

Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre

A estética-vocal no canto popular do Brasil:

**uma perspectiva histórica da
performance de nossos intérpretes
e da escuta contemporânea,
e suas repercussões pedagógicas**



**Acompanha
CDs-ROM
018-20**



Maria Consiglia Raphaella Carrozzo Latorre

A estética-vocal no canto popular do Brasil:
uma perspectiva histórica da
performance de nossos intérpretes
e da escuta contemporânea,
e suas repercussões pedagógicas

INSTITUTO DE ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
SÃO PAULO

Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre

A estética-vocal no canto popular do Brasil:
uma perspectiva histórica da
performance de nossos intérpretes
e da escuta contemporânea,
e suas repercussões pedagógicas

Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade Estadual
Paulista, Campus de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Artes
(Área de Concentração: Música).

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Trench. O. Fonterrada



São Paulo
2002



*A criação é um ato de amor, alguma coisa que
se comunica a toda a humanidade.
Um artista não pode fazer nada que
contribua para piorar o mundo.
Acho que tenho deveres para com as pessoas com quem convivo.*
Tom Jobim



*A memória de meus pais, Carlos e Lucy,
eternos incentivadores e educadores,
com os quais aprendi a paixão pela arte de ensinar.*

*A Dilmar Miranda,
companheiro de som e sentido,
com quem compartilho o amor por nossa música popular.*

Agradecimentos

Meu primeiro agradecimento, afetivo e profissional, vai para a Profa Dra Marisa Trench de O Fonterrada, pela maravilhosa orientação e infinita paciência. Obrigada pela acolhida, competência e generosidade.

Ao meu companheiro Dilmar Miranda, que com sua imensa alegria e musicalidade, sempre me encorajou, e generosamente acompanhou esta pesquisa, passo a passo.

Aos professores Alberto Ikeda e Rafael dos Santos, que deram importantes contribuições no Exame de Qualificação, sou igualmente grata.

Dois agradecimentos "institucionais" não poderiam faltar: ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, e à Universidade Livre de Música "Tom Jobim", onde encontrei uma oportunidade única de aplicar essa proposta de ensino.

Aos alunos do Instituto de Artes da Unicamp e Universidade Livre de Música "Tom Jobim", pelo brilhante envolvimento com a proposta desta dissertação, e por tornarem possível o sua realização.

Aos músicos Roberto Simões e Roni Carvalho que acompanharam os alunos nas aulas da ULM, com alegria e competência.

À secretária pedagógica da ULM, Joana Teixeira, pela força, compreensão e carinho.

À amiga Lucia Camargo e aos meus irmãos: Do Carmo, João Humberto e Carlos Alberto, pelo apoio e encorajamento nestes anos todos.

À querida amiga Profa Dra Adelina Rennó que com sua alegria, me apresentou e ensinou, com muito carinho, musicalidade e precisão, os

primeiros passos do método de canto da "Escola do Desvendar da Voz"; igualmente agradeço ao grupo de colegas que desenvolvem a pesquisa desta Escola no Brasil, ao músico e terapeuta vocal Thomas Adam, com quem fizemos a formação, e ao Dr. Ricardo Ghelman que completou nosso conhecimento do método com saberes da medicina Antroposófica.

À cantora e amiga Mônica Thiele com quem por muitos anos compartilhei dúvidas e descobertas sobre a arte de cantar.

Aos músicos e educadores: Marcos Leite, Madalena Bernardes, Tuca Fernandes, Marcos Ferreira, Laércio Rezende, Consuelo de Paula, Ricardo Breim, Rafael dos Santos, Roberto Bomilcar, pela cumplicidade na arte de ensinar e fazer música..

À querida amiga Marcia Regina, pelo companheirismo ao longo de toda a caminhada musical.

Ao querido amigo João Luis Matias, pela competente elaboração computadorizada da apresentação deste trabalho.

