

ISSN: 2316-7858



MÚSICA POPULAR EM REVISTA

ano 2, vol. 1, jul.-dez. 2013

**Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Música
Centro de Letras e Artes - UNIRIO**

SOBRE A REVISTA

Música Popular em Revista (MPR) é uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

A MPR divulga artigos originais de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Além de artigos, este periódico aceita outros tipos de contribuições como resenhas, entrevistas e partituras cujos conteúdos sejam compatíveis com a sua temática.

O objetivo desta publicação é se constituir num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Desse modo, pretende-se contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, que vem se formando nas últimas décadas, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos construídos a partir de várias epistemologias.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

- Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas)
- Luiz Otávio Braga (PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

- Cláudia Azevedo (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- José Roberto Zan (UNICAMP, Campinas)
- Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP, Campinas)
- Pedro Aragão (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Esdras Rodrigues Silva (UNICAMP, Campinas)
- Sergio Barrenechea (UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO CONSULTIVO NO EXTERIOR

- David Treece (King's College London, UK)
- Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha)
- Juan Pablo González (PUC-Chile, Chile)
- Simon Frith (University of Edinburgh, UK)

CONSELHO CONSULTIVO NO BRASIL

- Adalberto Paranhos (UFU, Uberlândia)
- Marcos Nobre (UNICAMP, Campinas)
- Alberto Ikeda (UNESP, São Paulo)
- Maria Izilda Santos de Matos (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Dilmar Miranda (UFC, Fortaleza)
- Felipe Trotta (UFF, Niterói)
- Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Heloísa Valente (USP, São Paulo)
- Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
- Heron Vargas (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Renato Ortiz (UNICAMP, Campinas)
- Ivan Vilela (USP, São Paulo)
- Ricardo Goldemberg (UNICAMP, Campinas)
- José Adriano Fenerick (UNESP, Franca)
- Rita Morelli (UNICAMP, Campinas)
- José Geraldo Vinci de Moraes (USP, São Paulo)
- Rúrion Soares Melo (UNIFESP, São Paulo)
- Luiz Tatit (USP, São Paulo)
- Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis)
- Marcelo Gimenes (UNICAMP, Campinas)
- Tânia Costa Garcia (UNESP, Franca)
- Márcia Tosta Dias (UNIFESP, São Paulo)
- Walter Garcia (USP, São Paulo)
- Marcos Napolitano (USP, São Paulo)

Layout e capa: Adalcio Camilo Machado (UNICAMP, Campinas/UFU, Uberlândia)

Música Popular em Revista / Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO – ano 2, volume 1, julho a dezembro de 2013 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2013.

Revista (on-line)
Periodicidade: semestral.
ISSN: 2316-7858.

1. Música Popular – Periódicos. 2. Música – Análise, apreciação. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

BIA

CDD - 781.63

Sumário

Editorial	4
<i>Rafael dos Santos e Luiz Otávio Braga</i>	
“Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912).....	7
<i>Martha Tupinambá de Uilhôa</i>	
Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro	34
<i>Felipe Pessoa</i> <i>Ricardo Dourado Freire</i>	
“So What” de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação idiomática.....	61
<i>Paulo José Tiné</i>	
Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida	74
<i>Sandra Ciocci</i> <i>Ney Carrasco</i>	
Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60.....	99
<i>José Roberto Zan</i>	
Charly García: alegoría y rock.....	125
<i>Mara Favoretto</i>	
Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo.....	152
<i>Lucas Tomás de Souza</i>	

Editorial

É com muita satisfação que apresentamos este novo volume de *Música Popular em Revista*, que marca o primeiro ano de atuação de nosso periódico. Esperamos ter contribuído para ampliar o debate sobre a música popular no âmbito acadêmico e desejamos que o mesmo aconteça com este novo número que ora publicamos.

O volume se inicia com três textos que trazem contribuições metodológicas para o estudo da música popular. O primeiro, de autoria de **Martha Tupinambá de Ulhôa**, detém-se sobre a canção “Noite serena” em duas versões, sendo uma interpretada pelo cantor Bahiano e outra por Mário Pinheiro, ambas registradas nos primórdios da gravação sonora no Brasil. Objetivando comparar aspectos interpretativos dessas duas gravações, a autora trabalha com *softwares* que conseguem registrar o espectro e a amplitude do som, o ataque e o corte das notas, para assim destacar as peculiaridades de um e outro cantor. Complementarmente, o artigo apresenta um amplo debate com a musicologia, refletindo sobre as ferramentas comumente utilizadas nessa subárea dos estudos musicais e seu uso na análise da música popular gravada.

Felipe Pessoa e **Ricardo Dourado Freire** discutem o estudo do choro tendo como parâmetro os fonogramas. Nesse sentido, estabelecem também um diálogo com a musicologia e buscam ampliar suas ferramentas para poder lidar com a música gravada. Para isso, os autores convocam o conceito de *performance* conforme proposto pelos estudos de Paul Zumthor sobre a poesia na Idade Média, bem como as recentes pesquisa de Nicholas Cook e seus colaboradores do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, no intuito de trazer novas possibilidades às análises de gravações. Munidos desse escopo teórico e metodológico, Pessoa e Freire analisam fonogramas do choro, atentando para as relações que se estabelecem entre os aspectos estilísticos e interpretativos com diferentes tecnologias de gravação sonora que se desenvolveram no século XX.

Por sua vez, o artigo de **Paulo José Tiné** traz propostas metodológicas para a música popular improvisada. O autor estuda a improvisação de Miles Davis sobre o tema “So What”, gravado no disco *Kind of Blue*, de 1958. Tiné aplica processos de redução melódica ao solo de Davis, retirando dele a parte rítmica, o que o leva a atentar para o material harmônico-melódico empregado pelo instrumentista na construção de sua improvisação. O artigo ainda dialoga com as teorias de George Russell e discute o modo como o modalismo é empregado no *jazz*.

Na sequência, **Sandra Ciocci** e **Ney Carrasco** trazem ricos detalhes sobre as comédias musicais da Companhia Atlântida Cinematográfica e sobre os cantores do rádio que atuaram nessas produções, com destaque para Emilinha Borba, Adelaide Chiozzo, Dóris Monteiro e Francisco Carlos. Os autores mostram de que maneira as canções passaram a ter um papel cada vez mais central na narrativa do filme a ponto de, em muitos casos, os cantores tomarem o espaço dos atores, tornando-se os protagonistas nas telas. Suas análises contemplam aspectos bastante diversificados, atentando para a articulação entre as canções e a narrativa do filme, para questões técnicas impostas pelos equipamentos que a companhia possuía e para a relação dessa nova forma de entretenimento popular com outras que lhe precederam, especialmente o Teatro de Revista.

José Roberto Zan apresenta um rico panorama sobre a chegada do rock no Brasil, detendo-se na produção dos artistas associados à Jovem Guarda. O autor enfatiza as relações entre esse repertório e um conjunto de mudanças sociais e culturais da década de 1960, como o surgimento da figura do *teenager* e a formação de uma “sociedade de massa”. Zan também analisa, de maneira ainda mais minuciosa, a trajetória de Roberto Carlos, enfatizando sua passagem do iê-iê-iê para a canção romântica, entendendo tal transformação como uma expressão da força que a música popular romântica possui no Brasil.

O artigo de **Mara Favoretto** contempla a produção do roqueiro argentino Charly García durante governo militar em seu país. Sua investigação se dedica às alegorias presentes no repertório do cancionista – e, por extensão, em boa parte rock nacional, inclusive por consistir numa estratégia para driblar a censura do período. Analisando os discos *La máquina de hacer pájaros* (1976), *Películas* (1977), *Serú Girán*

(1978), *La grasa de las capitales* (1979) e *Bicicleta* (1980), a autora mostra que as alegorias não só se referiam à situação política da época em que foram compostas, mas que ainda, ao serem revisitadas, permitem novas associações.

Por fim, **Lucas Tomás de Souza** analisa a construção da imagem do cantor Raul Seixas. Para isso, o autor conjuga as letras das canções de Raul Seixas com suas performances, entrevistas, um amplo material da crítica musical e dados sobre o mercado musical do período. Diante desse conjunto de informações, o artigo mostra de que maneira o roqueiro foi se transformando naquele *personagem* “Maluco Beleza”, que se tornou indissociável de sua música.

Esperamos que os artigos possam ser úteis e agradáveis! Boa leitura!

Os editores,

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)
Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)
Campinas, dezembro de 2013

“Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912)

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA*

RESUMO: De 1902 a 1927 foram produzidos no Brasil cerca de 7000 discos “acústicos” (gravados pelo sistema mecânico). Algumas das gravações da primeira década do século XX são registros valiosos de interpretações de música de tradição oral feitas pelos próprios cantores populares. Ao as escutarmos construímos uma ideia de que sejam exemplares de estilo popular “autêntico”, pela sua proximidade com as práticas musicais do século XIX. Entretanto, ao comparar o estilo vocal dos pioneiros da gravação fonográfica no Brasil e sua trajetória profissional é possível perceber o impacto sutil, mas importante, da tecnologia de gravação na produção e consumo da musical popular. Gravações de uma mesma canção (“Noite serena”) com Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904), e Mário Pinheiro (Victor 98928, 1908-1912), servirão como estudo de caso.

PALAVRAS-CHAVE: estilo vocal, tecnologia de gravação fonográfica no Brasil, 1902-1912.

“Noite serena” [“Serene Night”]: vocal style in acoustic recordings (1902-1912)

ABSTRACT: From 1902 to 1927 were produced in Brazil circa of seven thousand acoustic sound recordings of the first Brazilian professional popular music artists, as well as genres that were the basis for modern Brazilian popular music together with solos, duets and overtures of opera and operetta standards. The early song recordings, the first available register of performances made by Brazilian popular musicians themselves, are valuable records of popular music of oral tradition in Brazil. Listening to them we might have the idea that they are “authentic” samples of traditional singing style for their proximity to Nineteenth Century practices. However, when comparing the singing styles of those pioneer stars, and their trajectory in the music industry, it is possible to perceive the subtle but important recording technological impact on the production and consumption of popular music practices. Recordings of the same traditional song (“Noite serena” [“Serene Night”]) with Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904), and Mário Pinheiro (Victor 98928, 1908-1912), will serve as a case for analysis.

KEYWORDS: vocal style, recording technology in Brazil, 1902-1912.

* **Martha Tupinambá de Ulhôa** possui graduação em Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música (1975), Master Of Fine Arts - University of Florida (1978) e PhD em Musicology - Cornell University (1991). É docente do PPGM-UNIRIO (1996-); pesquisadora do CNPq; Member-at-large da IASPM (2013-2015); coordenadora de Artes (2012-) e membro do Conselho Superior da FAPERJ (2008-2014).
E-mail: mulhoa@unirio.br.

Música popular, tomada como uma categoria discursiva e histórica no contexto do século XXI, se refere a práticas de entretenimento musicais veiculadas por meios de comunicação transnacionais para o uso de um público heterogêneo. Em relação às teorias para sua análise, se por um lado indústria musical e economia global podem significar controle seletivo das práticas e padronização (temática privilegiada pela Sociologia e Comunicação Social), por outro lado, os mesmos suportes tecnológicos – centrais para a consolidação e modificação da indústria musical (a exemplo da internet) – podem abrir espaços de fortalecimento e autonomia relativa para práticas musicais não hegemônicas (observáveis pela perspectiva da etnomusicologia). Os meios de transmissão (orais, escritos, aurais ou virtuais), a perspectiva comunicacional (produção ou recepção) e as questões de pesquisa (usos e funções, significado, técnica, linguagem ou história) inerentes à música popular a ser pesquisada é que determinam a metodologia pertinente para sua análise.

A escrita sobre música popular no Brasil, até o último quartel do século XX, foi conduzida por folcloristas e músicos, geralmente abordando o trinômio erudito, folclórico e popular (nessa ordem de importância), além de jornalistas e aficionados. Entre os últimos, a maioria tratava principalmente do samba, defendendo a autenticidade e tradição frente à música estrangeira. Somente nos últimos anos do século XX e início do século XXI, com o aumento expressivo de pesquisa pós-graduada em música popular do Brasil (em Letras, História, Música, Sociologia e Comunicação), começam a aparecer, ainda no formato de dissertações e teses, a interpretação ou revisão de dados primários e, esperamos, a abertura de frentes de investigação originais.

Uma consulta no banco de teses da CAPES realizada em 2012 mostra que entre 1987 e 2011 foram defendidos 686 mestrados e doutorados cujas palavras-chave ou resumos contêm a expressão exata “música popular”. Dentre os doutorados (155) as seguintes áreas do conhecimento são mais representadas: Letras/Linguística/Literatura (23%), História (22%), Comunicação (15%), Música (12%) e Sociologia (11%). Obviamente esta contagem apenas mostra uma tendência

em considerar a música popular como um objeto de estudos “interessante” e, sobretudo, não é exaustiva, pois ficam de fora produtos dedicados a gêneros musicais específicos. Se restringirmos a consulta para a expressão “canção popular” no banco atual (no momento mostrando apenas resultados entre 2000 e 2012) os resultados não são muito diferentes. Em novembro de 2013 foram resgatados 69 trabalhos, 18 dos quais em nível de doutorado (7 de Letras, 3 de Linguística, 1 em Literatura, 2 de História, 1 de Multimeios, 1 de Ciência da Religião, 1 em Comunicação, 1 em Antropologia, e 1 em Música). Ou seja, no estudo da “canção popular” também predomina o trio Letras/Linguística/Literatura (61 %), seguido de História (11 %) e, minoritariamente Multimeios, Ciência da Religião, Comunicação, Antropologia e Música (5,5% cada). A tese da área da música que aparece na busca trata do fado português entre os imigrantes no Rio de Janeiro, ou seja, poderia, em princípio ter sido defendida na área de história oral, já que gira em torno das memórias de fadistas obtidos através de depoimentos/entrevistas.

Em revisão publicada em 2005 com o título sugestivo de “Pontos de escuta da música popular no Brasil” a antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos faz um levantamento do estado da arte nos estudos da música popular através do exame de textos originados nas universidades ou em “autores consagrados como especialistas” (TRAVASSOS, 2005, p. 94). São discutidas as “vertentes” do Folclore musical (com referência a Renato de Almeida e Mário de Andrade); da etnomusicologia e antropologia (focalizando temáticas, algumas das quais compartilhadas com os estudos do folclore – cultos afro-brasileiros, catolicismo popular, bandas de pífanos, hip hop, funk, música eletrônica); dos estudos literários e semiótica da canção popular (ênfatisando a superação do constrangimento causado pela atitude cientificista e “a obsessiva busca de matrizes raciais” dos trabalhos pioneiros de Sílvio Romero (TRAVASSOS, 2005, p. 102) pela busca de abordagens mais holísticas – são citados Mammi, Nestrowski e Tatit, este último também por sua metodologia de análise da canção); da sociologia (com menção a José de Souza Martins, Waldenyr Caldas e Márcia Tostas Dias); e, finalmente, da historiografia (onde são incluídos tanto historiadores de fora da universidade, de Orestes Barbosa a José Ramos Tinhorão, como historiadores de ofício, como Marcos Napolitano e

Martha Abreu). Travassos enfatiza os temas “que escapam ao cânone da música popular brasileira construído em torno do choro, samba e MPB” (TRAVASSOS, 2005, p. 102), e a crítica das histórias da música com “inclinação positivista” e com “tendência à atribuição de vida autônoma aos estilos e gêneros musicais” (TRAVASSOS, 2005, p. 107). A etnomusicóloga reconhece que o “caráter parcial e fragmentário das especializações gera frustração diante de objetos complexos [como a música popular], que demandam conhecimentos em diversas áreas” (ibid.), registrando o que chama de “alargamento dos horizontes de observação” quando “a análise de ... objetos musicais discretos cede lugar ao comentário de novas modalidades de prática e fruição musical [e] ... suas implicações na constituição das subjetividades” (TRAVASSOS, 2005, p. 108).

Neste cenário, desenvolver estudos de linguagem e estruturação musical parece não ser bem vindo e, a contar pelo número reduzido de doutoramentos na área, é possível que demore um pouco mais para que investigações musicológicas em música popular ganhem mais espaço. Acontece que, de fato, investigar a música popular pela perspectiva da musicologia implica em lidar com ritmos, harmonias, formações instrumentais, estilos interpretativos, processos composicionais, arranjo musical, enfim, focalizar a análise de objetos musicais discretos, investigando seu funcionamento interno. Esta especialização não significa ausência de autocrítica, nem, necessariamente, falta de interesse pelos debates multidisciplinares. O empecilho maior para que a musicologia encontre um nicho acadêmico mais confortável é a dificuldade em construir equipes e projetos agregando especialistas de várias áreas. E com a competição artificial através dos chamados índices de impacto – tão polêmicos, mas infelizmente tão presentes no cotidiano acadêmico – uma disciplina que é intrinsecamente multidisciplinar acaba ficando marginalizada. Explico: fazer musicologia significa lidar, além da linguagem e estruturação musicais, com conhecimentos de história, antropologia e linguística, para ficar somente em algumas áreas do conhecimento mais óbvias. No entanto, na bibliografia das teses defendidas sobre assuntos musicais naquelas mesmas áreas citadas, raramente aparecem autores da musicologia. Ou seja, musicólogos fazem sempre referência a historiadores, antropólogos e linguistas, enquanto o inverso raramente

acontece ainda. Não é possível prever como o estudo da música popular vai estar daqui a alguns anos e nem se seria útil a estruturação de um campo autônomo. Do ponto de vista da musicologia, é marcante o crescimento do número de doutoramentos em música com temática sobre música popular, e, principalmente o grande número de mestrados na área.¹

O estudo da música popular gravada no âmbito da musicologia

Antes do aparecimento da gravação, a transmissão da música popular se dava pela oralidade e pela escrita. Com o rádio e a televisão, aparece o que Ong (apud KLEINE e GALE, 1996) intitula “oralidade secundária”, onde a oralidade é produzida por tecnologia. Há uma sensação de intimidade e proximidade sem, no entanto, haver de fato uma interação.² Em relação à gravação, como menciona Timoty Rice (2013) no seu verbete do *Grove* sobre transmissão musical, ela preserva o registro de uma composição musical (como na partitura), mas vai além da notação, ao fixar na mídia detalhes (como timbre e andamento) antes possíveis de transmitir somente de forma oral/aural. A gravação facilita o aprendizado aural pela repetição de uma performance da mesma forma que a tradição escrita fixa algumas instruções que, em sabendo ler os símbolos musicais e estando familiarizado com o estilo geral daquele tipo de repertório, um músico pode executar facilmente uma peça (não necessitando memorizá-la pela repetição).

Na transmissão oral, como é possível observar no estudo comparativo de versões de “Isto é bom”, são mantidos elementos básicos para a identificação da música, no caso apenas o estribilho: “Isto é bom, ist’ é bom que dói!”. Quanto à estrutura da peça, encontramos um ponto interessante na comparação entre uma versão interpretada a partir de uma partitura (um “arranjo” feito por um certo XXX) e uma gravação-registro da versão de tradição oral. A versão escrita –

¹ Agradeço Cláudia Azevedo por compartilhar dados de sua pesquisa de PD sobre a produção acadêmica em música popular nos PPG em música no Brasil.

² No caso da internet no qual aparece a questão do ambiente virtual e do ciberespaço, as discussões se dão no âmbito do virtual/atual, ou seja, sem a presença física da comunicação presencial.

provavelmente anotada a partir do sucesso no teatro – varia a melodia com saltos percorrendo a extensão de uma nona. Enquanto os versos apresentam desenvoltura e movimento, o estribilho é mais contido, utilizando somente a metade inferior da tessitura escalar da peça. Aqui a ênfase está nos versos, na diferença, enquanto o refrão funciona apenas como um repouso para a retomada de outro verso. A versão de tradição oral funciona exatamente ao contrário, a parte dos versos na metade superior da escala numa melodia em terraço³ e o estribilho percorrendo uma extensão menor, de uma sétima (do fá 3 ao sol 2). Na versão de tradição oral (registrada em disco) o estribilho é a parte mais importante, enfatizando o lúdico, o irônico e o travesso, aquilo que pode ser mais variado por estar firmemente enraizado na memória coletiva. Nos versos, o cantor precisa de toda a sua energia para lembrar (ou inventar) letras de quadrinhas diferentes.

Já no caso da música que emerge na era da gravação, as coisas funcionam um pouco diferente. Uma música gravada “congela” uma interpretação específica, sendo que algumas gravações chegam a se transformar em “tradição”, como é o caso de “Urubu malandro”, conhecida na interpretação antológica de Pixinguinha a ponto de ele ser considerado como seu “autor”. É muito mais difícil ser criativo na interpretação de qualquer música gravada “estável”. Em relação a “Urubu...”, as variações consagradas por Pixinguinha foram repetida fielmente em inúmeras gravações, muito depois da gravação emblemática de 1930 (Victor-33.262).

Ao escutarmos uma canção gravada, temos diante de nós uma série de ajustes teórico-metodológicos a fazer. O primeiro elemento de adequação para o musicólogo treinado como músico na tradição artística clássico-romântica europeia que se dispõe a estudar a música popular é a questão formal. Enquanto que naquela a ênfase está na estruturação melódico-harmônica e no desenvolvimento temático, na música popular (e na canção em particular) a ênfase está na redundância e repetição de estruturas genéricas padronizadas. Assim, enquanto a estética artística favorece a diversidade de procedimentos musicais, a estética popular privilegia a conformidade com normas genéricas que são extrapoladas muito sutilmente, especialmente

³ Melodias em terraço possuem segmentos de âmbito reduzido que se repetem em níveis de altura próximos. Para uma introdução ao estudo do contorno melódico ver Adams (1976).

naqueles parâmetros pouco estudados pela musicologia tradicional, tais como estilo vocal, textura instrumental e microrritmo (o chamado groove, molejo, suingue, enfim, expressividade).

O segundo ajuste, talvez até mais significativo, é a percepção do impacto da tecnologia de gravação nas práticas musicais e não só da chamada “música popular”. Como menciona Katz (2004), a tecnologia de gravação tem catalisado novas maneiras (1) de ouvir música – inicialmente uma atividade social, depois audição individualizada e, novamente, uma nova escuta coletiva através do compartilhamento de arquivos na internet –, (2) de mudanças na própria prática musical - como a introdução do *vibrato* constante nas gravações de instrumentos de cordas friccionadas, como uma forma de intensificar e encorpar o som, compensando ainda pela ausência do aspecto visual da performance e a sensação de proximidade física e expressiva–, e também (3) do aparecimento de novos procedimentos composicionais e gêneros musicais – como o *loop* e o minimalismo; o *sampling* e o rap.

O fato é que a gravação modificou inclusive a forma principal de transmissão musical no século XX. Se nos séculos anteriores as pessoas aprendiam e escutavam música pela transmissão oral, quando não decifravam música através da escrita – tendo ou não a vivência prática daquela tradição de execução musical – no século XX o contato maior com música acontece por meio de gravações. Tanto que é possível se falar de uma “História da Música Aural”, ou seja, uma história da música cujas fontes primárias são registros fonográficos e não manuscritos ou partituras (LINEHAN, 2001).

A mudança de foco da musicologia da análise da música enquanto texto musical, enquanto partitura para o estudo sistemático da música enquanto evento, enquanto processo interpretativo foi gradual e só se intensificou nas vésperas do século XXI. Neste cenário a comparação de gravações é central. No entanto, assim como a partitura impõe limitações no que pode ser registrado e analisado – a notação musical privilegia o parâmetro altura, como mencionado por Randel (1992) no seu texto sobre o cânone musicológico –, as gravações, por sua vez trazem outras questões teóricas e metodológicas que acabam direcionando a pesquisa na área, seja

de música popular seja de música erudita. Enquanto a musicologia “tradicional” estava lidando preferencialmente com o parâmetro altura, como mencionado, os estudos de música gravada tem se concentrado em alguns aspectos ligados ao caráter e expressividade musicais, tais como andamento, *rubato*, *vibrato*, timbre, articulação, portamento, entre outros (BOWEN, 2003; CLARKE e COOK, 2003; PHILIP, 2004; LEECH-WILKINSON, 2009 e RINK, 2002).

Não estou dizendo que deva existir uma musicologia da música popular, no entanto. Como a musicologia é construída a partir de seu objeto, a sonoridade, fatalmente é dependente de seu suporte/meio de transmissão (oralidade, escrita, impressão, gravação, internet). E grande parte da energia do musicólogo é colocada na organização de suas fontes, até mesmo antes de poder se voltar para a análise de seu conteúdo musical. Assim, no caso de textos escritos, são elaborados catálogos e edições críticas de manuscritos e partituras; para o caso de gravações, são elaboradas discografias. Estas discografias, assim como os catálogos de obras, nos ajudam a selecionar nossos objetos de análise com mais propriedade. E as gravações, parafraseando Daniel Leech-Wilkinson:

... nos permitem ouvir como soava a música do passado — levando em conta as deficiências em cada tipo de suporte técnico — nos mostrando também como nossa concepção do que seja “musical” é radicalmente diferente da dos músicos que fizeram as gravações no passado. ... No entanto, o acúmulo de dados sobre as práticas musicais do passado registradas em gravações, aliado ao acesso a tecnologias digitais permitem a comparação dessas gravações e o avanço metodológico da musicologia: pensar sobre música ligada à sua escuta e sua performance na busca pela compreensão de o que são sua expressividade e seu significado. (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 1).

Nas seções a seguir será focalizada a discografia referente às gravações pioneiras de música popular no Brasil, apontando uma possibilidade para análise daquele repertório, tomando como exemplo duas gravações da modinha *Noite Serena*.

A pesquisa com gravações pioneiras no Brasil – o que nos diz a discografia.

O início de qualquer trabalho com gravações é a construção de uma discografia, pois é necessário, antes de tudo, estabelecer a viabilidade do trabalho

quanto às suas fontes primárias. A discografia contém várias informações essenciais. Entre elas, além do título da obra, autoria (se houver), intérprete, acompanhamento (se houver), a gravadora, o número de série e o número de matriz. O número de série é atribuído pela gravadora, sendo o elemento identificador de catálogo. Se a gravadora lança novamente um disco num outro formato ou é vendida, suas matrizes irão receber outro número de série, num outro rótulo. Por exemplo, para lidar com as gravações pioneiras da Casa Edison, temos que contemplar a perspectiva de investigar de 1902 a 1915, uma vez que ao fundar a fábrica da ODEON no Rio de Janeiro, Fred Figner recebeu de volta várias matrizes do início do século que tinham sido levadas para prensagem em fábricas europeias.

No Brasil a indústria fonográfica já começou sua existência com uma vitalidade grande, em parte porque Fred Figner (1866-1946), fundador e dono da Casa Edison e pioneiro das gravações no Brasil, percebeu, logo que aportou em Belém do Pará, que os brasileiros tinham uma preferência particular por gravações com os artistas ou pessoas locais. Figner foi o responsável pela maior parte das 7000 gravações conhecidas da fase mecânica de gravação no Brasil. Sua história é contada por Humberto M. Francheschi (2002) no livro *A Casa Edison e seu tempo*.

As cerca de 7000 gravações feitas no Brasil pelo sistema mecânico, entre 1902 e 1927, estão registradas no primeiro volume da *DISCOGRAFIA Brasileira em 78 rpm-1902-1964* organizada por Alcino de Oliveira Santos, Grácio Guerreiro Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). O exame atento da discografia nos permite estabelecer um mapeamento dos vários agentes envolvidos no processo de produção dos fonogramas da época (gravadoras, produtores, cantores, grupos, arranjadores, instrumentistas), bem como identificar os vários gêneros musicais declarados.⁴

Uma das coisas mais difíceis de determinar – se não impossíveis, dado que as matrizes dos discos foram todas derretidas (FRANCESCHI, 2002, p. 105) e não existe uma sistematização do acervo remanescente da Casa Edison – é uma

⁴ Adicionalmente, é importante registrar a colaboração e consultoria generosa do pesquisador e um dos autores da DISCOGRAFIA, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, que tem, com generosidade e paciência, complementado e corrigido as informações discográficas referentes às discografias de Mário Pinheiro e Bahiano discutidas neste texto.

cronologia precisa para os discos pioneiros gravados no Brasil. Segundo o pesquisador Humberto Franceschi, que teve acesso aos documentos pessoais e comerciais de Fred Figner, em 1902 vieram dois técnicos alemães para fazer as gravações a serem prensadas em Berlim, Hagen em janeiro e Pancoast entre abril e maio. Segundo Franceschi os discos da série 1500 e 1600 de 7 polegadas, bem como os da série X-1.000 de 10 polegadas foram os gravados inicialmente por Hagen, uma vez que as quantidades coincidem com os números mencionados em correspondência entre Figner e Prescott da ZON-O-PHONE de Berlim: “das 175 [ceras gravadas] em 7 polegadas, 174 foram lançadas no comércio correspondentes às séries 1.500 e 1.600; das 75 em 10 polegadas foram lançadas 51 correspondentes à série X-1.000” (FRANCESCHI, 2002, p. 91).

Já para os autores da *Discografia Brasileira* as séries 1500 (1500 a 1674) e X-500 (526 a 599 e 600 a 821) de 10 polegadas (25,4 cm) são posteriores às séries 10.000 (10.001 a 10.187), de 7 polegadas (17,78 cm) e X-1000 (X-1001 a 1051) de 10 polegadas. Deduzem isto pelo catálogo de 1902, onde não há qualquer referência a números menores que X-1000, no caso dos discos de 10 polegadas (DISCOGRAFIA, 1982, v. 1, p. 31).

Um indício que permite a identificação da época de gravação é a apresentação feita pelos próprios cantores ou por João Baptista Gonzaga (de sotaque português) ou pelo Bahiano (de sotaque “nortista”) nos discos instrumentais. Nas 500 gravações de 1902 há a apresentação do título da música e do intérprete seguido da expressão ‘Gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua do Ouvidor 105 (ou 107)’. ⁵ A partir de 1904 a expressão usada no início das gravações passa a ser ‘Gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro’, forma de apresentação que permanece até 1912 (FRANCESCHI, 2002, p. 207). A partir de 1913, até os anos 1920 as apresentações eram somente ‘Discos da Casa Edison’ (FRANCESCHI, 2002, p. 208). Infelizmente, em muitos resgates digitais das gravações este início com o anúncio é cortado.

⁵ Entre aqueles 500 fonogramas o lundu *Isto é bom* recebeu o número 1 na série Zonophone 10.000, sendo, por isto equivocadamente identificado como a primeira música gravada no Brasil.

As ceras gravadas pelo técnico Hagen não ficaram com uma qualidade técnica boa, por conta da massa e do método de prensagem dos discos. Isto fez com que o técnico chefe da ZON-O-PHONE (Pancoast) viesse pessoalmente gravar as 187 ceras de 17 cm ou 7 polegadas (correspondentes à série 10.000) e 321 ceras de 25 cm ou 10 polegadas (correspondentes à série X-500).⁶ A grande maioria dessas gravações só foi prensada em 1904 sob a marca ODEON, lançadas pela *International Talking Machine*, em discos ligeiramente maiores: 7,5 polegadas (19 cm) e 10,63 polegadas (27 cm), nas séries 10.000 e 40.000 respectivamente. E, como veremos abaixo, não foi somente o técnico alemão quem foi substituído, mas também o cantor.

Como observa Francheschi, várias gravações prensadas em disco ZON-O-PHONE são as mesmas dos primeiros discos ODEON (FRANCESCHI, 2002, p. 96). Essas gravações são identificadas pela classificação RX nas ceras (matrizes). Tal classificação permanece até o disco ODEON 40.745, incluindo as cerca de 500 gravações iniciais.⁷ Em algumas séries a numeração foi contínua, como observa Franceschi em relação às matrizes R nos discos menores (de 17 e depois 19 cm), que só cessou no número 1.971, com a gravação do tango “Guaratibano” em 15 de março de 1914, ODEON 10.413 (FRANCESCHI, 2002, p. 105). Assim que foi iniciado o processo de gravação no Rio de Janeiro não houve mais numeração na cera, que passou a ser derretida e depois raspada para receber novos originais.

Adicionalmente, nem todas as gravações eram aproveitadas. Por exemplo, nos exemplares de páginas do livro de registro de gravações em CD de documentos anexado ao livro *A Casa Edison*, há uma anotação de 22 de outubro de 1912, sobre a gravação de 1911, onde de um total de 445 números, 363 discos grandes (XR) e 82 discos pequenos (R), apenas 318 foram aprovados. Abaixo, no quadro 1 é apresentada uma síntese das gravações mecânicas feitas pela Casa Edison, com identificação de Selo e Séries em ordem cronológica, entre 1902 e 1927, quando se inicia a gravação elétrica no Brasil. Quanto ao número de série, apesar de podermos observar a duplicação de músicas em formatos (cilindros e chapas) e tamanhos

⁶ Mais precisamente 17,78 cm a de 7 polegadas e 25,54 cm a de 10 polegadas.

⁷ Esta numeração passa a ser iniciada pelas letras XR no final de 1903, identificando assim as gravações feitas a partir do final de 1903 até setembro de 1911, quando a fabricação é interrompida na Alemanha e retomada na fábrica da ODEON do Rio de Janeiro em dezembro de 1912 (CE p. 103).

diferentes, podemos afirmar que indicam lançamentos no mercado. A referência aos artistas é indicada na totalidade para o selo ZON-O-PHONE, mas somente para os que são mencionados em dez ou mais registros para o selo ODEON.

ZON-O-PHONE de 7,5' (discos de 19 cm), série 10.000 – (gravadas em 1902). Artistas: Bahiano (55 itens), Cadete (45 itens), BCE (1 item, o Hino Nacional). Na DB, de um total de 187 gravações 86 números estão sem identificação.
ZON-O-PHONE de 7,5' (19 cm), série 1500 e 1600 (até 1674) - (gravadas em 1902). Artistas: BCE (15 itens), Bahiano (8), Senhorita Odete (3), Ator Veloso, Braga, Campos, Maestro Assiz, Peito de Prata e Senhorita Consuelo (1 cada). Na DB 142 itens sem identificação, num total de 174).
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-1000 (até o nº 1051) - (gravadas em 1902). Artistas: Cadete (20 itens), Bahiano (19 itens), BCE (1 item, o Hino Nacional), sem identificação (11), num total de 51 itens.
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-500 (na DB, do nº 526 a 599) - (gravadas em 1902). Artistas: BCE (13 itens), Ator Lino (8), Bahiano (7), Senhorita Odete (1), sem identificação (44) num total de 73 números de série.
ZON-O-PHONE de 10,63' (27 cm), série X-500 (na DB, do nº 600 a 821) - (gravadas em 1902). Artistas: Bahiano (23 itens), Senhorita Odete (10 itens), Senhorita Consuelo e Bahiano (8), BCE (7), Senhorita Consuelo (4), Banda do 1º Batalhão Infantaria da Brig. Policial (3), Campos (3) Grupo da Cidade Nova (3), Ator Veloso (2), Eduardo Leite, Maestro Antão, Os Geraldos, Peito de Prata, Srta Consuelo, Braga e Bahiano (1 cada), sem identificação (253), num total de 321 itens.
ODEON de 10,63' (27 cm), série 40.000 – Patente 3465 International Talking Machine (gravadas entre 1904 e 1907). Acoplagem desconexa. Artistas levando em conta apenas aqueles com mais de 10 itens: BCE (134), Mário Pinheiro (109), Banda do 1º Bat. Infantaria da Brig. Policial (36), Geraldo Magalhães (34), Barros (23), Os Geraldos (17), Emilia de Oliveira (14), Patápio Silva (Flauta) (12), Grupo do Malaquias (12), Artur Camilo (Piano) (11), Banda Odeon (11) e Artur Camilo (Piano) (11).
ODEON de 7,5' (19 cm), série 10.000 – (gravadas entre 1904 e 1911). Gravações dessa série também aparecem no catálogo de 1913. Discos com acoplagem desconexa. Artistas com 10 ou mais itens: Grupo do Malaquias (35), Bahiano (33), BCE (31), Mário Pinheiro (28), Banda Escudero (21), Banda do 1º Bat. Infantaria da Brig. Policial (15), Grupo do Honório (15), Barros (13), Irmãos Eymard (13), Pepa Delgado (11), Grupo do Novo Cordão (10). Mário Pinheiro aparece até o número 10.131 (que vai a 10.412), o que pode estar relacionado ao fato de ter feito contrato com a Columbia para ir gravar nos Estados Unidos.
ODEON de 10,63' (27 cm), série 108.000 – (gravadas entre 1907 e 1912). Acoplagem desconexa e tiragens com acoplagens diferentes. (DB V. 1, 115: 843). Segundo a fonte CE, as gravações são de 1904 a 1911. Artistas com 10 ou mais itens: BCE (204), BCB (82), Eduardo das Neves (77), Banda Escudero (77), Mário Pinheiro (47), Bahiano (40), Cadete (37), Os Geraldos (22), Geraldo Magalhães (20), Banda da Força Policial de São Paulo (13), Artur Camilo (piano) e G. de Almeida (flauta) (13), Barbosa (10), Banda do Maestro Veríssimo (10). Mário Pinheiro com gravações até o número 108.378.
ODEON 70.000 – 84 discos de 35 cm e 15 discos de 30 cm, (gravados entre 1908 e 1912). (DB V. 1, p. 123). Nenhuma gravação com o Bahiano; nenhum número de matriz registrado na DB; Muitos números sem indicação de série. Apenas a BCB com mais de 10 registros (19).
ODEON 137.000 - 107 discos de 25 cm, gravados entre 1912 e 1914. Acoplagem desconexa (ao contrário das séries 10.000 e 40.000). (DB V. 1, p. 129). Somente uma gravação de Bahiano. Aqui também as bandas de música se sobressaem com mais de 10 gravações: Banda Odeon (26) e Banda do 52º Batalhão de Caçadores (10).
ODEON 120.000 de 10,63' (27 cm) – (Gravadas entre 1912 e 1915). Acoplagem desconexa, variando a cada tiragem. Provável que tenha sucedido a série 108.000 (também de 27 cm). Fábrica começa a funcionar em 1913 (Rua 28 de setembro 50, Rio de Janeiro). (DB V. 1 p. 169).

ODEON 121.000 - 999 discos de 27 cm, acoplados com números de série seqüenciais [embora alguns números de matrizes possam estar ligeiramente diferentes, ex. B-6 seguido do B-4] (Gravados provavelmente entre 1915 e 1921). Catálogo de 1918 e 1919 não mencionam a série. (DB V. 1 p. 210). Artistas com 10 ou mais gravações: Bahiano (73), Giuseppe Rielli (Acordeão) (40), BCB (39), Orquestra Andreozzi (36), Banda do Batalhão Naval (35), Grupo Moringa (30), Mário Pinheiro (27), Eduardo das Neves (25), Orquestra Odeon (22), Grupo do Canhoto (20), Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia (20), Banda 52 de Caçadores (19), Grupo dos Boêmios (18), Grupo Vienense (18), Grupo do Além (18), Vicente Celestino (16), Grupo do Louro (14), Grupo O Passos no choro (14), Grupo Francisco Lima (14), Grupo dos Chorosos (14), Grupo Carioca (12), Grupo Odeon (12), BCE (12), Orquestra Luiz de Souza (10), Grupo Odeon Paulista (10), Orquestra Pickman (10), Banda do Tiro nº 19 Rio Branco do Paraná (10), Grupo do Albertino (10).

ODEON 122.000 - 999 gravações em discos de 27 cm, acoplagem em seqüência direta, gravados entre 1921 e 1926. Fase de transição entre influência européia e norte-americana. Vozes de duas gerações: 1 - (Bahiano, Cesar Nunes [?] e Arlindo Real [?]) e 2 - (Francisco Alves, Araci Cortes e Patrício Teixeira). (DB V. 1 p. 251). Artistas com 10 ou mais registros: Bahiano (80), Jazz Band Sul-Americano Romeu Silva (56), Orquestra Eduardo Souto (34), Fernando e Coro (29), Orquestra Augusto Lima (28), Vicente Celestino (26), Fernando (25), Grupo do Pimentel (24), Harry Farmann (Violino) (24), José Rielli (acordeão) (23), BCB (21), Brandão (16), Grupo Escola (13), Carlos Lima (12), Orquestra Passos (10), Mesquita (violino) (10), Banda do 3º Batalhão da Polícia Militar (10), Orquestra Brasil-América (10), Orquestra Cícero (10), Del Negri (10).

ODEON 123.000 - 319 gravações na última série da Casa Edison. Gravadas entre dezembro de 1925 e julho de 1927, quando começa a gravação elétrica no Brasil. Discos de 27 cm até o número de série 123.029 e de 25 cm do número 123.30 ao 123.319. Acoplagem direta (seqüencial). (DB v. 1, p. 266). Artistas com 10 ou mais registros: Orq. PanAmerican do Cassino Copacabana (28), Artur Castro (21), Francisco Alves (21), Frederico Rocha (21), American Jazz Band Sílvio de Souza (18), Fernando (17), Pedro Celestino (15), Oscar Pereira Gomes (15), Pedro Celestino (14), Paraguassu (10).

Quadro 1 - GRAVAÇÕES DA CASA EDISON - (fonte: DISCOGRAFIA, 1982)

Interessante que os primeiros discos ZON-O-PHONE constantes da DB são predominantemente de Bahiano (Manuel Pedro dos Santos), do Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira) e da Banda da Casa Edison (BCE). Há várias menções à Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCB) sob a regência de Anacleto de Medeiros no catálogo de 1902. Dentre os itens identificados no catálogo é possível atribuir, por exemplo, uma série de valsas executadas pela BCB em “Chapas Pequenas” com os números de série entre 10.171 e 10.177 (“Albertina”, “Uma noite de luar”, “Despedida”, “Marília”, “Cicilia”, “Diva”, “Hilda”) e 10.214 (“Muchacha”). No entanto a *DISCOGRAFIA* não as menciona. O motivo para esta discrepância é que os pesquisadores que fizeram a discografia partiram de informações nos discos dos vários acervos consultados — é provável que não hajam sobreviventes ao uso, considerando a popularidade da BCB.⁸ Outra possibilidade ventilada na literatura é

⁸ Dois dos acervos mais importantes (as coleções de Humberto Francheschi e José Ramos Tinhorão) estão disponíveis para escuta no sítio do Instituto Moreira Salles.

de que os músicos nas gravações com banda de música eram os mesmos, tanto da BCE quanto da BCB, mas quando havia a batuta de um regente (inicialmente Anacleto de Medeiros e posteriormente Albertino Pimentel) o nome constante no disco seria o da corporação militar.⁹

Algumas coisas podem ser inferidas a partir da simples observação dos dados. Por exemplo, das primeiras gravações em 1902 pelo selo ZON-O-PHONE, apenas cerca de pouco mais de um terço restaram (270 lançamentos dentre os 806 números de série). Os motivos pelos quais alguns destes sobreviveram (sendo possível escutá-los no Instituto Moreira Salles) variam desde a mera fragilidade das mídias até, conseqüentemente, sua deteriorização em função do uso frequente – discos mais populares estragavam mais.

Um outro cenário surge em relação aos artistas cantores, quando em 1904 se iniciam as gravações com o selo ODEON, e aparece, por exemplo, o nome de Mário Pinheiro, enquanto cantores como Bahiano deixam de gravar. Sabemos que nem todos intérpretes se adaptam à artificialidade da gravação. São habilidades distintas que o músico tem que aprender; ele tem que desenvolver certo talento, certa familiaridade com a prática do estúdio de gravação. Além disso, a própria gravação impõe certos limites em termos das características técnicas mais adequadas à impressão do som. Abaixo comentamos melhor sobre a qualidade técnica das gravações comerciais; a seguir tecemos algumas observações sobre a fase inicial das gravações mecânicas e comparamos a produção discográfica de Mario Pinheiro com a de Bahiano apresentada no quadro 2.

Observe-se que apesar de Mário Pinheiro ter um número maior de registros (424 gravações), na realidade gravou somente 353 títulos segundo a discografia elaborada no âmbito desse projeto. Por outro lado, confirmando a popularidade maior de Bahiano, dos 438 registros de gravações feitas, 433 são de títulos diferentes. Ou seja, o último tem uma discografia maior que a do primeiro. Observe-se que o quadro comparativo aponta os registros extraídos da DB, incluindo gravações feitas por Mário Pinheiro para a VICTOR RECORD e a COLUMBIA.

⁹ A produção de fonogramas pela BCB foi investigada por David Pereira de Souza através da escuta sistemática do repertório de bandas contidos nos acervos musicais disponíveis no Instituto Moreira Salles (RJ) (ver Souza 2006).

