
“É o Tchan do Brasil”: o videoclipe e o arranjo de base enquanto ferramenta comunicacional e de inovação na produção da banda É o Tchan¹

Irênio de Cerqueira Paes Coelho Neto²

Bárbara Daiana da Anunciação Nascimento³

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Universidade Federal Do Recôncavo Da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Este artigo é resultado da junção de duas pesquisas (em construção), uma sobre performances e videoclipes enquanto produção ativista e outra sobre transformações e características do arranjo de base no pagodão, e busca evidenciar a produção da banda baiana “É o Tchan”, durante a década de 1990, enquanto fenômeno comunicacional, cultural e artístico, através da análise do videoclipe e do arranjo de base da faixa "Ralando o Tchan (Dança do Ventre)", presente no disco "É o Tchan do Brasil", lançado em 1997.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Videoclipe; Pagodão; Arranjo de base

1. INTRODUÇÃO

A banda É o Tchan, que atualmente completa 30 anos, é um grupo musical brasileiro de Pagode, originalmente formado por Beto Jamaica e Compadre Washington (vocalistas), e pelos dançarinos Jacaré, Carla Perez e Débora Brasil, em seguida substituídas por Scheila Carvalho e Sheila Mello, componentes importantes e destaques do grupo.

De acordo com o texto disponível no site da banda, o É o Tchan é:

“Sinônimo de sucesso em todo o Brasil na década de 90, o grupo É o Tchan se tornou um fenômeno musical com mais de 10 milhões de discos vendidos, entre 15 CDs e três DVDs. Com o swing do pagode baiano, a banda firmou-se como um marco no entretenimento popular

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa - Comunicação, Música e Entretenimento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 29 a 31 de agosto de 2023.

² Mestrando do Curso de Música da EMUS-UFBA, email: irenio.prod@gmail.com.

³ Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia email: anunciacaobarbara9@gmail.com.

e lançou moda encantando gerações, desde a época em que surgiu como “Gera Samba”. (...) Em um misto de malícia, diversão e coreografias, o grupo conquistou o país e virou uma febre que atingiu fãs de todas as idades. Todo esse sucesso rendeu também muitas apresentações fora do Brasil.”

Ainda no mesmo texto, destaca-se a informação de que:

A banda se tornou um dos principais recordistas de vendas do país atingindo a incrível marca de 6 milhões de discos vendidos, de acordo com Associação Brasileira de Produtores de Disco – ABPD. (...) Clipes de algumas canções do Tchan se revelam como um verdadeiro marco na história da música brasileira, a exemplo das músicas “É o Tchan no Havai”, “Tchan na Selva” e “Dança do Ventre”. De lá pra cá, Beto Jamaica e Compadre Washington, seguiram abastecendo os fãs de novidades, lançando conteúdos que enaltecem a sua irreverência e criatividade, sem perder o gingado que lhe é peculiar.

No que se refere à música, o É o Tchan faz parte de uma das primeiras gerações de bandas que popularizaram uma variante do samba surgida nas periferias de Salvador. Tal variante viria a ser conhecida como “quebradeira”, “Suingueira” ou simplesmente “Pagodão” (OLIVEIRA, 2001 Apud. RODRIGUES, 2020) e se tornaria um gênero musical de enorme apelo popular já no começo dos anos 2000.

O É o Tchan, assim como Gang do Samba, Companhia do Pagode e outros grupos dos anos 1990, traz um pagodão com uma sonoridade ainda próxima do samba de roda, tanto pela instrumentação como pelo andamento, todavia, vale ressaltar que alguns elementos presentes nos arranjos de base do É o Tchan explicitam também a influência de outros estilos, como por exemplo do samba duro, bem como caracterizam o ainda embrionário, pagodão.

Este artigo é resultado da junção de duas pesquisas (em construção), uma sobre performances e videoclipes enquanto produção ativista, e outra sobre transformações e características do arranjo de base no pagodão, e busca evidenciar a produção da banda baiana É o Tchan, durante a década de 1990, enquanto fenômeno comunicacional, cultural e artístico, através da análise do videoclipe e do arranjo de base da faixa

"Ralando o Tchan (Dança do Ventre)", presente no disco "É o Tchan do Brasil", lançado em 1997.