Ao amigo e funcionário do laboratório de Informática do Instituto de Artes da Unicamp, Wallace S., pela orientação nas gravações de Cd e CD-R.

À amiga Nana Girassol, pela participação como cantora e aluna no processo de elaboração da presente dissertação, bem como na finalização da mesma.

Aos amigos, que acolheram dúvidas e incertezas e me deram forças para prosseguir.

LATORRE, M.C.R.C. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. São Paulo, 2002. p ,
Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Campus São Paulo,
Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Esta dissertação visa apresentar uma proposta de abordagem pedagógica para o canto popular do Brasil. Sistematizando uma experiência de vários anos, como professora de canto popular, fruto do cotejo analítico com iniciativas similares, e da reflexão sobre a carência de métodos de interpretação da canção brasileira, a despeito do empenho de alguns para supri-la, a autora organiza e propõe alguns procedimentos pedagógicos.

Partindo da crítica à escuta contemporânea, formada por um tipo de produção musical "estandardizada", ocultando, sobretudo do público jovem, estilos de outras épocas, a autora desenvolve um processo de ensino, cujo enfoque central é o conhecimento do repertório e da conduta vocal de intérpretes encontrados em outros períodos da história da moderna canção popular brasileira,

Esta abordagem possibilita aos alunos, ampliar o conhecimento do rico repertório do nosso cancioneiro popular, bem como o exercício de diferentes condutas vocais, vivenciando situações bem distintas das que habitualmente pratica, podendo assim, a partir do exercício de imitação consciente das interpretações de outras épocas, desenvolver suas próprias condutas vocais e construir suas próprias interpretações.

Documentada com expressivos exemplos apresentados, em anexo, os resultados obtidos com tal abordagem fortalecem a convicção das suas reais possibilidades pedagógicas.

Palavras-chave: Escuta de épocas; conduta vocal; referência; intenção da canção e interpretação.

LATORRE, M.C.R.C. *The vocal esthetics on popular singing in Brazil: a historic perspective on performances and contemporary listening and their pedagogical outcomes*. São Paulo, 2002, p , Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Campus São Paulo, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This essay means to present a proposal for the pedagogic approach in Brazilian's popular singing. Creating a system, out of an experience of teaching popular singing for many years, facing another similar initiatives and thinking about the lack of methods to perform Brazilian songs (although many people try to do that very hard) the author organizes and proposes some pedagogic procedures.

Starting from critics to contemporary listening, that are stimulated by a standard musical production, hiding above all, from the young audience, styles of many different times, the author develops a teaching process which core is the knowledge of repertoire and vocal behaviour of the performers, who will turn into reference patterns to the art of singing.

This approach will allow students to improve their knowledge of our tremendous repertoire of popular songs, and, the exercise of different ways of singing as well; experiencing odd ways from the ones usually used, becoming possible to develop their very own ways to perform by the imitation of old timers performances.

One finds enclosed many accurate evidences that documents the results of this teaching approach and, those evidences, only show how strong a point it is this approach in pedagogic possibilities.

Key words: Listening to old time performances; vocal behaviour; reference; song: meaning and performance

