

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

SYLVIO FERNANDO PAES DE BARROS NETO

A Guitarra nas Gravações da Motown

São Paulo
2021

SYLVIO FERNANDO PAES DE BARROS NETO

A Guitarra nas Gravações da Motown

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Faculdade Souza Lima, como requisito básico para a conclusão do Bacharelado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Stasi

São Paulo
2021

Dedico este trabalho a minha família, amigos e ao meu mestre da vida Dr. Daisaku Ikeda que sempre me incentivaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Marcello Stasi, por toda a paciência e colaboração, aos professores Jarbas Barbosa e Rodrigo De Castro Lopes por aceitarem o convite para integrar a banca de avaliação, aos meus professores de instrumento, Marcello Amalfi, Wesley Caesar, Jarbas Barbosa e Lupa Santiago, a todos os professores de prática e matérias teóricas e todos os funcionários da Faculdade Souza Lima, por tornarem possível este curso e todo o aprendizado nele contido.

Agradeço especialmente a minha família, meu pai Sylvio Fernando Paes de Barros Junior, minha mãe Lucia Medeiros Paes de Barros e minha irmã Ligia Medeiros Paes de Barros, por terem me dado todo o suporte na vida.

Por fim, agradeço aos amigos e colegas da faculdade, pelas experiências e trocas nesses anos de curso.

RESUMO

O presente trabalho aborda a função da guitarra nas gravações da Motown, para isto foram transcritas e analisadas as faixas gravadas pelo trio de guitarristas Robert White, Joe Messina e Eddie Willis em seis canções, três interpretadas pelo grupo The Temptations, são elas My Girl, Ain't Too Proud To Beg e The way You Do The Things You Do, além de mais três interpretadas por Marvin Gaye, Your precious Love, How Sweet It Is (to be loved by you) e What's Going On.

O Objetivo do trabalho é estabelecer diferenças e semelhanças nas linhas gravadas pelos guitarristas, para então identificar qual era a função da guitarra e qual foi o caminho encontrado por estes guitarristas para exercer seus trabalhos e deixar a contribuição deste instrumento em canções que marcaram a época dos grandes sucessos da gravadora Motown.

palavras-chave: Guitarra Rítmica, Soul, Motown, gravações.

ABSTRACT

The present work addresses the role of the guitar in Motown recordings, for this the parts recorded by the guitarists Robert White, Joe Messina and Eddie Willis in six songs were transcribed and analyzed, three of which were performed by the group The Temptations, they are My Girl, Ain' t Too Proud To Beg and The way You Do The Things You Do, in addition to three more interpreted by Marvin Gaye, Your precious Love, How Sweet It Is (to be loved by you) and What's Going On. The goal of this research is to establish differences and similarities in the lines recorded by the guitarists, and to identify what was the guitar's function and what was the path found by these guitarists, to carry out their work and leave the contribution in this instrument in some epoch-marking songs at Motown Studios.

Keywords: Rhythm Guitar, Soul, Motown, recordings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — My Girl - Robert White	19
Figura 2 — My Girl - Backbeat	20
Figura 3 — My Girl - Pré-refrão	20
Figura 4 — My Girl - Refrão	21
Figura 5 — My Girl - Pré Modulação	22
Figura 6 — My Girl - Final	23
Figura 7 — The Way You Do... Ritmo	24
Figura 8 — The Way You Do... Progressão Harmônica	25
Figura 9 — The Way You Do... Modulação	26
Figura 10 — Ain't Too Proud To Beg	28
Figura 11 — Your Precious Love - Guitarra/Baixo	30
Figura 12 — Your Precious Love - Guitarra Harmonia	31
Figura 13 — How Sweet It Is (To Be Loved By You)	33
Figura 14 — What's Going On	35
Quadro 1 — Quadro comparativo de tecnicas e voicings empregados nas canções pelo Oreo Cookie Trio	36
Quadro 2 — Guitarras Utilizadas pelo OREO COOKIE TRIO	40

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CONTEXTUALIZAÇÃO	9
2.1	Soul Music	9
2.2	Histórico da Motown	11
3	ENTREVISTAS COM EDDIE WILLIS E JOE MESSINA:	14
3.1	Eddie Willis:	14
3.2	Joe Messina:	14
4	TERMINOLOGIA USADA PARA DESCREVER AS TÉCNICAS EMPREGADAS	16
4.1	<i>Voicings</i>	16
4.2	<i>Backbeat</i>	16
4.3	<i>Hook</i>	17
4.3.1	<i>Hook</i> Rítmico	18
4.3.2	<i>Intro Hook</i>	18
4.3.3	<i>Hook</i> de <i>Background Instrumental</i>	18
5	ANÁLISE E TRANSCRIÇÃO DAS TÉCNICAS EMPREGADAS PELO OREO COOKIE TRIO	19
5.1	The Temptations	19
5.1.1	<i>My Girl</i>	19
5.1.2	<i>The Way You Do The Things You Do</i>	24
5.1.3	<i>Ain't Too Proud To Beg</i>	27
5.2	Marvin Gaye	29
5.2.1	Your Precious Love	29
5.2.2	<i>How Sweet It Is (To Be Loved By You)</i>	32
5.2.3	<i>What's Going On</i>	34
5.3	Comparação dos dados levantados nas análises das canções	36
6	CONCLUSÃO	37
	REFERÊNCIAS	38
	APÊNDICE A — EQUIPAMENTO UTILIZADO PELO OREO COOKIE TRIO	40
6.1	Guitarras	40
6.2	Equipamento	40

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho será analisado o papel da guitarra e as técnicas utilizadas pelos guitarristas que fizeram parte das gravações nas músicas da Motown Records, gravadora que produziu centenas de faixas que ajudaram a definir a identidade musical do gênero chamado *Soul Music*. Para este fim nos serviremos de entrevistas com os guitarristas que compunham a banda nas gravações bem como da transcrição e análise de algumas faixas representativas deste movimento. Buscando dar referências que permitam uma melhor contextualização do objeto da nossa investigação, primeiramente trataremos de definir e situar a *Soul Music* e traçar um breve histórico do papel da gravadora Motown.

Para dar maior fluência à leitura, todas as referências originais em inglês foram traduzidas pelo autor da pesquisa.

Esperamos que o presente trabalho ajude o leitor a compreender melhor o papel que estes guitarristas que formavam o chamado Oreo Cookie Trio tiveram na formação da identidade sonora de um gênero que transformou o mercado da música popular nos Estados Unidos e em todo o mundo.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Soul Music

Nos anos 50 e 60 nos Estados Unidos surge um gênero musical influenciado pelos costumes da população afrodescendente que ficou conhecido como *Soul Music*. No site Masterclass.com encontramos a seguinte definição

O que é música soul?

Soul music é um termo coletivo para várias formas de música pop que os negros americanos criaram de meados do século XX em diante. Os gêneros agrupados sob a bandeira "soul" incluem rhythm and blues (R&B), blues urbano, Motown, jazz suave e música gospel.

O gênero soul tornou-se realidade no início dos anos 1960, quando gravadoras como a Motown, Atlantic e Stax Records recrutaram e apoiaram ativamente artistas negros em uma indústria musical bastante segregada. Durante essa era, muitas formas de soul music se entrelaçaram com o movimento dos direitos civis, à medida que os músicos pop negros buscavam conectar sua arte às lutas sociais e políticas da época.