MÁRIO PINHEIRO				BAHIANO		
DATA LANÇAMENTO	GRAVADORA	SÉRIE	Nº	GRAVADORA	SÉRIE	Nº
1902				ZON-O-PHONE	10.000	51
1903				ZON-O-PHONE	X-1.000	6
				ZON-O-PHONE	X-500	39
				ZON-O-PHONE	1.500	10
1904	ODEON	10.000	14			
	ODEON	40.000	53			
1905	ODEON	10.000	18			
	ODEON	40.100	7			
1906	ODEON	40.000	105	ODEON	10.000	4
1907	ODEON	70.000	9			
1908	ODEON	108.000	18			
1909	ODEON	108.000	45			
1910	ODEON	108.000	7	ODEON	108.000	9
	VICTOR RECORD	98.000	77			
	VICTOR RECORD	99.000	24			
	COLUMBIA	11.000	38			
	COLUMBIA	12.000	2?			
1911						
1912	COLUMBIA	B	5	ODEON	10.000	16
				ODEON	108.000	31
				ODEON	120.000	2
1913	COLUMBIA	B	2	ODEON	10.000	10
				ODEON	137.000	1
				ODEON	120.000	51
1914				ODEON	120.000	6
1915				ODEON	120.000	6
				ODEON	121.000	28
1916				ODEON	121.000	4
1917	ODEON	121.000	14	ODEON	121.000	9
1918				ODEON	121.000	6
1919				ODEON	121.000	9
1920	ODEON	121.000	15	ODEON	121.000	19
1921				ODEON	121.000	7
1922				ODEON	121.000	13
				ODEON	122.000	34
1923				ODEON	122.000	40
1924				ODEON	122.000	18
1925				ODEON	122.000	9
TOTAL			453	438		

Quadro 2 - Comparação da produção de Mário Pinheiro e Bahiano (Fonte: DISCOGRAFIA, 1982)

Mário Pinheiro (1880-1923) tentou cantar no circo, mas com a projeção vocal de sua voz de barítono e dicção clara, se adaptou melhor à gravação de canções e também a uma carreira na ópera. A discografia completa de Mário Pinheiro consta

de 424 registros e 353 títulos. Para a Casa Edison (Odeon) existem 276 registros de gravações feitas entre 1904 e 1910, quando inicia contrato com a Victor Record (81 registros na DISCOGRAFIA, 1982) e Columbia (41 registros). Posteriormente, há menção a apenas 29 gravações de Mário Pinheiro para a Odeon (em 1917 e 1920).

Bahiano, Manuel Pedro dos Santos (1870-1944), fez inúmeras gravações históricas para a Casa Edison, incluindo “Isto é bom” (1902) e “Pelo Telefone” (1916). Como cançonetista, participou do Teatrinho do Passeio Público e no Circo Spinelli. A discografia completa de Bahiano consta de 438 registros e 433 títulos gravados entre 1902 e 1925, 270 dos quais até 1915, todos para a Casa Edison, seja ZON-O-PHONE ou ODEON.

No extenso repertório gravado por ambos os cantores existem apenas onze títulos comuns: “Ave Maria”; “Cabocla bonita”; “Chegadinho”; “Gentil Maria”, “Isto é bom”, “Mulata Vaidosa”; “Noite serena”; “O fazendeiro”; “Perdão Emília”; “Pinica-pau”; “Sorvete Iaiá”. Faremos a seguir um estudo do estilo vocal dos dois cantores usando a modinha “Noite Serena”.

Musicologia e análise da canção/canto popular

Um modelo de análise da canção popular no Brasil foi estabelecido por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928.¹⁰ Na ocasião o conceito de popular se aplicava ao que hoje se conhece como música folclórica ou tradicional. No entanto devemos levar em consideração que o conceito de popular é dinâmico, e mesmo que para Andrade popular fosse sinônimo de folclórico, o que é importante reter é que as observações musicológicas feitas por Andrade continuam pertinentes.¹¹ A primeira questão apresentada pelo autor de *Macunaíma* sobre música “brasileira” diz respeito à discordância entre o ritmo grafado em documentos escritos e a performance das canções. O exemplo musical é “Pinião”, o qual o autor apresenta

¹⁰ Todas as edições subsequentes do *Ensaio* até o momento (2014) são reproduções da primeira por Chiarato & Cia., São Paulo. Segundo Oneyda de Alvarenga, no exemplar usado para a reedição da Martins de 1962, há anotações na folha de rosto feitas pelo próprio Mário de Andrade, mencionando que o exemplar do trabalho anotado fora roubado da biblioteca do autor em 1941.

¹¹ Para uma discussão sobre popular, nacional, popularesco em Mário de Andrade ver a dissertação de Juliana Pérez González (2012), intitulada *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*.

três versões escritas, sendo que a transcrição da versão gravada pelos Turunas da Mauricéia (Odeon 10067, 1927) seria a “mais verdadeira” porque “prosódica”.¹² Daí menciona “dicção” e a influência de “processos oratórios” na rítmica do cancionero discutido no *Ensaio*. E foi o próprio Mário de Andrade que chegou à conclusão que, para o musicólogo, a fonografia seria o “remédio de salvação”, uma vez que [os cantadores]:

Usam uma nasalação e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 264).

Ou seja, com o fonograma, a canção gravada se torna o documento ao qual o musicólogo pode se referir para identificar os elementos em análise. Entretanto, nunca é demais reiterar que a ferramenta mais importante do musicólogo sempre foi e continua sendo seu ouvido, sua escuta atenta de práticas musicais as quais ele ou ela conhecem bem. E assim como no caso de exemplos musicais escritos (em partitura ou transcrições) que são usados para ilustrar detalhes específicos das análises musicais, hoje são programas de computador – capazes de registrar o espectro e amplitude do som, bem como o ataque e corte das notas – que auxiliam na demonstração de fenômenos sonoros, inclusive dos aspectos mencionados por Mário de Andrade acima (o portamento, a “fantasia rítmica” e o canto “prosódico”).

Além disso, é necessário salientar que espectrogramas não substituem partituras; apenas registram aspectos não contemplados por elas. Na análise musical da canção popular, semelhante ao que acontece na análise musical tradicional, há todo um processo de identificação de vários aspectos estruturais da canção, no tocante à letra, versificação, esquema de rima, melodia, fraseologia, gênero musical, arranjo, entre outros, a maioria deles passíveis de ilustração através da partitura. A estes aspectos mais ligados à composição e produção musicais somam-se os que mencionamos acima, relacionados à expressividade do intérprete, que são mais “visíveis” pela leitura do software.

¹² Esta versão gravada mencionada por Mário de Andrade de “Pinião” pode ser escutada no acervo do Instituto Moreira Salles (existem duas versões de “Pinião”, uma gravada em 1927, matriz 1322, como samba e outra em 1954, matriz 9895, como embolada).

A primeira coisa que fazemos ao analisar uma canção é identificar seu gênero, pois só isto já diz muito sobre a mesma. A seguir observa-se sua forma mais geral, seus estribilhos e sua estrutura a partir da organização hierárquica de seus segmentos.¹³ Para este tipo de análise macro, os métodos tradicionais dão conta do recado. É no nível micro que os programas de computador são úteis.

Como comentei no trabalho sobre a pesquisa e análise da música popular gravada, apresentado em Havana no VII congresso da IASPM-LA em 2006:

Programas de edição tornam possível a comparação de gravações, bem como o isolamento de momentos particulares. Música pode ser escutada mais lenta sem mudança de altura, bem como podemos medir amplitude e duração de uma maneira bem mais precisa. Programas de espectro indicam a frequência sonora da onda sonora em eixos de altura e tempo, a amplitude sendo mostrada por cores (ULHÔA, 2006, p. 3).¹⁴

Na época da comunicação em 2006 estavam já em funcionamento desde 2004 os projetos relacionados ao CHARM -- AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music,¹⁵ incluindo o desenvolvimento de métodos para a análise de gravações e o software "Sonic Visualiser" (SV).¹⁶ A interface do SV

¹³ A estrutura fraseológica é construída a partir de incisos, motivos, membros de frase, frases e períodos.

¹⁴ É pertinente esclarecer uma leitura pouco atenta deste texto de 2006 por Cardoso Filho em seu mestrado, onde afirma alguns "equívocos na utilização dos processos computacionais de coleta de dados ... [uma vez que do] ponto de vista da acústica musical, a forma de onda e a somatória dos movimentos de amplitude representados por ela não traz (sic) informações relevantes para obter os dados que a pesquisadora se propôs (CARDOSO FILHO, 2008, p. 47)." De fato, o espectro de amplitude mostra a somatória de todos os elementos de uma gravação e não somente o canto. Por isto a necessidade de unir as duas coisas: o que o software registra e mais o que o analista identifica. Marcílio Lopes – o músico que testou a metodologia auxiliar para identificação da melodia da canção em análise mencionado no texto de 2006 – e eu trabalhamos sempre com a ajuda do ouvido, testando auditivamente o que não é possível identificar visualmente. Marcílio marcou manualmente no espectrograma tanto os tempos quanto os ataques das notas do canto; daí por comparação entre a escuta atenta e também comparando com a partitura do songbook conseguimos identificar as nuances da interpretação expressiva. Hoje, com o SV tudo fica mais simples, pois a ampliação do espectrograma mostra não somente a amplitude de cada momento, mas as frequências do espectro sonoro, permitindo, inclusive, uma transcrição mais fiel à natureza mais flexível da performance. (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 8, parágrafo 45-46). Mas, novamente insisto, sempre verificando e usando equilibradamente o que aparece na tela com o que se escuta.

¹⁵ O projeto CHARM (2004-2009) foi sediado pela Royal Holloway, University of London, em parceria com King's College, London e a University of Sheffield, com o objetivo de promover o estudo musicológico de gravações por uma gama vasta de perspectivas indo de análise computacional à história comercial. A partir de 2009 o foco do grupo mudou para o estudo da performance ao vivo. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>, consulta em 30 Dez. 2013.

¹⁶ Ver tradução e adaptação do SV, exemplificado com versões de *Carinhoso*, de Pixinguinha, por Marcio da Silva Pereira nos documentos "Introdução ao Sonic Visualiser" e "Guia do Sonic Visualiser para musicólogos", com autorização dos autores Nicholas Cook e Daniel Leech-Wilkinson em

permite a execução de arquivos de áudio (MP3 ou WAV) em velocidades variáveis e a possibilidade de marcar a gravação em pontos específicos. Inclui também vários modos de visualização do mesmo arquivo, além da facilidade de sincronizar gravações diferentes para fins de comparação. O SV tem uma arquitetura aberta que permite a utilização de *plug-ins* de terceiros, o que amplia significativamente a capacidade do programa.

Um dos *plug-ins* lida com andamento, sendo possível anotar o início de cada tempo e observar a duração relativa deles no âmbito do compasso ou frase. Numa canção acompanhada, outro *plug-in* ajuda ao pesquisador identificar a linha do canto, podendo assim visualizar o que acontece em termos de sincronização, ou até mesmo investigar o que Mário de Andrade, na seção sobre ritmo do *Ensaio*, chamava de “moleza da prosódica brasileira”, ou “compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico” e eu identifico como métrica derramada – o canto é mais solto enquanto o acompanhamento instrumental mantém a regularidade métrica do compasso musical.

Usado em conjunto com o SV também o software livre Audacity, da Soundforge.¹⁷ O Audacity importa sons (no formato .wav, .aiff, .au, .ircam, .mp3 e .ogg), os quais podem então ser editados em preparação para a sua análise (nos procedimentos de corte, cópia, mixagem de som; além de mudança velocidade ou altura, sem mudança de frequência).

Abaixo depois de descrever em traços gerais a estrutura da canção e sua prosódia, passo a indicar alguns dos aspectos sonoros que, em conjunto com a discussão da discografia possibilitam escutas e leituras alternativas para a historiografia da canção popular no Brasil.

Estilo e técnica na canção: “Noite Serena”

<http://www4.unirio.br/mpb/sv/>. Consulta em 07 Nov. 2013. O retorno ao link www.unirio.br/mpb/sv/ está sendo providenciado pela DTIC da UNIRIO.

¹⁷ O Audacity (em 2013 na sua versão 2.0.5) pode ser facilmente encontrado na internet (<http://audacity.sourceforge.net/>).

“Noite Serena”, gravada tanto por Bahiano (Zon-o-phone 506, 1902-1904) quanto por Mário Pinheiro (Victor Records 98.928, 1908-1912) podem ilustrar bem alguns aspectos comentados acima. As duas gravações estão disponíveis on-line no Instituto Moreira Salles (Pesquisar “Noite Serena”). A melodia de contorno ondulado e o uso de saltos seguidos de movimento descendente caracterizam-na como uma modinha, gênero de canção sentimental muito popular nas serenatas do final do século XIX e início do XX.

A letra da canção (de autoria desconhecida) com modificações pontuais está transcrita abaixo. A canção está dividida em duas partes, cada uma com um ritmo próprio: a primeira mais irregular em redondilha maior (sete sílabas) e a segunda mais regular em redondilha menor (cinco sílabas). As sílabas acentuadas estão sublinhadas e o esquema rítmico das mesmas aparece marcado à direita de cada verso.

Men <u>ina</u> , <u>sinto</u> dese <u>jo</u>	7 (2 - 4 - 7)
De te <u>dizer</u> um <u>segredo</u>	7 (4 - 7)
Um <u>segredo</u> <u>do</u> meu <u>peito</u>	7 (3 - 5 - 7)
À <u>sombra</u> do <u>arvoredo</u>	7 (2 - 7)
Que <u>noite</u> <u>serena</u>	5 (2 - 5)
Que <u>lindo</u> <u>luar</u>	5 (2 - 5)
Que <u>linda</u> <u>barquinha</u>	5 (2 - 5)
Eu <u>vejo</u> no <u>mar</u>	5 (2 - 5)
Que <u>venha</u> meu <u>anjo</u>	5 (2 - 5)
Fu <u>ja</u> mos da <u>qui</u>	5 (2 - 5)
Que a <u>noite</u> está <u>bela</u> ,	5 (2 - 5)
Que a <u>noite</u> está <u>bela</u>	5 (2 - 5)
E o <u>amor</u> nos <u>sorri</u>	5 (2 - 5)

O andamento da modinha é *moderato* nas duas gravações. A gravação de 1902-1904 inicia-se com uma introdução ao piano, com a melodia da primeira estrofe. A seguir entra o canto de Bahiano e seu estilo vocal característico com um timbre meio estridente, nasal, emissão e andamento irregulares, fermatas frequentes. Na gravação posterior, com o acompanhamento de violão Mário Pinheiro, apresenta uma execução vocal um pouco mais contida, no seu timbre de barítono lírico, voz mais “de cabeça”, além de vibrato uniforme.

Neste momento é útil nos reportar para a indústria nascente do disco no Brasil. Como mencionado acima, Fred Figner percebeu logo que os brasileiros

gostavam de gravações dos artistas locais. Tanto que entre 1902-1904 pelo selo Zonophone gravou principalmente Bahiano (89 itens), Cadete (65 itens), além de 29 itens para banda de música. Estas primeiras gravações foram vendidas por todo o país, anunciadas pelos jornais, por encomenda através de catálogos e pela mão de vendedores praticistas. Por ser um produto comercial para ser distribuído amplamente, obviamente Figner se preocupava com a qualidade técnica dos fonogramas. Assim, fez vir um técnico da Alemanha para fazer novas gravações em maio de 1902, já que o primeiro conjunto de ceras não tinha atingido uma qualidade sonora boa. Estas segundas gravações foram prensadas somente em 1904 já sob o selo ODEON, e como é possível ver no Quadro 1 acima, Bahiano e Cadete não são mencionados na listagem da DB; em vez deles são majoritárias as gravações de Mário Pinheiro (com 109 itens na série, 78 dos quais gravados em maio de 1902, mas só lançadas posteriormente). Na série 40.000 Bahiano aparece uma única vez em dueto com Mário Pinheiro, num “arranjo” intitulado “Uma serenata no cemitério”.¹⁸

Pela observação da discografia e pela escuta atenta dos fonogramas existentes, além da integração do conhecimento acumulado sobre tecnologia de gravação e estilo de performance, é possível começar a perceber algumas nuances na história da música popular gravada no Brasil. Mário Pinheiro desenvolveu uma carreira como cantor de discos, por sua dicção clara, impostação e vibrato uniformes, em detrimento de cantores bem sucedidos no circo, no teatro de revistas e até mesmo nas feiras e bares de rua, como Bahiano, Cadete e Eduardo das Neves (1874-1919). Corrobora esta afirmação um fato curioso quando ouvimos estas gravações pioneiras pela internet: em geral, as gravações de Mário Pinheiro são as mais nítidas em termos de qualidade sonora, enquanto as gravações de Bahiano, em geral, nos chegam cheias de ruídos e chiados. Ou seja, os fonogramas do último na sua maioria já tinham sido usados e “arranhados” pelas agulhas antigas, verdadeiros pregos acrescidos de quase meio quilo de peso do braço do gramofone. Se os discos do Bahiano estão gastos e os do Mário Pinheiro em boas condições de conservação, podemos dizer que este é um indício da popularidade maior do Bahiano em comparação ao Mário

¹⁸ O IMS tem no seu acervo dois arquivos com este “arranjo” (na realidade uma cena cômica entre um “fantasma”, o “diabo” e um “bêbado”), ambos da Coleção de JRT (IMS registros 00024116 e 00024118).

Pinheiro! O último, como sugerimos, era apenas mais adequado para a impressão na cera da fase mecânica...

É senso comum considerar que o problema maior para a captação do som nas gravações mecânicas seja o volume sonoro. De fato, como o som é impresso por deslocamento de ar, quanto maior a densidade sonora melhor o resultado. Uma forma de aumentar a densidade sonora é produzir um vibrato estável. Mas isto não é tudo, pois além desta limitação há o âmbito de frequências registradas, que nas gravações mecânicas se encontram entre 168 e 2000 Hz. Isto implica que nem sempre os parciais do som possam ser impressos, comprometendo o registro do timbre das vozes e instrumentos. Mário Pinheiro, ao impostar a voz – ou seja, usar bem seus ressoadores naturais para ampliar o volume dos parciais e adensar sua emissão – e usar um vibrato constante e estável produzia um som de qualidade técnica mais adequado para a gravação mecânica. Abaixo um retrato do vibrato do Mário Pinheiro no “a” prolongado da frase “que noite serenaaa” ao lado do mesmo “a” emitido por Bahiano.

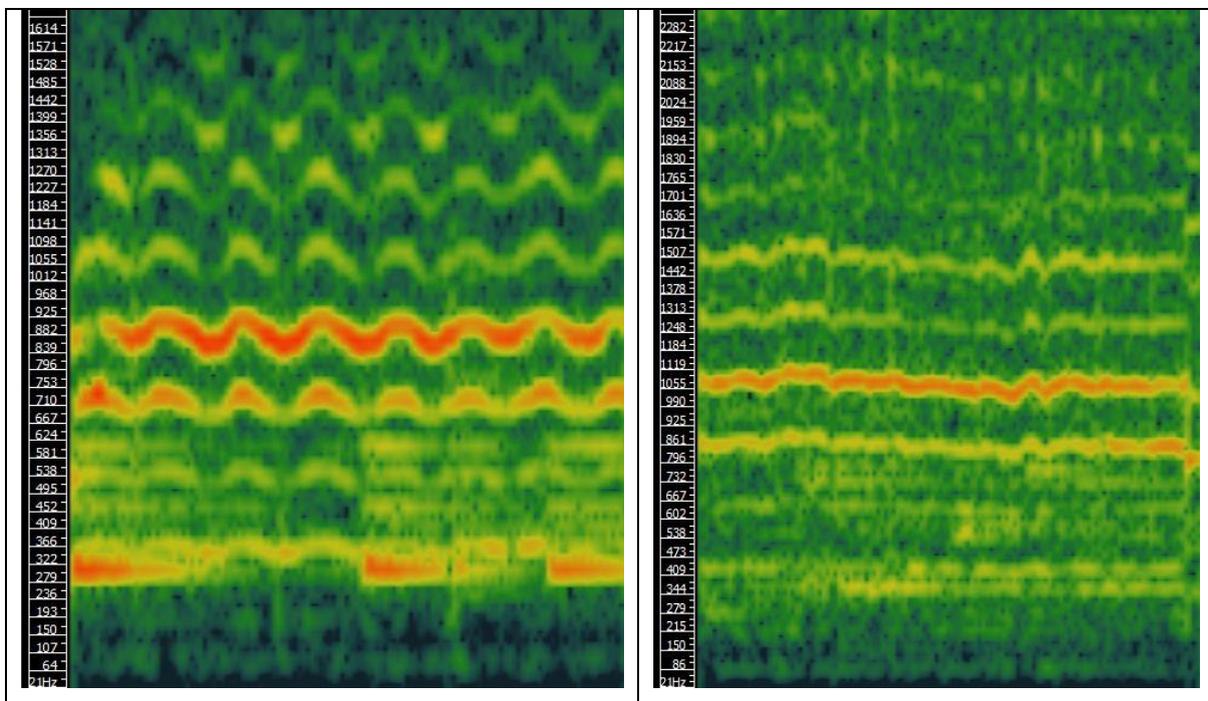
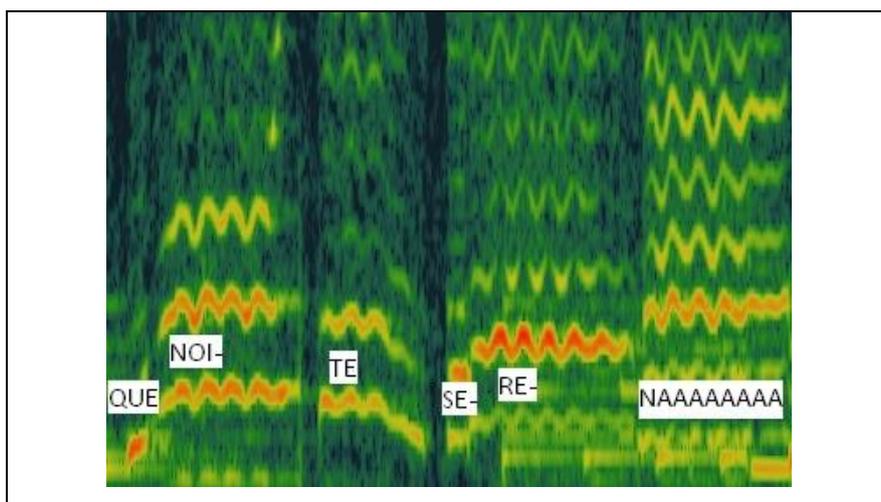


Figura 1 – Espectrograma da vogal A gravada por Mário Pinheiro (à esquerda) e Bahiano (à direita).

Chamo a atenção para o formato da(s) onda(s) independente de qualidade da mídia: é visível a estabilidade do vibrato de Mário Pinheiro na imagem da esquerda nos parciais mais fortes em torno de 700-800 Hz (no lado inferior da figura aparecem ataques do violão acompanhante). Especificamente sobre o vibrato no violino Mark Katz sugere que um vibrato constante possibilita uma outra maneira que não simplesmente tocar forte, de projetar o som para os cones captadores, ao produzir variações de pressão periódicas. Ao usar mais vibrato o artista “podia aumentar o volume efetivo de uma nota sem exagerar e sem [correr o risco de] esbarrar no cone” (KATZ, 2004, p. 93).¹⁹ No caso de cantores o vibrato pode “engordar” o som, torná-lo mais sonoro sem ser “gritado”. De fato, a forma de onda geralmente produzida por Bahiano é bem mais “lisa”, seu timbre tendendo a uma sonoridade áspera e gutural.

Mas então como explicar os discos “gastos” e arranhados de Bahiano ao lado dos discos limpinhos de Mário Pinheiro? Como o Bahiano conseguiu compensar por esta “falta de treino” lírico? Exatamente pelas qualidades apontadas por Mário de Andrade dos cantadores (sobretudo nordestinos) e que somente a gravação era capaz de registrar: a nasalização, o portamento “constante e sutil”, além dos rubatos rítmicos “surpreendentes e livres”. Apenas como ilustração nos detemos no portamento, como mostrado abaixo (figura 2).



¹⁹ Outra vantagem do uso do vibrato no violino é a possibilidade de mascarar a desafinação, pois “uma nota tocada com vibrato – não muito lento ou largo – é percebida como uma altura única...” (KATZ, 2004, p. 95).

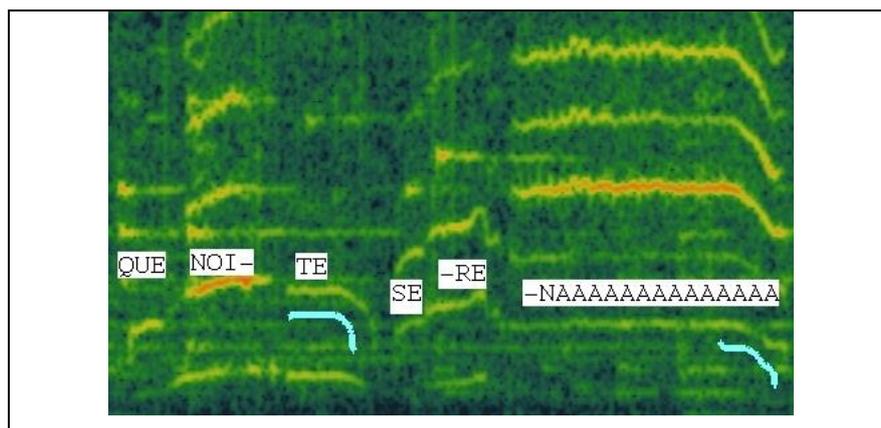


Figura 2 – A frase “Que noite serena”
por Mário Pinheiro (parte superior) e Bahiano (barra inferior).²⁰

Observe-se o registro da performance de Mário Pinheiro com alturas mais definidas e na parte inferior a performance de Bahiano da mesma frase, realçando mais que Mário a fluidez e continuidade da linha melódica. Além do portamento, Bahiano também se utiliza de certa variação de andamento constante, assim como o uso da fermata como elemento interpretativo. Mário de Andrade teria achado “delicioso” poder investigar em detalhe essas “maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário” (ANDRADE, 2006, p. 45).

Observações finais

A escuta de gravações do início do século XX, para ouvidos acostumados à clareza e precisão da gravação digital, envolve sons com uma camada extra de uma “poeira” ruidosa, acrescentando à qualidade precária do áudio mais estranheza, distanciando-os ainda mais do aqui e agora do século XXI. No entanto, como sabemos que são, na sua maioria, os próprios cantores populares a registrar na cera as modinhas, canções, lundus e cançonetas que costumavam cantar nos teatros e ruas de seu tempo, temos a sensação de estar escutando através da cortina da história apresentações tal e quais aconteciam nas apresentações ao vivo. O ruído e distância de estilo acrescentam à música certa “aura” de autenticidade.

²⁰ Agradeço a Lula Costa-Lima Neto pela elaboração das figuras do Quadro 2.

Somente ao refletir melhor não só sobre a evidência sonora, mas também na percepção de que não podemos ouvir sons registrados no início do século XX através da tecnologia de gravação mecânica com o mesmo ouvido com que escutamos sons gravados digitalmente, começamos a aprender a escutar melhor aquelas gravações. O fato é que os sons que saem dos fonogramas pioneiros são tão artificiais quanto, por exemplo, uma partitura de uma canção do século XIX. Esta sonoridade tem que ser decifrada, compreendida no seu contexto de produção e somente então, talvez possa ser apreciada esteticamente.

O que se consolidou no imaginário atual é que o estilo predominante no início do século XX seria o estilo lírico, da voz de peito, com energia suficiente para imprimir na cera o som. Hoje, com mais conhecimento sobre as propriedades acústicas do som, compreendemos que a questão não era apenas de volume, mas também uma emissão estável numa certa faixa de frequência o elemento responsável por uma gravação tecnicamente “de qualidade”.

E o que era uma exigência técnica — a necessidade de um som “limpo” e “estável”, um som adequado para uma impressão na cera cuja reprodução fosse “nítida” o bastante para que pudesse ser valorizada e desejada como um produto a ser comprado — passa a ser um padrão estético que, no Brasil, só foi desafiado e superado com a Bossa Nova na década de 1960. Minha tese é que o modelo de canto lírico que supostamente era o mais popular no início do século XX se tornou hegemônico mais por uma deficiência do processo de gravação — e, portanto, uma imposição da indústria — do que a constatação de uma prática apreciada pela maioria da população.

Referências

ADAMS, Charles R. Melodic Contour Typology. *Ethnomusicology*, Indiana, vol. 20, n. 2, p. 179-215, mai. 1976.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. [A íntegra do texto (sem paginação) está disponível graças ao projeto de Zilá Bernd, *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano/CNPq/2001* em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/index.htm>. Acesso em 07 set. 2012].

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: Cook, Nicholas e Mark Everist. (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 424-452;

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. Programa de Pós-Graduação em Música, Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7XPLCM>
Acesso em: 26 jan. 2014.

CLARKE, Eric e COOK, Nicholas. (Eds.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DISCOGRAFIA brasileira em 78rpm, 1902-1964. Coautoria de Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 5v.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KLEINE, Michael; GALE, Fredric G. The Elusive Presence of the Word: An Interview with Walter Ong. *Composition FORUM* 7.2 (1996): 65-86. Disponível em: WALTER, John. Tertiary Orality, Secondary Literacy, and Residual Orality. In: *Machina Memorialis* [Blog] http://www.jpwalter.com/machina/?p=325#identifider_0_325
posted July 16, 2006. Acesso em: 18/02/2011.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009, capítulo 1. Disponível em: www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html Acesso em: 7 set. 2012.

LINEHAN, Andy. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD edition, 2001.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita – A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. [original inglês de 1982] Campinas: Papirus, 1998.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072012-083606/pt-br.php>. Acesso em: 6 nov. 2013.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.

RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In: Katherine Bergeron e Philip Bohlman, (Eds.) *Disciplining Music – Musicology and its Canons*. Chicago. University of Chicago Press, 1992.

RICE, Timothy. Transmission. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ez39.periodicos.capes.gov.br>. Acesso em 25 set. 2013.

RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SOUZA, David Pereira de. A valsa Terna Saudade: implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro: UniRio, 2006, p. 1-13. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/126/95> Acesso em: 30 dez. 2013.

TONI, Flávia Camargo (Org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2005. Pontos de Escuta. In: Ulhôa, Martha and Ana Maria Ochoa (Org.) *Música Popular na América Latina – Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: *VII Congresso da IASPM-AL*, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006, p. 1-8. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarthaUlloaMPgravada.pdf> Acesso em: 30 dez. 2013.

Fonogramas, *performance* e musicologia no universo do choro

FELIPE PESSOA*

RICARDO DOURADO FREIRE**

RESUMO: *A música urbana do século XX tornou-se mais popular a partir da divulgação realizada por meio das tecnologias de difusão, sendo que o rádio e o disco podem ser considerados importantes meios de transmissão das performances musicais. A tecnologia de gravação permitiu a fixação das realizações musicais por meio de fonogramas que então se tornam paradigmas para a recepção e aprendizagem de novos estilos musicais. As transformações na tecnologia de captação e registro dos fonogramas auxiliaram a definir a própria percepção dos objetos sonoros. O que foi gravado, no início das gravações mecânicas, tornou-se referência principal para os músicos de outras cidades e estados, que passam a tocar a partir da imitação das performances gravadas e não somente por meio de partituras ou performances ao vivo. No caso do choro, todo a construção dos acompanhamentos realizados pelos violões, cavaquinho e pandeiro sofreram influências tanto dos fonogramas quanto do rádio. A tecnologia de captação elétrica, que permitiu o registro e a transmissão dos programas musicais, aconteceu quando cantores e solistas instrumentais se apresentavam acompanhados pelos conjuntos regionais. A gravação estereofônica, desenvolvida a partir da década de 1950, possibilitou que instrumentos fossem gravados de maneira separada, e em várias tomadas, o que permitiu um maior grau de precisão e clareza musicais. A relação dialógica entre estilo de performance e tecnologia oferece subsídios para a musicologia abordar o desenvolvimento do Choro a partir das alterações que acontecem no contexto, permitindo a compreensão da relação entre artista e o meio no qual ele está inserido.*

PALAVRAS-CHAVE: *musicologia, música brasileira, Choro, Performance, fonogramas*

Recordings, performance and musicology in the universe of *Choro*

ABSTRACT: *The urban music of Brazil became popular through the use of media and recordings, and the radio and the disc can be thought as important means of transmission of musical performances. The recording technology allowed the settlement of musical productions through recordings that became paradigms for reception and learning new musical styles. The changes in recording technologies helped to define the very perception of*

* **Felipe Pessoa** possui Mestrado em Música pela Universidade de Brasília (2012) e é professor da Escola de Música de Brasília. **E-mail:** felipe7cordas@gmail.com

** **Ricardo Dourado Freire** possui Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (1992), Bacharelado em Música pela Universidade de Brasília (1991), Master of Music - Michigan State University (1994) e Doctoral In Musical Arts - Michigan State University (2000). Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas e professor associado da Universidade de Brasília. **E-mail:** freireri@unb.br

sound objects. The mechanical recordings became the main reference for musicians of several cities and states, and they started to play by imitating recording performances and not only through scores or live performances. In the case of Choro, the construction of accompaniment by guitars, cavaquinho and pandeiro was influenced both by the recordings and by the radio. The electric recording, that allowed the recording and the broadcasting of musical programs, was established when singers and instrumental soloists showed themselves accompanied by the Regional group. The stereophonic recording, that was developing during the 1950s, enabled instruments to be recorded in a separate manner, which allowed a greater precision and musical clarity. The dialogic relation between performance style and technology offers subvention for the Musicology to approach Choro development from the changes in the context, enabling the comprehension of the relationship between the artist and the medium he is inserted.

KEYWORDS: Musicology, Brazilian music, Choro, Performance, recordings

A musicologia abrange de maneira ampla o estudo da música nas suas diversas manifestações e formas de documentação. No Brasil, as questões culturais têm sido estudadas desde o início do séc. XX, e no momento atual as pesquisas buscam apresentar a diversidade da cultura brasileira. Nesse contexto, a música popular tem sido abordada como objeto de estudo de vários pesquisadores, tanto na área de musicologia quanto na área de etnomusicologia. No âmbito da musicologia, a música popular oferece desafios por apresentar documentação sonora que necessita de novos recursos para as metodologias de pesquisa. Nesse sentido, faz-se necessário observar aspectos sociais, como a cultura de massa, e também aspectos tecnológicos que definiram maneiras de registro dos documentos sonoros. Tecnologia e mídia tornaram-se fatores importantes a serem considerados nos estudos cujas fontes documentais primárias são gravações em áudio ou vídeo, principalmente nas metodologias modernas de estudo da música popular.

Neste artigo, busca-se discutir o processo de consolidação da *performance* dos agrupamentos de choro tomando-se como principal foco de dados os fonogramas enquanto registro documental. Foram identificados três períodos nos quais a tecnologia influenciou a maneira de registro de uma *performance* e, conseqüentemente, uma transformação da percepção da prática do choro, em especial no modo de acompanhamento dos violões. Em um primeiro momento,

durante o período de fase mecânica de gravação, era necessário um grande volume sonoro para o registro em matrizes de cera. A partir da tecnologia de gravação elétrica, foi possível criar uma nova maneira de captação e transmissão das *performances*, tanto por meio do rádio quanto por meio de registros em discos de 78 RPM. O terceiro momento acontece a partir do estabelecimento de uma tecnologia de gravação em Alta Fidelidade (Hi-Fi), o uso de discos de longa duração (Long Play - LP) e a possibilidade de captação em etapas, por meio do uso de canais estereofônicos. As inovações tecnológicas propiciam o desenvolvimento de uma nova prática musical no choro, na qual o ensaio e a precisão tornam-se fundamentais para a qualidade do registro sonoro.

Por meio de uma compreensão dialética da relação entre tecnologia/*performance*, em que necessidades e possibilidades são criadas e desenvolvidas em um contexto de influências múltiplas e recíprocas, buscou-se construir um retrato de cada momento em que os agrupamentos de choro adaptaram-se ao contexto e desenvolveram um novo paradigma de *performance* no estilo de acompanhamento. Dessa forma, foi necessário recorrer não somente ao histórico técnico de cada momento das gravações, mas também identificar vários aspectos contextuais, dentre eles: 1) Quais foram os agentes que atuaram na construção das *performances*, 2) qual era o contexto em que as gravações estavam inseridas, 3) como as gravações foram realizadas e 4) como o resultado sonoro de uma gravação pode fundamentar a construção de uma prática musical e formação de um estilo de acompanhamento.

Fonogramas

O objeto fonograma pode ser considerado uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e se fazer música do período anterior ao séc. XX. Durante a formação de um mercado consumidor de música, no séc. XIX, a música escrita era o principal meio de transmissão e divulgação dos repertórios por meio de partituras e editoras musicais. Ao longo do século XX, a arte musical esteve exposta a uma mediação da indústria fonográfica mais intensamente relacionada ao

objeto sonoro, no qual os fonogramas passam a substituir as partiuras. Desta maneira, a circulação da música por meio da fonofixação viria a mudar as práticas musicais.

A substituição da partitura pelo fonograma torna-se ainda mais significativa se pensada a natureza primordial da arte musical: o som, sua “matéria-prima”. Essa matéria-prima é, de certa maneira, alterada na sua realidade, pois o som deixa de ser exclusivamente imaterial e passa a ser fixado em objetos que podem ser reproduzidos sem a necessidade de uma *performance* ao vivo. A partir deste momento, torna-se possível ouvir determinada música quando e onde se deseje. A música ganha uma dimensão concreta, que lhe confere também um novo caráter de objetividade.

O conceito de objetividade adotado baseia-se no filósofo alemão G. W. Hegel ao debater as características do belo dentro da concepção das artes. Hegel (2010), a princípio, diferencia a música das outras manifestações artísticas por esta ser isenta de materialidade. Tal fato traz também uma característica de atemporalidade, uma vez que a música só poderia ser sensível no presente ato da *performance*. Por sua vez, as pinturas e esculturas permanecem em sua manifestação material, podendo ser vistas e revistas diversas vezes e estando, assim, sujeitas à interpretação objetiva do olhar e do tempo. O fonograma vem a modificar a relação da música com o ouvinte, e a partir de sua nova objetividade, modifica as formas de escuta da própria música.

A fonofixação permite essa reescuta da *performance*, tirando-a da subjetividade do momento presente e dando-lhe perspectiva temporal para ser ouvida e reproduzida diversas vezes. Além disso, o som ganha um suporte físico que materializa a música por meio da tecnologia pioneira dos fonógrafos e vitrolas.

Acerca das novas relações estabelecidas entre tecnologia e o fazer musical, Delalande (2007) elucida a importância da fonofixação na compreensão de uma nova escuta do som, não somente aplicável ao ato de se apreciar música, mas também na criação a partir da escuta. A partir do desenvolvimento, cada vez maior, da fidelidade na captação e reprodução da *performance*, criou-se uma sensibilidade ao que Delalande chama de uma escuta do *som*.

Mencionamos, assim, o som do jazz da mesma forma que o som do cravo, de um grupo de rock, de um selo discográfico ou de um conjunto barroco. O som é uma extensão do conceito de timbre, aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente. (DELALANDE, 2007, p. 53)

O musicólogo francês ressalta que essa busca por um som, em praticamente todos os gêneros musicais, marcou o processo de produção e da *performance*. Dessa forma, a *performance* nos fonogramas precisa ser compreendida dentro do contexto desse som, mais especificamente, para esse trabalho, o som dos conjuntos de choro. Essas questões acerca dos fonogramas fazem emergir novas perspectivas de se pensar a *performance* gravada.

Em relação à prática do choro, torna-se fundamental este debate, pois pode-se considerar que a própria consolidação do choro enquanto gênero, e seu modo de tocar, foram influenciados pela mediação das *performances* informais dos grupos e sua fixação no formato de fonograma. A fixação e divulgação da produção dos músicos de choro permitiu a criação de novos paradigmas musicais no qual o fonograma torna-se a fonte de informação musical principal, e não mais a partitura ou mesmo a *performance* ao vivo.

Musicologia

A musicologia – em seu conceito mais amplo de estudo da música – propõe a interação com outras disciplinas para conseguir compreender as práticas musicais de modo contextualizado. Pelo menos desde a nova musicologia de Kerman (1987), discute-se muito acerca das interações multidisciplinares necessárias para compreender a música em seus diversos campos de atuação, principalmente no que tange à música gravada, regida ou influenciada por uma indústria fonográfica. Contudo, as dificuldades de se estabelecer o som como fonte documental mais objetiva e fundamentada ainda se tem colocado como um dos principais desafios da disciplina, que, mesmo após a superação dos paradigmas positivistas, ainda mantém na documentação escrita, tanto em textos quanto em partituras, biografias, matérias e recortes de época, seu principal foco.

Dentre os recentes trabalhos que buscam colocar os fonogramas como principal foco de pesquisa é importante frisar a iniciativa do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), grupo de pesquisa criado na Inglaterra em 2004 e que tem dentre seus principais colaboradores o musicólogo Nicholas Cook. Em recente artigo relatando algumas das experiências desse grupo, Cook (2008) suscita a discussão acerca das possibilidades concretas de análise de decisões interpretativas que se pode ter por meio da audição de fonogramas com o auxílio de *softwares* que possibilitam a comparação entre diferentes interpretações. Com isso, frisa a importância da análise comparativa como método que possibilita estabelecer uma relação concreta entre o que é inerente à obra – considerando inerente aquilo que foi escrito e pensado pelo compositor – e o que foi uma escolha própria do intérprete, o que chama de decisões interpretativas.

O trabalho com fonogramas como fonte documental abre uma enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música, ao tratar o som como documento que forneça o modo como uma obra era interpretada em determinada época e contexto, permitindo, assim, a reconstrução de um estilo de *performance*. Contudo, é importante ressaltar que essa percepção é mediada por uma indústria fonográfica e pelos meios tecnológicos, além de expressar o contexto no qual a obra foi produzida.

A exemplo do trabalho relatado por Cook (2007), que busca reconhecer as escolhas interpretativas em gravações, o que direciona novas perspectivas ao estudo da *performance*, o presente artigo pretende levar em consideração outros expoentes que se tornam significantes. Mas o que se pode ter como parâmetro da *performance* nos fonogramas? O que se pode ouvir que leve a conclusões sustentáveis?

Em *Empirical Musicology* (2004), Nicholas Cook e Eric Clarke desenvolvem uma argumentação em prol do estudo musicológico fundamentado na experiência/experimentação musical a partir do som, sem cair nas armadilhas de uma opinião por demais subjetiva. Ao frisar a importância da interpretação nas ciências humanas e sociais, Cook pontua que não é somente a observação que poderá fundamentar uma pesquisa. Daí a necessidade da criação de parâmetros de investigação que envolvam a generalização e explicação, possibilitando a transformação da informação, ou hipótese, em conhecimento que de fato possibilite

reiteradas comprovações por meio da reprodução dos modelos metodológicos. O uso da pesquisa fundamentada nos fonogramas, precedido da abordagem contextual, mas principalmente focada na experiência perceptiva, ou da audição, como parâmetro na produção do conhecimento amplia as possibilidades da pesquisa musicológica, ou, nas palavras de Cook, da *Musicologia Empírica*.

O próprio Cook defende essa proposta não como um novo ramo para a disciplina, mas somente como um novo olhar metodológico. Não há real diferença na musicologia empírica e não-empírica, em virtude das necessidades de interpretação e experimentação da música (arte) enquanto atividade estética, humana e socialmente construída. A pesquisa na música não pode descartar seu ponto de partida, que é a experiência da música enquanto fenômeno sonoro, e compreendê-la como tal. O contexto é essencial para a autenticidade do conhecimento, e a partir dele é possível fundamentar as possíveis interpretações propostas pela experiência sonora.

Possibilidades de análise e questões sobre recepção

Ao se abordar a pesquisa musicológica sob o foco dos fonogramas, principalmente no Brasil e na América Latina, não se pode negligenciar a importância dos fonogramas para o registro e divulgação da música popular e seu alcance nas diversas camadas sociais. No entanto, o historiador Marcos Napolitano salienta a importância da reflexão a respeito da música popular, segundo ele, “música não só para ouvir, mas para pensar” (2005, p.11). Esse tipo de música é, em grande parte, experimentado apenas sensível e esteticamente, sem passar por um processo de reflexão e questionamentos.

Nascida em fins do século XIX, a música popular urbana é um produto que se desenvolveu e amadureceu no século XX, tendo se moldado como tal a partir do suporte fonográfico. Essa associação entre música popular e indústria fonográfica se mantém estreita, em termos tanto de estética quanto de produção, o que criou um formato específico da música popular dentro do universo das mídias, como, por exemplo, a duração do fonograma com menos de 4 minutos. Considerando principalmente a canção popular urbana, Napolitano (2005) credita as necessidades

de síntese desse formato fonográfico à exaltação corporal e emocional, principais usos a que a canção é atribuída na contemporaneidade.

Apesar de se restringir a um tipo de música, mais especificamente a um tipo de canção, a reflexão proposta pelo autor quanto à relação entre o formato da música popular gravada pode ser estendida a outros gêneros. No que tange ao choro, sua estrutura e forma de tocar também se adaptou ao formato dos fonogramas. Em uma roda de choro, a estrutura rondó tradicional do gênero (AABBACCA) pode ser repetida inúmeras vezes, em virtude da quantidade de solistas a executar os temas e dos improvisos requisitados. Nos fonogramas, além da execução da música uma única vez, as improvisações ou variações são inseridas na própria apresentação dos temas. Em alguns casos, pode-se observar a forma rondó sem repetições das partes (ABACA), como no disco *Choros Imortais vol.1*, do flautista Altamiro Carrilho.

Essa discussão é ressaltada no âmbito deste texto, dado que a tecnologia de gravação e os novos formatos de fonogramas vão influenciar e agir na construção da *performance* do músico de choro. O modo de se tocar o acompanhamento em uma roda de choro, com inúmeras repetições de cada parte, assim como possibilidades espontâneas de erros e acertos, diferencia-se em grande parte das gravações rápidas e em uma única tomada com as quais os músicos, muitas vezes sem ensaios, deveriam lidar.