Sumário

<i>Introdução</i>	1
<i>Parte I</i>	10
<i>Capítulo 1</i>	10
1. <i>Breve história da canção popular brasileira: da fase pioneira à música de protesto</i>	10
1.1. O canto pioneiro	10
1.2. O canto popular na cena carioca: o abrir do novo século	15
1.3. O teatro popular musicado	18
1.4. O disco: da era mecânica ao sistema elétrico	20
1.5. A época de ouro da música popular brasileira	25
1.6. A bossa nova e a canção de protesto	28
<i>Capítulo 2</i>	31
2. <i>Intérpretes do cancionário popular do Brasil: do teatro de revista ao banquinho e violão</i>	31
2.1. A voz e a revista: Araci Cortes	31
2.2. A voz e o disco: Mário Reis	44
2.3. As vozes de ouro: Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Orlando Silva	61
2.3.1. Carmen Miranda	69
2.3.2. Aracy de Almeida	78
2.3.3. Orlando Silva	88
2.4. João Gilberto: bossa nova, voz e violão	111
<i>Parte II</i>	147
<i>Capítulo 3</i>	147
3. <i>Fundamentos teóricos para uma proposta de ensino do canto popular do Brasil</i>	147
3.1. Pressupostos teórico-metodológicos	148
3.2. quadro-síntese de escuta de épocas	165
3.3. parâmetros de conduta vocal	167
<i>Capítulo 4</i>	171
4. <i>O ensino do canto popular brasileiro: uma proposta pedagógica</i>	171
4.1. A questão do ensino do canto popular do Brasil	171
4.2. Perfil de duas instituições de ensino do canto popular do Brasil.	177

4.3. Um perfil do aluno de canto popular _____	181
4.4. Etapas de uma proposta de ensino para o canto popular do Brasil: escuta de épocas _____	183
<i>Capítulo 5</i> _____	199
<i>5. Escuta de épocas: resultados de exercícios realizados por alunos de duas instituições de ensino de canto popular.</i> _____	199
5.1. Alunos do Instituto de Artes da Unicamp _____	199
5.2. Alunos da Universidade de Música Tom Jobim _____	209
<i>Considerações finais</i> _____	224
<i>Bibliografia</i> _____	228
<i>Anexos</i> _____	235

Introdução

Cruzam-se e condensam-se, nesta dissertação, vários percursos: o meu próprio, trazendo uma intensa vivência, como aluna, cantora e professora, em vários lugares, situações e instituições de ensino de canto popular do Brasil; de colegas no ofício de ensinar e na arte de cantar a música popular brasileira, empenhados igualmente em encontrar e abrir novos caminhos para o ensino do canto popular; de alunos que, com sua dedicação e sensibilidade musical, mostraram que esses caminhos existem e que outros podem ainda ser abertos e explorados. Início, então, esta exposição, apresentando meu percurso, que, no seu desenrolar, irá se encontrar com esses outros percursos.

O aprendizado de música, desde cedo, teve um caráter lúdico e prazeroso, quando iniciei minha alfabetização musical, e comecei a tocar piano, cujos estudos sempre estiveram mais voltados para o desenvolvimento da musicalidade e sensibilidade estética.

Mais tarde, me dediquei ao estudo de piano popular (música brasileira e jazz), aperfeiçoando minha escuta para uma maior percepção harmônica, e dedicando-me igualmente ao estudo do violão de forma autodidata, para me acompanhar, pois já me interessava cantar o repertório

do nosso cancionário popular . Para mim, era uma época de intensa riqueza musical, fortalecendo meu interesse pela moderna música popular brasileira e pelos seus compositores e intérpretes, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, João Donato, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Bosco, João Gilberto, Elis Regina, Nara Leão, artistas que povoavam meu imaginário estético-musical, fazendo focar o meu estudo na composição e interpretação da música popular brasileira, bem como consolidar a musicalidade despertada na infância.

Minha vida profissional tomou impulso ao cantar com os compositores Toquinho e Chico Buarque, além de outros. Durante esses anos de intensa atividade como cantora profissional, testemunhei a dimensão da receptividade da música popular brasileira, aqui e em vários outros países.

Paralelamente, iniciei uma carreira solo, com o propósito inicial de interpretar a obra de Tom Jobim. À medida em que fui mergulhando em suas canções, percebi que, ao pesquisar e escutar atentamente as gravações originais do seu repertório, com o objetivo de aprendê-lo, comecei a perceber que, em cada interpretação, acompanhamento e arranjo, estavam contidas informações da época em que a canção fora gravada.

