 05:12	Mestre Memeu [GC: Mestre Memeu – Maestro do Olodum]	“Neguinho do Samba, ele sempre andava com duas baquetas na mão” “e as pessoas achavam errado, porque a formação antiga de tocar é você com uma baqueta na mão e a outra mão você usava como base, pra manter a ritmia, a rítmica do som, da musicalidade que diga, que a batida do Olodum antes, com a baqueta que tinha, a porrada era assim [demonstração] uma mão e uma baqueta. Neguinho do Samba vindo pro Olodum, ele botou assim [demonstração]. Com

		isso pronto, ele também teve a idéia de fazer as convenções, que depois denominou de samba-reggae, que a convenção pro samba-reggae é essa [demonstração]. E não tem como a pessoa não ouvir esse som, juntamente com todos os tambores envolvidos, com a caixa com tudo e não balançar o corpo”
01:45 a 01:56	Apresentação do Olodum no programa Som Brasil [GC: Imagens Rede Globo]	Som ambiente – música “Cartão Postal”
02:43 a 02:54 01:17 a 01:54 05:00 a 05:10	Goli Guerreiro	“O samba-reggae é uma música, é um estilo musical que está ligado a um projeto político, social e existencial do negro” “Ele tá ligado a uma produção de conhecimento realizada pelos próprios protagonistas da cena, pelos próprios negros. Então toda uma história da África foi construída pelo movimento negro, pelos blocos-afro e foram transformadas em letras de canção” “O samba-reggae é o pivô de um processo de reposicionamento do negro na sociedade baiana.”
05:37 a 05:40	Imagens de Neguinho tocando no documentário “Olodum em Afro Memória” [GC: Imagens Cultne]	Som ambiente
1:58 a 02:38 03:36 a 03:46	Margareth Menezes [GC: Margareth Menezes – Cantora] Insert do trecho do vídeo de	“Nesse momento, o Djalma Oliveira assistiu um show que eu fazia uma participação, quando ele me viu nesse show foi próximo à gravação, 87, do samba-reggae “Faraó a Divindade do Egito” e ele ele tava procurando alguém, uma voz feminina pra compor, fazer um dueto nessa música. Eu já tinha participado do troféu Caymmi também, já tinha ganhado meu primeiro troféu Caymmi como melhor intérprete. Ele somou uma coisa a outra, me convidou. Eu não conhecia muito, não conhecia quase nada de samba-reggae” “E foi ali naquele momento que eu conheci Neguinho do Samba, a diretoria

	Margareth cantando no Pelourinho e imagens do carnaval de 1987 [00:42 a 01:10]	do Olodum, foi minha aproximação mais direta com um bloco-afro”
26:10 a 26:52	Margareth Menezes	“Daniela gravou também. Daniela gravou alguns belíssimos samba-reggae, a banda Cheiro, então isso aí marcou também a gente. Então é uma música que serviu pra nos posicionar no mercado da música popular brasileira. Caetano gravou samba-reggae também, Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, outros artistas internacionais gravaram, pegaram o ritmo e fizeram. Então aí, é uma coisa que cria uma identidade, essa geração de Negoinho do Samba trouxe mais um elemento para compor essa grande palheta da música popular brasileira, da suas diversidades rítmicas, então isso é uma coisa muito bacana, muito positiva”
02:48 a 03:05	Daniela Mercury, banda Didá e Mariene de Castro na gravação do DVD “Balé Mulato” [GC: DVD “Balé Mulato” – Daniela Mercury / 2006]	Som ambiente – música “Dona Canô
02:10 a 02:48	Mestre Memeu Insert do clipe “Beija-Flor” [01:11 a 01:29] [GC: “Beija-flor” – Timbalada]	“Eu acho que essa junção do axé com samba-reggae com a batida afro modificou muita coisa, acho que não só aqui dentro do Brasil como fora do Brasil. Também tem pessoas lá fora que gostam do samba-reggae, misturam também o samba reggae com outras coisas, com congas, agora tem o djimbê, que também é muito usado juntamente com os tambores do Olodum, o timbau também, como a Timbalada que também fez uma fusão muito importante com os tambores e também usa os timbaus como formação musical. Então essa junção, essa coisa de mistura musical é uma salada de fruta que não tem ne como explicar direito, mas está dando certo”
2:25 a 3:24	Goli Guerreiro	“O samba-reggae acabou num estado de clássico, que talvez não seja muito

