

**A CANÇÃO BRASILEIRA E SEUS DESDOBRAMENTOS NOS
CONTEXTOS MUSICAIS E MIDIÁTICOS.**

Marilda Santanna¹
Cassiano Scherner²
Daniela dos Santos³

Resumo da Mesa Coordenada

O tema desta mesa é sobre a canção brasileira e seus desdobramentos nos contextos musicais e midiáticos. Marilda Santanna traçará um rápido panorama da representação das intérpretes da canção desde a Era de Ouro do Rádio até a internet e as mídias digitais como o CD e o DVD. Já Daniela dos Santos buscará descrever a relação estabelecida no Brasil entre canção e projeto nacional após a década de 1960. Neste contexto, a panelista destaca a crise específica de uma nação chamada MPB. E Cassiano Scherner, analisa a trajetória da música instrumental brasileira e da música de canção entre os anos 60 até a primeira metade dos anos 80. Uma convivência marcada pela dissonância entre ambos os estilos.

Palavras-chave: canção brasileira; Intérpretes; projeto nacional; música instrumental

¹ Cantora e profa. Do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências prof. Milton Santos. IHAC-UFBA. E-mail. marilda_santanna@yahoo.com.br

² Cassiano Scherner. Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail cassianoscherner@uol.com.br

³ Daniela dos Santos é doutoranda em Sociologia pelo programa de pós graduação em Sociologia pela UNICAMP. Bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. E-mail. daniunesp@yahoo.com.br



A MÚSICA INSTRUMENTAL E A CANÇÃO NO BRASIL: CONVIVÊNCIA EM DISSONÂNCIA

Cassiano Scherner⁴

Resumo: O artigo analisa a trajetória da música instrumental brasileira e da música de canção compreendida entre a década de 60 até a primeira metade da década de 80. Neste período, estes estilos musicais viveram fases cíclicas. No caso da música instrumental iniciou fortalecida com o advento do “samba-jazz” para, em seguida, entrar em declínio. Chega à década de 70 combatida, mas dá mostras de reação com os festivais de jazz que ocorrem no final da década, embora sem o prestígio da década anterior. Enquanto isso, a música de canção passa a se consolidar no mercado. Fortalecida nos anos 70, a MPB (Música Popular Brasileira) se sustenta na década, até a chegada do “BRock”, em 1985, quando passa a perder força em termos de prestígio de público e de mídia.

Palavras-chave: Indústria fonográfica, Mundialização, Música Instrumental Brasileira, Música Popular Brasileira, Canção Brasileira.

1. A canção se fortalece

A atual música instrumental existente em nosso país é oriunda do “samba-jazz”. Para analisarmos a sua inserção no mercado fonográfico e o fato de ser um estilo musical que não se consolidou em termos midiáticos, torna-se necessário, antes de tudo, remeter-nos aos anos 60.

Ao contrário do que o senso comum enuncia, o estilo musical “Bossa Nova” gerou, sim, vários sub-estilos, que resultaram em vários termos contemporâneos como “bossa chill out, bossa cool, eletrônico samba-jazz, bass-o-nova”⁵, entre outros. São derivativos atuais oriundos do consagrado estilo musical surgido na Zona Sul do Rio de Janeiro. E é interessante ressaltar que o nome inicial destes derivativos começou a ser conhecido como *lounge*, nomenclatura da qual se originou através de disc-jóqueis estrangeiros:

“Os DJs começaram a desdobrar o estilo, criando variações para o *lounge*. Alguns com a batida mais acelerada, outras muito lentas. A utilização de *samples* entrou de vez no processo de criação e a mixagem agora não tinha mais limites. Os timbres, o andamento, a sonoridade, tudo estava armazenado nos HDs dos computadores dos DJs. Essas variações foram batizadas e nomes como

⁴ Cassiano Scherner. Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: cassianoscherner@uol.com.br

⁵ Cfe. definições enunciadas por Adornay Ariza, no seu livro *Eletrônico Samba – A música brasileira no contexto das tendências internacionais*.

Chill Lounge, Drum'n'Bass, Carna Bit, R'n'Bossa começaram a fazer parte do cotidiano das rádios e das pistas de dança.” (Mendes, 2002)

O “samba-jazz”, então, é uma das etapas evolutivas da “Bossa Nova”. E aqui destacamos o disco *Embaló* (RGE,1964), do pianista Tenório Jr., como marco inicial deste movimento. Lançado em 1964, foi descrito pelo jornalista Ruy Castro como “um disco empolgante de um gênero que só então começava a ser descoberto pelas gravadoras. E que de tão novo nem nome tinha ao certo”. (Castro, 2001:218).

Ainda conforme Ruy Castro, alguns chamavam de “samba-jazz”, outros de “música popular moderna”. Independentemente de rótulos ou definições, o fato é que este estilo passou a ganhar força no mercado musical da época. Inicialmente de forma restrita somente à cidade do Rio de Janeiro, mais tarde alçando vôos para fora do Brasil.

“Uma música instrumental adulta, vibrante, complexa e, de preferência, para ser ouvida (mas que havendo criatividade e espaço no salão, talvez pudesse ser dançada). A fórmula era a da dinamite: base forte de sambas ataques em uníssono de trompete, trombone e sax-tenor, improvisações à hard bop, harmonias impressionistas, charme de gafeira – uma fórmula tão brasileira e supranacional quanto a da Bossa Nova, que também lhe fornecia pelo menos metade dos temas (os outros eram os originais dos seus próprios músicos).”(Castro,2001:218)

Foram vários os artistas e grupos que surgiram nesta leva emergente, os quais se dividam entre grupos de trios, quartetos e até sextetos. O “samba-jazz” parecia se encaminhar para a consagração, pois “havia músicos, repertório, um público pequeno, mas ativo, e pelo visto, gravadoras inteligentes, dispostas a se deixar fecundar.”⁶ (Castro, 2001:220).

Isso, porém esta previsão foi frustrada, com o declínio deste estilo musical, em detrimento do que passaríamos a conhecer como “MPB” ou Música Popular Brasileira. Ou seja, o fortalecimento da canção. A hipótese que este movimento do “samba jazz” ou da “música popular moderna” foi vítima de uma sabotagem mercadológica apareceu no livro *Um crime contra Tenório*⁷, do guitarrista carioca Frederico Mendonça de

⁶ Entre as gravadoras mencionadas por Ruy Castro, havia as nacionais *Forma*, *RGE* e *Elenco*. E também as multinacionais *Philips*, *CBS* e *RCA Victor*. Quanto aos músicos, Ruy Castro cita uma extensa relação de nomes: “Quem eram eles? Uma geração de músicos surpreendentemente dotados, alguns fortemente intuitivos todos diplomados pela Universidade do Bottles Bar, no Beco. Entre outros, eram os trombonistas Raul de Souza, (ainda chamado de Raulzinho), Edson Maciel e o irmão deste, Edmundo Maciel; os saxofonistas e flautistas J.T. Meirelles, Paulo Moura, Cipó, Juarez Araújo, Aurino Ferreira, Jorginho e, logo depois, Victor Assis Brasil; os trumpetistas Pedro Paulo, Hamilton e Maurílio; o trompista Bill Horn; os violonistas Baden Powell, Durval Ferreira, Waltel Branco, Roberto Menescal, Rosinha de Valença, os pianistas Luiz Eça, Luiz Carlos Vinhas, Don Salvador, Sérgio Mendes Eumir Deodato; o organista Ed Lincoln; o vibrafonista Ugo Marotta; o gaitista Mauricio Einhorn; os contrabaixistas Tião Neto, Octavio Bailly Jr., Zezinho Alves, Manuel Gusmão, Bebeto, Edson Lobo, Luiz Marinho, Dom Um, Chico Batera, João Palma, Hélcio Milito, Ohana, Vitor Manga, Wilson das Neves, Aírto Moreira, Ronnie Mesquita; os arranjadores Moacir Santos, Lindolfo Gaya (...)”. (Castro, 2001:219)

⁷ Tenório Jr. desapareceu em março de 1976 quando estava em tournée de viagem acompanhando Vinicius de Moraes e Toquinho na cidade de Buenos Aires. Tinha 33 anos e quatro filhos. Este incidente

Oliveira, conhecido como Fredera. Ele aponta para um conluio entre as gravadoras multinacionais do disco e a Ditadura Militar, com a finalidade de impedir que o “samba jazz” viesse a ser o sucessor da Bossa Nova:

“Em lugar da Bossa e da MPM ‘aconteceria’, então, um movimento orquestrado a partir da chegada do poder ditatorial e este associado veladamente às multinacionais do disco a partir dali reestruturadas e potencializadas, e tudo o que havia até então teria que sair gradativamente de cena para dar lugar a uma nova etapa protagonizada por uma nova geração de cantores e cantores compositores trazidos à luz na virada daquela página e conduzindo uma nova geração mais flexível e diluída, logo depois conhecida como MPB, ou Música Popular Brasileira. Essa alteração começou a ser posta em prática logo depois do golpe, isto é, numa como que ‘seqüência lógica’, digamos conjugadamente. E ‘aconteceu’, tudo, sob uma sistemática impressionante eficiente.” (Oliveira, 1997:55)

Segundo o autor, para que isso desse certo seriam traçadas algumas estratégias.

A primeira foi o surgimento dos festivais da canção, onde tudo era uma coisa só:

“(…) ação dos meios de comunicação, júris compostos normalmente por gente sem formação musical como jornalistas, publicitários, personalidades de rádio, de televisão, até empresários e burocratas badalados, e tudo era uma festa, algo surrealista em que aparentemente ninguém conseguia enxergar um elo secreto entre dois segmentos operacionais do poder a rigor até excludentes entre si: mas multinacionais do disco e ditadura agiam de algum comum acordo para o engendramento de uma nova etapa, dentro do que estava previsto um reinado não só lucrativo da canção, como regras rígidas e todo um projeto que à socapa incluía e excluía coisas terminantemente.” (Oliveira, 1997:58)

Na concepção deste autor, esta exclusão seria feita de forma gradativa com o samba e também com o “samba jazz”. O sambista seria removido para um lugar de pouco destaque nos meios de comunicações, enquanto o instrumentista viraria um coadjuvante de luxo. Ainda para Fredera, a esta nova etapa se agregaria a “Jovem Guarda”, que nas suas palavras:

“Tratava-se do lançamento da ‘moderna’ fórmula musical para o lumpesinato, para os setores atrasados (porém numerosos...) para os deserdados da educação e da cultura que, àquela época já crescendo e se fazendo uma população específica demarcável e até ‘censeável’, precisavam de canção primária que atendesse sua carência de formação escolar e cultural. (...) Era isso o espírito da Jovem Guarda: uma fórmula de canção ignorante, primária, vulgar, recheada de versões de outras porcarias internacionais, era essa a mentalidade que emularia uma atividade que passaria a intervir contra um imenso espaço antes dedicado às questões culturais, era sob esse modelo de ‘material humano’ que iria ‘trabalhar’, através especialmente do disco, as mentes do povo brasileiro dali em diante, embora disso só tenha restado o ícone maior, o Brasa.” (Oliveira, 1997:63)

As considerações de Fredera, apesar de estarem calcadas muito mais em “impressões pessoais” do que em um registro histórico ou documental, merecem reflexão. O fato é que a conseqüência deste fato de valorizar a canção acabou

ocorreu na véspera do golpe militar contra a então presidente Isabela Perón. Somente em 1986, o caso ganhou uma versão definitiva quando foi revelado que Tenório foi preso, torturado e morto pela Marinha Argentina. Apesar de ter sido descoberto e investigado até a exaustão até o presente momento, seu corpo não foi encontrado se somando aos mais de 30 mil desaparecidos ao longo da ditadura militar Argentina.

implicando em vários fatores como a predominância do chamado estilo “MPB” (tudo é MPB, menos o rock) nos quais estes instrumentistas foram “adotados” pelos cantores.

Embora tenham sido “adotados” pela MPB, ou seja, passaram a acompanhar e produzir arranjos para cantores ou compositores consagrados, não obtiveram maior destaque com obras mercadológicas autorais.