A música soul é a base para tradições musicais mais contemporâneas, incluindo hip-hop, disco e música eletrônica. O soul clássico também continua popular em muitas estações de rádio e serviços de streaming. (MASTERCLASS, 2021).

Algumas pessoas creditam o nascimento do Soul a artistas dos anos 50, como Ray Charles, Sam Cooke e James Brown, podemos verificar isso neste artigo de Matt Errey para o site englishclub.com:

As primeiras canções soul foram criadas quando as canções gospel foram transformadas em canções seculares reescrevendo as letras. As canções gospel alegres e agitadas se tornaram canções de soul agitadas, enquanto as canções gospel mais lentas se tornaram canções de amor romântico. Um exemplo de estilo acelerado é a canção de 1954 do artista de R&B Ray Charles, *I've Got a Woman (Way Across Town)*, uma versão secular da velha canção gospel *I've Got a Savior (Way Across Jordan)*. Outro exemplo é o primeiro hit crossover de Ray, *What'd I Say*, no qual ele usa uma chamada e resposta de música gospel para trocar "oohs" e "aahs" sensuais com os Raelettes, suas cantoras secundárias. Um exemplo do estilo mais lento é a canção do ex-cantor gospel James Brown de 1956, *Please, Please, Please*, na qual ele mudou uma canção gospel sobre o anseio pelo amor de Deus em uma canção sobre o anseio pelo amor de uma garota.

Outro cantor gospel que transformou canções gospel em canções seculares foi Sam Cooke. Sam se juntou ao grupo gospel Soul Stirrers quando era adolescente, mas foi forçado a deixar o grupo em 1956 depois de gravar a música *Lovable*, uma versão secular da música gospel do grupo *Wonderful*. Sua bela, mas poderosa voz pode ser ouvida em seu primeiro hit crossover de 1957, *You Send Me*. A canção era tão popular que substituiu *Jailhouse Rock* de Elvis Presley no topo das paradas de música pop. Foi o primeiro de quase trinta sucessos de crossover que ele gravou antes de escrever sua última e maior canção, *A Change is Gonna Come*, em 1964. A canção expressava seu desejo pelo fim do racismo, mas antes de ser lançada Sam foi assassinado em Los Angeles. Mesmo que sua vida tenha sido interrompida, seu sucesso abriu o caminho para muitos outros cantores de soul afro-americanos.

(ERREY).

Nos anos 60 surgem artistas com canções de muito sucesso como Ben E. King cantando *Stand by me*, Solomon Burke com *Just Out of Reach*, até mesmo cantores como Otis Redding e Aretha Franklin, como podemos verificar no artigo do site *the history of rock and roll*:

O Soul começou, em certo sentido, com o sucesso de 1961 de "Just Out Of Reach" de Solomon Burke. Ray Charles, é claro, já havia obtido enorme sucesso (também na Atlantic), assim como James Brown e Sam Cooke - principalmente no estilo pop. Cada um desses cantores, porém, pode ser considerado um fenômeno isolado; foi somente com a união de Burke e Atlantic Records que você começou a ver qualquer coisa que se parecesse com um movimento.

Ben E. King também alcançou sucesso em 1961 com "Stand By Me", uma música diretamente baseada em um hino gospel. Em meados da década de 1960, os sucessos iniciais de Burke, King e outros foram superados por novos cantores de soul, incluindo artistas da Stax como Otis Redding e Wilson Pickett, que gravaram principalmente em Memphis, Tennessee, e Muscle Shoals, Alabama. De acordo com Jon Landau:

Entre 1962 e 1964, Redding gravou uma série de baladas soul caracterizadas por letras sentimentais descaradamente implorando perdão ou pedindo a uma namorada para voltar para casa.... Ele logo se tornou conhecido como "Sr. Deplorável" e ganhou a reputação de intérprete líder de baladas soul.

A mais importante cantora de soul a surgir foi Aretha Franklin, originalmente uma cantora gospel que começou a fazer gravações seculares em 1960, mas cuja carreira foi revitalizada posteriormente por suas gravações para o Atlantic. Suas gravações de 1967, como "I Never Loved a Man (The Way I Love You)", "Respect" (originalmente cantada por Otis Redding) e "Do Right Woman, Do Right Man" (escrita por Chips Moman e Dan Penn), foram produções significativas e de sucesso comercial. (PAESE).

Embora o termo *Soul* abrace outros gêneros musicais ao longo do tempo foram se criando características notáveis para consolidar o *Soul* como um gênero musical específico. O artigo no site Masterclass.com faz uma lista dessas características:

1. Continuação das tradições gospel: Um grande número de cantores de soul aprenderam sobre música através da Igreja Negra. Expressões idiomáticas da música gospel negra - como vocais de chamada e resposta entre um vocalista e um coro - aparecem em muitas canções de soul. "Love Train" de The O'Jays, "The Tracks of My Tears" de Smokey Robinson and the Miracles e "Baby Love" de The Supremes apresentam elementos gospel.
2. Harmonias de blues: Muitos compositores de soul trouxeram a linguagem harmônica do blues para sua música. Do piano de Ray Charles à guitarra do Reverendo Al Green, a influência do blues do sul permeia grande parte da música soul.
3. Vocal virtuosos: a música soul tende a ser uma excelente vitrine para vocalistas virtuosos. De Sam Cooke em "A Change Is Gonna Come" e "You Send Me" a "I Never Loved a Man (The Way I Love You)" de Aretha Franklin, muitas canções de soul florescem na beleza da voz do cantor.
4. Seções rítmicas proeminentes: Alguns dos músicos de soul mais famosos são tocadores de ritmo, como o baixista dos Funk Brothers, James Jamerson, e o guitarrista do MG, Steve Cropper. A música soul tende a enfatizar uma batida de fundo pesada, uma característica derivada de suas origens gospel.
5. Seções de Soprano: Muitos grupos de Soul fizeram amplo uso de seções de soprano. Isso foi particularmente verdadeiro para os discos lançados pela Hi Records, de Memphis (sob a direção do presidente da gravadora e trompetista Willie Mitchell) e pela Stax Records. A Motown Records fez uso menos frequente de uma seção de trompas, mas trompas ainda podem ser ouvidas em clássicos como Martha e "Dancing in the Street" dos Vandellas.
6. Conexão com o movimento dos direitos civis: O soul clássico atingiu a maioria nas décadas de 1950 e 1960, que foi um período crucial na luta dos Estados Unidos pelos direitos civis dos negros. Muitos artistas soul procuraram abordar o clima social e político do país em seu trabalho, como Marvin Gaye em seu álbum seminal *What's Going On*. (MASTERCLASS, 2021).

2.2 Histórico da Motown

Existiram três gravadoras pioneiras no gênero Soul: a Stax Records, a Atlantic Records e a Motown Records. Neste trabalho focarei na história da Motown.

A Motown Records foi uma gravadora, que existiu nos anos 60 e 70 na cidade de Detroit nos Estados Unidos. Segundo o site oficial, Motownrecords.com, a gravadora foi fundada por Berry Gordy em 1959 já no começo dos anos 60 alcançou o status de gravadora mundialmente conhecida por ser o local onde grandes artistas da Soul Music gravaram seus discos, incluindo Marvin Gaye, Smokey Robinson, The Temptations, Diana Ross e The Supremes, além de Stevie Wonder, The Jacksons Five e muito mais.