A acessibilidade dos discos e a tecnologia de gravação por canais também muda a prática musical, uma vez que passa a ser necessário ensaiar, criar arranjos e abre-se a possibilidade de se reouvir. Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte. Reouvir hoje um fonograma conduz não só a questões tecnológicas e estéticas, mas ao processo que transformou a música gravada enquanto parâmetro para a criação da *performance* musical.

Pesquisa e análise de fonogramas na música popular

O trabalho com fonogramas requer muito cuidado, tanto na abordagem estética quanto na histórica, devido a ausência do registro de várias informações importante para identificação dos participantes e das condições contextuais das gravações, o que requer a reconstrução por meios secundários ou por registros da história oral. Há também a dificuldade em se escutar o que realmente aconteceu, pois os recursos técnicos permitem analisar somente o que se tornou possível de ser registrado.

A música popular urbana encontra-se no centro das questões sobre a produção fonográfica no Brasil. Não que a música de concerto não possua uma indústria do disco tão atuante, específica e tecnologicamente transformada. Porém, a era fonográfica surgiu junto com a música popular, e ambas estão associadas desde então. Por outro lado, a partitura foi, durante muitos anos, a principal fonte de pesquisa da música de concerto e, ainda hoje, detém grande importância na construção da *performance* e das decisões interpretativas. Tal postura, contudo, não ocorre na mesma intensidade na música popular, cujo principal foco de aprendizado e disseminação não é a partitura e sim as gravações.

A gravação torna-se para o músico popular, em grande parte dos casos, mais importante do que a partitura, quando esta existe. Os detalhes de interpretação, floreios rítmicos e melódicos, *rubatos*, timbres e sonoridades só podem ser percebidos por meio da audição, seja ao vivo, seja por meio de gravações. Mesmo com o atual auxílio tecnológico, que permite escrever na partitura todos os detalhes preciosos da interpretação popular, o foco do aprendizado e da caracterização do estilo está no processo pelo qual se apreende o vocabulário e o “jeitinho malandro” de tocar, para, depois, criar, espontaneamente, a própria interpretação.

Por isso, muito além da compreensão do que foi feito, a musicologia pode buscar compreender como foi feito, como foi desenvolvido, enfim, qual o processo de desenvolvimento do estilo de *performance*. A mera transcrição das gravações, assim como uma análise a partir de ferramentas tradicionais, poderiam trazer dados interessantes, mas que não teriam real significância na prática musical aqui discutida,

pois esta, em sua origem, está calcada no processo. Não é suficiente decorar três choros e tocá-los em uma roda, mas é necessário, dando “dentros e foras”, i.e., através de erros e acertos, observar onde há recorrência de alguns comportamentos melódicos e harmônicos e onde não há, onde se deve fazer ou não, por exemplo, um contraponto ou uma baixaria.

Ao mesmo tempo em que não há uma meticulosidade na reprodução do que foi escrito ou composto originalmente, a prática musical se transforma e permanece na linguagem e no estilo, tornando possível hoje, após quase 150 anos de choro, que o mais “tradicional” e o “moderno” coexistam e se perpetuem.

A prática informal da Roda de Choro tem grande importância na perpetuação do gênero. Cazes (1998) refere-se às rodas como o *habitat* natural do choro. A roda de choro é o meio pelo qual o choro se perpetuou e se disseminou no território brasileiro. “As rodas que aconteciam nos casamentos, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro”, reforça Diniz (2007, p. 46). A roda consiste em um encontro doméstico, informal de músicos para tocar choro. Esses encontros possuem uma série de códigos pertencentes às comunidades específicas onde são praticados.

A roda de choro caracteriza-se, apesar do alto grau de habilidade requerido entre os músicos, pela informalidade e pelo amadorismo, sendo um encontro de músicos sem a intenção final do profissionalismo, ou seja, é um encontro de músicos amadores e profissionais que não estão ensaiando para uma atividade remunerada ou artística, apenas estão tocando pelo divertimento e prazer do fazer musical.

Se, em grande feito, a roda de choro mantém vivo o gênero, é fundamental destacar também a importância da gravação nesse processo. O arranjo de Jacob do Bandolim para o choro “Ingênuo”, de Pixinguinha, gravado no disco *Vibrações* (1967), tem se consolidado como paradigma de arranjo e interpretação deste. Ao participar de diversas rodas de choro em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Londrina e Curitiba, foi-me requisitado, enquanto violonista de 7 cordas, as obrigações do arranjo de Jacob. Ou seja, elementos característicos deste arranjo, como a introdução, as frases contrapontísticas do violão de 7 cordas, as variações da

melodia e as convenções rítmicas eram esperadas pelos integrantes da roda. Reproduziu-se nestas rodas o arranjo gravado em disco.

O músico aprende determinado choro pela gravação e vai para a roda de choro tocar com outros músicos que ouviram a mesma gravação. Contudo, este processo não é apenas imitativo, pois na execução ao vivo o músico insere a sua interpretação, mas o faz dentro da harmonia, das convenções, solos e improvisos que foram consolidados pela gravação.

Pixinguinha, assíduo frequentador de rodas de choro e samba, como mostra Cabral (1978), já se destaca ao iniciar suas atividades profissionais pelas “bossas” que livremente criava. Tais bossas podem ser escutadas no fonograma “Os dois que se gostam”, de autoria de Pixinguinha que gravou na flauta acompanhado por Leo, seu irmão, no cavaquinho e Artur de Souza Nascimento, o Tute, no violão. Neste fonograma do Grupo do Pixinguinha, encontrado no sítio do Instituto Moreira Salles, observa-se um fraseado que intensifica as síncopes e algumas variações rítmicas da melodia, atrasando uma semicolcheia na volta ao A, como também algumas antecipações do baixo no violão.

Em outras gravações da época, como as do Grupo Passos no Choro, do flautista Antônio Passos, as variações rítmico-melódicas e os improvisos, chamados de bossas, não aparecem como nas interpretações de Pixinguinha. É possível perceber um fraseado que respeita mais a métrica das semicolcheias e, por vezes, até *stacatto*, como pode ser visto no fonograma “Cheirava-te”, de G. Ribeiro.

Por um lado, especula-se que se trata de uma habilidade particular de Pixinguinha; por outro, essa pode ter sido uma atividade desenvolvida nas rodas de choro, ou seja, esse modo não é visto como diferencial nos encontros informais dos chorões. É uma habilidade que consagrou o estilo interpretativo do choro e hoje é possível reconhecê-lo e perpetuá-lo a partir das gravações.

Esses mesmo modo espontâneo e cheio de bossas também é encontrado nas gravações do Choro Carioca, grupo de Irineu de Almeida, o Irineu Batina, membro da Banda do Corpo de Bombeiros e professor de Pixinguinha. Nos fonogramas “Albertina” e “Nininha”, de autoria de Irineu de Almeida, o grupo é composto por Pixinguinha na flauta, Irineu no oficleide além de cavaquinho e violão

não identificados. Já “Carne Assada”, também de autoria de Irineu de Almeida, possui a presença no trompete de Bonfiglio de Oliveira fazendo o contraponto à flauta junto com o oficleide. Vale ressaltar que esses músicos todos freqüentavam as rodas de choro amadoras na casa de Alfredo Viana, pai de Pixinguinha, reforçando a possibilidade de ser característico do ambiente informal das rodas de choro a improvisação e a espontaneidade, ou seja, as bossas.

Se, por um lado, sabe-se o destaque dado a Pixinguinha por suas “bossas” e contracantos espontâneos, afirmar que esse era o modo “tradicional” de tocar choro na época talvez ofereça alguns perigos. Na verdade, essa pode ser uma escola desenvolvida pelo próprio Irineu Batina e seus alunos, não tendo sido, à época, disseminada por todas as rodas do Rio de Janeiro. Isso se nota pelo fato de que algumas das primeiras gravações não apresentam essas “bossas”. Contudo, a *performance* de Pixinguinha, ao passar pela fonofixação e adentrar o “universo das mídias”, acaba deixando de ser um elemento isolado e singular, passando a integrar um espaço/tempo mais amplo. Os conceitos de *nomadismo* e *movência* de Paul Zumthor, explicados pela pesquisadora Heloísa Valente (2007), auxiliam a compreensão desse movimento de desapropriação da obra em sua mediação.

Uma obra, ao ser gravada, passa pelo processo que Zumthor chamou de *nomadismo*, abordado por Valente (2007) quando busca caracterizar as (in)fronteiras entre o popular e o erudito nas canções das mídias. A pesquisadora ressalta o caráter de migração da obra enquanto um gênero específico – ou qualquer classificação que se busque estritamente embasada na análise musical – para um tipo de repertório que é transmitido pelos alto-falantes, ou seja, a obra passa a integrar o “universo das mídias” (VALENTE, 2007, p. 86).

A música popular, nascida miscigenada – *a priori* resultante da mistura da música europeia produzida para o entretenimento da burguesia com a música africana –, passa por alguns momentos e espaços de mediações em que são criadas tensões entre multiplicidades diferentes que se encontram. Valente cita como exemplo a Paris da década de 20 do século passado, onde várias manifestações musicais, principalmente estadunidenses, se encontraram e tiveram, no ambiente e na figura de alguns músicos e personalidades, os mediadores que levaram ao

processo de adaptação e miscigenação da música ao espaço/tempo de Paris, permitindo à música deslocar-se e reancorar-se em um novo ambiente musical, tratado pela autora como processo de *movência*, conceito também proveniente de Zumthor.

Contribuindo para tal perspectiva, em mesmo artigo, Valente elucidada:

A formação do repertório individual do intérprete acaba por contribuir para uma história da canção (música) midiática. Os intérpretes da música popular [...] acabam por criar uma marca própria da sua *performance*, ao ponto de se converterem em modelos e, não raro, coincidentemente, em ícones na e da paisagem sonora de sua época, verdadeiros álbuns de recordações audíveis. (VALENTE, 2007, p. 84)

O conceito de paisagem sonora de Schafer é utilizado pela autora para conceber a influência das mídias na disseminação e construção da identidade de gêneros diversos que passaram a ser ouvidos em outras paisagens sonoras, como ocorre com a associação do fado a Lisboa, do samba ao Rio de Janeiro etc., e no cruzamento dessas influências: ao ouvir uma orquestra de bolero tocar um samba, por exemplo. Os artistas também passam a marcar a paisagem sonora com sua *performance* ao criar modelos de interpretação para determinado estilo.

Tais modelos, citados pela autora a favor de um argumento fundamentado nos cantores e virtuosos explorados pela indústria do disco, também podem ser aplicados ao universo do choro. A relação entre Pixinguinha e Benedito Lacerda, a abrangência do trabalho de Altamiro Carrilho, assim como a postura e personalidade tradicionalistas de Jacob do Bandolim, são características extramusicais e que foram exploradas pela indústria cultural, deixando marcas em suas interpretações.

Ao buscar os modelos de *performance* do choro, um estudante, pesquisador, músico ou apreciador encontrará nos músicos citados a marca de uma interpretação considerada como parte fundamental do gênero Choro. As *performances* de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Altamiro ficaram consolidadas como estes modelos, mesmo não sendo, talvez, os únicos modelos de interpretação de suas respectivas épocas. Assim também, linguagens inovadoras e influências de outros gêneros podem ter sido usadas para criar essas *performances*. Desse modo, ao ser gravado e adentrar o “universo das mídias”, o Choro também passa pelos processos

de nomadismo e *movência* que, por sua vez, auxiliam na consolidação de modelos de *performance* do choro.

Os modelos de *performance* escolhidos retratam a construção de uma “tradição” que dialogará com as práticas da época em que as *performances* foram concebidas assim como com a escuta e a prática atuais – as rodas e os fonogramas interagem na atualidade. Modelos que outrora foram inovadores em sua fonofixação transformam-se em paradigmas da *performance* do gênero choro, observado tanto na música gravada como nas rodas de choro. O processo em que se deu a formação desse paradigma na *performance* nos grupos de choro traz significativas perspectivas para a compreensão e a criação desses acompanhamentos na atualidade.

O choro, uma identidade e vários estilos de *performance*

Apesar das experiências e transformações ao longo de mais de um século de “tradição”, o choro ainda mantém o vínculo com sua instrumentação de base que expressou e adaptou a sincrética cultura brasileira no processo de abasileiramento das danças de salão europeias, base estrutural do choro. Mesmo havendo semelhança com o que ocorreu nas demais colônias portuguesas, a música popular urbana brasileira apresenta características singulares, devido aos sotaques das matrizes culturais aqui presentes e decorrentes do processo político-social que levou ao desenvolvimento urbano.

Por isso, julgar como suficiente que a sonoridade de flauta, cavaquinho e violões seja elemento característico do choro, por ser comum à música popular desenvolvida nos países de cultura lusa, seria simplista demais para caracterizar um estilo ou um gênero musical complexo, advindo de um contexto próprio, que alimenta a própria história e a busca da identidade brasileira. Deve-se considerar principalmente o que diferencia o uso desses instrumentos no choro e como essa diferença caracteriza um estilo de acompanhamento do gênero.

Em música, estilo é muitas vezes compreendido como o modo ou a maneira de expressar um discurso musical ou o modo como a arte é executada. O estilo reúne características musicais de um compositor, de um período, de uma

localização geográfica ou social. Logo, o estilo constrói características que podem desenvolver um gênero.

A respeito do choro enquanto gênero ou estilo e sobre essas diferenças conceituais, Borges (2008) afirma o seguinte:

O choro pode ser entendido como gênero ou estilo, dependendo de uma aceção mais abrangente ou específica que costuma estar implícita na *performance*. Tal concepção deve ser indicada mediante uma abordagem analítica, de modo a evitar equívocos. A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar, mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX. (BORGES, 2008, p. 18)

Assim, a sonoridade do acompanhamento do conjunto base do choro – cavaquinho e violões – pode ser compreendida como uma questão estilística dentro do universo do choro. Porém, o modo como estes instrumentos são usados, ou seja, as harmonizações, as baixarias – frases contrapontísticas na região grave do violão – e o acompanhamento rítmico, creditam-lhe características de gênero, uma vez que foram consolidadas dentro do repertório “tradicional” do choro. Ao buscar as gravações da fase mecânica, da fase elétrica do rádio e dos discos em alta-fidelidade, pode-se compreender como se desenvolveu a *performance* do choro com essas características e como a tecnologia influenciou esse processo.

O fonógrafo e as primeiras gravações

O aparelho criado por Thomas Edison em 1877 chegou ao Brasil em 1891, pelas mãos de Frederico Figner, que viajou por diversas regiões brasileiras demonstrando as inovações da “fantástica machina falante” (TINHORÃO, 1981 p. 16). O fonógrafo era a grande novidade que fixava o som em sulcos de cera de formato cilíndrico; os *punhos*¹ podiam gravar e reproduzir qualquer coisa.

Em um primeiro momento, Figner apresentava gravações de músicas de

¹ Tinhorão (1981) frisa a popularidade com que os cilindros eram conhecidos e vendidos, chamados de punhos.

artistas europeus, bem como discursos e falas feitas na hora. Preparava sessões demonstrando o aparelho em lugares públicos ou mesmo em casas de patrocinadores mais abastados. Logo que outros empreiteiros passaram também a trazer o aparelho, e até versões concorrentes diferenciadas, Figner deixou de ser um mero demonstrador e passou a assumir a venda de fonógrafos e fonogramas em escala industrial, criando, assim, sua Casa Edison, a primeira gravadora brasileira.

Foi em 1897, por iniciativa do próprio Figner, que ocorreu a primeira gravação de música popular brasileira, com os cantores Cadete, Antônio da Costa Moreira, e Baiano, Manoel Pedro dos Santos (TINHORÃO, 1981, p. 20). Com eles fez-se a primeira interpretação da música popular brasileira cantada. Baiano inclusive se destacará historicamente também por ter gravado, em 1917, o primeiro samba, “Pelo Telefone”, de Donga.

Tinhorão ressalta a importância dos registros fonográficos dessa primeira fase não apenas no campo artístico e estético, mas também social: “*Coube ao fonógrafo não apenas guardar a memória daqueles gêneros em extinção, mas documentar o surgimento dessa música de uma nova era*” (1981, p. 14). O fonógrafo chega ao Brasil pouco tempo depois da abolição, quando os negros e mestiços passam a não só fazer parte da sociedade economicamente ativa, mas também a compor a estética da produção artística nacional.

Em 1904, os cilindros de cera dão lugar ao disco de cera e ao som produzido pela agulha metálica ligada a um diafragma de mica, quando chega ao Brasil o Zon-O-Phone, lançado por Figner, que ainda assegurava também a fabricação exclusiva de chapas prensadas nos dois lados. Tamanha foi a popularidade do novo produto que, em pouco mais de dois anos, o preço, tanto dos gramofones quanto dos discos, caíra bastante, e havia fonógrafos e fonogramas para todas as classes.

Dentro desse contexto, criou-se uma demanda artística para o mercado de fonogramas de música feita no Brasil. As primeiras gravações, além dos cantores Cadete e Baiano, apresentam a Banda Militar do Corpo de Bombeiros, a Banda da Casa Edison, os cantores Eduardo das Neves e Senhorita Consuelo. As bandas, pelo grande volume sonoro, possuem maior número de gravações do que os cantores,

favorecendo o repertório instrumental. O repertório das bandas é composto principalmente por marchas, hinos, cateretês, polcas, valsas e choros.

As primeiras gravações de grupos de choro começaram em 1907, com os grupos Novo Cordão e Grupo Cavaquinho de Ouro (CAZES, 1998). Os grupos trouxeram para o mercado fonográfico a formação característica dos ternos regionais, com violão e cavaquinho no acompanhamento de um solista. Nessas primeiras gravações, já aparecem alguns elementos da linguagem do choro, como em “Aiaia me deixe”, gravada pelo grupo Novo Cordão. Nesta gravação, encontrada no sítio do Instituto Moreira Salles, é possível encontrar o violão esboçando algumas baixarias de ligação, frases melódicas contrapontísticas na região grave compostas por quatro ou três semicolcheias que dão movimento à harmonia conduzindo uma nota do baixo à outra por meio de curtas escalas diatônicas ou cromáticas.

A segunda fase das gravações mecânicas traz uma significativa melhora em relação às primeiras edições, entre 1904 e 1913, quando a Casa Edison passou a usar o selo Odeon² e o disco de cera. Essas gravações incluem a série de número 40.000, que vai mais ou menos de 1904 a 1907, e a série de número 10.000, que vai de 1907 a 1913. Já na segunda fase, a partir de 1913, quando a Casa Edison abriu a fábrica de discos Odeon, produzindo todos os discos com equipamentos importados da Alemanha, aprimorando ainda mais a qualidade das gravações. Tinhorão (1981, p. 29) ressalta que o novo investimento de Figner, além de baratear a produção, também a acelera, pois ele não tem de ficar mais a mercê das importações vindas por navio.

A Era do Rádio e a transformação das gravações

No final do século XIX, o Pe. Roberto Landell, considerado pioneiro no Brasil na transmissão e captação de sons usando ondas de energia irradiadas, iniciou as experiências da radiodifusão em São Paulo. O domínio desse espaço de

² O selo Odeon já era usado desde 1904 com a série de número 40.000, segundo Taborda (2008). Contudo, Tinhorão (1981) diferencia o uso do selo da criação da fábrica, pois antes os discos eram gravados no Brasil, mas produzidos e prensados no exterior.

transmissão sonora irá, então, se desenvolver no Brasil de modo amador a partir dos radioclubes, o que dará um caráter amadorístico ao rádio no Brasil nas primeiras décadas do século XX, como sustenta Tinhorão (1981, p.33).

Uma das primeiras experiências de recepção radiotelefônica a se consolidar ocorreu em Recife, com o Rádio Clube de Pernambuco, fundado em 6 de abril de 1919. Nesse mesmo ano, experiências nos EUA e na Europa já tornavam pública a radiotelefonía. A radiofonia, porém, só seria inaugurada nos EUA em 2 de novembro de 1920.

Tinhorão defende que o lançamento do rádio no Brasil em caráter público ocorreu em 7 de setembro de 1922. Uma estação de pequena potência transmitiu a centenas de pessoas o pronunciamento do presidente Epitácio Pessoa. Essa estação foi montada pela empresa norte-americana Westinghouse Electric Company, como atração do Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, por ocasião da comemoração do centenário da independência. Contudo, Roquette-Pinto é considerado o fundador do rádio no Brasil. O antropólogo e educador trabalhava em pesquisas fisiológicas com a radioeletricidade quando foi anunciada a novidade na feira internacional. Seu objetivo foi utilizar a radiodifusão para transmitir conhecimento e cultura. O plano era criar uma emissora dedicada especialmente ao ensino.

O projeto levará à fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, com funcionamento bastante rudimentar e de caráter amador, sendo que o projeto foi assumido pelo governo no Estado Novo e rebatizado como Rádio do Ministério da Educação (Rádio MEC). Roquette-Pinto cedeu o direito de emissão em prol da abrangência nacional que o Estado poderia dar à rádio e em virtude do elevado custo que seria manter a estação nas tecnologias mais avançadas. Entretanto, esse direito será precedido da exigência de manter os interesses exclusivamente educacionais da emissora, que ficou sob a direção de Roquette-Pinto até 1943.

A profissionalização do rádio aconteceu na década de 30, quando o modelo amador deu lugar ao rádio massificador e nacionalista fomentado pelo governo de Vargas, que chegará a criar, em 1935, a Rádio Nacional, que competirá, então, com as soberanas Mayrink Veiga e Philips. Essa competição decorre do

modelo adotado por tais rádios, centrado acima de tudo na conquista da audiência.

A grande transformação do modelo de rádio amador para o profissional, além do domínio dessa tecnologia, consistiu na mudança na produção musical. Os radioclubes tocavam músicas a partir de discos e não havia grande circuito comercial para falar ou cantar no rádio, pois os cachês eram simbólicos.

A necessidade de conquistar e seduzir o ouvinte levará as emissoras à busca por uma programação mais diversificada, o que requererá novas vozes e estilos musicais. Serão necessários músicos para acompanhar essas novas vozes, falantes e cantoras. A modernização e profissionalização dos estúdios levarão à criação de um novo ambiente. Primeiro surgirá o denominado Aquário. Depois, aquilo que Tinhorão denomina de “palcos-auditórios”, com a criação dos programas de auditório, fase em que cantores e apresentadores encenavam para uma plateia. Do modelo educacional de Roquette-Pinto às possibilidades comerciais que surgiam, o rádio agora também passaria a ter rosto.

A implantação da tecnologia de gravação elétrica, nesse momento, mudou o panorama musical, pois a utilização de microfones de melhor qualidade, condensadores e válvulas permitiam a captação e reprodução de detalhes inaudíveis na tecnologia anterior. A gravação em matriz de cera é substituída pela matriz de acetato em base de alumínio realizada por meio de corte direto, enquanto as cópias começam a ser realizadas com um novo composto químico, o baquelite, um polímero sintético industrializado. Esta tecnologia será predominante no período entre 1929 e 1945, servindo para a fixação do formato de gravações de 4 minutos de duração em cada lado e duas músicas por disco. Neste contexto, as gravações ainda eram feitas em uma única tomada, com um único microfone, mas os ambientes acústicos tentavam permitir uma hierarquia sonora na qual é possível ouvir com maior nitidez e clareza os detalhes musicais.

Uma das consequências do surgimento da gravação elétrica foi uma mudança na projeção vocal dos cantores. No período das gravações mecânicas eram necessárias vozes de grandes potências que se assemelhassem ao estilo operístico. No entanto, pessoas comuns, com vozes de pouca intensidade, mas com personalidade e talento, poderiam se tornar cantores com a colaboração dos microfones elétricos

advindos da nova tecnologia. Assim, passaram a ser valorizadas características estilísticas no canto da música popular, que envolviam mais um modo de interpretação repleto de sutilezas características do ambiente musical do que a potência de uma grande voz.

Neste contexto, uma formação de instrumentos de choro se consolidou enquanto o padrão, o regional de choro. Grupos que passam a atuar nas rádios acompanhando os cantores e resolvendo as falhas da programação. Formados, em sua maioria, por dois violões, cavaquinho e percussão, tendo um solista para as introduções, os regionais formam a principal mão de obra das rádios na década de 1930/40.

O uso dos dois violões nos regionais passa a caracterizar um estilo diferente de acompanhamento. A melhor qualidade da gravação elétrica e as novas formas de captação de som por meio do microfone permitem que cada violão desempenhe uma função distinta. Dessa forma, os violões passam a tocar em diferentes regiões do instrumento, a realizarem inversões que se complementam em intervalos de terças e a construírem as baixarias também em intervalos de terças ou sextas.

Em “Alemãozinho”, de Nei Orestes, violonista do Regional de Benedito Lacerda, é possível escutar os violões conduzindo os baixos em terças em longas frases de semínimas que apenas marcam as mudanças de harmonia na parte A. Em algumas poucas partes há convenções rítmicas onde os violões executam curtas frases de quatro semicolheias que dão mais intensão rítmica do que melódica. A parte B apresenta como diferencial em questão de arranjo uma sequência de breques, pausas convencionadas, que acompanham a ideia rítmica da melodia. Apenas na parte C os violões desenvolvem as baixarias com mais frases que, apesar de se manterem com a função de conduzir a harmonia e não propriamente como um contracanto independente, se destacam pela presença constante na parte.

A partir da nova tecnologia, o uso de dois violões apenas como forma de intensificar a harmonia cai em desuso. Abre-se a possibilidade dos violões criarem uma textura não só contrapontística, mas também orquestral. Contudo, os arranjos produzidos ainda nessa fase não apresentam arranjos previamente construídos e

elaborados em diálogo mais próximo à melodia. Mas arranjos espontâneos criados a partir do domínio da linguagem do choro e do samba, caracterizando um estilo de acompanhamento desta fase de gravação.

A música em Alta Fidelidade (Hi-Fi)

A gravação em alta fidelidade foi lançada em 1948 juntamente com o formato Long Play (LP), suporte que trazia a novidade de microssulcos, o que permitiria a diminuição da rotação e, com isso, possibilitaria a fixação de maior quantidade de tempo/músicas por lado do LP. O novo disco de 33 RPM (rotações por minuto) é abordado pela indústria fonográfica, a partir da sua capacidade de fixação, como um novo modo de ouvir o som. Em vez de uma referência à quantidade de rotações por minuto, como eram tratados o anterior 78 Rpm e o sucessor, porém fracassado, 45 Rpm, o disco recebeu o nome de Long Play por propiciar uma escuta de longa duração. Cada disco trazia cerca de quatro a seis faixas de cada lado, no total de 18 a 25 minutos, enquanto o antigo 78 Rpm permitia apenas uma faixa de cada lado.

No final da década de 50, apareceu uma inovação que vai marcar ainda mais a interpretação. Em 1958 foi criada a possibilidade da estereofonia, também chamada de gravação em bi-canal. O surgimento da gravação em mais de um canal permitia que músicos pudessem gravar separadamente o acompanhamento e, depois, sua parte solo. Esse modo de gravar não só trazia à luz todos os detalhes de harmonia, ritmo e função de cada um dos instrumentos, que podiam ser ouvidos agora sem o solo, mas também permitiu a prática do *playback*, ou seja, o registro do acompanhamento separado do registro do instrumento solista.

A década de 60 marca um grande desinteresse da indústria do disco pelo choro, porém é também quando Jacob do Bandolim cria seu próprio grupo, implementando novidades estéticas e fazendo uso dos novos recursos tecnológicos. Cansado da batalha comercial que envolvia o “outro” cavaquinho de grande sucesso, Waldir Azevedo, Jacob buscou desenvolver uma nova fórmula com um novo grupo exclusivo para lhe acompanhar, formado por três violões e, no início,

com contrabaixo, semente que se transformará no conjunto Época de Ouro.

Em 1961, Jacob do Bandolim grava o primeiro disco que marcaria seu novo som, o LP *Chorinhos e Chorões*. Intitulado Jacob e Seus Chorões, o grupo contava com Cesar Farias e Carlinhos Leite, nos violões de 6 cordas, Dino, no violão de 7 cordas, Jonas, no cavaquinho, e Gilberto D'Avila, no pandeiro. Esse grupo acompanharia Jacob até o final de sua vida. Porém, para a gravação de *Chorinhos e Chorões*, Jacob ainda utilizou o contrabaixo de Luiz Marinho e as percussões de Pedro dos Santos e Barão.. Em 2006, o Instituto Jacob do Bandolim divulgou a descoberta de fitas nas quais estavam gravadas em separado os acompanhamentos (*playbacks*) das músicas dos discos *Chorinhos e Chorões* e *Primas e Bordões*.

O preciosismo do processo de preparação do disco de Jacob passava por várias etapas. Cazes ressalta que, apesar do alto nível técnico e da extrema quantidade de detalhes, os arranjos eram concebidos

totalmente de ouvido, combinando-se os detalhes de um arranjo a cada ensaio. Primeiro Jacob ensaiava com César e Carlinhos, depois acrescentava Jonas e Gilberto. Por último, chegava o Dino, que escrevia uma guia a fim de que pudesse memorizar o arranjo mais rapidamente. (CAZES, 1998, p. 136).

Para compreender como foi gravado o LP *Chorinhos e Chorões*, é importante questionar a influência da gravação em fita e canais no processo. Pois torna-se possível gravar, ouvir e avaliar o que foi gravada em detalhes, aperfeiçoar a performance do conjunto, realizar mais ensaios e no final gravar instrumento solista, devidamente ensaiado e preparado para finalizar a gravação.

O resultado da combinação das novas tecnologias com o novo conjunto traz uma concepção diferente para o acompanhamento dos violões. Outra grande transformação é a implementação de arranjos pré-concebidos e ensaiados, permitindo a combinar previamente os momentos de dinâmica, alternar a melodia principal entre os instrumentos do conjunto e a criação de introduções específicas para cada música, saindo da introdução costumeira que consistia nos últimos oito compassos da parte C.

Tais transformações podem ser escutadas neste primeiro LP de Jacob a abordar essas inovações, *Chorinhos e Chorões*. Em *Vou Vivendo*, choro de Pixinguinha gravado neste disco, nota-se o contraponto do violão de 7 cordas intensamente

relacionado às ideias da melodia. Apesar de aparecer discreto na parte A, as frases mais longas são executadas em momentos de maior espaço na melodia como as variações rítmicas complementam as ideias sugeridas no bandolim.

A parte B se destaca por uma textura de grande diversidade. Nos primeiros 8 compassos, o violão de 7 cordas se destaca em intensidade e constrói um encaminhamento do baixo sob as inversões da cadência harmônica enquanto o bandolim faz a melodia em dinâmica meio piano. Os demais instrumentos mantêm-se em dinâmica piano. Contudo, nos 8 compassos subseqüentes os dois violões de seis cordas é que assumem o destaque compondo a textura a partir da combinação dos acordes com os baixos em intervalos de terça construídos a partir da quarta corda do instrumento na região mais aguda do braço.

Essas sutilezas do arranjo são possibilitadas pela nova tecnologia a ponto de facilitar a audição e a gravação destes detalhes. Todavia, a proposta de um grupo diferenciado que busca apresentar elaborados arranjos e composições, flagra a necessidade de inovação frente a baixa do estilo na indústria fonográfica. O novo estilo de acompanhamento advém tanto de sua relação com a tecnologia e com a indústria do disco como com o discurso de Jacob do Bandolim frente ao gênero do choro, favorecendo características de rebuscamento contra o viés comercial denunciado por ele.

Considerações finais

Foi possível observar que o desenvolvimento da indústria fonográfica esteve associado à transformação da própria prática musical, influenciada por questões sociológicas e tecnológicas. Se, em determinado momento, o choro era praticado em festas e rodas informais e amadoras, a ação pioneira de Figner levou o universo musical e social do choro para uma nova realidade, o formato fonográfico. Esse percurso consiste em um processo dialético, em que os novos paradigmas da *performance* no choro aparecem como síntese entre a música popular, informal, improvisada e amadora, e as necessidades mercadológicas de formato, tecnologia, profissionalismo e a autenticidade da indústria do disco brasileira.

Com esse processo, surge uma identidade no modo de se tocar choro, conveniada aos mais tradicionais modos de perpetuação do gênero - o improviso e a roda -, atualizada, porém, com o rigor e o preciosismo técnico dos novos arranjos camerísticos e a autenticidade da interpretação preelaborada, da ornamentação ao “improvisos” preconcebido, que resulta no paradigma de Jacob do Bandolim. São as transformações e inovações inseridas por ele, figura de “tradição” e, paradoxalmente, “inovação”, que se firmaram como identidade no modo de tocar do conjunto de choro, mais especificamente na construção dos arranjos do acompanhamento do conjunto.

Ao se analisar os três momentos em que são estabelecidos novos modos de se realizar o acompanhamento no choro, construiu-se não uma perspectiva diacrônica do desenvolvimento desse modo de acompanhamento, mas sim dialógica, estabelecendo-se sempre um forte laço entre a “autenticidade” da “tradição” e a associação ao universo dos fonogramas, em que os processos de *nomadismo* e *movência* recontextualizam o repertório e o modo interpretativo dos conjuntos de choro, desde sua sonoridade até o modo de acompanhar dos violões no universo das mídias.

Dessa forma, os estilos se completam, interagem, criando no conjunto de Jacob o “paradigma de tradição”, um modelo de acompanhamento formado por diversas influências e construído por meio das transformações de outrora. Esse modelo apresenta importantes características relacionadas à “tradição” da roda de choro, da improvisação, do acompanhamento de ouvido e da ornamentação. No entanto, apresenta novas características, que o ligam a um novo contexto, em que ocorrem ensaios, em que as baixarias e inversões são preconcebidas e as ornamentações são escolhidas cautelosamente.

Os meios de comunicação e as novas tecnologias também influenciam na construção do estilo de performane do conjunto de Jacob do Bandolim. A tecnologia Hi-Fi permite que sejam escutados detalhes que antes apenas se somavam às massas sonoras. O Long Play consagra um novo modo de ouvir música, e a possibilidade de gravar por canais traz ainda diferentes meios de se pensar a *performance*, o que permite a gravação de um conjunto sem a parte solo. Essa novidade traz à tona

questões dos arranjos do conjunto e das próprias decisões interpretativas do solista, que pôde, então, treinar e escolher onde faria os ornamentos e improvisos.

Desse modo, as transformações aqui discutidas não estabelecem uma linha evolutiva da *performance* dos acompanhamentos nos conjuntos de choro, mas possibilitam a construção de uma trajetória desse acompanhamento, podendo-se observar que não necessariamente há troca ou abandono de um estilo por outro e sim a mudança na percepção do resultado sonoro do grupo, propiciado pelas características tecnológicas dos contextos nos quais foram criados os fonogramas.

Referências bibliográficas

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto), Universidade de Brasília, 2008.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Editora 34, 1998.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto vol.I*, Revista do programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), Brasília n 1, 2008, p 7-32.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric. *Empirical Musicology: aims, methods and prospects*. Oxford University Press, New York, 2004.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (org. Heloisa de A. Duarte Valente) São Paulo: Via Lettera, FEPEESP, 2007.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. 2 ed. Editora Zahar, 2003.

HEGEL, G. *Curso de Estética: O sistema das Artes*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2010.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. Música e história do Brasil. In: *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRATA, Sérgio. A história dos regionais. Disponível em http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (orgs. Heloisa de A. Duarte Valente). São Paulo: Via Lettera, FEPESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites da internet

INSTITUTO Moreira Salles. *Acervo do IMS – biblioteca e música*. [20--]. Disponível em <acervo.ims.uol.com.br>. Acesso em: 11 nov. 2013.

Referências fonográficas

Autor desconhecido. *Aiaí me deixe*. In: Grupo novo Cordão. Rio de Janeiro: Odeon, 1907. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=246>. Acesso em: 11 nov. 2013.

ALMEIDA, Irineu. *Albertina*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Favorite Record, 1910. 78 RMP. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=276>. Acesso em: 10 nov. 2013.

_____. *Carne Assada*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Phoenix, 1915 – 1918. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=313>. Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. *Nininha*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Favorite Record, 1912. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=375>. Acesso em: 11 nov. 2013.

BANDOLIM, Jacob do. *Chorinhos e Chorões*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP.

CARRILHO, Altamiro. *Choros Imortais vol. 1*. Rio de Janeiro, 1964. 1 LP.

ORESTES, Nei. *Alemãozinho*. In: Benedito Lacerda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78 RPM. Disponível em:
<http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=3843>. Acesso em: 10 nov. 2013.

PIXINGUINHA. *Ingênuo*. In: Jacob do Bandolim, *Vibrações*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1967. 1 LP.

_____. *Os dois que se gostam*. In: Grupo do Pixinguinha. Rio de Janeiro: Odeon, 1915 – 1921. 78 RPM. Disponível em:
<http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=783>. Acesso: 10 nov. 2013.

RIBEIRO, G. *Cheirava-te*. In: Grupo O Passos no Choro. Rio de Janeiro: Odeon, 1912 – 1915. 78 RPM. Disponível em:
<http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=1764>. Acesso em: 10 nov. 2013.

“So What” de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação idiomática

*PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ**

RESUMO: O artigo discute uma proposta de análise para solos improvisados a partir do exemplo do trompetista e compositor Miles Dewey Davis Jr (1926-1991) em “So What”, tema que integra o antológico álbum *Kind Of Blue* (1958). A partir da revisão crítica dos conceitos de Russell (1959) e da discussão do modalismo no gênero do período intitulado por “cool jazz”, são aplicados processos de redução melódica no referido solo.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de improvisação, Lídio Cromático, Miles Davis, George Russell.

“So What” by Miles Davis: a proposal for analysis of idiomatic improvisation.

ABSTRACT: The article discusses a proposal for analysis of improvised solos from the example of the composer and jazz trumpeter Miles Dewey Davis Jr (1926-1991) in “So What”. This theme integrates the anthological album *Kind Of Blue* (1958). From the critical review of the concepts of Russell (1959) and discussion of modalism in the genre of the period titled as “cool jazz”, are applied reduction processes in that improvised solo.

KEYWORDS: Improvisation analysis, Lydian chromatic, Miles Davis, George Russell.

* **Paulo José de Siqueira Tiné** é Professor Doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP desde 2012. É autor do livro “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” lançado pela editora Rondó e apoio da FAPESP em 2011. Possui quatro CDs gravados como intérprete e autor, sendo o último de 2012 pelo selo Cooperativa de Música intitulado “Novos Quartetos e Canções”. **E-mail:** paulotine@iar.unicamp.br

Quando se quer analisar improvisações idiomáticas¹, aculturadas ou friccionadas² pelo jazz, logo algumas limitações ocorrem. Nesse contexto muitos parâmetros podem ser elencados, como o uso do silêncio e respiração, o tamanho das frases (curta, média e longa), a presença de citações e ornamentações da melodia, o uso de diferentes articulações e dinâmicas, densidades, utilização de ritmos característicos, a exploração de diferentes matizes timbrísticos, o emprego de repetição motívica e, finalmente, a análise do material (escalas e arpejos)³. Contudo, para se trabalhar adequadamente com este material, o próprio conceito de *frase* precisa ser ressignificado. Pode-se considerar como frase tudo que está separado entre respirações, diferentemente do conceito estrutural da frase enquanto elemento organizador da forma musical, como demonstram os trabalhos de Schoenberg (1991), L. Stein (1979) e Green (1964), por exemplo. Ademais, nesse tipo de improvisação, a importância da repetição motívica é secundária, pois não necessariamente elas ocorrem durante uma improvisação.

Por outro lado, a fonte primária do objeto de análise não é a partitura, mas o áudio, sendo a transcrição um a posteriori que se realiza a partir desse áudio. Portanto, a acuidade rítmica da transcrição é sempre passível de erros e, nesse sentido, um processo de redução como o proposto que retira apenas o ritmo e notas repetidas, parece se aproximar melhor visualmente do objeto sonoro que se persegue.

Na análise que se propõe, cada arco representa uma frase e a barra dupla aponta a divisão entre as seções. Os números indicam os intervalos melódicos em relação aos acordes. De resto, a letra *b*⁴ representa a bordadura, conhecida na improvisação jazzística como *target notes*, a indicação + uma nota de aproximação

¹ Por idiomáticas aqui, se entende práticas de improvisações ligadas a gêneros determinados (populares ou não), em oposição à improvisação não idiomática, como conceituado por Costa (2003).

² Muito embora tais conceitos impliquem em compreensões diametralmente opostas. Ver PIEDADE (2005)

³ Tais parâmetros foram retirados do método “How To Improvise” de Hall Crook (1991), embora lá eles estejam elencados como tópicos metodológicos.

⁴ Nesse ponto foi classificada sob a égide das bordaduras as bordaduras incompletas, duplas e grupos de bordaduras e as apojaturas, por achar que, no contexto da improvisação, tal nível de detalhamento não é estritamente necessário, já que não se pretende chegar a pontos de redução que proponham níveis estruturais, como os de orientação schenkeriana. Ver Ramires (2009) e Almada (2000).

cromática que pode se dar tanto em cima de uma escala (esc.) quanto em um arpejo (arp.).

“So What” – Modalismo no *Jazz*

A partir do estilo do *Cool Jazz*, desenvolvido na década de 1950 nos EUA principalmente através do trompetista norte-americano Miles Davis, o improvisador jazzista passou a pensar mais em escalas do que nas mudanças (*changes*) de acordes, característica da improvisação do período do *Be Bop*, possivelmente devido à saturação dos procedimentos melódicos e harmônicos ligados a esse estilo marcadamente tonal. Há também, tanto no *Be Bop* quanto no estilo *Cool*, uma atitude estética que procura negar, por um lado, os procedimentos musicais de períodos anteriores. Tais fatos fizeram com que, paralelamente, se começasse a esboçar uma teoria modal da improvisação no *jazz* e, ao mesmo tempo, houvesse uma rotulação de parte dessa produção de Miles desse período por *Modal Jazz*. Hoje em dia, após uma sistematização ampla no ensino de improvisação jazzística, os métodos claramente definem quais modos um estudante deve usar em determinadas situações e o procedimento analítico adotado pode, por exemplo, verificar se tais materiais se dão de fato em improvisos antológicos.

Um dos primeiros músicos que tentou teorizar um sistema para explicar os procedimentos harmônicos e a escolha das escalas no *jazz* foi o teórico George Russell:

Russell é autor do *LCCTO*, o primeiro trabalho teórico-didático de harmonia cujos princípios se baseiam nas próprias leis do *jazz*, nada tendo haver com tratados semelhantes de origem europeia. O conceito ‘Lídio’ de improvisação, inspirado nos ‘modos’ da música medieval religiosa [...], mesclado com cromatismo contemporâneo constituiu-se no estágio preparatório do ‘modalismo’ de Miles Davis e John Coltrane. (BERENDT, 2009, p.310)

Nessa obra, o autor refere que o músico de *jazz* deve converter uma cifra (símbolo de um acorde) em uma escala, e chama esse processo de “Polimodalidade Vertical”. Quando isso acontece, o acorde se converte em sua escala-mãe, que se trata da sua escala “Lídio Cromática” (RUSSELL, 1959, p. 10). Em oposição a esse

procedimento, o autor refere o da “Polimodalidade Horizontal”, na qual se impõe uma simples escala Lídio Cromática para toda uma sequência de acordes como escalas maiores e blues (*Ibid.*, 28). Tais procedimentos terminam por derivar em quatro possibilidades – o autor do presente artigo entende que são três – de abordagens para a improvisação jazzística:

1. *In going vertical melodies*⁵: escalas ou modos que correspondem a cada acorde verticalmente, ou seja, um para cada acorde;
2. *In going horizontal melodies*, escalas ou modos que correspondem a toda uma sequência de acordes, ou seja, um para todo um centro tonal;
3. *Out going vertical melodies* (*Ibid.*, p.23): quando é aplicada uma escala Lídio Cromática para cada acorde;
4. *Out going horizontal melodies*: quando uma escala Lídio Cromática é aplicada a toda uma sequência de acordes.

Ora, sendo a escala Lídio Cromática na verdade a escala cromática chamada aqui de Lídio por razões de outra ordem (explicar-se-á a seguir), não faz diferença, do ponto de vista da percepção, aplicar uma escala cromática a partir da fundamental de cada acorde ou a partir da fundamental do centro tonal derivado de uma sequência deles. Por isso, os passos 3 e 4 poderiam, do ponto de vista da percepção, se fundir num só. George Russell aponta, como exemplos de tais procedimentos, improvisadores como Coleman Hawkins para o primeiro, Lester Young para o segundo, Ornette Coleman e John Coltrane para os últimos.

O autor considera ainda que o modo Lídio é aquele que melhor convém a um acorde maior com sétima maior e passa, então, a considerá-lo o centro gravitacional do conjunto diatônico para, assim, considerar a escala cromática “Lídio Cromática”, na medida em que o centro é o modo Lídio. Chama o modo dórico de Lídio Menor, o modo do 4º grau da escala maior harmônica de Lídio Diminuto e o modo do 3º grau da escala bachiana (menor melódica ascendente) de Lídio Aumentado. A partir disso, relaciona sempre um modo “Lídio” para cada acorde.

⁵ Os conceitos de *in going* e *out going* parecem corresponder aos contemporâneos de *inside* e *outside*.