Com o declínio do “samba jazz” através do cerramento de posições no mercado, como atestou Frederica, o fato é que a música instrumental no Brasil entrou nos anos 70 em total ostracismo. “A melhor saída para o músico brasileiro é o aeroporto”, de autoria do compositor e instrumentista brasileiro Tom Jobim⁸, resumia o pessimismo daquele momento. Com a consolidação da “MPB”, o instrumentista no Brasil passou de estrela em ascensão para coadjuvante de luxo.⁹

A questão é que na virada da década de 1970 para os anos 80, os festivais da canção que impulsionaram as vendas e também a consolidação deste gênero musical, já não tinham o mesmo impacto de outrora. Em maio de 1980, a jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana faz a seguinte constatação a respeito:

“A última leva de ‘novos’ que se tem notícia eclodiu na esteira dos tais festivais, ou seja, foram a consequência de uma mobilização maciça dos centros urbanos do País, via TV, para em primeiro lugar, o lado mais passageiro da produção musical. Havia uma briga de galo na TV, uma rinha, um jogo de futebol – era o que o momento pedia, era a forma de abrir o cimento a britadeira, era o campo de provas das gravadoras e por aí vieram surgindo os chicos e edus e vandrés e caetanos e gils e tudo mais. Bom. Mas de dez anos pra cá, o País mudou, o País sofreu, o País transformou-se, a TV deu uma virada substancial em rumos outros. E, principalmente, a platéia mudou. Ouço dizer até que a platéia mudou mais que seus próprios criadores em seu todo. E mudou muitíssimo mais que as intermediárias desses diálogos, as gravadoras – em que pesem os passinhos de formiga na direção certa que algumas, sem dúvida, deram.” (Bahiana, 1980: 7)

Neste contexto, um detalhe que não podemos deixar de destacar é a ascensão do arranjador e tecladista Lincoln Olivetti¹⁰. A partir de 1978 e até a primeira metade dos

⁸ A autenticidade referente à autoria desta frase necessita de confirmação.

⁹ Os casos de César Camargo Mariano, que na década de 1960 formou o trio instrumental *Somtrês* e, na década seguinte, virou diretor musical e responsável pelos arranjos da cantora Elis Regina; o pianista e tecladista Wagner Tiso, que firmou parceria musical com o cantor e compositor Milton Nascimento; e também o instrumentista e arranjador Francis Hime, com Chico Buarque. Mas a parceira mais longíqua foi entre o compositor Ivan Lins e o arranjador e instrumentista Gilson Peranzentta que entre 1974 a 1984 realizaram sete LPs.

¹⁰ “Em 1982, lançou, com Robson Jorge, o LP “Robson Jorge e Lincoln Olivetti”, registrando a parceria nas faixas “Jorgea Corisco”, “No bom sentido”, “Aleluia”, “Pret-à-porter”, “Squash”, “Fã sustenido”, “Zé Piolho”, “Ginga” e “Alegrias” e “Eva” (c/ Ronaldo) e incluindo também “Raton” (Contesini) e “Baila comigo” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Durante a década de 1980, teve intensa atuação como arranjador e produtor musical, tendo assinado arranjos para Gal Costa, Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Ben (hoje Jorge Benjor), Rita Lee, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Ângela Rô Rô, Zizi Possi, Fagner, Wando e Joana, entre vários outros. Chegou a ser conhecido como “o feiticeiro dos estúdios” e “o mago do pop”. No final da década de 1990, atuou com Ed Motta e Lulu Santos. Foi responsável, em 2003, pelos arranjos do CD “Acústico Jorge Benjor”. Constam da relação dos intérpretes de suas canções vários artistas, como Tim Maia, Robertinho de Recife, Roberto Carlos, Fernanda Abreu, Xuxa, Ronnie Von, Cláudia Telles, Peninha, Fafá de Belém, Sérgio Reis, Chitãozinho & Xororó,

anos 80, ele comandou uma série de instrumentistas¹¹ que tocou em grande parte dos LPs lançados pelos grandes artistas da MPB. Na edição de outubro de 1980 da revista *Somtrês*, o então jornalista Lulu Santos¹² entrevistou-o. Num pequeno texto de apresentação, ele descreve a forma como o arranjador trabalhava:

“O que é que artistas como Gilberto Gil, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Luiz Melodia, Tim Maia, Rita Lee, Ângela Rô Rô, Marina, Olivia, entre outros, têm em comum? Eu pergunto e respondo: Lincoln Olivetti. Realmente este moço é o sabonete Lux dos arranjadores, usado e abusado por mais de 9 entre 10 estrelas do rádio. Além de pianista consumado, lavado e enxugado em anos de estudo clássico, é também sintetizadorista (sic) militante, pilotando com perfeição técnica e gosto refinado os mais modernos equipamentos de geração e modificação de som. Mas é como arranjador que ele vem sacudindo da geral. Os artistas entregam a canção pro Lincoln, tiram o tom e podem pintar as unhas até a hora de pôr voz na fita, com a segurança de que o resultado vai ser o maior chuí.” (Santos, 1980:7)

Se, a princípio, a qualidade dos instrumentistas chamasse a atenção pelo refinamento musical, como o passar do tempo, a crítica musical por várias vezes destacou o fator negativo da presença de Lincoln Olivetti, chamando de “pasteurização musical”¹³. Ou seja, a unificação nos timbres e arranjos das canções gravadas por estes e outros tantos artistas.

Um exemplo de questionamento a esta padronização foi publicado pelo crítico musical Tárík de Souza em fevereiro de 1983:

“Um período de férias ao tecladista Lincoln Olivetti, se possível com uma passagem de ida para qualquer ponto do interior do País. O padrão instrumental a que ele (com a complacência das gravadoras) submeteu a MPB nos últimos dois anos, exauriu-se”. (Souza, 1983:76)

Outro exemplo de crítica questionando o trabalho repetitivo¹⁴ de Lincoln Olivetti foi publicado dois anos antes na revista *Status* pelo crítico musical Maurício Kubrusly. Desta vez, Olivetti é comparado a um imitador de hits internacionais:

“Talvez o item mais nítido nessa euforia de repetir a cópia do já copiado repetidas vezes, esteja no excesso de trabalho do arranjador Lincoln Olivetti. Depois que ele copiou ‘Rock You Baby’ (1974) para o sucesso único do grupo Painele de Controle (‘Black Coco’, 1979) para Rita Lee (‘Lança Perfume’, 1980); depois que reproduziu o *group sound* do Earth, Wind & Fire para Gilberto Gil (‘Palco’, em particular e o LP *Luar* em geral) depois que ele...se inspirou em George

Celebrare, Lafayette, Banda Black Rio, Vanusa, Patrícia Marx, Karametade, Antônio Marcos, Márcio Montarroyos, Fat Family, Roupas Nova, Sandra de Sá, Jane Duboc, Angélica, Sandy & Júnior, Adriana, Pedro Mariano, Diana Pequeno e Rosana, entre outros.” In: <http://www.dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti/dados-artisticos>. Link pesquisado em 02 de abril de 2011.

¹¹ Eram eles: Paulo César e Jamil Joanes no contrabaixo, Picolé e Mamão (Ivan Conti) na bateria, Ariovaldo Conteseni na percussão, Márcio Montarroyos, Bidinho, Serginho do Trombone, Zé Carlos, Leo Gandelman e Oberdan Magalhães nos sopros. Além destes, havia também Robson Jorge, que tocava guitarra e teclados. Ele era considerado uma espécie de “braço direito” de Olivetti.

¹² Lulu Santos trabalhou na revista como jornalista e também como crítico musical. Naquele momento, o rock brasileiro vivia uma entressafra e muitos artistas ligados a este gênero musical partiram para atividades paralelas.

¹³ Significa padronização musical.

¹⁴ A intensa utilização de teclados e sintetizadores eletrônicos e mais o naípe de metais lembravam o timbre importado como o grupo de funk americano “Earth, Wind and Fire”. Os teclados eletrônicos - analógicos e monofônicos - utilizados eram basicamente o piano elétrico Yamaha CP 70, o piano elétrico Fender Rhodes e os sintetizadores Mini-Moog e Oberheim.

Benson ('On Broadway', 1978) para montar a abertura da novela *Baila Comigo*; depois de realizar tudo isso com evidente competência, Lincoln Olivetti já nem consegue atender a todos os convites. E o som de dezenas de discos caboclos se confunde.” (Kubrusly, 1981:34)

Por fim, em agosto de 1982, o crítico Okky de Souza escreveu sobre o lançamento do LP *Um banda Um* (WEA, 1982): “Optando por uma volta à simplicidade, Gil abandonou o excesso de piruetas eletrônicas e truques de estúdio que tornavam *Luar* um disco impessoal e postiço”. (Souza, 1982:130). De forma indireta, tratou-se de uma crítica ao arranjador Lincoln Olivetti, responsável pelos arranjos do disco anterior de Gil, *Luar* (WEA, 1981).

Assim sendo, o processo que iniciou o declínio da MPB de quebra findou o ciclo do “cancionismo” iniciado na “Era dos Festivais” e que se consolidou ao longo da década de 70. Neste caso, a presença quase onipresente de Olivetti e seus músicos na formatação de uma estética musical que sustentou por razoável tempo entre 1977 a 1985. Sem contar que, em termos de mercado musical, no quesito referente a mercado de trabalho para “músicos de estúdio” houve um encolhimento das oportunidades.¹⁵

A partir do ano seguinte, a dupla Michael Sullivan e Paulo Massadas assumiria esta função estratégica no contexto da indústria fonográfica brasileira.¹⁶ E aqui, sai a “pasteurização musical” de Olivetti e entra uma estética da qual as letras tinham um apelo emotivo muito forte. De certa forma, as letras tinham muito do que foi a “música brega” nos anos 70¹⁷. E sem contar o fator da consolidação do “BRock”, o “rock brasileiro” que passava a ser o gênero preferido das gravadoras *majors*, que investiram bastante para massificar este gênero musical até então considerado marginal.

2. A música instrumental brasileira: o ressurgimento nos anos 70

¹⁵ Músicos de estúdios: “São artistas contratados – às vezes pelas gravadoras, mas geralmente para projetos particulares – para atuarem como colaboradores dos músicos principais e do produtor.” (Shuker, 1999:200)

¹⁶ Na verdade, a canção “Me dê motivo”, gravada por Tim Maia e que estourou em janeiro de 1984, foi o início desta famosa parceria.

¹⁷ Um exemplo é a letra “Um dia de domingo”, sucesso de 1986 cantado por Gal Costa e Tim Maia.

Com a chegada dos anos 70, a música instrumental brasileira¹⁸ começava aquela década combalida:

“Na teoria, os primeiros anos 70 deveriam registrar, portanto, um ciclo natural e espontâneo de música instrumental. Mas tal não se deu, por muitos motivos. Primeiro, o jejum forçado imposto às platéias não criou de imediato um interesse por música instrumental, mas esfriou todo o processo criativo e consumidor de música no Brasil – de tal forma que a indústria do disco, por exemplo, só começou a registrar dados positivos de crescimento a partir de 1974. Havia, de um lado, uma enorme apatia do público e desinteresse total das gravadoras; e de outro, uma atrofia dos próprios criadores em potencial, depois de anos acompanhando cantores, fechados em círculos restritos, autofágicos, isolados e queixosos, desanimados inclusive pelos próprios problemas imediatos, profissionais, da classe.” (Bahiana, 2005:62)

Esta apatia do público começou a se desmanchar, coincidentemente, “a partir de 1976/77 – vitalizado em geral e em geral interessado em música” (Bahiana, 2005:63). Coincidentemente, isto ocorreu quase dez anos antes do ciclo dos festivais da canção, quando iniciou o seu declínio¹⁹. Como argumenta a crítica e jornalista Ana Maria Bahiana:

“(…) dificilmente resultaria em efeitos duradouros – mas pelo menos alguns nomes de real consistência, aumentando assim o leque de opções, acrescentando a música improvisada, já em uma forma nova, distante de seus tempos de jazz/bossa, à prática musical do país.” (Bahiana, 2005:63)

Bahiana cita alguns fatores que revitalizaram este interesse pela música instrumental. O primeiro foi o interesse do público, que passou a valorizar esta forma de música devido ao “rock progressivo”, que, de certa forma, educou o ouvido dos apreciadores deste gênero musical. Explica ela:

“As platéias novas, que começam a se interessar por música em meados dos anos 70, tinham seu gosto formando em grande parte pela liberdade do rock mais ‘progressivo’, mais aproximado do jazz e dos clássicos – e, ao encontrar essa qualidade em músicos brasileiros, fizeram eco.” (Bahiana, 2005:63)

Ela cita também o papel da imprensa e dos críticos, que, de forma sistemática, ajudaram na divulgação de artistas e grupos que tocavam este estilo de música²⁰. Mas o

¹⁸ “A denominação ‘música instrumental’ – ou, como preferem os próprios músicos, ‘música improvisada’ – parece, a princípio, elástica e abrangente. Esteve constantemente em pauta durante a década, foi retomada como assunto de investigação e debate inúmeras vezes. Principalmente a partir da metade final dos anos 70. Mas, na verdade, o assunto central dessas discussões, o tema oculto sob a designação, ‘música instrumental’ – palavra que, por definição, deveria se aplicar a toda forma musical executada exclusivamente com instrumentos sem o concurso do texto cantado, o que incluiria desde o choro até a música dita ‘clássica’ ou ‘erudita’ – não era tão imenso como fazia supor. Referia-se, basicamente, às formas musicais cunhadas na informação do jazz e à geração de seus praticantes, os instrumentistas dispersos com o esvaziamento da bossa nova e o desinteresse do mercado e da indústria fonográfica.” (Bahiana, 2005:61)

¹⁹ Retomamos aqui a idéia de Frederica.

