



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

JULIANA DOS SANTOS RODRIGUES

ALÉM DO QUE SE OUVI:
SONORIDADES DA MPB NAS DÉCADAS DE 1960, 1970 E 1980

Salvador

2018

JULIANA DOS SANTOS RODRIGUES

ALÉM DO QUE SE OUVE:

SONORIDADES DA MPB NAS DÉCADAS DE 1960, 1970 E 1980

Memorial descritivo do trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção de grau em Comunicação com habilitação em Jornalismo, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador

2018

*Este trabalho é dedicado a Elis Regina
Carvalho Costa (in memoriam), minha grande
inspiração na música e na vida. A obra dela
foi o meu ponto de partida para esse longo
caminho percorrido.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mário e Cristiane, pela influência no meu gosto por música e pelo apoio quando decidi explorar os caminhos do jornalismo.

Ao professor Maurício Tavares, que me levou a descobrir os encantos da linguagem radiofônica.

Ao meu orientador, Guilherme Maia, por ser uma inspiração e por participar ativamente da construção desse trabalho, ajudando com bibliografia, entrevistas, recursos tecnológicos e puxões de orelha.

A Richard Meyer, por ter me ajudado a definir os quatro pilares que guiaram a elaboração do produto.

À 107.5 Educadora FM, por ter me dado régua e compasso, e em especial a Leto Vieira, por me ensinar como chefe e me apoiar como amigo.

A Renato Cordeiro e James Martins, pela gentil contribuição para que eu chegasse a entrevistados importantes.

A Roberto Menescal e Fernando Moura, que ajudaram a enriquecer esse trabalho não apenas com suas majestosas entrevistas, mas também oferecendo suporte e recursos complementares.

À BandNews FM, por ter me dado a chance de ser cada vez melhor no rádio, e em especial a Humberto Sampaio, pela compreensão e por disponibilizar um dos estúdios da emissora para o registro da locução deste trabalho.

A Analú Ribeiro, Heitor Oliveira, José Cairo e Luana Silva, pelo amparo constante durante o processo.

A todas as fontes envolvidas e a todos que, de alguma forma, ajudaram a tornar este trabalho realidade.

RESUMO

Este memorial detalha o processo de produção do trabalho "Além do que se ouve: Sonoridades da MPB nas décadas de 1960, 1970 e 1980", no formato de um radiodocumentário em três episódios, com duração de cerca de vinte minutos cada um. A partir de citações musicais e entrevistas com pesquisadores, produtores, jornalistas e engenheiros de áudio, o programa apresenta uma definição dos elementos que constituem as sonoridades típicas das décadas de 1960, 1970 e 1980 na Música Popular Brasileira (MPB), com base nas influências artísticas, nas determinações da indústria fonográfica, na tecnologia disponível para gravação, nos instrumentos usados em cada época e na identidade particular dos arranjadores. Neste memorial, são descritas as etapas teóricas e práticas da elaboração do produto, que é apresentado como um trabalho de conclusão de curso (TCC) em Comunicação com Habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Bahia.

Palavras chave: rádio; radiodocumentário; música popular brasileira; sonoridade; história da música

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. VIVÊNCIAS MUSICAIS.....	10
3. O QUE HÁ POR TRÁS DO SOM.....	12
3.1. DETERMINAÇÕES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	13
3.2. TECNOLOGIA DISPONÍVEL.....	18
3.3. OS INSTRUMENTOS E A SONORIDADE.....	21
3.4. CONTEXTO ARTÍSTICO E INFLUÊNCIAS.....	22
3.5. ARRANJADORES.....	30
4. A ESCOLHA DO FORMATO.....	33
4.1. VIVÊNCIAS RADIOFÔNICAS.....	36
5. DA IDEIA À EXECUÇÃO.....	39
5.1. PRÉ-PRODUÇÃO.....	40
5.2. FONTES ENTREVISTADAS.....	43
5.3. APROVEITAMENTO DO MATERIAL.....	49
5.4. PRIMEIROS RASCUNHOS.....	49
5.5. ROTEIRO E EDIÇÃO.....	51
5.6. SELEÇÃO MUSICAL.....	53
5.7. LOCUÇÃO E MONTAGEM.....	53
5.8. ÚLTIMAS ALTERAÇÕES.....	54
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57
ANEXOS.....	60

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho busca desvendar e definir os elementos que constituem as sonoridades da Música Popular Brasileira (MPB)¹ nas décadas de 1960, 1970 e 1980, além de investigar como esses elementos influenciam na produção musical e como os aspectos particulares da identidade de um artista se manifestam em cada contexto. O período analisado parte da Bossa Nova, movimento que marca o começo de uma fase de modernização da música nacional², e vai até a década de 1980, quando fatores relacionados à indústria fonográfica levam a um declínio comercial da MPB³.

A escolha desse tema surgiu de um questionamento pessoal. Como apreciadora atenta de MPB desde o início da adolescência, passei a observar que trabalhos de diferentes artistas, quando produzidos numa mesma década, possuíam elementos sonoros similares, a ponto de ser possível identificar a época na qual uma música foi produzida a partir da percepção desses elementos. Em conversas com outros ouvintes de MPB, foi possível notar que essa impressão é compartilhada.

A presença desses elementos em comum é inegável: basta lembrar-se das referências a sonoridades “setentistas” ou “oitentistas”, que surgem nas críticas de álbuns publicadas em jornais e na internet. No entanto, embora haja um consenso em relação à existência dessas sonoridades associadas às décadas, pouco se fala sobre quais os elementos que lhes definem. Fica a impressão de que os apreciadores e pesquisadores de música, embora reconheçam a

¹ Não existe um consenso sobre a definição de Música Popular Brasileira enquanto gênero musical. Henrique Autran Dourado considera a MPB como a “música não-erudita e não-folclórica feita por brasileiros no Brasil ou mesmo no exterior. Na verdade, a expressão refere-se mais à produção pós-bossanovista, passando pelo tropicalismo, a jovem-guarda e outras correntes. (...)” (DOURADO, 2004, p. 219-220). No entanto, existem controvérsias: há quem não considere a Jovem Guarda como parte da MPB, por exemplo. Alguns jornalistas e críticos de música fazem tentativas de definir a MPB, a exemplo de Patrícia Palumbo, em artigo para o jornal Estado de S. Paulo: “O que há tempos se convencionou chamar de música popular brasileira é qualquer coisa híbrida desde a sua origem”. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,afinal-o-que-e-essa-tal-de-mpb-imp-,666405>. Acesso em 25 fev. 2018.

² SEVERIANO (2013).

³ Vicente (2002, p. 102-103) explica que na década de 1980 a indústria passa a investir mais no “artista de marketing” do que no “artista de catálogo”, que tem uma carreira mais consistente, mas vende menos discos, como acontecia com os artistas da MPB. Na definição de Márcia Dias, citada pelo autor, o artista de marketing “é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (DIAS apud VICENTE, 2002). Ainda de acordo com Vicente (2002): “A MPB, resultado de uma amálgama de influências regionais, políticas, etc, que se forma ainda no início do processo de segmentação da indústria é pouco redutível a fórmulas e, por isso, não favorece a criação de artistas de marketing” (p. 103).

existência do fenômeno, não encontram uma forma adequada de descrevê-lo, deixando-o na ordem do abstrato.

Essa dificuldade se refletiu, inclusive, na pesquisa bibliográfica para este trabalho. Muitas das principais obras sobre MPB se preocupam mais com assuntos relacionados às letras e ao discurso, ou trazem uma abordagem historiográfica sobre o contexto no qual aquela produção musical se forjou. Mas poucas tratam especificamente dos tópicos relacionados ao som, descrevendo influências musicais e tipos de instrumentos usados, por exemplo. Mesmo com uma investigação dedicada, algumas das indagações que tive sobre as sonoridades só foram respondidas nas entrevistas para o radiodocumentário. Por isso, considero importante ressaltar que, embora este trabalho passe inevitavelmente por aspectos históricos, que servem para contextualizar a produção musical de cada década, e por algumas questões relacionadas às letras, que aparecem principalmente quando se aborda a Bossa Nova e a música do início dos anos 1970, o foco principal dele é no que se ouve – e no que está além do que se ouve.

Para guiar a busca pela definição das sonoridades típicas da MPB nos anos 1960, 1970 e 1980, me baseei em quatro pilares: contexto histórico-artístico, tecnologia disponível, determinações da indústria fonográfica e persona artística dos arranjadores⁴. Esses pilares foram definidos com a ajuda do engenheiro de áudio Richard Meyer, e são, a meu ver, fundamentais para entender o resultado final dos sons de cada década.

O contexto histórico-artístico influencia ao trazer à tona as tendências sonoras que são seguidas em cada época. A tecnologia disponível, tanto em relação aos instrumentos quanto aos meios de gravação, é responsável tanto por dificuldades quanto por soluções durante o processo. Essa tecnologia sofreu grandes transformações ao longo das décadas. As determinações da indústria fonográfica têm relação direta com aquilo que é produzido musicalmente, já que as grandes gravadoras trabalhavam segundo lógicas de mercado que se modificaram profundamente durante o período pesquisado, influenciando também no contexto musical. E, finalmente, a persona artística dos arranjadores é o elemento que define uma identidade particular em meio ao contexto geral. Entre tantos profissionais de renome na MPB, escolhi três para delimitar o foco deste trabalho: Cesar Camargo Mariano, Wagner Tiso e Lincoln Olivetti. A escolha foi motivada por afinidade e pelo volume de produções assinadas por eles no período pesquisado. Outros arranjadores chegam a ser citados em seus

⁴ Segundo Dourado (2004), o arranjador é o profissional especializado em arranjos musicais, que são “trabalhos de adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical” (p. 31).

respectivos contextos, mas apenas Mariano, Tiso e Olivetti têm o trabalho analisado de forma um pouco mais aprofundada no radiodocumentário.

A decisão de realizar esse trabalho na forma de um radiodocumentário se baseia em vários motivos. O primeiro deles é o desejo de fazer um trabalho jornalístico em profundidade, já que uma investigação sobre um tema tão vasto não caberia em uma reportagem de três minutos. O segundo é a minha afinidade com a linguagem radiofônica e com o radiojornalismo, interesse que descobri já durante a graduação. O terceiro é a exploração das potencialidades do formato, que possibilita o uso de músicas para “ilustrar” o que é dito pelos entrevistados e pelo roteiro. Há, ainda, um desejo de resgatar a função educativa e cultural do rádio, que foi se diluindo a partir do momento em que o veículo passou a ser visto como fonte de lucro, antes de tudo. (ORTRIWANO, 1985)

Vale ressaltar que, embora o radiodocumentário permita maior aprofundamento, ainda é necessário manter a linguagem direta e sintética, inerente a qualquer formato radiofônico (MCLEISH, 2001). Sendo assim, para manter o foco no que interessa a este trabalho – a formação das sonoridades da MPB nas décadas de 1960, 1970 e 1980, com base nos pilares citados anteriormente –, alguns assuntos e movimentos acabaram não sendo mencionados. É o caso do universo do samba, que também alcançou grande expressão durante o período analisado, mas operava segundo outra lógica de produção e de mercado, não se encaixando na definição de MPB em que se baseia este trabalho (DOURADO, 2004, p. 219-220). O mesmo critério se aplica ao rock nacional e aos gêneros musicais populares que alcançaram sucesso nos anos 1980, como o axé e a lambada. Embora tenham tido muito sucesso no cenário musical e sejam brevemente citados no texto do radiodocumentário, esses gêneros não são abordados em profundidade por não fazerem parte do âmbito da MPB.

2. VIVÊNCIAS MUSICAIS

Meu contato com a MPB vem desde a infância, através do que eu escutava no rádio e nos discos que meus pais colocavam para tocar. Mas só comecei a me interessar de forma mais profunda por esse gênero, suas histórias e peculiaridades depois que conheci a obra de uma artista em particular. Em 2005, aos dez anos de idade, tornei-me fã da cantora Elis Regina. Pouco mais de dois anos depois, minha relação com o trabalho dela se estreitou e me abriu novos horizontes. A partir do estudo de sua biografia, dei início a um processo de pesquisa musical que ganhou mais e mais ramificações, e que se intensificou a partir do ano de 2013.

Foi através de Elis que conheci o trabalho instrumental de Cesar Camargo Mariano, seu arranjador por nove anos, além de buscar discos de outros artistas – como Ney Matogrosso e Wilson Simonal – que tivessem sido produzidos e/ou arranjados por ele. Na leitura do livro “Furacão Elis”, biografia escrita por Regina Echeverria e publicada pela primeira vez em 1985, soube que o álbum “Milagre dos Peixes”, de Milton Nascimento, era um dos favoritos da “Pimentinha”⁵. Depois de descobrir tal fato, procurei pelo disco, que me serviu de trampolim para descobrir vários outros trabalhos do artista. A partir dessa experiência, tomei conhecimento da produção musical de Wagner Tiso, principal arranjador dos álbuns de Milton, de um modo semelhante à descoberta da obra de Cesar. Conheci o trabalho de outros artistas em processos parecidos com os citados. A minha predileção pelo período entre os anos 1960 e 1980 – que, mais tarde, ajudou a orientar o escopo deste trabalho – também se justifica, a princípio, pelo fato de a carreira de Elis Regina ter se desenvolvido dentro desse contexto⁶.

Mais adiante, no ano de 2016, passei a estudar de maneira mais dedicada a música produzida na década de 1980. Antes disso, esse era um período que eu via com certo preconceito, graças à ideia, difundida pela crítica e devidamente questionada por este trabalho, de que houve uma “queda de qualidade” na MPB. Foi nesse momento que descobri o trabalho de Lincoln Olivetti, principal arranjador em atividade nos anos 80. A tendência natural foi escutar novos álbuns, descobrir mais artistas e procurar outros livros.

⁵ ECHEVERRIA (2007, p. 112).

⁶ Elis começou a carreira ainda no início da década de 1960, mas só ficou conhecida do grande público em 1965, após ganhar o I Festival de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior. Sua trajetória artística seguiu até 1982, quando morreu precocemente, aos 36 anos. (ECHEVERRIA, 2007)

O fato de eu já ter uma base bibliográfica e discográfica sobre o tema pesou bastante na hora de, definitivamente, escolhê-lo para o meu TCC. Mas o mais interessante de tudo foi perceber que, por mais que eu tivesse informações, a pergunta que move este trabalho ainda não havia sido respondida, e necessitaria de uma pesquisa ainda mais densa do que o material que eu já tinha. Ainda assim, é claro que todas essas vivências musicais foram de grande valia.

3. O QUE HÁ POR TRÁS DO SOM

A questão da sonoridade costuma ser estudada pelos pesquisadores em Música sob diferentes pontos de vista. A definição que melhor se ajusta à proposta deste trabalho é a de Trotta (2008), que entende sonoridade como "uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador" (p. 4). Trotta coloca essa definição em interface com as "anafonias" propostas por Philip Tagg. Segundo Tagg, anafonias se caracterizam pelo uso de modelos existentes na formação dos sons. Ao escutar uma música pela primeira vez, o ouvinte descobre anafonias entre essa nova faixa e sua bagagem musical anterior. Na interpretação de Trotta,

De fato, ao ouvir uma música pela primeira vez, inevitavelmente buscamos semelhanças entre alguns de seus elementos e outros previamente conhecidos. Frases como 'isso parece a introdução da música tal', 'me lembra a canção tal', 'é igualzinho ao ritmo tal' são extremamente recorrentes quando nos referimos a uma nova experiência musical. Essas associações são quase sempre involuntárias e aleatórias, evidenciando um modo de construção simbólica na interpretação musical que parece ser utilizada a todo instante. (TROTТА, 2008, p. 4)

Esse processo de busca de semelhanças entre a nova informação musical e aquela que já é conhecida se dá de maneira notável, por exemplo, na experiência de audição de músicas lançadas na atualidade com inspiração em épocas anteriores. Não é incomum que críticos especializados apontem, na produção musical de artistas de hoje, referências de uma "sonoridade típica" de outra década. É o que acontece com artistas como Mahmudi, cujo disco de estreia, lançado em 2016, é constantemente referido como de inspiração "oitentista". Um exemplo dessa abordagem está na crítica assinada por Juliana Mezzaroba, no site do jornal Estado de São Paulo:

Uma das grandes revelações da música pop em 2016 foi a cantora carioca Marcela Vale, que assina com o nome Mahmudi. Após vários singles e EP's, ela lançou seu primeiro álbum, que traz uma sonoridade que nos remete aos anos 80, principalmente ao pop eletrônico feito nessa década e que invadia as FM's. (MEZZAROBA, 2016)

Pode-se presumir, a partir dessa observação, que existe uma informação musical prévia, um repertório anterior ao qual a crítica se refere para classificar esse trabalho recente como oitentista. Outra manifestação de tal fenômeno acontece quando o ouvinte se descobre capaz de identificar a época na qual uma música foi produzida e gravada a partir de sua sonoridade. No contexto da Música Popular Brasileira (MPB), cada década possui uma sonoridade específica, o que torna possível o uso dessas identidades como referência. No geral, é possível estruturar a formação das sonoridades características da MPB em cada década a partir de três pilares principais, que norteiam o desenvolvimento deste produto. São

eles: as determinações da indústria fonográfica; a tecnologia de estúdio e os instrumentos disponíveis em cada década; e o contexto artístico de cada período. Um quarto pilar se refere à influência da persona artística dos arranjadores, que também é explorada.

3.1. DETERMINAÇÕES DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA

Embora a indústria fonográfica brasileira já produzisse ídolos nacionais e tivesse boas vendas na década de 1950, foi na década de 1960 que ela alcançou grande expressão. Ortiz (1988) define as décadas de 1960 e 1970 como o momento em que se consolida o mercado de bens culturais, em oposição aos anos 1940 e 1950, considerados pelo autor como "momentos de incipiência de uma sociedade de consumo" (p. 113).