Enxerguei depois que algo já estava latente nessa percepção, que, pouco a pouco, foi ganhando visibilidade e relevo, posteriormente sendo retomada, passando a se constituir em um grande



objeto de trabalho de pesquisa, cujos resultados poderiam subsidiar uma proposta de ensino para a interpretação do canto popular do Brasil. Em síntese, como resultado dessa primeira percepção, pude vislumbrar a possibilidade de articular um empenho analítico entre o interpretar do canto popular e a história da música popular brasileira. Este empenho iria ganhar importância na minha carreira artística e didática, como será visto.

Aos 30 anos de idade, estando em plena atuação profissional como cantora, sofri um colapso físico-neurológico, como reflexo tardio de um acidente automobilístico, ocorrido 17 anos antes, com seqüelas que afetaram seriamente meu desempenho vocal, o que me impediu de continuar cantando por um determinado período de tempo.

Submetendo-me à terapia vocal com a psicóloga Adelina Rennó, especialista do método de terapia artístico-vocal denominado *Canto Werbeck* ou *Escola do Desvendar da Voz*, tomei ciência do método que me levou a uma importante inflexão na forma de perceber a arte de cantar, provocando uma grande repercussão na minha vida pessoal e profissional.

Vivenciando alguns estudos de desenvolvimento vocal de outros métodos, derivados da escola do canto lírico, logo percebi que, apesar do *Canto Werbeck* ser também um método criado para atender às necessidades vocais e interpretativas de um repertório lírico, ele apresentava aspectos que o diferenciavam, e cuja excelência está na busca de uma

compreensão mais ampla do ato de cantar, o que me induziu a uma imediata identificação com a sua proposta.

O *Canto Werbeck* não se preocupa apenas com o resultado final artístico, mas sobretudo com o processo pelo qual se chega a esse resultado, abrindo assim um espectro de possibilidades na esfera pedagógica, terapêutica e artística. Ele não submete o cantor a um modelo externo mas faz com que descubra suas possibilidades fisiológicas, sensíveis, mentais e espirituais, levantando os véus que podem encobrir a voz de cada um. Com cerca de 2 anos de intensa terapia vocal, consegui me recuperar e, ao mesmo tempo, “desvendar” gradativamente minha voz natural.

Seus procedimentos técnico-metodológicos, que permitem, a um só tempo, exercícios dotados de sistematicidade e liberdade lúdica, mas que, ao mesmo tempo exigem consciência do cantor, fazendo do ato do estudo de canto algo prazeroso, me estimularam a pesquisar suas possíveis aplicações no estudo do canto popular, a partir de um processo de resignificação e adequação à língua portuguesa e ao repertório da canção brasileira.

Assim, toda a vivência com o *Canto Werberck* se defrontou com o estudo do repertório de Tom Jobim, apontando um caminho de pesquisa voltada para a articulação de exercícios para o desenvolvimento vocal com o ato de interpretar um repertório específico, no caso, o cancioneiro popular brasileiro.



Ao me deparar com colegas cantores, professores e maestros, com práticas afins, e insatisfeitos com certos mecanismos de técnicas vocais e interpretativas de métodos tradicionais, cujos resultados revelavam-se inadequados à sonoridade e às intenções do nosso cancioneiro popular, pude perceber que minhas preocupações eram também partilhadas com pessoas que buscavam caminhos para uma proposta de ensino de canto que atendesse ao leque sonoro encontrado na variedade de sotaques e gêneros da música popular brasileira.

Uma das primeiras preocupações constatadas e que serviu de ponto de reflexão básico de minha proposta de ensino, foi a ausência de uma escola de ensino do canto popular brasileiro. Para suprir o estudo do desenvolvimento técnico-vocal e estético-interpretativo, buscavam-se os procedimentos metodológicos vindos de escolas de canto bem estruturadas, a exemplo dos métodos voltados para o repertório do canto lírico e jazzístico. Não que tal recurso represente um mal em si, conforme pondera o maestro Marcos Leite, uma das pessoas empenhadas em encontrar vias alternativas para o ensino do canto popular do Brasil, ao dizer que:

“O embasamento técnico oferecido pelo canto lírico é ótimo e certamente ajuda qualquer cantor, pois o processo fisiológico do canto é exatamente o mesmo, tanto para um Pavarotti quanto para uma Elis Regina: os dois têm um diafragma, que apóia uma coluna de ar, que pressiona as pregas vocais, produzindo som: a partir daí, na hora de se trabalhar o volume e as ressonâncias, cada um opta por um caminho estético, em função da música que pretende realizar; é nesse momento que



observamos um equívoco por parte de cantores que, não tendo consciência dessas diferenças, cantam a música brasileira com a sonoridade do bel canto". (Leite, 2001:9)

Tem sido justamente esta grande carência, um grande fator de mobilização de cantores, professores e maestros, para uma intensa e profunda reflexão sobre esta questão, já resultando em algumas iniciativas, revelando empenhos convergentes para suprir aquela carência.

Esta reflexão veio enriquecer profundamente meu percurso já constituído por alguns anos de experiência, como professora de canto popular, em várias instituições públicas e privadas, como a *Escola Espaço Musical* sediada em São Paulo, a *Universidade Livre de Música "Tom Jobim"* e o *Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas*, ou então trabalhando em outras situações, a exemplo das oficinas de música popular brasileira, em cursos de férias, ou como membro de comissão julgadora de concursos de MPB. Este percurso ensinou-me compartilhar dúvidas, convicções e idéias sobre modos alternativos para o ensino do canto popular, com pessoas das mais diversas idades e condições sociais, com práticas musicais e experiências de vida bastante diversificadas.

Esse conjunto de dúvidas, convicções e idéias, filtrado pela minha prática cotidiana de professora de canto, operando com tentativas e erros, e confrontado com outras iniciativas e preocupações afins, foi ganhando visibilidade, constituindo-se, pouco a pouco, em um corpo de procedimentos



pedagógicos mais refletidos e sistematizados, e construindo caminhos que foram sendo consolidados numa proposta, cuja síntese metodológica será apresentada nesta dissertação.

Fruto, portanto, da reflexão, pesquisa e experiência, como cantora, aluna e professora, enxerguei no interior da história da música popular brasileira, a partir do seu cancionário e das vozes que o interpretaram, preciosos subsídios para uma prática pedagógica que conduzisse o aluno de canto popular a abrir seu próprio caminho estético-vocal e assim poder construir sua própria identidade musical interpretativa.

Dessa forma, esta dissertação será apresentada em duas partes: a primeira parte contém uma análise dos momentos marcantes dessa história. Partindo das primeiras práticas do canto popular, ainda nos primórdios da colonização, será descrito esse processo histórico, até se chegar à modernidade da música popular brasileira, expressa na evolução técnica dos seus meios de registro, bem como na diversidade dos seus meios de difusão, com o objetivo de articular essa esfera musical com outras esferas da vida nacional, a exemplo do desenvolvimento tecnológico e industrial do país. Com isso pretende-se ampliar o entendimento desse contexto e suas implicações na canção popular.

Estabelecido esse patamar mais amplo em que se assenta as bases históricas da dissertação, a segunda parte será dedicada: à apresentação dos fundamentos teórico-metodológicos contendo seus



principais pressupostos, bem como as categorias básicas de análise para a formulação pedagógica do núcleo central da proposta que é a noção de *escuta de épocas*; à sua aplicação e ao resultado dos exercícios de interpretação do cancioneiro popular brasileiro.

Nos pressupostos teórico-metodológicos, merecerá destaque a reflexão sobre a questão da escuta, num tipo de sociedade, como a contemporânea, pelo modo com que ela sofre exigências e influxos dos meios de comunicação e do mecanismo da indústria cultural, evidenciando uma tendência a uma certa standardização.