		saudável para o próprio estilo. Porque ele era tão perfeito, tão ideal quando foi criado, que acabou se conformando, no sentido de ficar mesmo ali naquele formato, aquele momento da lapidação – que é 87 até 91. Então, hoje em dia, quando se vai a um show de samba-reggae, as pessoas querem ouvir aqueles clássicos, são aquelas músicas que são impossíveis de não desejar ouvi-las e não sentir uma forte emoção. E isso acabou que intimidou a pesquisa musical, e que a gente não vê uma grande renovação musical”
11:46 a 12:03 13:41 a 13:45	Margareth Menezes Insert: Foto de Neguinho do Samba com a banda Didá [GC: Foto: Margarida Neide]	“Tanto David Byrne, padrão mundial, Paul Simon e o Michael Jackson não preciso nem falar. Quando essas pessoas se deslocam daquele lugar onde eles estão pra vir aqui à Bahia procurar entender o que está acontecendo... E aquilo foi bem no começo, não pode dizer assim “ah, isso foi fruto do axe music”, não foi.” “Todo o movimento musical que se instalava naquele momento pegou carona”
06:33 a 07:22 10:05 a 10:11	Mestre Memeu	“Neguinho do Samba era um pai, como se fosse um pai. Ele saía conosco pelas casas velhas daqui pra pegar madeira, pra trocar por lanche. A gente não tinha como lanchar, a gente invadia essas casa velhas, pegava os troncos de madeira levava para padaria, porque os fornos era a lenha. E Neguinho do Samba também tinha um carro de cachorro quente que ele botava pra vender, pra arrecadar dinheiro, mas acabava não arrecadando. Ele pegava o sanduíche e dava a gente pra comer. Da forma dele, brutal, grotesca, falava conosco brabo, depois ele vinha, por trás chamando pra conversar. Na frente de todo mundo era um cão, mas por trás era uma pessoa de bom coração” “Então eu agradeço muito ao Neguinho do Samba, agradei ele em vida, e falo sempre que eu agradeço por ele ter me botado na música”

	Vinheta e início do 2º bloco	
01:58 a 02:09	Clipe de Paul Simon com part. do Olodum [GC: “The Obvious Child” – Paul Simon]	Trecho do clipe “The Obvious Child”
07:21 a 07:27 07:33 a 07:43	Margareth Menezes [GC: Margareth Menezes – Cantora]	“Eu tive também a oportunidade de ver naquele dia aquele encontro que o Paul Simon teve aqui com o Olodum” “Eu fiquei lá em cima olhando aquele encontro, eles gravando tudo e depois aquele grande trabalho que ele fez que foi uma grande catapulta do Olodum, assim por dizer, do Olodum para o mundo”
01:12 a 01:24	Imagens do show de Paul Simon com part. do Olodum em Nova York [GC: Central Park, NY]	Trecho do clipe “The Obvious Child”
01:32 a 2:05	Adriana Portela [GC: Adriana Portela – Maestrina da banda Didá]	“E o Paul Simon veio agradecer e disse “maestro, eu quero te dar um presente. Você fez muito bem pra mim, pra minha carreira, repercutiu. Eu quero te dar um carro. Você quer um carro? Você quer o que?” E ele falou assim “Não, eu quero um casarão que tá ali abandonado que eu tenho um sonho de criar uma escola de musica, de construir pra crianças, mulheres” e o Paul Simon veio e imediatamente arrendou para o nome dele e hoje nós estamos aqui”
	Foto de Neguinho do Samba e Paul Simon	“The obvious child”
03:28 a 03:56	Imagens do show de Paul Simon com part. do Olodum em Nova York	Trecho do clipe “The Obvious Child”
13:10 a 14:22	Mestre Memeu [GC: Mestre Memeu – Maestro do Olodum]	“Então essa coisa de Paul Simon, quem ouviu a música lá no Central Park, mais de um milhão de pessoas lá dentro do parque, sentiu os tambores rufando e nunca tinham ouvido isso, né? Eu acho que foi uma renovação muito grande aquela junção percussiva com sopro,