É na metade da década de 1960, com a instauração do regime militar, que se passa a pensar em um projeto de "integração nacional" que envolva não apenas a máquina do Estado, como também o incentivo às indústrias de capital privado que produzem bens culturais, através de medidas econômicas que lhes impulsionem. A essência da ideia de "integração nacional" não era nova. Pouco menos de três décadas antes, o Estado Novo havia implantado um projeto semelhante, mas ele se baseava na utilização do rádio como instrumento de propaganda política (CAPELATO, 1999, p. 176) e no fortalecimento das empresas estatais. A indústria do disco foi um dos setores que melhor aproveitaram este segundo momento, em pleno regime militar.

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de (sic) produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. (ORTIZ, 1988, p. 121)

Uma prova da expressividade significativa alcançada pelo mercado fonográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 1960 está na dificuldade de encontrar dados consistentes sobre vendas antes deste período. Os dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) citados por Vicente (2002) partem do ano de 1965; assim como Barcinski (2014) usa como referência a lista do Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem), que também começa a ser feita neste ano. O crescimento da indústria justificaria, assim, a necessidade de acompanhá-la de forma mais sistemática.

O "milagre econômico" da ditadura militar, compreendido entre 1968 e 1973, foi um dos responsáveis pelos primeiros impulsos para o desenvolvimento da indústria fonográfica.

Citando Dias (2000), Machado (2006) aponta que a consolidação da produção de MPB e o destaque dos artistas nos festivais e programas de televisão foram, também, fatores importantes para o desenvolvimento da indústria do disco neste período. O mercado fonográfico no Brasil se consolidou ao longo dos anos 1970, puxado não apenas pelos artistas brasileiros, como também por lançamentos estrangeiros, que atraíam a atenção de um público jovem, como detalha Rita Morelli.

Um consumo maior de música estrangeira teria ocorrido, assim, nos anos iniciais da década de 1970, entre aqueles consumidores recém-agregados ao mercado brasileiro de discos e que não eram exatamente os consumidores típicos desse mercado, dado seu baixo poder aquisitivo. Os efêmeros sucessos estrangeiros, que levaram muitas vezes algumas pequenas e médias empresas aos primeiros lugares nas paradas, seriam assim os passos pioneiros na conquista de uma franja do mercado brasileiro de discos que não representava ainda a maioria dos consumidores (...). (MORELLI, 2009, p. 66)

Dados da ABPD obtidos por Vicente (2002, p. 53) demonstram que o mercado fonográfico apresentava tendências de crescimento durante a década: entre 1970 e 1971, houve variação positiva de 21,5%; de 1971 para 1972, o índice saltou para 29,2%, apresentando leve queda de 0,6% na virada pra 1973. Tal perspectiva é confirmada por Paiano (1994, apud DIAS, 2000), que aponta que entre 1965 e 1972, as vendas de discos chegaram a crescer 400%. As vendagens subiam em média 20% ao ano, a partir de 1971, havendo queda apenas nos anos de 1974 e 1975, por causa da crise mundial do petróleo. A situação se normalizou em 1976, e o mercado continuou crescendo até o final da década.

Tais contextos têm influência direta na criação artística. Na primeira metade da década de 1970, momento em que a indústria fonográfica estava em franca expansão, as gravadoras puderam abrir espaço para a produção de discos cuja estética ia além das fórmulas consolidadas de sucesso, sem que isso comprometesse os lucros. Dentre grandes álbuns que foram produzidos neste momento da década, pode-se citar títulos como “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento e Lô Borges, lançado em 1972; “Milagre dos Peixes”, de Milton Nascimento, que chegou às lojas no ano seguinte; “A Tábua de Esmeralda”, de Jorge Ben, lançado no ano de 1974; e “Secos & Molhados”, álbum de estreia homônimo do grupo formado por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad.

O compositor Márcio Borges relata, no livro "Os Sonhos Não Envelhecem - Histórias do Clube da Esquina", que a liberdade de criação proporcionada pela Odeon, gravadora que tinha Milton Nascimento entre seus contratados, foi crucial para a realização de álbuns como "Clube da Esquina" e "Milagre dos Peixes".

(...) havia na direção da Odeon homens como Milton Miranda e Adail Lessa, dois perfeitos cavalheiros, homens de palavra, sensíveis, honestos, de visão larga e objetivos elevados, tão diferentes dos pragmatas (sic) de hoje em dia. Num clima agradável e receptivo foi gravado o segundo disco de Bituca, aliás, Milton Nascimento, que sabia muito bem o que queria (mesmo às vezes bebendo além da conta) e gravava minuciosamente, atento aos mínimos detalhes musicais. E tinha campo para se expandir, pois Milton Miranda, muito delicado, explicava com voz de pároco:

— Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês gravam o que quiserem. (BORGES, 1996, p. 209)

Tal ponto de vista é reiterado pelo jornalista André Barcinski, no livro “Pavões Misteriosos: 1974-1983 – a explosão da música pop no Brasil”. Naquele momento, havia outros fatores que incentivavam os artistas a ter maior liberdade para gravar, sendo um deles a estrutura organizacional das gravadoras. Nas palavras de Barcinski (2014), as gravadoras brasileiras eram “empresas quase amadorísticas, onde um ou dois chefes decidiam tudo. Não que os executivos fossem diletantes ou mecenas, mas as estruturas das gravadoras eram enxutas, e muitas decisões artísticas eram tomadas por instinto e gosto pessoal” (p. 39).

Outro fator relativo à estrutura das gravadoras está na distinção dos elencos de artistas: como mencionado por Milton Miranda na citação de Borges (1996), era comum que as gravadoras tivessem um selo voltado para os artistas mais “populares”, “comerciais”, com vendas garantidas para as massas, e outro para os mais “intelectualizados” ou “experimentais”. A Phonogram, maior gravadora do Brasil nos anos 1970, era adepta desta prática. Os discos dos artistas nacionais de maior prestígio, como Elis Regina, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Chico Buarque, saíam pelo selo Philips, enquanto nomes como Diana, Odair José e Sidney Magal lançavam pelo selo Polydor⁷. As vendas dos artistas mais comerciais davam subsídios para que os músicos e cantores do primeiro time não se preocupassem tanto com resultados mercadológicos. Barcinski (2014) aponta que André Midani, à época presidente da Phonogram brasileira, nunca escondeu o fato de que usava os lucros dos discos de Odair José para bancar as “produções mais ‘experimentais’ de outros artistas da Philips” (p. 83).

Além disso, uma lei criada pela ditadura militar servia como fomento para a indústria do disco no Brasil e criava o terreno perfeito para que as gravadoras investissem em seus artistas e bancassem esse tipo de projeto. Instituída em 1967, a lei do “Disco é Cultura” permitia às empresas que os gastos com gravações de artistas nacionais fossem abatidos do

⁷ <http://paulocoelho.com/foundation/repositorio/gravadoras/O-que-foi-a-Phonogram-em-1976-1976.pdf> Acesso em 28 nov. 2017

Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM). Em entrevista a Barcinski (2014, p. 41-42), André Midani afirma que a MPB só era “viável” devido a essa legislação, criada para equilibrar a disputa entre gravadoras nacionais e estrangeiras.

As gravadoras brasileiras se queixavam da dificuldade de competir com as rivais estrangeiras, pois o custo de lançar discos internacionais já prontos era bem mais baixo. Naquele momento, discos de artistas brasileiros representavam entre 60 a 70% das vendas (BARCINSKI, 2014, p. 43), mas a rentabilidade dos discos lançados pelas subsidiárias de gravadoras estrangeiras fazia com que eles ocupassem grande espaço no mercado: não havia gastos com a matriz nem com a arte, que já vinham prontas do exterior.

Na prática, porém, a lei do “Disco é Cultura” acabou beneficiando as gravadoras estrangeiras, que usavam o dinheiro economizado do ICM para aumentar seus *casts* nacionais. Foi o caso da Philips de André Midani, que costumava enfatizar em suas estratégias publicitárias o fato de ter no elenco os maiores nomes da música brasileira na década de 1970 (BARCINSKI, 2014, p. 42).

Na segunda metade da década, o cenário da indústria fonográfica no Brasil começava a se transformar. As vendas de discos estrangeiros, que já cresciam desde o início da década, concomitantemente à progressiva instalação de multinacionais do disco no país, aumentaram de forma significativa entre 1975 e 1979 (VICENTE, 2008). Os lançamentos de discos internacionais chegaram a abocanhar 53% do mercado em abril de 1978, segundo dados da ABPD (MORELLI, 2009). Foi nesse momento que a indústria do disco passou a investir cada vez mais nos “falsos estrangeiros”: brasileiros que cantavam em inglês e se apresentavam com nomes como Morris Albert e Mark Davis. Na visão de Barcinski (2014), “executivos sentiram que o público brasileiro estava gostando cada vez mais de música pop internacional e tentaram criar produtos exclusivamente para esse consumidor” (p. 56).

Com a chegada da *disco music*, cujos impactos no contexto artístico serão debatidos mais adiante, as vendas de discos estrangeiros cresceram de maneira nunca antes vista no Brasil, atingindo diretamente a MPB. Dos trinta discos mais vendidos em 1979, apenas dois eram de artistas do “primeiro time” da música brasileira, sendo um de Roberto Carlos e um de Maria Bethânia. Segundo Barcinski (2014, p. 121), “a lista era dominada pela discoteca de Sylvester (*You Make Me Feel [Mighty Real]*), Village People (*YMCA*) e A Patotinha⁸ (*Natal*

⁸ Grupo musical infanto-juvenil formado na década de 1970.

numa discothèque)”, além de trazer alguns nomes do samba. Tal contexto criava uma necessidade de reação por parte de setores da MPB que, até então, não tinham muitas preocupações mercadológicas, dados os aspectos estruturais das gravadoras mencionados anteriormente. Havia a necessidade de vender discos, e essa reação veio através da ligação com a música *pop*⁹ que estava em voga na época.

Foi nesse momento que pontos fundamentais da atividade de produção de discos sofreram transformações, a começar pelas relações de trabalho entre produtores musicais e artistas.

Em vez de simplesmente ajudarem a pôr em disco o que os artistas queriam, os produtores e arranjadores começaram, cada vez com mais frequência, a ‘moldar’ o som para atender ao gosto do público e da gravadora. Os profissionais que dominavam o pop brasileiro – Guto Graça Mello, Nelson Motta, Mazzola, Lincoln Olivetti, Max Pierre, Liminha, Mariozinho Rocha, Mauro Motta, Hélio Costa Manso, Roberto Livi e Miguel Plopschi, entre outros – tornaram-se, para as gravadoras, tão importantes quanto os artistas, e seus nomes começaram a ser notados com mais atenção na contracapa dos discos. (BARCINSKI, 2014, p. 126-127)

A criação artística também passava a ser diretamente afetada pela crise na indústria fonográfica, que teve seu estopim com a queda da discoteca, em 1979.

No início da década de 1980, a indústria do disco vivia uma crise mundial, causada pela forte recessão e pela nova crise do petróleo mas também pela queda vertiginosa nas vendas do gênero discoteca, que nos últimos tempos fora um alento comercial para as gravadoras. No Reino Unido, o consumo de discos despencou mais de 25% entre 1977 e 1980; nos Estados Unidos, caiu 10%. No Brasil, as vendas diminuíram quase 20% entre 1978 e 1979. Foi um período de intensa reformulação nas estratégias das gravadoras. As empresas começaram a perceber que era mais rentável ter *casts* menores e artistas maiores. Em vez de apostar em nomes desconhecidos e desenvolver suas carreiras ao longo do tempo, a nova ordem era contratar os astros mais populares a peso de ouro e tornar cada um de seus discos um ‘acontecimento’. (BARCINSKI, 2014, p. 158-159)

Com a crise do início da década de 1980, as grandes gravadoras deixaram de ceder espaço para trabalhos mais experimentais, com o objetivo de reduzir ao máximo os riscos e privilegiando, assim, artistas de maior vendagem. Em reportagem assinada por Ana Maria Bahiana no jornal O Globo (apud VICENTE, 2002), era descrito o fim da “pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica... em que as gravadoras se davam ao luxo de seguir temperamentos e ideias às vezes de um único homem, abrigando e impulsionando

⁹ De acordo com Sadie (1994, p. 735), “música pop” é um termo aplicado desde o final dos anos 50 para designar os tipos de música popular que são “dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial”. Já segundo Dourado (2004), trata-se de um gênero surgido nos EUA, em 1950, e que estava sintonizado com o “movimento estético-filosófico que se estendia às artes plásticas, cinema, literatura e outras manifestações, envolvendo a cultura e o estilo de vida de mais de uma geração” (p. 219).

movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras”. Os departamentos comerciais passavam a ter a última palavra, inclusive nas decisões artísticas. Essa busca por maiores vendas influenciou diretamente na criação de uma nova estética sonora, associada às linguagens musicais de maior sucesso na época, que também implicou em redução de custos: o alinhamento com a música *pop* americana e o uso crescente de teclados eletrônicos nas gravações. Tais tópicos serão retomados mais adiante.

Outro fator relevante no período foi a ascensão das rádios FM, como explica Barcinski.

A popularização das rádios FM, no fim dos anos 1970, mudou a indústria da música no Brasil. Até então, as AMs dominavam, com suas programações pré-gravadas e poucas intervenções de locutores. Quando as FMs surgiram com força – um marco foi a estreia da Rádio Cidade, no Rio, em 1977 – tudo mudou: o estilo de locução passou a ser mais solto e descontraído, e a programação privilegiava a música jovem. As FMs tocavam, basicamente, pop-rock: Guilherme Arantes, Pepeu Gomes, Rita Lee, Fagner, Queen, Michael Jackson, Kim Carnes, A Cor do Som. Segundo a revista *Veja* (edição de 27/7/1984), nas grandes cidades brasileiras, mais de 70% do público entre 15 e 29 anos ouvia FM. Esse número caía para 22% entre ouvintes mais velhos, na faixa de 40 a 65 anos. FM era coisa de moçada. (BARCINSKI, 2014, p. 156)

Vale abrir um parêntese e ressaltar, também, que o BRock – termo cunhado pelo jornalista Arthur Dapieve para denominar o *rock* nacional surgido na segunda metade da década de 1980 (MOTTA, 2001, p. 354) – ganhou grande espaço nas gravadoras graças a esse contexto de crise. O som das bandas de rock era garantia de lucros astronômicos a um custo baixo, como detalha Nelson Motta no livro “Noites Tropicais”.

Para as gravadoras, a nova onda do rock tinha muitas vantagens, mas especialmente uma: os discos saíam baratíssimos em relação aos de MPB, com suas grandes orquestras e suas estrelas que ganhavam royalties e adiantamentos muito maiores do que a garotada, que assinava contratos por uma penca de bananas. Uma banda de rock não precisava de músicos contratados e maestros para escrever arranjos. Precisava só de horas de estúdio — muitas — e um produtor. Mas não precisava de um produtor para buscar ou encomendar músicas aos compositores. As bandas de rock compunham e tocavam seu próprio repertório, cabia ao produtor só selecionar o material e, no estúdio, dar forma ao produto final. [...] E melhor ainda: bandas de rock eram lançadas e testadas primeiro em compactos baratos até chegarem ao LP, formato-base da MPB. O que economizavam em custos e royalties, as gravadoras investiam em promoção e marketing. (MOTTA, 2001, p. 356)

3.2. TECNOLOGIA DISPONÍVEL

Entre as décadas de 1960 e 1970, o acesso a equipamentos de estúdio com recursos de ponta era muito restrito, devido à rígida política de importações. Até o início da década de 1970, as gravações eram realizadas em dois ou quatro canais, o que influenciava diretamente – e poderia prejudicar – o registro do som. O processo de gravação do disco de 1969 do cantor

Milton Nascimento foi realizado em dois canais: orquestra e músicos em um canal, Milton no outro.

Às vezes, e com prejuízo da qualidade de som, o técnico usava o artifício de reduções sucessivas. Comprimindo vários sons num mesmo canal, conseguia ir deixando o outro livre para novos acréscimos, até um limite bastante precário, além do qual tudo se tornava uma pasta sonora de detalhes indistinguíveis. (BORGES, 1996, p. 209)

Em 1970, o estúdio da CBS passa a ter uma mesa de oito canais, mas o primeiro estúdio de 16 canais do Brasil e da América Latina foi o Eldorado, de São Paulo, inaugurado em 1972, com tecnologia de ponta. Algum tempo depois, outros estúdios, como o Vice-Versa, passam a seguir a mesma tendência. Segundo Machado (2006, p. 7), a princípio os estúdios de 16 canais eram privilégio dos artistas mais famosos e reconhecidos, enquanto os estúdios com tecnologia defasada acabavam destinados aos álbuns de segmentos de menor prestígio.

Se, por um lado, as limitações tecnológicas da época comprometiam o resultado final, por outro lado elas também serviam como catalisador para soluções criativas, o que incidia diretamente sobre a sonoridade típica daquele período. Isso pode ser notado no trabalho de bandas como Os Mutantes, que chegavam a criar os próprios pedais de distorção para guitarras (PAIVA, 2012). Outra forma menos comum de contornar as limitações era através da importação de instrumentos e equipamentos, às vezes de forma clandestina, já que a burocracia da época dificultava essa prática.

A cantora Rita Lee relata, em sua autobiografia, um episódio ocorrido pouco depois de sua expulsão d'Os Mutantes, no qual teve que “camuflar” um Mellotron, teclado eletromecânico de grandes proporções, muito usado na década de 1960, para conseguir trazê-lo de Nova York para o Brasil. A artista levou consigo um piano de brinquedo, que foi usado para enganar os agentes da alfândega no momento do embarque, criando a ideia de que ela estava levando um instrumento para a assistência técnica.