2. O ARRANJO DE BASE DE "RALANDO O TCHAN (DANÇA DO VENTRE)" E OS PRIMÓRDIOS DO PAGODÃO

Antes de mais nada, faz-se necessário explicar, ainda que de forma simplória, o que é arranjo musical, para então esclarecer o que é arranjo de base. Como menciona Assis (2017), no meio musical, a palavra arranjo vem sofrendo modificações de sentido e significado, ao longo dos tempos, não havendo assim, uma definição exata do que seria o arranjo musical. Para fins elucidativos, entretanto, podemos entender superficialmente o arranjo musical como o procedimento de pensar/improvisar linhas rítmicas e/ou melódicas para cada instrumento presente na execução de uma obra musical. Tal procedimento pode ficar a cargo de uma única pessoa, tornando essa figura a arranjadora da obra, ou também, dos instrumentistas, que improvisam as linhas que executam em seus respectivos instrumentos, o que é bastante comum nas bandas de música popular.

Segundo Antônio Adolfo, em seu livro "Arranjo - Um Enfoque Atual" (Adolfo, 1997), podemos considerar como arranjo de base, aquele que é feito para a seção rítmica (que também é conhecida como base), comumente composta por: piano e/ou teclado (incluindo diferentes possibilidades timbrísticas), violão e/ou guitarra - podendo incluir também o cavaco, banjo ou bandolim - baixo, bateria e percussão.

Embora o arranjo de base seja um tema de grande relevância na música popular, ainda é difícil encontrar nos manuais de arranjo, uma seção dedicada ao mesmo. Ou, quando consta, a base é tratada como parte de uma formação orquestral, como ocorre, por exemplo, nos livros "Arranjo" (Almada, 2006) e "Arranjo - Um método prático vol. 1" (Guest, 1996), que abordam o arranjo de base num contexto de *Big-band*⁴.

É fato que, no contexto da música popular, a oralidade vigora como principal forma de transmissão e preservação dos conhecimentos. Dessa forma, tornou-se habitual, por exemplo, esperar que o percussionista de um grupo de samba já saiba o que vai fazer, eximindo assim o arranjador da necessidade de escrever uma partitura para o mesmo. Logo, a não escrita de partituras para músicos da seção rítmica acabou

⁴ Formação orquestral que conta com instrumentos de sopro, cordas e ainda uma seção rítmica, composta normalmente por bateria, baixo, piano e/ou guitarra;

por se tornar comum, e talvez por isso os autores entendam que não há necessidade de dedicar uma seção em seus manuais ao arranjo de base no contexto de formações instrumentais comuns na música popular.

Nesta pesquisa, investiga-se o arranjo de base da faixa "Ralando o Tchan (Dança do Ventre)", buscando identificar possíveis influências de outros estilos musicais na sonoridade do É o Tchan, bem como observar elementos que ainda permanecem no pagodão que é produzido atualmente.

Para auxiliar na análise, foi utilizado o *software Moises*⁵, para separar quatro diferentes grupos de *tracks* na faixa. Essas *tracks*, por sua vez, foram colocadas em uma seção da *DAW*⁶ *Logic Pro X*. Na primeira pista estão os vocais; na segunda instrumentos como guitarra e teclados; na terceira o baixo; e na quarta a bateria junto com a percussão.

A utilização dos *softwares Logic pro X e Moises* possibilitou uma coleta de dados mais acertada ao determinar com maior precisão o andamento da música, bem como facilitar uma identificação mais precisa da instrumentação da mesma.

Foi utilizado também o *software* editor de partituras *MuseScore*, para realizar a transcrição de alguns trechos da música analisada e também de eventuais músicas citadas como referência.