Outra reflexão a ser tematizada será a questão da interpretação, pela sua importância na definição dos procedimentos pedagógicos, provocando a inserção do aluno/cantor em todas as esferas possíveis de entendimento de sentidos e intenções contidos numa canção, e daí poder extrair possibilidades interpretativas, subjacentes ao universo de uma canção. Articulada a essa reflexão, outra questão será a elaboração de uma metodologia de ensino calcada na educação da escuta do aluno, visando a ampliar sua percepção crítica do universo musical e de seu entorno sócio-histórico.

Na parte prática, serão apresentados alguns exercícios que visam à uma integração de dois domínios, o desenvolvimento vocal e o interpretativo do aluno, na busca da construção de sua própria identidade musical, para a interpretação do canto popular brasileiro. O resultado concreto

dos procedimentos técnico-metológicos contidos nesta proposta serão explicitados nos exemplos realizados por alunos de duas instituições de ensino de música popular, onde foi possível construir grande parte dela.

Nas considerações finais, será discutida a pertinência da proposta pedagógica desta dissertação que, somando-se a outras, com perspectivas e preocupações afins, poderá contribuir na indicação de alguns passos iniciais para um caminho de investigação e estudo que viabilize uma ampla reflexão com o objetivo maior de se constituir uma proposta de ensino para o canto popular do Brasil.



Parte I

Capítulo 1

1. Breve história da canção popular brasileira: da fase pioneira à música de protesto

"[nesta terra] tudo se leva em festas, cantar e folgar"

Pe. José de Anchieta¹

1.1. O canto pioneiro

Padre Anchieta nos sinaliza, desde o primeiro século do Brasil "descoberto", a importância do canto como uma das mais tradicionais de nossas práticas musicais, o que, aliás, também pode ser detectado no primeiro documento de identidade do novo país, conforme nos descreve Pero Vaz de Caminha, escrivão da esquadra de Cabral, em sua famosa carta a D. Manuel, rei de Portugal.

¹ Apud José Ramos Tinhorão, 1990: 42.

Não se pode falar ainda de *uma canção brasileira*. Contudo, são vários os gêneros estrangeiros proto-formadores que a prefiguram no curso da vida da colônia: às práticas ameríndias aqui existentes, juntam-se o cantochão dos missionários jesuítas e franciscanos, as fanfarras militares do colonizador, as contribuições da música afro, as canções ibéricas com forte influxo árabe, e, no decorrer dos séculos, as músicas de várias outras procedências. Gêneros como a copla, a xácara, o romance ibérico, a fofa, o fandango, o fado, a tirana, a chula, o lundu, o vissungo (cantiga de trabalho dos escravos), o batuque, vindos da Europa ou da África, aqui se aclimatam na casa-grande ou na senzala, nos burgos ou no campo, misturam-se com a cultura nativa, ganham *cor e som* locais.

Dentre os gêneros que mantêm grande prestígio, na cena musical nacional até a história mais recente, dois merecem destaque, sobretudo a partir da metade do século XIX, chegando às primeiras décadas do seguinte, como importantes protoformadores mais próximos da moderna canção popular brasileira: a modinha e o lundu. A maior contribuição da modinha está na liberdade rítmica, no limite, *ad libitum*, de seu fraseado, constituindo-se, assim, um padrão de interpretação de canções seresteiras. O maior influxo do lundu é encontrado no padrão rítmico de diversos gêneros que se utilizam da síncope, como o maxixe, o choro, o baião, as várias modalidades de samba, etc. Do lundu teria sido retirada a *brasileirinha* (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), célula rítmica básica de nosso ritmo sincopado, conforme será visto.



