

3 Sons dos 70

3.1 Rock Antropofágico Brasileiro

E pela lei natural
dos encontros /
Eu deixo e
recebo um tanto.

Moraes & Galvão, 1972.

Em 1970, num dos períodos mais violentos e arbitrários da ditadura militar que se instaurou no Brasil de 1964 a 1985, Janis Joplin passeava tranqüilamente pelo verão carioca. Queria fazer um show na praça General Osório em Ipanema mas sua única apresentação foi realizada de maneira informal num pequeno bar da rua Prado Júnior em Copacabana. Em setembro do ano seguinte, apenas cinco anos após a passeata contra a guitarra elétrica organizada por músicos e compositores brasileiros em 1966, o guitarrista Carlos Santana faria uma histórica apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O rock chegou ao Brasil dos anos 70 numa versão bem distinta daquela que a chamada turma da Jovem Guarda incorporou à música brasileira de sua época. As primeiras referências do rock internacional como Elvis Presley, Chuck Berry, Bill Haley, entre outros, não tinham eletricidade suficiente para influenciar uma geração que já ouvia os Beatles, os Stones e uma série de outras bandas que aos poucos começavam a fazer suas cabeças.

Apesar das relevantes participações de bandas como os Mutantes e dos argentinos Beat Boys nas apresentações de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nana Caymmi e Tom Zé nos festivais do fim dos anos 60 e das apresentações dos próprios Mutantes nos de 68 e 69, o rock ainda não tinha a forma explosiva que na primeira metade da década de 70 modificaria de maneira contundente a cena musical brasileira.

Como já foi afirmado neste trabalho, a experiência do tropicalismo ampliou o leque de possibilidades estéticas de nossa música. A incorporação de elementos da música produzida nos centros urbanos e culturais da Europa e dos

Estados Unidos influenciou de maneira muito distinta o processo criativo da geração de músicos que se formava àquela época. O tropicalismo deglutiou essas informações seguindo o modelo proposto no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade na década de 20.

Apesar de um certo esforço da indústria fonográfica para incluir o Brasil na rota dos grandes mercados de discos e da utilização massiva do rock para este fim, as bandas internacionais mais relevantes dos anos 70, como Led Zeppelin ou o Deep Purple, não atingiram relevantes marcas de vendagem por aqui. Mesmo assim tiveram uma incidência significativa sobre a música brasileira deste período e sobre o comportamento da juventude em geral. Evidentemente esse processo era mais visível nas capitais do país, mas seria uma abordagem determinista apontá-lo como um processo restringido aos círculos da elite cultural. A imensa popularidade do rock nos anos 80 é, sem dúvida alguma, uma consequência do que ocorreu na década de 70.

Ao longo desta década diversas bandas surgiram na cena musical brasileira propondo uma leitura do universo que se abria através do rock. Três delas marcaram suas trajetórias por uma capacidade ímpar de trabalhar esses novos elementos em interface com a tradição da música popular brasileira: Os Mutantes, os Novos Baianos e os Secos e Molhados⁴⁹. Estas bandas criaram sonoridades próprias através desse cruzamento entre o nacional e o estrangeiro.

Os Mutantes era composto por Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Cláudio César Baptista. Posteriormente seriam integrados ao grupo o baterista Dinho e o baixista Liminha, produtor de enorme sucesso na música pop dos anos 80 e 90. Iniciaram sua trajetória em São Paulo participando de programas na televisão ligados ao movimento da Jovem Guarda.

Foi num desses programas, comandado pelo jovem cantor Ronnie Von, que o som da banda chegou aos ouvidos do maestro Rogério Duprat. A partir deste encontro com Duprat ocorreu o convite para o grupo acompanhar Gilberto Gil na apresentação de “Domingo no Parque” no festival de 67. Esta apresentação rendeu-lhes uma projeção nacional acima de suas expectativas além de levá-los a

⁴⁹ Tanto os Mutantes quanto os Novos Baianos surgiram ainda na década de 60 com diferentes nomes e formações.

participar do disco/manifesto da tropicália, *Panis et circenses* (1968), ao lado de Caetano, Gil, Gal Costa, Nara Leão, Capinan, Tom Zé e Torquato Neto.

É a partir desse contato que o som da banda se modifica radicalmente e começa a tomar a forma que o consagraria como um dos grupos mais originais da música brasileira. Rita, ainda em 77, reafirmava a importância do contato com Gil e conseqüentemente com o tropicalismo:

Gil, pra mim, foi a pessoa que me deu todos os toques. Os toques de Brasil, de música, de composição. Quando ele pegou os Mutantes e mostrou “Domingo no Parque”, eu fiquei... tonta... estatelada... de boca aberta. Era um rock, um rockasso, eu ouvia assim. Nos Mutantes, a gente não compunha, nem pensava nisso. Era só tirar as músicas dos Beatles, do Mama’s & Papa’s igualzinho, copiando mesmo. Foi o Gil que mostrou como podia ser, que a gente podia se ligar em coisas do Brasil, que fez a cabeça da gente, mesmo.⁵⁰

Outro aspecto fundamental era a presença nos bastidores de Cláudio César Baptista. O irmão mais velho da família Dias Baptista era o responsável pela parafernália técnica que possibilitava a banda utilizar timbres, sonoridades, distorções, e uma série de outros ‘truques’ produzidos em estúdio ainda inéditos na música brasileira. Cláudio montou uma oficina no porão de sua casa onde criava até mesmo os instrumentos tocados por seus irmãos Sérgio e Arnaldo. A famosa guitarra de ouro feita para Sérgio foi toda concebida e fabricada por Cláudio nesta oficina. Cláudio tinha um verdadeiro fascínio pela profissão de luthier. Na porta de sua oficina se encontrava a seguinte frase: “Se Stradivari fosse vivo, trabalharia aqui comigo”.⁵¹

Graças à coragem do produtor Manoel Barenbein todas estas inovações que Cláudio produzia foram incorporadas e aproveitadas nas sessões de gravação dos primeiros discos da banda. O talento de Cláudio para a engenharia de som também propiciava a banda uma potência sonora ainda não existente no Brasil. Com o equipamento construído por ele os Mutantes podiam tocar num volume que só as grandes bandas internacionais conheciam.

⁵⁰ Bahiana, Ana Maria. “Essa Tal de Rita Lee”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 136.

⁵¹ Calado, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. pp. 175.

Além dessa consistência musical e de toda a loucura nela contida, um outro aspecto marcante na trajetória do grupo era suas irreverentes e expressivas performances nos palcos. Desde suas primeiras apresentações os Mutantes costumavam se fantasiar dos mais diferentes personagens. Rita, a responsável pela produção deste figurino do grupo, podia tanto vesti-los de ursos como de arlequim ou toureiro. Rita costumava radicalizar nestes figurinos e suas invenções tinham grande impacto sobre o público. No FIC de 69 Rita subiu ao palco fantasiada de noiva e ainda por cima com uma falsa barriga simulando uma gravidez.

Com sua formação original os Mutantes lançaram cinco discos: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), *Jardim Elétrico* (1971) e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972). Foi gravado também em 70 um disco para PolyGram da Inglaterra com versões em inglês para as canções do grupo. Este disco só foi lançado em 2000 com o nome *Tecnicolor*.