Como parte da análise do arranjo de base da faixa, foram considerados fatores como andamento e instrumentação. O Quadro 1 ilustra o que foi apurado de cada faixa nos quesitos supracitados:

Quadro 1:

Faixa	Ralando o Tchan (Dança do Ventre)
Andamento (bpm)	102
Instrumentos de percussão	Bateria, pandeiros, surdo, bacurinha, conga e meia-lua
Instrumentos melódicos/harmônicos	Baixo, teclado, cavaquinho, vocais, sax alto

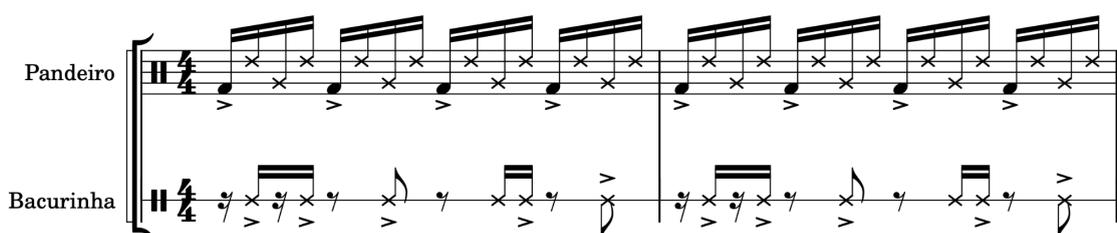
Fonte: Feito pelo autor

⁵ *Software* que utiliza inteligência artificial para separar os instrumentos de músicas já masterizadas;

⁶ Sigla para *Digital Audio Workstation*, que são softwares utilizados para produção musical, gravação, mixagem e masterização.

Na faixa Ralando o Tchan (Dança do Ventre), é clara a influência do samba de roda no andamento, na instrumentação da seção de percussão e nas levadas. Como exemplo claro dessa influência, temos a presença dos pandeiros, com um deles executando uma levada típica do samba de roda, ilustrada na figura 1:

Figura 1: Transcrição aproximada das levadas de bacurinha e pandeiro

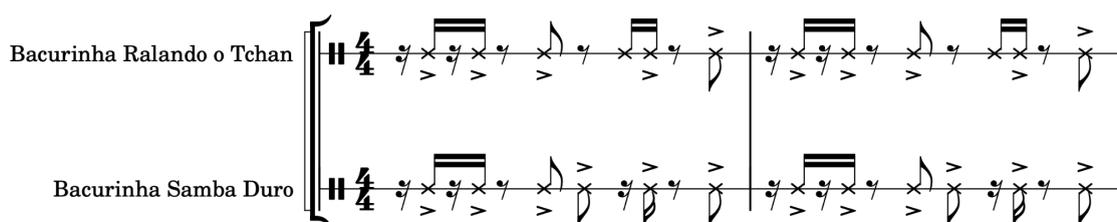


Fonte: Transcrito pelo autor

A bacurinha por sua vez, mostra a influência do samba duro, ritmo que, segundo André Uzêda, trata-se de uma variante direta do samba de caboclo, aquele tocado com atabaques para reverenciar entidades da cultura afro-brasileira em rituais de candomblé e umbanda.

A semelhança entre as levadas fica ainda mais evidente a partir da comparação das transcrições das levadas de bacurinha na introdução da faixa "Pout-Pourri Samba-Duro: Pai É Pai, Mãe É Mãe / Samba Duro / Setecentas Galinhas / Lá Vai O Trio", presente no disco "Adota Eu" do grupo "Meninos do Pelô", lançado em 1993, e da levada de bacurinha de Ralando o Tchan (Dança do Ventre) .

Figura 2: Transcrição das levadas de bacurinha das faixas



Fonte: Transcrito pelo autor

As levadas das congas, pandeiros e da bateria dialogam com a levada executada pela bacurinha, bem como com o surdo, que executa um padrão rítmico que viria a se tornar característico do pagodão, e ficou conhecido entre os músicos como "surdo de dois", ilustrado na figura 3. Vale mencionar que o surdo de dois ainda é parte da sonoridade do pagodão atualmente.