Segundo artigo de Amauri Slamborowski Jr. no site G1, o nome Motown vem da contração de Motor Town, ou cidade dos motores em português, homenagem à

cidade de Detroit onde existiam muitas montadoras de automóveis. A semelhança não era só no nome, nossa pesquisa revela, como veremos, que o sistema de produção das músicas era muito parecido com uma linha de produção fabril.

De acordo com artigo de Jon Landau na revista Rolling Stone, após a contratação dos produtores Eddie Holland e Lamont Dozier e os dois produtores passarem a produzir o grupo feminino The Supremes o som da Motown realmente desabrochou. A gravadora permaneceu em Detroit até 1971 quando se mudou para Los Angeles e nos anos 80 Berry Gordy vendeu a gravadora para a MCA, mais adiante o controle passa a ser da Universal.

Em 2005 a gravadora ressurgiu com o nome Motown Universal Music Group e conta com artistas da gravadora original, Stevie Wonder, Diana Ross, Smokey Robinson e The Temptations. Ao longo de sua história, a Motown foi uma intensa produtora de sucesso, no site oficial da gravadora encontramos alguns dados:

TOP 10 DE MOTOWN: OS NÚMEROS 1

os maiores sucessos # 1

(classificado por semanas no topo da Billboard Hot 100 *)

“I’ll Make Love To You”, BOYZ II MEN (14) 199

“End Of The Road”, BOYZ II MEN (13) 1992

“Endless Love”, DIANA ROSS & LIONEL RICHIE (9), 1981

“I Heard It Through The Grapevine”, MARVIN GAYE (7) 1968-69

“On Bended Knee”, BOYZ II MEN (6) 1994

“I’ll Be There”, THE JACKSON 5 (5) 1970

“Upside Down”, DIANA ROSS (4) 1980

“All Night Long (All Night)”, LIONEL RICHIE (4) 1983

“Say You, Say Me”, LIONEL RICHIE (4) 1985-86

“Baby Love”, THE SUPREMES (4) 1964

10 MELHORES DA MOTOWN: OS ÁLBUNS NÚMERO UM

os álbuns que mais duraram (classificado por semanas em # 1 na parada de álbuns principal da Billboard*)

Songs In The Key of Life, STEVIE WONDER (14)

II, BOYZ II MEN (5)

Greatest Hits, DIANA ROSS & THE SUPREMES (5)

Can’t Slow Down, LIONEL RICHIE (3)

Dancing On The Ceiling, LIONEL RICHIE (2)

The Supremes A’ Go-Go, THE SUPREMES (2)

Lady Sings The Blues, DIANA ROSS/MOVIE SOUNDTRACK (2)

Fulfillingness’ First Finale, STEVIE WONDER (2)

TCB, DIANA ROSS & THE SUPREMES with THE TEMPTATIONS (1)

The 12 Year Old Genius/Recorded Live, LITTLE STEVIE WONDER (1)

(*Ties broken by weeks in the Top 10)

(MOTOWN’S...).

Em sua equipe, a Motown tinha uma banda de gravação com músicos que tocavam na noite de Detroit em casas de shows. O Jazz era o gênero musical em seus repertórios, Berry Gordy costumava ir a essas casas, assistia aos shows e convidava os músicos que se destacavam para fazer parte da banda da gravadora, que viria a ser conhecida como The Funk Brothers.

The Funk Brothers eram excelentes músicos e foram os responsáveis pela

sessão rítmica em todas as músicas gravadas na Motown desde a fundação até a sua mudança para Los Angeles em 1972. A banda teve diversas formações e é possível encontrar os nomes de todos os músicos no site Motownrecords.com, mas os que mais se destacaram foram os bateristas Benny Benjamin, Uriel Jones e Richard Allen, os baixistas James Jamerson e Bobb Babbitt, os pianistas Earl Van Dyke, Johnny Griffith e Joe Hunter, os percussionistas Eddie Bongo Brown e Jack Ashford e o guitarristas Robert White, Joe Messina e Eddie Willis, estes últimos três eram conhecidos como o “Oreo Cookie Trio” pois tratava-se de dois guitarristas negros e um branco, os três se sentavam para gravar as músicas no estúdio num formato em que Robert White e Eddie Willis, que eram negros, ficavam nas extremidades e Joe Messina que é branco ficava no meio, daí, segundo os outros músicos da banda, que vem a semelhança com a bolacha OREO, que tem dois biscoitos de chocolate e no meio um creme branco como recheio.

Neste trabalho tratarei do “Oreo Cookie Trio” e suas linhas de guitarra nas gravações da Motown, para isso serão utilizadas transcrições dos voicings ou abertura de acordes utilizados, as linhas melódicas que complementavam a sessão rítmica e eventuais dobras com outros instrumentos, nas músicas *My Girl*, *Ain't too proud to beg* e *The way you do the things you do*, de *The Temptations* e *What's Going on*, *How Sweet it is (to be loved by you)* e *Your Precious Love* de Marvin Gaye. Outra fonte importante são as transcrições de entrevistas realizadas pelo canal do Youtube, *Musicians Hall Of Fame*, com Eddie Willis e Joe Messina.

3 ENTREVISTAS COM EDDIE WILLIS E JOE MESSINA:

3.1 Eddie Willis:

Em Julho de 2005, o fundador do canal do Youtube Musicians Hall of Fame, Joe Chambers, viajou ao Mississippi para entrevistar o membro do Oreo Cookie Trio, Eddie Willis.

Alguns trechos da entrevista serão utilizados aqui, ela foi traduzida e transcrita, para facilitar a leitura e o entendimento do diálogo entre os dois, será usada a sigla JC para o entrevistador, Joe Chambers e a sigla EW para o entrevistado Eddie Willis:

EW - Em muitas das coisas, cara (que eles gravavam) duas guitarras tocavam a mesma coisa, em muitas mesmo.

JC- tipo o quê?

EW - Duas guitarras tocando “backbeat”.

JC- você pode nos mostrar, o que você quer dizer com isso?

EW – Você sabe, “backbeat” (pega a guitarra fazendo um acorde de dó maior com o dedo 3 na décima casa da corda D (nota C) , dedo 2 na nona casa da corda G (Nota E), e o dedo 1 na oitava casa da corda B (nota G). fazendo ataques em staccato nos tempos 2 e 4.

EW- E você tinha que fazer “afiado” (Sharp), ou se não... Eu e o Robert (White) fizemos muito esse tipo de coisa. Joe Messina fez, ele e James (Jamerson), baixista da “The Funk Brothers”, sempre tocavam juntos a linha de baixo, mas Joe fez muito “backbeat” também e ele, assim como eu, fazia muito “ backbeat” nessa região (faz o mesmo formato de acorde mas nas casas 15, 14 e 13 da guitarra). E você sabe, aquilo estava sendo desenvolvido, caras fazendo toda essa coisa juntos. (CHAMBERS, 2021)

Neste trecho da entrevista, Eddie Willis nos passa informações muito valiosas para o trabalho, ele afirma que o backbeat era algo recorrente nas gravações, fato que será mostrado nas transcrições mais adiante. Além disso ele nos descreve um formato de acorde ou uma forma de abertura ou voicing que era utilizado por ele.