Nestes mesmos anos saíram dois discos solos lançados por Rita Lee. O primeiro, *Build Up* (1970), teve pouca participação dos outros integrantes dos Mutantes e um grande sucesso radiofônico que foi a canção “José”. O segundo, *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da sua Vida* (1972), é um disco muito mais próximo dos trabalhos da banda até então.

Desgastados pelo dia-a-dia do grupo, e cansados da forma de exposição a que foram submetidos nos primeiros anos da carreira, os Mutantes tentaram buscar outras maneiras de se relacionar com sua música e seu público. Após voltarem de algumas pequenas turnês realizadas na Europa a banda buscou alternativas para este desgastante processo. A saída encontrada pelo grupo foi criar uma espécie de turnê itinerante semelhantes às realizadas pelos grupos de circo. O objetivo era percorrer um grande número de cidades brasileiras com uma estrutura auto-suficiente para a produção dos seus shows. Apesar de um início promissor numa cidade do interior de São Paulo essa alternativa acabou sendo inviabilizada pela falta de um patrocinador que custeasse os gastos da banda com a turnê.

Após uma série de divergências no campo pessoal e profissional, Rita, no fim de 72, abandonou o grupo para uma bem sucedida carreira solo. Em 1973 Arnaldo, que enfrentava alguns problemas causados pelo uso demorado de LSD, também saía do grupo. Apesar de um interessante e conceitual disco solo

produzido em 1974 Arnaldo nunca mais atingiria o sucesso obtido com os Mutantes naqueles anos.

A banda seguiria com diferentes formações até 1978, sempre sob a batuta de Sérgio Dias, e lançaria dois discos com um som totalmente ligado às informações do rock progressivo da época. Após o fim do grupo, Sérgio se mudou para os EUA onde desenvolveu uma sólida carreira de instrumentista ligada principalmente à cena do Jazz norte-americano.

Nas décadas seguintes a banda seria constantemente reverenciada por artistas da música brasileira e internacional como uma das mais importantes referências na história do rock.

O mesmo Gilberto Gil foi o primeiro artista de projeção nacional a olhar com atenção o som dos ainda anônimos Novos Baianos. Dias após sair da prisão e as vésperas do exílio na Europa Gil procurava um guitarrista para o show de ‘despedida’, *Barra 69*, que faria junto com Caetano no Teatro Castro Alves em Salvador. O ano era 1969 e já em Salvador Gil assistiu pela tv um cantor interpretar “São Paulo, Meu Amor” de Tom Zé. Atrás deste cantor um jovem guitarrista desfilava uma habilidade fora do comum para os padrões instrumentais brasileiros. O cantor era Moraes Moreira e o guitarrista, de apenas 16 anos, Pepeu Gomes. Gil não hesitou em convidar Pepeu para acompanhá-lo e a Caetano nas duas apresentações que fariam. Naquela época Pepeu ainda fazia parte da banda Os Leif’s, primeira formação instrumental dos Novos Baianos. O guitarrista seria incorporado de fato ao grupo já no Rio de Janeiro por ocasião do lançamento de *Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio*, primeiro show da banda em solo carioca.

Os Novos Baianos possuíam uma estrutura coletiva diferente de todas as bandas brasileiras de então. Moraes e Galvão eram compositores da maioria das músicas do grupo. A carioca Bernadete, mais conhecida como Baby Consuelo, e o baiano Paulinho Boca de Cantor, eram os intérpretes principais da banda. Pepeu cuidava da parte instrumental auxiliado pelo seu irmão Jorginho Gomes na bateria e pelo jovem carioca Eduardo Magalhães de Carvalho, ou simplesmente o Dadi, no baixo elétrico. Ao longo dos anos alguns outros músicos iriam participar ou contribuir de maneiras diferentes com o som do grupo, mas foi esta a espinha dorsal dos três mais importantes discos realizados por eles: *Acabou Chorare* (1972), *Os Novos Baianos Futebol Clube*, (1973) e *Linguagem do alunte* (1974).

Numa entrevista de 1975, após a saída de Moraes para carreira solo, o poeta Galvão destacava exatamente esta característica coletiva como um dos principais atributos da banda. Galvão afirmava: “Você sabe identificar as pessoas dos outros conjuntos? Duvido. No entanto qualquer freak, qualquer garoto aí da praia sabe quem é Jorginho, Paulinho, Baby. Nós somos pessoas. Somos a soma das pessoas.”⁵²

O desenvolvimento das carreiras de seus integrantes após o fim da banda confirma o depoimento do poeta. Moraes, Pepeu, Paulinho e Baby seguiram carreiras solos duradouras apesar de irregulares em termos de mercado. Dadi em parceria com seu irmão Mú Carvalho, Armandinho, Ary Dias e Gustavo Schroeter comandou a banda A Cor do Som que teve ótima repercussão no fim dos anos 70 e início dos 80. Jorginho Gomes tocou com todos os grandes nomes da música brasileira, e assim como Dadi, faz parte do seleto grupo dos melhores e mais requisitados instrumentistas da música popular até hoje.

Essa estrutura coletiva também se refletia na vida particular do grupo. Durante os primeiros anos no Rio os integrantes da banda compartilharam não só música e inspiração como também famílias, contas e outros afins. Inicialmente a moradia coletiva era um apartamento no bairro de Botafogo. Em 72, em meio às gravações de *Acabou Chorare*, eles se mudaram para o sítio ‘Cantinho do Vovô’ no bairro de Jacarepaguá. Lá passavam o dia compondo, tocando e jogando futebol. Em 1973 Solano Ribeiro gravou o filme *N.B. Futebol Clube*⁵³, com imagens que retratavam esse dia-a-dia da banda no sítio. Este é sem dúvida um dos registros mais viscerais sobre a trajetória dos Novos Baianos além de ser um importante documento histórico da música brasileira.

Um marco na trajetória do grupo é o encontro com João Gilberto. A constante presença do violonista no apartamento em Botafogo onde ‘moravam os Novos Baianos’ implicou uma clara transformação no som da banda. João passava horas tocando violão com o grupo. Consta que muitas vezes ele fazia isso dentro de um antigo armário, onde segundo João, se encontrava a melhor acústica do apartamento. O repertório era um apanhado de pérolas da canção popular

⁵² Bahiana, Ana Maria. “Os Novos Baianos Vão Para o Mundo”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 251.

⁵³ Alguns trechos desse filme podem ser encontrados no site www.youtube.com.

brasileira: Lupicínio, Assis Valente, Caymmi, Ataulfo Alves, entre muitos outros, costumavam ser evocados nesses encontros.

Segundo Galvão, o grupo já estava com as antenas direcionadas para essas informações quando João Gilberto aportou em Botafogo. Na mesma entrevista citada acima ele afirmava: “João disse para a gente voltar para dentro de nós mesmos. [...]. A gente entendeu. A gente, na verdade, já estava sabendo disso, só estávamos esperando que chegasse um enviado como João para confirmar.”

Na mesma linha podemos destacar um depoimento de Pepeu em 1978 que explicita a ambição da banda em produzir uma sonoridade brasileira, eletrificada e ainda inédita na música do início dos anos 70.