Figura 3: Transcrição do padrão rítmico do Surdo de Dois

Surdo de Dois



Fonte: Transcrito pelo autor

No que tange aos instrumentos melódicos e harmônicos, nota-se que o cavaquinho executa uma levada típica do samba, enquanto temos teclado harmonizando e também fazendo contracantos juntamente com o sax alto. É válido comentar a linha do contrabaixo, que remete rítmica e melodicamente às linhas executadas pela viola, violão ou mesmo o contrabaixo, no samba chula, uma variante do samba de roda que segundo Roberto Mendes:

"é o encontro da viola com o batuque de 200 anos, que gerou o canto violado. E a viola só sola pra mulher dançar! Enquanto se canta, a mulher não dança, ela bate palma, e tudo é cantado pra que ela apareça (...) tudo é cantado pra mulher! (...) é um rito! Então o homem canta, a viola chama pra mulher sambar, depois a mulher sai da roda...(informação verbal)⁷

Como forma de ilustrar a influência do samba chula na sonoridade do É o Tchan, segue na figura 4 a transcrição aproximada de um trecho da linha do contrabaixo da música "Esse Sonho Vai Dar", de Roberto Mendes e Jorge Portugal, executada por Roberto Mendes em sua performance ao vivo na Escola de Música da UFBA (EMUS), em 27 de setembro de 2022, bem como de um trecho da linha do contrabaixo de *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*.

⁷Fala proferida pelo músico, compositor e pesquisador Roberto Mendes, em palestra ocorrida na Escola de Música da UFBA, em 27 de setembro de 2022

Figura 4: Transcrição aproximada das linhas de contrabaixo



Fonte: Transcrito pelo autor

Fica evidente a influência do samba chula ao observarmos os motivos rítmicos, destacados pelo círculo verde, e também os contornos melódicos das linhas, destacados pelo círculo vermelho na figura 5:

Figura 5: Destacando as semelhanças



Fonte: Transcrito pelo autor

Sobre a bateria, é possível observar através do trecho transcrito na figura 6, que as acentuações da caixa ocorrem em um padrão rítmico que, tanto remete à uma das claves ⁸ usadas no samba duro, quanto se diferencia da mesma, já sugerindo o surgimento de algo novo.

Figura 6: Trecho da levada de bateria



Fonte: Transcrito pelo autor

⁸ Segundo Leite (2017, p. 18), Em suma, “clave” pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico;

3. VIDEOCLÍPE: A MÚSICA VISUAL

As performances da Cultura pop apresentadas em videoclipes atingem e despertam os mais diversos repertórios do público. Para Thiago Soares (2014),

Os clipes seriam, desde a sua gênese, nos anos 80, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. Videoclipes, com suas narrativas e imagens disseminadas, fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo, de forma transnacional e globalizante. (SOARES, 2015, p. 28)

Por muito tempo a academia viu/analizou o videoclipe como um produto meramente de entretenimento, quando, no entanto, é uma grande potência de informação, é a música visual. Há artistas que produzem videoclipes para concluir a narrativa da música; às vezes com informações que não estão na letra, mas que são encontradas nas imagens.

O videoclipe é uma produção muito pensada e elaborada para compor a mensagem e como ela impacta o público, é pensado também na continuidade, pois, alguns artistas optam pela produção de curtas-metragens.

De acordo com Soares (2009, p. 46), foi “a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação do som que o gênero musical no cinema pode ser desenvolvido”. Dessa maneira, o cinema musical pode registrar apresentações “musicais que não estivessem inseridas, necessariamente, numa narrativa cinematográfica”. Ou seja, o surgimento do videoclipe, processo longo, cheio de carga simbólica.

Pensar o significado, e sobre os signos que compõem essa produção é entender como ela foi mudando ao longo do tempo, principalmente depois da geração videoclipe pós-MTV, que se destaca “como artefato sócio-político para a performance de gosto dos atores envolvidos nas redes sócio-técnicas” (SÁ, 2016, p. 53)

Dessa forma, é necessário compreendê-lo como espaço político, porque através do que é apresentado, informações e mensagens, é possível fazer com que o público repense em algumas questões sociais e/ou pessoais, que se identifique com o que é

apresentado no videoclipe, ou ainda, que obtenha a informação como algo novo, para ampliar o repertório.