²⁰ Apesar da discreta participação da mídia eletrônica – televisão e rádio – a Rede Globo exibiu programas musicais como “Levanta Poeira” e “Alerta Geral”, além do especial “Esses Músicos Notáveis e seus Instrumentos Maravilhosos”. Este último foi exibido em 03 de agosto de 1979. Foi um programa especial “criado por Ney Hamilton, J.C. Botezelli e Guio de Moraes, reunindo grandes instrumentistas brasileiros, como os violonistas Zé Menezes e Paulinho Nunes - que tocaram violão a quatro mãos -, e os músicos Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Egberto Gismonti, Maurice Einhorn, Sivuca, entre outros.” In:

esforço dos próprios músicos também deu resultado. O caso do “Projeto Trindade”²¹, concebido pelo cantor Luis Keller e pela cineasta Tânia Quaresma para funcionar como uma entidade que possibilitasse produzir shows e discos para os instrumentistas, não vingou. Mas, por outro lado, possibilitou que dois participantes deste projeto, Nivaldo Ornelas e Marcos Rezende, fossem incluídos na série MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea) da gravadora Polygram²².

Contudo, em nossa concepção, estes fatos são secundários. Há de se destacar dois fatos importantes daquele momento. O primeiro foi o lançamento do LP “Feito em Casa”, pelo pianista e compositor Antônio Adolfo. Este LP é considerado por vários estudiosos como um marco na produção da música independente no Brasil. “Isso se deve ao fato de que, a partir de seu lançamento, verificou-se, pela primeira vez, a formação de uma cena musical autônoma e razoavelmente articulada.” (Vicente, 2005:1).²³

E o segundo marco diz respeito aos festivais de música que começam a despontar naquela época. Mais precisamente aos chamados “festivais de jazz.” Referimo-nos especificamente ao *I* e ao *II Festival de Jazz de São Paulo*, ocorridos em setembro de 1978 e em abril de 1980, respectivamente, naquela capital. E também em agosto de 1980, ocorreu no Rio de Janeiro o *1º Rio Jazz Monterrey Festival*.

Em comum, nos três festivais, as atrações tinham uma variada gama de artistas, muitos dos quais não tinham nada a ver com o que se conhece como “jazz”.

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257673,00.html>. Já o programa “Levanta Poeira” era um musical “exibido na última sexta-feira de cada mês, como parte da faixa de programação Sexta Super, apresentando ao público todos os gêneros da MPB, seus compositores e intérpretes. Ao todo, foram produzidos cinco programas, mantendo sempre um tom descontraído e informal, o que fazia da gravação uma espécie de ponto de encontro de músicos. O primeiro “Levanta Poeira” foi apresentado por Oswaldo Sargentelli; o segundo, por Adelzon Alves e Grande Otelo; e, a partir do terceiro, pela cantora Marlene. O programa tinha como diretores Carlos Alberto Loffler e Wilson Rezende e foi exibido de julho a dezembro de 1977.” In: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257661,00.html>. E por fim, “Alerta Geral”, exibido entre março de 1979 até maio de 1985, “exibido na primeira semana de cada mês, como parte da faixa de programação Sexta Super, “Alerta Geral” foi criado para exaltar a MPB, através da discussão de alguns de seus problemas e de homenagens a seus grandes nomes. O título do programa era o mesmo do último disco lançado pela cantora Alcione, apresentadora do musical na TV.” In: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257671,00.html>

²¹ Além de funcionar como uma espécie de fomento, este projeto resultou em um longa metragem e em um álbum duplo. Participaram de ambos os instrumentistas Waltel Blanco, Joyce, Egberto Gismonti, Luis Cláudio Ramos, Marcos Rezende, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas, entre outros.

²² Foi uma série de 16 LPs gravados entre 1978 e 1981. Além de Rezende e Ornelas, constavam desta série instrumentistas como Célia Vaz, Néelson Ayres, Octávio Burnier e Robertinho Silva, entre outros.

²³ Apesar de ser exaustivamente citado como LP de música independente não podemos deixar de mencionar que neste mesmo ano de 1977, Danilo Caymmi, lança “Cheiro Verde”. Apesar de tratar-se de um LP de canção, seu feito merece igual merecimento igual ao de Adolfo.

Até a realização do *I Festival de Jazz de São Paulo*, ficou evidente que a música instrumental brasileira serviu para reparar uma trajetória que o instrumentista brasileiro vinha galgando desde a época do “samba jazz”.

“Assim, com algum atraso, a geração de instrumentistas/compositores que lutava por um lugar no mercado desde a diluição da bossa nova começou a conquistar espaço nesta década, não mais em conflito mas paralelamente à música cantada, com texto. Seria de imaginar que, pela demora e acúmulo, muitos seriam os músicos a passar por esta abertura. Nem tantos. Desacostumados a produzir para si, ou mal abastecidos de informação, por viverem em círculos fechados, os músicos, mesmo apresentando apuro técnico na execução, tinham pouco a mostrar em criatividade.” (Bahiana, 2005:64)

Apesar desta constatação, dificuldades em assimilar este processo, ainda existiam. Um exemplo disto é o comentário do crítico Roberto Muggiatti a respeito da atitude de Hermeto Pascoal²⁴ no *Rio Jazz Monterrey Festival*:

“Se não ‘quebrou tudo’ nesta noite como havia prometido, o Campeão [Nota: apelido do músico] deve ter pelo menos quebrado a flauta, arremessada ao palco na hora do estouro. ‘Festivais nunca mais’ prometeu Hermeto, e aí eu coloco o dedo na ferida: por que você não deixa Bangu, Hermeto, e parte ao encontro de públicos mais receptivos como os da Europa e dos Estados Unidos, onde não é só aceito (e adorado) como alcançará os níveis de exigência e o padrão de qualidade que merece? Afinal, porque só um Keith Jarrett²⁵ tem o direito de encontrar sempre pianos afinados e o silêncio respeitoso das platéias em suas excursões pelo mundo?” (Muggiatti, 1980:93)

Muggiatti, porém deixa claro que se o comportamento arredo do músico era passivo de crítica, por outro lado, deixa explícita que a música de Hermeto Pascoal é um fator de confusão nos seus conceitos de definir o que é jazz:

Mas seríamos nós jazzófilos amantes da melodia – uns velhos nostálgicos ligados numa espécie de música em extinção? O que me induziu a estas dúvidas e questionamentos enquanto o som rolava por todos os cantos do Anhembi – foi o Bruxo de Arapiraca, Hermeto Paschoal, conhecido de outros festivais. Com seus sortilégios que atuam além do espaço sonoro, contestando – todas as formas possíveis de acomodação, ele balança filosoficamente tudo o que estava acontecendo ali. (...) O problema é Hermeto se renova a cada instante e tem a capacidade de transformar tudo à sua volta em música”. (Muggiatti, 1980:92)

Tanto Hermeto Pascoal e também Egberto Gismonti “exemplificavam perfeitamente essa passagem da linha jazz/bossa por uma linguagem mais misturada e mais ampla (...)”. (Bahiana, 2005:65). Naquele momento – final dos anos 70 e início dos anos 80, era em torno destes dois personagens que faziam a mão dupla entre o Brasil e o exterior. Em outras palavras, eram ambos que tornavam a música instrumental conhecida no Brasil e se destacavam igualmente no exterior. E são estes

²⁴ Hermeto se irritou com o barulho do público. Antes empurrou um cinegrafista da TV Globo, emissora que estava gravando o festival. A ação intempestiva foi assim descrita: “Irritado com o barulho da platéia no Maracanãzinho, o compositor e instrumentista Hermeto Pascoal ameaçou se retirar várias vezes do palco durante sua apresentação no Rio Jazz Monterrey Festival. ‘Eu exijo respeito’, gritava – e retirou-se mesmo. Passados alguns minutos, ele voltou para tentar de novo e, então, até o palco estava ocupado por funcionários da organização. A ira de Hermeto foi descarregada sobre um cinegrafista de televisão que sofreu um violento empurrão do músico.” (Sem autor. 1980:77).

²⁵ Pianista americano de jazz conhecido por sua exigência com a afinação do instrumento e por não suportar ruído nenhum na platéia.

elementos - o improviso e a criação de uma nova linguagem musical - que capitaneadas por estes músicos, fez com que, o reconhecimento e a devoção de países centrais aos instrumentistas atuais se consolidassem hoje.²⁶

No caso destes festivais, chamamos a atenção para o início da consolidação do processo de mundialização²⁷ da música brasileira dentro das indústrias fonográficas e de espetáculos.²⁸

Aqui cabe uma ressalva a respeito deste tema. De acordo com o sociólogo Renato Ortiz, “são poucos os estudos realmente reflexivos, que se afastam de um interesse imediatamente pragmático ou de vulgarização do conhecimento.” (Ortiz, 1994:15). Ele aponta para o seguinte:

“Na verdade, a globalização é um fenômeno emergente, um processo ainda em construção. Mesmo a ciência econômica, disciplina que provavelmente melhor trabalhou o problema, reconhece a novidade do tema.” (Ortiz, 1994:15).

Ortiz vem tratando em seus estudos acadêmicos da cultura e sua inserção na questão da mundialização. Mas também aborda a cultura e a identidade nacional. No caso destes artistas brasileiros, uma inserção na discussão é necessária ser destacada: o mercado.

“Longe de ser homogêneo, como pensavam os teóricos da comunicação de massa, o mercado cria diferenças e desigualdades” (Ortiz, 1994:170). E é justamente neste mercado fonográfico que podemos perceber estas diferenças e também as desigualdades das quais o sociólogo faz menção.

Voltando a nossa abordagem sobre a música instrumental, em fevereiro de 1980, Almir Petta, apontava a situação para uma questão importante. De forma correta, o autor dizia que o chorinho era o grande mote que impulsionava o ressurgimento deste movimento:

“A grande motivação foi o chorinho, cuja redescoberta começou pelo público universitário, nos primeiros anos 70. Velhos regionais voltavam a se apresentar, novos grupos surgiam, discos importantes foram gravados ou relançados. O choro ainda é hoje, passada a onda toda, o mais significativo gênero musical (em termos de mercado) do som popular sem voz que se fez no Brasil. Se o choro vai bem, como vai o resto?” (Petta, 1980:7)

²⁶ Aqui cabe um parêntese. É importante ressaltarmos que neste momento da história, houve apenas uma leve reanimação que pouco acrescentaria à efervescência da época do samba – jazz. Claro, os festivais de jazz que ocorrem atualmente em alguns pontos do Brasil, como Guarimiranga (CE); Rio das Ostras (RJ), Cascavel (PR), Ouro Preto (MG) e Goiânia (GO), entre outros.

²⁷ Adotamos o termo “mundialização”, inspirado nos preceitos do sociólogo Renato Ortiz. Diz respeito a questões culturais enquanto que “globalização” diz respeito a processos econômicos e tecnológicos.

²⁸ Aqui cabe um contraponto: ao contrário do que apregoa o senso comum, não foi em 1985 com o festival “Rock in Rio I” que os grandes grupos e artistas do mundo da música passaram a incorporar o Brasil nas suas rotas de apresentação.