Se, por um lado, tal sistematização pareça bastante arbitrária e incorreta, pois, se tivermos uma cadência II-V-I, mesmo que se aplique de maneira dissociada – na medida em que o grau do modo (IV) não corresponde ao grau da função (I) – um modo lídio ao I grau, do ponto de vista harmônico o centro tonal continua a ser o chamado modo jônio da escala diatônica, pois ele foi precedido por um acorde de tipologia e função de dominante (V). Dessa forma, ainda que se crie, a partir da associação de escalas com acordes, um procedimento “modal”, este não torna a música modal em sentido pleno, ou seja, ele não altera o fio condutor mor da tonalidade, a relação dominante-tônica (D-T) e derivadas entre os acordes. Por outro lado, tal associação do modo Lídio apontava para aquilo que veio a se formalizar como a sistematização das chamadas notas evitadas para cada acorde, isto é, o modo Lídio se encaixava melhor no acorde maior com sétima maior por não ter notas evitadas.⁶

Pelo conceito contemporâneo, o acorde (e seu símbolo a cifra) não só reúnem as notas que o *caracterizam*, chamadas de notas do acorde [...], mas outras também que o enriquecem, chamadas de notas de tensão [...]. Finalmente a escala de um acorde também pode incluir notas que devem ser *evitadas* [...] na formação vertical do acorde, mas podem ser usadas em caráter passageiro na linha melódica. (GUEST, 1996, p. 46)

No sentido da ampliação do leque de modos utilizados pelo improvisador, há o incremento dos dois primeiros “modos de transposição limitada”, para usar os termos de Messiaen. No entanto, se tais modos tiveram largo uso em Bartók, Stravinsky e Debussy, por exemplo, sua aplicação difere completamente do *jazz*. Enquanto os compositores da primeira metade do século XX usavam tais escalas para se afastarem do tonalismo vigente, propondo uma escuta não direcional e particularizada, os jazzistas os aplicavam exatamente nos acordes dominantes, forçando-os a um direcionamento na relação D-T.

⁶ Podem-se encontrar tais formulações em diversos métodos de improvisação e em obras como *Jazz Theory Book* de Levine (1995).

A Harmonia e o Improviso no *Jazz Modal*

A partir do uso dos modos na improvisação jazzística, Miles Davis passou a escrever temas que parecem propositadamente evitavam a relação D-T por um lado e, por outro, saturavam os acordes de extensões derivadas dos modos diatônicos, primeiramente puros e, posteriormente, híbridos (derivados de outras escalas). Um exemplo disso é o tema intitulado “So What”, que figura no álbum antológico *Kind of Blue* do mesmo autor. Gravado em 1958 para a Columbia Records, é um marco na história do *jazz*, pois as estruturas tonais do estilo *Be Bop* são abandonadas em favor de uma abordagem do *Modal Jazz*.

Constituída de apenas dois acordes, trata-se de um **AABA** de oito compassos cada parte sendo que a harmonia da seção **A** só tem um acorde: Dm7. E, na seção **B**, o mesmo acorde é deslocado $\frac{1}{2}$ tom acima. Isto não significa que o harmonizador esteja preso às notas básicas desses acordes (T, 3^a, 5^a e 7^a). Qualquer nota do 2^o modo da escala maior (dórico) de cada acorde pode figurar na harmonia em sobreposições de 3as, 4as, *clusters* diatônicos ou aberturas mistas derivadas das possibilidades anteriores. Resumindo, o *chorus* de “So What” é o seguinte:

A	A	B	A
//: Dm7 (8 compassos) / Dm7 (8 c.) // Ebm7 (8 c.) // Dm7 (8 c.) ://			

Quadro 1

So What - Improviso

Além do álbum, a improvisação de Miles Davis nesse tema também se tornou antológica. O mesmo vale para as demais improvisações dos outros músicos integrantes do álbum: John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley e Wynton Kelly.

Os primeiros oito compassos mostram uma ampliação gradativa do material em cada frase: a partir do salto de oitava passando pelo 2^o modo da escala pentatônica anahemitônica (que não tem semitom) de Ré e culminando na utilização

de todo o 2º modo da escala maior (dórico)⁷. A última frase retoma a escala pentatônica sem a 7ª.⁸ A letra *t* aponta o início e fim de frase na fundamental.

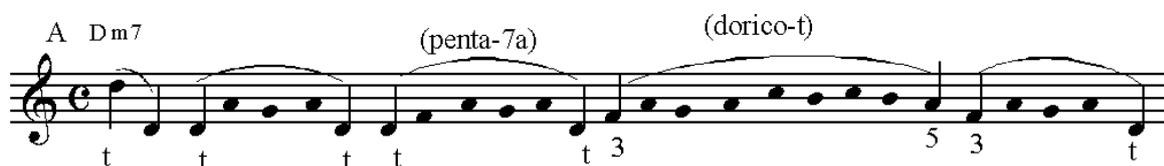


Fig.1 "So What" - seção A

A repetição da seção A do 1º *chorus* é constituída por duas frases longas, baseadas na expansão do material com adição de cromatismo.

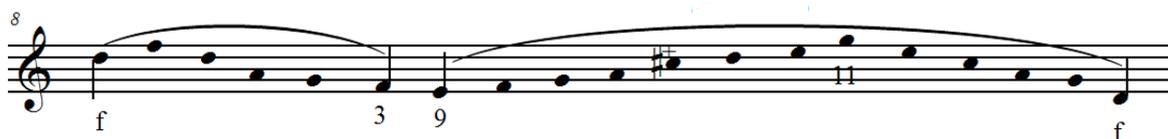


Fig.2 "So What" - seção A'

Na seção **B** do 1º *chorus* de Miles Davis as frases começam a flutuar nas extensões e a se resolverem nelas. No retorno do último **A** as frases se contraem e voltam a se resolver nas notas fundamentais do acorde de Dm7. A letra *a* significa antecipação das notas do acorde seguinte e o símbolo + indica a aproximação cromática.

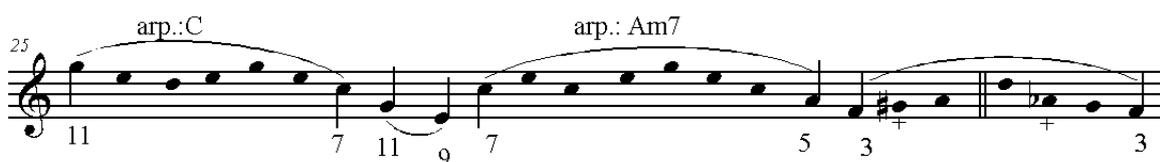


⁷ A sistematização da nomenclatura aplicada aos modos encontra-se no capítulo "Revisão dos Parâmetros Analíticos", TINÉ, 2008, p. 30-50.

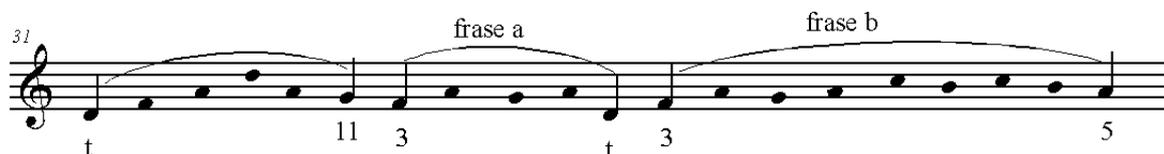
⁸ A redução deste improviso de Miles Davis está baseada na transcrição de REEVES, 1995, 34-35.

Fig.3 “So What” – seção B

A seção A do 2º *chorus* começa com um arpejo que é denominado no meio *jazzístico* como sendo o arpejo de uma TCS (tríade na camada superior ou *upper structure*)⁹. O arpejo da tríade de Do maior sobre Dm7 flutua nas extensões 7ª, 9ª e 11ª. A terceira frase amplia este arpejo para o de Am7, adicionando a 5ª justa ao arpejo anterior.

Fig.4 “So What” – seção A, segundo *chorus*.

Na repetição de A as notas de repouso se tornam mais convencionais. Há também a repetição de duas frases usadas na primeira seção A do primeiro *chorus*, frases que denominei de *a* e *b*.

Fig.5 “So What” – repetição da seção A, segundo *chorus*

Na seção B do 2º *chorus* Miles realiza o mesmo arpejo sobreposto (menor com 7ª menor 5ª acima) ½ tom acima, já que a harmonia se desloca ½ tom acima nesta seção. Observa-se também o uso do padrão de 2as e em seguida o arpejo da tríade de Ab sobre o referido acorde de Ebm7, enfatizando as extensões 9ª, 6ª e 11ª. A última escala antecipa a transposição da harmonia para ½ tom abaixo no retorno da última seção A.

⁹ “Upper structure chords: This is a category where terminology is used to help and create unorthodox responses to common chords.” (LIEBMAN, 1991, 23). Ian Guest a traduziu por “tríades de estrutura superior” (GUEST, 1996, 21) ao passo que eu, a partir das aulas de Cláudio Leal Ferreira, usei a sua tradução “tríades na camada superior”, adotada no meu livro de harmonia (TINÉ, 2011).



Fig.6 “So What” – seção B, segundo *chorus*

As frases da última seção A do 2º *chorus* começam com a utilização do arpejo sobreposto 5ª acima, se resolvendo na extensão de 9ª maior. A segunda frase parte da 7ª e se resolve de maneira escalar na 5ª. E a última frase se inicia e se resolve na fundamental, tendo passado pelo arpejo do diminuto dominante do VII grau (C#o)¹⁰. A própria direção descendente e a regressão paulatina das extensões sugere um relaxamento que caracteriza o fim da improvisação de Miles.

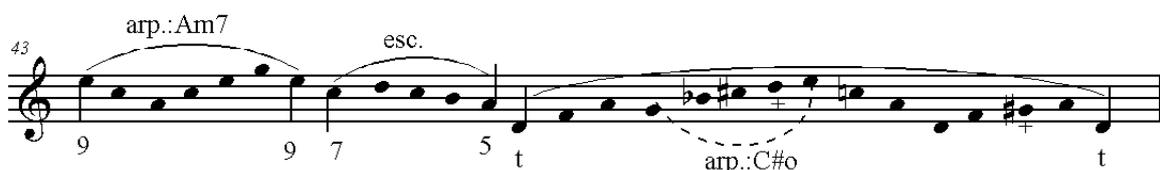


Fig.7 “So What” – último A, segundo *chorus*

Discussões

“O que está no tempo e dessa maneira é determinado pelo tempo chama-se temporal. (...) O temporal significa o transitório, o que passa no decurso temporal. (...) ...temporal é aquilo que passa com o tempo pois o tempo mesmo passa. Mas, enquanto o tempo constantemente passa, permanece como tempo.” (HEIDEGGER)

¹⁰ Esse arpejo parece apontar para um procedimento tonal dentro do jazz modal, na medida em que se trata de um acorde de função dominante. Ou seja, parece que práticas anteriores ao jazz modal continuam a ser exercidas de modo a se alcançar um resultado híbrido, mesmo porque o improvisador em questão já tinha dedicado boa parte de sua carreira às práticas tonais do be bop.

Concluindo, o que salta à vista (ou aos ouvidos) é a busca de Miles, nesse improviso, pelas extensões dos acordes, como aponta o uso dos arpejos das TCS e acordes sobrepostos na medida em que, em última análise, eles terminam por enfatizá-las. Entretanto, tal ênfase não é um procedimento que necessariamente modaliza o improviso. Como colocado anteriormente, o que parece garantir o modalismo vigente é principalmente a harmonia estática. Por outro lado, a sobrevivência de frases com traços tonais e o uso de algumas sensíveis, que podem ser interpretadas como aproximações cromáticas, apontam para o fato de que não há uma necessidade imperativa de se abandonar as práticas musicais de estilos anteriores ao abordado. Nesse sentido, o improviso de Miles parece se diferenciar, pois acredito que tais resquícios tonais estão ainda mais presentes nos solos de J. Coltrane e Cannonball Adderley durante o mesmo álbum.

Como visto, vários aspectos foram excluídos nessa análise em favor da análise do material. Alguns deles podem ser ressaltados como, por exemplo, o da economia de notas nas frases de Miles – que poderia ser colocado aqui através do parâmetro analítico da densidade rítmica das frases –, uma vez que, diferentemente das improvisações de J. Coltrane nesse mesmo álbum, que faz frases de alta densidade, Miles opta por frases curtas, com notas longas e sem vibrato, aspecto também associado ao mencionado estilo que o autor forjou. Obviamente, esses fatores não concorrem sozinhos, mas simultaneamente com o mencionado uso das extensões dos acordes e sobreposição de arpejos apontados pela análise.

Outro aspecto excluído por essa abordagem é o da interação entre os músicos, o que se nota, por exemplo, no uso das dinâmicas, ou em perguntas e respostas musicais que ocorrem entre acompanhantes e solista.

Duas principais questões surgem nessa abordagem: a primeira delas é a questão da adequabilidade de tais ferramentas redutivas. Entretanto, aqui, parte dessa ferramenta se coloca dentro da perspectiva de uma improvisação, quer dizer, dentro de uma atividade musical que se encontra diametralmente oposta ao nível da construção elaborada, para a qual foi proposta inicialmente. A efemeridade da improvisação, por outro lado, pode levar o ouvinte e, principalmente, o ouvinte

participante da improvisação, a um diferente patamar de escuta e percepção, como propõe Costa (2003).¹¹

Observemos que a escuta envolvida numa prática como esta é múltipla e plural. Depende de escolhas e sensações do músico no momento mesmo da performance. A cada momento ele deve fazer escolhas que condicionarão inexoravelmente o caminho da performance. E o que torna esta dinâmica mais múltipla e complexa é que, a cada momento, cada um dos músicos se vê diante de uma enorme quantidade de escolhas. Todas estas escolhas (cada uma delas é uma singularidade), feitas simultaneamente por todos os músicos, acabam delineando uma série de *estados provisórios e transitórios* deste plano de consistência que, no entanto, não podem ser confundidos com o mesmo. O plano é pura virtualidade enquanto cada performance é uma atualização possível. (COSTA, 2003, 71)

Tal fato remete diretamente à questão da temporalidade. A análise desse material, de uma certa forma, parece pretender realizar uma espécie de “suspensão temporal” na medida em que um centésimo de segundo localizado em um áudio é particularizado e observado por diversos ângulos. Se tal fato não é exclusivo da análise da improvisação, mas da análise musical em geral, na improvisação ela parece exacerbar tal “suspensão”, que, obviamente, trata-se de uma metáfora, na medida em que a única coisa que permanece no tempo é o próprio tempo¹². Trata-se, portanto, de uma proposta analítica que se daria em um nível neutro da semiologia, tal como discutido por Nattiez (2005), onde a questão da pressuposta suspensão temporal é colocada naquela obra sob a alegoria da mitologia grega de um combate entre Cronos, o deus do tempo que devora seus próprios filhos, e Orfeu, cuja lira encantada – presente de Apolo – apresenta essa possibilidade ilusória da suspensão temporal. Entretanto, nada impede que, a partir da abordagem apresentada, outras, de caráter poiético e estésico (histórico, antropológico, sociológico, etc.) possam ser sobrepostas.

¹¹ Embora se trate de um trabalho sobre o que o autor chamou de improvisação não idiomática, o autor não deixa de tecer, ao longo da tese, comentários sobre a sua antítese, que chamou improvisação idiomática. Além disso, o autor da tese possui uma vasta experiência em improvisação jazzística e brasileira, o que me levou a incorporar a citação para o contexto estudado.

¹² Aqui, trazemos algumas reflexões que foram mais cuidadosamente desenvolvidas em minha apresentação no “III Encontro Internacional de teoria e análise musical”, realizado em 2013, cuja temática foi a da dimensão temporal na análise musical.

Referências

BERENDT, Joachim. *O Jazz do Rag ao Rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1ª edição, 2ª reimpressão, 2009.

COSTA, Rogério L. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2003.

CROOK, H. *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Boston: Advanced Music, 1991.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. New York: Holt Rinehart and Wiston Inc., 1964.

GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, Vol.III, 1996.

LEVINE, Mark. *Jazz Theory Book*. Petalum (CA): Sher Music Co, 1995.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de. *Harmonia: uma abordagem prática*. São Paulo, Embraform Formulários, 1ª ed., 2008.

LIEBMANN, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmpny and Melody*. Rottenburg (Germ.): Advanced Music, 1991.

PIEIDADE, Acacio. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. *Revista Opus*, vol. 11, Dez. 2005.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu – Ensaios de Semiologia Musical Aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

REEVES, S.D. *Creative Jazz Improvisation* (2ª ed.). New Jersey: Prentice-Hall, 1995.

RUSSELL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

STEIN, Leon. *Structure and Style*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

_____. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó/Fapesp, 2011.

Gravações

DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. Columbia, 1959. LP.

Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida

SANDRA CIOCCI*
NEY CARRASCO**

RESUMO: As produções da Companhia Atlântida Cinematográfica tiveram muitas canções inseridas, em formato de número musical. A presença dos cantores do rádio, nesses números musicais, era determinada pela exigência do público que desejava conhecer os ídolos do rádio, dos quais conhecia apenas a voz. Este artigo trata da transformação da função dos cantores para cantores/atores e das canções, por eles interpretadas, nos filmes da Atlântida durante duas décadas de produção.

PALAVRAS-CHAVE: filme musical, trilha musical, música popular, Atlântida, rádio popular.

The radio singers who staged films of Atlântida

ABSTRACT: The productions made by Companhia Atlântida Cinematográfica placed several songs in musical number format. The presence of the radio singers in these musical numbers was determined by the public's demands, who wished to know the radio idols, of whom they only knew the voice. This article deals with the transformation in the singers' function to sing/actor and songs interpreted by them in Atlântida's productions, during two decades.

KEYWORDS: musical film, sound score, popular music, Atlântida, popular radio.

* **Sandra Ciocci** é graduada em Música Popular - UNICAMP (1992), mestre em música - UNICAMP (2010), doutoranda em Música - UNICAMP e Membro do grupo de música e sound design aplicados à dramaturgia e ao audiovisual, no departamento de música do instituto de artes - UNICAMP. Tem como área central de pesquisa a trilha musical do cinema brasileiro. **E-mail:** sandraciocci@gmail.com

** **Ney Carrasco** possui graduação em Música - Composição pela Universidade Estadual de Campinas (1987), mestrado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1998). Atua como compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985. É professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas desde 1989 e atua nos programas de pós-graduação (mestrado e doutorado) em Música e em Multimeios pela mesma universidade desde 1999. Desde 2006 coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, registrado no CNPq e sediado no Instituto de Artes da UNICAMP. Atua também nas áreas de Música Popular e Tecnologia Aplicada à Música. É pesquisador CNPq nível 1d e atualmente ocupa o cargo de secretário municipal de cultura de Campinas - SP. **E-mail:** carrasco@iar.unicamp.br

A Companhia Atlântida Cinematográfica foi uma empresa brasileira de produção de filmes, fundada em 1941 por Moacyr Fenelon¹ e José Carlos Burle². Segundo relatos de Burle, Fenelon o teria encontrado em Copacabana, na rua, e lhe oferecido ações para a incorporação da produtora Atlântida Cinematográfica, da qual ele, Fenelon, era diretor técnico e artístico. Burle não apenas comprou ações como as vendeu a amigos como o Conde Pereira Carneiro e a seu próprio irmão, Paulo Burle (BARRO, 2007, p. 83-94).

O empenho de Burle e Fenelon trouxe para a Atlântida acionistas como Rachel de Queiroz, Eleazar de Carvalho, Cândido Portinari e Manuel de Teffé (BARRO, 2007, p. 100). Muitas pessoas acreditavam no sucesso da empresa, pois o então presidente Getúlio Vargas havia assinado, em dezembro de 1939, uma lei que estipulava a quantidade de filmes brasileiros que deveriam ser apresentados nas salas de exibição do país, além do decreto que obrigava a exibição de um jornal cinematográfico brasileiro em todas as sessões. Como não havia muitas empresas no ramo, os filmes produzidos teriam exibição garantida.

Embora Burle e Fenelon tivessem como objetivo produzir filmes longa metragem de ficção e almejassem lançar filmes que “valorizassem nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionais, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem”³, ainda nos primeiros anos de funcionamento da companhia perceberam a necessidade financeira de produzir filmes de apelo popular.

O modelo de filme adotado pela Atlântida para arrebanhar público para as salas de exibição foi a comédia musical. Este modelo não foi criado pela Atlântida, mas foi por ela aperfeiçoado e usado à exaustão. A partir do momento em que os

¹ Moacyr Fenelon de Miranda Henriques (1903-1953). Natural de Patrocínio do Muriaé. Aproximou-se de Luiz de Barros, durante período que trabalhou na instalação de rádios para a Columbia, capitaneada por Alberto Byington Jr. Segundo depoimento de Fenelon para a revista *Cena muda*, ele teria trabalhado com Luiz de Barros em *Acabaram-se os otários* (1929) como sonografista e aí iniciado sua carreira no cinema, fato que Luiz de Barros não confirma (RAMOS e MIRANDA, 2004)

² José Carlos Queiroz Burle (1910-1983). Natural do Recife. Médico. Aprendeu piano na adolescência. Atuou como jornalista escrevendo crônicas para o Jornal do Brasil durante o ano de 1936, tendo passado a redator em 1937, cargo que ocupou até 1942.

³ Trecho retirado da carta manifesto, redigida no estabelecimento da Atlântida e entregue aos acionistas.

sócios Burle e Fenelon perceberam que uma comédia era capaz de cobrir as despesas de produção, trazer lucros e financiar outras produções, utilizaram-na à exaustão.

A primeira comédia musical produzida pela Atlântida foi *Tristezas não pagam dívidas* (1944), filme que tinha na trilha musical canções interpretadas por Silvio Caldas, Quatro Ases e Um Coringa, Zilah Fonseca, Joel e Gaúcho, Blecaute, Marion, Dircinha Batista e Emilinha Borba. O formato desse filme foi claramente imposto pelo equipamento de gravação que a empresa possuía, ou melhor, pelo equipamento que ela não possuía. Segundo Máximo Barro, Fenelon usava uma câmera comprada de segunda mão, originalmente muda, com adaptação de um sistema sonoro primitivo, que gravava simultaneamente, no mesmo negativo, som e imagem (BARRO, 2007, p. 102). Assim, era impossível fazer edição do som, que só podia ser captado no sistema de som direto.

A incapacidade de edição de som impôs a separação entre os elementos componentes da trilha sonora⁴, isto é, quando havia diálogos não era possível inserir música, quando havia música não havia diálogo e ruídos de sala eram praticamente inexistentes, nas primeiras produções da Atlântida.

Por esse motivo, os filmes da empresa tiveram números musicais inseridos como nos primeiros anos do cinema sonoro de Hollywood, isto é, os quadros musicais eram justificados na narrativa para que houvesse uma explicação para a presença de músicos e cantores, embora esse procedimento já não fosse mais considerado necessário no cinema norte-americano havia quase uma década. Utilizando como exemplo o já citado *Tristezas não pagam dívidas*, podemos constatar que as personagens são levadas, no decorrer da narrativa, a uma gafieira onde são apresentadas as canções interpretadas por Zilah Fonseca e Blecaute. Em outro momento são transportadas a uma estação de rádio onde encontramos Joel e Gaúcho e Linda Batista, com direito a locução, explicando quem é o cantor e qual o nome da canção que interpretaria. Em um terceiro momento as personagens vão a um cassino e assistem Emilinha Borba, Marion e Aaulfo Alves. A única inserção de número musical nesse filme, fora de ambientes de lazer, é feita em um número com Oscarito

⁴ A definição dos elementos formadores da trilha sonora de uma produção audiovisual é, aqui, utilizada conforme descritos em Carrasco (1993).

e o grupo Quatro Ases e Um Coringa, que é ambientado em uma aula de música dentro de um hospital psiquiátrico, logo no início do filme.

Nos filmes musicais da Atlântida podemos encontrar os números musicais inseridos de três maneiras:

- Número de condução – a letra da canção ocupa o lugar do diálogo e participa da progressão dramático-narrativa.
- Número de adição – a letra da canção não está no lugar dos diálogos, mas existe algum tipo de informação adicionada à progressão dramático-narrativa, como, por exemplo, a apresentação de uma personagem, localização temporal ou localização geográfica.
- Número de ruptura – não existe nenhum avanço da progressão dramática, isto é, o número provoca um rompimento na progressão dramático-narrativa e ela é retomada ao final do número.

Nos primeiros filmes musicais da Atlântida, raramente são encontrados números de condução da progressão dramático-narrativa. As canções eram sempre justificadas de uma maneira que, se fossem retiradas, modificariam o filme, mas sem afetar a progressão dramático-narrativa. Esse procedimento se repetia cada vez com mais frequência dentro dos filmes da Atlântida e de outras companhias contemporâneas a ela, como, por exemplo, a Cinédia. Voltando ao exemplo de *Tristezas não pagam dívidas*, apenas a primeira canção agrega informações à narrativa, como a apresentação da personagem Carlinhos (Oscarito); as demais são números musicais que provocam a ruptura da progressão dramático-narrativa, tal como ocorreu em diversos momentos com a *ária* ao longo da história da ópera.

Essa ruptura pode parecer uma precariedade na estrutura do filme. Outra suposição era que o público se entediava com as interferências e que não gostava das comédias populares brasileiras. Nenhuma dessas hipóteses é correta. Essa é a convenção poética do musical popular brasileiro e foi aceita pelo público que lotava as salas para assistir às comédias musicais da Atlântida, mesmo contrariando a crítica que se opunha ao modelo. O sucesso das comédias da Atlântida chegou a levar para

as salas de exibição, em 1959, 15 milhões de espectadores durante as exibições de *O homem do Sputnik*⁵.

Os números musicais tiveram diversos elementos trazidos do Teatro de Revista, que era consagrado pelo público brasileiro havia algumas décadas. Alguns desses números foram transportados na forma original, das Revistas nas quais a narrativa é apenas um fio condutor, um pretexto para forjar a ligação entre os números, característica dos espetáculos de variedades. Na Revista a narrativa era interrompida por uma média de 15 a 20 quadros. A revista abria com uma ouverture orquestrada, seguida do prólogo, e tinha um corpo formado pela alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e o quadro de vedete ou de plateia, não necessariamente nessa ordem, até a apoteose (VENEZIANO, 1991, p. 92 e 93).

O prólogo era o número de abertura. Os números de cortina, no teatro, aconteciam diante de uma cortina mais leve que o pano de boca e que fechava completamente o palco. O pano de boca era utilizado apenas no início e no fim da Revista e os números de cortina existiam, portanto, exatamente para encher o tempo. Poderia aparecer um cantor ou uma cantora, um cançonetista ou mesmo um comico e caipiradas, dupla caipira. Enquanto eles eram realizados na frente da cortina, toda movimentação de troca de cenário, por exemplo, acontecia no palco (VENEZIANO, 1991, p. 99 e 100). Os números de fantasia eram quadros em que o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia imperavam a fim de pôr em destaque grandes números musicais e contavam com belas mulheres, *girls*, ou homens, *boys*, visual colorido e música vibrante. As fantasias eram quadros desarticulados do fio condutor, completamente estranhos ao assunto narrado. A música desses números, embora com melodias simples, recebia arranjo de importantes maestros oriundos da ópera (VENEZIANO, 1991, p. 105 e 106). O quadro de vedete é explicado pelo próprio nome: nele aparecia a vedete, a estrela da companhia, o momento mais esperado da revista.

Ao analisar os quadros de *Tristezas não pagam dívidas*, verificamos que as canções interpretadas por Emilinha Borba e Joel e Gaúcho ocorrem diante de cortinas

⁵ Dados obtidos nos arquivos da família Severiano Ribeiro com autorização do senhor Luis Henrique Severiano Ribeiro Baez.

ligeiras, como os números de cortina, embora no cinema não houvesse a necessidade de preencher o tempo para troca de cenário. Os números musicais com as canções na voz de Dircinha Batista, Silvio Caldas e Marion podem ser classificados como quadro de fantasias. Dircinha interpreta a canção “Clube dos barrigudos” no próprio clube, com mesas, sócios e pista de dança. A canção “Laura”, na voz de Silvio Caldas nos leva a uma favela repleta de barracos, músicos e bananeiras. O número com Marion, embora muito deteriorado pela má conservação da fita, nos permite reconhecer que o cenário é um bar com vários marinheiros.

Os números musicais foram trazidos das Revistas de ano, mas a escolha dos intérpretes ocorreu por influência da indústria cultural que se estabelecia no Brasil. Segundo Lia Calabre, o rádio popular criou uma corte imaginária com rainhas e reis da voz, sempre seguidos por súditos fiéis. Os ouvintes mais assíduos e apaixonados desejavam saber que aparência tinham os cantores e cantoras, o que vestiam, o que consumiam e como moravam seus astros prediletos. Filas se formavam à porta das rádios na tentativa de uma aproximação, de um toque, de um autógrafo. Em pouco tempo, os diretores das rádios perceberam que o ambiente apertado dos estúdios não comportava a quantidade de fãs que iam às emissoras diariamente e passaram a construir grandes espaços, em forma de auditórios, para realizar os programas com a presença de ouvintes, mas esse espaço tornou-se pequeno também. Não era possível colocar dentro das rádios todos que queriam conhecer de perto seus cantores favoritos. Além da falta de espaço, havia ainda o problema da localização das emissoras, distantes das cidades do interior do país. Iniciou-se a produção de publicações especializadas em levar essas informações ao público. Porém, nas publicações os astros e as estrelas estavam estáticos. Continuava a curiosidade de conhecer cada gesto e movimento de seus ídolos, bem como as peculiaridades de suas performances (CALABRE, 2002, p. 38-41). Se o rádio divulgava e promovia as vozes, o cinema lhes dava rostos, gestos, olhares, material suficiente para enlouquecer até os súditos mais exigentes.

Com a chegada de tecnologia à Atlântida, a música pôde ser inserida de outras formas, além dos números musicais, nos filmes produzidos por esta empresa. Nos musicais carnavalescos o formato se manteve devido à necessidade de

apresentar as canções de carnaval para o público. Esses filmes eram, geralmente, produzidos do fim de novembro até meados de dezembro e exibido a partir da primeira semana de janeiro, para que, dessa forma, mostrassem ao público as músicas de carnaval que tocariam nos bailes em fevereiro. Nas demais produções da empresa, como os filmes policiais e dramas, aparece uma conscientização, por parte dos diretores, da utilização mais comedida das canções. Após algumas experiências com os novos aportes tecnológicos e a mudança de profissionais, os números musicais passaram a ter uma ligação maior com a narrativa e tornaram-se portadores de elementos da progressão dramático-narrativa.

Na busca por uma ligação dos números musicais com a progressão dramático-narrativa, os diretores passaram a produzir os quadros com os protagonistas dos filmes. Alguns atores como Oscarito, Eliana Macedo e Grande Otelo se adaptaram à situação e, mesmo não sendo músicos, conseguiram cantar em diversos filmes sem comprometer a qualidade das produções. Muitos números musicais de Oscarito nos filmes da Atlântida foram consagrados, mas nem todos os atores foram capazes de assimilar o canto, como, por exemplo, John Herbert, que em *Matar ou correr* (1954) foi dublado pelo cantor Anísio Silva na canção “Ninguém para amar”, de autoria do próprio Anísio Silva. Outro exemplo foi Cyl Farney, que em *Chico Viola não morreu* (1955) gravou todos os números musicais em forma de playback com gravações preexistentes de Francisco Alves.

Como saída para esse problema, o recurso utilizado pelos diretores foi transformar os consagrados cantores do rádio em protagonistas que foram ocupando o espaço dos atores vindos do teatro. Devemos nos lembrar de que nessa época não havia uma escola específica para formar profissionais de cinema em nenhuma das áreas. E como o cinema não é um teatro em registro audiovisual, era preciso ensinar aos profissionais a atuarem diante das câmeras. Se partirmos do pressuposto que alguém teria que ser instruído, não importava a origem desse profissional, se do rádio ou do teatro. O que parece mais provável é que, como as canções tinham um lugar de destaque nas produções, era pré-requisito que o protagonista cantasse. Se o ator não conseguia se adaptar ao canto, ele perdia seu lugar para o cantor que conseguisse atuar.

A sequência deste artigo trata dos cantores que conseguiram fazer a ponte entre a participação em números musicais e a atuação como protagonista.

As rainhas do rádio nas telas do cinema

O primeiro concurso de rainha do rádio “foi promovido em 1936 pelo jornal *Diário da Noite* e por um bloco carnavalesco, o *Cordão das Laranjas*. Prolongou-se até as vésperas do carnaval de 1937”, meia década antes da fundação da Atlântida. A primeira rainha do rádio foi Linda Batista. Na primeira fase do concurso a rainha era eleita pelo voto “de artistas, jornalistas, críticos, gente do meio radiofônico” (HUPFER, 2009, p. 24). Assim como o rádio daquela época, o concurso era regionalizado⁶ e não tinha repercussão fora do estado do Rio de Janeiro. Adelaide Chiozzo⁷, em depoimento, nos informou que a partir de 1948 o concurso passou a ser organizado pela Associação Brasileira de Rádio (ABR). A forma de obter os votos passou a ser a venda de cada voto por um cruzeiro. Esse dinheiro, segundo Adelaide, era utilizado na construção de um hospital para os artistas e funcionários das rádios. Os votos eram vendidos a fãs e a patrocinadores. Os patrocinadores, donos de empresas anunciantes no rádio popular, investiam o dinheiro em sua candidata, na intenção que esta fosse vencedora e atuasse como garota propaganda de seus produtos, em um futuro próximo.

“A lisura dos concursos era contestada com frequência, já que as manobras de bastidores nem sempre eram feitas com a ética esperada” (HUPFER, 2009, p. 25). Adelaide Chiozzo nos afirmou que no ano em que foi candidata perdeu o concurso no último instante. Ela se encontrava como primeira colocada há dias, mas com uma pequena vantagem sobre a da segunda colocada. Uma terceira candidata teria retirado a candidatura no último instante e doado seus (poucos) votos para a segunda candidata, que ultrapassou Adelaide e ficou com o título, pois

⁶ As rádios do início da década de 30 tinham a potência capaz de levar a programação por no máximo 250 km, o que impossibilitava que rádios de um estado retransmissem para outro.

⁷ As informações de Adelaide Chiozzo, aqui citadas, foram concedidas pela cantora em entrevista pessoal para esta pesquisa, com apoio da Rede Globo de Televisão, através do programa Globo Universidades.

no momento que se firmou tal acordo entre suas duas rivais não havia tempo hábil para Adelaide investir, nem mesmo seu próprio dinheiro.

Esses acontecimentos aqueciam as disputas entre os fãs-clubes e, de certo modo, ajudavam a impulsionar a comunicação de massa no Brasil, que ocupava um espaço importante no cotidiano de muitas pessoas. “Pode-se dizer que os concursos de Rainha do Rádio azeitavam ou lubrificavam as engrenagens da indústria cultural, especialmente numa época do ano em que ela funcionava a todo vapor, ou seja, nos meses que antecediam ao carnaval” (HUPFER, 2009, p. 25).

A Atlântida percebeu a eficácia do produto “musical de carnaval”. Além de utilizar a fórmula rentável nos meses que antecediam o carnaval, passou a empregar o formato do musical em produções que estavam ligadas a outras festas populares, em diferentes meses do ano, como as festas de junho. O público lotava as salas de exibição em busca dos rostos que compunham, com tão conhecida voz, a imagem de seus ídolos.

A primeira produção da Atlântida foi um documentário sobre o Congresso Eucarístico Nacional, em maio de 1942. Para que a produção fosse considerada longa-metragem, foi produzida uma seleção de quadros musicais sob o nome: *Astros em desfile*. Essa produção era exibida juntamente com o documentário. Segundo dados dos arquivos da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, Emilinha Borba teria participado da produção, da qual também tomaram parte Luiz Gonzaga, Cyro Monteiro, Manezinho Araújo e Quatro Ases e Um Coringa. Esse fato nos aponta que a análise unilateral, afirmando que as rainhas do rádio iam para as telas do cinema para promover o filme, carece de maior fundamento. As cantoras do rádio apareciam nos filmes também em busca de espaço para divulgar seus trabalhos e chegar a ocupar o posto de rainha do rádio. Nesse contexto as rádios cediam os cantores consagrados para participar dos filmes e levar público às salas de exibição, mas buscavam igualmente aproveitar a presença desse público e lançavam cantores novatos.

Além dos aspectos anteriormente citados, a parceria com o rádio foi feita por causa da falta de estrutura para gravação da trilha musical nos estúdios da Atlântida. Na companhia, assim como em outras empresas de cinema, no Brasil, não

existia um estúdio capaz de comportar um grupo de músicos para produzir a trilha musical dos filmes, como se fazia em Hollywood. A primeira empresa cinematográfica que construiu um estúdio para gravação de trilhas, no molde hollywoodiano, foi a Vera Cruz, em São Paulo, na década de 50. O que existiu entre a Atlântida e as rádios foi um acordo de cavalheiros: a rádio cedia o espaço que a Atlântida precisava para gravar as trilhas musicais e esta promovia os artistas da emissora de rádio. Encontramos informações em arquivos da companhia e em créditos de filmes que comprovam as parcerias entre a Atlântida e as rádios Nacional e Tupi.

Até o presente momento esta pesquisa confirmou a presença, nas comédias musicais da Atlântida, das seguintes Rainhas do Rádio:

Rainha do rádio	Ano que foi eleita	Filmes da Atlântida em que atuou
Linda Batista	1937 a 1947 ⁸	<i>Tristezas não pagam dívidas</i> (1944) <i>Não adianta chorar</i> (1945)
Dircinha Batista	1948	<i>Não adianta chorar</i> (1945) <i>Guerra ao samba</i> (1955)
Marlene	1949	
Dalva de Oliveira	1951	
Mary Gonçalves	1952	<i>Barnabé tu és meu</i> (1952)
Emilinha Borba	1953	<i>Astros em desfile</i> (1942) <i>Tristezas não pagam dívidas</i> (1944) <i>Não adianta chorar</i> (1945) <i>É com esse que eu vou</i> (1948) <i>Aviso aos navegantes</i> (1951) <i>Barnabé tu és meu</i> (1952) <i>Vamos com calma</i> (1955) <i>Garotas e Samba</i> (1957)
Ângela Maria	1954	
Vera Lúcia	1955	
Dóris Monteiro	1956	<i>De vento em popa</i> (1957) <i>E o espetáculo continua</i> (1958)

Tabela 01: Rainhas do rádio, ano em que foram eleitas e filmes da Atlântida dos quais participaram.

Percebemos que Marlene, Dalva de Oliveira, Ângela Maria e Vera Lúcia não atuaram nas comédias musicais produzidas pela Atlântida, mas, segundo Hupfer, estiveram em produções de outras companhias. As rainhas do rádio Linda Batista, Dircinha Batista e Mary Gonçalves tiveram canções inseridas em formato de número musical nas comédias da Atlântida, mas não existia uma personagem para

⁸ No ano de 1947, Linda abdicou para favorecer a irmã Dircinha Batista.

elas. Elas representavam a si mesmas cantando suas canções em rádios, bailes ou shows, dentro da progressão dramático-narrativa.

Seguiremos então, nosso trabalho com as cantoras que, além de números musicais, protagonizaram produções da Atlântida: Emilinha Borba, Dóris Monteiro e Adelaide Chiozzo, embora Adelaide não tenha sido, efetivamente, uma rainha do rádio.

Emilinha Borba nas produções da Atlântida

A cantora Emilinha Borba, intitulada a “Favorita da Marinha”, foi a campeã em participações nos filmes musicais brasileiros e também da Companhia Atlântida. Segundo Hupfer, Emilinha participou de 27 filmes de longa metragem, 11 na Atlântida (HUPFER, 2009, p. 166).

Emilinha começou a participar de filmes em 1941 e foi eleita rainha do rádio em 1953. Este fato indica que o título “apenas veio confirmar sua popularidade, não significando necessariamente abertura de espaço no cinema da época” (HUPFER, 2009, p. 162).

Em *Tristezas não pagam dívidas* (1944), seu primeiro filme na Atlântida, a cantora interpretou “Atire a primeira pedra”, de Ataulfo Alves e Mario Lago em um ambiente dentro de um cassino. O trecho remete aos números de cortina do teatro de revista, sendo produzido, integralmente, na frente de uma cortina leve, em companhia de casais que cantavam o refrão da canção com a cantora. Não há informação adicionada à narrativa ou apresentação de personagem e a letra não se encontra no lugar dos diálogos. Qualquer outra canção poderia ter sido utilizada para o número, mas “Atire a primeira” pedra foi a escolhida e foi considerada uma das seis gravações mais representativas para o mercado fonográfico brasileiro em 1944, segundo o livro *A canção no tempo* (SEVERIANO e MELLO, 1997, p. 225). Percebemos que não existe a presença de músicos nesse número musical, pois nos filmes da Atlântida não havia preocupação em apresentar o aparato musical. Isto é, não existe a necessidade de que o público faça uma leitura realista, mas existe a busca

por uma justificação da existência de canções e de cantores na progressão dramático-narrativa.

Em 1948, Emilinha participou de *É com esse que eu vou*. Nessa produção ela teve participação em um quadro musical ambientado em uma boate. A canção utilizada para o dueto com Ruy Rey foi “Tico-tico na rumba”, de Peterpan e Haroldo Barbosa, por sinal um dos sucessos de 1948 (SEVERIANO e MELLO, 1997, p. 256). O número musical faz a ruptura da progressão dramático-narrativa, interrompe um diálogo entre o protagonista e a vilã. Os diálogos são separados pela canção, mas a conversa tem continuidade, como se o casal parasse a discussão para ouvir uma música que era tocada na boate e depois retomasse a conversa do mesmo ponto em que havia parado.

No filme *Aviso aos navegantes* (1950), Emilinha teve um quadro com a canção “Tomara que chova”, de autoria de Paquito e Romeu Gentil. O número faz parte de um show dentro do navio onde se desenvolve a narrativa. A canção é listada entre as 30 mais executadas em 1951 (SEVERIANO e MELLO, 1997, p. 286), mas, como a lista foi feita por ordem alfabética, é impossível assegurar o nível de popularidade dessa marcha naquele ano. A letra da canção, totalmente deslocada da narrativa, fala sobre a falta de água que aterrorizava a população carioca da época. Era prática comum, nas comédias da Atlântida, colocar um problema da sociedade carioca ou brasileira de maneira jocosa.

Em *Barnabé tu és meu* (1952), Emilinha forma um dos dois pares românticos do filme. A canção “Fora do Samba” de Amadeu Veloso, Peterpan e Paulo Gesta, é utilizada para compor um número ambientado em uma boate. Este número apresenta a personagem Rosita (Emilinha), uma cantora que fará par romântico com Carlos (Cyl Farney), um espião da polícia, infiltrado na boate para descobrir a identidade de um vilão. Emilinha volta ao palco da boate, aos cinquenta e sete minutos do filme, com “Mucho gusto”, de autoria de Ruy Rey, que participa do quadro com a orquestra que leva o nome dele. Este número também foi produzido utilizando uma boate como cenário. Em *Barnabé tu és meu*, Emilinha tem uma personagem; ela deixa de ser a cantora e passa a fazer parte da progressão dramático-narrativa. Essa personagem é uma cantora oprimida pelo vilão e que ao final

consegue se libertar, com a ajuda de Carlos. Essa comédia é a única, na Atlântida, que Emilinha protagonizou. As demais participações foram em números musicais desligados da progressão dramático-narrativa.

Em *Vamos com calma* (1956) Emilinha interpretou “Pescador granfino”, composição de João de Barro, uma das 22 canções que compõem os 120 minutos de filme. Cabe aqui abrir espaço para refletir sobre a importância da canção no musical popular da Atlântida. Se pensarmos que cada canção pode ter em média três minutos, as 22 totalizariam mais de 60 minutos de música na forma de canção, em um único filme. Estas representam 50% da duração do filme, aproximadamente, enquanto a soma entre a exibição dos créditos iniciais, a exposição do mote, o desenvolvimento e a conclusão da progressão dramático-narrativa dividem os outros 50%. Retomando a explicação sobre o número musical de Emilinha em *Vamos com calma*, a canção faz parte do ensaio de um show que será promovido pelas personagens. A exposição de “Pescador granfino”, uma marcha de carnaval, não apresenta elementos novos. Tal composição teve uma concorrente poderosa no carnaval daquele ano, “Quem sabe, sabe”, de Joel de Almeida. Por esse motivo não obteve muito reconhecimento popular.

A participação de Emilinha em *Garotas e samba* (1957) pode ser confirmada pelo documentário *Assim era a Atlântida* (1974), mas envolve um dos capítulos mais tristes sobre a história da conservação do acervo da Atlântida. Com objetivo de aproveitar o material produzido pela Atlântida durante duas décadas, os detentores dos direitos do acervo contrataram profissionais para realizar o documentário. A iniciativa era válida: retomar a história de uma das mais produtivas companhias de cinema brasileira. O problema surgiu no momento da produção, quando foram mutilados os originais. Alguns números musicais e diversos trechos da narrativa foram retirados dos filmes para compor o documentário. Esses trechos nunca mais foram devolvidos aos lugares de origem. Sabemos que a canção na voz de Emilinha está no filme, mas não podemos analisar a função do número musical, pois não sabemos exatamente em que ponto da narrativa ele foi inserido. Pelo resultado das nossas pesquisas podemos sugerir que o quadro tenha sido retirado da sequência dentro da boate onde atua a vedete Zizi (Sonia Mamed). Segundo depoimentos de

Manga, Emilinha deveria ter gravado um segundo número musical para essa comédia com a canção “Vai com jeito” de João de Barro. Ele nos explicou que a canção tinha sido gravada para o carnaval por Emilinha, mas que o número foi modificado, passando a canção para Sonia Mamed. Sonia interpretava a vedete Zizi, e o uso da canção na voz de Sonia trazia a afirmação das qualidades da personagem como artista.