Existe uma grande controvérsia quanto às origens da modinha, cujas opiniões acham-se polarizadas entre Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão. Andrade é categórico. Mesmo reconhecendo ser a popularização de uma forma erudita, um “caso absolutamente raríssimo”, pois, o comum é justamente o contrário, Andrade sustenta que “a proveniência erudita européia das Modinhas é inconteste” (1989:8). Para ele, a modinha teria sua origem na moda lusa, uso antigo em Portugal para “designar canção vernácula”. No Brasil, teria se popularizado e ganho o diminutivo, pelo jeito brasileiro de tudo acarinhar. Tinhorão, ao contrário, afirma sua origem popular e brasileira. Somente quando o compositor Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) a leva para Portugal, na segunda metade do século XVIII, é que ela teria sofrido os influxos da ária italiana e se elitizado. Um dos compositores a colocar melodia nos seus versos, foi Marcos Portugal, o compositor preferido das cortes lusas da época. Andrade tem sempre em mente as modinhas imperiais de salão acompanhadas ao piano e sujeitas aos influxos das árias italianas, na virada do século XIX, devido à importância das óperas na vida cortesã lusa. Mesmo defendendo sua origem “no formulário melódico europeu”, uma vez nacionalizada, Andrade vê superioridade do similar brasileiro, graças à “sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria”(op. cit., p.7).

Para diversos autores, como Francisco de Assis Barbosa, Suetônio Suares Valença e Manuel Bandeira, por exemplo, Caldas Barbosa,

também conhecido como Lereno Selinuntino,² teria sido, de fato, nosso primeiro compositor brasileiro, cantando seus lundus e modinhas, acompanhado por uma viola de arame. Também o pesquisador Ary Vasconcelos atribui a Caldas Barbosa essa primazia: "o primeiro nome de alguém que fez, comprovadamente, música popular brasileira, é o de Domingos Caldas Barbosa, mulato carioca, filho de um português e uma angolana." (Vasconcelos, 1988:48)³

Sua obra, a *Viola de Lereno*, "levou à Corte um dado de brasilidade consideravelmente forte, não apenas por sua temática, mas sobretudo pela Linguagem repleta de vocábulos cursivos na Colônia e desconhecidos no Reino" (Valença, 1980:28). Os traços caracterizadores dessa "brasilidade" em Barbosa, podem ser identificados pela reação violenta de certos círculos literários lusos, destacando-se seu desafeto maior, o poeta Bocage, contra o sucesso de suas modinhas, quando se lê, por exemplo, de um indignado e erudito Antônio Ribeiro dos Santos:

"Hoje só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garradice. [...] Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas (Lereno Selinuntino) começou de pôr em uso os seus romances e de versejar para as mulheres (1763). Eu não conheço um poeta mais prejudicial à

² Domingos Caldas Barbosa era membro da Arcádia de Roma. A Arcádia era uma sociedade literária característica do período final do classicismo (segunda metade do século XVIII), cujos membros adotavam pseudônimos artísticos simbólicos, retirados, via de regra, da idade clássica antiga greco-romana.

³ Não cabe a esta dissertação aprofundar o tema da fundação da canção brasileira, como espécie de seu mito de origem. Sua breve menção atende tão somente ao fito de mostrar o papel exercido pelo modinheiro Domingos Caldas Barbosa no processo de fixação do lundu e da modinha, conforme atestam os diversos autores acima citados. Talvez o que explique esse destaque deve-se ao êxito do trabalho de resgate das partituras musicais de sua obra, realizado por dois musicólogos, o brasileiro Mozart de Araújo e o franco-brasileiro Gerard Béhague, na Biblioteca Nacional de Lisboa e Biblioteca da Ajuda, também nesta capital, e Biblioteca Nacional de Paris.

educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido: a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana, que faz o caráter de suas trovas, [...] e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas". (*apud* Assis Barbosa, 1980:20)

O lundu, gênero musical de origem afro-angolana, ao se transformar em música-de-salão, penetrando nos meios aristocráticos e burgueses do império, ainda na primeira metade do século XIX, em forma de canção, desgarra-se de suas fontes dançantes afro-populares.