Apesar deste *boom*, inclusive com uma tentativa de aproximar o choro do público mais jovem como foi o caso do grupo “A Cor do Som”²⁹. Contudo este ressurgimento não se consolidou. Havia naquele momento, uma esperança, ainda que pouco latente, de que as rádios passassem a executarem obras de artistas e grupos instrumentais.³⁰

Por fim, a música instrumental deixou legados no que diz respeito às formas de produção e distribuição fonográfica. O marco importante da produção independente do Brasil foi o pioneirismo de Antônio Adolfo, que em 1977 lançou o LP *Feito em Casa* pelo seu selo, Artesanal. O lançamento deste disco é considerado por vários estudiosos um marco na produção da música independente no Brasil. “Isso se deve ao fato de que, a partir de seu lançamento, verificou-se, pela primeira vez, a formação de uma cena musical autônoma e razoavelmente articulada.” (Vicente, 2005:1).³¹

Esta cena da qual se refere Eduardo Vicente enfoca o processo de realizar a produção de um LP de forma com liberdade para criar, sem se submeter aos mecanismos de pressão das gravadoras *majors*. Contudo, a produção não ficaria restrita apenas às formas de produção fonográfica no sentido único da produção. Há de se

²⁹ “O grupo surgiu no cenário artístico em 1977, criando uma linguagem instrumental pioneira, através da fusão de ritmos regionais brasileiros e rock. Até 1975, Dadi e Moraes Moreira faziam parte dos Novos Baianos. Com a dissolução do conjunto, Moraes iniciou sua carreira individual. Para acompanhá-lo em shows e na gravação de seu primeiro disco solo, convidou Dadi (baixo), Armandinho (guitarra baiana) e Gustavo Schroeter (bateria). Os três instrumentistas atuaram durante dois anos com o cantor, até que decidiram partir para um trabalho próprio. Por sugestão de Caetano Veloso, adotaram o nome A Cor do Som, já utilizado anteriormente quando Dadi tocava com Os Novos Baianos. Para completar a formação da banda, os músicos convidaram o tecladista Mú Carvalho, irmão de Dadi, que já havia participado da gravação de uma das faixas do primeiro disco de Moraes. Com essa formação, o grupo se apresentou pela primeira vez no Festival Nacional do Choro em 1977, interpretando ‘Espírito infantil’ (Mú Carvalho), classificada em 5º lugar. A apresentação, introduzindo ousadamente instrumentos elétricos na interpretação tradicionalmente acústica do chorinho, despertou o interesse da imprensa e do público para o potencial e a criatividade que viriam a se tornar a marca registrada da banda. O grupo, acrescido do percussionista Ary Dias, foi contratado, em seguida, pela gravadora Warner, que lançou neste mesmo ano o LP ‘A Cor do Som’, primeiro disco de sua carreira. Em 1978, o conjunto foi convidado a se apresentar no Festival Internacional de Jazz de Montreux (Suíça), sendo a primeira banda brasileira a participar desse evento. A apresentação foi gravada ao vivo e gerou o LP ‘A Cor do Som, ao vivo, no ‘ontreux International Jazz Festival’. No ano seguinte, o grupo fez show no Parque do Ibirapuera (SP) para um público de 60.000 pessoas Também em 1979, gravou o LP ‘Frutificar’, com destaque para ‘Beleza pura’ (Caetano Veloso), ‘Abri a porta’ (Gilberto Gil), ‘Swing menina’, (Moraes Moreira e Mú Carvalho) e a faixa-título, instrumental de Mú Carvalho, entre outras.” In: <http://www.dicionariompb.com.br/a-cor-do-som/dados-artisticos>. Link pesquisado em 04 de abril de 2011. O grupo duraria até 1986, mas totalmente descaracterizado em relação a proposta original que buscava incorporar o chorinho aos instrumentos elétricos.

³⁰ “As gravadoras afirmam que o problema está nas rádios que não tocam músicas instrumentais, pois não são comerciais e são muito longas. E as rádios alegam que a música instrumental de boa qualidade é artigo para as elites, difícil de ser compreendido e aceito.” (Petta, 1980:7)

³¹ Contudo não podemos deixar de mencionar a importante iniciativa de Danilo Caymmi que lançou o LP “Cheiro Verde” nos mesmos moldes – produção independente – porém com faixas cantadas, mas que não desmerece em nada a qualidade musical desta obra.

ressaltar também que alguns músicos resolveram criar não somente seus próprios selos, mas também incorporar a eles fonogramas adquiridos das *majors*. O caso mais conhecido é o do instrumentista Egberto Gismonti, que conseguiu adquirir todo o direito de comercialização e distribuição de sua obra através da gravadora EMI-Odeon entre 1972 a 1992³². Este processo foi assim descrito na época:

“O melhor exemplo: em abril, o instrumentista Egberto Gismonti dá o penúltimo passo de um longo processo de completa independência das multinacionais que dominam o mercado fonográfico. Entrega o último disco de seu contrato de 20 anos com a EMI-Odeon e passa a ser exclusivo da Carmo, a empresa que fundou há oito anos e que abriga músicos singulares como ele, Luiz Eça e Robertinho do Recife³³ – todos sem muitas chances de freqüentar o mercado convencional. Desde 1986, a gravadora vem repassando para a Carmo, paulatinamente, o direito de comercialização para o mundo inteiro dos fonogramas de Gismonti – e assim que ele conseguiu contrato com a poderosa ECM para a distribuição de seus discos na Europa para a distribuição de seus discos na Europa e em dois meses fecha o acordo com a gigante JVC para fazer a mesma coisa no Japão e no Extremo Oriente.” (Rocha, 1992:18)

E, de fato, este processo se concretizou. Contudo, seus CDs ficaram muito caros, já que a distribuidora ECM é estrangeira³⁴. Além disto, a sua carreira se projetou quase que inteiramente para o exterior, pois no Brasil, suas apresentações e também suas inserções na mídia foram gradativamente escasseando.³⁵

Ao evocarmos a questão de um fragmento musical da nossa cultura que estabelece uma relação de exportação ocasional, e que passa a ser divulgado em outra cultura, não podemos deixar de mencionar um exemplo dos anos 40. “A mídia internacional projetou uma identidade brasileira, que se encontra condensada, por exemplo, num ‘ídolo’ como Carmem Miranda”. (Ortiz, 1988: 204.)

Citamos Carmem Miranda como um exemplo claro do que a música brasileira provoca em outros países. Em outras palavras, o fascínio que ela exerce ainda nos estrangeiros, principalmente em americanos e europeus. A “Bossa Nova” continuou esta saga, a Tropicália, e a própria música instrumental também, mas foi a partir dos anos 90, que, com o advento da mundialização, que os mercados da música brasileira ampliaram-se em outros lugares:

“Isto tem acontecido na medida em que ela [NR: a indústria fonográfica] tem sido receptora e introdutora de diversas influências de estilo nos padrões exigidos pela indústria fonográfica transnacional. Respondendo às necessidades de um mercado globalizado, a música brasileira constitui uma das suas tendências internacionais.” (Ariza, 2006: 31).

³² Foi neste período correspondente ao tempo que artista manteve contrato com a referida gravadora.

³³ O correto é Robertinho Silva, baterista. Robertinho de Recife é guitarrista e nunca integrou o elenco da gravadora Carmo.

³⁴ Gravadora ECM sediada em Munique, Alemanha, desde os anos 60. É especializada em jazz europeu e em música de vanguarda.

³⁵ Ao contrário de Hermeto Pascoal, que mesmo de forma gradativa, mas lenta, vai fixando sua carreira musical no Brasil

3. Conclusão

A interrupção da trajetória de consolidação do “samba jazz” deixou marcas que perduram até hoje quando abordamos a questão da música instrumental no Brasil.

Com isto, o desequilíbrio entre as duas formas musicais - canção e música instrumental - fez com que a década de 70, tornasse a “MPB”, algo palatável entre o público ouvinte e também entre as gravadoras *majors*. A partir da “Era dos Festivais”, consolidou-se um padrão musical em detrimento de outro. O surgimento do que poderíamos chamar de “padrão Lincoln Olivetti” ajudou a formatar um padrão musical que durante muito tempo foi conveniente para as gravadoras.

Vejamos rapidamente dois desdobramentos desta política das *majors*. O primeiro foi o enxugamento de custos, já que era muito mais cômodo contratar um arranjador e um time de músicos já entrosados e participando simultaneamente de vários LPs. Ou outro foi o esgotamento desta fórmula, que acabou por fazer com que ocorresse uma padronização musical entre os vários artistas que gravavam seus LPs e tinham suas músicas tocadas nas rádios, principalmente nas FM’s.

Com a música instrumental, o processo também foi cíclico. Contudo, o marco inicial deste estilo, o “samba jazz”, acabou não sucumbindo por questões estéticas, mas mercadológicas. Este “vazio musical” acabou comprometendo uma geração talentosa que surgia naquele momento. Mas que acabou sendo forçada a procurar o mercado exterior ou a acompanhar cantores e cantoras que apareciam em grande parte, embalados pelos festivais da música.

Uma nova revalorização do músico instrumentista de forma autoral ocorre com os festivais de jazz que o Brasil começou a promover no final da década de 1970. É neste momento que o mercado exterior se dá conta das potencialidades e do talento destes instrumentistas. Porém, se não ocorreu um novo *revival* da música instrumental como foi na década de 60, permitiu que Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal simbolizassem a continuação de um modelo musical que vem desde a década de 40, quando Carmem Miranda, foi a primeira artista brasileira a se consagrar no exterior.

Mas o que destacamos é que, assumindo o direito sobre sua própria obra musical, Gismonti mostrou que o músico tem capacidade de gerir esta mesma obra, rompendo com as políticas empresariais das gravadoras *majors*. Mas, do ponto de vista de controle de produção dos meios, é um marco importantíssimo, que suplantou o

pioneirismo de Antônio Adolfo com o lançamento do primeiro LP independente “Feito em casa”.

A ressalva a ser feita a este processo é que abriu duas frentes. Por um lado, permitiu ao músico ter o total controle autoral sobre sua obra. Mas por outro o afastou do público brasileiro, já que os custos dos seus CD aumentaram consideravelmente, pois a distribuição é feita por uma gravadora estrangeira. Sem contar que com isto, sua carreira musical claramente voltou-se para o exterior, em detrimento do público brasileiro. Uma consequência destes tempos de mundialização.

4. Bibliografia consultada:

Ariza, Adonay. *Eletrônica samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo, Annablume & FAPESP. 2006.

Bahiana, Ana Maria. *Afinal, mudou a MPB ou mudou o público?* In: *Jornal do Disco*. Revista Somtrês, São Paulo, Editora Três. Março 1980. Número 15. p.7.

_____. *Música instrumental – O caminho do improviso à brasileira*. Rio de Janeiro. In: *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Novaes, Adauto. (Org.) Editora Aeroplano/Editora Senac. 2005.

_____. *Independência ou morte*. In: *Nada será antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro, Editora Senac, 2006. pp.321-23.

Canclini, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo, Iluminuras, 2003.

Castro, Ruy. *A onda que se ergueu no mar – Novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Giron, Luis Antônio. *O Fim que era doce*. Coluna Dissonâncias. Revista Somtrês, São Paulo, Editora Três. Abril 1987. Número 100. pp. 68-71.

Kubrusly, Maurício. *De como um universo-xerox maior do que a inflação ataca de música chiclete mastigadas*. Revista Status. São Paulo, Editora Três. Outubro 1981. Número 87. p. 34.

Mendes, Júnior. *Tom Jobim Lounge*. Texto encarte CD *Tom Jobim Lounge*. Som Livre, 2002.

Muggiati, Roberto. *O quebra-quebra do grande bruxo*. Revista Somtrês. São Paulo, Editora Três. Junho 1980. Número 18. p. 92.

_____. *A estréia carioca do festival*. Revista Somtrês. São Paulo, Editora Três, Setembro 1980. Número 21. p. 92.

Petta, Almir. *Cadê a explosão que todos comentam?* Jornal do Disco. In: Revista Somtrês, São Paulo, Editora Três. Fevereiro 1980. p. 7.

Rocha, Fonseca Eduardo da. *O som da liberdade*. Revista de Domingo. Número 822. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Ano 16. 02 de dezembro de 1992. p.18-23.

Oliveira, Frederico Mendonça de (Fredera). *O Crime contra Tenório – Saga e martírio de um gênio do piano brasileiro*. Alfenas, Atenas. 1997.

Ortiz, Renato. *A Moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasilense, 1994.

Santos, Lulu. *Lincoln Olivetti: o feiticeiro dos estúdios*. Jornal do Disco. In: Revista Somtrês. São Paulo, Editora Três. Outubro 1980. Número 22. p. 7.

Sem autor. *Gente*. Revista Veja. São Paulo, Editora Abril. Número 625. 27 de agosto de 1980. p.77.

Shuker, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo, Editora Hedra. 1999.

Souza, Tárík de. *MPB – 10 Mandamentos para 83*. São Paulo, Revista Somtrês. Fevereiro 1983. Número 50. p.76.

Souza, Okky de. *Um real realce*. Revista Veja. Editora Abril, São Paulo. Número 728. 18 de agosto de 1982.