Adelaide Chiozzo nas produções da Atlântida

Adelaide não venceu o concurso para rainha do rádio, como dissemos anteriormente, mas foi de tal forma atuante na Atlântida que o nome da cantora passou a compor os créditos dos atores, como veremos a seguir.

A primeira aparição de Adelaide Chiozzo nas telas do cinema foi como figurante em uma cena estrelada por Bob Nelson em *Este mundo é um pandeiro* (1946), da Atlântida. Segundo Adelaide, ela tocou acordeom, sentada, em um canto do cenário. A única ordem que recebeu do diretor foi que sorrisse o tempo todo. Adelaide obedeceu e foi convidada para a produção de *É com este que eu vou* (1948). Neste filme, a dupla Irmãos Chiozzo⁹ aparece nos créditos por acompanhar o cantor Bob Nelson em “Como é burro o meu cavalo”. Constatamos aqui como os números musicais costumavam interromper por completo a narrativa, pois esse trecho do filme foi produzido com uma canção que falava sobre um cavalo, a ambientação era uma fazenda e o filme se passa no Rio de Janeiro, isto é, não há nenhuma conexão entre uma coisa e outra. A justificativa utilizada para apresentar a canção é que as personagens estão ensaiando um show no jardim de uma mansão carioca, onde o cenário jamais seria uma fazenda. Dessa maneira, percebemos que os diretores se preocupavam em justificar a presença dos músicos, mas não viam a necessidade manter uma construção realista.

⁹ Adelaide nos explicou que quando foi convidada, pela primeira vez, para trabalhar no rádio, seu pai, um italiano de costumes severos, colocou uma condição para aprovar a carreira de cantora, que não era bem vista pela sociedade daquela época. Adelaide deveria ensinar o irmão a tocar acordeom para que trabalhassem em dupla, assegurando, assim, que ela não “ficasse falada” pela sociedade. Adelaide seguiu as ordens do pai, ensinou o irmão e formou a dupla Irmãos Chiozzo.

O primeiro trabalho de Adelaide não existe mais porque o filme foi queimado durante um incêndio em 1947, nos estúdios da Atlântida, mas o segundo encontra-se na Cinemateca Brasileira, em condições de visualização por pesquisadores.

O irmão de Adelaide decidiu se casar após a gravação de *É com este que eu vou*, e na produção seguinte, *E o mundo se diverte* (1948), Adelaide participou do filme como protagonista de um quadro com a canção “Tempo de criança”. Este é justificado por ensaios para uma Revista que as personagens estão montando. A inserção acontece após uma hora e vinte e dois minutos de filme. Ao final, no mesmo cenário foi inserida outra canção, interpretada por Luiz Gonzaga que também canta acompanhado do próprio acordeom. Adelaide nos informou que “Tempo de criança” foi gravada por ela, depois de Emilinha Borba a ter rejeitado. O compositor Ely Turquini teria procurado a cantora, na Rádio Nacional, mas ela não simpatizara com a composição e teria apresentado Adelaide ao compositor, que lhe ofereceu a música.

Em 1949, Adelaide participou de *Carnaval no fogo* e, embora a cantora execute o choro “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu, ela conquistou lugar entre os créditos de atores, por iniciar parceria com Eliana Macedo. Nesse filme, Adelaide tem algumas poucas falas, mas diversas cenas. Estaria, também, neste filme “Pedalando”, de Anselmo Duarte e Bené Nunes, mas esse quadro se encontra nas mesmas condições do de Emilinha Borba em *Garotas e samba*. O original com “Pedalando” está no documentário *Assim era a Atlântida*, de 1974. Adelaide nos relatou o processo de escolha da canção por ela interpretada. Segundo o relato da cantora, o diretor do filme, Watson Macedo, pediu que ela encontrasse uma música para fazer parte do filme. Em um dos dias de filmagem, ao chegar aos estúdios da Atlântida, Macedo ouviu o pianista Bené Nunes tocando uma melodia que acabara de compor em parceria com Anselmo Duarte. Macedo perguntou ao pianista se havia algum lugar da letra que ele pudesse encaixar a palavra Holanda, pois pretendia fazer para Adelaide participação no filme ambientado na Holanda. Anselmo e Bené adaptaram a letra, e a canção foi utilizada de maneira que podemos relacionar com as *fantasias* do Teatro de revista.

Um ano após *Carnaval no fogo*, Adelaide participou de *Aviso aos navegantes* (1950). Aí ela teve seu nome, pela segunda vez, creditado como atriz. No ano anterior, Adelaide conquistara reconhecimento popular na carreira de cantora. Havia gravado “Beijinho doce”, que, certamente, foi incluída na trilha musical para atrair o público que admirava a cantora. Na produção Adelaide atua como coadjuvante, mas participa de três números musicais, dois com Eliana Macedo, com as canções “Beijinho doce”, de Nhô Pai, e “Recruta biruta”, do trio de compositores Antonio Almeida, Nássara e Alberto Ribeiro, e um como protagonista em *Sereia de bordo*, de Bené Nunes e José Carlos Burle. Embora ela tenha uma personagem no filme, essa personagem é Adelaide, uma cantora que retorna de uma turnê na Argentina. Portanto, apesar de estar inserida em uma ficção, ela é uma personagem que existe fora das telas. Nenhum desses quadros agrega informação, nem conduz à progressão dramático-narrativa. São todos quadros de ruptura. “Beijinho doce” e “Recruta biruta” pertencem a shows dentro do navio e “Sereia de bordo” é executada no convés do navio para um grupo de jovens passageiros. Um procedimento importante sobre a gravação de “Beijinho doce” nos foi informado por Adelaide Chiozzo. Ela nos relatou que houve, então, a captação de som direto. Como Eliana Macedo não era musicista e não sabia tocar nenhum instrumento, Carlos Matos, violonista, maestro e marido de Adelaide, teria ensinado a Eliana como deveria mover os dedos no braço do violão, enquanto Carlos executava a canção fora do enquadramento da câmera. Adelaide também nos informou que cantava a segunda voz e tocava acordeom e que, apesar da gravação em disco ter Adelaide na primeira voz, para o filme foi necessário que Adelaide fizesse a segunda voz, pois Eliana não conseguia manter-se afinada na segunda voz para a gravação com som direto.

Em 1951, em *Aí vem o barão*, a participação de Adelaide segue como no filme anterior, isto é, ela atua em números musicais, que trazem para as telas as canções consagradas em sua própria voz, como “Sabiá lá na gaiola”, de Hervê Cordovil e Mario Vieira. A diferença é que pela primeira vez ela forma um dos pares românticos da comédia com Ivon Cury.

Em *Barnabé tu és meu* (1952) existem dois pares românticos. Antonietta (Adelaide) e Barnabé (Oscarito) formam o casal ameaçado de separação pela princesa

que confunde Barnabé com um príncipe, com o qual deseja se casar. Como os rostos já eram conhecidos do grande público, não era mais necessário manter o nome do cantor; era possível assumi-los como personagens. Nessa comédia Adelaide canta “Lá vem o seu Tenório” de autoria de Manoel Pinto e Airão que é utilizada para apresentar a personagem de Adelaide e indicar a relação com a personagem de Oscarito.

Em 1954, Adelaide participou do filme *Malandros em quarta dimensão*. Em 1955 atuou em *Guerra ao samba*. Ainda não tivemos acesso aos filmes por falta de cópia para pesquisa, pois o arquivo da Atlântida passou, na década de 1970, por uma inundação e os filmes se encontram em tal estado de fragilidade que é impossível assisti-los.

A última produção em que Adelaide atuou na Atlântida foi *Garotas e samba* (1957). Nele Adelaide foi protagonista e formou o principal par romântico com o cantor Francisco Carlos. Adelaide, segundo Carlos Manga, tinha uma carreira promissora, mas encerrou sua participação na Atlântida prematuramente, pois durante as filmagens de *Garotas e Samba*, o marido de Adelaide, Carlos Matos, causou confusões dentro dos estúdios, porque não aceitava que a esposa fizesse cenas de beijo. A cena final estava escrita com um beijo do par romântico, que acabou acontecendo, contudo Manga não a escalou mais para as produções que dirigiu. Em *Garotas e samba*, Adelaide cantou “Trenzinho do amor”, de Silvan Castelo Neto e Lita Rodrigues, empregado para apresentar as habilidades da personagem como musicista, “Nossa Toada”, de Carlos Matos e Luiz Carlos e “Didi, Zizi, Naná”, de Billy Blanco, que encerra a comédia e tem na letra um resumo de toda a história. É pertinente citar aqui a proximidade do número musical com os produzidos por Hollywood, devido à busca constante do diretor Carlos Manga de uma aproximação com o produto que ele considerava concorrente direto do produto brasileiro. Manga consolida uma transformação que já está em curso, afastando a inserção de canções dos filmes da Atlântida das práticas do teatro de revista e aproximando-os das convenções do filme musical norte-americano.

Embora Manga não tenha voltado a escalar Adelaide para as comédias da Atlântida, a cantora/atriz fez muitas outras comédias em outras companhias e

conseguiu levar seu trabalho para as telenovelas, depois da invasão da televisão no Brasil, que contribuiu para uma queda nas produções de cinema no país. Adelaide participou de *Feijão maravilha* (1979), *Deus nos acuda* (1992), da Rede Globo de Televisão, e *Uma rosa com amor* (2010), do SBT.

Dóris Monteiro nas produções da Atlântida

A participação de Dóris na Atlântida foi pequena, se a compararmos com as das outras cantoras já mencionadas. Ela participou do filme *De vento em popa* (1957), dirigido por Carlos Manga, cuja trilha musical é uma das mais bem produzidas pela Atlântida. O mote da comédia é disparado por meio de uma confusão envolvendo músicos e shows. As duas personagens que formam o par romântico e a vilã são apresentadas por meio de inserções musicais, que também estabelece o mundo dos jovens, representado pelo rock, dos velhos, pela ópera, e dos cômicos, pela música popular brasileira.

Muitas informações são adicionadas à narrativa por números musicais nessa comédia. Uma delas é a capacidade dos cômicos em atuar como cantores e atores, fato que os coloca na função de cúmplices dos planos do par romântico, tal como acontecia com os *zanni* na *Comedia Dell'Arte*¹⁰. Os cômicos participam de três números musicais. O primeiro com “O delegado no coco”, de José de Souza Dantas Filho, e revela a capacidade de Chico (Oscarito) e Mara (Sonia Mamed) como artistas. O segundo reafirma essa condição depois de um grande tumulto que põe em risco os

¹⁰ Espécie de representação profissional com propósito lucrativo, que teve início na Itália do século XVI. Esse gênero, em sua forma estabelecida, era composto por representação, canto, danças, exhibições de habilidades e acrobacias. Existia, nas companhias, a figura do *capocomico* responsável pelo “arcabouço dramaturgico” que envolvia no máximo de dez a doze pessoas. A formação mais comum contava com dois ou quatro namorados, dois velhos e dois criados. Os atores mascarados satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época. Os velhos eram pessoas avarentas, desconfiadas, apareciam comumente como *dotore*, jurista ou médico erudito e pedante, e *pantalone*, homem rico e de prestígio. A função dessas personagens era impedir os apaixonados de conseguirem o final feliz. Os chamados *zanni* eram criados, sempre estavam em dupla no palco a fim de criar os extremos entre o criado esperto, *briguella*, e o criado bobo, *arlequim* e assumiam a parte cômica da representação. Na versão feminina, *zagna*, as criadas recebiam o nome de Francesquina ou alguma variação próxima e nunca usavam máscaras. Os criados tinham a missão de burlar as ordens dos velhos e ajudar os jovens na batalha contra todos que desejassem impedir o amor de triunfar (SCALA, 2003, p. 15 a 37).

planos do par romântico. A canção foi “Tem que rebolar”, de José Batista M. de Oliveira. A última participação dos cômicos fecha o filme com “Calypso rock”, de Carlos Eduardo Corte Imperial¹¹ e Roberto Reis e Silva, quando os cômicos salvam o par romântico das investidas dos vilões.

Dóris Monteiro também interpreta três composições nessa comédia, mas o que podemos citar como mais importante é que elas formam uma linha de transformação da personagem no decorrer do filme. A personagem de Dóris, Lucia, é uma rica e tradicional herdeira que tenta conquistar o coração de um rapaz que acaba de chegar dos Estados Unidos, onde estudou música e produção de shows. Lucia é apresentada ao público durante uma aula de música erudita. Ela é orientada por Mara a mudar de estilo para ajudar nos planos de Sergio (Cyl Farney) e assim conquistá-lo. A tentativa vem com a canção “Chove lá fora” de Tito Madi, quando Lucia se mostra apta a cantar composições populares, como gosta Sergio. A canção “Do, ré, mi”, de Fernando César, que teve arranjo de Tom Jobim, faz parte da cena em que Lucia conquista Sergio. “Mocinho bonito”, de Billy Blanco, aparece na inauguração da boate de Sergio, quando o par romântico se apresenta junto.

Dóris Monteiro foi uma das poucas rainhas do rádio que fez a transição entre a interpretação de samba-canção e a de bossa nova. Segundo Billy Blanco¹², amigo de Dóris, ele teria alertado a cantora para que modificasse sua maneira de interpretar as canções ou perderia espaço na mídia, pois previa a aproximação de mudanças significativas no panorama musical brasileiro.

A participação de Dóris Monteiro no filme ... *E o espetáculo continua!* (1958) pode ser comprovada pelo cartaz de divulgação, nos arquivos da Cinemateca Brasileira e por uma fotografia que pertencia ao material de divulgação do filme em vitrines, nas paredes externas das salas de cinema.

¹¹ Apontamos aqui procedimento comum nos filmes da Atlântida. O citado Carlos Eduardo Corte Imperial era conhecido por Carlos Imperial, mas os créditos não acompanhavam os nomes artísticos dos envolvidos em qualquer uma das áreas da produção dos filmes. Podemos encontrar nomes cuja a grafia muda de uma para produção para a outra, como, por exemplo, o compositor Peterpan, que nos créditos de alguns filmes teve a grafia Peter Pan. Outro exemplo é o compositor Billy Blanco, que teve o seu nome - Willian Abrunhosa Blanco - nos créditos das primeiras produções com canções, de sua autoria que figuravam na trilha musical.

¹² As informações de Billy Blanco para esta pesquisa foram obtidas em entrevista concedida em 2010.



Figura nº 1 – Material de divulgação do filme ... *E o espetáculo continua!*

Por falta de cópias para esta pesquisa devido à extrema fragilidade do original, não é possível descrever o tipo de participação de Dóris nesse filme. Mas, pela fotografia, podemos supor que a cantora Dóris Monteiro fez participações musicais nele.

Francisco Carlos nas produções da Atlântida

Nem só de rainhas viveu o rádio brasileiro na década de 1950. Muitos cantores foram considerados reis, como o caso do “rei da voz” Francisco Alves. Essas designações eram atribuídas em programadas de rádio, muitas vezes criadas pelos locutores, e eram consagradas pelos fãs.

A participação dos reis do rádio nos filmes da Atlântida não aconteceu com a mesma intensidade que a das rainhas do rádio. Existem diversas explicações para esse fato. Primeiramente pela presença de Oscarito. O diretor Carlos Manga considera que a Atlântida tenha tido dois símbolos: o chafariz, que abria os filmes, e Oscarito. A participação do comico era tão forte que deixou em segundo plano os atores que representavam a figura masculina do par romântico. Outro fator importante é que os galãs da Atlântida (Anselmo Duarte, John Herbert e Cyl Farney) afirmaram-se como atores que não cantavam e o público aceitava que apenas a figura feminina das comédias realizasse essa função. Um terceiro fator era a diferença entre

o apelo popular nos concursos de rei e rainha do rádio, já que as rainhas começaram a ser eleitas pelo público em 1948, enquanto que os concursos masculinos só iniciaram no fim da década de 1950.

Francisco Carlos foi eleito o primeiro rei do rádio em 1958. Ele teve seu primeiro disco gravado em 1950 pela RCA Victor. Nesse 78 rpm estava a marcha carnavalesca “Meu brotinho”, e por causa dessa canção ficou conhecido por *El Broto*. Ela foi lançada no primeiro trabalho de Francisco Carlos para a Atlântida, *Carnaval no fogo* (1949). Encontramos aqui um exemplo claro de como funcionava o mercado fonográfico na época. A composição só foi gravada em disco meses após o seu lançamento no filme e sua aceitação por parte do público. A inserção de “Meu brotinho” interrompe a progressão dramático-narrativa e é justificado por um show no hotel onde se desenvolve a trama e pode ser encontrada aos 18 minutos do filme, mas não acrescenta elementos à narrativa.

Até o momento esta pesquisa confirmou a presença de Francisco Carlos nos seguintes filmes da Companhia Atlântida: *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *Carnaval Atlântida* (1953), *Guerra ao samba* (1955), *Colégio de brotos* (1956), *Garotas e samba* (1957) e *Esse milhão é meu* (1958).

Em *Aviso aos navegantes*, Francisco Carlos está em dois números musicais. O primeiro com “Não vivo bem”, de Haroldo Lobo, Milton de Oliveira e Jorge Gonçalves, faz parte de um show dentro do navio onde viajam as personagens. O segundo é baseado na apoteose do Teatro de revista. “O tema da apoteose não tinha nada a ver com o restante da revista” (VENEZIANO, 1991, p. 111). “Durante muito tempo, este quadro final teve conotação de exaltação patriótica”, e “eram as riquezas do Brasil que mais frequentemente forneciam o tema das apoteoses”. Cantavam-se as belezas do Brasil, suas pedras preciosas, as personalidades ou heróis, ou até mesmo algum grande invento recente (VENEZIANO, 1991, p. 110-1).

A referida apoteose ao Rio de Janeiro contida em *Aviso aos navegantes* acontece no último do show do navio, antes da chegada do navio à cidade; o cantor principal é Francisco Carlos, em “Rio de Janeiro”, de Ary Barroso. O cenário é a “cidade maravilhosa”, entretanto dentro do salão de bailes do navio. Na presença de muitas bailarinas, Eliana e Oscarito dançam ao som do samba-exaltação. Anselmo

Duarte, que faz par romântico com Eliana, entra no palco ao fim da canção para o esperado beijo. Oscarito fecha, literalmente, a cortina. “Rio de Janeiro” não era um lançamento, a gravação era vendida desde 1950.

No filme *Carnaval Atlântida*, Francisco Carlos canta “Quem dá aos pobres” de autoria de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas em um ensaio para a gravação de um filme, dentro de outro filme. Como os números musicais precisavam, na opinião dos diretores, ser justificados, ocorreram várias inserções nesse modelo (um ensaio para alguma apresentação cultural). Cabe aqui uma reflexão sobre os procedimentos adotados pelos diretores da Atlântida. Eles defendiam a proximidade com os filmes norte-americanos, acreditavam na necessidade de certas convenções, como a justificativa do elemento música, mas não eram tão fiéis assim a tais procedimentos, de maneira que foram estabelecidas convenções brasileiras para a trilha musical produzida no país.

A participação de Francisco Carlos em *Guerra ao samba* (1955) só pode ser comprovada pelo cartaz do filme.¹³ Já em *Colégio de brotos*, Francisco Carlos é o protagonista. A narrativa ocorre em uma escola, e Francisco é Flávio, um estudante que tem planos de seguir a carreira de cantor. Existem cinco inserções de canções nessa produção. A primeira é a dos créditos, que se repete ao fim da narrativa e é o “Hino da escola”. Encontramos nesse filme um caso raro no acervo da Atlântida. Com exceção do “Hino do colégio”, todas as demais composições são interpretadas pelo mesmo cantor: Francisco Carlos. São elas: “Você não sabe amar”, de Dorival Caymmi, “Flor”, de Fausto Guimarães, “Minha prece”, de Haroldo Eiras e Ciro Vieira da Cunha, e o “Hino ao samba”, de Henrique Delff. Todas as inserções adicionam elementos à narrativa que descreve os caminhos de Flávio até chegar ao sucesso como cantor.

Garotas e samba foi mencionado anteriormente, por ter sido protagonizado por Adelaide Chiozzo. Vale citar que o par romântico foi composto por dois cantores e não por uma mistura entre atores e cantores como ocorria frequentemente na Atlântida. Nesse filme Francisco Carlos interpreta “Quem vai gargalhar”, de Domicio

¹³ O original está na lista de espera por digitalização para criar cópia para pesquisa, até que isso aconteça, é impossível assistir ao filme pelo estado de fragilidade em que este se encontra.

Costa, José Roy e Luiz Bel. O número musical com esta canção apresenta a personagem Sergio Carlos (Francisco Carlos), um famoso cantor do rádio por quem Didi (Adelaide Chiozzo) se apaixona.

A última participação de Francisco Carlos na Atlântida também foi como protagonista e integrante do par romântico. Em *Esse milhão é meu* (1958) ele interpreta “Ladeira do amor”, de João Batista da Graça e Amado Soares dos Regis, e “Flor amorosa”, de Joaquim Antonio da Silva Calado com letra de Catulo da Paixão Cearense. Todas agregam elementos novos à narrativa. Por sinal, a composição que introduz a personagem de Francisco Carlos é uma das raras inserções de canções em cenas externas.

Considerações finais

Os filmes musicais da Companhia Atlântida Cinematográfica apresentam um grande número de canções em suas trilhas musicais. Embora sua referência fosse o cinema norte-americano, principalmente os filmes musicais, a escolha e a utilização desse tipo de composição se deram muito mais por influência do Teatro de Revista, do rádio popular e das festas populares do que dos musicais de Hollywood. Porém, com a troca de diretores, aporte tecnológico e amadurecimento profissional dentro da empresa, as produções foram aproximando essa produção brasileira dos procedimentos do cinema norte-americano no que diz respeito à articulação das canções nos filmes, assim como suas relações dramático-narrativas.

Tais relações, no filme musical brasileiro, foram de condução, de adição de elementos ou de ruptura. O musical da Atlântida raramente utilizou a letra da canção para conduzir a narrativa em substituição ao diálogo. As inserções aconteceram com maior frequência na forma de rompimento da narrativa. Sob esse aspecto pode ser notada a influência do mercado fonográfico, da indústria cultural e do gosto do público, que demandava a necessidade de conhecer os rostos dos cantores do rádio já consagrados pela voz. O público aceitou as convenções poéticas do musical brasileiro e tornou-se frequentador assíduo das salas de cinema quando a projeção era de filmes musicais produzidos pela Atlântida.

Nas décadas de 1940 e 1950, no Brasil, não havia uma escola de formação de profissionais de cinema. Os envolvidos no processo cinematográfico aprendiam a desenvolver suas funções pelo método que em inglês é chamado de *training on the job*, ou seja, o profissional aprende trabalhando junto com profissionais mais experientes na própria companhia. Era necessário adequar-se ao material e à tecnologia disponível. Desse modo, houve um facilitador entre a presença dos cantores/atores e a necessidade dos diretores de justificar, da melhor maneira possível, a presença de tantas canções em um só filme. Portanto, o fato das rainhas e reis do rádio, assim como outros cantores, terem protagonizado filmes na Atlântida não se deve apenas à influência da indústria cultural. A pouca oferta de atores habilitados a cantar, no mercado dramático brasileiro, criou uma situação em que ou se ensinava os atores a cantar ou os cantores a representar. Por razões já expostas, optou-se pela segunda alternativa. Se eles precisavam de música, era totalmente compreensível que considerassem a hipótese de trabalhar com quem cantasse bem.

Por fim, afirmamos que os filmes da Atlântida, além de formarem um acervo de grande importância na história do cinema brasileiro, são portadores de registros audiovisuais ímpares e, por esse motivo, são extremamente importantes para as pesquisas em música e em cinema. Daí a necessidade imperiosa da restauração dos filmes produzidos pela Atlântida, antes que se percam totalmente esses registros tão preciosos da história da arte popular brasileira.

Referências bibliográficas

BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As Rainhas do Rádio*. Rio de Janeiro: Senac, 2009.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2004.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, ZUZA, Homem de. *A canção no tempo - vol. 1: 1901 - 1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 1991.

Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60

JOSÉ ROBERTO ZAN*

RESUMO: Pouco mais de um ano após o golpe que implantou a ditadura militar no Brasil, a TV Record lançou o programa *Jovem Guarda* voltado para o público juvenil. Idealizado e produzido por uma equipe de especialistas em propaganda e marketing, o programa atingiu elevados índices de audiência e promoveu novos artistas que passaram a ser reconhecidos como ídolos da juventude. Montado a partir de um grande empreendimento publicitário, o programa não se destinava apenas a veicular música popular através da exposição desses ídolos, mas de anunciar uma série de produtos associados ao estilo de vida jovem. Desse modo, contribuía para a formação de novos hábitos de consumo num momento em que o governo ditatorial adotava medidas para implementar uma política de modernização conservadora do país. Porém, a eficácia das estratégias dependia fundamentalmente do artista. Era ele quem ao colocar em ação as técnicas que desenvolvera a partir da confluência entre a criação cancionista, a manipulação dos equipamentos e a gestão dos negócios estabelecia profunda empatia com o seu público criando condições para promover integração ou para recolocar em outro patamar o campo de tensões entre produção e consumo.

PALAVRAS-CHAVE: música popular, cultura juvenil, consumo, estilo de vida.

Jovem Guarda: popular music and consumer culture in Brazil of the 60s

ABSTRACT: Around one year after the coup which established the military dictatorship in Brazil TV Record launched the *Jovem Guarda* program which was focused on the youth audience. Conceived and produced by an advertisement and marketing team of experts, the program reached high rates of audience and promoted new artists who became known as the youth idols. Set up from a great advertising enterprise, the program didn't only aim to convey popular music through the exposure of those idols, but advertise a series of products associated to the young life style. Therefore, contributed to the formation of new consumer habits at a moment when the dictatorial government adopted measures to implement a conservative modernization policy of the country. However the effectiveness of the strategies basically depended on the artist. It is the artist who putting in practice the techniques developed through the confluence of the cancionista creation, the handling of equipment and the business management established profound empathy with their public creating the conditions to promote the integration or replace to another level the tensions between production and consumption.

KEYWORDS: popular music, youth culture, consumption, life style.

* José Roberto Zan é pesquisador de música popular e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. E-mail: zan@iar.unicamp.br

ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

O *rock'n'roll* surgiu nos Estados Unidos no início dos anos 50 como resultado da fusão de elementos da música negra (*rhythm'n'blues*, *gospel*, *ballad*) e da *country music*. O contexto ideológico um pouco mais flexível decorrente do fim do macartismo em 1952 e as demandas do emergente público juvenil por estilos musicais que fugissem dos padrões dos *hits* adocicados lançados pelas grandes gravadoras contribuíram para o arrefecimento das barreiras que separavam a produção fonográfica de comunidades negras dos consumidores brancos. O *disc jockey* Alan Freed, de Cleveland, foi um dos profissionais que mais contribuiu para intensificar essa comunicação. A ele é atribuída a iniciativa de nomear o novo gênero de *rock'n'roll*, e os shows e programas radiofônicos que organizava ampliavam a audiência da música da *race music* especialmente entre jovens brancos (MUGGIATI, 1983). Percebendo o potencial de mercado desse repertório, a indústria da música passou a investir na contratação de novos intérpretes preferencialmente brancos e compatíveis com os perfis e expectativas desse público. Em 1955, a Decca lançou o *hit* “Rock Around the Clock” com Bill Haley and his Comets, uma adaptação (ou *cover*) de “Let’s Rock Awhile” do cantor e pianista negro Amos Milburn, que atingiu o topo das paradas de sucesso. Pat Boone, foi outro cantor branco que, no mesmo ano, obteve grande sucesso com “Ain’t it A Shame” de Fat Domino e “Tutti Frutti” de Little Richard. Em Memphis, no Tennessee, a pequena Sun Records lançou em 1954 “That’s All Right Mama”, o primeiro sucesso de Elvis Presley. O jovem cantor branco era acompanhado por guitarra e baixo ao estilo *country/western*, enquanto a bateria marcava o *rhythm'n'blues*, o que culminaria no *country rock* ou *rockabilly*. Com estilos similares, surgiram em seguida Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison entre outros (DAUFOUY & SARTON, 1981). Essa prática visava dar um tratamento mais suave às composições, adequando-as tanto às novas demandas do mercado em expansão como a certos parâmetros morais e ideológicos dominantes de uma sociedade profundamente marcada pela segregação racial.

O surgimento do *rock* como produto musical de massa é indissociável da emergência de uma nova categoria social no mundo moderno: o adolescente (*teenager*), identificado a um estilo de vida rebelde, agressivo e hedonista; uma classe etária que reflete no âmbito comportamental a rejeição às convenções, aos tabus e ao cotidiano

monótono da sociedade adulta, mostrando-se, ao mesmo tempo, predisposta à afirmação de valores privados, do individualismo e à busca de aventuras. A indústria cultural responde a essas demandas não apenas através da música popular, mas do cinema, da literatura, dos *comics* e da moda (MORIN, 1975 e FRITH, 1978). Os filmes *The Wild One*, com Marlon Brando (1951) e *Rebel Without a Cause*, com James Dean (1955) são portadores de heróis associados a esse estilo de vida. A gravação de Bill Haley de “Rock Around the Clock”, um dos primeiros grandes sucessos do gênero em escala mundial, integrou a trilha do filme *Blackboard jungle* (1955), de Richard Brooks. O enorme sucesso de filme e da canção motivou o lançamento, no ano seguinte, de *Rock Around the Clock*, filme dirigido por Fred F. Sears, reunindo outros artistas que despontavam no mercado fonográfico norte americano como The Platters, Alan Freed, Freddie Belland and His Bellboys, Tony Martinez and His Band e Freddie Bell, o que contribuiu ainda mais para a fixação do *rock* e das baladas românticas como ritmos associados ao “gosto” e ao “estilo de vida” juvenis.

A ocorrência desses fenômenos está intimamente relacionada com novos perfis adquiridos pela sociedade norte-americana em meados do século XX. A formação de um padrão de acumulação de capital baseado na adoção de novas tecnologias e novos modelos organizacionais do trabalho por Ford, o que resultou, dentre outras coisas, no estabelecendo do limite de oito horas diárias para a jornada de trabalho e na elevação dos salários, permitiu minar as resistências de setores radicais do sindicalismo e criar novos hábitos de consumo entre os trabalhadores. Essas medidas, combinadas com novos métodos de racionalização da produção propostos por Taylor que intensificaram a produtividade do trabalho; com a tese keynesiana sobre o papel da demanda como variável que impulsiona a produção; e com a ação reguladora do estado, culminaram num modelo de acumulação de capital que impulsionou a expansão da economia dos Estados Unidos especialmente a partir do final da Segunda Guerra (HARVEY, 1992). Tal modelo consiste num dos componentes de um processo mais amplo que Wright Mills definiu como a formação da “sociedade de massa”. Uma sociedade na qual a antiga classe média composta por empresários e profissionais liberais foi gradativamente substituída por um novo segmento de assalariados

denominado *white-collar*; em que o “público” burguês clássico constituído por pessoas capazes de expressar opinião com certa independência, se converte em “massa”, ou seja, comunidades abstratas de indivíduos predispostas muito mais a assimilar ideias veiculadas pelos meios de comunicação do que formar opinião própria (MILLS, 1985). Essa nova configuração social combinada com a emergência de um pujante sistema de produção de bens simbólicos – a indústria cultural – compõe as bases da cultura de massa. A elevação da nação norte-americana à condição de potência econômica e militar do mundo ocidental no pós-guerra intensificou a expansão dessa cultura em escala mundial acompanhada pelo culto ao *american way of life*.

Foi nesse contexto que o rock chegou ao Brasil, um país com cerca de 60% de sua população vivendo na zona rural, dotado de uma indústria cultural ainda incipiente e desprovido de uma sociedade de consumo e de uma cultura de massa nos padrões clássicos. Mesmo assim, parece que o novo gênero musical, bem como o estilo de vida a ele associado, encontraram por aqui um terreno fértil para se expandir. Em 1955, já se ouvia nas programações de rádio o *hit* de Bill Haley. Motivada pela aura de novidade, a empresa Continental resolveu lançar essa música no mercado brasileiro com interpretação em inglês de Nora Ney, conhecida cantora de samba-canção. O sucesso dessa música, em suas várias versões, foi impulsionado pela exibição em salas de cinema das principais cidades brasileiras dos filmes *Blackboard jungle*, com o título *Sementes da violência*, e do musical *Ao Balanço das Horas (Rock Around the Clock)*. Durante as sessões de cinema com esses filmes, grupos de jovens de classe média dançavam e gritavam na plateia e, muitas vezes, promoviam arruaças nas proximidades dos locais de exibição (PAVÃO, 1989). Na mesma época, chegaram ao mercado brasileiro os primeiros discos de Elvis Presley, Roy Orbison, Gene Vicent e Chubby Checker.

Emissoras de rádio, televisão e gravadoras investiram na promoção do rock, trazendo ao país grandes nomes ligados ao novo segmento fonográfico como Neil Sedaka, Johnny Restivo, Frank Avalon, Bill Haley, Brenda Lee e outros. A partir de 1957, surgiram as primeiras composições do gênero feitas por autores brasileiros. O primeiro foi “Rock and Roll em Copacabana”, de autoria de Miguel Gustavo, autor de inúmeros sambas de breque, gravado por Cauby Peixoto na RCA Victor. Na mesma época, o

guitarrista Betinho e seu Conjunto lançavam pela Copacabana Discos o “Enrolando o rock”, de sua autoria juntamente com Heitor Carrilho. O intérprete Carlos Gonzaga, que iniciou sua carreira cantando guarânias, gravou, pela RCA Victor, a versão feita por Haroldo Barbosa de “The great pretender”, do grupo The Platters, e a versão de Fred Jorge de “Diana”, de Paul Anka, que se transformou numa espécie de símbolo do rock nacional. As gravadoras existentes no Brasil que não dispunham de representações das fábricas norte-americanas para lançar no mercado nacional os *hits* das paradas de sucesso dos Estados Unidos, adotaram a estratégia de *cover*, gravando aqui as músicas em inglês com intérpretes brasileiros. A cantora Lana Bitencourt, por exemplo, após uma rápida incursão pelo samba-canção, passou a gravar baladas em inglês, tendo como principal sucesso “Little Darling” do grupo vocal The Diamonds.

Com a ascensão do rock, surgiram programas de rádio e TV voltados especificamente para o público jovem. Carlos Imperial foi um dos pioneiros no gênero ao comandar, em 1958, o programa “Clube do Rock” pela TV Continental do Rio. Em São Paulo, Júlio Rosemberg, Enzo de Almeida Passos, Ademar Dutra e Antônio Aguilar, foram os principais promotores do ritmo jovem (PAVÃO, 1989, p. 4).

Aos poucos foi surgindo uma nova geração de cantores, compositores e instrumentistas ligados ao rock. Em 1959, a gravadora Odeon lança um disco com a versão feita por Fred Jorge para a música “Stupid Cupid”, de Neil Sedaka, com a jovem intérprete Celly Campello, que permaneceu por várias semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso da época. Com essa gravação, a cantora se projetou como a principal representante desse novo segmento musical. Em apenas quatro anos de carreira, Celly Campello gravou seis LPs, sete coletâneas e inúmeros 78 rpm e compactos. Ao mesmo tempo, passou a animar, juntamente com seu irmão Tony Campello, o programa “Crush em Hi-Fi”, da TV-Record, voltado exclusivamente para a música jovem. Considerada a maior estrela da música jovem durante esses anos, abandonou a carreira após seu casamento em 1962, deixando vago o posto de “Namoradinha do Brasil” e o trono de “Rainha do Rock”.

Durante os primeiros anos da década de 60, apareceram novos intérpretes de rock, sendo que os que mais se destacaram foram: Demétrius, Sérgio Murilo, Tony

Campello e Ronnie Cord. Em geral, o repertório desses cantores era composto por rocks e baladas com letras ingênuas, românticas, às vezes com certo humor adolescente. Cultivavam a imagem de jovens educados e bem comportados. Curiosamente, uma das poucas músicas desse período que traduziu certa rebeldia juvenil, característica inerente ao *rock'n'roll*, foi “Rua Augusta”, composta não por um *beatnik*, mas por um maestro e compositor da “Velha Guarda”, Hervê Cordovil, e gravada pelo seu filho Ronnie Cord para a RCA.

O jovem capixaba Roberto Carlos Braga despontou no mercado fonográfico por essa época como compositor e intérprete que iria mudar os rumos do rock no Brasil. Nascido em Cachoeiro do Itapemirim em 1941, filho caçula de uma família humilde (mãe costureira e pai relojoeiro), ainda na infância demonstrou pendores para a música popular, participando de programas de calouros na emissora de rádio local, interpretando boleros, tangos, sambas-canções e imitando Bob Nelson. Em meados de anos de 1950, mudou-se para Niterói, no Rio de Janeiro, e foi tentar a sorte nas grandes emissoras da rádio cariocas. Em andanças pelo bairro da Tijuca, se integrou ao grupo de roqueiros do qual faziam parte Erasmo Carlos, Tim Maia, Jorge Ben (Benjor) e participou dos conjuntos The Sputniks e The Snakes. Conseguiu trabalho como *crooner* na boate do Hotel Plaza, apresentando um repertório de fox e sambas-canções. Em 1959, gravou, na Polydor, o 78 rpm contendo duas composições de Carlos Imperial, “João e Maria” e “Fora do Tom”, ao estilo bossa nova, com interpretação fortemente influenciada por João Gilberto. Com o fracasso do disco em termos de vendagem e o desinteresse da gravadora, Roberto Carlos foi procurar outras alternativas. O sucesso chegou apenas em 1963, com a versão/adaptação, feita por Erasmo Carlos, do rock “Splish Splash”, um *hit* internacional de Bobby Darin. No mesmo ano, sai com outro sucesso, o “Parei na contramão”, composição sua e de Erasmo. Começava a despontar um novo astro do rock que, dois anos depois, passaria a liderar o programa musical de maior audiência da televisão brasileira dos anos 60 (FRÓES, 2000).

A Jovem Guarda

No início de 1965, a TV-Record contava com dois programas musicais de auditório de grande sucesso: o Fino da Bossa e o Bossaudade. Ao mesmo tempo, um desentendimento entre a Federação Paulista de Futebol e as emissoras de televisão acabou levando à suspensão das transmissões diretas dos jogos realizados na cidade de São Paulo para conter a queda das arrecadações dos estádios. Em função disso, a emissora resolveu criar um programa musical destinado ao público jovem para preencher o horário de domingo à tarde até então destinado ao esporte. No início de setembro de 1965, era inaugurado o seu novo programa musical, denominado Jovem Guarda, que deveria, em princípio, ser comandado por Roberto Carlos e Celly Campello. Devido à não concretização do contrato entre o canal de televisão e a cantora, Roberto Carlos passou a dividir a tarefa de animador com os colegas Erasmo Carlos e Wanderléia.

Levado ao ar aos domingos às 16h30 o programa permaneceu em cartaz até 1968 e atingiu altos índices de audiência¹. Reuniu um grupo de jovens cantores que passou a liderar também as paradas de sucesso da época. Alguns deles, como Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Ronnie Von, chegaram a conquistar o status de ídolos da juventude, aproximando-se bastante da posição privilegiada ocupada pelo personagem maior daquele movimento, Roberto Carlos, e foram contratados por emissoras de televisão para animar outros programas de música jovem².

Gradativamente, o nome Jovem Guarda passou a ser associado ao estilo musical desses artistas. Eram versões/adaptações de canções *pop/rock* norte-americanas e inglesas (especialmente de bandas como The Beatles, Rolling Stones, Gerry and Pacemakers, Gary Lewis and The Playboys, dentre outros), e de baladas italianas.

¹ De acordo com dados do IBOPE, do final de 1966 e julho de 1967 o programa permaneceu entre os dez de maior audiência em São Paulo. (Pesquisas realizadas pelo IBOPE e divulgadas semanalmente pela revista *Intervalo*).

² Em 1966, a TV Excelsior tentou concorrer com a Record criando um programa musical para a juventude com um formato semelhante ao da Jovem Guarda. Em abril, lançou o *Excelsior A Go-Go*, apresentado por Jerry Adriani. Em agosto, o programa sofreu algumas alterações, passou a se chamar *Linha de Frente* e ganhou o comando da dupla Os Vips, sem que em nenhum momento chegasse a atingir os índices de audiência da Jovem Guarda. Jerry Adriani foi contratado pela TV Tupi do Rio para substituir Wanderley ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

Dentre os que ousavam compor seus rocks e baladinhas aboleradas estava a dupla Roberto e Erasmo Carlos cuja produção contribuiu para melhor definir o estilo do iê-iê-iê nacional. Suas letras continham temas básicos da canção popular como a felicidade dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou dos amores não correspondidos, ou mesmo episódios triviais do cotidiano, sempre tratados de maneira direta, com uma linguagem extremamente simples e recursos de tematização relacionados a aspectos típicos de comportamentos juvenis como aventura, humor e irreverência. A marcação rítmica bem acentuada era uma característica geral dessa produção musical, sugerindo a dança. “Tudo” - diz Tatit - “como se a canção recobrasse suas funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejo de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica” (TATIT, 1996, p. 187).

Ao mesmo tempo, as canções da Jovem Guarda referiam-se sempre a elementos ou situações de um cotidiano tipicamente urbano como o “broto”, o automóvel, o dirigir em disparada, o parar na contramão etc. De um modo geral, todos eles pareciam girar em torno do automóvel, objeto que, mais que um signo de *status*, se converteu na época num símbolo do Brasil novo. Dessa forma, a Jovem Guarda, não apenas como movimento musical, mas como um estilo de vida, articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem brasileiro à condição moderna.

O Empreendimento Publicitário

O programa Jovem Guarda foi, até aquele momento, o maior empreendimento de *marketing* relacionado à música popular. O programa foi concebido a partir do trabalho dos produtores da emissora e da Agência Magaldi, Maia & Prospero Publicidade, de São Paulo. A escolha de Roberto Carlos para apresentá-lo foi orientada não apenas pelo sucesso conquistado pelos seus últimos discos, mas também pela boa

Cardoso à frente do musical *A Grande Parada*. Em outubro do mesmo ano, a Record criou outro musical apresentado por Ronnie Von (INTERVALO, 1966, nos. 166, 169 e 197).

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

aparência do cantor que, segundo a avaliação dos produtores, poderia ajudar na conquista do público jovem e na elevação da audiência da TV-Record (MARTINS, 1966). O nome do programa, definido pela agência de publicidade, foi, curiosamente, inspirado numa frase de Lênin, muito embora pudesse ter uma relação com a expressão “Velha Guarda” empregada para se referir aos músicos populares brasileiros que fizeram sucesso nos anos 30 e 40, muitos dos quais se apresentavam no programa Bossaudade da TV Record.

O aspecto mais importante de toda a estratégia foi o conjunto de ações empreendidas pelos produtores, envolvendo as mais avançadas técnicas de comunicação de massa da época, adequadas ao novo meio que se consolidava no país - a televisão -, visando à construção da imagem do animador, cantor e compositor Roberto Carlos. Foi organizada uma equipe com dezenas de profissionais, reunindo maquiadores, secretários, costureiros, empresários, publicitários, jornalistas etc. para realizar tarefas que envolviam outras mídias além da televisão. Algumas semanas antes do lançamento do Jovem Guarda, a imprensa especializada começava a falar com mais frequência de Roberto Carlos. Matérias publicadas pela revista *Intervalo*, que naquela época desempenhava um papel equivalente ao da *Revista do Rádio* nos anos 40 e 50, revelavam as estratégias promocionais da produção destinadas a chamar a atenção do público para o novo programa e a divulgar a imagem de ídolo da juventude atribuída ao seu animador. O número 134 desse semanário trazia uma matéria de capa com o novo ídolo sob o título: “Roberto Carlos ou a história de um homem bom”, falando do seu rápido sucesso, dos troféus que recebera, e procurando conciliar a rebeldia juvenil do artista com sua boa índole - devoto de Nossa Senhora da Penha e de São Judas Tadeu (INTERVALO, 1965, no. 134). Duas semanas depois, a mesma revista anunciava a intenção da TV-Record de lançar um programa de música jovem. “Chegou a vez dos brotos: Roberto Carlos comanda ‘show’ da juventude”, era o título da matéria (INTERVALO, 1965, no. 137). No início de setembro, o mesmo semanário publica uma reportagem sobre o show de lançamento do Jovem Guarda sob o título: “Jovem Guarda estremece a televisão: Roberto Carlos foge para não ficar nu”. A preocupação principal do redator parecia ser a de delimitar o perfil do público ao qual o programa era

direcionado, transmitir o clima de euforia do espetáculo e, ao mesmo tempo, mostrar que tudo transcorreria dentro da ordem.

Quem assistiu ao programa no Teatro Record não tinha mais de 20 anos. A maioria era de meninos e meninas usando calças *Lee* e botinhas, que subiam e desciam no compasso dos *rocks*. (...) Roberto Carlos, quase nu e todo arranhado, fugiu num Volkswagen verde, enquanto mais de trinta meninas de 12 a 16 anos - todas usando calças ou saias *Lee* e o competente cinturão de vaqueiro americano - ficaram gritando na porta do Teatro Record e logo depois brigando e chorando em disputa do que restava da camisa vermelha do cantor. (...) Tudo transcorreu normalmente (para um programa deste gênero), e os diretores da TV-Record acreditam que *Jovem Guarda* será um dos programas de maior sucesso da emissora (INTERVALO, 1965, no. 139).