Eddie Willis também nos dá informações sobre a forma que os outros dois guitarristas, Robert White e Joe Messina tocavam nas gravações, ele diz que junto com Robert White executavam o backbeat e Joe Messina dobrava, na guitarra, a linha de baixo.

3.2 Joe Messina:

Essa entrevista foi feita pelo mesmo canal, Musicians Hall of Fame, no dia 14 de Maio de 2005 em Detroit, na residência de Joe Messina.

Assim como na entrevista anterior, será usada a sigla JC para o entrevistador e dessa vez a sigla JM para o entrevistado, Joe Messina:

JC - Algumas das músicas (que eles gravaram) tem alguma coisa de Jazz, não é?

JM - tinha sim, o sentimento (the feel) , eles (The Funk Brothers) eram músicos que tocavam Jazz, até eu não me lembro de ninguém da banda ouvindo as músicas que nós gravávamos, você sabe, depois que deixávamos a sessão de gravação, ouviam programas que tocavam jazz.

JM-Eu dobrava as linhas de baixo com James Jamerson, às vezes eu tocava as partes dele com ele, porque eu sei ler clave de Fá então, eu amava tocar com ele, às vezes eu tocava a linha e eles (produtores) deixavam ele livre, mas na maioria das vezes nós tocávamos a mesma coisa.

JM- a partitura muitas vezes não estava escrita para guitarra, mas nós recebíamos o arranjo e víamos o que os violinos e os sopros fariam e então nós sabíamos o que fazer e se tivéssemos que dobrar algum deles, já estava lá, se tinha uma parte rítmica eu costuma pegar, coisas como “Latin” você sabe? Smokey (Robinson) gostava dessas coisas e essa seria a minha parte, as vezes eles queria aquele backbeat afiado (Sharp) e eu tinha a guitarra para isso, um dia eles queriam nós três tocando ao mesmo tempo então Robert White pegava o backbeat grave, Eddie Willis na região mediana e eu o backbeat agudo.

JC - então vocês conversavam sobre o que cada um iria fazer?

JM- Eddie não lia (partitura) então se tinha alguma coisa “Funk” era automaticamente dele porque ele tinha a liberdade para fazê-lo, você sabe? Mas Eddie é muito bom, às vezes os produtores queriam que ele tocasse alguma parte especial que foi escrita e então eu tocava par ele, o ensinava e ele prendia na hora, ele pegava.

JC - E o Robert (White)?

JM- Ele era um bom leitor, Robert era muito preciso, ele quase tocava como um cara branco, ele era tão perfeito, você sabe (rindo)? Às vezes você da uma erradinha pequena, aqui ou ali, sabe? Mas ele não! Era lindo, ele tocava com o polegar (mão direita), como o Wes (Montgormery)

JC - Vocês três tocaram ao mesmo tempo na maioria das gravações?

JM – Sim! Muitas vezes, eles me passavam um padrão (pattern) e o Robert tocava backbeat às vezes eu e o Eddie, tocávamos um padrão ou Robert e Eddie tocavam um padrão, eles arrumaram um jeito de nos utilizar, se eles não conseguiam pensar em algo específico eles diziam, toquem backbeat ou “Strum” (algum padrão rítmico na mão direita). (CHAMBERS, 2020)

Nessa entrevista Joe Messina confirma algumas coisas ditas por Eddie Willis, como o fato do backbeat estar presente e ele dobrar a linha de baixo, essas são informações valiosas pois encontraremos estas técnicas nas transcrições e discutiremos no próximo capítulo sobre essas terminologias utilizadas para as técnicas.

4 TERMINOLOGIA USADA PARA DESCREVER AS TECNICAS EMPREGADAS

No vocabulário referente à composição musical e à guitarra encontramos algumas expressões para definir as técnicas existentes. Essas variam desde técnicas de execução mecânica do instrumentista, a técnicas de composição e de formação de acordes. A seguir, vamos investigar algumas das expressões utilizadas pelos membros do Oreo Cookie Trio para descrever o seu trabalho ou que nos ajudem a descrever os procedimentos por eles usados.

4.1 *Voicings*

De acordo com Dave Rubin no seu livro *The Birth of the Groove* “Assim como as escalas, há *voicings* particulares de acordes que são utilizados para tocar os gêneros musicais R&B, Soul e Funk. Muitos deles tem sua fonte no Blues e Jazz.” (RUBIN, 2000).

O termo *Voicing* tem duas traduções muito utilizadas em português, pode-se entender como abertura ou condução de vozes. Este termo se refere à organização ou a sequência das notas de um acorde, segundo definição encontrada no site Masterclass.com:

Na teoria musical, *voicing* se refere à colocação de notas em uma estrutura de acordes. As notas de um acorde podem aparecer em uma ordem diferente ou em um conjunto diferente de oitavas. Este princípio se aplica a acordes maiores, acordes menores, acordes de sétima dominantes, acordes diminutos, acordes aumentados e outros. Na verdade, quanto mais tons de acorde você tiver que trabalhar, mais interessante será a abertura de seus acordes. (MASTERCLASS STAFF, 2021).

Na análise do repertório da Motown identificaremos *voicings* que caracterizaram o som do Oreo Cookie Trio.

4.2 *Backbeat*

Segundo o compositor e guitarrista Jack Jennings em seu artigo para a revista inglesa SONGWRITING:

O *backbeat* é um dos ritmos mais comuns na música ocidental, tanto que ele é identificável na história da música popular nos mais diversos gêneros desde o blues até a dance music. Os elementos principais são o contrabaixo tocando nos tempos 1 e 3 junto com a bateria atacando a caixa nos tempos 2 e 4. (JENNINGS, 2014).

De acordo com o dicionário OXFORD LANGUAGES, “*Backbeat* é uma forte acentuação nos tempos em que normalmente não são acentuados, utilizado especialmente no Jazz e música popular.”

Em termos da guitarra na Motown, *backbeat* significa um ataque com a mão direita em palhetada de cima para baixo acentuando os tempos 2 e 4 do compasso, junto com a caixa da bateria. Esses ataques eram feitos nas cordas mais agudas da guitarra com determinado *voicing* de acordes que demonstrarei mais adiante na análise das canções. Esse termo estava sempre presente e era muito utilizado pelos três guitarristas da Motown como pudemos verificar no capítulo anterior em entrevista feita pelo canal do Youtube MUSICIANS HALL OF FAME com Eddie Willis:

EW - Em muitas das coisas, cara (que eles gravavam) duas guitarras tocavam a mesma coisa, em muitas mesmo.

JC- tipo o quê?

EW - Duas guitarras tocando “*backbeat*”.

JC- você pode nos mostrar, o que você quer dizer com isso?

EW – Você sabe, “*backbeat*” (pega a guitarra fazendo um acorde de dó maior com o dedo 3 na décima casa da corda D (nota C) , dedo 2 na nona casa da corda G (Nota E), e o dedo 1 na oitava casa da corda B (nota G). fazendo ataques em staccato nos tempos 2 e 4. (CHAMBERS, 2021).

E na entrevista de Joe Messina, para mesmo canal:

JC - Vocês três tocaram ao mesmo tempo na maioria das gravações?