Vicente, Eduardo. *A Música independente no Brasil: Uma reflexão*. Artigo apresentando no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 05 a 09 de setembro de 2005.

Sites

www.veja.com.br/acervodigital

<http://memoriaglobo.com>

Daniela Vieira dos Santos³⁶

Resumo: No presente artigo procuro descrever a relação estabelecida no Brasil entre canção e projeto nacional a fim de lançar algumas hipóteses sobre o projeto de nação da MPB durante após a década de 1960. Traçado este vínculo, coloco em questão a possibilidade de aventar a crise da MPB enquanto projeto de nação a partir de meados da década de 1970 e, especialmente, nos anos 1980 quando se pode notar o impacto da mundialização na produção cultural. Não é a crise dos projetos nacionais como um todo o que me interessa, e sim *a crise de um projeto específico de nação: o projeto de nação da MPB*.

Palavras-chave: MPB, canção, projeto nacional, nacional-popular, mundialização.

Pode-se associar o surgimento da moderna canção popular ao processo de afirmação dos Estados Nacionais. A canção desenvolveu-se como parte integrante de um projeto nacional, surgindo em conjunto com o processo de urbanização e modernização dos países. Ou seja, a canção popular urbana é fruto do desenvolvimento das sociedades capitalistas. Segundo Napolitano (2005, p.11-18), a música popular produzida nas Américas “consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas”. Nessa linha, não é coincidência o fato de que os gêneros musicais americanos tenham se concretizado nas “três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reconhecimento e do reordenamento da sociedade de massa. No Brasil o samba consolida-se como sinônimo da “legítima música brasileira”, na Argentina temos a afirmação do tango, nos EUA consolida-se o jazz, em Cuba legitima-se a rumba etc.

Assim, não há como refletir sobre a canção popular sem levar em conta tanto a questão nacional quanto a mercadológica, uma vez que as primeiras manifestações da canção popular tal como procuro entender ocorreram na modernidade. Assim, reconheço a música popular como uma música moderna (não necessariamente no sentido da linguagem musical), pois inerente ao processo de modernização, em sentido amplo, das sociedades capitalistas. Para esse processo, foi fundamental, sobretudo, a modernização das técnicas de gravação, isto é, a invenção da gravação elétrica (que no Brasil ocorreu em 1927), o crescimento da radiofonia comercial entre 1931 e 1933, e o desenvolvimento do cinema sonoro entre 1928-1933. A partir destes fatores, dá-se o

³⁶ Doutoranda em Sociologia pelo PPG da Unicamp. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: daniunesp@yahoo.com.br

nascimento dos “gêneros musicais modernos, que marcaram o século XX”.

No Brasil, a construção de um projeto nacional na música popular associa-se à empreitada dos modernistas, particularmente a de Mário de Andrade, para a realização da “música interessada”³⁷. Contudo, não concordo com parte da bibliografia que traduz o empreendimento nacionalista de Mário de Andrade para a música como expoente do nacional-popular na cultura. A meu ver pode-se falar em nacional-popular na cultura a partir de fins dos anos 1950 e, principalmente, na década de 1960 com a atuação dos Centros Populares de Cultura.

Dentre todos os modernistas, o projeto nacionalista de Mário de Andrade ganhou notabilidade. A seu ver, o Brasil em 1928 encontrava-se, especialmente nas artes, num período de *nacionalização*, já que a manifestação musical brasileira “reflete as características musicais da raça” (ANDRADE, 2006, p. 16). Ao propor uma “música interessada” – de “ação”, o autor enfatizava a idéia de converter os elementos da música erudita às manifestações populares, exaltando os elementos folclóricos presentes na música brasileira, em especial, nas expressões culturais rurais (sertanejas). Nesse sentido, a “música interessada” é fundamental na nossa *formação nacional*; para Mário, ela seria desenvolvida por um artista comprometido com a construção do projeto nacional. Ao contrário da “música desinteressada”, feita apenas para a contemplação, a “música interessada”- a folclórica e a popular- pressupõe a participação do ouvinte. O autor de Macunaíma propõe, por meio do folclore, recuperar o ensino e a pesquisa no país, para enfatizar e desanuviar a nossa tradição cultural. Com esse objetivo, ele buscou recuperar todos os elementos do nosso “populário”, a fim de construir a nossa “musicalidade étnica”, uma vez que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 2006, p. 20). Feitas tais considerações, é possível dizer que a concretização da “música interessada” enquanto expressão da brasilidade, paradoxalmente e ao contrário do que Mário de Andrade pensou, realizou-se com os chamados sambistas urbanos da década de 1930.

O samba colocou-se como o símbolo de identidade nacional da sonoridade brasileira, numa época em que se buscava a modernização do país, porém, mediante alguns aspectos da nossa tradição. Ou seja, segundo Fenerick (2005) este gênero se constituiu como um híbrido de elementos modernos e tradicionais. Embora com a

³⁷ Cf. WISNIK, J.M. 2001.

criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939 tenham ocorrido várias regras e medidas ao samba e aos sambistas, priorizando-se a exaltação ao trabalho e a “grandiosidade da nação” como as principais temáticas a serem desenvolvidas pelos sambistas, o autor percebe como antes da criação deste Departamento, algumas “regras” já podiam ser observadas no universo do samba, por meio dos intelectuais de classe média ali inseridos. Orestes Barbosa, Mário Lago, Ari Barroso, Noel Rosa, entre outros, que viram no samba urbano carioca “uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam ao longo da década de 30 [...] o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveria ter para ser o mais nacional possível e o mais respeitável possível, respectivamente” (Idem, p. 66).

O tema da malandragem, presente nos sambas desde a década de 1920, passa a ser rechaçado por vários atores sociais e também pelos *sambistas da cidade*, no intuito de que o samba passasse a ter maior aceitação social. Além da questão da malandragem e das questões raciais, também se debatia na época a “aparência” do samba, principalmente quando se discutiu sobre a possibilidade da representação deste gênero como a autêntica música brasileira e como um possível representante do Brasil no exterior. Nessa direção, o samba aceito pela sociedade deveria ser um samba *limpo*, *civilizado*, ou seja, um samba ligado à *imagem dos brancos*.

Por isso, a intensa valorização do DIP ao chamado “samba exaltação”, da qual a música *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso colocou o “Brasil na condição de paraíso na Terra” (CABRAL, 1996, p. 79), isto é, exprimia um exacerbado nacionalismo. Como expõe Hermano Vianna, esses intensos debates e polêmicas em torno do samba durante a década de 1930 e início da década de 1940, colocou aos poucos um modelo do que seria o *ritmo nacional* e, dessa maneira, ao ser construído por vários elementos da sociedade, pôde ser visto como “a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (VIANNA, 1995, p. 127). Em 1945, fim da chamada *época de ouro* da música popular brasileira, o samba não é mais exclusivo dos sambistas e passa, então, “a ser do povo brasileiro”. Estava feita a construção ideológica do “samba nacional” (FENERICK, 2005, p. 265).

A descrição do processo de consolidação do samba como trilha sonora de um projeto de nação é exemplar para iniciar a discussão e perceber como a canção popular urbana ao mesmo tempo em que contribuiu ao processo de afirmação dos Estados Nacionais também foi representativa de projetos nacionais, ajudando a construir e/ou

forjar determinadas imagens do país. Contudo, pode-se dizer que este projeto efetuado na década de 1930 obteve hegemonia, ao contrário do que vigorará no projeto de nação da chamada MPB. Esta sigla, que hoje engloba gêneros tão díspares, surgiu em um contexto histórico preciso. Conforme afirmou Vilarino, é importante buscar o significado da expressão “MPB”, ou historicizá-la, para não pensar que qualquer música consumida e/ou produzida pelas camadas populares e cantada em português adéqua-se a este conceito.

Compreendo a MPB como uma “instituição sócio cultural” tal como proposto pelo historiador Marcos Napolitano. Caracterizar a MPB nesta perspectiva viabiliza pensá-la para além de um gênero musical, mas como uma instituição ampliada capaz de absorver várias tendências e gêneros musicais num campo cuja complexidade, contradições, impasses e tensões davam o tom do debate. Enfim, a MPB que surge na década de 1960 no âmbito dos Festivais da Canção esteve marcada por notáveis “lutas de representações”, “lutas ideológicas”. Além do mais, a sua trajetória pode ser vista como síntese da busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 1950. “O triunfo da MPB era, num certo sentido, o triunfo do ‘povo-nação’, símbolo da resistência política [...]. Era também a materialização da articulação entre as falas dos intelectuais e do ‘povo’, categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968” (NAPOLITANO, 2001, p. 174). Essa instituição cultural legitimada na década de 1960 ocorreu num nível mais sociológico e ideológico. Contudo, Napolitano reconhece que a consolidação da MPB como “instituição” ocorre a partir da inerente vinculação com a “reorganização da indústria cultural”. A seu ver, a indústria cultural atuou como um fator estruturante “no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que ‘cooptou’ e ‘deturpou’ a cultura musical do país” (Idem, 2002, p.3). Nesse sentido, deve-se compreender a “instituição” MPB estabelecida nos anos 1960 e consolidada nos anos 1970 através do seu caráter heterogêneo, sem desconsiderar o seu vínculo com as estratégias da indústria fonográfica. Essa instituição sócio-cultural definiu “um modelo de criação e inserção sociológica reconhecíveis, de ampla tessitura estética”. Mais precisamente, após a decretação do AI-5 a Bossa Nova e o Tropicalismo foram vistos como referências de uma “renovação musical” da MPB, traduzida num processo de institucionalização que reavaliou a canção brasileira. Contudo, como lembra o historiador, e esse é um dado

relevante para o desenrolar deste trabalho, a partir de 1969 o projeto nacional-popular não era mais determinante dos rumos musicais do país, devido tanto à repressão como pela “força de novas tendências ligadas ao ‘som universal’” (Idem, 2001, p. 335). Será mediante essa afirmação que buscarei reavaliar o projeto de nação da MPB pelas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso.

O “golpe dentro do golpe” interveio tanto na produção quanto no consumo de músicas produzidas no país. É nesse novo cenário que o termo “tendência” ganha força para denominar os vários “regionalismos” musicais que começam a entrar em cena. A década de 1970 também viu surgir a chamada “música romântica”, (dentre os expoentes podemos citar Agnaldo Timóteo, Altemar Dutra, e Roberto Carlos), o “sambão jóia” (Benito de Paula, Luiz Ayrão etc.), além da grande “invasão” das músicas estrangeiras que passam a ocupar o mercado fonográfico, como a *black music* americana e a *Disco Music*, entre outras músicas consideradas *pasteurizadas* (e/ou *bregas*), que obtiveram grande sucesso de público³⁸. Todavia, no período de 1972 a 1975 o espaço sócio-cultural e comercial apontava para uma incipiente rearticulação, assim como, para a “revelação” de outros nomes à corrente principal da música popular brasileira (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco, Aldir Blanc). Enfim, o conceito de MPB consolidado a partir dos anos 1970 passa cada vez menos a ser definido como um gênero musical e sim como um “complexo cultural plural”, cujas bases eram mais socioculturais do que propriamente estética³⁹. A música brasileira passava por um intenso processo de redefinição nas esferas de produção, circulação e difusão. Até meados dos anos 1960, a indústria do disco quase sempre apostava em novos gêneros e movimentos que emergiam na década, uma vez que o mercado ainda não contava com faixas de público definidas, fato que passa a ser determinante nos anos 1970.

Luiz Tatit (2004, p. 01) em *O Século da Canção* sugere que o século XX criou, consolidou e disseminou “uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra”. Desse modo, se o século XX pode ser caracterizado como o século da canção, é possível desconfiar que já no fim do século e, principalmente o século XXI, aponta para a “crise” da canção enquanto projeto nacional. Ao pontuar como a canção brasileira esteve vinculada a um

³⁸ Cf. FENERICK, 2004, p. 166.

³⁹ Cf. NAPOLITANO, 2002.

projeto nacional, pode-se inserir a Vanguarda Paulista como a última tentativa de realização da canção nos moldes um projeto nacional-popular.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Sobre música popular. In: _____. COHN, Gabriel (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1987. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. Idéias para a sociologia da música. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 259-268.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 65-108.

_____. Crítica Cultural e Sociedade. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Considerações sobre o nacional-popular. In: **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Ouro Sobre Azul/ Duas Cidades, 2004.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18 nº 35, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. – **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2005.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)**. São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2007.