Eu vi que aquele era o momento. João tinha estado conosco, tinha todos aqueles toques... eu vi que não podia continuar simplesmente fazendo o que os outros fizeram. Tinha uma música, ‘Tinindo Trincando’, que estava gravada, e havia lá um buraco para um solo de guitarra. Eu vi que era ali, era ali que eu tinha que realizar uma coisa totalmente diferente do que já produzira, uma coisa que fosse eu. [...]. E é meu primeiro solo totalmente pessoal, brasileiro, é uma guitarra brasileira de verdade, uma coisa de samba, de suingue.⁵⁴

O resultado mais visível da importância desse contato e dessa experiência com João Gilberto pode ser observado a partir do disco *Acabou Chorare*. Neste Lp o grupo incorporou informações do chorinho e do samba, apresentadas por João, que caracterizariam o som da banda em todos os trabalhos lançados posteriormente.

Os Secos e Molhados tiveram uma trajetória meteórica na música brasileira. A formação original do grupo com Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad, durou apenas do fim de 1971 a 1974, mas representou um verdadeiro fenômeno de massa na história de nossa música. João Ricardo fundou o grupo em 70 ainda sem Ney e Gerson. Em 1971 ele foi apresentado a Ney. A partir daí tomou corpo a formação que os levaria ao posto de banda de maior sucesso no biênio 73-74.

⁵⁴ Bahiana, Ana Maria. “Pepeu: Jornada da Guitarra Brasileira”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 173/174.

O projeto do grupo foi todo articulado e arquitetado por João Ricardo, na época com apenas 24 anos. Ele próprio reivindicava essa ‘paternidade’ em relação ao projeto. Numa entrevista para o jornal Opinião em 1973, o músico afirmou: “Quando eu encontrei o Ney e o Gerson, fui muito claro, disse ‘eu me proponho a isso e isso , dessa forma’.”.⁵⁵

O primeiro trabalho profissional do grupo foi a gravação da canção “Vôo” para o espetáculo teatral *Corpo a Corpo*, texto de Oduvaldo Viana Filho com direção de Antunes Filho, ainda em 71. O primeiro disco, *Secos & Molhados*, lançado em 73, vendeu só nos dois primeiros meses trezentas mil cópias. Em um ano, por volta de um milhão de discos. Os shows do grupo também se tornavam cada vez mais um grande sucesso de público. Em fevereiro de 74, no ginásio do Maracanã, os Secos e Molhados se tornaram a primeira banda a realizar um concerto para mais de vinte mil pessoas no Brasil.

A presença cênica da banda e seu comportamento no palco eram extremamente radicais para os padrões sociais e morais do período. Era o auge do chamado ‘milagre econômico’ imposto pelo governo militar e da repressão instaurada por esse regime. A androginia sugerida pelos figurinos e pelas maquiagens utilizadas pelo grupo era um violento e radical contraponto à ordem política estabelecida. A voz de Ney Matogrosso e a maneira pela qual ele utilizava seu corpo nas apresentações da banda causavam tanto um estranhamento quanto uma adoração do público. Ney era consciente quanto à agressividade de sua performance. Alguns anos depois do auge do sucesso do grupo, o cantor afirmaria: “Era uma questão de conquistar respeito, se eu não agredisse, eles me agrediam”.⁵⁶

Musicalmente os Secos e Molhados apresentavam um formato menos audacioso do que os propostos pelos Mutantes e pelos Novos Baianos. Apesar da incorporação de instrumentos estranhos ao universo da música pop e ao rock , como o violão de doze cordas e a viola de dez, o grupo não fugia aos padrões e as estruturas harmônicas mais tradicionais da música pop da época. Em termos de sonoridade, o maior destaque era, sem dúvida alguma, o peculiar timbre de seu vocalista Ney Matogrosso.

⁵⁵ Bahiana, Ana Maria. “Secos & Molhados: Chamando a Atenção”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 195.

⁵⁶ Souza, Tárík. “Ney Matogrosso, Válvula de Escape da Massa.” in: *O Som Nosso de Cada Dia*. pp. 32.

Uma característica marcante nos dois discos lançados pelo grupo era utilização da poesia. Textos de poetas da língua portuguesa como Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Solano Trindade foram musicados por João Ricardo especialmente para o repertório da banda. Algumas faixas eram assinadas por João em parceria com seu pai, o também poeta, João Apolinário.

Após a gravação do segundo Lp, *Secos e Molhados (II)*, em agosto 1974, Ney e Gerson saíram do grupo descontentes com a forma autoritária com que João Ricardo vinha conduzindo as questões relativas às suas carreiras. João ainda lançaria alguns discos com o nome Secos e Molhados porém nenhum destes trabalhos teve apelo de público ou crítica semelhante ao dos primeiros discos. Ney tem até hoje uma carreira solo de grande sucesso. Lançou ao todo vinte e nove discos após a saída da banda. Gerson abandonou a música e seguiu a carreira de arquiteto na cidade de São Paulo.

É interessante observar que os integrantes das três bandas tinham também uma visão muito esclarecida sobre o lugar ocupado pela música popular naquele momento. Em afirmações da época eles claramente se recusavam a propagar palavras de ordem ou fechar pontos sobre questões que os caracterizassem como membros de um determinado ‘movimento’. Demonstravam assim uma madura compreensão dos efeitos nocivos que esse tipo de atitude havia instituído na música brasileira dos últimos anos.

As palavras de João Ricardo são um bom exemplo dessa postura adotada pelas bandas: “Eu não esqueço que vivo numa terra e numa realidade específica, mas ser ortodoxo no fato de pegar a bandeira da música popular e sair por aí, é uma besteira na minha opinião”.⁵⁷

Rita Lee, pouco após a saída dos Mutantes também afirmava sua desconfiança com certas tendências restritivas em relação à música popular brasileira: “Eu componho assim como eu vivo, como eu falo, como as pessoas falam à minha volta. A gente tem que dar esses tiques. Não curto roqueiro radical. É uma gente muito fechada, muito preconceituosa, sei lá. São tão radicais e preconceituosos quanto os radicais da MPB. Não gosto nem de uns nem de outros”.⁵⁸

⁵⁷ Bahiana, Ana Maria. “Secos & Molhados: Chamando a Atenção”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 197.

⁵⁸ Bahiana, Ana Maria. “Essa Tal de Rita Lee”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 132.

Em outra nota, mas no mesmo tom, Galvão definia os Novos Baianos: “Tem gente que diz que a gente é nacionalista. Eu acho que não. A gente está mais para Carlitos do que pra Carmen Miranda. O problema conosco é que nossas explosões nunca continuam. Mas é até bom, porque tudo está sempre novo, sempre começando”.⁵⁹

Esta capacidade dos três grupos em dialogar de forma livre e indiscriminada com a música brasileira e com as informações do rock internacional não era em nenhum momento produto de uma nova linha programática. Os debates acalorados do fim da década de 60, e de boa parcela dos 70, que dividiam os músicos entre ‘nacionalistas’ e ‘alienados’ não refletiu sobre o processo criativo destas bandas. É um equívoco analítico tentar determinar, por exemplo, o quanto de Hendrix ou de Valdir Azevedo pode-se encontrar na expressividade da guitarra de Pepeu Gomes ou se o estilo de cantar de Baby é mais próxima de Janis Joplin ou de Ademilde Fonseca. A vitalidade com que estes três grupos apresentaram o Brasil daqueles anos não pode ser interpretada sob a luz de uma simples dialética entre o nacional e o estrangeiro.