Em pouco tempo o empreendimento ultrapassou as expectativas da emissora que era preencher horários vagos da programação. Havia a percepção por parte de empresários e publicitários da existência no Brasil de um mercado consumidor juvenil ainda inexplorado. Vale lembrar que foi nos anos de 1960 que a população urbana brasileira ultrapassou percentualmente a rural. Em meados da década, o país contava com cerca de 80 milhões de habitantes dos quais 53% tinham menos de 20 anos. A iniciativa de lançar um “ídolo” ligado à música popular jovem como personagem motivador de vendas de determinados produtos ainda era novidade por aqui (VISÃO, 1966, no. 11).

A Agência Magaldi, Maia & Prospero assumiu os custos do programa e, em sociedade com o próprio Roberto Carlos, criou uma linha de produtos com a marca “Calhambeque”, inspirada no título de uma das músicas de grande sucesso do cantor. Para dar sustentação aos negócios, duas firmas foram criadas: a Jovem Guarda Empreendimentos e a Jovem Guarda Administração e Participações. Os produtos com a referida marca, destinados a um público infanto-juvenil, eram calças, saias, chapéus, cintos, sapatilhas, botinhas, blusas de inverno, blusões de couro, chaveiros, bolsas, fichários escolares etc., confeccionados por diversas indústrias através de pagamento de *royalties*. Um ano após o início do programa, 65 empresas distribuídas entre São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro, Santos, Belo Horizonte e Poços de Caldas fabricavam os

produtos “Calhambeque”³. Através do programa Jovem Guarda exibido concomitantemente em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba e Recife, era feita a promoção dos produtos. O sucesso do empreendimento motivou a criação de outras duas marcas: a “Tremendão”, associada à imagem de Erasmo Carlos e a “Vandeca” de Wanderléia.

A iniciativa de criar marcas de roupas e outros objetos associadas às imagens dos ídolos não apenas garantiu o sucesso na comercialização das mercadorias como contribuiu para a fixação das imagens dos artistas associadas ao estilo de vida jovem.

O Ídolo de Massa

O conjunto de estratégias publicitárias envolvidas na construção da imagem dos “ídolos de juventude”, apoiado na televisão como novo meio de comunicação em ascensão, reflete, de certo modo, uma nova configuração que a cultura de massa adquiria no Brasil. Martín-Barbero aponta dois momentos na formação da cultura massiva na América Latina, o que pode ser extensivo à realidade brasileira. O primeiro vai dos anos 30 até os 50 e corresponde à fase populista da cultura de massa em que os diversos ramos da indústria cultural, ainda desprovidos de integração sistêmica, atuavam como mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas. O segundo se configura a partir dos anos 50 e é definido pelo autor como a fase “desenvolvimentista” apoiado no mito do desenvolvimento e na definição das estratégias para realizá-lo. Se na fase populista a cultura massiva era marcada pela presença das massas urbanas com toda a gama de ambiguidade política que lhe era peculiar, na fase desenvolvimentista ganham força os meios de homogeneização e de controle das massas. O Estado, que atuava como uma espécie de “encarnação do pacto social” no período populista, assume agora a aparência de uma instância neutra destinada a criar condições políticas e institucionais para garantir a ampliação de

³ Dentre as indústrias que exploravam a marca estavam a Samello, Atma Paulista, Brigitte, Simar, Policristal, P. Trombetta, Apex, Staroup, Tony, Super-Bolsas e a Santa Basilissa que fabricava os tecidos padronizados para calças e saias. A promoção dos produtos era feita através do programa que era exibido em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba e Recife (VISÃO, 1966, p. 27).

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

investimentos privados nos setores de comunicação e cultura. Desse modo, “mudam as funções do Estado e muda também o sentido do massivo” (MARTÍN-BARBERO, [1987?], p. 185-6). Com o desenvolvimento de novos meios técnicos de comunicação, dos quais a televisão passa a ocupar um lugar de destaque, e a consolidação dessa nova política, a massificação se intensifica, chegando até onde não há massas.

Se o rádio e o cinema foram, no processo de gestação de uma cultura nacional, em alguma medida e à sua maneira, receptivos à diversidade cultural desses países, com a chegada da televisão assistimos ao seu declínio em função do outro modelo regido pela tendência à *constituição de um só público*. Um modelo que tende à unificação da demanda mediante um imaginário de consumo que já não é nacional senão explícita e descaradamente *transnacional* (MARTÍN-BARBERO, [1987?], p. 185-6).

Nesse cenário, os meios de massa passaram a adotar novos mecanismos não só para construir as imagens míticas dos ídolos como também para orientar seus procedimentos perante o público.

O sucesso do programa Jovem Guarda girava em torno da imagem do seu líder Roberto Carlos. Leitor confesso de revistas em quadrinho infanto-juvenis como Bolinha, Luluzinha e Brucutu, cujos personagens transformaram-se em temas de algumas de suas composições, foi construindo uma imagem pública de jovem cantor ao mesmo tempo rebelde, irreverente, romântico, bondoso, e o que era mais importante, fiel a todas as suas fãs. A rebeldia e a irreverência evidenciavam-se em diversas canções suas como “Parei da contramão”, “É proibido fumar”, “Lobo mau”, e outras; o romantismo em “Que tudo mais vá pro inferno” e no boquerinho declamado “Não quero ver você triste assim”. A fidelidade para com sua legião de fãs era reafirmada constantemente através da determinação presente no verso de uma das canções que dizia: “Casamento, enfim, não é papo pra mim”. E o bom-mocismo manifestava-se no plano da sua vida privada através da imagem do filho atencioso e carinhoso especialmente para com sua mãe, faceta amplamente divulgada pela imprensa da época. Publicamente, esse perfil era cultivado principalmente através do seu engajamento em campanhas filantrópicas⁴.

⁴ A imagem de bom filho era cultivada não só por Roberto Carlos, mas por outros ídolos da Jovem Guarda como Erasmo Carlos, Wanderley Cardoso e Jerry Adriani. O mesmo se dava com relação ao engajamento
ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

Apesar de assumir o papel de ídolo juvenil, o que poderia ser visto como personificação de um possível conflito de gerações, gozava de uma ampla aceitação nas faixas de idade mais velhas. Como diz Martins, "...a figura do cantor consegue despertar grande simpatia junto aos pais e provocar instintos maternos nas mães. Isto porque todos o consideram um bom rapaz, inofensivo e afetivo" (MARTINS, 1966). Além disso, mesmo tendo ascendido ao estrelato com certa rapidez, RC enfatizava sempre que seu sucesso era fruto de muito esforço e trabalho, contribuindo para reforçar o mito do "self-made man", imagem bastante sedutora para uma parcela significativa da população num país em rápido processo de urbanização (MARTINS, 1966). Ao ganhar a simpatia dos adultos, o que certamente deve-se também ao seu carisma pessoal, o cantor conquista boa aceitação, inclusive, pelo segmento infantil. Reconhecido, admirado, idolatrado por um público amplo, ganhando o perfil de um ídolo de massa, Roberto Carlos adquire um enorme potencial de mercado. No grande empreendimento da Jovem Guarda, sua imagem não apenas estava associada aos produtos que traziam a sua marca, mas ela própria convertera-se em produto:

Transformado em imagem aceita pela maioria, o cantor permite que seus admiradores possam identificar-se com ele pela compra de sua figura. Isto é, sendo ao mesmo tempo a imagem e o produto, Roberto Carlos pode não somente ser visto como também adquirido. (MARTINS, 1966, p. 37)

A conversão de Roberto Carlos em ídolo de massa resulta de um complexo processo que envolve ações de um conjunto de profissionais especializados que orientam condutas e decisões do artista. Dentre eles estão desde os produtores da emissora de TV, passando pela empresa de publicidade, pelos empresários do cantor responsáveis pela divulgação e realização dos seus shows, até seus secretários particulares. Portanto, o fenômeno Roberto Carlos não pode ser dissociado do avanço da profissionalização do artista que se aprofunda ao longo dos anos 60. Tais processos, que implicam a racionalização da produção cultural, ocorrem concomitantemente ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país naquele período, em especial da televisão. Dessa forma, fortalecia-se um aparato tecnológico que, embora

em campanhas filantrópicas (INTERVALO, 1966, no. 175). Em agosto de 1966, Roberto Carlos recebeu da Câmara Municipal de São Paulo, o título de Cidadão Paulistano. (INTERVALO, 1966, no. 189).

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

incipiente se comparado com o dos países desenvolvidos, era pré-condição para a expansão da cultura de massa no Brasil.

Numa entrevista publicada pela revista *Manchete* em 1966, a socióloga Marialice Foracchi faz uma breve e arguta análise do caso Roberto Carlos como ídolo de massa. Diz ela:

A imagem do jovem criada pela televisão é difundida; adquire corpo através de figuras vivas que se vestem de determinada maneira, servem-se de certos produtos que são, enfim, e a seu modo, peculiares. Atentando para estas peculiaridades, os jovens adquirem os artigos, consomem os produtos, procuram reproduzir o mais fielmente possível a imagem que lhes é oferecida. Sem o perceber, ingressam no mercado como consumidores e são, aos poucos, preparados para agir como tais. A relação público/ídolo é, sob esse aspecto, uma relação de consumo (FORACCHI. In MANCHETE, 1966, no. 732, p. 10).

Como ídolo, Roberto Carlos precisava manter com o público uma relação marcada por certo distanciamento, o que lhe garantia a aura de mistério e inacessibilidade. Tal distanciamento dava-se tanto nas suas aparições na TV como nos seus shows. Dessa forma, sua imagem mantinha-se viva, única e diferente. Na busca de uma maior identificação com ela, o público “comprava-a” através da aquisição dos produtos da sua marca. Entretanto, esse ato de compra não significava nunca a reprodução da imagem do ídolo pelo público. Roberto Carlos jamais usou as mesmas roupas e os mesmos utensílios comercializados com sua *griffe* para não ser confundido com seus consumidores. “A figura do ídolo - diz Foracchi - deve ser diferente da imagem de jovem que estimula a compra”. A imagem do ídolo deve preservar a sua singularidade. Deve continuar a ser

um ponto de referência, nunca um prolongamento.(...) Sendo por excelência uma relação de consumo, a relação público/ídolo impõe uma identificação fácil. Para lançar os seus produtos, Roberto Carlos não pode, ele próprio, consumi-los sob pena de perder sua identidade como ídolo. (FORACCHI. In MANCHETE, 1966, no. 732, p. 10)

Se, por um lado, o ídolo procurava manter certo distanciamento e uma distinção em relação ao seu público, este, por sua vez, buscava de todas as formas se identificar com ele. “As admiradoras de Roberto Carlos procuram ser uma dimensão de Roberto Carlos”. Quando se dirigiam aos seus shows, montavam toda uma ritualística

vestindo as roupas e usando objetos da sua *griffe*, cantando suas canções, empunhando suas fotos, dançando, gritando etc. Complementa Foracchi:

É como se o êxito do encontro dependesse, em grande parte, do cuidado com que são feitos os preparativos. A relação de consumo estabelece vínculos de identificação provisória que atenuam o distanciamento público/ídolo. Comprar Roberto Carlos é uma forma permitida e possível de pertencer a Roberto Carlos. Ouvi-lo é completar esta aproximação (FORACCHI. In MANCHETE, 1966, no. 732, p. 10).

Ao mesmo tempo em que a imagem construída do jovem cantor era associada aos seus produtos, todo o empreendimento publicitário montado em torno dela acabava por reproduzi-la e reforçá-la. RC produzia, patrocinava e vendia a sua própria imagem. “Ele afirma-se como ídolo-cantor, organiza-se e produz de acordo com as regras capitalistas de produção”. Nesse processo, o estilo iê-iê-iê e a postura extravagante, irreverente, romântica e impetuosa, assumidos pelo cantor, tinham sua eficácia. Porém, essas atitudes de rebeldia se deparavam, como diz Foracchi:

com um limite concreto: o mercado. O desafio vai, portanto, até o ponto em que a sociedade o aceita e legitima como tal.(...)É a rebeldia sem causa dos que estão insatisfeitos e que procuram, através de gestos, articular esta insatisfação. É a liberdade equacionada em termos de ritmo e movimento. A cadência é convulsionada, mas contida.(...) A rebeldia acaba no gesto. Por esta razão, é a *rebeldia sancionada*, aprovada pela sociedade. Apoiada no explicável anseio que tem os jovens de mudar as coisas, esta rebeldia começa por transformá-los em consumidores (FORACCHI. In MANCHETE, 1966, no. 732, p. 10).

Um cantor de sucesso

Mas o ídolo da massa não é apenas o resultado de uma complexa gama de estratégias desenvolvidas pela indústria cultural com vistas à manipulação do público. O controle não é direto e nem unilateral. Entre as ações manipuladoras dos meios e o comportamento da massa operam inúmeras mediações. E o artista popular é o personagem central desse processo. É o cantor, no caso da canção, que, a partir de um campo de forças que constitui entre a produção e o consumo, operando com todo o aparato tecnológico de que dispõe, vai dar forma ao seu produto simbólico. Foi com o advento da televisão que a articulação entre voz e imagem se consolidou na canção.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

Considerando que a televisão, além de meio técnico, é também meio artístico, cabe ao cantor popular promover essa articulação. E o produto final surge sempre impregnado de elementos ao mesmo tempo originários da racionalidade dos meios e dos anseios do público.

No caso dos artistas da Jovem Guarda, a modalidade predominante de canção é o rock e os elementos que compõem o que se pode chamar de “estética do rock” são o ritmo, a expressividade das notas e a intensidade do som (BAUGH, 1994). Todos esses elementos mobilizam sensações físicas e corporais. O ritmo talvez seja o principal e é o que de imediato promove a associação entre música e corpo, induzindo à dança. A expressividade das notas corresponde à maneira pela qual o instrumentista ou o cantor faz um tom individual soar de uma determinada forma. Essa é uma das principais peculiaridades da performance no rock. Segundo Baugh, trata-se de um componente herdado das tradições musicais do oriente presentes no *blues*, uma das matrizes do rock. Para melhor ilustrar esse aspecto, o autor cita uma declaração de Eric Clapton em que o guitarrista afirma que seu ideal era fazer com que uma só nota soasse com tanto sentimento a ponto de fazer o ouvinte chorar. Quanto à intensidade ou ao volume com que normalmente os músicos de rock interpretam suas peças, pode-se dizer que também é um elemento expressivo importante do gênero musical e de grande eficácia no sentido de provocar estímulos corporais. Com diz o autor, “música muito alta provoca um efeito sobre o corpo, e não apenas sobre o ouvido: você pode senti-la vibrando na cavidade do peito” (BAUGH, 1994, p. 23). Todos esses elementos que, de acordo com a expectativa de Baugh poderiam compor uma “estética do rock”, à medida que mobilizam sensações físicas e corporais, não podem ser julgados a partir de referenciais puramente racionais. O desempenho de uma performance de rock deve ser julgado em princípio “pela sensação que a música produz no corpo do ouvinte” (BAUGH, 1994, p. 16).

Mas na performance do rock, que envolve todos esses elementos materiais, o instrumento que mais se destaca é a voz. “No rock, a voz sempre foi o principal veículo de expressão”, diz Baugh (1994, p. 21). É interessante notar que no *blues* alguns instrumentos como a própria guitarra elétrica ou mesmo a gaita parecem imitar o canto.

Percebe-se bem esse aspecto no desempenho de um *blues-man* como B.B. King, que estabelece uma espécie de duelo entre a voz e os solos curtos de guitarra sendo que, em determinados momentos, parece que um instrumento torna-se prolongamento do outro. É uma espécie de tradição performática, que também está presente no rock. Além disso, o músico de rock soube como nenhum outro incorporar os equipamentos eletrônicos às suas performances. A ampliação excessiva tanto das vozes como dos instrumentos, combinada com técnicas de equalização de frequências, permitem que microfones, amplificadores e alto-falantes sejam utilizados não apenas como meios de potencialização dos sons das diversas fontes, mas como verdadeiros instrumentos. Como diz Berio,

as vozes dos executantes são ampliadas desmesuradamente em todo seu caráter natural e típico, instituindo com os estilos formalizadores do canto um tipo de relação análoga à que se instaura, em um filme, entre o rosto em primeiro plano e um retrato clássico. (BERIO, 1971, p. 60).

Por fim, a indissociabilidade desse gênero com o mercado da música popular e com toda uma estrutura de *show business* que se constituiu ao longo de décadas, juntamente com essa tradição de performance centrada no canto, talvez possam explicar o fato de ser o mundo do rock povoado por *stars* que se transformaram em grandes ídolos de massa, quase todos cantores.

Como foi apontado anteriormente, o rock que entrou no Brasil, ainda nos anos 50, era de um tipo já bastante homogeneizado e estilizado, adequado principalmente a um público jovem médio, sem nítidos contornos étnicos e sociais. Em geral, eram sucessos de estilos *rockabilly* e *highschool*. Seus intérpretes mais famosos desenvolveram um tipo de impostação vocal que foi gradativamente se convertendo em recursos de figurativização juvenil. É o que se expressa na voz aguda e quase infanto-juvenil de Neil Sedaka, nas interpretações românticas de Paul Anka ou no canto delicadamente rouco e sensualmente adolescente de Brenda Lee. No Brasil, a tradução desses estilos foi feita por uma geração pioneira de jovens intérpretes, da qual Sérgio Murilo e Celly Campello talvez tenham sido os mais fiéis. Porém, foi Roberto Carlos quem, alguns anos mais tarde, melhor adequou o gênero ao nosso idioma e aprimorou um estilo de canto jovem.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

Com um timbre ligeiramente nasalado, tendendo para um registro agudo, RC depurou um estilo de canto que Tatit definiu como a “voz jovem”. Sua performance vocal nada tinha a ver com as dos grandes cantores brasileiros como Francisco Alves, Orlando Silva e Nelson Gonçalves que remetiam o ouvinte à figura de “um senhor” ou de um “homem feito”. Ao contrário, sua voz associava-se à imagem de um “menino cantor”, “de um rapaz muito jovem, mas já bem-sucedido”. Desse modo, fazia do seu estilo de cantar um recurso de “figurativização que avalizava a canção e lhe dava credibilidade junto ao público” (TATIT, 1996, p. 189). Além disso, retomou, mesmo que de forma sutil e contida, elementos da tradição performática do rock ao buscar imprimir uma expressividade própria às notas e ao explorar a marcação rítmica e a altura das linhas melódicas. Dessa forma, como todo bom intérprete de rock, utilizava-se desses recursos para provocar sensações físicas e corporais no público. Mais do que isso, como diz Tatit, “a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transmitindo sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa” (TATIT, 1996, p. 189).

Como todo cantor de rock, Roberto Carlos desenvolveu habilidades para explorar as potencialidades dos equipamentos eletrônicos, em especial o microfone. Porém, nesse caso, o seu referencial estilístico foi muito mais a bossa nova do que o rock. Seu registro vocal lembra João Gilberto, resultado da técnica de canto que desenvolveu quando, no início da carreira, tentou ingressar no circuito dos jovens músicos da zona sul do Rio de Janeiro. Isso dava um tom contido às interpretações tipicamente roqueiras e, ao mesmo tempo, parecia se adequar plenamente às canções românticas, estilo que acabou assumindo integralmente mais tarde.

Não apenas como compositor, intérprete e animador de musicais de TV, mas ainda como empreendedor no mundo dos negócios da música popular, Roberto Carlos sempre agiu como profissional, demonstrando o grande talento de quem sabe transitar por limites sutis entre a produção artística e a racionalidade do mercado. Foram grandes ainda suas habilidades em identificar e explorar as potencialidades dos meios técnicos de comunicação. Como ídolo de juventude, soube dosar em suas canções o romantismo, a irreverência, a extravagância e a rebeldia sem nunca ultrapassar os limites impostos

pela lógica dos negócios. O mais interessante é que todas essas habilidades se converteram em elementos constitutivos da sua música. Sua voz era

doce para as canções românticas sem ser adocicada como o extremo de Wanderley Cardoso. Rouca para expressar rebeldia (*Parei na Contramão, Eu Sou Terrível*), sem as caricaturas e micagens de Eduardo Araújo. Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos do seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre terna e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmaras em *closes* estudados). (TATIT, 1996, p. 189)

À frente do programa Jovem Guarda, desenvolveu toda uma gestualidade empunhando a guitarra, o microfone ou anunciando seus convidados, o que compunha a totalidade da sua performance. É dessa maneira que RC seduzia e dominava o seu público. Era através da técnica que ele próprio desenvolvera na confluência entre criação cancionística, manipulação dos equipamentos e gestão dos negócios, que sua ação se mostrava eficaz. Como diz Prokop,

o cantor de sucesso põe a voz e o corpo à venda, e, apesar disso, sua voz e seu corpo não são grandezas de ordem natural.(...) O perfeito cantor de sucesso domina o público pelo domínio de *suas* técnicas.(...) O *star* constrói a sensibilidade por meio do trabalho intensivo com aquele objeto, com o corpo perfeito da mercadoria, cuja imagem ele precisa fazer aparecer na cabeça do telespectador. A gesticulação, a mímica e o cantar são recursos utilizados juntos para empolgar os telespectadores com aquilo que foi pesquisado para eles, mas de forma muito geral: a canção, o próprio *leitmotiv* (PROKOP, 1986, p. 85-6).

Do rock à canção romântica

Em setembro de 1966, um novo cantor de música jovem chegava ao topo das paradas com um compacto simples contendo a música “Meu Bem”, uma versão/adaptação de “Girl”, uma das faixas do LP *Rubber Soul* dos Beatles. O novo intérprete, que após se apresentar no programa Jovem Guarda passou a ser apontado como o possível sucessor de Roberto Carlos, era Ronnie Von. Filho de empresário e com formação universitária, se diferenciava social e economicamente dos compositores e intérpretes de iê-iê-iê, em geral de origem suburbana e de baixa classe média. Elegante, de olhos claros e longos cabelos lisos caídos sobre a testa, o novo astro construía sua auto-imagem associada à do personagem Pequeno Príncipe do livro de Saint-Exupéry

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

que se tornara bastante popular na época. Seu estilo, inspirado no barroquismo de algumas canções da fase mais madura dos Beatles, expressava a busca por um pretense bom gosto no repertório da música jovem. Contratado pela agência Magaldi-Maia, passou a apresentar um novo programa musical para a juventude na TV-Record, aos sábados às 19 horas que, se não conseguiu substituir Roberto Carlos, dividiu e conquistou uma parte do seu público⁵. Porém, na partilha, o líder da Jovem Guarda ficou com as faixas mais numerosas e mais populares do público jovem.

O III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de 1967 produziu novo impacto sobre o programa de Roberto Carlos e seus amigos. As apresentações dos jovens cantores e compositores baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, até então ligados à MPB, dividiram opiniões do público e dos críticos. Acompanhados por conjuntos de iê-iê-iê, eles inauguraram, com suas performances, o movimento tropicalista, trazendo para a estética da canção brasileira, dentre outras coisas, aspectos do psicodelismo, do movimento *hippie* e da música *pop* internacional. De certo modo, eles estavam apontando um novo caminho que seria seguido pelo rock no Brasil nas décadas seguintes. Empresários e produtores do meio musical reconheceram imediatamente o potencial desses artistas de possíveis ídolos de uma nova juventude que assimilava os ecos das lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, da contracultura, das vanguardas artísticas e dos movimentos estudantis que se espalhavam pelo mundo.

Nesse novo contexto político e cultural, a Jovem Guarda parecia dar sinais de certo anacronismo. No início de 1968, ao mesmo tempo em que pesquisas indicavam queda da audiência, Roberto Carlos deixava o programa, anunciava seu casamento e participava como intérprete no Festival de San Remo, na Itália, defendendo a composição de Sergio Endrigo, "Canzone per Te". O sucesso conquistado no certame italiano reforçou a mudança de rumos na sua carreira. Aos poucos, foi se distanciando do iê-iê-iê juvenil e do rock, adotando um estilo que Wisnik (2004, p. 187) definiu como "romantismo de massa".

⁵ Numa matéria sobre adolescentes da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro em 1967, a revista *Manchete* constatou que dentre os adeptos do iê-iê-iê, quase todos preferiam Ronnie Von a Roberto Carlos (MANCHETE, 1967, nº 770, p. 43).

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

A televisão fez mais duas tentativas de programas musicais com ídolo. Após sua saída da Jovem Guarda, a Record criou o “Roberto Carlos à Noite”, um musical direcionado a um público mais maduro, que não durou mais do que quatro meses. Em setembro de 1968, ele voltou com um novo programa de juventude, dirigido por Carlos Manga, o “Todos os Jovens do Mundo” (VEJA, 1968, nº 2, p. 85). No esforço de se adaptar ao clima da música *pop* internacional, repetia frases de efeito ensaiadas, sugeridas pelo diretor, pedindo a paz e condenando a guerra. Entre seus convidados incluía os tropicalistas como Gal Costa e Mutantes. No final do programa, repetia-se o mesmo ritual da época da Jovem Guarda: o público deixava o auditório e ia para a porta do teatro ver o ídolo que saía protegido pela polícia. Era uma platéia cada vez mais parecida com a dos tempos em que o rádio brasileiro vivera o seu apogeu. Esse programa não chegou a completar um ano.

Em longa matéria produzida para a revista *Realidade*, o escritor e jornalista Roberto Freire, após acompanhar o artista em seu programa televisivo e nos shows, observa que

Roberto Carlos, pelo que é e significa, tem seu maior público nas camadas mais jovens e nas mais pobres da população. Nessas faixas, a adesão é sincera, intensa, bonita, quase impossível de ser modificada e destruída. Olho as moças e as crianças ao meu lado. Não há histeria alguma, porém uma alegria de jogo, de brinquedo, de faz-de-conta. (FREIRE, 1968, p. 96).

Roberto Carlos, de fato, procurava um caminho. Nessa época, fez incursões bem sucedidas pelo cinema. Os filmes *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), *RC e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *A 300 km por hora* (1971), todos dirigidos por Roberto Farias, representaram a mais importante “serialização cinematográfica para a juventude na virada dos anos 60/70” (RAMOS, 1990, p. 392). Nos LPs que gravou nesses anos, algumas faixas como “Quando”, “Se você pensa”, “Não há dinheiro que pague”, apresentam características bem marcantes da *soul music*, anunciando um amplo repertório que seria produzido nos anos de 1970 por Tim Maia, Cassiano, Sandra de Sá, Carlos Dafé entre outros (PILAGALLO, 2008, p. 67). Mas o estilo romântico prevaleceu na produção do Rei a partir de então. Ao contrário dos conteúdos que nos tempos áureos da Jovem Guarda compunham a figura do *playboy* como “Parei na contra mão”,

“Há mil garotas querendo passear comigo no meu calhambeque”, “Eu sou fan do monoquíni”, “Eu sou do tipo que não gosta de casamento”, a temática amorosa prevalece a partir desse momento. Suas canções, construídas com simplicidade tanto do ponto de vista poético como musical, operando com sentimentos corriqueiros, banais, mas ao mesmo tempo reais que expressam “momentos quase secretos de todo mundo”, estabelecem forte comunicabilidade com amplas faixas de público (WISNIK, 2004, p. 187). A mistura do iê-iê-iê romântico com baladas italianas resultou numa “obra latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo, com um poder persuasivo fulminante” (TATIT, 1996, p. 188).

Distante do engajamento assumido por muitos compositores que resistiam ao regime autoritário ou do “desbunde” contracultural dos que decidiram transitar à margem do sistema, Roberto Carlos optou pela temática do amor circunscrita à esfera da intimidade. O sofrimento resultante da disjunção amorosa, a euforia dos encontros, declarações apaixonadas são temas que aparecem na ampla safra de canções de sucesso produzidas por ele especialmente a partir da passagem dos anos 60 para os 70. Até mesmo ressonâncias da “revolução sexual”, que num primeiro momento atingiram segmentos restritos da sociedade, chegaram a amplas camadas da população através das suas canções de alcova da chamada “fase motel” (REIMÃO, 1997).

À medida que assumia o seu novo estilo, Roberto Carlos ia se convertendo em referência para uma nova geração de cantores e compositores ligada a um segmento de mercado definido, muitas vezes de forma preconceituosa, como “brega”. Sua influência sobre esses artistas se refletia no modo de se vestir, no corte de cabelo, no estilo das composições, nas temáticas das letras e, principalmente, na performance do canto, uma das suas características mais marcantes; a “voz jovem”. Paulo Sérgio, Reginaldo Rossi, Amado Batista e Odair José são alguns dos principais representantes desse estilo. Mais tarde, até mesmo as novas duplas sertanejas passaram a ter em Roberto Carlos uma das suas principais referências. Como disse o coordenador do Núcleo Sertanejo da BMG-Ariola, “Roberto é o artista em que todas as duplas se miram, é o espelho” (HIT, 1992, p. 8).

Ao fazer essa opção, RC voltava a trilhar um caminho seguro para sucesso uma vez que parece inegável a força da música popular romântica entre nós. E talvez essa força guarde alguma correspondência com características essenciais da nossa sociedade como o cultivo do convívio familiar, da intimidade e de relações apoiadas numa “ética de fundo emotivo” (HOLANDA, 1971, p.109). Mas a prevalência desse tipo de narrativa popular de massa não se limita ao Brasil. O crítico e escritor mexicano Carlos Monsiváis reconhece a persistência da canção romântica na América Latina como um todo e sugere que ela expressa, de certo modo, a força que o gênero melodramático adquiriu neste continente (MONSIVÁIS, 1983). Numa perspectiva semelhante, Martín-Barbero afirma que o melodrama é a base não só da canção romântica, mas de outras manifestações culturais como o cinema mexicano, a radionovela e a telenovela latino-americanas. “Dos gêneros populares nenhum outro tem se solidificado na América Latina como o melodrama”, diz ele. Cabe destacar que noção de gênero aqui empregada pelos autores não corresponde apenas a um dispositivo a partir do qual se escreve ou se narra, mas a um “lugar” de onde de onde se lê, se observa e se compreende o sentido do que é narrado. Em outras palavras, é um dispositivo capaz de “articular a cotidianidade com os arquétipos” (MARTÍN-BARBERO, 1983, p. 64).

Historicamente, o melodrama a que os autores se referem se constituiu como gênero no início do século XIX na Inglaterra e especialmente na França em função da abolição das antigas restrições ao teatro popular. A partir de então, ocorreram fusões de elementos da memória narrativa e gestual de certas tradições culturais com espetáculos populares como o circo, o teatro de feira e rituais festivos, o que resultou nas primeiras manifestações da cultura massiva na sociedade moderna (MARTÍN-BARBERO, 1983, p. 64). E um dos aspectos fundamentais do melodrama é que através dele a realidade é sentida e compreendida pelas classes populares a partir das relações familiares. Como diz Monsiváis, “o melodrama é a chave do entendimento familiar da realidade” (Apud MARTÍN-BARBERO, 1983, 68). Na América Latina, talvez pela tendência acentuada de produção e reprodução de traços de sociabilidade tradicionais sob o processo de modernização, o melodrama encontrou um terreno fértil e, por essa razão, se mostra como uma referência fundamental para a compreensão de contradições e anacronismos

que se manifestam na cultura popular. Mais do que em qualquer região do mundo, é nas sociedades latinoamericanas que as classes populares, através de narrativas de cunho melodramático, realimentam todo um campo de tensões entre a produção e o consumo de bens simbólicos, ou, nos termos de Martín-Barbero, “se vingam, à sua maneira, da abstração imposta pela mercantilização da vida e dos sonhos” (MARTÍN-BARBERO, 1983, 68).

Nas canções de Roberto Carlos, bem como nas de muitos dos seus companheiros de jornada, provavelmente por contrastar com a frieza das relações institucionalizadas e formais da sociedade que se moderniza, “os mitos da espontaneidade e da sinceridade” criam forte identificação com o público (MEDEIROS, 1984, p. 77). É possível que isso se deva ao fato de, ao contrário de muitos compositores ligados à MPB cujo discurso fala para ou em nome do povo, os artistas da Jovem Guarda traduzirem em canções suas próprias vivências e, ao mesmo tempo, anseios ou expectativas de toda uma geração. Seu discurso é transitivo, ou seja, é construído a partir de dentro do popular e por essa razão as ambiguidades e anacronismos inerentes à cultura massiva se tornam constitutivos do repertório que produzem. Sobre esse aspecto, o texto de Medeiros é revelador:

De um lado, ela [a Jovem guarda] perfaz um movimento de aderência ingênua e inocente ao mundo coisificado.

De outro, deslocando-se deste mesmo mundo coisificado através do distanciamento romântico, ela é por isso capaz de levantar alguns véus proibidos. Desvelando o mundo reprimido dos sentimentos, as canções dão forma a pulsações que não mais se podiam calar. (MEDEIROS, 1984, p. 64).

Para Dieter Prokop “o *perfeito* cantor de sucesso pratica um meio emancipador” (PROKOP, 1986, p. 84). Talvez ele tenha razão.

Referências bibliográficas

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. In *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, no. 38, março de 1994.

BERIO, Luciano. Commentaires au rock. In *Musique en jeu*. Paris : Éditions du Seuil, no. 2 1971.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

DAUFOUY, Philippe e SARTON, Jean-Pierre. *Pop Music/Rock*. 2a. Edição. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1974.

FREIRE, Roberto. Este homem procura um caminho. In Revista *Realidade*. 1968, ano III, no. 32.

FRITH, Simon. *A Sociologia do Rock*. Madrid: Ediciones Júcar, 1978.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 6ª. Edição, Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Memória narrativa e indústria cultural. *Comunicación y Cultura*. México: ago. de 1983.

_____. *Procesos de Comunicacion y Matrices de Cultura: itinerario para salir de la razon dualista*. México: Ediciones G. Gili S.A., [1987?].

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MILLS, Wright. Sociedade de massa. In FERNANDES, Heloísa Rodrigues (org.). *Wright Mills*. São Paulo: Editora Ática, 1985, pp. 134-146.

MONSIVÁIS, Carlos. La agonía interminable de La canción romântica. In *Comunicación y Cultura*. México: 1983, no. 16.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 3. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1983.

PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro: trajetória, personagens e discografia/1955-65*. São Paulo: Edicon, 1989.

PILAGALLO, Oscar. *Roberto Carlos*. São Paulo: Publifolha, 2008 (Folha Explica).

PROKOP, Dieter. O perfeito cantor de sucesso. In MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

RAMOS, José Mario Ortiz. São Paulo: PUC, tese mimeografada, 1990.

REIMÃO, Sandra. Roberto Carlos continua romântico e singelo. *O Estado de São Paulo*. 20 de dezembro de 1997 – Caderno D, p. 7.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Periódicos

HIT. São Paulo: Editora Azul, n. 4, mar. 1992.

INTERVALO. São Paulo: Editora Abril, ano III, nos. 134, 137, 139, 1965.

INTERVALO. São Paulo: Editora Abril, ano IV, nos. 166, 169 e 197, 1966.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 13, n. 732, 1966.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 14, n. 770, 1967.

REALIDADE. São Paulo: Editora Abril, ano III, no. 32, 1968.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, no. 2, 1968.

VISÃO. São Paulo: Editora Visão, vol. 29, no. 11, 1966.

Charly García: alegoría y rock

MARA FAVORETTO*

RESUMEN: *La alegoría es un figura retórica antigua que atraviesa la historia y sigue reapareciendo de diferentes maneras como un modo simbólico efectivo y maleable. Durante el régimen militar conocido como el Proceso en Argentina (1976-1983), la alegoría, en parte como reacción a la censura, aparece como principal estrategia retórica en el movimiento de resistencia conocido como rock nacional. Siguiendo la teoría de Fletcher (1964), que estudió la alegoría como método de interpretación dialéctica que pretende descifrar lo oculto en todo tipo de textos e imágenes, se exploran en este trabajo las canciones de Charly García producidas durante los primeros cinco años de este período. Este músico, uno de los principales compositores de este género, se caracteriza por componer alegorías complejas que al ser revisitadas, décadas después, continúan revelando nuevas posibles asociaciones, comprobando así el carácter trascendente de esta forma simbólica.*

PALABRAS CLAVE: *Rock nacional; alegoría; Charly García.*

Charly García: allegory and rock.

ABSTRACT: *Allegory is an old rhetorical figure that transcended history and keeps re-emerging in different forms, as an effective and malleable symbolic mode. During the military dictatorship in Argentina -period known as the Process- (1976-1983), as a reaction to censorship, allegory seems to be one of the main rhetorical strategies used in the lyrics of the songs of the rock nacional movement. Following Fletcher (1964), for whom allegory is a dialectical method of interpretation that tries to decode what is hidden in any type of image and text, this study explores the songs composed by Charly García during the first five years of the dictatorship. This musician, arguably one of the main representatives of the rock nacional genre, is characterized by producing complex allegories which, when re-visited decades later, keep revealing possible associations, proving the transcendentalism of this symbolic mode.*

KEYWORDS: *National rock; allegory; Charly García.*

Miren una gran pintura, o una fotografía Polaroid. ¿Tiene algún mensaje?

* La Dra. **Mara Favoretto** es Lecturer in Spanish and Latin American Studies en la Universidad de Melbourne, Australia. Su área de especialización comprende la cultura popular argentina, en especial las estrategias retóricas utilizadas para codificar mensajes bajo condiciones de censura y las expresiones de resistencia en las letras de la música popular contemporánea como contra-discurso cultural en época de crisis. Es autora de *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso* (2010). Ha publicado en *Confluencia*, *Ciberletras*, *Popular Entertainment Studies*, *Studies in Latin American Popular Culture* y *Journal of Popular Culture*, entre otros. **E-mail:** mara.f@unimelb.edu.au

Una canción es como esa foto. Uno la ve, más exactamente la ve y la siente... Pedirle a alguien que escuche una canción es como darle un boleto para la montaña rusa. Es toda una experiencia. Una canción es una experiencia. Tanto el que escribe una canción como el que la canta sienten algo: la idea es sentir lo mismo o algo parecido. Y lo pueden sentir aunque no sepan qué es. (WILLIAMS, 1969, p. 66)

Charly García (1951-) es ampliamente reconocido en Argentina como el músico-cronista de la situación socio-política en ese país, habiendo hecho del rock nacional un vehículo de protesta social (PUJOL 2007). Su influencia en el rock cantado en castellano es incuestionable (GRINBERG 2008), sin embargo, sabemos muy poco acerca de sus estrategias retóricas en las letras de sus canciones.¹

El rock como género musical se desarrolló en Argentina en condiciones contextuales muy diferentes a las del rock anglosajón (VILA 1987).² Bajo condiciones de censura, durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) García compuso letras alegóricas que contribuyeron a definir un espacio en el que los jóvenes encontraron nuevos códigos para expresar su resistencia al régimen.³ Ya en democracia, el estilo alegórico de García se reformulará, pero la alegoría continuará siendo, sin duda, su estrategia principal.

La alegoría es una estrategia retórica antigua, que muchas veces ha sido considerada ya en desuso. Sin embargo, resurge una y otra vez, emergiendo en formas renovadas y en géneros inesperados, como por ejemplo en el rock nacional

¹ En este punto, no es necesario detenerse en el análisis de los motivos que determinaron el surgimiento del *rock nacional* como movimiento de resistencia, ya que son los mismos que se han explorado en otras ocasiones y que también dieron lugar al surgimiento de otras expresiones culturales contestatarias. Ver los estudios de Vila (1987, 1989), Pujol (2007), Alabarces (2008), Grinberg (2008) y Favoretto (2010).

² Las canciones del género *rock nacional* del período en cuestión presentan tanto composiciones altamente metafóricas como otras más populares y directas. El estudio sociocultural de Pablo Vila afirma que las letras de las canciones del movimiento *rock nacional* dieron lugar a una forma alternativa de protesta, una propuesta contra-cultural que desafiaba la ideología del estado autoritario (1987, p. 129-30)

³ Por razones metodológicas y de espacio, este trabajo se limita al análisis detallado de la producción de Charly García, probablemente el músico más destacado de este género en Argentina durante los primeros cinco años del mencionado período. Si bien existen numerosas canciones y músicos que también desafiaron la censura, como León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Raúl Porchetto y otros, se incluye sólo la producción musical de García, dado que se caracteriza por su uso de la alegoría como estrategia retórica, que es la figura que nos interesa en esta oportunidad.

argentino. Este trabajo, por lo tanto, presenta una breve teorización sobre la alegoría a fin de entender su funcionamiento en las canciones de García.

Según numerosos críticos, teóricos y autores, asegura Johnson, la alegoría en la forma en que fuera practicada en la época medieval y durante el renacimiento ya no existe (JOHNSON 2012). Conuerdo con Johnson en que a pesar de los esfuerzos de estos críticos de declarar su desaparición, la alegoría no ha muerto y su presencia continúa produciendo efectos variados en la ficción narrativa. Como Madsen (1994), me atrae el género alegórico porque desde su invención por los intérpretes griegos y los mitos de Homero, la alegoría ha sido el centro de debates y de intensos conflictos teóricos. Este trabajo se desprende de los estudios de la alegoría limitados al campo de la ficción literaria para estudiar su función en el campo de la música popular, donde surge como figura principal en las letras de las canciones de Charly García.

En resumen, este estudio realiza en primer lugar un breve recuento de la teoría de la alegoría y luego analiza las letras de los álbumes de los primeros cinco años de la producción musical de Charly García, época que coincide con el control censor en Argentina. Se exploran las letras de las canciones de sus dos primeras bandas: La máquina de hacer pájaros y Serú Girán, realizando un análisis literario de la función de la alegoría en las letras escritas por García, demostrando que la función alegórica permitió al compositor desafiar los límites de la censura, aunque en algunas ocasiones, la interpretación de las mismas se viera demorada en el tiempo.

La madre de todas las figuras

En su libro *Dark Conceit* (1959), obra clave en el estudio de la alegoría, Honig exploró detalladamente los métodos e ideas que se dieron lugar históricamente en las distintas etapas de la formación de esta figura. A lo largo de la historia, en algunas épocas más que en otras, la alegoría ha sido un instrumento fundamental e indispensable para el pensamiento y el desarrollo cultural, ya que revela un modo de pensar acerca del hombre y el universo.

En la época medieval el uso de la alegoría estaba tan inserto en la sociedad que los modos de ficción, ya sea en el teatro o en el púlpito, no estaban claramente diferenciados de la realidad y el público ingenuo o menos entrenado se mostraba confundido al momento de interpretar el mensaje. Lo simbólico era un hábito, un sistema mental. Toda la literatura religiosa de la época funcionaba a través de la simbología. El teatro se ocupaba de la moral y la representación de vicios y virtudes. En efecto, la base de toda teoría crítica medieval y renacentista yace en la alegoría, cuando era la base esencial para corroborar el orden divino del espacio y el tiempo, dos esquemas que, según Eric Averbach (1959, p. 11-76), serán la base sobre la cual se van a desarrollar todas las figuras literarias.⁴

Luego del secularismo renacentista la alegoría se revitaliza durante el romanticismo. Se despega de la fe y empieza a salir en búsqueda de la verdad individual, celebra la vitalidad de la existencia y la auto-determinación. Rechazando los símbolos escatológicos de la alegoría cristiana, los románticos fundan su identidad en la libre asociación, la espiritualidad, la empatía, las supersticiones, la comunicación con el más allá, la naturaleza y los sentidos. Inspirados por Kant, empiezan a jugar con la ambigüedad irónica, con las metáforas y las hipótesis auto-contradictorias.

Desde el siglo XVI la alegoría decae en algunos géneros y revive en las crónicas de viajes, críticas de las costumbres y el teatro del simbolismo. En España se consagra con Santa Teresa, Calderón de la Barca, San Juan y Gracián. Las características del antiguo héroe alegórico se van a modificar en las alegorías modernas, que destruyen la base rígida de la autoridad cultural de la que dependían y comienzan a enfatizar la autonomía del artista. Esos cambios se evidencian claramente en las alegorías después de la Reforma, en Kafka, Spenser, Bunyan, Hawthorne y Melville.

⁴ Indudablemente, la alegoría como género literario es típicamente medieval, ya que lo simbólico era en esa época un sistema mental, una forma habitual de pensar. La literatura teocéntrica medieval operaba también con visiones simbólicas del paisaje. El teatro creaba las moralidades, representando los vicios y las virtudes. *La Divina Comedia* (Dante Alighieri, 1304-1321) y *El Romance de la Rosa* (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, s. XIII) lograron tal manejo de la alegoría que ambas obras continuaron influyendo en casi todos los géneros posteriores. Por ejemplo, en las novelas de caballería y la lírica, donde se suceden infiernos, triunfos y visiones. De hecho, la poesía alegórica española del siglo XV fue indudablemente influenciada por la obra de Dante.

Sin embargo aún en la literatura moderna se puede reconocer la influencia del alegorismo medieval y del Siglo de Oro en las obras de Eliot (*Four Quartets*), Verlaine (*Sagesse*), Claudel (*Le soulier de Satin*), Leopoldo Marechal (*Adán Buenosayres*), C. S. Lewis (*Las crónicas de Narnia*) y Swift (*Los viajes de Gulliver*). La alegoría ha sobrevivido erguida y esbelta el paso del tiempo, aunque ya no sea un pilar de la mentalidad del artista sino más bien un recurso retórico. Incluso la novela policial contemporánea y los clásicos de ciencia ficción actuales representan alegóricamente la eterna lucha entre el bien y el mal que proviene de larga data.