Por vezes, essas produções também são subjugadas, por ser um tipo de produção cultural que se relaciona com grandes marcas, grandes emissoras televisivas, porém é muito importante pensar nessa ponte que o videoclipe cria, pois a partir desse espaço é possível que as informações cheguem em mais lugares e de uma forma rápida.

Sobre isso Soares (2009, p. 84) afirma que:

Embora seja claro e evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na cultura pop estejam profundamente enraizados pela configuração mercantil, pelas imposições do capital (de modo de produção, formas de distribuição e consumo), não se invalidam abordagens sobre a pesquisa neste segmento da cultura que reconhece noções como inovação, criatividade, reapropriação, entre outras, dentro do espectro destes produtos midiáticos. Menciono, portanto, a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura.

Baseado no que diz Soares (2009), o que é produzido na cultura pop já possui uma configuração mercantil, o que não invalida a concepção de ser um produto cultural, tão necessário quanto qualquer outro e que estimula

Certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. Primeiramente, é importante definir que, inspirados nas abordagens dos Estudos Culturais, considera-se os fruidores/consumidores da cultura pop não só como agentes produtores de cultura, mas também como intérpretes desta. A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. A questão que se descortina é a de que produtos da cultura pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial. (SOARES, 2009, p. 62)

Logo, é legítimo pensar que a partir do videoclipe é possível debater e “articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos”, além de forjar identidades, pois ele:

Fornece material simbólico para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da indústria musical. Os clipes seriam, portanto, desde a sua gênese, nos anos 80, um dos instrumentais de ensinamento de uma vivência pop, revelando

uma maneira particular de encarar a vida a partir da relação deliberada entre a vida real e os produtos midiáticos. (SOARES, 2009, p. 68)

Pensar nessa concepção de forjar identidade é pensar como a partir do videoclipe é possível se reorganizar e até mesmo construir identidades a partir do momento em que se processa uma dinâmica de identificação com que está aparecendo ali (no clipe). É também possível elaborar comportamentos sociais.

Com base no que Soares (2009) argumenta, o videoclipe estabelece uma relação entre a vida real e os produtos midiáticos, a partir dele comportamentos sociais são questionados ou apresentados e esse movimento é importante, essa carga de informação é relevante e necessária. Portanto, pensar que essa potência faz com que o público repense comportamentos sociais e forje identidades é mais uma afirmação do poder político do videoclipe. Dentro desse debate, é igualmente necessário destacar a utilização da resistência, trazida pela análise dos videoclipes.

Para Sá (2009, p. 40):

O conceito de resistência, acusado de desgaste pelos críticos por descrever desde “contextos de inequívoca opressão política até as mais efêmeras formas de cultura de massa” merece ser retomado, a fim de identificar as diversas formas de engajamento, ação política e agenciamento relacionadas às performances do pop.

Compreende-se, assim, que a produção do videoclipe trouxe de volta um conceito que alguns críticos acreditavam estar desgastado, porque essa produção mais acentuada, com uma melhor elaboração e pós-MTV, mostra que pop e militância estão atrelados.

O espaço pop é um espaço de grande visibilidade, de uma produção musical e audiovisual bastante engajada, também de ação política levada à sério e é muito forte, porque há uma geração que se preocupa, que assiste e que acompanha. Portanto, é importante perceber que a militância pode estar nesse espaço, através das performances das pessoas que aparecem no videoclipe, com suas gestualidades e figurinos.

Durante os anos 80/90 no Brasil, houve uma crescente na produção audiovisual e na relevância desses trabalhos para o público que era audiência cativa da televisão, nesse sentido, produzir um videoclipe e estrear na TV, em rede nacional, era sinônimo de sucesso, de visibilidade e de reconhecimento. Em entrevista ao site G1, os vocalistas

do É o Tchan referem-se ao seu público como Tribo do Tchan, por ser o mesmo público desde a década de 90:

“Nós temos uma tribo que acompanha a gente”, disse Jamaica em seguida. “Tribo Tchan”, completou Washington ao se referir ao público que acompanhou o Tchan na década de 90 e hoje vai aos ensaios. Durante a entrevista, Beto e Washington lembraram ainda momentos do Tchan na década de 90, como a gravação de diversos videoclipes de sucesso, como os das músicas “Bambolê”, “Tchan no Egito”, “Põe põe” e “A nova loira do Tchan”(…)

O É o Tchan fez tanto sucesso que teve videoclipes exibidos na televisão várias vezes, durante a produção de “Ralando o Tchan (Dança do ventre) ou, como ficou popularmente conhecida, “Tchan no Egito” foi transmitido até um making of pelo Fantástico, com uma equipe do programa acompanhando o processo, além da (tão aguardada pelo público) exibição do clipe, o que impulsionou ainda mais o trabalho do grupo, as coreografias e claro, a música.

3.1 A MISTURA DO BRASIL COM O EGITO É POP

Em “Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90”, de Mônica Leme, a autora fala sobre a atuação empresarial na “formatação do produto” (com ações como a inclusão de dançarinas, enfatizando o aspecto cênico e visual), adequando o “produto primário” à indústria fonográfica. Leme(2003) ainda coloca o grupo num contexto da cultura de massa com um sucesso empresarial meteórico, que associa um enraizamento na cultura popular a uma agência artística dotada de um agudo senso comercial.

Mesmo com toda a sensualidade e malícia que envolvem a letra da música de “Ralando o Tchan” (Dança do ventre), coreografias e *closes* feitos durante o clipe, principalmente no corpo das mulheres, destaca-se a também a irreverência, o refrão contagiante e os signos bem marcados.

Apesar de remeter ao Egito, o clipe apresenta primeiro o Brasil e o brasileiro, baiano. A cena inicial mostra um dos vocalistas, um homem negro, usando boné,

bermuda e contas no pescoço, encontrando um côco na praia, e antes de começar a sua viagem para o Egito, ele se esconde embaixo de um guarda-sol verde e amarelo, fazendo referência às cores da nação. Em seguida, é possível ver um mapa, que indica um trajeto, e a partir daí começa a narrativa do “Brasil no Egito”, tão conhecida e cantada até hoje.

As **locações** são ricas em detalhes, apesar de serem apenas 3, uma delas com a presença de figurantes bem posicionados e usando figurinos que remetem à cultura egípcia, participação também de crianças, o que suaviza um pouco mais o tom sensual da produção, uma vez que, mesmo com as letras com duplo sentido, o “É o Tchan” foi ouvido por toda a família durante gerações.

Os **figurinos** das bailarinas (Carla Perez e Sheila Carvalho) foram inspirados no figurino de Lana Turner em “O Filho Pródigo” (1955), com muita pedraria, porém com shorts e tops característicos da época e do grupo. O figurino do bailarino (Jacaré) também tinha um investimento em brilhos e ao mesmo tempo numa forma que fosse confortável para fazer a coreografia. Além dos compositores e figurantes estarem no “clima do Egito”, todo o público que acompanhou, passou a reproduzir os figurinos, maquiagem e coreografia. As coreografias são até hoje uma marca do grupo.

Os **cenários** reforçam estereótipos do Egito, já conhecidos através de filmes, assim como as referências ao filme “Aladdin” (1992) e à série “Jeannie é um Gênio” (1965). Destacam-se as cenas com animais, como um pavão no centro do cenário principal, aparecendo em quase todas as cenas e *inserts* de uma cobra, além de *takes* feitos num segundo cenário, que remete ao deserto do Saara, especialmente para os bailarinos, que com muita animação e cores vibrantes repetem incansavelmente a coreografia da música. Dessa forma o É o Tchan apresentou a sua versão do Egito ao Brasil.

O clipe postado no canal do *Youtube* Banda É o Tchan, há apenas 4 anos, possui 11 milhões de visualizações, 111 mil *likes*, nenhum *dislike* e entre os mais de 3 mil comentários, destacam-se os depoimentos sobre a infância nos anos 90 e a expectativa gerada na época, pela espera para o próximo clipe a ser lançado. O grupo criou uma identidade audiovisual bem consistente que fazia com que o público aguardasse e se divertisse assistindo suas criativas narrativas audiovisuais.