	<p>Insert do trecho do clipe “They don’t care about us” [00:37 a 01:02] [GC: “They don’t care about us” – Michael Jackson]</p>	<p>com guitarra, tanto é que depois o Olodum veio e formou a banda-show, no CD “O Movimento” já tem harmonia rolando como baixo, teclado, antes o Olodum só tinha o sopro, que era Bira Reis, tocava sax e a percussão e a gente ia pra Europa fazendo isso: sax e percussão. Eu acho que o trabalho com Michael Jackson também foi importante, de visual, do povo conhecer um pouco do Rio de Janeiro, aquela parte que ninguém mostra, a favela. Mas o trabalho de Michael foi esse, mostrar o gueto. Mostrar que tem outras coisas além do pão de açúcar, o elevador lacerda. Tem o Maciel Pelourinho, que é cultura, tem os morros do Rio de Janeiro que tem muita gente também boa, trabalhadora”</p>
01:03 a 01:11	<p>Imagens do clipe “They don’t care about us”</p>	<p>Música do clipe “ They don’t care about us ”</p>
07:43 a 08:05 09:08 a 09:44	<p>Margareth Menezes</p>	<p>“E aí a marca do diferencial rítmico, a marca do que Neguinho do Samba criou, da harmonia que ele conseguiu fazer na fusão rítmica que tem ali proposto, porque o samba-reggae não existe um ritmo definido em si, eles são várias células que se interagem e consegue fazer uma linguagem diferenciada. Então Neguinho do Samba foi uma figura que conseguiu a inteligência de reger aquelas centenas de instrumentos e você conseguir fazer uma orquestra, e é por isso que é um maestro, independente da questão acadêmica, é um maestro da percussão, foi o maior de todos, porque conseguiu criar uma característica, uma personalidade. Não é confuso. Quando você ouve a batida do Olodum, a percussão do samba-reggae do Olodum, você sabe o que é que é o Olodum (09:08 a 09:44)”</p>
08:17 a 08:45	<p>Apresentação do Olodum no Som Brasil [GC: Imagens Rede Globo]</p>	<p>Trecho da música “Alegria Geral”</p>
01:00 a 01:12	<p>Adriana Portela</p>	<p>“Pela dança afro você já tem uma vivência com os ritmos africanos, são tambores e são sons fortes, tanto que</p>

01:19 a 01:40		aqui na Didá a gente usa como cartão de visita”
01:55 a 02:31		“E quando eu os vi, eu falei assim “eu acho que consigo tocar um desses”. E eu abusei muito o Neguinho do Samba para aprender a tocar o tambor”
03:39 a 03:58		“E quando ele cedeu surgiu um grupo de meninas tocando, só meninas, sem meninos no meio, só ele regendo”
		“A gente começou a ensaiar, aí veio essa diferença: os meninos tocavam mostrando que eles tinham braços, que eles eram fortes; e a gente tocava meio assim sambando, dançando, ai eu falava assim “meninas, vamos fazer como a gente sabe fazer”
01:13 a 01:37	Banda Didá e Jauperi na gravação do DVD “Movimento Afropop Brasileiro” [GC: DVD “Movimento Afropop Brasileiro” – Margareth Menezes / 2009]	Som ambiente – música “Canto ao Pescador”
00:00 a 00:47	Goli Guerreiro [GC: Goli Guerreiro – Antrópologa e escritora]	“A Didá é aquele momento em que Neguinho se consagra não somente como músico ou como mestre de percussão, mas como um cara que se atreve, tem ousadia suficiente para mexer na tradição. Na África, mulheres não percutem. Nos candomblés, os homens são os percussionistas. E ele viu essa possibilidade de colocar mulheres no mundo da percussão e, com isso, modificar o status quo dessas mulheres”
01:19 a 01:32		“O percutir sempre esteve ligado a algum tipo de poder. E foi uma maneira de empoderar as mulheres”
	Foto da Didá	
11:12 a 11:26	Adriana Portela	“Quando gente saiu pela primeira vez com os tambores, “mulher vai tocar esse negócio grande? Menina, vá pra casa, vá lavar prato, vá lavar sua roupa, vá varrer a casa. Vocês não vão conseguir fazer isso”
11:36 a 11:50		“Quando a gente subia no palco, armava ali no chão mesmo, aquele grupo que tocávamos, dançávamos, fazíamos os