Por isso é necessário sempre voltar a Oswald e a potência do conceito de antropofagia cultural que ele desenvolveu. Não de maneira programática mas como chave de entrada para o debate sobre a complexa formação do que entendemos como cultura brasileira dessa década.

Muitos outros iriam contribuir para que ao longo dos anos 70 o rock se solidificasse na cena musical brasileira. Grupos e artistas não mencionados nesse debate como O Terço, A Bolha, Som Nosso de Cada Dia, Raul Seixas e Sérgio Sampaio, diversificaram e tensionaram as possibilidades do rock em nosso país de maneira semelhante às bandas aqui citadas.

O precoce fim de todas estas bandas e da cena rock dos anos 70 com certeza não retrata o tamanho da contribuição delas para a música popular do Brasil.

⁵⁹ Bahiana, Ana Maria. “Os Novos Baianos Vão Para o Mundo”. In: *Nada Será como Antes*. pp. 252.

3.2 A Palo Seco

Que eu não vim
de longe para me
enganar...
Zé Ramalho, 1979.

É fato consumado a importância dos festivais do fim dos anos 60 para a propagação da música popular fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Transmitidos em rede nacional, abrangendo quase todo território brasileiro, os festivais modificaram a maneira de se escutar e produzir música em nosso país. Dessa forma, a televisão consolidava um trabalho iniciado décadas atrás pelas redes nacionais de rádio. Amplificava também os intensos debates deste período para uma grande massa excluída de nossas ‘capitais’ culturais.

Nos festivais de 70,71 e 72 surgiu uma nova e numerosa safra de compositores de nossa música popular. Em muitas abordagens sobre o que se passou nestes anos é comum encontramos o trabalho destes compositores observados sob uma ótica estritamente pós- tropicalista. Muitos dos críticos e jornalistas que escreveram sobre esse período acreditavam que a abundância encontrada nestes últimos festivais era fruto do que havia se passado no fim dos anos 60. Consideravam que a maioria destes músicos recém chegados à cena musical na verdade reverberavam, com um certo atraso, o que a ruptura tropicalista havia concretizado em anos anteriores.

Essa idéia de um ‘eco’ tropicalista oriundo dos grandes festivais das redes de televisão foi associada a toda geração que florescia neste início de década. Mesmos os compositores do Rio e de São Paulo eram muitas vezes enfocados por esse prisma.

Os compositores que chegavam das regiões mais afastadas do nordeste⁶⁰ foram constantemente marcados por esse tipo de análise. A expressão ‘compositores migrantes’ utilizada para agrupar nomes como Fagner, Geraldo Azevedo, Belchior, Alceu Valença, Marcus Vinícius, Zé Ramalho, entre muitos outros, foi cunhada a partir dessa linha interpretativa.

⁶⁰ A Bahia é um caso a parte desta discussão. Não só pela sua importância histórica/cultural no Brasil até então e por sua proximidade geográfica com o eixo Rio – São Paulo, mas principalmente pelo pólo cultural desenvolvido em torno da Universidade Federal da Bahia durante o período em que Edgar Santos esteve como reitor desta instituição na década de 60.

Com certeza, o massivo processo de popularização da música através da televisão acelerou a chegada destes compositores ao eixo central da produção de nossa música popular. É inegável também a afirmação de que a estética tropicalista deu uma liberdade maior ao processo criativo desta geração posterior ao movimento. Porém é necessário um olhar mais atento sobre a trajetória inicial destes artistas para que outros aspectos não sejam negligenciados a este debate.

Em artigo publicado na Revista de Cultura Vozes, de novembro de 1972, o compositor paraibano Marcus Vinícius apresentava algumas questões relevantes para nossa compreensão do que se passou na música produzida no nordeste do fim dos anos 60 e início dos 70. Marcus Vinícius destaca neste artigo a realização das Feiras de Música nos anos de 66 e 67 em Recife como marcos iniciais do processo que culminaria no sucesso nacional de muitos dos compositores que ali se lançaram.

Segundo o compositor, já na II Feira realizada em 67 no Recife, foram inscritas aproximadamente duzentas canções de artistas de diferentes estados do nordeste. Muitos que vieram posteriormente trabalhar no eixo Rio – São Paulo como Naná Vasconcellos, Vital farias, Walter Silva, Geraldo Azevedo, Anah Lúcia Leão e o próprio Marcus Vinícius, já apresentavam seus trabalhos nestas Feiras de Música. E assim como ocorreu nos festivais realizados no sudeste, as Feiras também foram importantes pontos de encontro e de debate sobre rumos e expectativas em relação à música popular brasileira.

Estes compositores eram influenciados não só pela velha guarda da canção do rádio representada por artistas como Cauby Peixoto e Ângela Maria mas também, apesar de em menor escala, pela jovem guarda, pela bossa nova e pelos Beatles. Muitos deles, como Fagner e Zé Ramalho, faziam parte de conjuntos de rock que animavam bailes em pequenas cidades no fim dos anos 60.

Em entrevista publicada em 1978 pelo jornal O Globo Zé Ramalho afirmava sobre estas influências do início da carreira: “Eu comecei a querer fazer música por causa do rádio, do que ouvia no rádio. E o que ouvia era isso, era principalmente Beatles e a coisa toda da jovem guarda. Beatles, então, foi demais. A primeira vez que ouvi Beatles, fiquei impressionado, nunca tinha ouvido uma coisa tão forte, tão bonita.”⁶¹

⁶¹ Bahiana, Ana Maria. “Zé Ramalho faz a Síntese do Nordeste”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 285.

O repertório dos artistas populares nordestinos como o dos cantadores, violeiros, repentistas ou das bandas de pífano e maracatu era para estes artistas, assim como a literatura de cordel, uma influência anterior às citadas acima. Da mesma forma os trabalhos de Gonzagão e Jackson do Pandeiro eram uma referência incondicional na cultura nordestina desse período.

Diversos compositores aproveitaram esse híbrido caldo de cultura para criar novos caminhos dentro da música nordestina. Ligados ao que acontecia no sudeste e ao trabalho dos tropicalistas alguns destes músicos publicaram em 1968 um manifesto que se intitulava “Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino”. O manifesto foi assinado por compositores de diferentes estados da região e também por Gil e Caetano como representantes dos músicos da Bahia.

A reação conservadora foi imediata. Liderados por personalidades como o escritor Ariano Suassuna, o pianista do Conservatório Pernambucano de Música Clóvis Pereira e o compositor popular Capiba, os representantes da cultura nordestina de linhagem mais tradicional criaram o ‘movimento armorial’. Este movimento tinha como objetivo principal o resguardo dos valores tradicionais da cultura nordestina.⁶² O programa ‘Convocação Geral’, veiculado durante três meses na Tv Jornal do Comércio em Pernambuco, foi um dos principais palcos deste debate entre ‘vanguarda’ e ‘tradicionalistas’. Era comum no programa a presença de representantes destas duas correntes em calorosas discussões estéticas e culturais.