JM – Sim! Muitas vezes, eles me passavam um padrão (pattern) e o Robert tocava *backbeat* às vezes eu e o Eddie, tocávamos um padrão ou Robert e Eddie tocavam um padrão, eles arrumaram um jeito de nos utilizar, se eles não conseguiam pensar em algo específico eles diziam, toquem *backbeat* ou “*Strum*” (algum padrão rítmico na mão direita). (CHAMBERS, 2020).

4.3 Hook

Um termo referente à técnica de composição presente nas gravações de guitarra da Motown é *Hook*. Em *My Girl*, Robert White criou um *Hook* que deu à composição uma identidade, mas o que é um *Hook*?

Segundo artigo de Andrea Stolpe no site da Berklee Music College:

Um *Hook* é a pedra angular de uma música bem trabalhada. É parte melodia, parte lírica e, provavelmente, são as duas coisas. Geralmente é o título da música, repetido ao longo do refrão e sentado nas posições mais proeminentes da primeira ou última linha. Frequentemente, os *Hooks* ganham influência com a repetição, tornando-se mais familiares ao ouvido e carregando uma maior profundidade de significado à medida que a letra se desenvolve. Eles ajudam a distinguir nossa música de outras músicas, dando a ela uma impressão digital distinta que os ouvintes podem reconhecer nos primeiros compassos. Quando um *Hook* vem do elemento harmônico da música - a progressão e a sensação do acorde - podemos nos referir a ele como “groove”. Os compositores que escrevem com um groove em mente (pense em Stevie Wonder), terão um *Hook* melódico e lírico também (pense em “*Superstition*”). (STOLPE).

Continuando nas definições de *Hook*, no artigo escrito no site da AIMM

(Atlanta Institute of Music and Media) :

Hook é simplesmente uma parte da composição feita para chamar a atenção do ouvinte. Uma frase lírica ou melódica que faz uma canção ser memorável ou se destacar, pode ser criado em qualquer elemento a seguir:

- As primeiras partes de um refrão
 - Um *Riff*
 - Um som distinto como assovios ou um “*cowbell*”
- (AIMM, 2019).

4.3.1 *Hook* Rítmico

No mesmo artigo encontramos a definição deste tipo de *Hook* “O *Hook* rítmico estabelece o padrão rítmico em que a música se desenvolverá. Stevie Wonder compôs muitos desse tipo, muitos de seus “*Hits*” começam dessa forma” (AIMM, 2019).

4.3.2 *Intro Hook*

O artigo no site AIMM define:

Enquanto o *Hook* rítmico pode usar a combinação de vários instrumentos, o *Intro Hook* é geralmente uma ideia melódica que é estabelecida na introdução. Após o seu estabelecimento, pode se repetir durante a composição alternando com momentos de ausência. Alguns exemplos de *Intro Hook* são “*Smoke On the Water*” da banda Deep Purple e a música “*Bad Romance*” de Lady Gaga. (AIMM, 2019).

4.3.3 *Hook* de *Background* Instrumental

Ainda no mesmo artigo da AIMM encontramos referências e definições deste tipo de *Hook*:

A primeira coisa que se recorda ao lembrar-se da música “*Like a Rolling Stone*” de Bob Dylan é a frase feita pelo Órgão em cada refrão. Para criar um *Hook* de *Background* Instrumental, após terminar a composição, crie uma pequena frase melódica de 2 a 4 tempos na guitarra ou no teclado que tenha um ritmo distinto. (AIMM, 2019).

5 ANÁLISE E TRANSCRIÇÃO DAS TÉCNICAS EMPREGADAS PELO OREO COOKIE TRIO

5.1 The Temptations

5.1.1 *My Girl*

A primeira música que analisarei é *My Girl* composta em 1964 por Smokey Robinson e Ronald White, interpretada pelo quinteto vocal The Temptations. Nessa música os guitarristas criaram duas linhas. Após dois compassos de introdução do baixo, Robert White criou um *Intro Hook* em cima do acorde de Dó Maior utilizando a pentatônica maior, executando essa frase em dois compassos da introdução e depois alternando a cada compasso com a transposição dessa frase em cima do acorde de Fá Maior, o que faz com que se torne um *Hook* de *background* instrumental. Esse *Hook* é utilizado durante os versos da canção e desaparece no pré-refrão e no refrão, mais adiante ocorre uma modulação (alteração na tonalidade da música) de um tom e a música passa a ser tocada em Ré Maior e consequentemente o *Hook* também é utilizado em cima dos acordes de D (ré maior) e G (sol maior).

Figura 1 — *My Girl* - Robert White

My Girl

Robert White Guitar Smokey Robinson/Temptations

The musical score for 'My Girl' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Guitarra', shows an 'Intro' section with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with two measures of rest, followed by a melodic line in the next two measures. A double bar line with repeat dots follows, and then a C major chord diagram (0111) is shown above the staff. The bottom staff, labeled 'Guit.', shows the main guitar accompaniment. It starts with a 7th fret F major chord diagram (0444) with 'str' (strum) above it. The melody consists of eighth notes. Chord diagrams for C (0111), F (0444) with 'str', and C (0111) are placed above the staff at various points.

Fonte: O autor (2021)

Enquanto Robert White toca o *Hook* que ele criou, Joe Messina e Eddie Willis fazem um “*backbeat*”, durante os versos da música eles acentuam os tempos 2 e 4 nos acordes de C (dó maior) e F (fá maior).

Figura 2 — My Girl - Backbeat

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains four measures of music. The first measure has a C chord, the second an F chord, the third a C chord, and the fourth an F chord. The bottom staff starts with a '5' above the first measure, indicating a fifth fret. It also contains four measures with C and F chords alternating. The notation uses a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes to represent the backbeat.

Fonte: O autor (2021)

No pré refrão eles acompanham com o mesmo padrão rítmico na progressão harmônica de quatro compassos C (Dó) ,D- (Ré Menor),F (Fá) e G (Sol) que repete por mais quatro compassos:

Figura 3 — My Girl - Pré-refrão

The image shows two staves of musical notation. The top staff displays guitar chord diagrams for C, Dm, F, and G, each with its fret number (0fr, 5fr, 8fr, 10fr) and a numerical fingering (e.g., 01111, 03121, 04444, 04444). The bottom staff shows the corresponding musical notation for these chords, with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The notation is in 4/4 time and spans eight measures.

Fonte: O autor (2021)

No refrão é utilizado o *backbeat* sobre os mesmos acordes do pré-refrão, mas com uma pequena mudança rítmica e harmônica. O acorde de C (dó maior) é utilizado por dois compassos, o de D- (Ré menor) por um compasso, enquanto os outros acordes dividem o quarto compasso, com um padrão rítmico de ataque de duas colcheias no tempo 1 sobre o acorde de G (sol maior), após uma pausa de 1 tempo, temos dois ataques de semi colcheia nos tempos 3 e 4 nos acordes de F (fá maior) e novamente G (sol maior). Essa mudança no ritmo é acompanhada por toda a banda com o intuito de criar densidade rítmica, dando uma dinâmica de crescimento para a música.

Figura 4 — My Girl - Refrão

The image displays the musical notation for the chorus of 'My Girl'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a guitar chord diagram above it. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The chords are: C (0111), C (0111), Dm (03121), G (0444), F (0444), and G (0444). The bass line features a backbeat pattern: two eighth notes on the first beat, a quarter rest on the second, eighth notes on the third and fourth, and a quarter rest on the fifth. The final two measures show a more complex bass line with eighth notes and a quarter rest.