		movimentos... Terminava "ooh, parabéns. Vocês são lindas"
10:20 a 10:25 22:35 a 23:05 23:27 a 23:54	Margareth Menezes	<p>"Meio que existia uma barreira, um tabu, a mulher tocando percussão.</p> <p>"Então Neguinho do Samba teve esse protagonismo também de abrir e incentivar e formar excelentes percussionistas e ritmistas da percussão feminina nas escolas de samba-reggae, na escola da percussão afro"</p> <p>"Aqueles meninas começaram, eram pessoas que vinham de violência doméstica, tinham muitos casos, e ele fez um trabalho social e dentro desse trabalho social, ele conseguiu projetar, criar uma oportunidade de trabalho real para aquelas mulheres"</p>
04:54 a 05:20 05:34 a 05:38	Adriana Portela	<p>"O primeiro boom assim da Didá foi através do Caetano Veloso, nacionalmente convidando a Didá para participar da trilha do filme "Tieta do Agreste". A gente fez aquela parte percussiva toda. Ele pediu assim "Neguinho, me consiga alguns meninos pra fazer a percussão porque eu queria adequar a percussão com a MPB" aí o Neguinho "não, eu tenho umas meninas". Quando ele viu a gente tocando, "nossa, elas sabem tocar"</p>
00:55 a 01:37	Trecho do clipe da música "O que será" [GC: Imagens Multishow]	<p>Som ambiente – música "O que será" Obs: o vídeo começa no corte da fala de Adriana</p>
10:35 a 11:02	Margareth Menezes	<p>"Uma turnê maravilhosa, eu tive a oportunidade de assistir na Concha Acústica e ver a maestria da regência, era um trabalho que, de percussão não tem dinâmica, e ele conseguiu com a Didá. A Didá pra mim nesse trabalho percussivo, como arranjo percussivo, pra mim é a melhor banda"</p>
05:48 a 06:21	Adriana Portela Insert de trecho do show de	<p>"E através desse processo do Caetano, vieram outros acontecimentos, com outros artistas. Veio a Maria Bethânia, a Gal Costa que participou dessa turnê"</p>

	Daniela Mercury com a Didá no Festival de Verão de 2005 (00:18 a 00:45) [GC: Imagens TV Salvador]	junto com o Caetano do filme “Tieta”; Milton Nascimento, Vanessa da Mata, Daniela Mercury que hoje faz muitas atividades com a gente, muitos shows, apresentações”
	Vinheta e início do 3º bloco	
	Foto de Neguinho do Samba	Trecho da música “Cartão Postal”
04:32 a 04:51	Goli Guerreiro [GC: Goli Guerreiro – Antrópologa e escritora]	“Talvez as pessoas não lembrem do nome de Neguinho do Samba fora da Bahia, sobretudo no Brasil. Talvez até nos EUA, em outro lugares, ele seja mais lembrado e reconhecido do que ele é no Brasil”
05:25 a 06:00		“Neguinho do Samba era um cara que queria realmente transformar as coisas. Ele transformou todo um campo musical baiano, que é uma coisa muito difícil, depois ele inventou um lugar para mulheres nesse campo musical e a gente ainda tinha muito a esperar dele.”
06:24 a 06:42		“A perda de Neguinho do Samba é mais uma perda social do Brasil, sabe? A gente é incapaz o que ele tramaria, o que ele estaria fazendo agora se ele não tivesse morrido tão cedo”
	Matéria do jornal Correio* sobre a morte de Neguinho [GC: Jornal Correio* - Salvador / 2009]	
05:42 a 06:17	Mestre Memeu [GC: Mestre Memeu – Maestro do Olodum]	“Foi um choque pra todos nós porque ele estava aqui numa boa, de repente passou mal, foi pro hospital. Em seguida voltou pra casa, todo mundo achando que tava tudo bem, numa boa. Acho que ele só voltou mesmo pra poder ficar onde ele gostava, no lugar dele, do lado dos instrumentos. E de uma hora pra outra veio uma noticia ruim pra todo mundo, do falecimento dele. Já tem cinco anos isso, mas é tocante, é chocante falar nessa parte porque Neguinho do Samba não era só um músico, principalmente pra mim e pra aqueles meninos que ele resgatou no Terreiro de Jesus”

<p>27:53 a 28:07</p> <p>28:21 a 28:56</p> <p>29:14 a 29:22</p>	<p>Margareth Menezes [GC: Margareth Menezes – Cantora]</p>	<p>“Dentre essas coisas todas, eu acho que a maior lembrança que eu tenho foi da derradeira vez que eu o vi, foi quando nós fizemos a gravação do projeto “Afropop”, no Teatro Castro Alves. Nós fizemos um projeto, o “Movimento Afropop Brasileiro”</p> <p>“E conseguimos fazer uma coisa que até então ninguém tinha feito que foi colocar essas bandas afro, essas todas, dentro do Teatro Castro Alves, tocando sambareggae e foi muito bonito. E a cena pra mim que ficou assim emblemática, que era a abertura, foi Neguinho do Samba, ele já tinha virado evangélico - já no final da vida dele, ele tinha virado evangélico – e não tava muito assim mais querendo reger, mas ele topou fazer a regência”</p> <p>“E isso pra mim foi o maior presente, acho que foi uma das últimas coisas que ele fez antes de morrer”</p>
<p>01:00 a 01:40</p>	<p>Trecho da gravação da música “Raça Negra” com Margareth Menezes e Neguinho do Samba [GC: DVD “Movimento Afropop Brasileiro” – Margareth Menezes / 2009]</p>	<p>Som ambiente – música “Raça Negra”</p> <p>Obs: terminar o trecho do vídeo com fade out</p>