Devido principalmente à dificuldade em se criar um circuito musical auto-suficiente na região nordeste, a maioria destes músicos e compositores foram aos poucos se radicando nos centros urbanos do sudeste em busca de melhores condições estruturais. Em seus estados estes músicos tinham escassos lugares para shows, quase nenhuma estrutura de som, pouca divulgação entre os meios de comunicação, nenhuma espécie de respeito aos seus direitos autorais, além de todo este movimento de reação a uma aproximação da cultura nordestina com elementos da cultura pop mundial, o que inviabilizava a carreira de todos eles. Marcus Vinícius no mesmo artigo citado acima afirmava:

⁶² Quase vinte e cinco anos depois, o mesmo Ariano Suassuna ocuparia o papel de mais incisivo crítico do que se chamou movimento ‘mangue beat’. O escritor consideraria a fusão do maracatu com os elementos da música eletrônica, proposta por Chico Science na década de 90, uma verdadeira traição às raízes dessa forma musical tipicamente brasileira.

Em 1970 praticamente todos os compositores, cantores e músicos que participaram do movimento surgido com a Feira de Música já haviam se ausentado do nordeste. O ano de 1971 trouxe os poucos que lá ainda continuavam a tentar, em vão, algum trabalho de maior sustentação. De certa forma todo aquele clima de euforia, juventude e criatividade que marcaram os anos 67-68-69, tão importante para a música do nordeste, deixou de existir. Contra a <bagunça da vanguarda>, definitivamente, as televisões, os medalhões, a cultura oficial e folclórica uniram suas fossas, digo, suas forças. E veio finalmente a ordem, com o nome de movimento armorial.⁶³

Dentre muitos destes compositores que desembarcaram no sudeste nos primeiros anos da década de 70 alguns poucos conseguiram conquistar o reconhecimento do exigente público e da crítica da época. Os inícios destas trajetórias foram igualmente complicados e difíceis para todos eles. Através de participações em alguns festivais e de composições que foram gravadas e interpretadas por já consagrados nomes da música popular como Elis Regina e Wilson Simonal, estes compositores foram tendo, aos poucos, oportunidade de apresentar seus próprios trabalhos com o lançamento de alguns compactos e Lp(s) por grandes gravadoras.

Ao final da década eles tinham, sem dúvida alguma, conquistado um importante espaço dentro do cenário musical brasileiro. Destacarei de forma sintética a trajetória de alguns dos artistas que ao longo destes anos se consolidaram como importantes nomes dentro da música brasileira.

Alceu Valença, pernambucano de São Bento do Una, foi um dos primeiros desta geração a tentar a carreira de músico fora da região nordeste. Formado em direito pela Universidade do Recife, Alceu, ainda em 68, participou do I Festival Universitário Brasileiro da MPB realizado no Rio de Janeiro com a canção “Maria Alice”. No ano seguinte participaria da etapa nacional do FIC realizada também no Rio de Janeiro com a canção “Acalanto Para Isabela”. Entres idas e vindas na ponte aérea Rio – Recife, Alceu participou de inúmeros festivais realizados nestes anos. Em 1972, junto com o também pernambucano Geraldo Azevedo, Alceu gravou o primeiro registro de seu trabalho em Lp.

⁶³ Vinícius, Marcus. “Algumas Notas Sobre Música no Nordeste.” In: *Revista de Cultura Vozes* n. 9. pp. 38.

Neste mesmo ano os dois compositores convenceram o mestre Jackson do Pandeiro a interpretar a canção “Papagaio do Futuro” no VII FIC. Essa parceria entre Alceu e Jackson seria intensificada a partir de 76 com o projeto ‘Seis e Meia’, que ficou meses em cartaz no Teatro João Caetano no Rio, e em 78 com o projeto Pixinguinha que percorreu diversas cidades brasileiras.

Alceu conseguiria um maior reconhecimento nacional a partir de 75 quando no Festival Abertura organizado pela Rede Globo de Televisão interpretou a canção “Vou Danado pra Catende” ao lado da banda Ave Sangria. O compositor recebeu o prêmio do júri de melhor trabalho de pesquisa do festival.

Ao longo da década Alceu lançou três discos individuais: *Molhado de Suor* (1974), *Vivo* (1976) e *Espelho Cristalino* (1977). Os dois últimos tiveram um razoável desempenho de vendagem mas não o suficiente para mantê-lo dentro das grandes gravadoras. Isso ocorreu, segundo o próprio compositor, muito mais pela sua dificuldade em realizar o tipo de trabalho necessário para sobreviver dentro da indústria fonográfica do que pelo resultado comercial dos discos. No festival da Tv Tupi de 1979 Alceu lançaria, novamente em parceria com Jackson do Pandeiro, um dos maiores sucessos de toda sua carreira, “Coração Bobo”, gravado em disco homônimo já em 1980.

Estes discos lançados ao longo dos anos 70 pelo artista têm, apesar de uma pegada intimamente ligada ao rock, variadas formas harmônicas e instrumentais características do universo dos cantadores, das cirandas, do baião e dos maracatus. Segundo o compositor essa bricolagem era fruto do cruzamento entre o que ele ouvia na sua infância em São Bento do Una, sua cidade natal, com as informações musicais que passou a receber ao se mudar para a capital Recife.

Dono de uma performance muito visceral, Alceu marcava seus shows tanto pela forma única de correr toda a extensão dos palcos quanto pela original maneira de se vestir misturando botas e coletes semelhantes aos do cangaço com ornamentos típicos dos roqueiros desta década.

O cearense Belchior, nascido na cidade de Sobral, foi outro que ainda no final dos anos 60 começou a freqüentar os auditórios dos festivais de música do nordeste em busca de afirmação para sua carreira musical. Em 1971, pouco após abandonar a Faculdade de Medicina e se mudar para o Rio de Janeiro, Belchior venceu o IV Festival Universitário da MPB com a canção “Na Hora do Almoço”. Neste mesmo ano lançou esta música em versão compacto através de uma

pequena gravadora. Em 1972 teve “Mucuripe”, parceria sua com Raimundo Fagner, gravada por Elis Regina. A partir do grande sucesso que se tornou esta canção na voz de Elis, Belchior, cada vez mais, teve reconhecido seu talento como compositor. A cantora ainda gravaria nesta década outras canções de Belchior que se tornaram grandes sucessos de sua carreira como “Velha Roupas Coloridas” e “Como Nossos Pais”, registrados no antológico Lp *Falso brilhante* (1976).

Em 1974 Belchior lançou *A Palo Seco*, seu primeiro Lp individual. O compositor ainda lançaria nesta década outros quatro Lp(s) com bons índices de venda. Participou também de algumas tentativas de reedição da fórmula dos festivais como o Abertura realizado pela Rede Globo em 1975 e o Festival da Tv Tupi em 79. Seus shows durante a segunda metade da década de 70 costumavam ter um grande apelo de público. Em 1978, em parceria com a cantora Simone, o compositor ficou uma grande temporada no Teatro João Caetano com um espetáculo que foi visto por mais de cem mil pessoas.

Apesar de também muito influenciado pela tradição da música nordestina, principalmente no que se refere à poesia e à melodia de suas canções, Belchior demonstrava um certo receio com a forma que era tratada a condição de artista nordestino na região sudeste. O compositor fazia questão de recusar qualquer tipo de leitura idealizada sobre essa condição e, tanto nas letras de suas canções quanto nas entrevistas que concedia, explicitava seu descontentamento neste sentido.

Em depoimento ao Jornal do Brasil por ocasião do lançamento do seu segundo disco, *Alucinação* (1976), Belchior comentava:

O meu disco é o de um nordestino na cidade grande. Agora um nordeste verdadeiro, não um nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio – São Paulo inventou para consumo próprio, para explorar cada vez mais as pessoas.⁶⁴

Compositor de grande apelo popular e ao mesmo tempo extremamente político nas letras de suas canções, Belchior não teve nas décadas seguintes um sucesso comparável ao que viveu no fim dos anos 70.