Para entrar no país com qualquer instrumento musical tinha que, na saída, declará-lo na alfândega, onde anotariam a numeração de fábrica, descrição do instrumento, se de corda, tecla ou sopro e mais um monte de outras burocracias. Meu plano maquiavélico foi comprar um pianinho tamanho médio numa loja de brinquedos, tipo cópia fiel do piano de armário de adultos, só que para crianças. A seguir, levei no marceneiro que tirou a medida certa do instrumento e fez um case caprichado, por dentro forrado de pelúcia vermelha e por fora pintado de preto fosco. Com isso em mãos, o chaveiro da esquina esculpiu uma plaquinha de alumínio e gravou algo do tipo Mellotron #4937264873USA para colar no lado de dentro do pianinho. (...) Assim que pisei em NY fui direto na loja comprar o monstro. (...) o vendedor compreensivo até me ajudou a trocar a plaquinha verdadeira do Mellotron pela minha *fake*, preencheu a “nota de concerto” e ainda despachou o monstrengo direto para o check-in da Varig. (LEE, 2016, p. 115-116)

Entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, tornou-se comum que os produtores de discos buscassem gravar fora do Brasil, a fim de driblar as limitações tecnológicas dos estúdios nacionais. Tal prática ganhou espaço num momento em que a música brasileira se aproximava de uma linguagem mais *pop*, similar à da música norte-americana que fazia sucesso naquele momento.

Álbuns emblemáticos desse período, como “Realce”, de Gilberto Gil, lançado em 1979, foram gravados nos Estados Unidos, com a presença de músicos norte-americanos. Em entrevista a Barcinski (2014), o produtor Marco Mazzola, com notável atuação nas gravadoras Philips e Warner, diz que sua geração fez um grande esforço para gravar discos com mais qualidade.

Para ele, os estúdios brasileiros sofriam com problemas de equipamento e mão de obra, e era gritante a diferença de qualidade entre uma música gravada no Brasil e outra no exterior. Ele começou a fazer, em meados dos anos 1970, a ponte aérea Rio-Los Angeles para estudar produção e técnicas de gravação, e também para importar instrumentos e equipamentos de estúdio. (BARCINSKI, 2014, p. 127)

Outro artista que sentiu a necessidade de gravar no exterior foi o guitarrista Pepeu Gomes, que via muitas deficiências nos estúdios nacionais: “Havia o problema do corte. Quando você aumentava o volume, a agulha pulava, não tinha tecnologia para aguentar um som com mais *punch*. A bateria e o baixo eram sempre muito altos e a guitarra ficava baixa” (apud BARCINSKI, 2014).

Pode-se presumir que a busca por maior tecnologia fora do Brasil contribuiu significativamente para a evolução dos estúdios nacionais. No ano de 1982, o álbum “Menina Veneno”, de Ritchie, foi gravado em 24 canais. Esse progresso tecnológico nas gravações possibilitou, também, o surgimento de arranjos mais elaborados, com várias trilhas de instrumentos que poderiam ser gravadas com maior qualidade.

Os trabalhos de Lincoln Olivetti, um dos arranjadores em foco neste produto, exemplificam essa situação. Também em 1982, o músico lançou o álbum instrumental “Robson Jorge & Lincoln Olivetti”, em parceria com o guitarrista e multi-instrumentista Robson Jorge. De tão complexos e detalhados, os arranjos presentes no disco não puderam ser executados ao vivo com perfeição técnica, algo que só era possível em estúdio. Por essa razão, Robson, Lincoln e a banda só fizeram dois shows com o repertório do álbum, voltando aos estúdios logo em seguida (THAYER, 2015).

3.3. OS INSTRUMENTOS E A SONORIDADE

Ainda no âmbito da tecnologia disponível, é importante ressaltar a importância dos instrumentos musicais utilizados em cada década. Influenciadas por contextos artísticos que serão tratados mais adiante, as tendências sonoras de cada período se utilizavam de instrumentos específicos, que acabavam por se tornar marcas registradas das respectivas sonoridades.

Múltipla em suas expressões, a música da década de 1960 no Brasil pode ser dividida em duas correntes cuja linha de separação se tornaria cada vez mais borrada a partir de 1968, com o surgimento do tropicalismo. De um lado, havia a música predominantemente acústica, cuja maior expressão estava na Música Popular Brasileira, surgida de um rompimento temático com a Bossa Nova, e no samba-jazz, descendente direto do movimento iniciado por João Gilberto. Não era incomum encontrar arranjos orquestrais na produção desta corrente. A sonoridade se apoiava principalmente sobre o trio piano-baixo-bateria. Instrumentos elétricos eram rejeitados com veemência, pois, associados ao *rock* – tido como música alienante da juventude –, representavam uma ameaça àquilo que seria genuinamente brasileiro. Do outro lado, havia o *rock'n'roll* e a Jovem Guarda, gêneros que usavam órgãos eletrônicos¹⁰ e guitarras elétricas. Eles se alimentavam de um referencial estrangeiro e alcançaram grande sucesso de público. O tropicalismo foi decisivo para o rompimento dessa barreira e a progressiva hibridização da MPB, processo que se aprofundaria na década seguinte (MOTTA, 2001).

No início da década de 1970, instrumentos tradicionalmente usados no rock, como o órgão Hammond¹¹, passavam a ganhar espaço na MPB. Pianos elétricos – o Fender Rhodes, criado no ano de 1943 (VICENTE, 1996, p. 34) era um dos mais usados – e teclados eletrônicos fazem aparições pontuais nos arranjos, bem como pedais específicos para teclados, a exemplo dos *phasers*. Conforme a década chegava ao fim, novos instrumentos ocupavam lugar de destaque, a exemplo do piano Yamaha CP-70 e do sintetizador¹² analógico Oberheim.

¹⁰ Segundo Dourado (2004, p.237), trata-se de um instrumento eletrônico que procura reproduzir o som de um órgão de tubos.

¹¹ Tipo de órgão eletromagnético. (DOURADO, 2004, p. 237)

¹² Aparelho que cria sons musicais de forma eletrônica, podendo ser analógico ou digital. (DOURADO, 2004, p. 306)

Os anos 1980 trouxeram aos holofotes a percussão eletrônica e os primeiros sintetizadores digitais, como o Yamaha DX7, que marcou presença em grande parte das produções da década. Segundo Dourado (2004, p. 306), a diferença entre sintetizadores digitais e analógicos é que os primeiros usavam oscilações na voltagem para alterar ondas sonoras, enquanto os últimos se utilizam de informações digitalizadas nas mais diversas frequências. Os primeiros sintetizadores analógicos eram essencialmente monofônicos e baseados em conexões por cabos, o que dificultava a personalização dos timbres (SADIE, 1994, p. 875). Já os digitais usavam microprocessadores e podiam ser programados da maneira que o usuário desejasse.

O som dos anos 80 foi se tornando cada vez mais eletrônico, aspecto que se relaciona tanto com o já mencionado contexto da indústria fonográfica, no qual se buscava lucrar mais investindo o mínimo, quanto com um *zeitgeist* musical que será descrito a seguir.

3.4. CONTEXTO ARTÍSTICO E INFLUÊNCIAS

O terceiro pilar que baliza a formação das sonoridades típicas de cada década na música popular brasileira é o contexto artístico, referente às influências mais fortes de cada período. Nesse sentido, a década de 1960 foi prolífica. A "corrente acústica" da música brasileira naquele período era diretamente influenciada pelo *jazz* e ainda trazia ecos da Bossa Nova. No período em que surgiu o movimento musical encabeçado por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, os músicos bossa-novistas eram ardorosos fãs do gênero musical norte-americano, como explica Motta.

Os bossa-novistas cariocas adoravam jazz, cool jazz, Chet Baker, Stan Getz, Dave Brubeck e Paul Desmond, Miles Davis, Bill Evans, Stan Kenton, tinham ótima formação jazzística, gostavam de improvisar e de harmonizações complexas, seus ídolos eram jazzistas, agiam como *jazzmen*, não tocavam música brasileira. Pelo menos até a descoberta da bossa nova. (MOTTA, 2001, p. 20)

Ironicamente, João Gilberto tinha como referência o samba e o trabalho de Dorival Caymmi e Ary Barroso, não se interessando muito pelo jazz.

João Gilberto não tinha nada a ver com isso e dizia que sempre fez samba. E nunca levou a sério esta história de samba-jazz. Samba sempre foi samba, todo mundo (achava que) sabia o que era, só que João tocava e cantava samba tão diferente, que parecia mais próximo do cool jazz do que do batuque dos terreiros. Depois entendi que ele sintetizava em seu violão uma bateria de escola de samba. (MOTTA, 2001, p. 37)

Com a chegada da Era dos Festivais e o advento da Música Popular Brasileira militante, novas influências ganham espaço no contexto musical. Naquele momento, a música se tornava cada vez mais "discurso" e estava a serviço da letra, da mensagem. Em termos de

sonoridade, buscava-se fazer algo mais genuinamente nacional, fugindo do que era entendido como "americanização e 'elitização'" (MOTTA, 2001, p. 36) da música brasileira. Na contramão da aproximação da Bossa Nova com o jazz, músicos como Carlos Lyra, Edu Lobo e Francis Hime procuravam referências nas raízes populares, redescobriam sambistas como Cartola e Nelson Cavaquinho, além de revisitar a obra de artistas populares nordestinos como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, com o objetivo de tornar a música um instrumento de ação política. Outra característica sonora do período é a proeminência de arranjos para orquestra, típicos dos festivais.

Paralelamente à corrente acústica da música brasileira, se desenvolvia a corrente roqueira. Inicialmente baseada no *rock 'n'roll* de Chubby Checker e Little Richard, tinha como "quartéis-generais" os programas de TV de Carlos Imperial – "Os Brotos Comandam" – e Jair de Taumaturgo – "Hoje é Dia de Rock" –, apresentados em emissoras do Rio de Janeiro. No início da década de 1960, os dois programas faziam muito sucesso entre as classes populares, atraindo jovens calouros que dublavam grandes sucessos do gênero musical norte-americano. Nesse contexto se deram as primeiras aparições de artistas como Roberto Carlos, Tim Maia, Tony Tornado e Gerson King Combo, que viriam a alcançar reconhecimento no cenário musical brasileiro alguns anos mais tarde.

Na metade da década, período em que os festivais de música chegavam ao ápice e davam origem a programas de TV de grande audiência, como "O Fino da Bossa"¹³, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record de São Paulo, o *rock* também se tornava um fenômeno cada vez mais popular. Em 1965, a mesma TV Record criou o programa musical "Jovem Guarda", comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, como forma de promover aquela que se firmava como a música jovem brasileira.

É importante destacar que, entre as duas correntes musicais, havia não apenas um conflito de interesses, mas também de classes. Os fãs da Bossa Nova e da MPB eram, em sua maioria, jovens adultos de classe média alta, moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro. Já a maior parte do público consumidor de *rock* e Jovem Guarda vinha de classes mais populares, embora uma parcela da classe média também ouvisse esses gêneros. Esse tipo de música era

¹³ Existem divergências quanto ao nome da atração. Motta (2001, p. 85) se refere ao programa como "O Fino" e alega que o programa não poderia se chamar "O Fino da Bossa", pois os direitos do nome eram de Walter Silva, organizador do show homônimo que lançou Elis Regina e Jair Rodrigues como dupla. No entanto, o próprio site da Rede Record se refere ao programa como "O Fino da Bossa", como visto em <http://recordtv.r7.com/record60anos/noticia/2013/09/26/elis-regina-e-jair-rodrigues-chegam-%C3%A0-rede-record-32.html>. Acesso em 28 nov. 2017.

ridicularizado pela elite intelectual admiradora da Bossa Nova, como registra Motta (2001): "Rock and roll era visto e ouvido entre nós como uma boçalidade, com seus três acordes primitivos, seu ritmo pesado e quadrado e seus cantores gritando e rebolando. Era a antítese da bossa nova e tão desprezado quanto o sambão tradicional" (p. 28). Já os defensores de uma música popular com função política consideravam o *rock* um instrumento alienante de origem estrangeira.

A TV Record promovia a rivalidade entre "música jovem" e "música brasileira", ao mesmo tempo em que se beneficiava dela. Naquele período de efervescência cultural e ânimos exaltados, a emissora obtinha grande audiência com "O Fino da Bossa" e "Jovem Guarda". Aos poucos, a briga foi tomando proporções ideológicas: artistas que se apresentassem em "Jovem Guarda" estariam traindo a música genuinamente brasileira. Um exemplo desse conflito envolveu Jorge Ben, que transitava entre a turma da Jovem Guarda e a turma da MPB.

De vez em quando, [Jorge] se apresentava em "O Fino" (sic), mas depois que participou dos primeiros programas "Jovem Guarda", foi vetado no musical comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Foi o primeiro tiro de uma guerra musical e mercadológica (e até mesmo política, para alguns mais inflamados) entre "Jovem Guarda" e "O Fino" (...) Além de ter se apresentado no programa do "inimigo", Jorge agora tocava uma guitarra elétrica - uma afrontosa provocação para as brigadas da "autêntica" música brasileira, que seria acústica pela própria natureza, simbolizada pelo violão: a guitarra era um instrumento da dominação americana, do colonialismo e do imperialismo. Deveria ser destruída. (MOTTA, 2001, p. 97-98)

Em meio ao fogo cruzado, surgia uma tentativa de fazer uma música jovem de base acústica. Era a Pilantragem, criação de Carlos Imperial, cujo grande nome foi o cantor Wilson Simonal. A sonoridade era influenciada pelos hits do norte-americano Chris Montez, que mesclavam a cultura hispânica e o *rock'n'roll*, e trazia o balanço latino com suíngue brasileiro. Era um gênero musical dançante, com grande potencial para envolver o público. O próprio Wilson Simonal tinha todas as características de um *showman*, o que ajudava a completar o pacote do sucesso. A experiência foi bem-sucedida. No final da década, a Pilantragem teve grande destaque (MOTTA, 2001, p. 186).

Na esteira dos festivais de música, desponta um movimento artístico que contribuiu significativamente para derrubar a dicotomia entre a "música jovem" e a "música brasileira", entre a sonoridade acústica e a guitarra elétrica. O Tropicalismo, movimento baseado no Modernismo, que já se expressava no cinema e nas artes plásticas, ganha uma ramificação musical encabeçada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, além de revelar nomes como Rogério Duprat, Tom Zé e Os Mutantes. O Tropicalismo explodiu em 1967, com a proposta de

sintetizar uma "geleia geral", unindo guitarras elétricas, referências do pop internacional e elementos da música regional brasileira (MOTTA, 2001). Gil e Caetano chegaram a acolher e reverenciar os artistas da Jovem Guarda, que eram execrados pelos partidários da MPB (MOTTA, 2001, p. 154).

A reação ao Tropicalismo por parte dos setores mais "acústicos" e tradicionais da música brasileira foi implacável. Músicos como Edu Lobo, Dori Caymmi e Francis Hime não receberam bem a "geleia geral" do tropicalismo, como demonstra Nelson Motta.

Músicos rigorosos, Edu, Dori e Francis não compreendiam a adesão tropicalista à jovem guarda e ao rock internacional, que consideravam submúsica. A eles não interessava a atitude política rebelde, o desejo de experimentar, a vontade de integrar o Brasil com os jovens do mundo e vice-versa, a irreverência a serviço da crítica. Para eles e muitos outros músicos maiores e menores, a música que Gil e Caetano estavam produzindo era pior — porque mais distante de Tom e João —, e nada justificava isso. Não era um avanço, mas um atraso. E mais: alguns se sentiam pessoalmente atingidos. (MOTTA, 2001, p. 171)

A mistura promovida pelos tropicalistas abriu o caminho para o *zeitgeist* musical da década seguinte. No início dos anos 1970, a influência do *rock* se fez presente em trabalhos de vários artistas. Nesse período, a ascensão do *rock* progressivo¹⁴ de grupos como Yes, Genesis e Pink Floyd deixou marcas notáveis na produção musical brasileira, influenciando grupos como Som Imaginário, O Terço e A Bolha. Até Os Mutantes, que tiveram grande importância no período tropicalista, passaram a seguir a tendência progressiva, razão pela qual a cantora Rita Lee acabou sendo expulsa da banda. Ela relata este fato em sua autobiografia.

Voltando aos finalmentes dos Mutas: minha saída do grupo aconteceu bem nos moldes de "o noivo é o último a saber", no caso, a noiva. Depois de passar o dia fora, chego ao ensaio e me deparo com um clima tenso/denso. (...) Até que Arnaldo [Baptista] quebra o gelo, toma a palavra e me comunica, não nessas palavras, mas o sentido era o mesmo, que naquele velório o defunto era eu.

"A gente resolveu que a partir de agora você está fora dos Mutantes porque nós resolvemos seguir na linha progressiva-virtuose e você não tem calibre como instrumentista". (LEE, 2016, p. 113)

Além disso, alguns artistas que se diziam contrários ao uso de instrumentos elétricos aderiram à tendência. Ainda no final da década de 1960, pouco tempo depois de encabeçar uma passeata contra as guitarras elétricas (MOTTA, 2001, p. 133), Elis Regina incluiu o instrumento nos arranjos do álbum "Como e Porque", de 1969. As guitarras seguiriam marcando presença em praticamente todos os álbuns da carreira da artista. Outro fato a ser

¹⁴ Na definição de Dourado (2004, p. 283-284), "gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado de Art Rock. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais".

observado é que, no ano de 1970, Elis gravou músicas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, ídolos da Jovem Guarda, no álbum “...Em Pleno Verão”. Essas informações podem ser consultadas na discografia online organizada pela pesquisadora Maria Luiza Kfoury, no site Discos do Brasil.