En Argentina, la alegoría florece y adquiere su propia tonalidad local. Podemos mencionar, a modo de muestreo reducido a *El Matadero* (Esteban Echeverría 1839), *La fiesta del monstruo* (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares 1947), *Cabecita Negra* (Germán Rozenmacher 1961), *Respiración Artificial* (Ricardo Piglia 1980), *El vuelo del Tigre* (Daniel Moyano 1981), *Cuarteles de Invierno* (Oswaldo Soriano 1989) y los cuentos de Isidoro Blastein, Manuel Puig, películas como *La Nona* (dirigida por Héctor Olivera, basada en el libro de Roberto Cossa) y, sin duda, las letras de las canciones de la obra musical de Charly García.

La mayoría de los estudios sobre la alegoría comienzan lamentando que el término sea tan difícil de definir y que se haya prestado a numerosas confusiones y discusiones teóricas y prácticas. También coinciden en afirmar que la alegoría está en todas partes. Por lo que, en términos generales, la alegoría ha sido considerada la madre de todas las figuras. Nortrop Frye, por ejemplo, dice que “todo comentario es una interpretación alegórica” (1971, p. 89). En efecto, las alegorías de cualquier época dramatizan ideales y problemas similares que conciernen a la naturaleza humana. Para Honig, el modo simbólico admite la reconciliación entre el mundo ideal y el real sólo si el receptor (el lector, la audiencia) acepta implícitamente el compromiso de esa ficción con los valores del mundo hipotético que el artista ha construido y mantenido a través del tiempo (p. 177). Es aquí donde la recepción de una alegoría puede verse demorada en el tiempo, si la audiencia tarda en conectar lo real con lo simbólico.

La confusión entre símbolo y alegoría fue resuelta por Benjamin. Para él, la alegoría tenía un valor estético similar al del símbolo y se dedicó a demostrarlo a

través de su estudio del barroco alemán (1977). Consideró que la alegoría es un recurso importante y que lo que la diferencia esencialmente del símbolo es su temporalidad. La distinción hecha por Benjamin deja ver que el símbolo es estático mientras que la alegoría presenta capas de significado. Es precisamente esa ambigüedad y multiplicidad de sentidos de la alegoría lo que le permite a artistas como García desafiar las limitaciones de la censura, como se analizará en breve. Las capas de significado permiten una multiplicidad de interpretaciones posibles que conviven paralelamente, no se contradicen entre sí, permitiendo al alegorista salir airoso si es cuestionado por la censura y a la audiencia compartir una plataforma común sin dogmatismos o prescripciones interpretativas.

Muchas veces el lenguaje natural para un visionario es seguramente la alegoría, no sólo porque le proporciona a sus palabras intensidad y misterio, sino porque sus preocupaciones morales e intelectuales se fortalecen en ella. La fortaleza de la alegoría proviene de su historia, de su existencia desde la Edad Media y su capacidad de sobrevivir hasta nuestros días, renovándose y adaptándose a los cambios de cada siglo. Algunos críticos la consideran un modo simbólico omnipresente: lejos de estar limitada en el tiempo o en su forma – por ejemplo un soneto, o una obra de teatro- es una figura que aparece de muchas formas distintas no sólo en las obras literarias de todos los tiempos sino en todas las formas y medios artísticos. Incluso en el rock.

Guy Clifford (1974, p. 5) es más conservador en su manera de entender la alegoría y sugiere que es posible decir que puede tomar muchas formas, pero disiente con Fletcher en que puede tomar *cualquier* forma. Para Clifford, las transformaciones que ha sufrido el modo alegórico a lo largo de la historia son extensivas porque las características que tome siempre se hallan subordinadas al propósito didáctico o las estructuras intelectuales o ideológicas que el autor desea transmitir. El alegorista, asegura Clifford, desea comunicar a su audiencia ciertas formulaciones generales sobre la naturaleza humana y la organización del mundo, y moldea su obra de modo que estas ideas sean reveladas gradual y persuasivamente (p. 7).

Charly García: un alegorista contemporáneo

Sin duda, la alegoría provee un tipo especial de lectura en condiciones extraordinarias, y su estudio puede ayudarnos a entender más sobre la limitación del pensamiento humano. Por lo que estudiar el funcionamiento de la alegoría en el terreno de la música popular producida bajo condiciones de censura durante la última dictadura militar argentina puede contribuir al análisis de la evolución de esta figura literaria que tanta bibliografía y debates la han tenido como protagonista.

Charly García es un alegorista contemporáneo. Como dijo Fletcher, la alegoría puede tomar muchas formas; y como dijo Clifford, persigue propósitos didácticos e ideológicos. Si Fletcher y Clifford no lograban ponerse de acuerdo por completo, las canciones de Charly les darían la oportunidad de hacerlo, o al menos, considerarlo. Es que en el caso de Charly García, la alegoría funciona de una manera renovada, demostrando así la capacidad maleable de esta figura que continúa reciclándose y presentando nuevas formas. La mayor parte de las canciones de Charly están narradas en la primera persona del singular y a lo largo de sus cuatro décadas de producción, es posible trazar una suerte de mapa semántico de los temas predominantes en su universo. En esta ocasión sólo se tiene en cuenta para el análisis aquellas canciones compuestas durante el régimen militar de 1976-1983.

A casi cuatro décadas del golpe de estado militar en Argentina, período conocido como el Proceso de Reorganización Nacional, es necesario continuar planteando un espacio de discusión y análisis para poder hacer una lectura desde diversos ángulos con el fin de comprender los efectos que tuvo el terrorismo de estado en variados ámbitos y las estrategias que generaron algunos artistas que, a pesar de las cárceles clandestinas, la desaparición forzosa de miles de personas y niños, la devastación económica, política, social y cultural, se atrevieron a disentir. ¿Cómo se podía narrar la historia en esas condiciones? ¿Era posible eludir la censura y disentir con la política del régimen?

La alegoría fue sin duda uno de los recursos que se utilizaron como herramienta ante tal desafío. Las canciones de Charly García producidas entre 1976 y 1981 en momentos en que disentir con el gobierno significaba arriesgar la propia vida,

se caracterizaron por su uso de la alegoría, figura que, según Fletcher, “está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales” (2002, p. 31) y “su efecto es el de introducir cierto grado de certeza en un mundo que fluye” (2002, p. 329).

El régimen dictatorial bajo el cual García compuso las canciones en cuestión se caracterizó por recurrir a la censura como su principal herramienta para controlar la información, la educación y la cultura, por lo que cualquier forma de oposición al mismo enfrentaba un dilema.⁵ El mensaje disidente de un artista debía ser lo suficientemente sutil como para lograr evadir la censura pero a la vez debe contener guiños que pudieran ser comprendidos por su audiencia. Sin embargo, mientras que una audiencia más entrenada puede identificar esos códigos cifrados en las expresiones culturales de la resistencia, para el público ingenuo pueden pasar totalmente desapercibidos.

Es precisamente en épocas de intensa confusión cultural cuando la alegoría florece (MADSEN, 1994, p. 23). Para comprender cómo funciona la alegoría es necesario tener en cuenta que el alegorista juega con el poder. La narrativa alegórica se estructura con significados oblicuos que refieren a la narrativa que se quiere imponer desde la esfera del poder, cuestionándola. La más simple de las alegorías presenta una estructura formada por metáforas. Como un secreto mental, como un reto, la alegoría ataca “de incógnito” los fundamentos impuestos de la fe religiosa y de la ideología política. Al elaborar complicados argumentos dobles y polaridades, el alegorista reduce y regula la velocidad de la existencia que representa su ficción, es decir, ejerce el poder sobre su texto. Indudablemente, la confusión que tuvo lugar en el contexto de la dictadura militar en Argentina alimentó la creatividad de los escritores y artistas, conformando así un efecto inesperado de la censura, que lejos de coartar la libertad de expresión, incentivó el desarrollo de estrategias creativas como por ejemplo, la alegoría.⁶

⁵ La dictadura militar que rigió en Argentina entre 1976 y 1983 controló estrictamente el proceso de publicaciones en el país mediante una censura inflexible y una represión sin precedentes. Por esta razón, muchos artistas, músicos y escritores se vieron obligados al exilio. Aquellos que decidieron permanecer en el país, sabiendo que no era viable ninguna forma de disidencia, debieron adoptar una postura de silencio o generar un tipo de expresión oblicua que les permitiera expresar sus ideas pero que escapara a la censura y no los pusiera en peligro.

⁶ Para un estudio de la alegoría en la literatura de esta época ver Favoretto 2010.

Las alegorías del discurso militar

Lejos del análisis musical, este trabajo explora el uso del lenguaje alegórico en las canciones de García precisamente porque, desde un principio, los militares del Proceso se caracterizaron por su uso particular del lenguaje y su insistencia en el empleo de metáforas, base estructural de la alegoría. Al analizar el discurso militar, se pueden observar elementos que se enhebran en una alegoría mayor y se organizan alrededor de cinco temas centrales: el cuerpo enfermo, la familia, la unión, el ser nacional y el enemigo. La obsesión con los mismos temas y el efecto anestésico que Fletcher identificó en la alegoría (2002, p. 94) se puede observar claramente al revisar los discursos oficiales de la época. Aunque no nos podemos explayar en un análisis detallado de los mismos en esta oportunidad,⁷ es necesario recordar que el discurso oficial de la Junta militar utilizaba en forma obsesiva el lenguaje médico, basado en la mencionada metáfora del “cuerpo enfermo,” del “cáncer” en la sociedad que los militares, como “cirujanos,” venían a “operar sin anestesia.” Estas metáforas que presentaban las ideas políticas de izquierda como la alegoría de “la enfermedad” fueron fácilmente interpretadas por la sociedad. Sin embargo, existía otro tipo de alegorías mucho más sofisticadas que demandaban otro tipo de interpretación y una lectura más refinada, menos simplista. Eran las canciones alegóricas de García, muchas de las cuales pasaron desapercibidas en su momento para gran parte de la población.

La alegoría requiere cierta complicidad con el receptor-intérprete. Para Fletcher, debe ser una especie de conspiración que acuerde emplear significados secretos (2002, p. 95). Siendo el pueblo argentino de esa época, en su mayoría, al igual que la cúpula militar, católicos, no es sorprendente que el discurso oficial utilizara alegorías en sus declaraciones. Fletcher considera que la alegoría puede ser “obsessively and at times deliberately anesthetic” (2002, p. 94). El efecto anestésico es menos fácil de detectar, aunque al analizar la retórica del discurso oficial, se

⁷ Para acceder a tal estudio detallado, ver capítulos 2 y 3 de Favoretto (2010, p. 41- 81) y Feitlowitz (1998).

observa que la narrativa construida utiliza metáforas y recursos más acordes a la literatura de ficción que a un discurso formal militar.⁸

El Proceso de Reorganización Nacional era indudablemente un sistema de represión organizado, una “maquinaria” que limitaba la expresión de los miembros de la sociedad argentina. Como respuesta a este juego de palabras (“Proceso” indicaba etapas, “reorganización” implicaba un caos que había que re-ordenar y “nacional” que afectaría al total de la población), el músico y compositor Charly García jugó con estrategias más sofisticadas. Por ejemplo, en aquella época, había una historieta de Crist que aparecía en el semanario *Siete Días* que se llamaba “García y la máquina de hacer pájaros.” Charly García encontró este nombre gracioso y decidió llamar así a su banda del momento. “Los pájaros son la música que hacemos,” aclaró García a la prensa.

La máquina de hacer pájaros (1976)

La dictadura comenzó en el país en marzo de 1976 y dos meses más tarde, García inauguraba su banda La máquina, como respuesta casi inmediata al Proceso. García había disuelto su banda Sui Generis en 1975, luego de muchos problemas con la censura.⁹ Su nuevo grupo, La máquina de hacer pájaros, produjo dos discos. El primero, también llamado *La máquina de hacer pájaros*, respondía musicalmente a los modelos del rock sinfónico inglés. No obstante, la música de La Máquina poseía el toque distintivo de García: sus letras desconcertantes. Al respecto, una crítica llegó a decir que sus canciones eran “letras ininteligibles por voces hermafroditas” (CONDE,

⁸ Ricardo Piglia dice que al utilizar el lenguaje médico, los militares construían una ficción, una versión de la realidad: “Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada” (PIGLIA, 1986, p. 36).

⁹ En 1977, Microfón les entregaría a Charly García y Nito Mestre un disco de oro por haber superado el número de un millón de discos vendidos por Sui Generis, el grupo que compartieron durante varios años y despidieron antes de la llegada del golpe de estado. Con la excusa del éxito de Sui Generis, “se editó ese año una antología (*Lo mejor de Sui Generis*) (CONDE, 2007, p. 243). En ese disco de Sui Generis se incluyen varias canciones que también, indirectamente, aluden a la censura, como por ejemplo *Para quién canto yo entonces* y *Tribulaciones, lamentos u ocaso de un tonto rey imaginario o no*, en la cual el yo lírico explica que “yo era el rey de este lugar hasta que un día llegaron ellos, gente brutal sin corazón que destruyó el mundo nuestro.”

2007, p. 246). Sin embargo, lo “ininteligible” de las letras era precisamente lo que le permitiría a García expresar su desacuerdo con la dictadura sin que su vida corriera peligro. Años más tarde, revalidando el contenido cifrado de sus composiciones, el músico declaró: “De repente, me decían: ‘está la dictadura, no podés decir eso,’ y yo lo decía *de alguna manera*” (MARCHI, 2007, p. 35, mi énfasis). A continuación se explorarán algunas de “esas maneras” en las que García decía lo que dicho de otro modo le hubiese costado poner en riesgo su vida.

Una de esas estrategias fue utilizar la alegoría esópica. Sin embargo, la técnica retórica de García dejaba fuera la tradicional moraleja que educaba o predicaba cierta moral al lector, para abrir un espacio en el que el propio lector oyente fuera quien debía crear su propia moraleja o conclusión. Esto lo hizo claramente en la primera alegoría producida por García bajo la dictadura: una máquina que producía canciones como si fueran pájaros. Los pájaros son aves asociadas directamente con la libertad, sus alas representan la capacidad de volar. La única forma de detener el vuelo libre de un pájaro es enjaularlo - ponerlo tras las rejas- o cortarle las alas. García y su máquina inventaban pájaros que no se podían enjaular ni censurar.

Al re-visitar este primer disco mencionado se puede identificar un manifiesto interés por reflejar el estado de la situación político - social generada por el régimen. Este punto de vista era muchas veces pesimista y construía un enunciador en conflicto con la realidad que lo rodeaba. Las temáticas de este álbum se organizan en torno a la alegoría de la percepción sensorial y del proceso de oxidación, como explicaremos en breve. Se trataba de una mirada solitaria y pesimista (CONDE, 2007, p. 227) que contaba otra historia o presentaba un “cuadro de situación” que ponía de manifiesto el engaño de las autoridades y la imposibilidad de “ver” de muchos. Concretamente, la canción *Cómo mata el viento norte* jugaba con la idea de que la percepción sensorial puede ser engañosa: “un mendigo muestra joyas a los ciegos de la esquina.” El verso de la canción evocaba un conocido refrán popular: “no hay peor ciego que el que no quiere ver.” Se resaltaba el engaño (joyas: metáfora de lo atractivo, lo ostentoso, lo brillante) de los funcionarios de poca clase (mendigos: metáfora de “clase baja,” refiriéndose a la clase humana, no

a la clase social) y la credulidad o ignorancia del ciudadano común (los ciegos de la esquina: metáfora del conformismo, interpretada según el refrán mencionado anteriormente.) La canción era un llamado a la reflexión de la audiencia: “con los ojos cerrados no vemos más que nuestra nariz.” Esta misma temática del “ver / estar ciego / los ojos cerrados” continuaba en *No puedo verme más*:

No puedo verme.
 El chico de la guitarra gritó:
 necesito volverme negro.
 No puedo verme.
 Su mamá llora y llama al doctor
 para salvarlo del infierno.

En esta canción, el yo lírico - “el chico” - pedía volverse negro para poder verse. Generalmente, lo negro es lo que no se ve y necesita ser iluminado por la luz para distinguirse. Contrario a esta generalización, “el chico” de la canción necesitaba confundirse, camuflarse, esconderse, volverse negro para no llamar la atención, pasar desapercibido y así poder “verse,” poder ver su verdadera identidad o ideología. Su madre, aparentemente víctima de la gran confusión generada por el régimen oficial y su retórica, atrapada en la jerga médica de la Junta Militar, llamaba al “doctor” para que lo “[salvara] del infierno.” Es decir, mezclaba lo corporal con lo espiritual. Ante la devastadora realidad, parecía haber pocas opciones viables: el encierro, el exilio, el ocultarse o cerrar los ojos para no ver.

Sin embargo, no todo era negativo y pesimista en las canciones de La máquina. García sabía que el Proceso no sería eterno. Entre las canciones que revelaban un mensaje de esperanza asociado a la temporalidad del Proceso se encontraba, por ejemplo *No te dejes desanimar*, en el cual García abría la posibilidad de un futuro diferente, más promisorio:

Nunca dejes de abrirte, no dejes de reírte,
 no te cubras de soledad
 y si el miedo te derrumba
 si tu luna no alumbrá,
 si tu cuerpo no da más,
 no te dejes desanimar,
 basta ya de llorar,
 para un poco tu mente y ven acá.
 ...
 No te dejes desanimar
 no te dejes matar

quedan tantas mañanas por andar.

Por otra parte, *Rock and Roll* invitaba al oyente: “desoxidémonos para crecer, crecer.” La alegoría de la desoxidación resultaba válida si se tiene en cuenta que es un proceso mediante el cual una sustancia pierde algunas de sus propiedades. Cuando el hierro se oxida, se aherrumbra, se enmohece. El hierro, metáfora de la fijeza y firmeza de los conceptos conservadores del régimen militar, se desgastaría, según esta interpretación, al contacto con “agentes naturales” como el aire o el agua salada, símbolos poéticos de la libertad y el dolor. Invitar al oyente a “desoxidarse” presuponía que ya estaba “oxidado,” que la rigidez de las ideas impuestas no podría preservarse en el tiempo, sino que se oxidaría. También era una forma de adelantarse a los hechos, de pre-ver lo que ocurriría con la acción del gobierno militar ya que la canción fue compuesta a poco de iniciado este período. Esta metáfora es continuada en *Por probar el vino y el agua salada*, en el que, al “olvidarse de ser rey (soberano) y de ser feliz,” el pueblo se oxidaba (probaba el agua salada), se detenía el tiempo, en una especie de *stand-by* (“los cu-cús lloran, los relojes sufren”) y se subrayaba el control de la censura sobre la prensa (“los diarios no salen jamás”).

En una palabra, en el primer disco de *La máquina*, las metáforas se combinaban en una estructura alegórica mayor que al hablar de percepción sensorial y proceso de desoxidación, simbolizaba la realidad que se percibía a través de los sentidos y era negada desde los medios de comunicación (“no vemos más que nuestra nariz”). Las canciones de García exponían esa sensación de engaño y manifestaban el deseo de persuadir a la audiencia para desoxidarse y explorar opciones alternativas.

Películas (1977)

En 1977, se lanzó el segundo disco de *La máquina de hacer pájaros: Películas*. La alegoría en este caso jugaba con una referencia a la ficción y la censura. Las películas podían bien ser un pasatiempo (pasa-tiempo: mientras se esperaba a

que la dictadura terminara y la censura cesara) o bien podía referirse a la ficción inventada por el estado, lo que Piglia llama “la máquina de narrar” (1986, p. 106).¹⁰

La primera canción de ese segundo disco de *La máquina*, *Obertura 777*, era sólo musical, como si no hubiese palabras que se pudieran decir. La inclusión simbólica de un tema instrumental que abría el espacio para la comunicación musical entre García y su público estaba elípticamente vacío de palabras. Sin embargo, lo interesante de este tema inicial radicaba en su título. El número 7 es simbólicamente asociado con numerosas referencias bíblicas. Es un número que denota perfección (“setenta veces siete”) y espiritualidad, recuerda la creación del mundo en 7 días, siendo el *sabbath* el séptimo. El triple 7 podría asociarse al triple 6 (el número de la bestia según el Apocalipsis de San Juan): si el 7 es asociado a la espiritualidad, ¿al triplicarlo se contrastaría al 666? El año en que aparece el disco también termina en doble 7. Es decir, las posibilidades explorables a partir de la interpretación simbólica del número son numerosas y variadas. Claro que al no contar con una poesía escrita que sirva como elemento de prueba, la interpretación de la canción podría traer acoplado el riesgo de la lectura paranoica. Sin embargo, cabe recordar que las posibilidades de interpretación múltiple es una de las funciones de la alegoría, tal como lo definiera Fletcher (2007, p. 77). Siendo uno de los modos simbólicos más antiguos, empleada desde la Edad Media, la alegoría es un fenómeno que posee múltiples implicaciones cuyos sus propósitos pueden ser variados: religiosos, lúdicos, educativos, románticos, políticos, etc. El modo en que aparece en esta canción es tal vez comparable al uso de las parábolas en la liturgia cristiana, donde los textos aluden a ideas filosóficas como un sistema mayor de creencias, que sostiene el contexto para el desarrollo de estas narrativas ficcionales.

El tema *Qué se puede hacer salvo ver películas* volvía a denunciar el sistema censor y la ausencia de la libertad de expresión. Este tema era, para Pujol, “el más comprometido con la realidad política y social del país, aunque en aquel momento no se lo entendió claramente” (2007, p. 65). La invitación a ver cine, una especie de

¹⁰ “El poder también se sostiene en la ficción. El estado es una máquina de hacer creer ... Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos” (PIGLIA, 1986, p. 106-107).

consuelo o distracción, se apoyaba en la trivialidad de las películas pasatistas del momento:

Sobre la TV se duermen mis dos gatos,
salgo a caminar para matar el rato
y de pronto yo la veo entre los autos
justo cuando la luz roja cierra el paso,
me acercaré al convertible,
le diré: "quiero ser libre, llévame, por favor".
Qué se puede hacer salvo ver películas.

Por momentos parecía que García se divertía desafiando a los censores, ya que el título del tema llamaba la atención (seguramente era subversivo) pero la letra desconcertaba al que la escuchaba esperando encontrar disidencia directa. *Qué se puede hacer salvo ver películas* era una alusión cifrada a la represión y a la censura. Si había una alternativa, no era mencionable en 1977.

Serú Girán (1978)

En 1978, luego de un período en Brasil, García volvió al país con un nuevo grupo: *Serú Girán*. La alegoría en este nuevo nombre se movía en un sistema de palabras vacías, carentes de una semántica identificable. El recurso literario explorado en este álbum era el sinsentido. El nombre *Serú Girán* no tenía significado conocido. Se trataba de vocablos inventados, elegidos por García exclusivamente por su musicalidad, lo que no dejaba de ser sugerente: si había palabras que estaban prohibidas, por qué no inventar nuevas palabras para las que habría que buscar un significado. El sinsentido que empleaba García aparecía como una subversión del lenguaje, una rebelión contra los códigos semánticos impuestos, resultando en nuevos textos que, lejos de presentar una interpretación unilateral, presentaban una nueva variedad lingüística a explorar. La herramienta creativa de García, en lugar de utilizar las "palabras permitidas" inventaba nuevas que no sólo cuestionaban la tradición sino la semántica. El nombre de la banda, que también daba nombre a su primer trabajo discográfico, probablemente aludía a una temporalidad futura. "*Serú Girán*" se acerca a la contrucción de verbos en futuro. El juego lingüístico que se abre es sugerente: "serán" resulta de la combinación de la primera sílaba de la primera

palabra y la última sílaba de la última palabra. Curiosamente, es la tercera persona del plural del futuro del verbo “ser.” Las impurezas de la lengua también constituyen herramientas necesarias para la exploración poética (HOLAS, 2007, p. 39). Esta expansión le hacía posible abrir ventanas hacia nuevas zonas de intensidad en el lenguaje, para que la poesía tomara nueva vida, aunque debiera ser en el futuro.

La banda *Serú Girán* debutó en el Luna Park el 28 de julio de 1978 y fue durante muchos años la banda más popular del rock argentino, a tal punto que sus integrantes fueron llamados “Los Beatles criollos.” “Con permanentes records en ventas de discos y cantidad de espectadores, *Serú* realizó un aporte hoy considerado crucial para que la música de rock se volviera masiva en la Argentina.” (CONDE, 2007, p. 251) El nombre de la banda, que denotaba cierta fractura en el lenguaje, era, como dijimos, significativo: si bien no se podía hablar, no existía ninguna disposición, comunicado o decreto que impidiera inventar nuevas palabras. La audacia de un texto ininteligible, así como de un texto inexistente, podía generar múltiples interpretaciones. El primer tema del disco es también una frase sin sentido conocido: *Eiti Leda*, y era una canción de amor que idealizaba la figura femenina. De una manera poética y muy interesante, se retomaba el lenguaje médico-salvador del régimen, aunque esta vez, la metáfora de la inyección estaba subvertida. No era la vacuna “anti-subversión” a la que se refería García sino que sonaba como un pedido de amor desesperado:

Lejos, lejos de casa
no tengo nadie que me acompañe a ver la mañana.
Y que me de la inyección a tiempo,
antes que se me pudra el corazón.
Ni caliente estos huesos fríos, nena.
Quiero verte desnuda
el día que desfilen los cuervos
que han sido salvados, nena.
Sobre alguna autopista,
que tenga infinitos carteles
que no digan nada.
...
No veas mi capa azul
mi pelo hasta los hombros.
La luz fatal
la espada vengadora.
¿No ves que blanco soy, no ves?

Los “carteles” que no decían nada eran tal vez una referencia a los criterios confusos de publicación. Luego, la canción seguía con preguntas que aludían a la ingenuidad de algunos. La frase “¿No ves qué blanco soy?” tiene que ver con la pureza, con lo que no ha sido manchado, corrompido. La “luz fatal y la espada vengadora” aludían a la justicia, que en algún momento debía llegar, aunque en un distante “futuro,” como el indicado por el título del disco.

Continuando con la temática de títulos sin sentido, se incluía *Seminare*, una descripción de la juventud del momento, “esa que conducía motos veloces y se evadía de la realidad; y seguía la cosmovisión *hippie* que el rock conservaba para sí, del amor” (PUJOL, 2007, p. 103). El disco terminaba con otro tema de letra indescifrable. *Cosmigonón* era otra una serie de palabras inventadas. En este caso, la palabra del título semejaba un aumentativo, casi grotesco, que podría sugerir un “cosmos,” es decir, un “gran mundo” ridiculizado. Como el *Jabberwocky* de Lewis Carroll, se incluían palabras sin sentido que por su acercamiento gramatical desafiaban la imaginación del lector:

Cosmigonón
gisofanía
serú girán
seminare
paralía
narcisolón
solidaría
serú girán
serú girán

Como se observa, tanto la apertura como el cierre del primer álbum de Serú Girán están dados por frases incoherentes, sin significado semántico, que por la imposibilidad de ser asociadas con algún sistema ideológico, no podían censurarse.

La grasa de las capitales (1979)

Un tema muy interesante grabado por Serú Girán en 1979, en su álbum *La grasa de las capitales*, es *San Francisco y el lobo*. Ya el título de la canción parece cumplir un doble rol: por un lado, se puede ver la mezcla de metáforas que aluden a

la naturaleza y al proceso de colonización. San Francisco es indudablemente una alusión a los misioneros franciscanos enviados por los Reyes Católicos de España con la específica tarea de convertir a los pobladores indígenas al catolicismo. Y por otro, es la figura de un monje muy querido popularmente, cuyos mensajes de paz y hermandad trascendieron las fronteras políticas y religiosas. San Francisco de Asís es ampliamente conocido por su relación con los animales a quienes llamaba “hermanos.” Existe una historia famosa en la que un fraile, en Gubbio, amansa a un lobo que atacaba a la villa y devoraba animales y hombres. *San Francisco y el lobo* es una alegoría esópica interesante que, nuevamente, presenta diferentes interpretaciones posibles. La más evidente, recordando la historia del lobo de Gubbio, identifica al lobo con el enemigo del pueblo, y a San Francisco con su “domador” o salvador, que en un contexto propicio como el de la dictadura en Argentina, representa la alianza de la Iglesia con el poder militar.¹¹

Noche de perros pintaba un panorama tenebroso y oscuro: “vas perdido entre las calles que solías andar, vas herido como un pájaro en el mar. Sangre.” El presente era devastador: el ciudadano no sabía donde estaba, estaba perdido en el mismo lugar en el que, antes de la dictadura, se había movido con seguridad y confianza. La palabra sangre inmediatamente después de mar parece estratégicamente colocada. Podría sugerir un mar de sangre como símbolo de la violencia y el terrorismo de estado. Este supuesto mar de sangre anticipaba el próximo tema en ese mismo larga duración: *Los sobrevivientes*, en el que también la ciudad era descrita como un laberinto que oculta y a la vez oprime a los que aún resisten. García reflexionaba sobre la represión, la identidad impuesta, la búsqueda de identificación y la necesidad de pertenencia al país a pesar de la realidad agobiante: “nunca tendremos raíz, nunca tendremos hogar, y sin embargo, ya ves, somos de acá.” Más devastadora era *Viernes 3AM*, en la que el personaje optaba por el suicidio. Luego de haber cambiado de “tiempo y de dios, y de música y de ideas,” se llevaba el “caño a la sien” y se disparaba tres tiros, que si bien es una acción que

¹¹ Para el lector interesado, las relaciones entre la Iglesia y la dictadura fueron investigadas y publicadas por varios autores, como por ejemplo Emilio Mignone 2006, Martín Obregón 2005 y Horacio Verbitsky 2005.

resulta físicamente imposible, la onomatopeya “bang, bang, bang” parecía confirmarlo.

Bicicleta (1980)

Probablemente la única manera de alentar cierto optimismo durante la época del Proceso era concibiendo la idea de su fin. Había que pensar en la posibilidad de cambio, de movimiento, de cierre de un ciclo y apertura de uno nuevo. El título del álbum *Bicicleta* era una metáfora que indicaba movimiento. La bicicleta es un medio de transporte que lleva a quien la utiliza de un lugar a otro. De este modo, García ofrecía, a través de su música, un medio, una opción que movilizaba, que era dinámica. La audiencia de *Serú Girán*, para ese entonces, había crecido enormemente y estaba esperando la nueva propuesta musical del grupo. En el año 1980 ya empezaban a notarse algunas expresiones de fastidio contra el régimen y la censura en algunos periodistas. El 6 de junio, *Serú Girán* presentaba *Bicicleta* en el estadio Obras. Las entradas, que se habían empezado a vender con veinte días de anticipación, se agotaron rápidamente.

El álbum de Serú Girán de 1980 incluía una de las obras más destacadas de García en la cual lograba, tal vez, su máxima capacidad de abstracción alegórica en *Canción de Alicia en el país*, presentando una elipsis sumamente sugerente.¹² Obviamente, la palabra “maravillas” era censurada del título por su propio autor. La canción jugaba con la realidad y la irrealidad, como la novela de Carroll:

Quién sabe Alicia éste país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí, sabes
el trabalenguas trabalenguas
el asesino te asesina

¹² No puede dejar de mencionarse lo llamativo que resulta recordar que la esposa del dictador Teniente General Jorge R. Videla se llamaba Alicia. Sin embargo, es probable que se trate de una mera coincidencia ya que no existe en el texto referencia alguna que sostenga un argumento en el que Alicia, además de la protagonista del cuento de Carroll, pudiera ser la esposa del militar.

y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

Se trataba de una descripción alegórica de la Argentina del Proceso, pero el juego entre lo real y lo imaginario era inverso al de Carroll. En lugar de partir de la lógica para llegar al absurdo, en la canción de García invertía el proceso. Por ejemplo, la frase “un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket bajo la luna” alude a la represión y al autoritarismo (“un mismo pie”), y se refuerza la idea al agregar “estamos en la tierra de nadie. Pero es mía. Los inocentes son los culpables, dice Su Señoría, el Rey de Espadas.” Al afirmar que los inocentes son los culpables, probablemente indicaría que todos los argentinos, en mayor o en menor medida, y según el grado de conciencia de la realidad o de la información manejada por cada uno en 1980, ya sospechaban o temían que los desaparecidos no eran ciertamente *todos* “delincuentes subversivos.”¹³

La canción jugaba con los animales de la historia y los seudónimos de algunos políticos de la época.¹⁴ Además aconsejaba “no cuentes lo que viste en los

¹³ No se ha desarrollado aquí el tema de los desaparecidos en Argentina porque entendemos que no es ajeno a la mayoría de los lectores. Sin embargo, para más detalle sobre las 30.000 personas desaparecidas como resultado de la guerra sucia y las organizaciones de derechos humanos que continúan la búsqueda de estas personas, se sugiere consultar *Nunca más, Comisión nacional sobre la desaparición de personas* 1986.

¹⁴ Los brujos, las morsas y las tortugas llevaban a la audiencia a asociarlos a los seudónimos de López Rega, Onganía e Illia, políticos muy mencionados en esos tiempos. También podría asociarse a María

jardines” emulando una instrucción precisa y muy típica del hablar popular, comparable con el “no te metás” argentino. Es notable que, además, el mensaje era remarcado por la frase “no tendrás poder, ni abogados, ni testigos.” El ciudadano común (representado por la figura de Alicia) no tenía a quién recurrir. La seguridad personal sólo estaba del lado del escondite, la ignorancia o el incógnito. Como el país que habitaba, la alegoría de Alicia transmitía miedo e incertidumbre. La canción puede dividirse en dos partes: la primera presentaba la situación. En la segunda, se aconsejaba no contar lo que se había visto mientras que la melodía cambiaba, marcando una atmósfera de quietud y encierro con un redoblante de base, obviamente aludiendo a una marcha militar. Este contraste entre ambas partes era casi trágico. El juego se volvía frustrante y tenebroso: “no tendrás poder.” La furia ahogada con la que García cantaba el final del tema reflejaba el temor, la incertidumbre y la angustia de la época de una forma en que quizás ningún otro trabajo musical pudo mostrar con tal alta calidad artística y emocional. La codificación de la alegoría de *Alicia* resultó tan sofisticada que los mismos músicos de la banda Serú Girán no advirtieron el mensaje en su momento. Pedro Aznar, uno de ellos, en una entrevista televisada por el canal Volver, explica que:

El tema de las letras era crucial, era el momento de las listas negras, las listas de radiodifusión, qué se podía y no se podía pasar. El grupo obviamente era como una tribuna desde la cual se estaban diciendo cosas, pero había que decirlas con cuidado y con cancha para meter el mensaje sin que se notara demasiado. Yo mismo me avivé de lo que decía Alicia años más tarde.¹⁵

Al escuchar la canción en vivo en grabaciones de video de la época, la mirada desafiante de García a la cámara, la pasión con que la interpreta y el dramatismo que agregan los tambores de fondo con un ritmo “militar,” llaman la atención al oyente que está acostumbrado a otro tipo de *performance* del músico, nunca cargada de esta seriedad y dramatismo.¹⁶ El final de la canción es abrupto,

Estela Martínez de Perón, la presidenta que el golpe militar derrocó, a la figura de Alicia, desplazada por “el rey de espadas.”

¹⁵ Para acceder a este tramo de la entrevista <http://www.youtube.com/watch?v=j3NUybAPvpg>

¹⁶ En esta versión en vivo, por ejemplo, cantada en 1981, se nota claramente el cambio entre la primera parte de la canción, que suena dulce, casi como un cuento, y la segunda, en la que el cambio lo marca primero el ritmo de base dramática y luego el notorio cambio en el tono de voz de García. Además,

como un nuevo “golpe” que se va construyendo de a poco: “Se acabó / Se acabó ese / Se acabó ese juego /Se acabó ese juego que te hacía feliz.” Es así como se construía la frase final: al revés que el opuesto operar de la censura que iba acortando los textos, la línea iba creciendo de a poco para terminar con una sentencia final para el régimen. Era una subversión de la elipsis del título del tema: funcionaba de manera opuesta: agregaba en lugar de eliminar.

El pesimismo en las metáforas que se pueden observar en *Desarma y sangra* también describían la situación de agobio. La censura aparece personificada en forma de “ángel vigía” que a la vez sugería cierta conexión con el mundo espiritual.

Tu tiempo es un vidrio,
 tu amor un fakir, mi cuerpo una aguja,
 tu mente un tapiz.
 Si las sanguijuelas no pueden herirte
 no existe una escuela que enseñe a vivir.
 El angel vigía descubre al ladrón,
 le corta las manos,
 le quita la voz,
 la gente se esconde
 o apenas existe,
 se olvida del hombre, se olvida de Dios.
 Miro alrededor,
 heridas que vienen, sospechas que van
 y aquí estoy
 pensando en el alma que piensa
 y por pensar no es alma,
 desarma y sangra.

Hasta es posible leer una alusión al apoyo de ciertos sectores de la Iglesia a la dictadura. Según esta canción, la vida se rompe, se quiebra como un “vidrio,” la gente (las “almas”) debe “esconderse o apenas existir” y olvidarse de este “dios.” La educación en manos del control militar es inefectiva y fracasa, porque “no existe una escuela que enseñe a vivir.” El yo lírico dice “aquí estoy, pensando en el alma que piensa y por pensar no es alma.” Este juego de palabras oscila entre conceptos religiosos e intelectuales. García pareciera querer decir que el católico que

cambia la letra, uno de sus juegos favoritos, en lugar de decir “es mucho para ti,” García dice “es mucho para mí.” http://www.youtube.com/watch?v=Iq010_NGcXE&feature=related

piensa - analiza racionalmente- , deja de ser católico, por lo tanto, “desarma y sangra.” Llama la atención la cercanía fonética de las palabras “desarmar” y “desalmar.” Tal vez, “desarmar” se encuentra, para García, cerca de “desalmar” (quitar el alma, que es la esencia de la religión católica) ya que la conexión entre Iglesia y dictadura era poderosa, y ambas instituciones, Ejército e Iglesia, parecían “olvidarse del hombre y de Dios.” Desarmar también significa quitar las “armas” (¿deshacerse del ejército?) El “alma que piensa y por pensar no es alma / desarma y sangra” podría a la vez interpretarse de la siguiente manera: el católico que “piensa” más allá de lo que cree por su fe y se da cuenta de la complicidad entre algunos sectores de la cúpula de su Iglesia y el Estado, es probable que vea la necesidad de “desarmar” al país. A su vez, “sangra” porque sufre en silencio o porque existe el riesgo de ser asesinado si expresa públicamente su opinión sobre esta cuestión.

El estilo alegórico de las letras de las canciones de García marcaron una etapa en la historia del *rock nacional*: la de la resistencia a la censura de la música de los jóvenes. Como se mencionaba al comienzo, García aseguraba que lo que no se podía decir, él lo decía “de alguna manera.” Las alegorías sofisticadas de García se empezaron a mezclar con sarcasmo, ironía y mensajes menos oblicuos en la segunda mitad del período militar, cuando ya la censura empezaba a ceder paulatinamente, dejando de manifiesto una clara impaciencia e incomodidad con la situación político-social que se vivía en el país. En el año 1981 los recitales de rock, en especial los de *Serú Girán*, gozaban de su máximo auge, mientras que la dictadura militar decaía en credibilidad y poder. En esta etapa se empiezan a observar en la producción musical de García algunas canciones que dejan de lado el círculo vicioso de la depresión y el túnel sin salida, y apuntan a prepararse para un cambio positivo que era inminente.

Conclusión

Ante la versión oficial unilateral de la historia impuesta por un Estado autoritario, las prácticas culturales presentan una resiliencia particular que se manifiesta en forma de adaptación o evolución: ante nuevas condiciones contextuales,

reaccionan y resurgen tomando nuevas formas. El caso particular de la alegoría en la producción musical de Charly García durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina presenta un ejemplo de esta evolución / adaptación de las figuras literarias antiguas bajo condiciones adversas. El rol del receptor de tales textos puede determinar la función retórica del mensaje. La relación entre el intérprete y un texto es, en el caso de las canciones incluidas en este artículo, fundamental. Si es leído en forma literal, el mensaje cifrado no trasciende del texto. Si, por el contrario, es leído alegóricamente, es necesario examinar los significados para determinar de qué tipo de mensaje se trata y las posibilidades que se abren pueden ser múltiples. Esas opciones no se cancelan la una con la otra sino que conviven como alternativas co-existentes.

La alegoría emplea un discurso no realista, impulsada por su lógica ilustrativa: hay que ilustrar a través de la historia un mensaje implícito y la coherencia de ese mensaje pasa por encima del realismo de la historia. La alegoría no presenta significados dobles, sino diferentes niveles de interpretación. Frente a los paralelos de correspondencia entre las palabras y su semántica, nos encontramos con una multiplicidad de significados explícitos e implícitos, concretos y abstractos, ficción y realidad. Siempre hay un nivel literal, que es inevitable, y varios niveles interpretativos de significado. De este modo, la alegoría destruye la expectativa obvia que el lector tiene sobre un texto y transforma lo que se dice en otra cosa o varias otras cosas, como se ha demostrado en este trabajo.

Decir que una determinada obra es alegórica no es decir nada respecto de su valor, dado que la alegoría es sólo un modo de simbolización (FLETCHER, 2002, p. 339). Pero observar la función analítica de una obra o su función puede ser una evaluación positiva y observar la función apocalíptica de ciertas alegorías, añade Fletcher, es sugerir que se encuentran dotadas de algún tipo de significación final, valor que poseen, aunque acaso no se comuniquen con gran parte de la audiencia. Esa limitación, que algunos podrían llegar a considerar una debilidad de la alegoría, en el caso de la producción cultural argentina bajo censura, se transforma en una fortaleza. La oscuridad o la poca claridad de su significado constituye el precio que había que pagar para poder transmitir un mensaje disidente. Si el auditorio no

comparte ese trasfondo con el autor, es probable que en lugar de recibir el significado cifrado, le impresionen los elementos alegórico-poéticos no como mensajes, sino como meros ornamentos pintorescos de la canción. Sin embargo, la atracción puede seguir siendo fuerte tanto para los receptores ingenuos como para los sofisticados. En todo caso, la recepción dentro del grupo de los ingenuos se verá demorada, pero no necesariamente negada.

Las figuras literarias no sólo funcionan como un ornamento estilístico sino que pueden ser empleadas como elemento estimulador del pensamiento, función didáctica, estrategia de resistencia y forma de transmisión de ideas que, propuestas de otra forma, serían condenadas y censuradas por el régimen oficial. Las alegorías de García sobrevivieron una censura estricta que condenaba el lenguaje figurado por su escasa claridad, desde el punto de vista de los censores. La resiliencia de esta figura literaria demuestra que el impacto de la censura sobre la vida política de una cultura puede resultar en un efecto rebote de la política represora y censora implementada por el autoritarismo, resaltando aquello que se empeñaba en ocultar.

Obras Citadas

ALLABARCÉS, Pablo. Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Transcultural Music Review. Sociedad de etnomusicología* 12, 2008.

AVERBACH, Eric. *Scenes from the Drama of European Literature*. Trad. Ralph Manheim. New York: Meridian, 1959.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: NLB, 1977.

CLIFFORD, Gay. *The Transformations of Allegory*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974.

CONDE, Oscar. *Poéticas Del Rock*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2007.

FAVORETTO, Mara. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. New York: Edwin Mellen Press, 2010.

FEITLOWITZ, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York Oxford U P, 1998.

FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal.S.A., 2002.

_____. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

GARCIA, Charly. *La máquina de hacer pájaros. La Máquina de Hacer Pájaros*. Microfon, Sony BMG, 1976.

_____. *La máquina de hacer pájaros. Películas*. Microfon, Sony BMG, 1977.

_____. *Serú Girán. Serú Girán*. Music Hall, 1978.

_____. *Serú Girán. La grasa de las capitales*. Music Hall, 1979.

_____. *Serú Girán. Bicicleta*. SG Discos. Interdisc. Universal Music, 1980.

GRINBERG, Miguel. *Cómo vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.

HONIG, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. Providence, Rhode Island, Brown University Press: 1959.

HOLAS, Sergio. Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra. *Flinders University Languages Group Online Review* 3.2: p. 38-50, 2007. Consultado el 05 de mayo de 2012. Disponible en: <<http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>>.

JOHNSON, Gary. *The Vitality of Allegory. Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press: 2012.

MADSEN, Deborah. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*. New York: St. Martin's Press, 1994.

MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Ed. Actualizada. Buenos Aires: De Bolsillo, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

PUJOL, Sergio. *Rock y Dictadura*. Buenos Aires: Booket, 2007.

VILA, Pablo. Rock nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music*. 6:2, p. 129-148, 1987.

_____. Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review* 10: 1 p. 1-28, 1989.

WILLIAMS, Paul. Understanding Dylan, *Crawdaddy!*, August 1966. Reprinted in *Outlaw Blues: A book of Rock Music*. New York: E.P. Dutton, 1969, p. 59-69.

Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo

LUCAS TOMÁS SOUZA

RESUMO: *A imagem de um artista rebelde, de um roqueiro filósofo, místico e anarquista tem estampado milhares de camisetas, motivado o lançamento de filmes e livros, conquistado covers e orientado o interesse da mídia e de trabalhos acadêmicos acerca de Raul Seixas. Esta imagem foi pouco estudada exatamente por ser entendida como genuína expressão da trajetória e da personalidade de Raul Seixas. No entanto, ela não nasceu acabada e enfrentou, antes de se tornar objeto de culto, inúmeros percalços. Pretendemos, neste artigo, analisar o início dessa construção imagética, os recursos performáticos mobilizados pelo cantor nessa construção e sua recepção pela mídia. Nesse itinerário, tentaremos entender como as músicas de Raul Seixas, seus depoimentos e apresentações públicas foram recebidos pela crítica musical e tiveram importância na composição dessa imagem hoje conhecida de Raul Seixas.*

PALAVRAS-CHAVE: *Raul Seixas, música popular e indústria cultural.*

The tracks of a “Maluco Beleza”: mapping the construction of an idol.