O também cearense Raimundo Fagner foi entre estes artistas que chegaram ao sudeste no início da década 70 o que estabeleceu a carreira mais sólida ao

⁶⁴ Entrevista concedida ao jornalista Tárk de Souza do Jornal do Brasil em 08/08/1976.

longo destes anos. Após algumas participações em festivais e programas de televisão na capital cearense e em Brasília, onde passou um ano estudando arquitetura, Fagner também se mudou para o Rio de Janeiro em 1971. Assim como ocorreu com seu parceiro Belchior, foi a partir da gravação de “Mucuripe” que a afirmação do seu trabalho de compositor se iniciou. Após o lançamento de alguns compactos em 71 e 72, Raimundo Fagner, já em 1973, lançou seu primeiro disco solo. Porém, devido às diferenças de expectativas entre o artista e a gravadora, o compositor abandonou o trabalho de divulgação do Lp e por isso teve seu contrato rompido com a Phillips/Phonogram. Fagner lançou outros quatro discos nesta década. Alguns de relevante sucesso comercial como *Raimundo Fagner* (1976) e outros que tiveram dificuldades de penetração nas rádios pela sua complexidade musical, como *Ave Noturna* (1975) e *Orós* (1977), disco que teve os arranjos compostos por um dos mais originais e inventivos artistas brasileiro, o multi-instrumentista Hermeto Pascoal.

Em entrevista na segunda metade da década Fagner comentava essa questão:

Antes eu fazia discos pra não vender. Eu tenho toda a consciência disso, embora na época não soubesse disso. Agora fiz um disco para vender. Não foi feito propositalmente pensando nisso, com esse objetivo, não tem um fim puramente de jogada, de grana. Não; é um disco com todas as coisas exatamente como eu queria dizer. Mas é um disco que me possibilita uma escolha: ele pode vender ou não.⁶⁵

Além de lançar cinco Lp(s) seus entre 1973 e 1979, Fagner produziu inúmeros discos de outros artistas neste período. Dentre estes estavam não só companheiros como Robertinho do Recife, Ricardo Bezerra, Amelinha, Naná Vasconcellos, mas também importantes figuras da linhagem mais tradicional da cultura brasileira como Patativa do Assaré e Manassés.

Nos anos seguintes, principalmente na década de 80, Fagner se tornaria um artista muito ligado à indústria fonográfica e exerceria o papel de produtor para os mais diversos artistas e compositores da música brasileira.

⁶⁵ Bahiana, Ana Maria. “A Linha Evolutiva Prossegue – A Música dos Universitários”. In: *Anos 70. Ainda Sob a Tempestade*. pp. 49.

O paraibano Zé Ramalho foi um dos últimos desse grupo a conseguir viabilizar seu trabalho no eixo Rio – São Paulo. Apesar de ter vivenciado da mesma maneira que os outros compositores citados a influência dos Beatles e da jovem guarda no final dos anos 60, e de ter participado de vários grupos de baile nesta época, Zé Ramalho só iria se efetivar como artista solo no final dos anos 70. Até o lançamento de seu primeiro disco em 1978 o compositor enfrentaria uma dura empreitada para conquistar seu espaço dentro da música popular. Zé Ramalho veio diversas vezes na primeira metade da década ao Rio de Janeiro em busca desse espaço.

Seu primeiro trabalho importante foi a gravação do disco coletivo *Paêbiru/Caminho da Montanha do Sol* (1974) ao lado de artistas nordestinos como Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Lula Cortes, entre outros. O Lp gravado para o selo nacional Rozemblit não foi lançado comercialmente e as cópias que sobreviveram à enchente do rio Capibaribe, onde ficava a sede da gravadora, acabaram se tornando verdadeiras peças de colecionador.

Um momento definitivo na carreira de Zé Ramalho deu-se após a conturbada saída do músico da banda de seu parceiro Alceu Valença em 1975. Convidado pela cineasta Tânia Quaresma para fazer a direção musical do documentário “Nordeste: Cordel, Repente, Canção”, o compositor se viu diante de toda uma informação cultural que apesar de conhecer bem ainda não sabia como manusear. Zé seria o responsável por ajudar Tânia a escolher e contatar os violeiros e repentistas para o filme.

O compositor afirmaria sobre esse trabalho:

De repente, foi como se acordasse alguma coisa em mim que já existia há muito tempo, mas que estava assim meio esquecida, adormecida. Comecei a perceber como era fácil transar com aquele pessoal todo, era como se eu já conhecesse aquilo tudo há tempos, o que num certo sentido era verdade, só que não me dava conta. Mergulhei mesmo, fiquei louco com a força daquilo tudo, principalmente o repente.⁶⁶

⁶⁶ Bahiana, Ana Maria. “Zé Ramalho faz a Síntese do Nordeste”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 287.

O universo descoberto a partir desse trabalho teve um impacto fortíssimo sobre o compositor. Mesmo após o fim da pesquisa realizada para o filme *Zé Ramalho* ficaria por conta própria viajando pelo nordeste em busca do material produzido pelos repentistas e cantadores nordestinos. Podemos observar esta influência principalmente pela construção de suas letras a partir de então. A poesia mítica e surrealista destes artistas com os quais *Zé Ramalho* tomou contato seria uma marca importante de sua trajetória na música brasileira. *Zé* também se arriscaria em lançar alguns trabalhos de literatura de cordel nos anos seguintes.

De volta ao Rio de Janeiro, o compositor lançou no início de 1978 o disco *Zé Ramalho* e em 1979 *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*. Os dois Lp(s) tiveram uma ótima recepção por parte do público. Muitas das músicas registradas nestes dois discos se tornaram os principais sucessos de sua carreira até os dias de hoje. Dono de um timbre muito peculiar e de uma poesia única, o compositor e ex-roqueiro *Zé Ramalho* se tornou um dos principais representantes da tradição dos cantadores nordestinos no campo da canção popular brasileira.

Capazes de produzir diferentes formas de síntese entre os elementos tradicionais da cultura nordestina e a tradição da canção popular brasileira da linha samba canção/bossa nova/tropicalismo, os diversos compositores nordestinos que aportaram no sudeste nos anos 70 se tornaram protagonistas na cena musical brasileira desta década. Combinando Luíz Gonzaga com Cauby, Jackson com Jobim ou *Zé da Limeira* com Beatles, revelaram ao Brasil mais uma nova face de nossa música. E se o tropicalismo representou uma aceleração da chegada dessa informação, é importante destacar que, de outras maneiras, estes elementos já eram trabalhados na nova canção nordestina do final dos anos 60.

3.3 Música Popular Black/Brasileira

A refavela revela a escola
do samba paradoxal/
Brasileirinho/ Pelo sotaque/
Mas de língua
internacional/ A refavela
revela o passo/ Com que
caminha a geração/ do
Black jovem/ do Black Rio/
Da nova dança de salão/...

Gilberto Gil, 1977.