Segundo Ana Maria Bahiana (1980, p. 44-46), a interação com o *rock* trouxe para a música brasileira o uso generalizado de instrumentos eletrificados, além de proporcionar uma síntese entre suas estruturas rítmicas e as do baião, do samba e do choro. Essa fusão aparece fortemente no trabalho de Raul Seixas e dos Novos Baianos, por exemplo.

O resultado dessas interações foi um som cada vez mais rico em referências, que não se furtava a incorporar novos elementos e que contribuiu para formatar as primeiras expressões de uma linguagem *pop* brasileira. Até mesmo alguns nomes da Jovem Guarda, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Ronnie Von, embarcaram nessa tendência. Na perspectiva de Barcinski (2014, p. 32), “a geração dos Secos & Molhados e de Raul Seixas foi a primeira a fazer sucesso comercial no Brasil com uma música pop que não se limitava a copiar sons estrangeiros”.

Até a metade da década de 1970, o *rock* manteve sua força e sua influência no trabalho de artistas da MPB e da música instrumental brasileira, ainda que eles não se considerassem roqueiros. Um exemplo de disco de MPB com estética roqueira é o “Falso Brillante”, de Elis Regina, lançado em 1976, na esteira do show homônimo. Havia também alguns grupos de *rock*, dentre os quais o mais notável é o Tutti Frutti, que acompanhava Rita Lee. Em termos comerciais, entretanto, o *rock* foi perdendo espaço ao longo da década, dando lugar a novos movimentos e novas estéticas.

Dentre essas novidades, é possível destacar a ascensão do regionalismo na MPB, a partir do surgimento de artistas tanto nordestinos, como Belchior, Fagner, Ednardo e Alceu Valença, quanto vindos de outras regiões do país, que fazem sucesso neste período. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello analisam esse fenômeno.

Observa-se no período um crescimento dos regionalismos musicais, em nível nunca antes alcançado. São artistas de todo o país que se deslocam para o eixo Rio-São Paulo, em busca de oportunidades. (...) Com eles diversifica-se e moderniza-se a produção regional em fusões e adaptações com a música pop internacional. Entretanto, essa leva deve ter sido a última a precisar se deslocar para o Rio e São Paulo. A partir de então, seriam criados polos de atividade em diversas regiões do país. (SEVERIANO e MELLO, 1998, p. 188)

Outra corrente que ganhou força no período foi a *soul music*¹⁵, que se apresentou aos jovens negros da década de 1970 como uma "alternativa viável de busca de identidade, reação, resistência, contestação aos padrões vigentes, dentro e fora da comunidade negra". (BAHIANA, 1980, p. 48)

A influência da música negra norte-americana já era presente no Brasil desde o final dos anos 1960, inspirando artistas como Jorge Ben, Wilson Simonal, Tim Maia e Tony Tornado. Já nos anos 1970, novos *soulmen*, como Hyldon, Gerson King Combo e Carlos Dafé, deram continuidade à *black music* brasileira (BARCINSKI, 2014, p. 93). Foi também nesta década que surgiu a banda instrumental Black Rio, que fazia *soul* e *funk* com muito balanço. Os bailes *black* dançantes serviam como forma de expressão deste movimento, que foi influenciado por nomes como James Brown, Marvin Gaye e Otis Redding. Posteriormente, artistas como Lady Zu e a banda Painel de Controle uniram, em seus trabalhos, influências da *soul music* e da *disco music* – ou *discothèque* –, gênero musical que dominou os últimos anos da década e se originou num movimento de apropriação da música negra norte-americana.

Segundo Barcinski (2014), muito antes da explosão do filme “Os Embalos de Sábado à Noite” já havia artistas estadunidenses gravando faixas com as características da *disco music*, definida pelo autor como “uma música feita para dançar, com vocais cheios de *reverb* e em falsete, arranjos orquestrais, uso frequente de ritmos latinos na percussão e um clima de celebração coletiva” (p. 87). Do *funk* de James Brown e da *soul music* de Aretha Franklin, surgia uma música dançante que estava pronta para dominar o mundo, com raízes na música negra e uma ligação direta com as lutas pelos direitos dos homossexuais.

Entre 1977 e 1979, a *disco music* se tornou onipresente nas paradas de sucesso. Bee Gees, Tina Charles, Donna Summer e outros grandes nomes se revezavam nos primeiros lugares das listas de “mais tocadas”. O sucesso foi amplificado pela estreia do filme “Os Embalos de Sábado à Noite”, em 1978, com o ator John Travolta vivendo o protagonista Tony Manero. A massificação da *disco music* levou a um processo de apropriação e “embranquecimento” do gênero. Ritmos menos “quebrados” e harmonias mais suaves

¹⁵ Sadie (1994, p. 890) define *soul music* como "um estilo de música popular composta, executada e gravada principalmente por negros norte-americanos a partir dos anos 60. Deveria exprimir as emoções e percepções mais intensamente sentidas pelo intérprete e evocar estados semelhantes no ouvinte". Já Dourado (2004, p. 312) lembra que o estilo tem origens no *rhythm 'n' blues* e na música gospel. Tanto Sadie quanto Dourado apontam que maneirismos vocais são característicos da interpretação do gênero.

passaram a ganhar espaço, tornando a música mais palatável ao público pouco habituado à música negra. Ou, na análise de Barcinski,

O fato de o branco e heterossexual Tony Manero ter virado símbolo de um estilo musical criado por negros e que foi a primeira vertente da música pop a dar voz ao desejo de libertação de gays e mulheres diz muito sobre como o mainstream absorveu e destruiu o legado da discoteca. A disco nasceu em clubes do submundo gay e só depois explodiu nas paradas e virou trilha sonora de festas de firmas. (BARCINSKI, 2014, p. 88)

Naquele momento, os embalos da *disco music* serviram de influência para artistas brasileiros. Alguns deles alcançaram um sucesso efêmero, como Miss Lene e Cláudia Telles. O mais notável e sólido exemplo de produção musical da *disco* no Brasil está no trabalho d'As Frenéticas. Essa tendência musical também se refletiu na produção de alguns artistas que, àquela altura, já eram reconhecidos como parte da MPB, ainda que não se encaixassem nesse movimento quando surgiram para o grande público. Foi o caso de Caetano Veloso, que estreou o Bicho Baile Show, em 1978, inspirado na onda *disco*.

Na opinião de Ana Maria Bahiana, em texto publicado no ano de 1980, a contribuição da *disco music* para a MPB naquele período não foi tão marcante como a da *soul music*.

A discoteque, que vendeu grandes quantidades de discos (e matrizes importadas) principalmente em 1978 (na esteira do filme 'Embalos de Sábado À Noite' e da novela de TV 'Dancing Days'), não conseguiu forjar no Brasil sequer um copista digno de ser lembrado. Alguns criadores, com menor ou maior felicidade, se aproximaram de sua fórmula com intenções de sátira (Gonzaguinha – 'O Preto que Satisfaz'), citação (Belchior – 'Corpos Terrestres', 'Como Se Fosse Pecado'; Gilberto Gil – 'Realce') ou incorporação (Frenéticas – 'Dancing Days', 'A Felicidade Bate à Sua Porta'; Rita Lee – 'Corre Corre', 'Chega Mais'). Mas disso não passou. (BAHIANA, 1980, p. 49)

O fato é que a *disco music* e a *soul music* abririam as portas para uma nova tendência de música *pop*, que alcançaria seu ápice na década de 1980. O *pop* norte-americano feito por *big bands* como Earth, Wind and Fire e Kool & The Gang passou a servir de inspiração para músicos e arranjadores brasileiros, que aderiram ao estilo marcado por poderosos naipes de sopros, ritmo dançante e vocais em coro. Mas essa não era a única influência presente naquele momento: também estava em voga a música eletrônica¹⁶, representada por grupos como Kraftwerk, New Order e Art of Noise. Simultaneamente, se dava o advento dos teclados, sintetizadores e percussões eletrônicas, que ganhavam cada vez mais espaço nos estúdios e estavam nos trabalhos de praticamente todos os artistas da MPB da época, por razões já apresentadas anteriormente.

¹⁶ "Música produzida ou modificada por meios eletrônicos, de tal forma que seja necessário equipamento eletrônico para poder ser ouvida". (SADIE, 1994, p. 634)

Vale destacar que o uso das baterias eletrônicas na MPB chegou a causar certa polêmica com a crítica. Em sua autobiografia, Rita Lee relata como esse desconforto foi manifestado na ocasião do lançamento do disco “Saúde”, de 1981.

Quando lançamos Saúde, a crítica (sempre ela) me crucificou porque pela primeira vez no país usei em algumas faixas a bateria eletrônica Korg. Disseram que eu havia tirado o trabalho de bateristas humanos. Enquanto a crítica vinha com a farinha, minha antena futurista já comia o bolo. (LEE, 2016, p. 188)

Não era apenas a MPB que se beneficiava das "facilidades" dos instrumentos eletrônicos. O gênero musical *new wave*¹⁷, outra expressão *pop* da década de 1980, também aplicava teclados e sintetizadores em seus arranjos. Na segunda metade da década, as bandas do chamado BRock também se utilizavam desses instrumentos, incluindo baterias eletrônicas. "Revoluções Por Minuto", primeiro álbum da banda de *rock* RPM, é um exemplo desse uso.

Os instrumentos eletrônicos também adentraram o terreno da música instrumental brasileira. Assim como aconteceu na década anterior, quando foram lançados álbuns com influência do rock progressivo – a exemplo de “Matança do Porco”, do grupo Som Imaginário –, a música instrumental se alinhou às tendências sonoras da década, ainda que não operasse segundo lógicas estritamente comerciais e tivesse um público específico. As possibilidades dos novos teclados e sintetizadores foram exploradas em álbuns como "Prisma", de Cesar Camargo Mariano e Nelson Ayres, lançado em 1985, e "Coração de Estudante", de Wagner Tiso, do mesmo ano. Dois anos antes, Cesar e Wagner chegaram a se unir em um só disco, convenientemente intitulado "Todas as Teclas".

Dentre as principais novidades trazidas pelos teclados e sintetizadores digitais, está o protocolo *Musical Instruments Digital Interface* (MIDI), surgido em 1982. Trata-se de um recurso que fornece um mesmo padrão de comunicação para todos os equipamentos digitais musicais, facilitando a integração entre instrumentos de diferentes marcas (VICENTE, 1996, p. 32-33). Os teclados digitais também podiam ser reprogramados para ter timbres personalizados, substituindo os padrões de fábrica. Em sua autobiografia, Cesar Camargo Mariano relata ser adepto dessa prática.

Os recursos digitais, na música, se por um lado turbinam a criatividade, por outro podem levar a uma produção em série plastificada. (...) No que diz respeito aos sons fabricados, aqueles que estão presentes em todos os teclados, responsáveis, em parte, por essa plasticidade e essa padronização de sons, não existem nos meus

¹⁷ Dourado (2004) define *new wave* como um "estilo de música pop simples e bem acabada que surgiu nos EUA dos anos 1970 e popularizou-se a partir de 1980" (p. 225), e que tem grupos como Blondie e The B-52s como grandes expoentes.

teclados. O default de fábrica é apagado por mim logo que domino a parte funcional da máquina. Sou eu que construo as sonoridades de que preciso, salvo uma ou outra que são características daquela marca ou daquele teclado. (MARIANO, 2011, p. 345-346)

3.5. ARRANJADORES

A partir da observação deste panorama, pode-se inferir que a formação das sonoridades brasileiras é resultado de um processo complexo. É fato que todos os elementos apresentados aqui se manifestam na obra de inúmeros artistas que alcançaram o sucesso entre as décadas de 1960 e 1980. Mas é importante observar que muito da presença dessa identidade sonora comum se dá graças ao trabalho dos arranjadores. São eles os responsáveis por definir a forma como uma música se apresenta ao ouvinte. De maneira mais informal, pode-se dizer que o arranjo é a "roupa" da música.

Partindo deste princípio, este produto analisa os elementos constituintes das sonoridades brasileiras focando também na contribuição de três arranjadores que também são pianistas e tecladistas: Cesar Camargo Mariano, Wagner Tiso e Lincoln Olivetti. A escolha desses arranjadores se justifica pela minha afinidade com suas obras e pelo volume de suas produções musicais, bem como pela possibilidade de aplicar a eles a definição de "*sideman*" proposta por Jether Garotti Júnior (apud GOMES; SANTOS, 2014): o profissional que realiza arranjos, atua como instrumentista, direciona o projeto artístico e é responsável por prover os recursos disponíveis. A atuação de Mariano, Tiso e Olivetti como *sidemen* ao longo dessas décadas, registrada em discos dos mais diversos artistas, é uma consistente amostra de como as sonoridades da música brasileira se transformaram.

Nascido em 1943, em São Paulo, Cesar Camargo Mariano iniciou a carreira na década de 1960. O *jazz* foi sua principal influência, e com base no samba-jazz que estava em voga naqueles tempos pós-bossa nova, foi o grande responsável por criar o balanço característico da Pilantragem de Wilson Simonal. Ao longo dos anos 1970, trabalhou principalmente ao lado de Elis Regina, produzindo e fazendo os arranjos dos álbuns da cantora. Alguns desses trabalhos, como o álbum Falso Brilhante, foram direta ou indiretamente influenciados pela tendência roqueira da época. Já nos anos 1980, passou a fazer arranjos com roupagem *pop*, trabalhando com artistas como Ney Matogrosso e Elba Ramalho. Nessa época, Mariano usava teclados e sintetizadores com frequência. Embora ainda atuasse como arranjador, começou a se dedicar principalmente à carreira na música instrumental (MARIANO, 2011).

Wagner Tiso nasceu em 1945, na cidade de Três Pontas (MG), e começou a carreira na década de 1960, assim como alguns nomes que viria a acompanhar, a exemplo de Milton Nascimento. Na década de 1970, atuou principalmente como arranjador, pianista e organista em muitos discos do cantor mineiro, mas também trabalhou com outros artistas, como Paulo Moura e Sueli Costa. Em entrevistas, Tiso relata que sua identidade sonora se baseia muito na tradição musical cigana, por herança familiar. Os elementos da “música mineira” também são frequentemente citados pelo artista na tentativa de definir a própria sonoridade¹⁸. Já a influência do *rock* em seu trabalho se manifesta principalmente nas gravações com o Som Imaginário, conjunto que fundou em 1970 ao lado de Robertinho Silva, Tavito, Luís Alves, Laudir de Oliveira e Zé Rodrix. Inicialmente criado para acompanhar Milton Nascimento, o grupo ganhou vida própria, mudou de formação algumas vezes e lançou três discos, sendo um instrumental (VEIGA, 2007). O artista lançou álbuns de música instrumental ao longo das décadas de 1970 e 1980, ao mesmo tempo em que escrevia arranjos para grandes nomes da MPB. Na década de 1980, se tornou também um entusiasta dos teclados e sintetizadores.

Nascido em 1954, no Rio de Janeiro, uma década depois de Mariano e Tiso, Lincoln Olivetti começou a estudar piano ainda na infância e logo se interessou pelas áreas de gravação e mixagem. Diferentemente dos dois arranjadores citados, Olivetti tem um *background* musical baseado no repertório dos bailes noturnos do Rio de Janeiro, nos quais começou a atuar aos quatorze anos de idade (BARCINSKI, 2014). Dois anos depois, lançou o primeiro disco instrumental, com uma coletânea de hits dançantes. Passa a atuar mais fortemente na música brasileira a partir da segunda metade da década de 1970, na esteira da *soul music* e da *disco music*, e se torna o principal arranjador da MPB e do *pop* brasileiro na década de 1980. Considerado o “mago dos estúdios” (THAYER, 2015), com grande afinidade pelos teclados e sintetizadores, Olivetti foi responsável por formatar a sonoridade *pop* oitentista brasileira. Ele atuou principalmente como arranjador, produtor e músico, mas também lançou um álbum instrumental em parceria com o guitarrista Robson Jorge. Olivetti faleceu em 2015.

É importante ressaltar que embora inseridos no universo da MPB e apresentando similaridades sonoras oriundas desse contexto musical, Mariano, Olivetti e Tiso, naturalmente, têm características particulares em suas obras, inerentes à persona artística de cada um. A investigação dos elementos que compõem as sonoridades brasileiras neste produto

¹⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zv7Fj4AFU_Y. Acesso em 26 jan. 2018.

passa também por aquilo que é único na forma de expressão de cada arranjador. Essa busca pela identidade artística particular em confronto com o contexto musical geral é especialmente importante quando se analisa a década de 1980, momento no qual os teclados, sintetizadores e instrumentos eletrônicos trouxeram uma nova roupagem para a MPB, como dito em tópicos anteriores. Um dos tópicos abordados pelo radiodocumentário é justamente a adaptação do estilo de Mariano e Tiso, vindos de épocas anteriores, a essa situação onde a sonoridade eletrônica era vista com reservas pela crítica.

4. A ESCOLHA DO FORMATO

Decidi pelo formato de radiodocumentário por considerar que ele é o melhor para explicar ao público o processo de formação das sonoridades brasileiras, com linguagem acessível. Através desse gênero radiofônico, o tema pode ser facilmente entendido com o uso de entrevistas gravadas com especialistas, críticos de música, engenheiros de áudio, arranjadores e outros personagens importantes para a formatação dos sons da MPB como os conhecemos. Além disso, o formato possibilita a inserção de fragmentos de músicas de cada período para ilustrar o que está sendo explicado.