Além da relação com o contexto histórico-social, o videoclipe se constitui da gestualidade incitada pela canção, dos discursos do corpo. Assim, é necessária a compreensão de que as performances são elaboradas baseando-se nos encargos de sentido dos atores sociais durante suas atuações no cotidiano. Portanto, compreender as performances nos clipes é apreender que existem concepções de mundo por trás das produções musicais e que quem produz tem a intenção materializá-las no audiovisual.

As produções dos videoclipes do grupo, apesar de também buscar referências em culturas estrangeiras, foram essenciais para o processo de identificação da população baiana e brasileira nos anos 1990, ao mesmo tempo em que geraram ligações afetivas e sensíveis, transformando-se em símbolos referenciais.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso musical é extremamente relevante para a construção da narrativa de muitos grupos musicais, assim como foi para o *É o Tchan*, a percepção audiovisual da música precisa ser bem formada nesses casos. Dessa forma, para analisar os videoclipes desse grupo, é necessário destacar os meios utilizados para interagir com o público: a corporeidade dos artistas (através das coreografias) e os seus gestos (gestualista), cores, ritmos e símbolos.

Aqui vale ressaltar ainda, a riqueza dos arranjos de base do *É o Tchan*. Ao analisar apenas uma faixa, já foi possível encontrar influências de ritmos como samba de roda, samba chula e samba duro, tanto nos instrumentos de percussão, como também nos harmônico melódicos.

Vale ainda destacar como a sonoridade do *É o Tchan* ajudou a consolidar as bases do que, anos mais tarde, viria a se tornar o pagodão. Dentro dos arranjos de base do grupo, encontramos características que, ainda hoje, estão presentes em diversas bandas de pagodão, como por exemplo o padrão rítmico executado pelo surdo, que ficou conhecido como surdo de dois.

Dessa forma, compreende-se que a produção musical e audiovisual do *É o Tchan* tem uma carga enorme de significado, principalmente para os baianos e população negra periférica, por levar a música, a dança e a cultura para vários espaços de visibilidade, trazendo reconhecimento e valorização para o segmento cultural - artístico

e por extensão à população que se identifica com a sonoridade do grupo. Além de, através da inventividade presente no arranjo de base, alicerçar o advento do que viria a se configurar como um novo gênero musical, o pagodão. O É o Tchan é um fenômeno cultural e audiovisual baiano que marcou gerações.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Alfredo José Moura de. **O Arranjo como Dimensão do Compor**. Universidade Federal da Bahia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24656>. Acesso em: 08 de Agosto de 2023

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens : relatos de uma experiência**. Salvador : LeL Produção Artística, 2017.

LOBO, Flávio. **Christine Greiner pesquisa a dança e as linguagens corporais**. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/entrevista-christine-greiner-pesquisa-danca-e-linguagens-corporais.html>. Acesso em outubro de 2019.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. **Do Samba De Roda Ao Pagode Baiano: Um Percorso De Performances Erótico-Dançantes E De Prazeres Fraternal E Profissional Em Salvador**. Dezembro de 2020, p. 92.

SÁ, Simone Pereira. **Somos Todos Fãs E Haters?** cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites das redes sociais. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016.

SOARES, T. **A Construção Imagética dos Videoclipes: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da Cultura Midiática**. 2009. 302f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, Thiago. **Construindo Imagens De Som & Fúria: Considerações Sobre O Conceito De Performance Na Análise De Videoclipes**. Comunicação e cultura - v.12 – n.02 – maio-ago 2014.

Biografia - É o Tchan. Acessado em: 02/08/2023. Disponível em: <https://bandaeotchan.com.br/>

Em entrevista ao G1, 'Tchan' atribui sucesso a 'tribo dos anos 90. Entrevista cedida a Lilian Marques, G1 BA, 12/2014. Acessado em: 02/08/2023. Disponível:



Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUCMinas – 2023

<https://g1.globo.com/bahia/verao/2015/noticia/2014/12/em-entrevista-ao-g1-tchan-atribui-sucesso-tribo-dos-anos-90-video.html>