A grande explosão da black music norte americana, que consagrou artistas como Stevie Wonder, Isaac Hayes, Curtis Mayfield, entre muitos outros durante os anos 70, também influenciou o trabalho de muitos artistas brasileiros desta década. Tanto pela nova forma de expressão musical quanto pela afirmação da cultura negra que ocorreu nos EUA este novo gênero teve grande importância sobre o que aqui se produzia.

A black music obteve grandes índices de venda no mercado brasileiro durante a segunda metade desta década. É importante destacar que o Brasil ao final dos anos 70 já era o quinto maior consumidor de discos do mundo, o que o colocava numa condição muito específica dentro da engrenagem da indústria fonográfica. Devido a essa posição estratégica no mercado mundial de discos o Brasil se tornou um importante alvo desta indústria. Sem perder tempo, os diretores das grandes gravadoras multinacionais/brasileiras logo se mobilizaram em alavancar esta nova vertente dentro de nossa música. Por volta de 1977 todas as gravadoras brasileiras tinham em mãos uma série de projetos relativos à formação de uma cena black na música brasileira.

Tanto o fenômeno cultural quanto o mercadológico fizeram com que rapidamente esse movimento se espalhasse nas capitais do Brasil. Os bailes da zona norte do Rio de Janeiro se tornaram uma verdadeira febre entre a juventude da cidade. Muitos dos tradicionais clubes dos bairros da periferia carioca passaram a abrigar estas grandes festas com um repertório repleto de clássicos do soul e da funky music norte-americana. Imediatamente se formaram as equipes de som que comandavam estes bailes e decidiam sua linha musical. Em determinado momento estas equipes, por sua proximidade e intimidade com o público, foram

utilizadas pelas gravadoras como uma importante peça de divulgação para novos artistas que procuravam emplacar dentro do mercado. Posteriormente estas mesmas equipes seriam contratadas para fazer uma espécie de curadoria para as gravadoras que queriam lançar coletâneas com sucessos da black music internacional.

Mesmo anteriormente a este grande sucesso nas pistas de dança brasileiras a black music já fomentava trabalhos de muitos artistas de nossa música popular. As referências mais explícitas dessa influência são, sem dúvida alguma, os trabalhos de Tim Maia, Cassiano e Jorge Ben. Dentre estes artistas anteriores a explosão da black music no Brasil Tim Maia é o que tem a trajetória mais ligada aos movimentos da música internacional.

Oriundo da geração que criou o movimento da jovem guarda no Brasil, Tim chegou a formar um grupo de rock, Os Sputniks, com Roberto e Erasmo Carlos ainda em 1957. Após morar alguns anos durante a década de 60 no EUA e ser deportado após uma prisão por posse de maconha, Tim voltaria ao Brasil contagiado pelo universo da música negra norte-americana. Tim desenvolveu nesta época um grande interesse pelos conjuntos vocais dessa cena musical.

Após sua volta, o compositor lançou dois compactos em 68 e 69 que chamaram a atenção de alguns colegas de música. Uns dos que ficaram muito impressionados com os primeiros trabalhos de Tim foram os jovens roqueiros dos Mutantes. Não se sabe ao certo como ocorreu este encontro, mas Rita Lee e os irmãos Baptista estiveram muito ligados a Tim nesses anos. O Título do disco *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972) é uma homenagem ao cantor que intimamente chamava os baseados que fumava de baurets. Os próprios tropicalistas afirmam terem sido os Mutantes os primeiros a citarem o nome e o trabalho de Tim para o grupo dos baianos.

Em 1970 Elis Regina convidou Tim para dividir os vocais com ela na gravação da música “These Are the Songs” registrada no Lp da cantora *Em Pleno Verão*. Com a projeção alcançada nesta gravação o cantor foi convidado a gravar seu primeiro disco solo ainda naquele ano. Já neste primeiro disco, *Tim Maia* (1970), ele alcançou um considerável sucesso comercial ficando quase seis meses em primeiro lugar nas rádios cariocas. Dois grandes sucessos de sua carreira foram registrados neste Lp: “Primavera” de Cassiano e “Azul da Cor do Mar” de sua própria autoria.

Tim Maia lançou ao todo onze discos entre 1970 e 1979 e se tornou autor ou intérprete de grandes sucessos radiofônicos nesta década. Muito marcado por sua difícil personalidade e por inúmeros incidentes profissionais neste período, o que pouco se costuma dizer sobre este artista, é que ele foi um dos músicos que mais produziu trabalhos relevantes ao longo destes anos. O grande volume de sua obra faz com que até hoje Tim ainda seja um artista com muitas facetas a serem descobertas.

Em 1975, após se filiar à seita Universo em Desencanto, Tim gravou por seu próprio selo independente (Seroma) os discos *Tim Maia Racional* vol. I e vol. II, com letras inspiradas no que era pregado dentro dessa doutrina. Produzidos num momento de grande inspiração do artista estes discos se tornaram por muito tempo peças de colecionador.

Com a explosão da black music na segunda metade da década 70 Tim se tornou a grande referência desse movimento no Brasil. Seu Lp *Tim Maia Disco Club* (1978) é totalmente ligado a essa explosão do gênero em nosso país. Sem perder a característica popular de seu trabalho Tim Maia produziu nestes anos discos com arranjos e sonoridades que em nada deixam a dever aos produzidos pelos nomes mais importantes desse estilo musical no mundo.

Tim sempre se preocupou muito com esses aspectos em seus trabalhos. Numa entrevista de 1973, prestes a uma viagem que faria aos EUA, o cantor demonstrava seu cuidado com essas questões para sua música: “Vou transar, quero ver os estúdios da Polydor lá, como se grava em 32 canais, sentir o que está acontecendo, pesquisar mesmo.”⁶⁷

Verdadeiro pai dessa vertente da música negra e grande referência do que se entende por um *soulman* em nosso país, Tim contribuiu, pela sua maneira muito particular em incorporar e sintetizar elementos da black music, de forma decisiva para música brasileira destes anos. Os Lp(s) lançados por ele ao longo dos anos 70 são bases fundamentais da música pop que se desenvolveu no Brasil nas décadas seguintes e estão entre os exemplos mais bem acabados de nossa música em termos de produção de discos dentro de um estúdio.

Um exemplo importante da assimilação da black music em nosso país é o trabalho de Gilberto Gil em alguns dos seus discos lançados na década de 70. Gil é um artista que sempre transitou com muita independência por diversos estilos e

⁶⁷ Bahiana, Ana Maria. “Tim Maia Desabafa: Estou em Outra!”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 370.

gêneros musicais. Como afirmara Torquato Neto ainda em 1966: “Há várias formas de se fazer música brasileira: Gil prefere todas.” Apesar de não ‘filiado’ a esta cena da música negra no Brasil, seu trabalho nestes anos é amplamente influenciado pela produção de artistas internacionais que manuseavam esta informação. É impossível não destacar, por exemplo, a incidência do trabalho de Stevie Wonder sobre a música de Gil neste período.

A primeira aproximação de Gil com a música negra é concretizada no disco *Gil e Jorge. Xangô e Ogum* (1975) em parceria com Jorge Ben. Segundo Gil, o primeiro contato que proporcionou uma ligação profissional entre eles se deu num evento realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ligado a questões afro-brasileiras. A decisão de produzir um disco juntos veio a partir de um encontro organizado por André Midani para apresentar o guitarrista inglês Eric Clapton a um grupo de artistas brasileiros. Segundo o empresário todos os artistas convidados, inclusive Clapton, foram embora enquanto Gil e Jorge não pararam de tocar juntos até altas horas da madrugada. Meses depois estava gravado o antológico Lp. Neste momento ainda se tratava de uma aproximação com as raízes rítmicas africanas, característica mais ressaltada no trabalho de Jorge Ben, e que Gil buscava desenvolver.