A escolha do gênero radiodocumentário é, também, um resgate de uma modalidade de programa que não é muito comum no rádio baiano e brasileiro na atualidade. Ao contrário do que ocorre em países como Estados Unidos e Inglaterra, no Brasil o radiodocumentário é pouco explorado. As rádios públicas são os únicos tipos de emissoras que costumam dar espaço para esse tipo de programa. No site da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), por exemplo, é possível encontrar radiodocumentários produzidos e/ou veiculados por rádios que compõem o sistema estatal¹⁹. É o caso da Rádio MEC e da Rádio Nacional, ambas do Rio de Janeiro. Já na Bahia, a Educadora FM produziu e apresentou, no ano de 2015, um radiodocumentário de dez minutos de duração sobre o centenário do músico Hans Joachim Koellreutter, fundador da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia²⁰.

Na radiodifusão comercial, não existe espaço para o radiodocumentário. As poucas emissoras estritamente jornalísticas investem no dinamismo, dando espaço a outros formatos, como radiojornais, boletins curtos e programas de debate. Esses tipos de programas de rádio se prendem ao factual e não precisam de pesquisa aprofundada, além de mobilizar o público e atender ao ouvinte que quer a informação imediata.

De acordo com a classificação proposta por Távola (apud ORTRIWANO, 1985), as rádios de programação jornalística seguiriam a tendência do rádio de alta estimulação: mobilizadoras, urgentes, buscam fazer com que o ouvinte participe da transmissão e se conecte aos acontecimentos de sua realidade. Já as rádios comerciais brasileiras especializadas em música seguiriam a tendência do rádio de baixa estimulação, ou rádio de

¹⁹ Alguns desses programas estão disponíveis em <http://www.ebc.com.br/radiodocumentario>. Acesso em 10 jan. 2018

²⁰ Conteúdo disponível em <http://www.educadora.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/7787>. Acesso em 10 jan. 2018

relaxamento: voltado ao lazer e ao desligamento do cotidiano, com pouco espaço para o jornalismo e para a participação do público, além de ter fortes inclinações a uma cultura de base estrangeira. Entre essas duas tendências radiofônicas predominantes no Brasil, o radiodocumentário não encontra terreno fértil para o seu desenvolvimento.

Da mesma forma, as tendências de alta e baixa estimulação falham em oferecer condições para uma abordagem aprofundada sobre música. As rádios *all news*, cujas programações são diretamente atreladas ao factual e ao dinâmico, acabam tendo o conteúdo cultural e musical associado a essas condições. Entrevistas com artistas, por exemplo, surgem no contexto da divulgação de um show a ser realizado, ou de um disco recém-lançado. Existem raras exceções. Algumas efemérides, como o aniversário de falecimento de um músico ou cantor muito importante, rendem matérias especiais, que permitem a essa prática jornalística essencialmente factual alguma conexão com a memória cultural brasileira.

Já nas rádios comerciais cuja programação é baseada em tocar músicas durante a maior parte do tempo – também chamadas de ‘vitrolão’ –, essa conexão praticamente inexistente. Na Bahia, as rádios Globo e A Tarde FM, duas das mais ouvidas pelas classes A e B, tocam mais músicas internacionais do que brasileiras, além de privilegiar aquilo que é tendência, ‘o que as pessoas querem ouvir’. Tal fato dificulta a criação de um compromisso com a memória da música nacional.

Algumas emissoras dispõem de faixas horárias dedicadas a programas especializados em música. É o caso das já citadas A Tarde FM, com o “Conversa Brasileira”, apresentado por Antônio Pitta e focado em entrevistas com grandes nomes da música²¹, e da Globo FM, com o “Black Soul”, programa de música negra apresentado pelo jornalista e crítico de música Hagamenon Brito²². Embora sejam iniciativas interessantes, é improvável que atinjam o mesmo nível de aprofundamento que é possível conseguir com o formato do radiodocumentário.

Outra razão para a escolha do radiodocumentário como formato decorre de sua aproximação com aquela que foi, a princípio, a proposta do rádio no Brasil. A fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, uma iniciativa de Roquette Pinto e Henry Morize, aconteceu com o intuito de "levar a cada canto um pouco de educação, de ensino e de alegria" (ORTRIWANO, 1985). Era um empreendimento de intelectuais e cientistas com finalidade

²¹ Informação coletada em <http://www.atardefm.com.br/programas>. Acesso em 26 jan. 2018.

²² Informação coletada em <http://www.gfm.com.br/programacao/>. Acesso em 26 jan. 2018.

cultural. Apesar dessa intenção, no entanto, o rádio estava longe de ser um meio para as massas. Os primeiros receptores vinham do exterior, sendo, assim, acessíveis apenas às elites. Ainda assim, Roquette Pinto insistiu que o meio tinha grande potencial para a função de divulgar a ciência para as camadas populares da sociedade, o que o levou a investir na implantação do veículo no Brasil. Era a época das 'rádios clube', mantidas por mensalidades dos sócios, eventuais doações e anúncios clandestinos – já que ainda não havia regulamentação para a atividade. (ORTRIWANO, 1985)

Na década de 1930, surgem os primeiros decretos para regulamentar a radiodifusão. O Decreto nº 21.111 de 1932 permitiu oficialmente a publicidade, que já naquela época era responsável por uma parte expressiva do faturamento das emissoras. A introdução dos anúncios muda completamente a proposta do rádio. Do projeto inicial de uma programação erudita, educativa e cultural, passa-se à popularização e à missão de atrair o maior número possível de ouvintes: quanto mais audiência, maior o sucesso dos anúncios e maior o interesse das empresas em anunciar naquela emissora. A partir desse processo de profissionalização do rádio, as emissoras passam a se especializar em nichos específicos e há um alinhamento cada vez maior com a proposta de obter mais audiência com o mínimo de esforço. Desta forma, não é difícil compreender as razões pelas quais o formato de radiodocumentário encontra tão pouco espaço no Brasil. (ORTRIWANO, 1985)

Prado (1985) também discorre sobre o documentário no rádio como uma das fórmulas para organização do debate de uma polêmica.

Através do documentário trata-se de levantar os dados explicativos do tema polêmico ou da documentação das opiniões opostas. O documentário levanta os dados reunidos no cenário dos fatos e contém multiplicidade de opiniões de protagonistas ou de especialistas. Sua ordenação (seguindo a regra de reportagem diferida²³) permitirá levar à opinião pública os elementos necessários para tomar partido ante o tema. O jornalista tampouco expressa opiniões particulares neste gênero, mas expõe os dados necessários para que o ouvinte forme sua própria opinião. (PRADO, 1985, p.94)

Outro autor que apresenta o documentário entre os diversos tipos de programas radiofônicos é Robert McLeish, na obra "Produção de Rádio". O formato aparece em um capítulo intitulado "Documentários e programas especiais", no qual o autor se dedica a explicar as semelhanças e diferenças entre esses dois tipos de programas de rádio. Segundo McLeish (2001, p. 191), a principal divergência entre o documentário e o especial de rádio é que o primeiro se baseia somente em fatos e evidências documentadas, com o objetivo de

²³ Ainda segundo Prado, reportagem diferida é aquela que permite a montagem, sendo, naturalmente, gravada.

informar, enquanto o segundo permite maior liberdade das amarras do factual e dá espaço para artifícios como poesia e dramatizações, a fim de enfatizar aspectos mais abstratos.

Para McLeish, o grande trunfo do documentário no rádio é a possibilidade de humanizar a reportagem.

Embora estatísticas e fatos históricos sejam importantes, o elemento crucial é o ser humano – deve-se, portanto, realçar a motivação e ajudar o ouvinte a entender por que certas decisões foram tomadas e o que faz as pessoas se comportarem de determinada maneira. A principal vantagem do documentário sobre a fala direta é tornar o tema mais interessante e mais vivo ao envolver um número maior de pessoas, de vozes e um tratamento de maior amplitude. É preciso entreter e ao mesmo tempo informar, esclarecer e também estimular novas ideias e interesses. (MCLEISH, 2001, p. 192)

A definição apresentada por McLeish se ajusta perfeitamente à proposta deste trabalho, visto que a investigação sobre o "como" e o "por quê" das sonoridades específicas de cada década passa inevitavelmente pelas pessoas que fizeram essa história. O radiodocumentário vem, assim, dar voz a elas, de forma literal. Ao mesmo tempo, o objeto do produto é um fato: qualquer ouvinte atento pode confirmar que existem elementos específicos que definem as sonoridades da MPB em cada período analisado.

McLeish considera, em contrapartida, que o formato do radiodocumentário não costuma ser associado à sonorização com música. "A prática atual é fazer pouco uso da música em documentários, talvez com receio de que possa facilmente gerar um clima que deveria ser devidamente criado por vozes e situações da vida real" (MCLEISH, 2001, p. 195). Para o autor, o especial, por ser uma forma mais livre, comportaria mais facilmente o uso de trilhas musicais. Mas, ao mesmo tempo, McLeish faz uma ressalva e afirma que alguns assuntos de radiodocumentários "se prestam a um tratamento especial", a exemplo de programas sobre orquestras e bandas (p. 195). No caso deste radiodocumentário, o uso da música é essencial para oferecer uma ambientação a respeito do tema tratado. Ao se falar das características da sonoridade de uma determinada década, por exemplo, é possível usar trechos de canções de sucesso para exemplificar aquilo que é dito pelas fontes.

4.1. VIVÊNCIAS RADIOFÔNICAS

Embora já tivesse certa curiosidade sobre questões relativas ao áudio, foi apenas ao longo da minha trajetória na graduação que acabei por me interessar por rádio. As primeiras aproximações com a linguagem radiofônica vieram no quarto semestre do curso, por meio da disciplina "Oficina de Radiojornalismo", ministrada pelo professor Maurício Tavares. Até então, eu não imaginava que pudesse enveredar por esse caminho. Nas aulas, tive

experiências com edição de áudio e roteiros radiofônicos. O crescente interesse por essa linguagem me levou a ingressar, no semestre seguinte, na disciplina optativa “Temas Especiais em Radiojornalismo”, na qual é desenvolvido um radiojornal ao vivo por semana. Nessa disciplina, me interessei pelas funções de operação de áudio e sonoplastia, e permaneci nelas até o final do semestre, ainda como aluna. Também produzi colunas sobre música para os radiojornais, ao lado das colegas Isadora Sodré e Aline Valadares. Depois de concluir o semestre, me tornei monitora da disciplina, posto no qual fiquei por dois semestres e meio. Minha função era orientar os alunos do componente curricular em suas atividades, além de fazer sonoplastia, edição e operação de áudio.

A experiência na faculdade me levou a entrar de vez no mundo do rádio. Entre agosto de 2015 e junho de 2017, estagiei na 107.5 Educadora FM, rádio pública do Governo do Estado. Lá, eu fazia a produção do “Especial das Seis”, programa musical diário que tem duração de meia hora (uma hora, em casos extraordinários) e a cada edição é apresentado por um artista diferente. A proposta do programa consiste em dar espaço para que o músico ou o cantor fale detalhadamente sobre a própria obra, apresentando o disco mais recente ou rememorando um trabalho importante que esteja fazendo aniversário. Há, ainda, edições baseadas em um tema musical, que são apresentadas por pesquisadores e especialistas no assunto. Esse último recurso também é usado quando o artista em pessoa não pode apresentar o programa (por ser estrangeiro ou por já ser falecido, por exemplo).

No “Especial das Seis”, tive um contato mais aprofundado com edição de áudio, já que o programa exigia um trabalho minucioso para montagem das falas dos artistas. Além disso, aprendi a criar “narrativas” através da seleção de músicas que iriam entrar em cada programa. Nas gravações com artistas, além de viver momentos únicos durante as entrevistas, aprendi sobre a importância de controlar fatores relacionados à captação do áudio para evitar problemas na hora da edição. Como a Educadora FM é uma rádio comprometida com a valorização da cultura brasileira e baiana, ampliei bastante o meu repertório musical durante o período no qual estive lá. Nos últimos meses do meu estágio, cheguei a apresentar duas edições do programa, em caráter extraordinário.

Em julho de 2017, fui estagiar na BandNews FM, uma rádio *all news* com proposta completamente diferente da anterior. Lá, aprimorei minhas noções de texto radiofônico e aprendi a usar nos roteiros e textos uma linguagem mais direta, essencial para o rádio. Também comecei a exercitar minha locução de forma gravada e ao vivo, tentando pôr em

prática tudo o que é ensinado nas aulas de radiojornalismo sobre colocar na voz a intenção do texto. No caso das locuções em transmissão ao vivo, também adquiri noções de improviso. Apesar de trabalhar mais com o factual, tive oportunidade de produzir reportagens e gravar entrevistas voltadas para a música e para outras áreas da cultura, segmento jornalístico no qual me sinto à vontade.

5. DA IDEIA À EXECUÇÃO

Como dito anteriormente, o trabalho tem como objetivo mostrar ao público como e por que as sonoridades da MPB em cada década são como são. Para cumprir esse objetivo de forma acessível e dinâmica, mas ainda assim aprofundada, optei pelo formato de radiodocumentário, que me permitiria usar entrevistas, excertos de músicas e amostras de sons dos instrumentos em cada uma das décadas. O programa é dividido em três episódios de pouco mais de vinte minutos, sendo que cada episódio se refere a uma década. Há, ainda, um prólogo com cerca de dois minutos de duração, que anuncia a ideia geral do trabalho.

As primeiras pesquisas sobre o tema foram feitas ainda no semestre 2016.1²⁴, durante a disciplina "Elaboração de Projeto em Comunicação", ministrada pela professora Maria Carmem Jacob. No semestre seguinte, já no período do componente "Desenvolvimento Orientado de Projeto", o orientador deste trabalho, Guilherme Maia, me recomendou que eu procurasse o engenheiro de áudio Richard Meyer, que me ajudaria a pensar melhor a estrutura do trabalho. Durante uma tarde inteira, conversei com Richard sobre aspectos relacionados às sonoridades da música brasileira e internacional, passando por questões tecnológicas, artísticas e mercadológicas. Essa conversa foi fundamental para a definição dos quatro pilares básicos desse trabalho.

Durante os semestres 2016.2 e 2017.1, me dediquei à pesquisa bibliográfica sobre o tema. Ao longo desse processo, tive algumas dificuldades, como citado anteriormente: não foi possível encontrar informações consistentes sobre as vendagens de discos antes do ano de 1965, nem sobre a tecnologia de gravação usada nessa época. Em geral, a bibliografia sobre mercado e indústria fonográfica foca nos anos 1970, período no qual o setor se fortalece no Brasil²⁵. Ao mesmo tempo, muitos dos artigos sobre tecnologia de gravação e estúdio oferecem mais informações sobre os anos 1970 e 1980, e principalmente sobre o advento da era digital, no final dos anos 1980²⁶.

²⁴ 2016.1 é o período compreendido entre 04 de julho e 31 de outubro de 2016, no calendário acadêmico da UFBA. Já 2016.2 é o intervalo entre 21 de novembro de 2016 e 08 de abril de 2017, enquanto 2017.1 começou em 08 de maio e terminou em 09 de setembro de 2017. Informações disponíveis em https://supac.ufba.br/sites/supac.ufba.br/files/inicio_fim_calendario_1994.1_2017.2.pdf. Acesso em 09 jan. 2018.

²⁵ É o caso de DIAS (2000), MORELLI (2009) e VICENTE (2002), citados neste trabalho.

²⁶ VICENTE (1996) exemplifica bem essa situação.

Por outro lado, se é fácil encontrar bibliografia sobre gravações na década de 1980, não se pode dizer o mesmo sobre o contexto artístico. Enquanto a produção musical da década de 1960 é constantemente analisada em profundidade²⁷, a década de 1980 acaba sendo proscrita, ou ainda, considerada como "o período em que a MPB se pasteurizou"²⁸ graças ao uso de instrumentos eletrônicos²⁹.

A partir da identificação dessas lacunas na pesquisa bibliográfica, comecei a pensar nas perguntas que deveriam ser respondidas nas entrevistas para o radiodocumentário. Para mim, interessava principalmente saber até que ponto a indústria fonográfica e a tecnologia disponível para gravação influenciavam em cada uma das três décadas. No caso da década de 1980, em especial, achei importante trazer uma análise aprofundada da sonoridade do período e problematizar o discurso comum da "pasteurização" como algo associado ao uso dos teclados, ou ainda ao trabalho de um determinado arranjador.

5.1. PRÉ-PRODUÇÃO

No semestre 2017.1, com base nas leituras feitas para a produção do referencial teórico, listei quinze possíveis fontes para entrevistar no radiodocumentário, entre jornalistas, produtores, ex-executivos da indústria fonográfica e engenheiros de áudio. A lista sofreu algumas alterações antes de chegar à forma final, com quatorze entrevistados. Já no primeiro momento, percebi que a maior parte das fontes se situava no Rio de Janeiro, e apenas três estavam em Salvador. Isso se justifica pelo fato de toda a dinâmica da indústria da música ter se estabelecido no eixo Rio-São Paulo, região mais desenvolvida do país. Embora tivesse

²⁷ Além de MOTTA (2001), usado como referência neste trabalho, pode-se citar obras como "A Era dos Festivais: Uma Parábola", de Zuza Homem de Mello, "Chega de Saudade", de Ruy Castro, "Tropicália: a história de uma revolução musical", de Carlos Calado, e tantos outros livros dedicados aos movimentos musicais dos anos 1960.

²⁸ Um trecho de um artigo de Antônio Carlos Miguel para a Revista Cult exemplifica essa visão sobre os anos 1980: "Independentemente da qualidade da produção de muitos dos artistas que eram rotulados como MPB, percebia-se uma pasteurização e o esgotamento dessa tal de música popular brasileira. É a época de deslumbradas produções nos estúdios de Los Angeles e Londres, muitas vezes com instrumentistas e arranjadores estrangeiros, que nada acrescentavam à música brasileira". Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/mpbc-tendencia-ou-movimento/>. Acesso em 08 jan. 2018.