ABSTRACT: *The image of a rebellious artist, a rock star philosopher, mystic and anarchist has printed thousands of shirts, motivated the release of films and books, conquered covers and oriented media interest and academic papers about Raul Seixas. This image has been little studied exactly be understood as a genuine expression of the trajectory and Raul Seixas personality. However, it did not come over and faced, before becoming the object of worship, numerous mishaps. We intend in this paper to analyze the beginning of this imagery construction, performing resources mobilized by the singer in this construction and its reception by the media. In this route, try to understand how song's Raul Seixas, their testimonies and public submissions were received by music critics and were important in the composition of the image now known Raul Seixas.*

KEYWORDS: *Raul Seixas, popular music and culture industry.*

O cantor e compositor Raul Seixas começou a despontar no cenário musical brasileiro, como artista solo, em 1972. No *VII Festival Internacional da Canção*, promovido pela rede Globo de Televisão, ele classificou para as finais a música “Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo”, interpretada por Lena Rios, e “Let Me Sing my Rock’n roll”, interpretada pelo próprio Raul Seixas. Assim como outros artistas que tentavam chamar atenção do júri através da atuação performática na apresentação, Raul Seixas também usou desse recurso e cantou “Let Me Sing” vestido com calça e blusão de couro, cinturão de pistoleiro, cabelo engomado e topete levantado. Sua dança frenética misturava os passos característicos do baião e imitações de Elvis Presley.



Imagem de Raul Seixas no VII Festival Internacional da Canção, em 1972.

Esse evento foi o último de uma série de consagrados festivais que teve início em 1965 e agitou o cenário musical naquela década. Para Enor Paiano (1994) o cantor popular começou a ganhar um status de produtor intelectual no final da década de 1960, quando os festivais se transformaram em uma nova instância de consagração para os músicos. Até aí, a fraca institucionalização do campo musical aumentava a dependência de instâncias externas, com maior legitimidade, localizadas em centros culturais americanos e europeus. A Bossa Nova, segundo Paiano, necessitou de uma apresentação no Carnegie Hall, em 1962, para se firmar como movimento, tanto no exterior como no Brasil. Segundo o autor: “os festivais, com seu ambiente competitivo, sua feição hierarquizadora (1º colocado, 2º colocado) e o aval de um júri

de notáveis, garantiu que a nova geração tivesse a sua bienal, o seu salão dos recusados, com toda a mídia a que tinham o direito.” (PAIANO, 1994, p. 165).

No entanto, esse *VII FIC* estava imerso em um cenário distinto daquele que consagrou os festivais na década passada. De certa maneira, o *VII FIC* abriu as portas de uma nova década para a música popular, marcada pelo arrocho da censura militar e pelo desenvolvimento de uma indústria cultural (ORTIZ, 1989).

Na carona do aumento de bens de consumo da classe média, a indústria do disco começava sua escalada de crescimento vertiginosa de cerca de 15% ao ano, até chegar ao fim da década de 1970 como o sexto maior mercado de discos mundial (MORELLI, 1988). Enquanto o Brasil iniciava o seu “milagre econômico”, o mercado consumidor de discos crescia cerca de 26% em 1970, 19% em 1971 e 34,5% em 1972 (*Idem.*).

O aumento do poder aquisitivo de amplas camadas populares da sociedade possibilitou, além de um aumento no consumo de toca-discos, o surgimento de um novo e diferenciado mercado consumidor. O segmento jovem despontava como um mercado em potencial, que a indústria do disco investia pesadamente. Foram como captadores desse novo segmento que os artistas surgidos na década de 1970 despontaram no cenário musical brasileiro.

Os festivais de música, durante a década de 1970, guardavam, então, a “saudade” e a expectativa do rico cenário artístico que comandou esses eventos na década anterior. Agora, eles se viam imersos em um contexto econômico de uma indústria cultural fortemente consolidada. Nas palavras de Ana Maria Bahiana (1979a, p 43): “o FIC ficara reduzido a uma feira livre para novas contratações, um espetáculo para grandes plateias onde a apresentação valia mais que a música em si”. Foi nesse contexto de entressafra que surgiu a primeira leva de artistas dos anos 70, espremidos entre as “discussões levantadas nos anos 60 (conteúdo/forma, participação política direta/ revolução estética, busca de raízes/ assimilação e síntese de elementos externos), e a repressão que se instalava no presente” (*Idem.*).

A consolidação dessa indústria cultural, aliada ao aumento do poder aquisitivo da população, possibilitou uma segmentação do mercado de discos nacional, já naquele início de década (VICENTE, 2002). Quando Raul Seixas foi

contratado, em 1972, pela Philips Phonogran, gravadora líder de mercado no Brasil¹, a indústria fonográfica já vislumbrava, além de um forte crescimento, uma atuação segmentada no mercado. Conta André Midani, gerente geral da Philips, que:

Para chegar à linha de frente que formou ainda este ano (Luiz Melodia, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Renato Teixeira, Fagner) começou-se pela chamada fria estatística. Foi feito um levantamento de um ano de parada de sucessos, dividida por faixas (gêneros, compositores, cantores, sexo) para se descobrir o que faltava à gravadora (...). “O ideal”, explica Midani, “é ter um astro em cada faixa de preferência” (Odair José, por exemplo, foi uma opção da Phonogran, depois de ter tentado, sem êxito, a contratação de Waldik Soriano, que atuava na mesma corrente). (...) E houve dispensas e contratações, a maioria seguindo um critério que investiga a psique dos filiados à gravadora. “Evitamos”, diz Midani, “trabalhar com psiques para baixo, caras que já nascem derrotados e às vezes dispensamos mesmo que tenham uma boa margem de vendas, mas não se enquadram na nossa filosofia”. Explicando essa atitude pelo tipo de trabalho da Phonogran (...) Midani diz que investiu cerca de 80 mil cruzeiros só na assessoria aos novos contratados. (OPINÃO, 29 out. 1973)

Segundo o depoimento de André Midani, a gravadora, quando contratou Raul Seixas, procurava e investia em artistas que possuíssem algo a mais do que meras qualidades artísticas ou uma boa vendagem. Essa “psique” que o empresário buscava representa um diferenciador capaz de estabelecer uma certa durabilidade na exposição de seus contratados, uma imagem artística vendida e divulgada juntamente com as músicas. O mesmo André Midani afirmou, em 1974, que: “Mais importante que a música é a personalidade do artista. Um produto durável, resistente às crises, aos modismos e ao fracasso de um disco” (*Apud.* PAIANO, 1994, p. 224).

Essa “personalidade artística”, que o então gerente menciona, talvez possa ser identificada com certas propriedades dos artistas em se divulgarem, posicionando-se juntos aos debates culturais ou políticos da época – ou até mesmo suscitando novas querelas de discussões. O meio musical já havia assistido a consagração dos grandes nomes da MPB, na década de sessenta, mediante, entre outras coisas, essa forma de posicionamento político-cultural dos artistas, que os festivais da canção tanto polemizavam. A busca por esse tipo de artista, com capacidade de se firmar no cenário musical por meio de outros recursos, que não

¹ A Philips tinha sob contrato os nomes mais consagrados da MPB nacional, como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento e Elis Regina.

SOUZA, Lucas Tomás. Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 152-74, jul.-dez. 2013.

somente os musicais, pode ter aproximado Raul Seixas da então mais prestigiada gravadora do país.

Raul Seixas, no início da década de 1970, se apresentava como um artista calibrado para as novas expectativas da indústria do disco. Até ali, Raul já havia demonstrado um forte apreço pelo rock de Elvis Presley e Beatles; já havia procurado reconhecimento como cantor de iê-iê-iê, com seu grupo *Raulzito e os Panteras* e já havia trabalhado como produtor musical na gravadora CBS, onde produziu discos para Jerry Adriani, Tony e Frank, Odair José, *Trio Ternura*, além de ter classificado duas músicas no *VII Festival Internacional da Canção*.

Como amante do rock de Elvis Presley e Beatles, Raul Seixas já ganhava importância como possível difusor de uma música jovem, que entrara em crise com a decadência da Jovem Guarda². Como cantor de iê-iê-iê, Raul Seixas se mostrava um artista com bagagem importante no gênero musical campeão de vendas na década de 1960³. Como produtor musical da CBS, ele se mostrava hábil em lidar com as novas formas de divulgação que passavam a comandar as estratégias da indústria do disco, além de estar habituado na produção de músicas românticas e bregas, gêneros bastante populares no decorrer da década de 1970⁴. E com o sucesso no *VII FIC* Raul Seixas despontava como artista sagaz no manejo dos elementos estéticos da música popular, naquele imediato pós-tropicalista.

Contratado pelo Philips, Raul Seixas começou a ser empresariado por Guilherme Araújo, uma figura conhecida no meio musical da década de 1960, por ter sido empresário da maioria dos artistas da consagrada Tropicália. Araújo ficou conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus artistas, utilizando de uma forte exposição imagética e valendo-se de técnicas de marketing arrojadas para o período.

Os primeiros trabalhos de divulgação de Raul Seixas foram realizados junto aos principais nomes da gravadora. No espetáculo *Phono 73*, por exemplo, realizado no palácio de convenções do Anhembi, em São Paulo, a Philips tentava lançar seus

² Sobre a crise da Jovem Guarda no fim da década de 1960 ver: VEJA, 30 dez. 1970.

³ Sobre as vendas da Jovem Guarda, principalmente de Roberto Carlos, seu maior expoente, ver: Sanches (2004).

⁴ Sobre a música brega no Brasil ver: Araújo (2005)

recém-contratados sob as sombras dos seus já consagrados artistas. Nesse espetáculo, Raul Seixas cantou três músicas: “Loteria de Babilônia” (Philips, 1974), “Let Me Sing” (Philips, 1973), e “As Minas do Rei Salomão” (Philips, 1973), de parceria com Paulo Coelho; e sua apresentação mereceu destaque na mídia.

De barbas e cabelos cumpridos, vestindo um curto casaco roxo que deixava a mostra o peito magro e um medalhão no pescoço, botas de cano longo e calça de veludo, Raul Seixas cantava os últimos versos da canção “Loteria da Babilônia”⁵ emendando trechos de Little Richard, repetindo várias vezes *I'm feel all right*, enquanto desferia chutes e socos no ar, ao ritmo da música. No meio da apresentação, Raul Seixas pegou um batom vermelho e desenhou no peito um símbolo esotérico, que mais tarde apareceria nas capas dos discos *Krig-ha, Bandolo!* (Philips, 1974) *Gita* (Philips, 1974) e *Novo Aeon* (Philips, 1975). Enquanto desenhava o que ficou posteriormente conhecido como símbolo da Sociedade Alternativa, Raul Seixas gritava: “está lançada aqui a semente, a semente de uma nova idade; de uma nova idade da qual vocês todos são testemunhas!” (NETO, 2011).

Com letras que criticavam os valores da sociedade burguesa e uma atuação performática tão singular, Raul Seixas parece ter conseguido mostrar à crítica e à gravadora Philips que ele poderia ter as tais qualidades de uma “personalidade artística”. Depois do espetáculo *Phono 73*, Raul Seixas lançou um compacto simples com as músicas “Ouro de Tolo” (Philips, 1973) e “A Hora do Trem Passar” (Philips, 1973) e, logo depois, o LP *Krig-ha, Bandolo!* (Philips, 1973).

O lançamento de *Krig-ha, Bandolo!* retoma a construção de uma imagem, iniciada no *Phono 73*, que o cantor e sua gravadora tanto iriam se esforçar em construir. Raul Seixas não mais seria uma espécie cover de Elvis Presley, como parte da mídia julgou em sua apresentação no *VII FIC*, passando, agora, a valer-se de novos elementos em seu repertório performático. No aspecto físico, Raul Seixas deixou os cabelos e a barba crescerem e colocou um óculos escuro que por poucas vezes tiraria do rosto.

⁵ *O que você não sabe por inteiro/ é como ganhar dinheiro/ mas isso é fácil e você não vai parar/ você não tem perguntas pra fazer/ porque só tem verdades pra dizer/ pra declarar.*

SOUZA, Lucas Tomás. Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 152-74, jul.-dez. 2013.



Imagem de Raul Seixas. Capa do Livro *O Baú do Raul Revirado*.

Musicalmente, o disco apresenta um conjunto bastante diverso de gêneros e feições estéticas sendo manobradas nas canções. Por mais que o rock tenha um maior peso na composição geral do LP, existe ali um diálogo intenso com os cantos melosos e chorosos da música brega, baião nordestino, samba de roda, batuques do candomblé, além de melodias mais orquestradas, próximas às canções românticas. Entre as muitas críticas aos valores da sociedade burguesa – vetor central do conteúdo das letras – se misturavam marcas de esoterismos vestidas sob a roupagem de uma linguagem fácil e “musicalidade cafona” (SANCHES, 2004).

Com uma linguagem sempre muito acessível, Raul Seixas desferia suas pesadas críticas sob um teor sempre franco e direto, mostrando habilidade em manejar musicalidades bregas com procedimentos tropicalistas, “justapondo rock’n’roll, forró, ciranda e candomblé” (SANCHES, 2004, p. 180). Segundo Pedro Sanches (2004, p.180) em *Metamorfose Ambulante* Raul Seixas decretava um de seus princípios norteadores: “revestir seu discurso ideológico e politizado de linguajar estritamente popular, de comunicação direta com as massas”. O mesmo acontece com *Ouro de Tolo*, o grande sucesso do disco. Com uma letra autobiográfica, a música destila críticas à sociedade burguesa, inserindo elementos místicos, como a visão de um disco voador, sob uma voz chorosa e melosa, procedimento semelhante ao da música brega.

A divulgação do disco *Krig-ha, Banbolo!* se deu através de uma série de estratégias de promoção que Raul Seixas e seu então parceiro, Paulo Coelho, exploraram bastante. Passeatas, discos voadores, aparições em programas de rádio e televisão, mas, principalmente, entrevistas e depoimentos aos mais diferentes jornais e revistas, foram utilizados como mecanismos de divulgação do disco e do próprio Raul Seixas. Segundo Tárík de Souza:

No popularesco programa de TV do animador Sílvio Santos, ele, até contrito, narrou seu encontro na barra da Tijuca com um disco voador. Pela Rua Uruguaiana e Avenida Rio Branco, do apinhado centro do Rio, ele comboiou espectadores para uma inusitada exibição em série de seu sucesso *Ouro de Tolo*, cantando mais de 30 vezes. Foi visto em praticamente todo o tipo de programa de TV e rádio nos últimos meses, enquanto sua música, mistura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, e talvez Jerry Adriani, subia vertiginosamente nas paradas de sucesso (...).

Solto no palco do Tereza Raquel, no Rio, ele continua uma iniciada escalada de São Paulo em direção às capitais, armado apenas de suas músicas e alguma expressão corporal, estudada com o parceiro e diretor musical Paulo Coelho. (...)

No centro de tantos paradoxos, e em muito alimentado por eles, Raul Seixas, usando um ágil lugar comum, é um meio e não um fim. Por isso sua carreira, seus shows, e de certa maneira suas entrevistas, são habitados por uma região de vácuo onde é possível supor, mas não se autoriza qualquer certeza, motivos até contrários ao que se ouve, ou vê. Em disco, confeitado por uma produção sempre cuidadosa, Raul parece um artista completo, acabado. Mas, nos shows, confrontado ao vivo, ressaltam-se suas áreas de sombra, inevitáveis a um resultado definido por tempo e lugar. (OPINIÃO, 01 out. 1973)

Raul Seixas falava muito, sobre os assuntos mais diferentes possíveis e de maneira sempre muito enigmática e críptica, deixando sempre uma “espécie de vácuo” entre o artista e o interlocutor, como Tárík de Sousa definiu na matéria acima transcrita. Paulo Coelho, em entrevista a Hérica Marmo (2007, p. 38), falando sobre sua parceria com Raul Seixas, afirmou que: “Era divertido criar histórias. A gente falava: ‘Vamos bolar o que ninguém fez. O que! Vamos dar entrevista em num avião. Vamos inventar uma lenda de como nos conhecemos.’” E a lenda realmente foi inventada. Contou Raul Seixas a Regina Penteado, em entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*, que conheceu Paulo Coelho através de um disco voador que ambos teriam visto na Praia da Tijuca. Se soava estranho para a crítica musical esse encontro entre os parceiros Raul Seixas e Paulo Coelho, outras declarações de Seixas tentavam

deixar, de certa forma, ainda mais enigmático o seu trabalho artístico. Na mesma entrevista, Raul Seixas afirmou:

“Na realidade não sou cantor. Me vejo aqui dando entrevista, gravando pela Philips, e acho incrível. Mas tudo não passa de um veículo para minha missão. Escute, não se pode usar a lógica ou a razão para explicar Deus. Lógica e razão são coisas da Terra. Eu divido as coisas em Coisas da Terra, Coisas do Universo e Coisas da Coisa. E as Coisas da Coisa minha filha, essas que são o negócio, entende. Quem é que pode explica-las?. A razão não pode mesmo.” (...) Deus? Está escrevendo um livro sobre Ele. Chama-se **Caminho da Grande Resposta**. Porque Deus, para Raul Seixas, não se chama Deus, mas a Grande Resposta. “Pensa que Deus conhece a gente? Ele nem sabe que a gente existe. E nós não podemos alcança-lo. A Coisa sim, pode baixar sobre nós”. (FOLHA, 14 jun. 1973)

Entre essas muitas entrevistas vai se destacando um artista com certa capacidade em trazer elementos peculiares ao debate musical, mas que na sua maioria ainda pareciam muito mal definidos e confusos para a crítica. De qualquer forma, falar publicamente aos mais diferentes jornais e revistas da época era uma ferramenta importante, tanto para a divulgação de seu trabalho como para construção de sua imagem.

A crítica musical do período respondia com muita desconfiança a esses depoimentos confusos, projetos estranhos e bastante passadios: ao mesmo tempo em que Raul Seixas diz estar lançando um livro sobre Deus ele afirma estar, desde muito jovem, querendo publicar um tratado de metafísica, e enquanto se diz envolto em uma sociedade esotérica, afirma estar planejando um filme e estreando uma peça de teatro.

Frente a um artista que acabava de lançar o primeiro LP, a desconfiança acerca de um músico estreante aumentava ainda mais as dúvidas e os receios sobre essa imagem que vinha se construindo. A crítica musical não tardou em enumerar uma série de desaprovações aos seus projetos e depoimentos. A Revista *Manchete*, de 07 de Dezembro de 1974, destaca que:

Raul Seixas voltou dos Estados Unidos, há poucos dias, tão sigilosamente quanto partiu, e, enquanto ensaia seu próximo show vai dando entrevistas com aquela parafernália de conceitos, opiniões e ideias que já deixou muita gente maluca. Há duas opções para uma conversa com Raul: se for a sério, não ficará pedra sobre pedra, pois ele é - ou tenta ser - o menos racional dos homens; já a segunda hipótese é bem mais atraente: faz-se de conta que ele é

uma espécie de Professor Pardal, está sempre inventando coisas que pouca gente leva a sério; mas o grande problema de quem conversa com Raul é saber até que ponto ele mesmo se leva sério. (...)

O que Raul diz não se escreve dez minutos depois

Raul, evidentemente, não faz questão de ser entendido, e também não pede fidelidade em suas declarações. (...) Raul aceita com prazer conversar com jornalistas, seja do New York Times, seja do Tribobó News. E não se importa em ver fielmente reproduzido tudo o que disse, pois cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse. (MANCHETE, 07 dez. 1974)

Na sua coluna fixa *Som de Hoje*, do jornal carioca *Diário de Notícias*, Luis Carlos Cabral afirma:

Tudo bem, Raul Seixas vendeu o seu Corcel 73 e comprou uma bicicleta. Agora, acho uma tremenda derrubada esta de ficar avisando o fato a todo mundo. Assim ele corre o risco de transformar-se em mais uma das vítimas do terrível assassino chamado folclore. E Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se pelo trabalho. Daqui a pouco até refeição macrobiótica poderá estar sendo utilizada publicitariamente. (CABRAL, 25 out. 1973).

De certa forma, esses inúmeros projetos, entendidos como meros recursos para a promoção de Raul Seixas, em 1973, ainda não conseguiam alcançar um certo valor artístico. Naquele contexto, seus depoimentos não passavam, para crítica, de frases sem sentido, que a imprensa noticiava com frequência pelo caráter insólito de seus conteúdos, mas ainda eram tratados com certo descaso.

Se as dúvidas acerca da personalidade de Raul Seixas ainda eram grandes, o reconhecimento da qualidade do seu trabalho no LP *Kri-ha, Bandolo!* lhe garantia legitimidade na cena musical. Muitas matérias que levantavam amplas desconfianças acerca da figura artística que ali se construía aplaudiam o trabalho de Raul Seixas. O próprio Luiz Carlos Cabral, na matéria acima citada, reconhece o valor artístico de sua produção musical ao afirmar que “Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se pelo trabalho”. José Carlos Oliveira, depois de analisar a letra da música *Ouro de Tolo* faz uma comparação entre o trabalho do recém-lançado artista Raul Seixas e o super consagrado Chico Buarque. Segundo Oliveira:

Isso é Raul Seixas. Não tem nome de artista, muito menos de cantor de rock (na verdade mistura tudo: rock, samba, maxixe, o diabo). Mas levei um susto ao escutar o seu long-play, intitulado *Krig-ha, Bandolo!* Lembrei-me de uma ocasião em que, voltando ao Rio após uma longa temporada na Europa, perguntei a Nara Leão: “Tem alguma novidade na música brasileira?”. Bom, disse ela, tem lá em São Paulo um garotinho muito estranho... Ele faz a

música, depois bota uma letra do tamanho de um bonde e a música não quebra. O nome dele é Chico Buarque de Holanda...

Raul Seixas, quase sempre em parceria com Paulo Coelho (mas *Ouro de Tolo*, que transcrevi em cima, é só dele), entrelaça com extraordinária habilidade o lirismo, o sarcasmo, a denúncia, a esperança, o amor, o pessimismo- mas sempre fazendo questão de nos dizer, com a voz, a guitarra ou a palavra que não leva nada disso a sério. (...) Raul Santos Seixas é o mais novo e igualmente sensacional baiano que chega. (OLIVEIRA, 9 ago. 1973)

Havia, então, um certo descompasso no ano de 1973, quando Raul Seixas lançou seu primeiro álbum, pois parte crítica musical não tardou em reconhecer as qualidades artísticas de Raul Seixas, mas ainda olhava com muita desconfiança para a *persona* pública que ali se apresentava. Enquanto suas músicas conseguiam certo reconhecimento, seus depoimentos pouco contribuíam para valorizar artística ou intelectualmente Raul Seixas. Celso Arnaldo de Araújo afirma, por exemplo:

Seu trabalho musical tem traços de genialidade - garante a maioria dos críticos. Já as opiniões sobre a personalidade de Raul Seixas não são unânimes. Nas muitas entrevistas que deu desde que pisou no palco do Maracanãzinho, no ano passado, para ressuscitar a imagem de Elvis Presley em "*Let me Sing*", um dos maiores sucessos do último Festival Internacional da Canção, ele tem feito declarações tão estranhas que a pergunta se tornou inevitável: é um caso de lucidez ou loucura? Raul afirma ter sido um jacobino na Revolução Francesa. Diz também estar lutando pela extinção do dinheiro. Ele gosta de deixar as pessoas na dúvida, de confundi-las, de despistá-las. (ARAÚJO, 15 NOV. 1973)

Evidentemente, essas entrevistas e depoimentos de Raul Seixas, mesmo que, muitas vezes, desvalorizados pela crítica, faziam dele um artista cobiçado pelos meios de comunicação, por trazer, amiúde, algo novo e interessante a ser divulgado. Além de aparecer em "praticamente todo o tipo de programa de TV e rádio", como destacou Tárík de Sousa, na matéria acima transcrita, Raul Seixas frequentava assiduamente os jornais e revistas da época. Mesmo enfrentando críticas por parte da imprensa, o que não se pode negar é que Raul Seixas vinha se popularizando na cena musical da década de 1970 como um artista bastante inusitado.

Faltava a Raul Seixas, segundo alguns jornalistas, a confirmação de um sucesso contínuo e duradouro, capaz de mostrar que o cantor não seria mais um dos tantos artistas de uma música só, que já haviam surgido no cenário musical. Mesmo muito ansiosa por julgamentos sociais, novidades, surpresas e resistência (MOTTA, 2000) a crítica ainda via com reservas os artistas iniciantes. Aquele inédito e

acelerado crescimento do mercado de discos aumentava a frequência com que artistas esporádicos desapareciam após os primeiros trabalhos. Assim, as novidades eram vistas com certa ressalva pela crítica musical (MORELLI, 1988). Frente a um artista tão inusitado, com depoimentos e projetos tão estranhos, como Raul Seixas, podemos até entender as restrições com que a crítica o tratava.

A continuação do trabalho de Raul Seixas foi decisiva para sua consagração, mostrando uma possível sequência que confirmasse as expectativas que se criavam em torno do novato cantor. Segundo José Carlos Oliveira:

Raul Seixas, afinal de contas, foi o artista que surgiu em 1973 com tremenda força, alardeando uma originalidade imperturbável e rindo às gargalhadas de todas as coisas sérias. Fiz intensa propaganda oral desse compositor-cantor que veio da Bahia, passou fome algum tempo e logo encontrou o seu lugar na crista da onda, reconhecido de estalo pelo intelectual, pelo homem do povo, e mais surpreendentemente, conquistando as crianças. A todos aqueles que duvidavam do que estavam ouvindo, eu procurava persuadir da seguinte maneira:

- Pode ser apenas um estouro. Pode ser artista de um disco só. Vai ver que amanhã ele vem aí com uma porcaria qualquer. Mas também pode ser que se confirme plenamente o seu primeiro LP, e neste caso nos vamos ter que lhe tirar o chapéu- principalmente agora que não se usa chapéu. (OLIVEIRA, 14 jan. 1974)

O segundo disco lançado por Raul Seixas na Philips, em 1974, intitulado *Gita*, retoma os aspectos teóricos e místicos do seu primeiro LP. Com músicas como “Gita” (Philips, 1974) e “Sociedade Alternativa” (Philips, 1974), era clara uma espécie de continuidade com o primeiro trabalho do cantor, dando a entender que Raul Seixas, mais do que um simples sucesso esporádico, procurava desenvolver um trabalho compacto e homogêneo. Esse LP foi acompanhado por um enorme sucesso comercial, que deu ao cantor seu primeiro disco de ouro. As 600 mil cópias vendidas começavam a render a Raul Seixas um espaço privilegiado na mídia e um reconhecimento até então inédito ao inusitado artista que, até então, somente falava de discos voadores. A prova desse reconhecimento comercial e de crítica foi a gravação do primeiro vídeo clip colorido da história da televisão brasileira, no programa *Fantástico*, da Rede Globo de televisão, líder de audiência no horário. O clip, que foi uma revolução no cenário audiovisual brasileiro, trouxe, em destaque, um Raul Seixas magro, místico e despojado, conversando didaticamente com o

interlocutor sobre a existência de um Deus multifacetado, de inúmeras expressões, às vezes até contraditórias.



Imagem de Raul Seixas no vídeo clip *Gita* (1974)

Sérgio Chapelin, ao anunciar o clip de Raul Seixas no programa *Fantástico* afirmou: “Para São Cipriano, Lúcifer deu um golpe de Estado em Belzebu, tomando o poder. E as divergências entre os dois atrasaram o mal na terra por quinhentos anos. Cinco séculos que acabam de terminar”⁶. Logo após, Raul Seixas entra explicando o conteúdo da música dizendo: “Esse fenômeno mágico. Esse interesse súbito, vamos dizer assim, por essa magia, que está pintando agora, como o filme *O Exorcista*. Esta coisa toda está sendo considerada causa, quando na realidade é um efeito. E a música *Gita*, que eu fiz agora, coloca bem isso. Ela desperta em cada um o que a pessoa é. O bem e o mal como sendo uma coisa só. E desperta na pessoa Deus como um todo”⁷.

Fugindo do conteúdo específico dos depoimentos de Raul Seixas e de Sérgio Chapelin, podemos deduzir que, aquela “parafernália de conceitos, opiniões e ideias” já começava a ter certa credibilidade dentro de alguns debates que vinham surgiam. Como disse o próprio Raul Seixas, sua música *Gita* está encaixada em um interesse comum por magia, que vinha surgindo e se popularizando. Os

⁶ Ver: Vídeo Clip *Gita* (1974).

⁷ Idem.

depoimentos de Raul Seixas já fermentavam possíveis discussões ou esclareciam possíveis cenários socioculturais naquele contexto. Raul Seixas, além de produzir músicas reconhecidas pelo público e pela crítica, começava a ter sua voz realmente ouvida e aqueles depoimentos, aparentemente sem sentido, começavam a encontrar um terreno de significados.

Especulamos que a difusão da contracultura no Brasil possa, de certa forma, ter legitimado aquelas ideias e discursos de Raul Seixas. Já circulavam no país importantes livros de Carlos Castañeda, como “Uma Estranha Realidade”, “Os Ensinamentos de Don Juan”, “Viagem a Ixtlan” e “A Erva do Diabo”. A repercussão do livro “A Contracultura”, de Theodore Roszak, lançado no Brasil, no final de 1972, pela editora *Vozes*, foi também importante na construção de um embasamento teórico para a contracultura. Os apontamentos de Roszak acerca da “sociedade tecnocrata” faziam com que o pensamento contracultural deixasse de ser associado apenas à difusão de um gênero musical e passasse a se articular dentro de um quadro mais amplo de crítica social, comportamento e cultura (BAHIANA, 2006).

A chamada imprensa underground crescia através de jornais e revistas, como *O Pasquim*, *Revista Planeta*, *Rolling Stone*, *Presença*, *Flor do Mal*, entre outras. É importante ressaltar que, nesse segmento jornalístico, os depoimentos e projetos de Raul Seixas tinham grande legitimidade. Paulo Coelho escreveu a matéria de capa da *Revista Planeta*, de 1974, descrevendo os princípios da “Sociedade Alternativa” como uma extensão dos movimentos contraculturais em processo no mundo.



Capa da Revista Planeta com artigo de Paulo Coelho, em 1974.

Na mesma medida em que começava um processo de legitimação dos depoimentos de Raul Seixas, sua expressão fisionômica também passava a ganhar espaço e importância no seu processo de divulgação. É muito comum nas matérias encontradas em jornais e revistas uma descrição física de Raul Seixas, como se o aparato imagético que o envolvia – roupas, barba, cabelo e óculos– compusesse, junto dos depoimentos e músicas, uma mensagem compactada a ser vendida e divulgada. Em muitas oportunidades, as matérias traziam, quando não uma foto, uma charge do cantor e compositor, para acompanhar e complementar o conteúdo das matérias.



Imagem de Raul Seixas. Diário de Notícias 1974.

Em um cenário de fortes cerceamentos culturais, promovido pelo arrocho da ditadura, após a instauração do Ato Institucional Número 5, em 1968, o discurso contracultural começava, aos poucos, ser entendido como uma via alternativa de protesto e contestação social (BOZZETTI, 2007). Esse discurso adentra na cena musical brasileira no embalo do reconhecimento Tropicalista, no final da década de 1960.

Como afirma Francisco Alambert (2012, p.142) “o Tropicalismo, sua ‘razão’, bem como sua forma se tornaram figura dominante da cultura brasileira”. O significado disso, no âmbito da produção musical, foi a derrocada definitiva daquele ufanismo de esquerda, dominado por uma certeza ideológica e esperança no “Dia que Virá” (GALVÃO, 1976), e a abertura de novas possibilidades de criação artística. No entanto, como o próprio Caetano Veloso afirmou, em 1971, a Tropicália, diferentemente da Bossa Nova, não propunha um esquema definido de produção musical⁸. A proposta Tropicalista era muito mais a de tentar abrir oportunidades pouco ortodoxas de criação do que propriamente consolidar novas regras no manuseio artístico. Misturando e combinando elementos artísticos até então impraticáveis no convívio conjunto, a Tropicália abriu um terreno novo, rico, mas ao mesmo tempo de difícil definição. E a contracultura, seus princípios ideológicos e estéticos, entraram no Brasil, exatamente, pelo espaço que o Tropicalismo havia aberto no cenário musical.

Quando o discurso cultural e político da contracultura chegou ao Brasil, no início dos anos 1970, se impunha aqui um quadro bastante diferente daquele que encorpou a cena hippie nos Estados Unidos. O controle e vigilância política e cultural do regime militar, principalmente após o AI-5, enterraram as esperanças ideológicas de uma esquerda engajada e substituíram o discurso social e irônico do tropicalismo

⁸ Em entrevista ao jornal O Pasquim, em 1971, Caetano Veloso afirmaria: “O PASQUIM: Você acha que o mau gosto está na moda? CAETANO: Isso é o problema, né? O mau gosto ficou na moda, então, de uma certa forma, ficou a mesma coisa que a bossa nova. Quando eu digo que o meu trabalho e o de Gil não são do mesmo nível da bossa nova é que o nosso trabalho não tem uma característica formal definida. No nosso caso fica mais fácil porque nós nunca propusemos uma solução formal definida, nós alertamos para determinadas coisas que tinham sido esquecidas, por causa de um equívoco que houve após o bom gosto que veio depois da bossa nova. O mau gosto está de certa forma fazendo o mesmo papel que o bom gosto da bossa nova fazia na época post bossa nova. (VELOSO. In: SOUZA, 1976, p. 111-2)

por uma postura de desencantamento e desânimo. Começava a se desenhar, nesse contexto, o que Paulo Henrique Brito (2003) chamou de “temática noturna do rock pós-tropicalista”. As temáticas clássicas da contracultura internacional - pacifismo, psicodelismo, liberdade sexual e crítica política- foram substituídas por canções de caráter mais subjetivo e individualizante, privilegiando temas como: medo, solidão, derrota pessoal, exílio e loucura. Nos trabalhos de Raul Seixas, essa “temática noturna” pode ser identificada em canções como, “Mosca na Sopa”⁹ (Philips, 1974) e “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”¹⁰ (Philips, 1974). As temáticas da solidão e do amor fracassado são encontradas nas canções “A Hora do Trem Passar”¹¹ (Philips, 1973), “A Maçã”¹² (Philips, 1975) e “Medo da Chuva”¹³ (Philips, 1973). As temáticas do medo e da loucura são também muito frequentes em suas canções, como em “Para Nóia”¹⁴ (Philips, 1975), “Metamorfose Ambulante”¹⁵ (Philips, 1973) e “Maluco Beleza”¹⁶ (WEA, 1977).

De qualquer forma, como nos mostram as matérias de jornais e revistas da época, a crítica musical demorou a legitimar os depoimentos de Raul Seixas como dignos de uma apreciação social pertinente e válida para aquele contexto. O próprio Rock - linguagem musical por excelência da contracultura jovem no exterior- no Brasil, ainda se via, naquele início de década, apenas como mais um elemento nos intentos criativos da MPB pós-tropicalista ou representado por bandas pouco expressivas da cena alternativa de São Paulo (BAHIANA, 1979b).

⁹ *Atenção, eu sou a mosca \ A grande mosca \ A mosca que perturba o seu sono \ Eu sou a mosca no seu quarto a zum-zum-zumbizar \ Observando e abusando \ Olha do outro lado agora \ Eu tô sempre junto de você.*

¹⁰ *Quando eu compus fiz Ouro de Tolo \ Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse \ Mas eles só vão entender o que eu falei \ No esperado dia do eclipse*

¹¹ *Você tão calada e eu com medo de falar \ Já não sei se é hora de partir ou de chegar \ Onde eu passo agora não consigo te encontrar \ Ou você já esteve aqui ou nunca vai estar*

¹² *Se eu te amo e tu me amas \ E outro vem quando tu chamas \ Como poderei te condenar \ Infinita tua beleza \ Como podes ficar presa \ Que nem santa num altar...*

¹³ *É pena que você pense Que eu sou seu escravo \ Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir \ Como as pedras imóveis na praia \ Eu fico ao seu lado sem saber \ Dos amores que a vida me trouxe \ E eu não pude viver*

¹⁴ *Quando esqueço a hora de dormir \ E de repente chega o amanhecer \ Sinto a culpa que eu não sei de que \ Pergunto o que que eu fiz? \ Meu coração não diz e eu... \ Eu sinto medo! \ Eu sinto medo!*

¹⁵ *Eu quero dizer agora, o oposto do que eu disse antes \ Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante \ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo \ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo \ Sobre o que é o amor \ Sobre o que eu nem sei quem sou*

¹⁶ *Eu do meu lado \ Aprendendo a ser louco \ Maluco total \ Na loucura real... \ Controlando \ A minha maluques \ Misturada \ Com minha lucidez... \ Vou ficar \ Ficar com certeza \ Maluco beleza \ Eu vou ficar \ Ficar com certeza \ Maluco beleza...*

No entanto, os sucessos comerciais e de crítica dos próximos trabalhos de Raul Seixas começavam a coloca-lo nas trilhas de uma MPB, que entrava na década de 1970 ainda com enorme prestígio (NAPOLITANO, 2001). O fato da contracultura e o próprio rock terem se infiltrado na cena musical mediante os trabalhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, fez com que Raul Seixas fosse entendido como um possível seguidor dessa corrente. Logo no início da carreira, Raul Seixas, e muitos outros artistas que despontavam naquele período, foram, taxativamente, chamados de “pós-tropicalistas” (BAHIANA, 29 out. 1973), ou seja, continuadores dos intentos artísticos desenvolvidos pelos tropicalistas anos antes. No entanto, a recepção das músicas e da imagem de Raul Seixas em classes sociais mais populares logo desencaixaria – ou pelo menos tornava mais complicado esse encaixe – o cantor desse segmento musical. Ana Maria Bahiana, em 1974, faz uma breve recapitulação da trajetória de Raul Seixas até o lançamento de seu segundo LP, *Gita*, afirmando que:

É a partir do sucesso de vendas e crítica de seu avulso *Ouro de Tolo* e de seu primeiro álbum *Krig ha, Bandolo!*, que a sua história começaria a ficar confusa. Saudado como um provável continuador competente da “linha evolutiva da música popular”, por suas letras ásperas e sua fusão de estilos musicais, Raul encontra surpreendente recepção entre as classes C e D, habitualmente entretidas com subprodutos de iê-iê-iê e bolero. (OPINIÃO, 2 jul. 1974)

Segundo a jornalista, Raul Seixas, pelas características do seu trabalho, apresentado no ano anterior, já postulava uma posição de continuador da “linha evolutiva” da música popular. Mas é evidente na matéria como sua surpreendente recepção entre as classes C e D dificultava sua classificação como um legítimo representante e continuador dessa MPB. Talvez pelo linguajar sempre fácil e acessível, talvez pelo frequente manejo de estilos musicais mais populares, Raul Seixas tinha grande penetração em camadas sociais “habitualmente entretidas com subprodutos de iê-iê-iê e bolero” como assim definiu Ana Maria Bahiana. Desta forma, Raul Seixas se aproximava dessa prestigiada MPB ao desenvolver uma crítica sempre muito voraz, mas ao mesmo tempo se afastava dela ao vesti-la de um linguajar simples com sonoridade brega. Segundo Pedro Alexandre Sanches (2004, p. 180) Raul Seixas construiu “uma canção de protesto adaptada ao quadro musical acafonado das periferias de norte e sul”. E entre distanciamentos e aproximações,

Tárik de Souza, na matéria acima transcrita, chamou a produção de Raul de uma “mistura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, e talvez Jerry Adriani”.

O mais interessante é acompanharmos como a produção musical e a imagem de Raul Seixas lhe permitiam uma enorme versatilidade nesse cenário musical da década de 1970. Se uma mistura de gêneros, letras com fortes críticas sociais e depoimentos sempre ásperos, poderiam apontar o cantor como mais um seguidor dessa trilha já consagrada da MPB, outras características faziam dele um dos legítimos representantes do então embrionário rock brasileiro. O forte peso do rock na composição de seus trabalhos permitia inúmeras ligações do cantor com início da produção de um rock nacional. Entre os muitos depoimentos sobre discos voadores, filósofos e anarquistas, Raul Seixas sempre deixou claro sua estreita relação com esse gênero musical, apesar de frisar que o seu trabalho não se resumisse somente a isso.

O reconhecimento como um digno representante do rock “tupiniquim” pode ser percebido por meio das muitas matérias que veiculavam o nome do cantor ao gênero musical que começava a se firmar no Brasil, e também pela participação de Raul Seixas no espetáculo *Hollywood Rock*, de 1975, ocorrido na praia de Botafogo. O espetáculo, sob direção de Nelson Motta, deu origem a um dos primeiros documentários sobre rock nacional, chamado *Ritmo Alucinante*, e criado com o intuito de resgatar a memória do gênero, além de exaltar as bandas e artistas que vinham divulgando o rock no Brasil. Entre os participantes, destacaram-se: Celly Campelo, Erasmo Carlos, Rita Lee, além dos grupos *Vímona*, *O Peso* e, é claro, Raul Seixas.



Imagem do Documentário "Ritmo Alucinante", 1975.

Raul Seixas conseguiu, em sua inconstante carreira solo, finalizada em 1989, com sua morte, construir uma imagem um tanto quanto maleável. Uma flexibilidade que o tornava apto a habitar meios culturais distintos. Aos poucos ele foi se tornando um artista com uma presença marcante – mas é claro, diferente – tanto na MPB, como em circuitos “genuinamente” roqueiros e até em classes sociais mais populares. Mas, para entendermos essa presença um tanto quanto anfíbia de Raul Seixas na cena musical, é necessário percebermos como jogaram juntos – mas de maneira bastante descompassada – suas músicas, seus depoimentos, seu visual e atuação performática. Esse repertório de recursos construiu, aos poucos, e mediante inúmeros solavancos, essa imagem hoje que se conhece de Raul Seixas.

Referências

ALAMBERT, Francisco. A Realidade Tropical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*. N. 54, Set./Mar, 2012.

ARAÚJO, Paulo, Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAHIANA, Ana, Maria. A “Linha Evolutiva” prossegue - a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (Org.). *ANOS 70 ainda sob tempestade, música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979a.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: NOVAES, Adauto (Org.). *ANOS 70 ainda sob tempestade, música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979b.

_____. *Almanaque Anos 70: Lembranças e Curiosidades de uma Década Muito Doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. In: VIEIRA, André Soares (Org.). *Literatura, outras artes & cultura das mídias*. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), n.34, p.133-146, jan.-jun, 2007.

BRITTO, Paulo Henrique de. A temática noturna do rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MARMO, Hérica. *O Som do Mago. A Trajetória Musical de Paulo Coelho*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MORELLI, Rita. de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico*. (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70.). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NETO, José. O ROCK'N ROLL invade os palcos MPB: A PERFORMANCE DE RAUL SEIXAS NOS FESTIVAIS DA CANÇÃO. *Anais do XX Encontro Regional de História:*

História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca, setembro de 2010.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 1994.

SANCHES, Pedro. *Como dois e dois são cinco*. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

SOUZA, Tárík de (org.). *O Som do Pasquim: grandes entrevistas com astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. (Doutorado em Comunicação Social)- Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002.

Matérias de Jornais e Revistas:

ARAÚJO, Celso Arnaldo. Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 nov. 1973.

BAHIANA, Ana Maria. SOUZA, Tárík de. Os Pós-Caetanistas. Vindos do Ceará, da Bahia, do rock, do baião, do samba, são os novos compositores da música popular em cujas ideias, discos e shows habitam ruídos incríveis. *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 37, 29 out. 1973.

BAIANA, Ana Maria. As Confusões de Raul Seixas. *Opinião*. Rio de Janeiro, edição 95, 2 jul. 1974.

CABRAL, Luiz Carlos. Som de Hoje. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, edição 15835, 25 out. 1973.

FOLHA de São Paulo. São Paulo: Grupo Folha, 14 jun. 1973.

OLIVEIRA, Carlos. Ouro de Tolo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 154, 9 ago. 1973.

OLIVEIRA, José Carlos. O Galaxis cor de ouro. *Jornal do Brasil*, edição 274, 14 jan. 1974.

OS IMPACTOS de Roberto Carlos. Um cantor e sua fábrica de sons e sonhos. *Veja*. São Paulo, edição 121, 30 dez. 1970.

PENTEADO, Regina. A Metamorfose de Raul Seixas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 / 06/ 1973.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 07 dez. 1974.

OPINIÃO. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 29 out. 1973.

_____. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 01 out. 1973.

SOUZA, Tárík. O voo do homem mosca. *Opinião*. Rio de Janeiro: Editora, edição 51, 1 out. 1973.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, 30 dez. 1970.

Fontes Audiovisuais

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Gita*, 1974. Vídeo Clip.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *A Hora do Trem Passar*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *A Maçã*. Novo Aeon, PHILIPS, 1975.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Água Viva*. Gita, PHILIPS, 1974.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo; MOTTA, Marcelo. *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. Gita, PHILIPS, 1974.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. *Maluco Beleza*, WEA, 1977.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Medo da Chuva*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Mosca na Sopa*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Para Nóia*. Novo Aeon, PHILIPS, 1975.