_____. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul**. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. Reificação e Utopia na cultura de massa. In: _____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmem Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MORELLI, Rita. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.10, nº16, p. 83-97, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. A relação arte e política: uma introdução teórica-metodológica. In: **Revista Temática**, Unicamp, 37/38, 2011 (no prelo).

_____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 125-132.

_____. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A Síncopa das idéias**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**, Cidade do México, abril de 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. São Paulo, Grall, 1977.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 333f. Tese (Doutorado em Comunicação) – ECA, USP, São Paulo, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense**. In: _____. O nacional e o popular na cultura brasileira (música). São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d'Água, 2000.

AS INTÉRPRETES DA CANÇÃO NO BRASIL

Marilda Santanna⁴⁰

Resumo: O artigo em questão traça um rápido panorama da representação das intérpretes da canção⁴¹ Brasileira da Era do Rádio ao DVD. O termo *intérprete* na acepção de Zumthor que se refere aos “portadores da voz poética” ao intermediar informações entre o autor e o público num determinado espaço-lugar, neste caso os veículos de comunicação de massa e suportes tais como Cds, internet, DVD; além do palco móvel do trio elétrico no Carnaval de Salvador, servirá de aporte para a compreensão deste fenômeno.

Palavras-chave: Intérprete; Identidade; canção brasileira

1 Introdução

Antes de tratar da plêiade de intérpretes que participam da construção de identidades no Brasil, convém esclarecer, brevemente, o que se entende por *intérprete* neste artigo. Inicialmente, procuramos situar no âmbito da música o que poderá significar o termo *intérprete* como um mediador, intermediário de informações musicais (a melodia, o ritmo, a relação entre corporeidade e emissão de voz, a forma, a mensagem poética) com um público num determinado espaço-lugar que pode ser um teatro, um trio elétrico (palco móvel), programa de TV, Rádio, CD, DVD etc. *Intérprete* também pode ser considerado(a) aquele(a) que serve de intermediário(a) na compreensão entre indivíduos que falam idiomas diferentes. Podemos, também, definir *intérprete* como aquele que está sempre trocando, reformulando suas indagações e/ou convicções ou, ainda, o que busca compreender o outro por meio de sua obra de maneira idiossincrática. Enfim, o(a) *intérprete* é considerado o mediador por definição e excelência. Vamos então ao *intérprete* – no nosso caso, de preferência, às *intérpretes* – e seus contextos.

2 A Construção da Intérprete

Na acepção de Paul Zumthor, *Intérprete* se refere aos “portadores da voz poética” (1993, p. 57). Esses portadores se estendem não somente a cantores, músicos, trovadores, menestrelis, compositores, jogralescos, dentre outros detentores do dom da oratória. Segundo o autor, “o que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo,

⁴⁰ Marilda Santanna: Cantora e professora Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos.IHAC-UFBA. marilda_santanna@yahoo.com.br

⁴¹ Diferentemente de Tinhorão (2004) que decreta a morte da canção, e Tatit (2004) que considera a canção uma extensão da fala; nos aproximamos de Valverde que diz: “O encanto das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta” (2008:273).

é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública: é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o *espetáculo*” (p 57).

O intérprete ao qual Zumthor se refere é aquele situado na Idade Média na Europa. Baseado no pesquisador Faral, o autor suíço conclui que nos intérpretes “se apreciava, sobretudo uma espécie de universalidade nas artes do divertimento e, se ele dizia ou cantava a poesia, com igual maestria nos diversos gêneros” (ZUMTHOR, 1993, p. 57). Já o autor Menéndez Pidal se contrapõe a opinião de Faral e afirma que o intérprete se sustenta pelo instrumento musical que o acompanha.

As possibilidades de distinguir o músico do cantor e do recitador eram muito pequenas. Neste sentido, a especialização na arte de interpretar não se constitui em regra neste período. No entanto, a depender do gênero recitado a interpretação se tornava mais especializada. Estes cantores de gesta como eram chamados, apresentavam-se nos “jograis”, e muitos deles eram cegos. O intérprete teria o dom da vocação da palavra e do canto originando uma elite de porta vozes (ZUMTHOR, 1993, p. 60).

Estes cantores, recitadores, leitores, a depender do estilo de vida que levavam se tornava frágil no modo como se inseria na ordem feudal ou urbana. Só cabia a estes profissionais “uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico” (ZUMTHOR, p. 66).

O relato de Zumthor sobre esses profissionais intérpretes medievais carregam graus de similitude com o que costumamos denominar de intérprete da canção popular brasileira/baiana nos moldes da indústria da música contemporânea.

O construto desta nova intérprete pode ser reportado às transformações operadas no ambiente da música popular brasileira, principalmente a partir da década de vinte do século XX, quando da passagem da mudança do sistema de gravação mecânica para a gravação elétrica; e o aparecimento e expansão do primeiro veículo de comunicação de massa – o rádio.

Com a transcrição eletromagnética dos sons capturada pelo microfone, pelo registro fonográfico e sua difusão, a voz e a música se tornam mercadoria no Brasil quando o primeiro registro na voz de *Baião* foi prensado. Por outro lado, a criação de instrumentos eletroeletrônicos possibilita uma maior variedade tímbrica da voz humana, valorizando sons, inclusive ruídos que outrora seriam considerados defeitos, como sopro, gritos e sussurros, dialogando com guitarras distorcidas, *samplers*, *delays*,

“que passam a ser incorporados esteticamente como representação do caos sonoro das grandes metrópoles, rompendo de vez com a equação beleza = pureza.” (ABREU, 2001, p. 109).

Assim, o canto popular contemporâneo pode determinar não só gêneros e estilos musicais, bem como determinados papéis sociais, denotando posições dantes difíceis de perceber, na medida em que o caráter da obra é determinado pelo/a intérprete, que tem o poder de interpelar o ouvinte com o seu canto.

3 As Intérpretes: da Época de Ouro à era do DVD

O período entre guerras atinge também a produção musical no Brasil que tinha o rádio como veículo difusor, interrompendo constantemente sua programação diária para irradiar boletins e notícias referentes aos combates entre as nações envolvidas. Nos EUA, a Indústria Cultural expandia seus tentáculos para outros continentes através do cinema, da música, das revistas que imprimiam novos modelos de “bem estar”, cujos produtos servem para imprimir um novo modelo de comodidade a uma população ávida por bens de consumo e de protótipos exibidos nos filmes e revistas tendo as estrelas/divas como modelo a ser seguido.

A obra artística como mercadoria e construção identitária pode ser destacada nos trabalhos de inúmeros artistas. A intérprete como portavoz desta construção em nomes representativos como Araci Cortes, fazendo do samba um símbolo de brasilidade no teatro de revista, com sua graça e malemolência; a própria Carmem Miranda, que imortalizou o traje e trejeitos da baiana, com a ajuda inestimável de Dorival Caymmi; ou mesmo a *pop star* Madonna, que possibilita a criação de um novo “eu-mercadoria” (KELLNER, 2001), podem nos servir para traçar uma elaboração de como se constitui e se constrói a intérprete no Brasil. Esta construção é indissociável, evidentemente, dos meios de comunicação de massa, que, através inicialmente do teatro de revista, dos impressos tais como jornais, revistas e partituras, e posteriormente dos sulcos, através do gramofone e do acetato, bem como das ondas sonoras do rádio e da imagem televisiva, do cinema e do DVD, Internet, possibilitam narrativas que se tornam hegemônicas e que podem ser identificadas no trabalho de algumas intérpretes emblemáticas nesta construção.

Destacamos neste artigo duas grandes representantes da construção da intérprete no Brasil da época de ouro, Dalva de Oliveira e Ângela Maria. A primeira, anunciada como *a menina prodígio da voz de ouro* (ALBIN, 2004, p. 171) inicia-se na música ainda criança, ao ser descoberta pelo maestro que a observava se sentar ao piano

tentando tirar melodias, após a limpeza do salão de dança. A artista inicia sua carreira, como era de praxe na época, em programas de rádio, mas também devido ao seu potencial vocal e afinação perfeita, faz participações em operetas no Teatro Glória, no Rio de Janeiro. Ao conhecer, no teatro, o futuro marido e parceiro Herivelto Martins, se junta à dupla *Preto e Branco* até trocar o nome do trio, por sugestão de César Ladeira para *Trio de Ouro*. Sua gravação antológica de *Ave Maria no Morro* (Herivelto Martins e Grande Otelo) e a marcha-rancho *Praça Onze* (Herivelto Martins) são ilustrações emblemáticas do trio.

Com o casamento em crise, transformando as brigas e acusações em crônicas musicais, fez inúmeros sucessos entre 1950 e 1954, como *Errei sim*, de Aaulfo Alves, *Tudo acabado*, de J. Piedade e Osvaldo Martins, *Que será?* De Marino Pinto e Mário Rossi, tema corriqueiro em seu repertório, tornando-se uma das primeiras intérpretes brasileiras a assumir publicamente sua separação. Assim, levando o passional para sua vida artística, Dalva torna-se referência para outras grandes intérpretes, a exemplo de Elis Regina e Ângela Maria.

Ângela Maria é outra grande intérprete da chamada Época de Ouro. Carioca, é considerada por especialistas a intérprete mais popular dos anos cinquenta. Também chamada de *Sapoti* (apelido dado pelo então presidente Getúlio Vargas), surge nos programas de calouros, depois se torna *crooner* no Dancing Avenida, até ser convidada para integrar o *cast* na rádio Mayrink Veiga. Inicia sua carreira imitando Dalva de Oliveira, até encontrar seu estilo próprio, sendo eleita Rainha do Rádio em 1954. Interpreta em sua grande maioria sambas-canções cujos temas versavam sobre o perfil feminino estereotipado, seus amores, afazeres domésticos, o posto de rainha do lar etc. Canções como *Mamãe*, de Herivelto Martins e David Nasser, gravada em 1956, bem como *Esmeralda*, *Garota Solitária* e *Cinderela*, gravadas respectivamente em 1960, 1962 e 1966, todas três de Adelino Moreira, eram representações bastante presentes no imaginário da sociedade da época. Mas Ângela também gravou sambas que faziam elegia à pancada na mulher, como o seu primeiro sucesso *Meu dono, meu rei*, de Cyro Monteiro e Dias da Cruz. Gravou também composições que fugiam das temáticas da violência, como o samba-canção de Caymmi, *Nem eu*, em 1953.

Tanto Dalva quanto Ângela podem ser consideradas intérpretes com características vocais do *bel canto*, cuja extensão permitia um repertório recheado de choros, lamentações e despedidas sofridas, bem como representante – no caso de Ângela – do sonho feminino de busca da felicidade através do casamento.

A década de cinquenta se apresenta de forma bastante profícua para a música brasileira, não só em gêneros gestados nesta época, como a Bossa Nova, mas também por compositoras e intérpretes femininas que se lançam no mercado fonográfico e fogem ao ambiente do Carnaval, dos sambas e marchinhas.

Nora Ney, Maysa e Dolores Duran são três grandes representantes da denominada *música de fossa*, cujos temas apontam para a desilusão amorosa, as angústias e solidão do pós-guerra adornados por gêneros como o samba-canção, de preferências nos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, de forma geral, e em Copacabana de forma particular, sede emblemática das classes média e alta naquele período. As *boites* se tornam os lugares mais apropriados para este momento da música brasileira, regado a cigarros e bebidas para destilar uma desilusão amorosa adornada por cálidas vozes que falam de adeus e solidão. Mesmo porque, com a proibição de jogos de azar e o fechamento de todos os cassinos, boa parte dos artistas e boêmios migram para as *boites*.

Assim, o final da década de cinquenta e início de sessenta se configura num momento especial da música brasileira, em que a bossa nova, a música romântica, a fossa emblemática também na voz da *divina* Elizeth Cardoso, cujo álbum antológico *Canção do amor demais* (1958), com arranjos de Tom Jobim, violão de João Gilberto e letras de Vinicius de Moraes, plasma uma nova forma de interpretar sambas-canções.

Composições como *Você e eu*, *Samba de verão*, *Fotografia* e *Amazonas* traziam o amor, o sorriso e a flor como tônica. O poeta da Bossa Nova, Vinicius de Moraes, também transitava por temas românticos revelados em *Minha namorada*, *Eu sei que vou te amar*, *Sem você* e *Garota de Ipanema*, gravadas por intérpretes masculinos e femininos, mas imprimindo um tom mais coloquial, mas não menos sofrido.