²⁹ Excerto de uma matéria sobre o lançamento de uma caixa especial do músico e arranjador Wagner Tiso, assinada por Irineu Franco Perpétuo para a Folha de São Paulo, em 2008: "O gosto do músico pelos teclados, por sinal, representa o que há de mais datado - e questionável - nos arranjos da caixa. No texto do encarte, João Máximo explica que houve uma época em que a utilização dos teclados eletrônicos era uma imposição dos produtores dos discos, 'exigência em nome da economia'. Podemos ouvir como esse 'barato' saía caro em termos artísticos. Se, nos anos 1980, já não tinha muita graça aquela sucessão de timbres sintetizados, hoje, então, sua sonoridade possui infalível poder de cansar e saturar o ouvinte". Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0402200812.htm>. Acesso em 08 jan. 2018.

chegado a avaliar a possibilidade de viajar para fazer as entrevistas de forma presencial, acabei abandonando esse plano devido a limitações orçamentárias. Assim, ficou estabelecido que, excetuando-se as entrevistas com as duas fontes locais, todas as outras seriam feitas a distância, com a ajuda de meios tecnológicos.

Duas entrevistas foram gravadas através de chamadas de vídeo pelo mensageiro eletrônico Skype, com a ajuda de um software chamado MP3 Skype Recorder. Outras duas foram gravadas em estúdio, com base em roteiros de perguntas enviados previamente. Houve, ainda, uma entrevista realizada numa ligação pelo aplicativo móvel de mensagens instantâneas WhatsApp e outra que foi feita por telefone. Ambas foram capturadas com o auxílio de um cabo de áudio P2/P2 e um gravador Sony ICD-PX312, que recebia o sinal enviado pelo celular através do cabo. O mesmo gravador foi usado na captura das entrevistas presenciais. Já as outras seis entrevistas tiveram os áudios enviados pelas fontes através do WhatsApp.

Dadas as condições de realização, tornou-se mais difícil controlar questões relacionadas à qualidade dos áudios. As entrevistas através do Skype e do telefone, por exemplo, apresentam ruídos característicos. Já uma das entrevistas gravadas em estúdio, apesar da melhor definição do áudio, possui ruídos conhecidos como "*puffs*" ou "*pops*", produzidos pela pronúncia de sílabas com as letras B, T e P. Mesmo as entrevistas locais, que poderiam ter melhor aproveitamento nesse sentido por causa do controle direto das circunstâncias de gravação, não dispõem de qualidade de áudio superior, devido às limitações do equipamento utilizado. O Sony ICD-PX312 é um gravador monaural básico que codifica arquivos mp3 em taxa de bits³⁰ de no máximo 192 Kbps, com qualidade mediana. Embora seja um bom aparelho quando usado no registro de entrevistas para outros fins, como posterior decupagem e transcrição para texto, não é o mais adequado na produção de material para rádio. Alguns desses ruídos e limitações são perceptíveis à audição dos trechos de entrevistas, mas, ainda assim, não chegam a atrapalhar o resultado final do trabalho, a meu ver.

A primeira lista de fontes, elaborada em maio de 2017, trouxe os seguintes nomes, divididos por segmento:

³⁰ "A taxa de bits, ou quantidade média de dados necessários por segundo de música, determina a resolução do áudio de um arquivo mp3. Quanto maior o número de kilobits por segundo, mais próximo é o mp3 da qualidade sonora da fonte original - e maior o tamanho do arquivo". Tradução livre do conteúdo disponível em <https://www.crutchfield.com/S-t3FBF7h97kG/learn/learningcenter/home/mp3.html>. Acesso em 08 jan. 2018.

- Jornalistas: Ana Maria Bahiana, André Barcinski e Hagamenon Brito;
- Músicos: Cesar Camargo Mariano, Davi Moraes, Donatinho, Kassin, Wagner Tiso;
- Produtores e ex-executivos: André Midani, Milton Miranda, Roberto Menescal, Roberto Sant'Ana;
- Pesquisadores: César Rasec, Ivisson Cardoso;
- Engenheiro/técnico de áudio: Luigi Hoffer.

A lista definitiva de fontes, consolidada em dezembro de 2017, após a fase de entrevistas, teve os seguintes nomes:

- Jornalistas: Diana Aragão;
- Músicos: Davi Moraes, Fernando Moura, Leo Gandelman, Mú Carvalho, Serginho Trombone;
- Produtores: Marco Mazzola, Raymundo Bittencourt, Roberto Menescal, Roberto Sant'ana;
- Pesquisadores: Alfredo Moura, César Rasec, Ivisson Cardoso;
- Engenheiro de áudio: Luiz Filipe Cavaliere.

Entre as fontes entrevistadas, algumas se encaixam em mais de uma categoria: Marco Mazzola e Raymundo Bittencourt, por exemplo, podem falar com propriedade sobre pontos relacionados à engenharia de áudio. Já Roberto Menescal, além de produtor, também é músico, enquanto Leo Gandelman e Fernando Moura exercem atividades de produção artística.

Alguns dos nomes que aparecem na lista inicial chegaram a ser contatados, mas não estavam disponíveis para participar, por razões diversas. Foi o caso do produtor e ex-executivo da indústria fonográfica André Midani, do músico Donatinho, que atuou com o arranjador Lincoln Olivetti nos anos 2010 e é especialista em teclados *vintage*, e do engenheiro de áudio Luigi Hoffer, que foi técnico de gravação de muitos discos importantes da MPB. Outros, como Cesar Camargo Mariano e Wagner Tiso, que falariam sobre suas personas artísticas em interface com as influências de cada década, não chegaram a responder as tentativas de contato. O mesmo aconteceu com os jornalistas Hagamenon Brito e Ana Maria Bahiana.

Já no caso do músico Kassin, que tocou com Lincoln Olivetti na mesma banda da qual Donatinho e Davi Moraes faziam parte, decidi não entrevistá-lo, devido ao risco de gerar redundância: os depoimentos de Davi Moraes, Leo Gandelman e Serginho Trombone já valiam para esclarecer um pouco do modo de trabalho do arranjador.

Vale ressaltar e lamentar um ponto observado tanto na lista inicial quanto na lista final: quase não existem mulheres entre as fontes. Essa desigualdade de gênero reflete o contexto da indústria fonográfica, que assim como acontece em outros segmentos, foi construída e comandada por homens. Com base nisso, foquei em tentar entrevistar mulheres da área do jornalismo e da crítica de música. Ainda assim, a desigualdade permaneceu, já que apenas uma delas, a jornalista Diana Aragão, concedeu entrevista.

Dei início aos contatos com os entrevistados no mês de setembro de 2017, pouco antes do começo do semestre 2017.2. As entrevistas aconteceram entre setembro e dezembro do mesmo ano. No tópico seguinte, apresento as fontes em ordem alfabética, de forma detalhada. Também explico as condições de realização das entrevistas e as contribuições trazidas por elas.

5.2. FONTES ENTREVISTADAS

Alfredo Moura – Músico, maestro e arranjador baiano. Doutor em Música (Composição Musical) pela UFBA, mestre em Performance pela Universidade de Louisville, Kentucky. Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade de Aveiro, Portugal³¹.

O contato com Alfredo Moura foi viabilizado pelo orientador deste trabalho, Guilherme Maia. Devido ao fato de ser uma fonte local, a primeira tentativa de marcar uma entrevista presencial aconteceu no dia 18 de outubro de 2017, mas dois dias depois eu soube que isso não seria possível, devido aos compromissos do entrevistado, que estava em processo de finalização de sua tese de doutorado. Assim, enviei um roteiro de perguntas sobre as sonoridades, o uso dos teclados eletrônicos e a persona artística dos arranjadores. Devido aos contratempos, Moura só conseguiu responder uma das sete perguntas enviadas, na qual apresentou uma definição das sonoridades típicas de cada década. Recebi a resposta através de um áudio enviado pelo aplicativo WhatsApp, com três minutos e meio de duração, no dia 06 de novembro de 2017.

³¹ Informações coletadas em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4332372D6>. Acesso em 09 jan. 2018.

Cesar Rasec (Antônio Cesar Silva Silva) – Jornalista baiano, mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA, doutor em Letras pela UFBA. Também é letrista, poeta e pesquisador de música brasileira e baiana³².

Entrei em contato diretamente com Cesar Rasec por e-mail, pois lembrei que ele tinha apresentado uma edição do “Especial das Seis” sobre o Tropicalismo, durante o período em que estagiei na Educadora FM. Exatamente como planejado, a entrevista foi presencial, gravada no Centro de Cultura da Câmara Municipal de Salvador, em 25 de outubro de 2017. Ao longo de cinquenta e cinco minutos, Rasec falou sobre o surgimento e as bases do movimento tropicalista, além de trazer informações sobre tecnologia de gravação e indústria fonográfica nos anos 1960.

Davi Moraes – Músico nascido no Rio de Janeiro, filho do cantor e compositor baiano Moraes Moreira³³. Entre muitos trabalhos notórios, fez parte da banda que Lincoln Olivetti formou em 2011 para uma série de apresentações, ao lado dos músicos Donatinho (teclados e vocais), Cesinha (bateria), Kassin (baixo), Peninha (percussão), Marlon Sette (trombone), Lelei Gracindo (sax), José Carlos Bigorna (sax), Altair Martins (trompete) e Diogo Gomes (trompete)³⁴.

O contato com Davi Moraes também aconteceu por intermédio do orientador Guilherme Maia. Enviei o primeiro e-mail para a fonte no dia 06 de setembro de 2017, com resposta em 11 de setembro. A entrevista foi feita através de um roteiro de perguntas, cujas respostas foram enviadas pelo WhatsApp no dia 28 de setembro, em áudios que totalizam vinte e quatro minutos. Moraes contou histórias da convivência musical com Lincoln Olivetti, além de comentar sobre as sonoridades das décadas.

Diana Aragão – Nascida no estado do Ceará e criada no Paraná, jornalista e crítica de música desde 1973. Atuou nas redações de veículos como Jornal do Brasil, Globo, O Dia, Revista Visão e Jornal da Tarde³⁵.

Inicialmente, minha intenção era entrevistar a crítica de música Deborah Dumar, indicada pelo orientador, mas Deborah sugeriu que eu falasse com Diana Aragão, que vivenciou mais de perto as histórias da MPB. As entrevistas com Diana aconteceram através

³² Informações coletadas em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4235123A4>. Acesso em 09 jan. 2018

³³ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/davi-moraes>. Acesso em 09 jan. 2018.

³⁴ Informações coletadas em <https://vejario.abril.com.br/cultura-lazer/lincoln-olivetti/>. Acesso em 09 jan. 2018.

³⁵ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/diana-aragao>. Acesso em 09 jan. 2018.

de ligações do WhatsApp, nos dias 30 de outubro e 01 de novembro de 2017. Em um tempo total de uma hora e trinta minutos, foram tratados assuntos relacionados à MPB dos anos 60, 70 e 80 de forma geral, bem como a reação da crítica a algumas mudanças que aconteceram no cenário.

Fernando Moura – Músico, produtor, compositor e arranjador carioca, especialista em trilhas sonoras. Estudou no Conservatório Brasileiro de Música e em escolas internacionais, como na London School of Sound (1995/1997). Trabalhou com grandes nomes da música brasileira, como Marisa Monte, Elba Ramalho, Moraes Moreira, Zé Ramalho, Lenine, entre outros³⁶.

Também foi através do orientador Guilherme Maia que eu entrei em contato com Fernando Moura, perto do final do prazo das entrevistas. Depois de alguns diálogos pelo WhatsApp, a entrevista foi marcada para o dia 08 de dezembro, pelo programa Skype. Em cinquenta minutos, Moura falou sobre o uso dos teclados nas décadas de 1960, 1970 e 1980, além de explicar questões relacionadas à influência da indústria fonográfica, à produção de discos, à tecnologia de estúdio e à persona artística dos arranjadores. O entrevistado também se comprometeu a fornecer amostras de áudio dos principais órgãos, pianos elétricos e teclados usados em cada década. As amostras foram gravadas e enviadas por e-mail, no dia 21 de dezembro de 2017.

Ivisson Cardoso – Nascido na Bahia, formado em Letras pela UCSAL e em Jornalismo Cultural pelo SENAC³⁷. É ativo nas redes sociais, principalmente no Instagram, onde publica, com o nome de usuário @meucarovinho, resenhas e comentários sobre discos de música *pop* brasileira e internacional. Assina a coluna "Nossa Senhora do Comeback" no blog "Os Entendidos", da revista Fórum³⁸.

O primeiro contato com Cardoso se deu através do sistema de mensagens diretas do Instagram, no dia 11 de outubro de 2017. Acertamos alguns detalhes por e-mail e enviei o roteiro com seis perguntas no dia 16 de outubro. Cardoso enviou quatro respostas em áudio via WhatsApp no dia seguinte, enquanto as outras duas só chegaram no dia 21 de outubro. Ao

³⁶ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/fernando-moura>. Acesso em 09 jan. 2018.

³⁷ Informações coletadas em entrevista concedida ao blog "Crítica Musical na Web". Disponível em <https://criticamusicalnaweb.wordpress.com/2016/05/21/entrevista-com-ivisson-cardoso/>. Acesso em 10 jan. 2018.

³⁸ <https://www.revistaforum.com.br/osentendidos/category/n-sra-do-comeback/>. Acesso em 10 jan. 2018.

longo de onze minutos, ele falou sobre a linguagem *pop* da década de 80 na MPB e de como arranjadores de outras épocas tiveram que adaptar seus estilos para a nova estética.

Leo Gandelman – Saxofonista, produtor, compositor e arranjador nascido no Rio de Janeiro. Estudou no Berklee College of Music, nos Estados Unidos, e voltou ao Brasil em 1979. Atuou como músico em mais de oitocentas gravações, produziu álbuns de Gal Costa e Marina Lima e atualmente se dedica mais à música instrumental erudita e popular³⁹. Integrou o naipe de metais "Avenida Brasil", ao lado dos músicos Bidinho, Zé Carlos, Márcio Montarroyos, Oberdan Magalhães e Serginho Trombone⁴⁰.

Falei com Leo Gandelman por e-mail, aproveitando o fato de eu tê-lo entrevistado presencialmente em 2015 para uma edição do "Especial das Seis" da Educadora FM. O primeiro contato foi feito em 23 de outubro de 2017, quando o músico aceitou participar do projeto. As perguntas foram enviadas por e-mail no dia 01 de novembro. Depois disso se seguiu um longo hiato, por causa de compromissos artísticos da fonte. Em 24 de novembro, Gandelman retornou o contato e enviou as respostas em áudio pelo aplicativo WhatsApp. Ao longo de dezenove minutos e quarenta segundos, o entrevistado falou sobre produção e tecnologia de estúdio, contou experiências vividas durante os anos de trabalho com o arranjador Lincoln Olivetti, opinou sobre quais seriam as sonoridades típicas de cada uma das décadas que compõem esse trabalho e apresentou definições do estilo dos arranjadores Cesar Camargo Mariano e Wagner Tiso, além do já citado Olivetti.

Luiz Filipe Cavalieri – Nascido no Rio de Janeiro. Sonoplasta, produtor cultural e fonográfico, com atuação em gravadoras como Carmo, Kuarup Discos, EMI, WR, Velas e Som Livre. Foi assistente e assessor, respectivamente, dos gerentes de engenharia da Som Livre e da TV Educativa da Bahia⁴¹.

O contato com Cavalieri foi viabilizado pelo orientador Guilherme Maia. O roteiro com as perguntas foi enviado pelo aplicativo WhatsApp e respondido por ele nos dias 17 e 18 de outubro de 2017, em uma série de áudios que somam pouco mais de trinta e oito minutos. Cavalieri falou sobre aspectos relacionados à tecnologia de gravação nos estúdios brasileiros, oferecendo, inclusive, contrapontos às respostas de outros produtores e aos fatos observados

³⁹ Informações coletadas em <http://www.leogandelman.com.br/perfil/>. Acesso em 10 jan. 2018.

⁴⁰ Informação dada pela própria fonte em entrevista concedida para este radiodocumentário.

⁴¹ Informação coletada no perfil da fonte na rede social LinkedIn, em <https://br.linkedin.com/in/luiz-filipe-cavalieri-06394691>. Acesso em 10 jan. 2018.

durante a pesquisa bibliográfica. Esses posicionamentos contrários foram aproveitados na edição do programa.

Marco Mazzola – Nascido no Rio de Janeiro, produtor fonográfico desde a década de 1970, com experiência nas gravadoras Phonogram (atual Universal Music) e Warner Music Brasil. Em 1980, fundou a gravadora Ariola. Trabalhou com artistas como Chico Buarque, Elba Ramalho, Elis Regina, Milton Nascimento e Ney Matogrosso. Em 1996, fundou a própria gravadora, a MZA Music⁴².

Consegui chegar até Mazzola com a ajuda do produtor Roberto Menescal, que também é uma das fontes entrevistadas para este trabalho. A entrevista foi realizada por telefone no dia 07 de dezembro de 2017. Durante uma hora, Mazzola falou sobre tópicos relacionados à produção musical e à tecnologia disponível para gravação nos estúdios brasileiros entre os anos 70 e 80, além de abordar a influência do mercado, das gravadoras e das rádios FM na construção da sonoridade dos anos 80.

Mú Carvalho – Tecladista, compositor e produtor musical nascido no Rio de Janeiro. Atuou, na década de 1970, ao lado de Moraes Moreira. Fundou o grupo "A Cor do Som", ao lado de Dadi (baixo), Armandinho (guitarra), Gustavo Schroeter (bateria) e Ary Dias (percussão). Na década de 1990, passou a atuar no segmento de trilhas sonoras para televisão e cinema⁴³.