Em entrevista de 1977, Gil destaca esses elementos no trabalho do parceiro: “Eu vejo a música do Jorge como a que mantém elementos mais nítidos da complexidade negra na formação da música brasileira. Modos musicais diferentes vieram para o Brasil através de várias nações africanas. Jorge assume o que veio do norte da África, o muçulmano, como elemento básico do seu trabalho. Ele não gosta de perder a perspectiva primitivista, não deixa de se ligar no gege, ketu, iorubá. Mas ele tem um outro lado que inclui o moderno”.⁶⁸

Neste mesmo ano Gil participaria na Nigéria do II Festival Mundial de Arte e Cultura Negra.

Nos anos seguintes a esse disco Gil fez alguns Lp(s) que se destacaram pela aproximação com a música negra e pop internacional como *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). Porém, o trabalho em que Gil mais tensiona os elementos desse gênero com a tradição da canção popular brasileira é o disco *Nightingale* (1979) gravado nos EUA com produção do músico Sérgio Mendes.

⁶⁸ Entrevista concedida a Marco Aurélio Luz em 1977.

Em 1977, ao comentar a versão do clássico “Samba do Avião” de Tom Jobim feita por ele no disco *Refavela*, Gil coloca de forma elucidativa a forma com que direcionava seu trabalho naquele período:

É a música que eu gostaria de fazer, como fiz um trabalho de revisão, de readaptação ao meu contexto atual, a minha forma de ver, ao contexto em que a minha música atua, que é um contexto funky, dançante, disothéque, sei lá, que é um contexto que eu estou tentando abordar aos poucos, uma coisa para qual minha música se encaminha cada vez mais”.⁶⁹

Gil é até hoje talvez o músico que mais se dedica a impulsionar e redesenhar os valores da cultura negra no Brasil. Fez inúmeros trabalhos com os grupos afros da Bahia e praticamente refundou o movimento dos Filhos de Ghandi em Salvador. Sua relação com a cultura pop da black music é a cara da diversidade e pluralidade da obra deste que é um dos mais importantes artistas da história da música brasileira.

Ao contrário de Gil e Tim Maia que tinham trabalhos totalmente independentes ao ‘movimento’ da música negra no Brasil, a banda Black Rio foi um sintoma imediato da ascensão desse gênero sobre o público. Porém é importante destacar que sua produção musical nestes anos não representou uma pura e simples cópia do que era feito na música norte-americana. O som produzido pela banda era uma verdadeira fusão da black music internacional com o samba e o jazz. A base instrumental do grupo chamava a atenção tanto pela originalidade dos arranjos quanto pela extrema competência dos músicos que os executavam.

Capitaneado pelo saxofonista Oberdan Magalhães, a banda foi montada a pedido da gravadora Warner que pretendia lançar um grupo para ocupar a nova fatia do mercado interessada nesse estilo musical. Oberdan era um músico criado entre o mundo do samba e o do jazz. Sobrinho do grande sambista Mano Décio da Viola e primo de Silas de Oliveira, um dos fundadores da tradicional escola de samba carioca Império Serrano e compositor do consagrado samba “Aquarela do Brasil”, Oberdan se tornou aluno de Paulo Moura, um dos mestres do saxofone brasileiro, quando tinha apenas 15 anos.

⁶⁹ Bahiana, Ana Maria. “A Paz Doméstica de Gilberto Gil”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 87.

A partir desse convite da Warner o músico aproximou alguns membros do seu grupo Impacto 8 do pianista Dom Salvador e de outros integrantes da banda Abolição. Nascia ainda no final de 1976 a formação original da Black Rio.

De início a banda não supriu as expectativas da indústria fonográfica. As primeiras apresentações em bailes comandados pelas equipes de som não cativaram o público que costumava frequentar estas festas. Com um som estranho a este público e com composições que em sua maioria ressaltavam a parte instrumental da música, a Black Rio não conseguiu dialogar com os fãs da black music daquele momento.

O onipresente empresário André Midani, então presidente da Warner, já demonstrava receio com esta questão mesmo antes do lançamento do grupo: “Nós temos uma certa preocupação que as pessoas não encarem a Black Rio Band como música instrumental ao nível de um, digamos, Hermeto ou Gismonti. (sic). Ela é instrumental, mas ligada ao som das gafeiras, aos bailes populares, ao Astor e Seu Conjunto, que foi a formação desses músicos”.⁷⁰

A presença da jovem cantora Sandra de Sá e do cantor ligado ao samba Carlos Dafé atenuaram esses problema em apresentações seguintes. Neste início de trajetória a banda também chegou a acompanhar o cantor Luís Melodia em algumas de suas apresentações.

Em 1977 o grupo lançou seu primeiro disco *Maria Fumaça*. O disco, todo instrumental, continha clássicos de nossa música popular em versões totalmente conectadas a sonoridade da música negra como “Na Baixa do Sapateiro” de Ary Barroso e “Casa Forte” de Edu Lobo. Ao comentar sobre o material gravado em entrevista deste mesmo ano, Oberdan afirmava:

Essas músicas mostram todo sentido da alquimia e da transformação que estamos propondo, porque a música popular brasileira precisa ser renovada, remexida, com todos os sons, sem preconceitos. O trabalho do músico ao meu ver é tocar, fazer música, porque a música ainda é uma das poucas coisas na vida em que as pessoas acreditam. No meu entender, o músico é um sacerdote que prega a música, sem nenhuma intenção de ordem política.⁷¹

⁷⁰ Bahiana, Ana Maria. “Enlatando o Black Rio”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 309.

⁷¹ Bahiana, Ana Maria. “Enlatando o Black Rio”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 310.

Neste mesmo ano o grupo foi convidado por Caetano Veloso para acompanhá-lo no show que faria com o repertório do seu recém lançado Lp *Bicho* (1977). O show, que décadas depois teria seu registro ao vivo lançado em Cd, representou um momento de grande projeção para o grupo e causou uma grande polêmica em volta de Caetano na época. Como já foi afirmado sobre esse disco no primeiro capítulo deste trabalho, mais uma vez choveram críticas ao compositor motivadas pela sua grande falta de pudor em experimentar outras possibilidades dentro da música brasileira. Em artigo publicado na Revista Música de 1977 o compositor baiano comentava como se deu sua relação com a Black Rio nos palcos: “... o show é bem uma apresentação de banda. Eu estou presente, a minha transação se dá por inteiro. É bacana, mas é bem mais uma apresentação de banda. Eu fiz questão que fosse assim, porque eles são músicos muito bons”.⁷²

Em 1979, já deslocado da proposta mercadológica que impulsionou sua formação, o grupo lançava se segundo disco *Gafieira Universal* . Dissolvido no início da década de 80 a Black Rio é até hoje poucas vezes lembrada como a banda que criou uma maneira única de alinhar elementos do soul, do jazz e do samba no universo de nossa música popular.

⁷² Veloso, Caetano. “É Exatamente o que Eu Estou Procurando.” In: *O Mundo Não é Chato*. pp. 194.