MATÉRIA DO JORNAL CORREIO* SOBRE A MORTE DE NEGUINHO DO SAMBA

CORREIO
 Salvador, domingo, 1 de novembro de 2008 **3**

24h*



ADEUS AO MESTRE

NEGUNHO DO SAMBA, cuja o destino, partiu. Mas hoje, em sua homenagem, os corações batam baterão em compasso de samba-reggae, eternizado por suas mãos mágicas

redacao@correio24horas.com.br

Tambores em luto

ROSOVANI NETS



O pano preto simbolizando o luto foi estendido ontem na sede da Banda Dida



O percussionista Sidnei de Souza consternado: 'ele me ensinou tudo'

Os tambores se calaram e foram cobertos com panos negros. Nas ruas do Pelourinho, o sorriso deu lugar ao pranto pela morte de Antônio Luiz Alves de Souza, 54, o Neguinho do Samba. Mestre da percussão, o inventor do samba-reggae morreu na tarde de ontem vítima de uma parada cardíaca na sede do projeto Dida. Ao lado de sua filha, Débora Regina de Souza, e da amiga, a cabeleireira Negra Jó, o maestro deu seus últimos suspiros às 14h. "Pedi que eu fizesse um mingau. Não aguentou comer tudo e começou a sentir dores no peito", relembra Negra Jó. Na noite de sexta-feira, Neguinho começou a sentir tonturas e foi levado para o posto de saúde do bairro de Pernambués. "Ficou internado a noite inteira. Fez exames e pela manhã o médico deu alta e mandou ele procurar um cardiologista na terça-feira", lembra a filha. "Mas não deu tempo. Quando ele voltou do posto começou a se sentir mal. Chamamos a ambulância do Samu, mas os médicos não conseguiram trazê-lo à vida", contou Débora, uma dos sete filhos do mestre do samba. Ao lado do corpo, que está sen-

do velado na sede da banda Dida, familiares e amigos fizeram cortejos em homenagem. "É uma dor que nunca vai acabar. Ele era tudo para mim. Minha vida acabou", lamentou Maria das Graças Nascimento, amiga da família há 25 anos. Nos últimos dias, a personalidade forte do mestre do samba ficou mais marcante. Todos lembravam da sua intrigante tristeza. "Parecia que ele estava sentindo que ia nos deixar. Estava triste, não sentia mais a emoção dos tambores quando tocava", lembrou Negra Jó. Cardíaco, hipertenso e diabético, não gostava de cuidados. "Ele fugia de hospital, não gostava de seguir dieta. Isso acelerou a despedida dele", lamentou a filha Débora. Os "filhos de samba" de Neguinho deram voz ao coro de pranto. "Ele me ensinou tudo. Devo continuar", disse o percussionista Sidnei de Souza. Em respeito à morte do mestre, os eventos culturais que aconteceriam no final de semana no Pelourinho foram cancelados. Para esperar o filho que mora da Itália, o enterro será terça-feira, às 14h, no Cemitério Jardim da Saudade.

DEPOIMENTOS

"Ele estabeleceu o samba-reggae, que é uma escola difícil, intuitiva".
Margareth Menezes, cantora

"Além de grande músico, Neguinho sempre foi um formador de homens".
Vovó, presidente do Ilê Aiyê

"Um pedaço do samba-reggae morreu junto com ele".
João Jorge Rodrigues, presidente do Olodum

"O Pelourinho está perplexo. O brilho do som do mestre Neguinho nunca mais será percebido".
Clarindo Silva, comerciante

"Com ele, a música afro do gueto passou a ser reconhecida, a ter valor. Ele fez história".
Wanda Chase, jornalista

Uma vida para a música e o social

Carnaval de 1987. Olodum na avenida. A música *Farrão*, magistralmente regida por Neguinho do Samba, abre as portas do mundo para o samba-reggae balano. Pioneiro, professor, maestro, ele começou sua carreira musical no Ilê Aiyê e, em 1983, passou a integrar o Olodum, onde fundou a escola de percussão do grupo. Em 1993, criou a Associação Educativa e Cultural Dida. Seu trabalho chamou a atenção de músicos como David Byrne, Paul Simon e Michael Jackson, com quem tocou. Simon o presenteou com um carro importado, mas Neguinho trocou pelo prédio, no mesmo valor, onde hoje funciona a sede da Dida.





FOTOS DE ESTABELECIDOR, ARQUIVO CORREIO

Com sua musicalidade, o mestre Neguinho do Samba despertou o interesse do diretor de cinema Spike Lee e do pop star Michael Jackson