4 As intérpretes nos anos rebeldes

A Jovem Guarda acontece como representante da música *pop/rock* no Brasil, nas vozes de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, Vanusa, Waldirene, Martinha, Meire Pavão, cujas versões eram cada vez mais frequentemente embaladas pela indústria fonográfica e pela televisão, já como um novo símbolo de integração nacional. Estes artistas falavam para uma juventude farta de guerras, que, já prenunciando a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria, buscava identidade(s) que também expressassem uma visão romântica do mundo e normas de comportamento contra o consumismo. Além disto, tomava fôlego o apelo pela liberação sexual, relacionada ao surgimento da pílula anticoncepcional e expressa através dos cortes de cabelo e das mini-saias, além da

música dos *Beatles* e de gírias que sugeriam um Brasil plugado nos EUA e no mundo; um Brasil transmitido via *intelsat*.

Wanderléa, “a Ternurinha”, torna-se uma figura bastante representativa deste período, ditando moda, seja nas coreografias sensuais que imprimia, ao dançar com a mão na pélvis, no uso de mini-saias com botas e as pernas de fora, ou ainda com roupas coladas ao corpo. Wanderléa, além de cantar dor-de-cotovelo e amor adolescente, também se mostra dona do seu nariz ao interpretar do amigo Erasmo Carlos *Prova de fogo*, em 1967; ou ainda em *rocks* como *Estou com raiva de você* e *Pare o casamento*, já revelando o novo papel da mulher na sociedade. A rebeldia estética da Contracultura assumia contornos políticos no mundo com rebeliões na França e na Tchecoslováquia, bem como movimentos contra as ditaduras militares instauradas em diversos países latino-americanos.

Entre os anos sessenta e setenta as intérpretes e a canção brasileira, mais uma vez, comparecem para retratar a crônica social do período embalada pelos Festivais da Canção que se incumbiram de lançar nomes e movimentos emblemáticos na moderna música popular brasileira como a *Tropicália*, já carregada de elementos *pop*, também ilustrada pelo trio paulista *Os Mutantes*, dos irmãos Sérgio e Arnaldo Batista e da compositora e intérprete Rita Lee. Esta artista nas décadas de setenta em diante, se tornaria a maior representante da música pop brasileira, criando canções que imprimem malícia, deboche e bom humor sem perder de vista a crítica social ao papel da mulher, como observamos nos álbuns lançados um após o outro como *Baila comigo* e *Lança Perfume*, ambos em 1981, já em dupla com o guitarrista e marido Roberto de Carvalho.

Rita Lee é uma artista que coloca em questão o papel da mulher de diferentes maneiras, seja aquela que vive atrás do marido rico, como em *Locomotivas*, seja a relação sexual entre um casal como em *Lança perfume*, *Mania de você* e *Banho de espuma*; sejam as contradições da mulher como em *Fonte da juventude*; seja ainda criticando a *high society* com *Alô, alô marciano*, gravada por Elis Regina.

4.1 A Pimentinha

Entretanto, é do Sul, ainda muito jovem, que aos dezoito anos, parte para o Rio de Janeiro a intérprete considerada uma das maiores de todos os tempos – Elis Regina, que revoluciona o próprio conceito de intérprete. A chegada da artista ao Rio de Janeiro coincide com um novo momento político e social do Brasil. O tema “o amor, o sorriso e a flor” cede espaço para temas com cunho social não só na música, mas no cinema de

Glauber, no Centro Popular de Cultura – CPC, ligas camponesas, reforma agrária, enfim, a utopia de um Brasil democrático e de valorização da cultura popular.

E foi neste ambiente que Elis estreou, no *Bottle's* dirigida por Miéle e Bôscoli e assessorada pelo bailarino americano *Lane Dale*, que a ensinou a usar os braços que ficariam famosos ao girar como hélice, o que lhe valeu o apelido de *Elisoptéro*.

Sua carreira é marcada por 28 álbuns, além de coletâneas. Tendo traçado uma vida pontuada por declarações bombásticas, contraditórias, por um temperamento estourado e intolerante e repertório plural, além de uma voz privilegiada, a artista, a cada álbum lançado e espetáculo estreado, se superava em musicalidade e performance, reforçada também pela assessoria inestimável do pianista, arranjador e marido de 1971 a 1980, César Camargo Mariano.

Neste sentido, a artista adorada por muitos e odiada por tantos outros, imprime em seu canto um novo momento na música brasileira, cuja personalidade se confunde com o artístico. Seu canto sintetiza a técnica e a emoção de forma por vezes visceral, por vezes contida, brejeira, satírica.

Assim, a intérprete decalca em sua voz não mais a doçura e a submissão do canto feminino impresso na voz de sua musa Ângela Maria, mas a agressividade na voz e no corpo, exibindo assim uma postura política e engajada. Seu canto revolucionário para os padrões estéticos da época, já que a artista surge no miolo da Bossa Nova, está carregado de movimento nos braços e ombros. Ao cantar, exhibe sempre sua arcada dentária completa, demonstrando que o canto tímido de Nara Leão já não correspondia unicamente a um jeito de protestar e de mostrar insatisfação pelo poder vigente.

4.2 Baianas Nativas

Tomando como referência mais duas grandes representantes da canção brasileira, podemos ilustrar com o advento de duas baianas um novo momento que aponta para uma transgressão nos padrões não só musicais como também em termos de apresentação visual. Gal Costa e Maria Bethânia, em vez de turbantes e trajes da baiana tradicional, condizentes com uma Bahia cristalizada como um ambiente de tradição e pobreza, propõem uma Bahia também contemporânea, que utiliza elementos que coincidem com o *pop*. Assim, Gal e Bethânia imprimem seus respectivos discursos não unicamente pela voz, como também pelo desempenho corporal e pelo discurso. Diz Bethânia: “Gosto de minha pele e de minhas mãos percorrendo seus contornos”. E Gal... “Sou sexy desde o começo, só que agressiva”. (FAOUR, 2006, p.147).

Vejam os poucos de suas trajetórias para compreender o próprio ambiente em que suas respectivas carreiras se plasmassem.

Gal Costa surge no cenário musical ainda na década de sessenta. Inicialmente influenciada pelo canto de João Gilberto, rompe com esta estética buscando um canto mais gutural e gritado, tornando-se musa da *Tropicália* e portavoz do movimento na ausência dos seus mentores Caetano e Gil, à época do exílio em Londres. A intérprete passa de agressiva a moderna com álbuns emblemáticos como *Fa-Tal – Gal a todo vapor*, *Cantar, Índia* (1973), retoma a Bahia tradicional com *Gal Canta Caymmi* (1976), apresenta-se tropical com *Gal Tropical* (1979) e romântica com álbuns emblemáticos como *Água Viva* e *Mina d'água do meu canto*, sem deixar em momento algum seu canto cristalino embaçado. Gal Costa pode ser rotulada como a voz que canta e serve de referência para as novas gerações.

Maria Bethânia torna-se uma representação de canto revolucionário para os padrões vigentes da época em que surge. Convidada para substituir Nara Leão no musical *Opinião*, com direção de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi, cujo tema versava sobre o morro, teve seu êxito coroado pela canção *Carcará*, de João do Vale e José Cândido. Com uma força interpretativa impressa mais na palavra do que na melodia, a intérprete de voz grave e dramática, a cada álbum lançado, imprime novas maneiras de mostrar uma Bahia tradicional, ancestral. Seu repertório busca incessantemente uma dramaticidade carregada de elementos estéticos, poéticos, seja nos cenários, figurinos ou iluminação, utilizados como elementos cênicos, ou na sua própria opção religiosa ilustrada também pelo seu figurino e acessórios, bem como no repertório.

4.3 As intérpretes no cenário pop

Além de Rita Lee, já citada acima, outra artista e compositora que comparece na transformação da MPB para a música pop brasileira a partir dos anos oitenta é Marina Lima, que estreia em 1979, alavancada pela mão de Caetano Veloso, com quem faz dueto no seu álbum de estreia. Seu sucesso vai sendo construído pela linhagem e postura homoerótica ainda subliminarmente assumida não só pelos códigos de figurino e gestual, como também através das letras de suas canções em parceria com o irmão e poeta Antônio Cícero. Isto pode ser observado no seu quinto álbum, *Fullgás*, cuja canção se torna emblemática no universo pop embalada pela sua voz pequena e sensual, que viria a se deteriorar ao longo dos anos, retirando-a do mercado.

A esta altura, podemos observar que o Brasil, plugado cada vez mais no mundo da sonoridade dos instrumentos elétricos e das atitudes *darks, punks, rockers*, pop, impregna o ambiente musical social de tal maneira que grupos como *Kid Abelha, Blitz, Barão Vermelho*, e intérpretes como *Lulu Santos* e *Ritchie*, dentre outros, convivem com artistas que buscam em seus respectivos *territórios* o sêmen da criação como a “turma do Nordeste”, também representada nas composições de Zé Ramalho, Alceu Valença, Belchior, Ednardo, Geraldo Azevedo, e na voz da paraibana Elba Ramalho, que retoma a influência de Marinês e imprime em seu canto um Nordeste agreste, vigoroso, em diálogo com o pop no que se refere à interpretação, performance, à sonoridade e arranjos.

Elba Ramalho surge no cenário nacional, segundo a crítica especializada, como uma atriz/intérprete de canto agreste e estranho aos ouvidos acostumados com a suavidade da voz de Gal Costa. Entretanto, Elba traz um dado novo para a MPB: o frevo cantado e dançado no palco, além dos lamentos do sertão impregnado de dor. A alegria e a dor são dois sentimentos bastante recorrentes em sua trajetória.

O seu vigor no palco se assemelha ao das intérpretes de *axé music*, levando a alegria, a dança, o molejo, o *punch*, a força deste canto; sem, no entanto, revelar ainda o elemento *pop* nos moldes em que a indústria e o mercado fonográfica mundial apontam. Entretanto, carrega o estigma de ser nordestina.

A década de oitenta se constitui num momento bastante representativo para a música brasileira.

Assistimos hoje aos desdobramentos dessa abertura à pluralidade de gêneros, fontes, ritmos e talentos individuais que tão bem marcaram a passagem para a década de oitenta, acompanhando tanto a descompressão de costumes quanto a democratização do país. (ALBIN, 2004, p. 343).

Como exemplo ilustrativo do domínio assumido pelas mulheres de uma maneira geral e das intérpretes e compositoras de forma particular, temos o programa *Mulher 80*, veiculado pela Rede Globo, com números musicais ilustrados por nomes como Elis Regina, Rita Lee, Gal Costa, Joyce, Bethânia, Zizi Possi, Fafá de Belém, Joanna, dentre outras.

A década de noventa oportunizou a convivência/concorrência de diversos gêneros. Ao mesmo tempo em que sacramenta o pop rock como a música da juventude urbana, que por sua vez já se fazia presente como consumidora desde os anos sessenta, a música sertaneja passa a competir, em termos mercadológicos, com a *axé music*. É a própria brasilidade que se manifesta no âmbito da música, nem sempre de forma

pacífica. Sua expressão se torna crescentemente múltipla, estando os gêneros ou estilos musicais referidos a tradições diferenciadas, que, em conexão com os influxos internacionais, imputam noções de *pertencimento*. Observa-se cada vez mais a consolidação da mídia eletrônica de várias maneiras associada à indústria da música, com papel fundamental na informação, na divulgação, na circulação de novos ritmos, novos intérpretes, novas bandas, participando do complexo processo de construção das intérpretes no Brasil.

Destacamos neste período o surgimento de uma artista que se tornou unanimidade nacional quando do seu aparecimento em 1988: Marisa Monte. Contemporânea de Daniela Mercury, inicia sua carreira interpretando canções já gravadas numa pluralidade de ritmos e gêneros comum a uma intérprete em busca de um estilo próprio no seu primeiro álbum *Marisa Monte ao vivo* (1988).

A partir dos seus próximos álbuns, *Mais* (1991), *Verde anil amarelo cor de rosa e carvão* (1994), *Barulhinho bom* (1996), Marisa se exercita também como compositora/intérprete de suas canções em parcerias mais comum com Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Nando Reis, revelando-se a cada álbum uma intérprete de temas que perpassam o cotidiano, a relação a dois, de forma lírica e doce, característica comum em seu timbre vocal.

Marisa Monte traça sua trajetória fazendo o antimarketing de sua imagem. Resguardou-se e produziu outros álbuns, como fez com a Velha Guarda da Portela, o *Omelete man* de Carlinhos Brown, ou pesquisando sonoridades e ritmos como o samba para servir de referência na construção dos dois álbuns lançados em 2006: *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor*, depois de seis anos sem gravar um disco solo.