Fonte: O autor (2021)

Outras mudanças acontecem pontualmente no padrão rítmico dos guitarristas e são acompanhados pela banda toda. Uma delas é o acorde de A (lá maior) que prepara a modulação para a nova tonalidade (Ré maior) nessa parte ocorrem pequenos ataques de três colcheias que também geram densidade rítmica,

Figura 5 — My Girl - Pré Modulação

The musical score for 'My Girl' (Pre-Modulation) is presented in two systems. The first system consists of two staves. The top staff shows a melody line with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Above the first staff, four guitar chord diagrams are shown: C (01111), F (0444) with a 5th fret marker, C (01111), and F (0444) with a 5th fret marker. The second system also consists of two staves. The top staff shows a melody line with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Above the second staff, four guitar chord diagrams are shown: Dm (03121) with a 5th fret marker, G (0444) with a 10th fret marker, Em (03121) with a 7th fret marker, and A (0110) with a 9th fret marker. The score ends with a double bar line.

Fonte: O autor (2021)

A última mudança rítmica ocorre no final da música após o último refrão em que ocorre uma repetição de colcheias em quatro tempos em cima dos acordes A (Lá), G (Sol), F# (Fá sustenido), E (Mi) e D (Ré).

Figura 6 — My Girl - Final

The musical score for 'My Girl - Final' is presented in two systems. The first system consists of three measures. The first two measures feature a D major chord (01111), and the third measure features an E minor chord (03121). The second system begins at measure 4 and contains five measures. The chords are A major (04444), G major (04444), F# major (04444), E major (04444), and D major (01111). Each chord diagram includes string numbers (e.g., 9fr, 10fr, 9fr, 7fr, 3fr) and fingerings (e.g., 01111, 04444). The notation below the diagrams shows the corresponding chords on a guitar staff.

Fonte: O autor (2021)

Nota-se nas figuras apresentadas acima que os *voicings* utilizados nos acordes do *backbeat* são todos nas regiões mais agudas da guitarra, a partir da corda D (Ré) até a corda E (mi) aguda. Nos acordes maiores a estrutura do acorde é com a quinta na região mais grave, a fundamental no meio e a terça mais aguda, e nos acordes menores utiliza-se a abertura com a quinta na região mais grave, a sétima menor no meio e a terça na ponta. A execução é feita com grande amplitude usando quase todo o braço da guitarra, nos diagramas da partitura pode-se verificar as casas, as cordas da guitarra e os dedos da mão esquerda utilizados para tocar os acordes. O acorde tocado na região mais grave é o C (dó maior) na quinta casa das cordas ré (nota G), sol (Nota C), si (nota E) e o acorde mais agudo A (lá maior) na décima quarta casa das cordas ré (nota E), sol (Nota A), si (nota C#).

5.1.2 *The Way You Do The Things You Do*

Essa música composta em 1964 por Smokey Robinson e Bobby Rogers é interpretada pelo The Temptations.

Na gravação dessa música destaca-se a guitarra rítmica executada por Eddie Willis, em que ele utiliza um padrão rítmico de uma colcheia e uma pausa de colcheia acentuando os quatro tempos do compasso durante toda a música.

Nota-se a presença de tríades sempre tocadas a partir da corda Sol, Si e Mi, ou seja nas cordas mais agudas, organizadas em voicings com a quinta na corda Sol utilizando o dedo 1 da mão direita, a fundamental na corda Si com o dedo 3 e a terça na corda Mi com o dedo 2. Esse formato é utilizado durante toda a música sendo transposto para os acordes da progressão harmônica.

Figura 7 — *The Way You Do... Ritmo*

They way you do the things you do

Guitarra: Eddie Willis The Temptations

Intro.

Guitarra

Intro.

Guitarra

Fonte: O autor (2021)

A progressão harmônica dessa música é baseada nos graus I-IV-V do campo harmônico de Eb. Como podemos verificar no artigo de Bryn Hughes e Megan Lavengood para o site *Open Music Theory*, essa estrutura (I-IV-V) é bem conhecida por ser a mais comum do Blues, a diferença desta música para um Blues é o ritmo harmônico. No Blues habitualmente sobe-se para o IV grau no quinto compasso e nesta música a alteração ocorre no compasso de número nove após o início do verso. (HUGHES; LAVENGOOD, 2021) Na figura 8 podemos observar esta mudança:

Figura 8 — The Way You Do... Progressão Harmônica

Verso

The musical score is organized into five systems, each representing a four-measure phrase. The first system is labeled 'Verso'. Each system consists of two staves: a standard guitar staff with chords and a tablature staff with fret numbers. The chords are Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Ab. The tablature uses fret numbers 3, 4, 8, 9, 13, and 14. The time signature is 4/4.

Fonte: O autor (2021)

Após duas repetições do verso e refrão a música modula meio tom acima e vai para a tonalidade de E (Mi Maior) seguindo assim até o final.

Figura 9 — The Way You Do... Modulação

The musical score illustrates a modulation from E-flat major to E major. It is divided into two systems, each with a standard guitar staff and a tablature staff.

System 1 (E-flat major): The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is 4/4. The guitar part consists of eighth notes and chords. The chords are E-flat major (E \flat), A-flat major (A \flat), E-flat major (E \flat), and A-flat major (A \flat). The tablature shows fret numbers 3, 4, 8, and 9.

System 2 (E major): The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The rhythm is 4/4. The guitar part consists of eighth notes and chords. The chords are E major (E), A major (A), E major (E), and A major (A). The tablature shows fret numbers 4, 5, 9, and 10.

Fonte: O autor (2021)

5.1.3 *Ain't Too Proud To Beg*

Essa é uma canção de 1966 composta por Edward Holland e Norman Whitfield e produzida por este. Alcançou muito sucesso nas vozes dos Temptations.

Assim como em *My Girl*, nota-se o backbeat sendo executado a todo momento dessa vez por Joe Messina junto com provavelmente mais um ou dois outros integrantes, Robert White e Eddie Willis. Na época a banda The Funk Brothers não aparecia nos créditos das músicas então não se sabe ao certo se mais de um dos guitarristas tocaram na gravação.

Essa é a canção neste trabalho com menos atividade de guitarra. Durante o verso as guitarras se mantêm paradas apenas marcando o primeiro tempo a cada quatro compassos. O momento de maior atividade é durante o refrão, no qual foi empregado o *backbeat*, nos acordes de C (dó maior) F(Fá maior) respectivamente nos tempos 2 e 4 durante sete compassos. No oitavo compasso as guitarras dividem o primeiro tempo em duas colcheias e após uma pausa de colcheia atacam em uma colcheia e duas semíninas. Esta é uma convenção que a banda inteira faz com o intuito de aumentar a densidade rítmica.

Os *voicings* utilizados seguem um padrão parecido com o das outras músicas, sempre nas cordas mais agudas. Entretanto nessa música notamos mais notas envolvidas. O uso das sextas na parte mais aguda acontece por uma questão mais mecânica do que uma escolha harmônica, pelo fato de o ataque com a mão direita ser feito com palhetadas de cima para baixo, acaba-se atingindo as notas da corda Mi e incluindo assim a sexta no acorde.