O contato com Mú Carvalho foi viabilizado pelo orientador deste projeto, Guilherme Maia. No dia 06 de setembro de 2017, convidei Carvalho para participar do radiodocumentário. A entrevista foi feita através de um roteiro de perguntas enviado no dia 10 de setembro. Os áudios com as respostas, totalizando trinta e cinco minutos, foram gravados em estúdio e recebidos em 28 de setembro, via WhatsApp. Carvalho falou sobre o uso dos teclados nas décadas de 70 e 80, comentou sobre as sonoridades características de cada período e sobre os estilos individuais dos arranjadores analisados.

Raymundo Bittencourt – Produtor, compositor e arranjador. Atuou em diversas gravações entre os anos 60 e 80⁴⁴. Fundou, nos anos 90, a gravadora Albatroz Music, ao lado do sócio Roberto Menescal⁴⁵.

⁴² MAZZOLA (2007).

⁴³ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/mu-carvalho>. Acesso em 10 jan. 2018.

⁴⁴ Ver <https://www.discogs.com/artist/1345900-Raymundo-Bittencourt?page=1>. Acesso em 10 jan. 2018.

⁴⁵ Informações coletadas em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711200621.htm>. Acesso em 10 jan.

Assim como no caso de Mazzola, o contato com Bittencourt foi feito por intermédio de Menescal. O roteiro de perguntas foi enviado por e-mail no dia 27 de novembro de 2017. O entrevistado gravou as respostas em estúdio e me enviou no dia 15 de dezembro. Em quinze minutos, Bittencourt falou sobre tópicos relacionados à tecnologia de gravação e à produção fonográfica, além da identidade artística dos arranjadores pesquisados.

Roberto Menescal – Músico, produtor, compositor e arranjador nascido no Espírito Santo. É um dos fundadores do movimento musical que ficou conhecido como Bossa Nova. No final da década de 1960, passou a ser produtor da gravadora Phonogram (atual Universal Music), assumindo a direção artística dois anos depois. Produziu álbuns de artistas como Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa e Gilberto Gil. Nos anos 90, fundou a gravadora Albatroz, ao lado de Raymundo Bittencourt⁴⁶.

O jornalista Renato Cordeiro, com quem trabalhei na Educadora FM, me passou o endereço de e-mail de Menescal, o que possibilitou o primeiro contato no dia 11 de outubro de 2017. A resposta chegou prontamente, mas a entrevista só foi realizada no dia 26 de outubro, por causa dos compromissos artísticos da fonte. Em uma chamada de vídeo via Skype, ao longo de uma hora e dez minutos, Menescal falou sobre os movimentos musicais da década de 1960 (Bossa Nova, música de protesto, Jovem Guarda e Tropicalismo), além de discorrer sobre produção musical, indústria fonográfica e as relações das gravadoras com os artistas entre os anos 60, 70 e 80. Além de participar deste trabalho, Menescal viabilizou o contato com outras fontes, como já foi mencionado.

Roberto Sant'ana – Produtor musical baiano que é um nome importante do movimento tropicalista. Fornecia dados sobre o folclore musical brasileiro para os compositores da Tropicália, até se desligar do grupo, em 1967. Na década de 1970, tornou-se produtor da Phonogram (atual Universal Music), trabalhando com artistas como Fafá de Belém, Gal Costa, Maria Bethânia e Alcione⁴⁷.

O poeta, jornalista e pesquisador James Martins me ajudou a chegar até Roberto Sant'ana. A entrevista foi realizada de forma presencial no dia 06 de novembro de 2017, na área de lazer do edifício onde o produtor mora. Em uma hora e quarenta minutos, Sant'ana falou sobre o movimento tropicalista e abordou assuntos relacionados à produção artística e à

2018.

⁴⁶ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/roberto-menesca/>. Acesso em 10 jan. 2018.

⁴⁷ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/roberto-santana/>. Acesso em 10 jan. 2018.

tecnologia de gravação nos anos 60 e 70. Também contou casos de sua trajetória como produtor de artistas da MPB. Embora essas narrativas não tenham sido aproveitadas no produto final, elas ajudaram a enriquecer o roteiro.

Serginho Trombone (Sérgio Fernando de Souza) – Multi-instrumentista e compositor carioca⁴⁸. Fez parte do naipe de metais "Avenida Brasil", ao lado de Bidinho, Zé Carlos, Márcio Montarroyos, Oberdan Magalhães e Leo Gandelman.

O contato com Serginho Trombone foi feito após intermédio do orientador Guilherme Maia, via WhatsApp, no dia 16 de outubro de 2017. Na ocasião, foi enviado um roteiro com apenas quatro perguntas, considerando que o artista estava com pouco tempo devido aos compromissos profissionais. Serginho só respondeu doze dias depois, em um áudio com um minuto e trinta segundos de duração, no qual falou brevemente sobre a experiência ao lado do arranjador Lincoln Olivetti.

5.3. APROVEITAMENTO DO MATERIAL

Das quatorze fontes entrevistadas, doze tiveram o material aproveitado no produto final. Embora tenha servido para embasar o roteiro, a entrevista com Alfredo Moura foi dispensada porque eu não consegui encaixá-la na linha narrativa do radiodocumentário. Já o áudio enviado por Serginho Trombone não entrou no programa por ser excessivamente sintético, com pouco tempo de duração, sem trazer informações que não tivessem sido abordadas por outros entrevistados.

5.4. PRIMEIROS RASCUNHOS

Perto do final do período de entrevistas, teve início o processo de escuta e marcação de fragmentos do material gravado para uso no radiodocumentário. Foi feita uma identificação de todos os tópicos abordados em cerca de nove horas de áudio bruto, com o uso do recurso de "marcadores" do programa de edição de áudio Sony Sound Forge. Esta etapa do trabalho aconteceu entre os dias 13 e 22 de dezembro, e foi executada de forma mais lenta, devido ao grande volume de material e à divisão do tempo disponível com as atividades do estágio em meio período.

Nesse momento da elaboração do trabalho, identifiquei alguns pontos interessantes que foram abordados nas entrevistas e que não poderiam deixar de ser considerados na hora

⁴⁸ Informações coletadas em <http://dicionariompb.com.br/serginho-trombone/>. Acesso em 10 jan. 2018.

da montagem do roteiro. Cataloguei todos os tópicos nos quais os pontos de vista de duas ou mais fontes concordavam entre si. No âmbito da tecnologia disponível, por exemplo, isso aconteceu quando Roberto Sant'ana e Roberto Menescal falaram sobre a novidade representada pelo surgimento de mais canais, assim como nos momentos em que Mú Carvalho e Fernando Moura falaram sobre a defasagem tecnológica e a dificuldade de comprar instrumentos. Já no domínio da persona artística dos arranjadores, Leo Gandelman, Mú Carvalho e Fernando Moura são unânimes em relação às dificuldades de adaptação do arranjador Wagner Tiso à sonoridade *pop* dos anos 80.

Em alguns momentos, dois ou mais entrevistados trouxeram opiniões divergentes sobre o mesmo tema, o que é muito proveitoso do ponto de vista jornalístico. Mais uma vez, a esfera da tecnologia disponível serve como exemplo: Luiz Filipe Cavalieri ofereceu contrapontos não apenas à afirmação de que os estúdios nacionais tinham status inferior ao dos estrangeiros, apresentada por Marco Mazzola, como também à visão de que as limitações dos estúdios da década de 1960 podiam influenciar negativamente no resultado final, defendida por Raymundo Bittencourt, Roberto Menescal e Roberto Sant'Ana. Há, ainda, casos em que as declarações dadas pelos entrevistados trazem contrapontos em relação à linha de pesquisa adotada neste trabalho. Embora a investigação bibliográfica aponte que os executivos de gravadoras passaram a exercer mais influência sobre as escolhas artísticas de seus contratados na década de 1980, fato confirmado por Menescal durante entrevista, algumas fontes, como Marco Mazzola, consideram que essa situação só passou a acontecer na década seguinte.

Também ocorreram casos em que novos pontos de vista foram agregados às informações trazidas pela pesquisa bibliográfica. Um exemplo disso se manifesta nos comentários de Marco Mazzola sobre as dinâmicas de produção das gravadoras na década de 1970, quando ele pontua a existência de nichos de mercado contemplados pelas empresas e apresenta outra visão sobre a relação entre os selos “populares” e “de elite”.

Ainda durante esse processo de escuta e marcação dos tópicos, identifiquei algumas “lacunas” relacionadas a temas que não tinham sido abordados em profundidade nas entrevistas e que poderiam ser interessantes para o trabalho. Foi o caso da “turma da Pilantragem” e da *disco music* brasileira. Após avaliar a situação, optei por tratar desses temas através do roteiro do radiodocumentário. Até quis procurar novamente Roberto Menescal e Marco Mazzola, mas como essa etapa foi realizada nas últimas semanas do ano de 2017,

considerarei que eles certamente estariam em período de férias e não responderiam em tempo hábil para a construção do trabalho. Sendo assim, a inclusão no texto foi a escolha mais prática.

Com o final das audições e da identificação dos tópicos das entrevistas, me dediquei a construir a estrutura básica do roteiro nos dias 26 e 27 de dezembro, definindo o que entraria no programa a partir da lista de temas abordados.

5.5. ROTEIRO E EDIÇÃO

O processo de escrita do roteiro aconteceu entre os dias 28 de dezembro de 2017 e 04 de janeiro de 2018. Nessa etapa, decidi que o radiodocumentário seria dividido em três episódios, sendo cada um deles dedicado a uma década. O primeiro capítulo, voltado para os anos 60, se chama “Da tranquilidade à geleia geral”, título que resume a ideia de traçar um panorama das transformações ocorridas na época, da Bossa Nova até o Tropicalismo. O segundo tem o nome de “Corujas, pirilampos e outras novidades”, fazendo referência a dois versos da canção “O Vira”, imortalizada pelos Secos e Molhados⁴⁹. Já o terceiro e último episódio foi intitulado “Arrombou a festa”, citando uma música da cantora e compositora Rita Lee⁵⁰. Também optei por criar um pequeno “prólogo”, apresentando ao público a ideia geral do trabalho.

O roteiro foi escrito com base na ideia já estabelecida anteriormente de que ele teria uma narração, feita pela autora deste trabalho. Trata-se de um recurso útil para melhorar a conexão entre as partes, contextualizar as opiniões e identificar os personagens, além de permitir que alguns temas sejam abordados de forma mais direta, como pontua McLeish (2001, p. 193).

A edição das sonoras usadas no programa foi feita ao mesmo tempo em que o roteiro era redigido, o que justifica o longo tempo empregado nessa etapa. Seguindo a estrutura traçada no estágio anterior do trabalho, escrevi o roteiro enquanto recorria à lista de tópicos abordados pelas fontes, a fim de encaixar os conteúdos certos nos momentos mais adequados. Minha preocupação foi encadear, de forma fluida e de fácil entendimento, os quatro pilares que norteiam este trabalho. Ao encontrar o trecho de fala que melhor se encaixava, eu abria o

⁴⁹ "Bailam corujas e pirilampos / entre os sacis e as fadas". Composição de Luhli e João Ricardo. Informações coletadas em <https://www.letas.mus.br/secos-molhados/70264/>. Acesso em 22 jan. 2018.

⁵⁰ Composição de Rita Lee e Paulo Coelho. Letra disponível em <https://www.vagalume.com.br/rita-lee/arrombou-a-festa-i.html>. Acesso em 22 jan. 2018.

áudio bruto no Sony Sound Forge e o transformava numa “sonora”⁵¹ de no máximo trinta segundos. Existem raras ocorrências de sonoras com duração maior que essa no radiodocumentário. A escolha pelo tempo limite foi feita por causa do número de fontes, bem como para preservar o dinamismo, prevenindo a ocorrência de depoimentos muito longos que poderiam se tornar enfadonhos. Além das falas retiradas das entrevistas, usei a maior parte das amostras de áudio enviadas por Fernando Moura, nas quais ele fala sobre os teclados, pianos e órgãos mais usados nos anos 60, 70 e 80 e apresenta os timbres sonoros de cada um deles.

Das sessenta e seis sonoras editadas para uso no roteiro do documentário, apenas quatro são oriundas de outras fontes, anteriores à realização das entrevistas. No primeiro episódio, que se refere aos anos 60, usei um áudio no qual o então ministro da Justiça, Antonio da Gama e Silva, lê, em cadeia nacional de rádio, o texto do Ato Institucional nº5, decretado em 1968⁵². Essa sonora histórica foi retirada do acervo disponível no site da Câmara dos Deputados, e eu resolvi usá-la pelo seu valor documental, que ilustra bem as intenções do regime militar na época. Já no terceiro episódio, que se refere aos anos 80, usei fragmentos de três vídeos do YouTube que demonstram os instrumentos Oberheim⁵³, Prophet 5⁵⁴ e Yamaha CP-70⁵⁵. Nesses casos específicos, isso aconteceu porque as amostras enviadas por Fernando Moura não tinham qualidade técnica satisfatória.

Vale registrar que o radiodocumentário não tinha um nome definido durante boa parte do processo de elaboração. A ideia do título “Além do que se ouviu” surgiu apenas no momento em que eu finalizava o roteiro do terceiro episódio, com a frase “tudo isso tem a ver com questões que estão muito além do que se ouviu”. Ao redigir este trecho, percebi que tinha encontrado um título que sintetiza a ideia geral do trabalho.

O roteiro pronto foi enviado para as colegas Analú Ribeiro e Luana Silva, que fizeram observações sobre o conteúdo e a construção das frases. Depois dessa etapa, segui para as fases de seleção musical, gravação e montagem.

⁵¹ Inserção radiofônica que, na definição de Ferraretto (2014), “engloba as várias manifestações da voz: tanto na forma da fala, as mais frequentes – como em depoimentos, discursos, entrevistas... –, como, dependendo do caso, nas formas de choro, grito ou riso” (p. 195).

⁵² Disponível em [http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/CAMARA-E-HISTORIA/337449-ATO-INSTITUCIONAL-5-\(07'-30%22\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/CAMARA-E-HISTORIA/337449-ATO-INSTITUCIONAL-5-(07'-30%22).html). Acesso em 11 jan. 2018.

⁵³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=byxQ6aQRGis>. Acesso em 11 jan. 2018.

⁵⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xzduqe-2tZA>. Acesso em 11 jan. 2018.

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WvJClAZQxkw>. Acesso em 11 jan. 2018.

5.6. SELEÇÃO MUSICAL

No dia 13 de janeiro de 2018, me dediquei a selecionar as músicas que sonorizariam o radiodocumentário. A escolha das faixas foi baseada não apenas em um critério de ordem cronológica, mas também de produção de sentido em relação ao texto. Tive a preocupação de incluir faixas instrumentais e com letra, abrangendo todos os movimentos musicais abordados. No total, 60 músicas aparecem no radiodocumentário, na forma de BG⁵⁶ e/ou cortina⁵⁷. A lista de faixas pode ser conferida nos anexos deste memorial.

5.7. LOCUÇÃO E MONTAGEM

Desde o início da concepção do projeto, já estava definido que eu mesma seria a locutora, tanto por já ter experiência em rádio como também pela minha relação íntima com o tema trabalhado e com o produto desenvolvido. Com a conclusão do roteiro e da seleção musical, passei à etapa de gravação da locução e de montagem da primeira versão do programa, que seria apenas para avaliação. Essa etapa aconteceu entre os dias 14 e 17 de janeiro, e foi realizada com o auxílio de um gravador Tascam DR-40, gentilmente cedido pelo orientador Guilherme Maia.

Concomitantemente ao processo de gravação da locução, foi feita a montagem do prólogo e dos três episódios do programa. Embora eu tenha usado o programa Sony Sound Forge para a edição mais “precisa” das sonoras, na etapa de montagem optei por utilizar o *software* livre Audacity. A razão dessa escolha se relaciona com as vantagens e desvantagens oferecidas por cada programa. Enquanto o Sound Forge permite que o espectro do áudio seja visualizado de forma única e mais detalhada para a remoção de ruídos, “puffs”, estalos e repetições, o Audacity proporciona uma visão por “pistas”, que são faixas de áudio independentes. Isso facilita bastante o processo de montagem, já que cada pista pode ter seu próprio nível de volume, e alterações numa faixa não influenciam na outra. A interface de pistas também possibilita que erros sejam facilmente corrigidos. No Sound Forge, a montagem teria que acontecer de forma linear, com o uso da ferramenta *Mix/Replace*, através da qual os áudios são “colados” diretamente uns sobre os outros. Em um trabalho que possui muitos BGs e trechos de fala, essa característica tornaria o processo mais complicado. Apenas

⁵⁶ BG (background) ou “fundo musical” é um tipo de trilha que é reproduzida em volume inferior ao do texto lido por um locutor ou apresentador, com função expressiva e reflexiva. (FERRARETTO, 2014, p. 196)

⁵⁷ “Breve trecho musical que identifica ou separa determinada parte de um programa radiofônico em relação ao todo”. (FERRARETTO, 2014, p. 196)

o trecho musical do prólogo, em que várias canções são intercaladas com breves ruídos de sintonia de rádio, foi montado no Sony Sound Forge.

Outra preocupação que tive foi com o nivelamento das falas e músicas. Em uma situação como a da elaboração deste produto, na qual, em muitos casos, não houve como controlar a captação do áudio das entrevistas – por razões já citadas anteriormente –, foi preciso ter um cuidado extra com o volume das sonoras, para que elas ficassem equilibradas em relação à locução na montagem final. Essa precaução se estendeu aos BGs, com o objetivo de evitar que eles ficassem em volume baixo ou alto demais em relação à locução.