Aos poucos, a intérprete passa a imprimir personalidade cada vez mais singular aos seus trabalhos, bem como nas composições autorais, e nos shows cada vez mais concorridos, em virtude da sensibilidade com que se destacam o figurino, o cenário e a iluminação. Assim, criadora do seu visual e autora de sua própria imagem, ao mesmo tempo em que tem parceiros, mas assume toda a responsabilidade pela sua trajetória. “Gostem ou não gostem, sou mais eu. É assim que me sinto inteira”, diz a artista em entrevista a Barros e Simões (1998, p. 77). Na mesma entrevista, credita sua trajetória em termos de estratégia artística e não de marketing. Assim, “ao mirar um alto padrão artístico e estabelecer um eficiente esquema empresarial, Marisa Monte traçou a mais bem sucedida trajetória da música brasileira contemporânea” (p. 71).

Seguindo o caminho traçado por Marisa Monte, sem, contudo, alcançar sua projeção e unanimidade de crítica, pontuamos nomes como Adriana Calcanhoto, Ana Carolina e Zélia Duncan, para destacar as mais representativas desta geração.

Juntamente com Cássia Eller, estas três últimas são representantes da geração de compositoras e intérpretes da denominada *Nova música popular brasileira*, que, mais do que uma mensagem poética musical impressa em suas performances vocais e corporais, trazem impregnado em seu canto a sua orientação sexual, levando legiões de fãs homossexuais aos espaços em que se apresentam, demonstrando cada vez mais um país plural, não só no que se refere a gêneros musicais e costumes, como também a opções sexuais.

Outras intérpretes que surgem no novo milênio podem ser sumarizadas em três nomes que despontam no mercado: Maria Rita, Vanessa da Matta e Maria Gadú.

Maria Rita já surge no mercado com uma carga de responsabilidade singular. Filha de Elis Regina e César Camargo Mariano lança o primeiro álbum gravado ao vivo num show que contempla canções de Milton Nascimento, Marcelo Camelo (guitarrista do grupo *Los Hermanos*), buscando uma sonoridade acústica com *pegada* pop.

Com o álbum *Samba meu*, de 2007, Maria Rita traz o samba como tema, contemplando novos compositores como Arlindo Cruz, Serginho Meriti, Edu Krieger, Franco, além do consagrado compositor Gonzaguinha.

Vanessa da Matta, que desponta no novo século sem ter alcançado o sucesso de Marisa Monte, imprime em sua performance referências pontuais de intérpretes como Clara Nunes, Adriana Calcanhoto e Gal Costa. Constituiu-se também como uma intérprete autoral, como pode ser conferido na canção *A força que nunca seca*, gravada por Maria Bethânia, quando a artista contava com apenas 19 anos. Mas é também como compositora que se apresenta nos seus álbuns: *Vanessa da Mata* (2002), *Esta boneca tem manual* (2004), *Sim* (2007), *Multishow ao vivo* (2009) e *Bicicletas, bolos e outras alegrias* (2010).

Maria Gadú, paulistana com 24 anos e apenas um álbum gravado, se tornou a maior representação do segmento homoerótico da atualidade.

5 A *axé music* e a construção de uma intérprete baiana/brasileira

Importante traçar de forma sucinta o panorama sócio-cultural que propiciou o aparecimento desta intérprete baiana no Brasil, indissociável, portanto, do período de transição sócio-cultural presente na Bahia e no Brasil de forma geral e da autonomização da produção da música popular brasileira/baiana no ambiente do

Carnaval, bem como dos novos modelos de blocos de trio, propiciando assim o aparecimento da intérprete baiana nos moldes em que foi construído.

O surgimento da *axé music* no Brasil, no final dos anos oitenta, coincide com a ascensão da música sertaneja, com quem divide as atenções da mídia radiofônica e televisiva, bem como uma grande fatia do mercado na venda de CDs. A *axé music* se torna, então, a representação do Carnaval contemporâneo de Salvador, já sendo denominada por revistas especializadas como *pop/axé*, enquanto suas representantes como Ivete Sangalo, Daniela Mercury e Claudia Leitte assumem o lugar de intérpretes no cenário *pop*. A própria Margareth Menezes fala em termos de *afropopbrasileiro*.

Neste sentido, a década de noventa e o início do novo milênio se constituem num momento emblemático desta nova configuração que a cada ano apresenta transformações cada vez mais velozes.

4.1 As Intérpretes de Axé Music

A performance vocal destas intérpretes da *axé music* pode caracterizar universos de incorporações e reinvenções, em releituras não unicamente presente em seus aspectos técnicos tais como afinação, pureza e riqueza de emissão, como também em outros níveis de percepção, no qual o poder imagético da voz, além de se apropriar de uma canção, transfigurando-a, transmite, em seu canto, um lugar de onde este canto ecoa, incorporando e rearticulando sentidos.

Daniela Mercury num corpo que dança, denota o descongelamento do artista no palco. O espetáculo toma forma de show *business*. Neste momento, não só o corpo e a voz se movimentam, mas também o palco se torna móvel com a invenção do trio elétrico, telões ampliam detalhes do cenário e do corpo, a iluminação toma proporções descomunais e transformam a visibilidade de praticamente tudo... enfim, todo o visível é reconfigurado como espetáculo. Para a artista,

Junto com o canto existem outros pilares que alicerçam a carreira do intérprete: Domínio do que se quer fazer com a música, pesquisa musical com escolhas conseqüentes (boas ou ruins). Eu sempre tive a idéia do que quero. A intérprete no palco com dança, repertório, detalhe de arranjo etc, quem trazia a proposta era eu e cada vez mais. (depoimento concedido a autora em 2005).

Diferentemente de Daniela, Ivete Sangalo considera intérprete

Àquela que se sente íntima de uma canção, que é possível interpretar, bacana não só o segmento, mas o sentimento. Não é só aquele que chega, grita e canta, se dilacera, ou então se joga no chão, não. (Depoimento concedido a autora em 2005).

Ivete ao imprimir uma interpretação mais romântica, sinuosa e ao mesmo tempo vigorosa, transita por outros estilos com segurança. A simplicidade presente nas harmonias e letras das canções se sofisticada pela intimidade e apropriação com que embala o seu público.

Para Margareth Menezes a intérprete é

Uma mensageira. Acho que a função maior é pegar uma música, e conseguir trazer dela, todo sentimento, fazer com que esse sentimento passe pras pessoas, e com a interpretação fazer com que as pessoas sonhem. Eu sinto assim a música. E ao longo do tempo que eu venho amadurecendo eu venho cada vez mais buscando ter essa integração com a música, com a letra. (Entrevista concedida a autora em 2005).

As intérpretes de Axé Music criam diferentes signos que se cruzam em redes tocando em fronteiras fluidas e difusas onde é construída a identidade no Carnaval de Salvador. Atributos como sensualidade, malemolência, denço, energia etc., são alguns requisitos constituídos no imaginário do público e da mídia para o reconhecimento destas intérpretes que, ao carregar consigo estes signos, podem representar esta música que, por sua vez, pode ter um apelo carnavalesco, mas que bem pode ser representado por qualquer intérprete que carregue esses atributos sem, para tanto, haver nascido baiana ou mesmo brasileira.

Por outro lado, estas intérpretes que possuem como local de enunciação o Carnaval de Salvador, tem na Axé Music uma linguagem em constante movimento que se estabiliza e se desestabiliza, participando de uma transformação socio-histórica, do engendramento de uma identidade.

Estas intérpretes trazem em sua voz de comando de rainhas, guerreiras e sereias, uma corporeidade condizente com um palco e geografia móveis, já que o trio elétrico circula em locais diversos e entre multidões, características singulares. De maneira geral, as intérpretes de *axé music* e de maneira particular as intérpretes no trio elétrico podem ser comparadas a maratonistas que necessitam tanto de resistência quanto de força muscular para dar conta de uma atividade física/estética que exige, além de energia, grande preparo físico.

Além do vigor corporal e vocal que se exige no canto da Axé Music, o figurino, a iluminação, as coreografias praticada por todos os foliões, dos pipocas, aos associados dos blocos e camarotes, acompanhadas de palavras de ordem podem ilustrar o grau de “encantamento” dessas sereias-guerreiras neste ambiente.

6 Aspectos Conclusivos

A intérprete personaliza, transforma a música em algo que é seu, nunca interpretando da mesma forma a mesma canção; assim é que ela torna o que canta real, palpável. A voz da intérprete tem que ter afinidade com suas convicções. Para a intérprete, há um ponto em que a voz desaparece e ela entra, então, em transe, como na busca do êxtase da interpretação artística.

O que diferencia o intérprete dos outros indivíduos é uma percepção diferenciada na forma de ouvir-receber esta onda sonora e reproduzi-la de forma compatível do que se convencionou chamar, na música ocidental, de *sistema temperado*, composto de sete sons. Esta reprodução, contudo, está imbuída de um sentimento interpretativo que, juntamente com a predisposição para ouvir e receber estes sons, traduz-se de forma idiossincrática e diferenciada. A princípio, qualquer ser humano que se inscreva nestas características acima enumeradas pode se tornar um intérprete.

Por outro lado, o ouvinte que entra em contato, seja através de shows, TVs, rádios, mp3, 4, Ipod, etc, com a obra do autor, através da voz da intérprete, também trava um diálogo, uma sintonia com ambos, na medida em que ocorre uma interpretação da obra diante da qual cabe ao ouvinte identificar-se ou recriar à sua maneira, pois este ouvinte não é um mero receptor, e sim, também, alguém que trava um diálogo com o autor e o intérprete. Neste sentido, esta relação de interdependência entre autor/intérprete/ouvinte se processa de modo constante e dinâmico.

Martins;Vitale (2007) apontam que, em 2006, mais de 100 intérpretes femininas chegaram às lojas, enquanto que, do sexo masculino, apenas 34 foram lançados. Segundo o autor, este *boom* de vozes femininas se deve a três fatores: 1) o aumento do apuro técnico das cantoras, que buscam cada vez mais tornar a voz um instrumento; 2) a dedicação das mulheres em especial na arte de interpretar; e, por fim, 3) o diálogo constante que estas novas aspirantes a estrela mantêm com as suas precursoras.

Assim, as múltiplas possibilidades de um país mestiço podem ser observadas na mensagem poética e no canto destas intérpretes carregado de significados de vários lugares. Pode-se observar que as representações que articula identidades formadoras do *texto-nação* Brasil também se encontram presente na produção musical/vocal destas intérpretes que contribuem de forma determinante para a construção do *texto da brasilidade*.

Após esta longa relação de intérpretes brasileiras, aos efeitos de compor uma caracterização de sua diversidade tanto quanto de alguns eixos comuns de seus desempenhos e de suas posturas, pode-se afirmar que o sujeito da música/canção – especialmente o sujeito feminino, no caso deste artigo – se traduz como um representante em potencial na mediação/relação entre artista e sociedade.

Referências

ABREU, Felipe. *A questão da técnica vocal: ou a busca da harmonia entre música e palavra*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p.104-112.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB- A História de Nossa Música Popular de Sua Origem Até Hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARROS, André Luiz; SIMÕES, Eduardo. *A Dona da Voz*. Revista Bravo. n.14, p.72-79, Nov.1998.

DINIZ, Julio. *A voz como construção identitária*. In: MATOS, Cláudia Neiva de;

MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 207-16.

FAOR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos Culturais: Identidade e Política entre o moderno e o Pós Moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

MARTIS, Sergio; VITALE, Paulo. *A nação das cantoras*. *Veja*, ano 40, n.14.p.120-127

MENEZES, Margareth Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 5 out. 2005. cassete sonoro (60 min).

MERCURY, Daniela.(Org.) *O canto do carnaval*. Salvador: Corrupio, 2005.

_____ Entrevista a TV Italiana. Salvador, 1 mar. 2003c. 1 cassete sonoro (60 min).

OLIVEIRA, Valéria Leal. *A qualidade vocal na axé music*. Temas em voz profissional. RJ:Revinter, 2007, p. 85-105.

SANGALO, Ivete. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 6 out. 2005. 1 cassete sonoro (60 min).

SANTANNA, Marilda. *As donas do Canto: Uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador*. Salvador:EDUFBA, 2009.

_____. *O Canto barroco da Axé music*. Revista Diálogos Possíveis. Ano 7 n.1., janeiro-junho, 2008, p.180-196.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: O poeta da viola, da modinha e do lundu ((1740-1800)*. São Paulo:Ed. 34, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via leterra/Fapesp, 2003.

VALVERDE, Monclar. *Mistérios e encantos da canção*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.268-277.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.