Figura 10 — Ain't Too Proud To Beg

Ain't too proud to beg

Joe Messina Guitar

The musical score for "Ain't Too Proud To Beg" by Joe Messina is presented in two systems. The first system consists of four measures, and the second system consists of five measures. The music is written for guitar in 4/4 time, using a treble clef. The key signature is one flat (F major/D minor). The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Chords C and F are indicated above the staff. The bass line is written in tablature on a six-string guitar, with fret numbers 8, 9, 10, and 12. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: O autor (2021)

5.2 Marvin Gaye

5.2.1 Your Precious Love

Essa canção foi composta em 1967 por Nikola Ashford e Valerie Simpson e produzida por Harvey Fuqua e Johnny Bristol, seus intérpretes são Marvin Gaye e Tami Terrell. A Guitarra que mais se destaca nessa música é executada por Joe Messina, na qual ele dobra a linha de baixo executada por James Jamerson. Como vimos na entrevista, sempre que os produtores queriam essa dobra chamavam Joe Messina pois ele lia bem na clave de Fá. (CHAMBERS, 2020).

Figura 11 — Your Precious Love - Guitarra/Baixo

Your precious love

Guitarra: Joe Messina

Intro

Guitarra

Baixo

4

Verso

Guit.

Baixo

7

Guit.

Baixo

10

Guit.

Baixo

13

Refrão

Guit.

Baixo

15

Guit.

Baixo

Fonte: O autor (2021)

A segunda guitarra, nessa música utiliza acordes mais cheios. Por ser uma balada com menor número de batidas por minuto (BPM) os produtores viram a necessidade de um preenchimento maior nos acordes da guitarra, principalmente no refrão. Os acordes são todos tétrades e com *voicings* que geram um preenchimento muito maior. No verso após o primeiro refrão o padrão rítmico se torna um pouco mais híbrido usando o *backbeat* e acordes com mais preenchimento rítmico e harmônico.

Figura 12 — Your Precious Love - Guitarra Harmonia

Your Precious Love 2

Segunda Guitarra

Refrão DbMaj7 Bb-7 GbMaj7 F-7 Eb-7 Ab7 DbMaj7 Bb-7 GbMaj7 F9 F7

The musical score consists of three systems of guitar notation. Each system includes a standard staff with a treble clef and a corresponding tablature staff. The first system is labeled 'Refrão' and includes chord voicings: DbMaj7, Bb-7, GbMaj7, F-7, Eb-7, Ab7, DbMaj7, Bb-7, GbMaj7, F9, and F7. The second system starts at measure 5 and includes voicings Bb, C-, Bb, and C-. The third system starts at measure 9 and includes voicings Bb, C-, D-, Eb, F, Bb, C-, and F7. The tablature provides specific fret numbers for each note in the chords.

Fonte: O autor (2021)

5.2.2 *How Sweet It Is (To Be Loved By You)*

Esta música foi composta em 1964 pelo trio de produtores Holland-Dozier-Holland e foi lançada em 1965 interpretada por Marvin Gaye. Nela podemos identificar presença do *backbeat* durante toda a canção.

Figura 13 — How Sweet It Is (To Be Loved By You)

HOW SWEET IT IS (To Be Loved By You)

Guitarra Robert White

Brian Holland/Lamont Dozier

Refrão

Guitarra de jazz

Guitarra de jazz

Verso

Guit. jazz

Guit. jazz

Guit. jazz

Guit. jazz

Guit. jazz

Guit. jazz

The musical score is presented in four systems. Each system contains two staves: a standard musical staff for 'Guitarra de jazz' and a guitar tablature staff for 'Guitarra de jazz'. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The Refrão section (measures 1-4) has chords F, G, C, and C. The Verse section (measures 5-16) has chords C, A-, G, F, C, A-, G, F, C, and F. The tablature uses numbers 5-10 for fret positions and slash marks for bends.

Fonte: O autor (2021)

5.2.3 *What's Going On*

Essa canção foi composta e interpretada por Marvin Gaye em 1971, pouco antes da mudança da Motown para Los Angeles. Nesta composição, assim como em *Your Precious Love*, o andamento é mais lento e então nota-se a presença das tétrades, voicings e formatos de acordes utilizando tétrades e um padrão rítmico com mais preenchimento.

Figura 14 — What's Going On

What's Going On

The musical score is divided into four systems, each consisting of a guitar staff and a tablature staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 1-3):** Chord **EMaj7** is indicated above the first measure. The tablature shows a consistent pattern of 4-4-4-4 on the top four strings and 2-2-2-2 on the bottom four strings.
- System 2 (Measures 4-6):** Measure 4 starts with a rest symbol (%). Measure 5 has the chord **EMaj7** above it. Measure 6 has a rest symbol (%). The tablature continues with the same 4-4-4-4/2-2-2-2 pattern.
- System 3 (Measures 7-9):** Measure 7 has the chord **C#-7** above it. Measure 8 has a rest symbol (%). Measure 9 has the chord **EMaj7** above it. The tablature for measure 7 includes 5-5-5-5 on the top strings, while the rest of the system follows the 4-4-4-4/2-2-2-2 pattern.
- System 4 (Measures 10-12):** Measure 10 has a rest symbol (%). Measure 11 has the chord **C#-7** above it. Measure 12 has a rest symbol (%). The tablature for measure 11 includes 5-5-5-5 on the top strings, while the rest of the system follows the 4-4-4-4/2-2-2-2 pattern.

Fonte: O autor (2021)

5.3 Comparação dos dados levantados nas análises das canções

Por fim, podemos verificar as diferenças e semelhanças das técnicas e *voicings* utilizados por cada um dos guitarristas em cada canção, neste quadro:

Quadro 1 — Quadro comparativo de técnicas e voicings empregados nas canções pelo Oreo Cookie Trio

canções	My Girl	The Way You Do The Things You Do	Ain't too proud to beg	Your Precious Love	How Sweet It Is	What's Going On
Robert White	Hook		Backbeat	Tétrades + Híbrido entre backbeat e padrão com mais preenchimento	Backbeat	Tétrades + Padrão rítmico com mais preenchimento.
Joe Messina	Backbeat		Backbeat	Dobra a linha de baixo	Backbeat	
Eddie Willis	Backbeat	Backbeat com mais preenchimento rítmico	Backbeat	Tétrades + Híbrido entre backbeat e padrão com mais preenchimento	Backbeat	

Fonte: O autor (2021)

6 CONCLUSÃO

A guitarra é um instrumento que pode ser tocado exercendo uma função de protagonismo, executando melodia e solos, mas também pode integrar a sessão rítmica. Com a mão direita é possível exercer padrões rítmicos que se misturam e completam as linhas de baixo e bateria. Este é o caso da guitarra nas gravações da Motown, Berry Gordy via a guitarra especificamente como parte da sessão rítmica. Ele e os produtores orientavam os três guitarristas a tocarem dessa forma.

Ao receberem a orientação para aderirem a sessão rítmica, os integrantes do Oreo Cookie Trio, criaram um modelo, um formato em que as três guitarras ressaltavam o ritmo e ao mesmo tempo ajudavam na descrição da harmonia das canções. Pudemos observar ao longo do trabalho que o *backbeat* era o padrão mais comum principalmente nas músicas de andamento mais elevado (*Ain't too proud to beg; How Sweet it is*) nas quais o backbeat era exclusivo. Nas outras composições encontramos elementos adicionais, como o Hook criado por Robert White em *My Girl*, a dobra da linha de baixo executada por Joe Messina em *Your Precious Love* e o padrão rítmico com maior preenchimento de Robert White na guitarra de *What's Going On*. Eddie Willis era mais conhecido pela sua precisão ao executar o backbeat, tanto é que seu apelido era Eddie "Chank" Willis, sendo essa nomenclatura do meio uma onomatopeia que ilustra o ataque com a mão direita na guitarra ao executar o *backbeat*.