Após avaliação do orientador, que sugeriu algumas alterações no texto e na “plástica” sonora do radiodocumentário, foi gravada a locução definitiva, usada na versão final. Esse registro foi feito entre os dias 22 e 25 de janeiro, num dos estúdios da BandNews FM Salvador, com a autorização do diretor de jornalismo Humberto Sampaio. O áudio foi captado com um microfone condensador Samson C-03. Entre os dias 22 e 26 de janeiro, com base na primeira versão, foi produzida a forma definitiva do programa, entregue à banca examinadora em um CD, mas que também pôde ser acessada através de um QR Code ou de um link encurtado. Ambos estão impressos na capa do disco.

5.8. ÚLTIMAS ALTERAÇÕES

Após a apresentação do TCC, no dia 23 de fevereiro de 2018, a banca examinadora fez algumas sugestões que foram incorporadas ao radiodocumentário. Foi incluído um epílogo, com a função de retomar a ideia geral do trabalho e destacar, através de exemplos, as mudanças nas sonoridades da MPB. O epílogo segue a mesma estética do prólogo e traz trechos de músicas já apresentadas durante o programa, intercalados com ruídos de sintonia de rádio. Também foram realizadas adições ao texto, para tratar de pontos que estavam ausentes e que a banca examinadora considerou serem pertinentes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com toda a certeza, a longa jornada da produção deste trabalho me trouxe novas percepções sobre música, jornalismo e linguagem radiofônica. Embora já tivesse uma relação com o tema estudado desde o início da adolescência, apenas durante a pesquisa para a realização deste projeto pude descobrir, de forma mais detalhada, alguns aspectos da MPB para além do resultado final gravado nos discos em cada uma das décadas: como esses registros aconteciam, quais as influências de cada época e, principalmente, a força exercida pelos interesses das gravadoras nesse processo. Compreendi que a questão das sonoridades é muito complexa e que, quando se fala de produção musical num contexto de indústria fonográfica, nada é puramente fruto de decisões artísticas.

Mesmo que, por razões já apresentadas, meu recorte tenha se limitado ao período entre os anos 1960 e 1980, a linha de análise traçada por esse trabalho pode ser aproveitada para compreender o contexto de décadas posteriores, como as décadas de 1990 e 2000. Nesses momentos seguintes, o poder da indústria fonográfica se dilui, as produções independentes ganham mais espaço e o advento da internet quebra o monopólio das gravadoras. Diante desse panorama, não pode ser descartada a possibilidade de que esta pesquisa ganhe uma continuação. Ao mesmo tempo, o fato de o radiodocumentário ser um produto limitado a acontecimentos de épocas passadas, sem relação forte com o factual, faz com que ele não perca sua validade ao longo dos anos.

Além da investigação bibliográfica, o processo de produção e execução do radiodocumentário também me trouxe muito aprendizado. Ainda durante as entrevistas, pude identificar posicionamentos divergentes em relação a alguns aspectos que apurei na pesquisa. Como mencionado anteriormente, as divergências aconteceram tanto entre dois ou mais entrevistados diferentes, quanto em relação aos dados contidos na bibliografia. Jornalisticamente, este é um fenômeno muito proveitoso, já que garante a presença do "contraditório" e da pluralidade de vozes. Outra experiência gratificante no desenvolvimento deste trabalho foi ter a oportunidade de conversar diretamente com personagens que viveram as épocas estudadas e estavam por dentro de tudo que acontecia.

No tocante às etapas de roteiro, edição, locução e montagem, também aprendi bastante. Mesmo trabalhando com linguagem radiofônica desde 2015, o momento da produção do radiodocumentário foi a primeira ocasião na qual lidei com um volume tão grande de informações para transformar em texto de rádio. Converter cerca de nove horas de

entrevistas em trinta minutos de sonoras, tendo atenção aos fatos mais importantes, foi um processo que me ensinou bastante sobre edição de áudio e escuta ativa. Da mesma forma, a gravação da locução me fez notar a importância de ficar atenta às entonações para a produção de sentido. Cada episódio tem cerca de nove minutos de texto narrado, e foi essencial prestar atenção na forma de falar, para não tornar a locução monótona. A escolha das músicas foi outra etapa enriquecedora. Embora eu já tivesse repertório suficiente para selecionar a maior parte das faixas, tive que fazer algumas pesquisas para encontrar as trilhas perfeitas para cada momento do programa. Acabei fazendo algumas descobertas curiosas, como "Turpe Est Sine Crine Caput", da banda de rock progressivo Módulo 1000, que abre o segundo episódio do radiodocumentário.

Acredito que este trabalho cumpra o objetivo de responder às indagações – minhas e de tantos outros ouvintes de MPB – sobre a definição dos elementos das sonoridades desse gênero musical nas décadas de 1960, 1970 e 1980. É gratificante perceber que o mergulho profundo em uma investigação pode produzir um conteúdo que interessa não apenas a quem realizou a pesquisa, mas a um público muito maior. Ainda mais satisfatório é o fato de que um trabalho como esse ajuda a perpetuar a memória da MPB, sob um ponto de vista diferente do habitual, jogando luz sobre aspectos dos bastidores que contribuem para que a música de cada década seja como é.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, A. M. Importação e assimilação: rock, soul, disquete. In: AUTRAN, M.; BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. **Anos 70 - Música Popular**. Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora. Ltda., 1980.

BAHIANA, A. M. Os tempos mudaram e ‘acabou a brincadeira’. Disco agora é negócio para profissionais, O Globo, 03 mai. 1982. In: VICENTE, E. **Música e disco no Brasil**. 2002. 349 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

BARCINSKI, A. **Pavões misteriosos: 1974-1983 – a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, D. (Org.) **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. 345 p.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIAS, M. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. São Paulo: Ediouro, 2007.

FERRARETTO, L. A. **Rádio: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2014. 272 p.

GOMES, R. T.; SANTOS, A. R. Elementos para o estudo do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano nos gêneros samba e choro. **Anais do XXIV CONGRESSO DA ANPPOM**, 2014. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/download/3266/825>>. Acesso em 10 abr. 2017.

KFOURI, M. L. **Discos do Brasil**. Discografia. Disponível em <www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: set. 2017.

LEE, R. **Rita Lee: uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2016.

MACHADO, G. B. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. **Revista Sonora**. Campinas, n. 3. 2006. Disponível em <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/630>>. Acesso em 16 abr. 2017.

MARIANO, C. C. **Solo**: memórias. São Paulo: LeYa, 2011. 512 p.

MCLEISH, R. **Produção de rádio**: um guia abrangente de produção radiofônica. São Paulo: Summus, 2001. 248 p.

MAZZOLA, M. **Ouvindo estrelas**: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007. 276 p.

MEZZARROBA, J. Pop oitentista de verão. **Estadão Online**, 21 dez. 2016. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/selo-eldorado-de-qualidade/pop-oitentista-de-verao/>>. Acesso em 17 abr. 2017.

MORELLI, R. C. L. **Indústria Fonográfica**: Um Estudo Antropológico – 2ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MOTTA, N. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 461 p.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTRIWANO, G. S. **A informação no rádio**: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1985.

PAIVA, J. E. R. P. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. **Revista Sonora**. Campinas, n. 7, v. 4, 2012. Disponível em <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/660/633>>. Acesso em 14 abr. 2017.

PRADO, E. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013. 504 p.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: Construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, vol.10, n.2, dez 2008.

THAYER, A. Brazilian producer Lincoln Olivetti remembered by friend and colleague Kassin. **WaxPoetics**, 20 abr. 2015. Disponível em <<http://www.waxpoetics.com/blog/features/articles/brazilian-producer-lincoln-olivetti-remembered-by-friend-and-colleague-kassin/>>. Acesso em 15 abr. 2017.

VEIGA, W. T. Som Imaginário: depoimento [2007]. **Projeto O Som do Vinil**. Entrevista concedida a Charles Gavin. Disponível em <<http://osomdovinil.org/somimaginario/>> Acesso em 16 abr. 2017.

VICENTE, E. **A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical**: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. 1996. 156 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 1996.

VICENTE, E. **Música e disco no Brasil**. 2002. 349 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

VICENTE, E. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan.-jun. 2008.

ANEXOS

ANEXO A – LISTA DE MÚSICAS USADAS NO RADIODOCUMENTÁRIO, EM ORDEM DE APRESENTAÇÃO

PRÓLOGO

1. *Faça de Conta* – Azymuth / Composição: José Roberto Bertrami / Álbum: Azimüth (1975)
2. *Samba de Verão* – Marcos Valle / Composição: Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle / Álbum: O Compositor e o Cantor (1965)
3. *Pare o Casamento* – Wanderléa / Composição: Victor Young, Rosnick (versão de Luiz Keller) / Álbum: A Ternura de Wanderléa (1966)
4. *Baby* – Gal Costa e Caetano Veloso / Composição: Caetano Veloso / Álbum: Gal Costa (1969)
5. *Paisagem da Janela* – Lô Borges / Composição: Lô Borges e Fernando Brant / Álbum: Clube da Esquina (1972)
6. *Perigosa* – As Frenéticas / Composição: Nelson Motta, Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Frenéticas (1977)
7. *Amor Objeto* – Ney Matogrosso / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Ney Matogrosso (1981)
8. *Perigo* – Zizi Possi / Composição: Nico Rezende e Paulinho Lima / Álbum: Zizi (1986)

EPISÓDIO 01 – DA TRANQUILIDADE À GELEIA GERAL

1. *Abandono* – Ângela Maria / Composição: Nazareno de Brito e Priscila Barros / 78 RPM, Copacabana (1955)
2. *Rock and Roll em Copacabana* – Cauby Peixoto / Composição: Miguel Gustavo / 78 RPM, RCA (1957)
3. *Chega de Saudade* – João Gilberto / Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes / Álbum: Chega de Saudade (1959)
4. *Samba de Uma Nota Só* – Sylvia Telles / Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça / Álbum: Amor em Hi-Fi (1960)
5. *Influência do Jazz* – Carlos Lyra / Composição: Carlos Lyra / Álbum: Depois do Carnaval... o sambalço de Carlos Lyra (1963)

6. *Arrastão* – Elis Regina / Composição: Edu Lobo e Vinícius de Moraes / Compacto simples (1965)
7. *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno* – Roberto Carlos / Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos / Álbum: Jovem Guarda (1965)
8. *O Milionário* (The Millionaire) – Os Incríveis / Composição: Mike Maxfield / Álbum: Para os Jovens Que Amam os Beatles, Rolling Stones e... Os Incríveis (1967)
9. *A Banda* – Chico Buarque / Composição: Chico Buarque / Álbum: Chico Buarque de Hollanda (1966)
10. *Nem Vem que Não Tem* – Wilson Simonal / Composição: Carlos Imperial / Álbum: Alegria, Alegria! (1967)
11. *Alegria, Alegria* – Caetano Veloso / Composição: Caetano Veloso / Álbum: Caetano Veloso (1968)
12. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* – The Beatles / Composição: John Lennon e Paul McCartney / Álbum: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)
13. *Panis et Circenses* – Os Mutantes / Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso / Álbum: Os Mutantes (1968)
14. *Divino Maravilhoso* – Gal Costa / Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso / Álbum: Gal Costa (1969)
15. *Samblues* – Octeto de Cesar Camargo Mariano / Composição: Cesar Camargo Mariano / Álbum: Octeto de Cesar Camargo Mariano (1967)
16. *Jogo de Calçada* – Os Mutantes / Composição: Arnaldo Baptista, Ilton Oliveira, Wandler Cunha / Álbum: A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado (1970)

EPISÓDIO 02 – CORUJAS, PIRILAMPOS E OUTRAS NOVIDADES

1. *Turpe Est Sine Crine Caput* – Módulo 1000 / Composição: Daniel C. Romani e Luiz Paulo Simas / Álbum: Não Fale com Paredes (1970)
2. *Para Lennon e McCartney* – Milton Nascimento / Composição: Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges / Álbum: Milton (1970)
3. *Tinindo Trincando* – Novos Baianos / Composição: Luís Galvão e Moraes Moreira / Álbum: Acabou Chorare (1972)

4. *Pavão Mysteriozo* – Ednardo / Composição: Ednardo / Álbum: O Romance do Pavão Mysteriozo (1974)
5. *Fala* – Secos e Molhados / Composição: João Ricardo / Álbum: Secos e Molhados (1973)
6. *Assim Assado* – Secos e Molhados / Composição: João Ricardo e Luhli / Álbum: Secos e Molhados (1973)
7. *Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda* – Jorge Ben / Composição: Fulcanelli, Jorge Ben / Álbum: A Tábua de Esmeralda (1974)
8. *O Trem Azul* – Lô Borges / Composição: Lô Borges e Ronaldo Bastos / Álbum: Clube da Esquina (1972)
9. *Oriente* – Elis Regina / Composição: Gilberto Gil / Álbum: Elis (1973)
10. *Armina* – Som Imaginário / Composição: Wagner Tiso / Álbum: A Matança do Porco (1973)
11. *De Cara / Eu Quero essa Mulher* – Caetano Veloso / Composição: Caetano Veloso, Monsueto Menezes, Lanny Gordin, José Batista / Álbum: Araçá Azul (1973)
12. *Caso Você Queira Saber* – Milton Nascimento e Beto Guedes / Composição: Beto Guedes, Márcio Borges / Álbum: Minas (1975)
13. *Maria Fumaça* – Banda Black Rio / Composição: Oberdan e Luiz Carlos / Álbum: Maria Fumaça (1977)
14. *(Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty* – KC and the Sunshine Band / Composição: Harry Wayne Casey, Richard Finch / Álbum: Part 3 (1976)
15. *Dancin' Days* – As Frenéticas / Composição: Nelson Motta e Rubens Queiroz / Álbum: Caia Na Gandaia (1978)
16. *Como se Fosse Pecado* – Belchior / Composição: Belchior / Álbum: Todos os Sentidos (1978)
17. *Manhã* – Azymuth / Composição: José Roberto Bertrami e J. Américo / Álbum: Azimüth (1975)
18. *Corre Corre* – Rita Lee / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Rita Lee (1979)

EPISÓDIO 03 – ARROMBOU A FESTA

1. *Palco* – Gilberto Gil / Composição: Gilberto Gil / Álbum: Luar (A gente precisa ver o luar) (1981)
2. *Vento de Maio* (instrumental) – Elis Regina / Composição: Márcio Borges e Telo Borges / Álbum: Elis (1980)
3. *Lança Perfume* – Rita Lee / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Rita Lee (1980)
4. *Atlântida* – Rita Lee / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Saúde (1981)
5. *Vida Vida* – Ney Matogrosso / Composição: Guilherme Maia, Moraes Moreira, Zeca Barreto / Álbum: Ney Matogrosso (1981)
6. *Certas Canções* – Milton Nascimento / Composição: Tunai e Milton Nascimento / Álbum: Ânima (1982)
7. *Isn't She Lovely?* – Cesar Camargo Mariano e Wagner Tiso / Composição: Stevie Wonder / Álbum: Todas as Teclas (1983)
8. *Festa do Interior* – Gal Costa / Composição: Moraes Moreira e Abel Silva / Álbum: Fantasia (1981)
9. *Banho de Espuma* – Rita Lee / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Saúde (1981)
10. *Estrelar* – Marcos Valle / Composição: Leon Ware, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle / Álbum: Marcos Valle (1983)
11. *Banho de Cheiro* / Composição: Elba Ramalho – Carlos Fernando / Álbum: Coração Brasileiro (1983)
12. *Aleluia* – Robson Jorge e Lincoln Olivetti / Composição: Robson Jorge e Lincoln Olivetti – / Álbum: Robson Jorge e Lincoln Olivetti (1982)
13. *Sorriso Novo* – Fagner / Composição: Fagner, Brandão / Álbum: Sorriso Novo (1982)
14. *Dê um Rolê* – Zizi Possi / Composição: Moraes Moreira e Luiz Galvão / Álbum: Dê um Rolê (1984)
15. *Rádio Pirata* – RPM / Composição: Paulo Ricardo, Luiz Schiavon / Álbum: Revoluções Por Minuto (1985)
16. *Uni Duni Tê* – Trem da Alegria / Composição: Michael Sullivan e Paulo Massadas / Álbum: Trem da Alegria do Clube da Criança (1986)

17. *A Roda* – Sarajane / Composição: Alfredo Moura, Robson de Jesus, Sarajane / Álbum: História do Brasil (1987)

EPÍLOGO

1. *Faça de Conta* – Azymuth / Composição: José Roberto Bertrami / Álbum: Azimüth (1975)
2. *Samba de Verão* – Marcos Valle / Composição: Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle / Álbum: O Compositor e o Cantor (1965)
3. *Quero Que Vá Tudo Pro Inferno* – Roberto Carlos / Composição: Roberto Carlos e Erasmo Carlos / Álbum: Jovem Guarda (1965)
4. *Divino Maravilhoso* – Gal Costa / Composição: Gilberto Gil e Caetano Veloso / Álbum: Gal Costa (1969)
5. *Tinindo Trincando* – Novos Baianos / Composição: Luís Galvão e Moraes Moreira / Álbum: Acabou Chorare (1972)
6. *Maria Fumaça* – Banda Black Rio / Composição: Oberdan e Luiz Carlos / Álbum: Maria Fumaça (1977)
7. *Como se Fosse Pecado* – Belchior / Composição: Belchior / Álbum: Todos os Sentidos (1978)
8. *Amor Objeto* – Ney Matogrosso / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Ney Matogrosso (1981)
9. *Atlântida* – Rita Lee / Composição: Rita Lee e Roberto de Carvalho / Álbum: Saúde (1981)
10. *Perigo* – Zizi Possi / Composição: Nico Rezende e Paulinho Lima / Álbum: Zizi (1986)
11. *Naturalmente* – Marcos Valle / Composição: Marcos Valle / Álbum: Marcos Valle (1983)