O Oreo Cookie trio encontrou uma dinâmica que se adequava a produção fabril da Motown. No Documentário gravado em 2002 chamado *Standing in the Shadows of Motown*, é reforçado por diversas vezes esta dinâmica de gravação dos Funk Brothers. Muitas vezes eles recebiam partituras só com a sessão rítmica e não conheciam a melodia principal, o que leva a associação à uma linha de produção em que o produto vai sendo fabricado correndo em uma esteira e os funcionários vão lidando com as etapas da produção de maneira isolada e independente.

Na época das gravações, os Funk Brothers não recebiam os créditos nos álbuns. Passaram-se anos para as pessoas descobrirem a identidade desses excelentes músicos que estavam por trás das gravações de sucessos mundiais, sendo o documentário acima citado uma fonte que contribuiu muito para que o público conhecesse os Funk Brothers. Dentro dessa banda pudemos observar uma interessante relação de diferenças e semelhanças entre três guitarristas talentosos e muito eficientes em executar aquilo que foi pedido a eles: uma sessão rítmica precisa, com melodias auxiliares que complementavam a melodia principal e uma excelente descrição da harmonia, sem sobressair aos instrumentos que (na intenção dos produtores) deveriam ser ressaltados.

REFERÊNCIAS

- AIMM. **What Exactly is a Hook in Songwriting?**. aimm.edu. 2019. Disponível em: <https://www.aimm.edu/blog/what-exactly-is-a-hook>. Acesso em: 5 dez. 2021.
- CHAMBERS, Joe . **Eddie Willis Talks about Making \$5 per Song as a Motown Session Player**. Musicians Hall of Fame. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/WKWrcTtUn6o>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- CHAMBERS, Joe. **Motown & Funk Brothers Guitarist, Joe Messina - FULL INTERVIEW**. Musicians Hall of Fame. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/w77O2limuFY>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- ERREY, Matt. **History of Soul Music**. Disponível em: (<https://www.englishclub.com/vocabulary/music-soul.htm>). Acesso em: 7 dez. 2021.
- HUGHES, Bryn ; LAVENGOOD, Megan . **Blues Harmony**. Open Music Theory. 2021. Disponível em: <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/blues-harmony/>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- JENNINGS, Jack. **Songwriting Technique: The Backbeat**. Songwriting Magazine. 2014. Disponível em: (<https://www.songwritingmagazine.co.uk/tips-techniques/songwriting-technique-the-backbeat>). Acesso em: 5 dez. 2021.
- LANDAU, Jon. **The Motown Story: How Berry Gordy Jr. Created the Legendary Label**. Rollingstone.com. 1971. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/the-motown-story-how-berry-gordy-jr-created-the-legendary-label-178066/>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- MASTERCLASS STAFF. **How to use chord voicing in music**. Masterclass.com. 2021. Disponível em: (<https://www.masterclass.com/articles/how-to-use-chord-voicing-in-music#what-is-chord-voicing-in-music>). Acesso em: 3 dez. 2021.
- MASTERCLASS. **Soul Music Guide: History and sounds of soul music**. masterclass.com. 2021. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/soul-music-guide#understanding-the-geography-of-soul>. Acesso em: 7 dez. 2021.
- MOTOWN´S top 10: The Number One Albums. classic.motown.com. Disponível em: (<https://classic.motown.com/story/motowns-top-10-the-number-one-albums/>). Acesso em: 7 dez. 2021.
- PAESE, Meagan. **Soul Music**. <https://www.thehistoryofrockandroll.net/>. Disponível em: (<https://www.thehistoryofrockandroll.net/soul-music/>). Acesso em: 7 dez. 2021.
- RUBIN, Dave. **Birth of the Groove: R and B, Soul, and Funk Guitar, 1945-1965**. Hal Leonard Corporation, f. 44, 2000. 88 p. (Inside The Blues).
- SLAMBOROWSKI JR., Amauri. **Motown, a gravadora que ajudou a criar a black music, faz 50 anos..** G1. 2009. Disponível em:

<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL950263-7085,00-MOTOWN+A+GRAVADORA+QUE+AJUDOU+A+CRIAR+A+BLACK+MUSIC+FAZ+A+NOS.html>. Acesso em: 6 dez. 2021.

STANDING in the shadows of Motown. Paul Justman. Allan Slutski; Paul Justman; Sandford Passman. 2002. Documentário (1h47min48seg.).

STOLPE, Andrea. **Berklee Online Take Note**: How to write killer song hooks. online.berklee.edu. Disponível em: <https://online.berklee.edu/takenote/how-to-write-songs-with-killer-hooks/>. Acesso em: 4 dez. 2021.

APÊNDICE A — EQUIPAMENTO UTILIZADO PELO OREO COOKIE TRIO

Complementando nossa pesquisa, será tratada aqui a questão dos equipamentos utilizados pelos guitarristas.

Nas mesmas entrevistas utilizadas anteriormente, feitas por Joe Chambers para o canal do Youtube, *Musicians Hall Of Fame* com Eddie Willis e Joe Messina, assim como no documentário *Standing in the Shadows of Motown*, encontramos algumas informações sobre as guitarras que cada um tocava e sobre os equipamentos de gravação utilizados na Motown.

6.1 Guitarras

Eddie Willis no começo da carreira utilizava uma Gibson Firebird e depois, nos anos 60 passou a utilizar a guitarra semiacústica Gibson ES 335. Robert White também utilizava a Gibson ES 335, uma curiosidade é que influenciado pelo guitarrista Wes Montgomery, Robert não utilizava palheta e tocava com o dedo polegar da mão direita.

Joe Messina utilizava o corpo de uma Fender Telecaster mas, como ele gostava do braço da Fender Jazz Masters pois era menor e ele achava mais confortável, além do som da guitarra ficar um pouco mais agudo e as notas mais claras e audíveis. Ele mesmo trocou o braço e passou a utilizar uma guitarra com o corpo da Telecaster e o braço da Jazz Masters (CHAMBERS, 2020; STANDING..., 2002).

Quadro 2 — Guitarras Utilizadas pelo OREO COOKIE TRIO

Guitarristas	Guitarras
Robert White	Gibson ES 335
Joe Messina	Fender Telecaster com o braço da Fender Jazz Master.
Eddie Willis	Gibson Firebird; Gibson ES 335

Fonte: O autor (2021) Chambers (2020)

6.2 Equipamento

Na entrevista com Joe Messina, Joe Chambers pergunta quais eram os amplificadores que eles usaram na Motown. Messina responde que no começo eles

levavam seus próprios amplificadores e depois passaram a utilizar um monitor, construído pelos engenheiros de som da Motown, que ficava no estúdio de gravação. Neste monitor entravam o baixo e as três guitarras, dessa forma eles ouviam o que estavam tocando, porém o som dos instrumentos ia direto para a sala de controle podendo ser alterado pelos engenheiros de som. (CHAMBERS, 2020).