"Considerado lascivo pelo uso da umbigada, só é aceito como lundu-canção, interpretado inclusive por distintas vozes líricas dos salões imperiais do século XIX, após uma assepsia moralizadora, já descolado da prática afro do lundu-dança." (Miranda, 2001: 241)

Seu formato dançante fiel a suas origens, como expressão, a um só tempo, ritualística e lúdica dos escravos, deixava-se acompanhar, nos batuques, por instrumentos de percussão. Além dos saraus da elite e das senzalas, o lundu foi dançado e cantado nos teatros pelos artistas populares, até os primeiros anos do século XX.

A Corte lusa, ao vir para o Brasil, em 1808, trouxe em sua bagagem, o piano, importante instrumento para a dinamização da nossa vida musical, já bastante ativa, conforme atestam várias escolas de música



espalhadas pelo interior do país, sobretudo na região de mineração, mesmo depois de seu período de apogeu, no séc XVIII. Em 1834, o piano passa a ser fabricado no país. Além disso, quatro anos depois, o Rio já contava com sua primeira casa editora de música, de propriedade do flautista francês Pierre Laforge, revelando quão célere se deu a implantação desse incipiente negócio, suporte essencial para consolidar a vida musical nos começos do Brasil Império. Esses dois fatos articulados, o piano e a editoração de partituras, tornam-se fundamentais para a divulgação do lundu e da modinha.

No curso do séc XIX, vozes seresteiras apaixonadas resgatam a modinha como gênero popular, derramando sons dolentes sob as sacadas da mulher amada, acompanhadas por violões plangentes, em praças e ruas brasileiras, mal iluminadas por lampiões a óleo de baleia, ou sob a luminosidade pálida da lua cheia, e no Rio de Janeiro pela iluminação pública a gás instalada pelo barão de Mauá, em inícios da segunda metade do século.

1.2. O canto popular na cena carioca: o abrir do novo século

O intenso crescimento do Rio, na virada do século XX, com mais de 500 mil habitantes, abrigando espessas camadas médias e populares, que vinham aumentando desde meados da segunda metade do século anterior, com o surto do comércio, serviços públicos urbanos com seus pequenos e médios funcionários e um incipiente setor industrial leve, cria



novas necessidades de entretenimento profissional para atender a procura de lazer daqueles segmentos. Tais necessidades serão satisfeitas com o teatro de revista, o circo e os bares na área boêmia (bairro central da Lapa e Cidade Nova), o *chope berrante* (Passeio Público, próximo à Lapa), o intenso comércio de partituras e instrumentos musicais, bem como a incipiente indústria fonográfica, instalada no país pelo austríaco Frederico Figner.

Dentro desse contexto iniciador da profissionalização do artista e do entretenimento popular, note-se a importância dos intérpretes para a canção brasileira que começa a ganhar maior visibilidade, à medida em que a própria sociedade, com o início da urbanização e a conseqüente constituição de um público urbano, adquire igualmente uma configuração mais nítida.

Se na fase pré-profissional tínhamos os compositores e/ou cantores Gregório de Matos Guerra (século XVII), Antônio José da Silva – o Judeu e Domingos Caldas Barbosa (século XVIII), a partir de agora, temos os nossos primeiros compositores e/ou cantores profissionais como Xisto Bahia, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Cadete e Baiano, entre outros, figuras identificáveis numa imensa, talentosa e anônima legião de intérpretes e seresteiros que irão ganhar o reconhecimento do público e marcar, a partir da 2ª metade do século XIX e o começo do século XX, a vida do cancionero popular brasileiro.



Nesse período, destaca-se a fronteira entre o erudito e o popular, ou, dito de outra forma, entre o teatro e o circo, o piano e o violão, fruto, inclusive, dos desejos elitistas de copiar a modernidade do estilo de vida europeu, conhecido como a *belle époque*. Assim, se na cena fechada dos teatros líricos, ouviam-se árias italianas, no circo, o povo se deleitava com um repertório familiar de modinhas e lundus cantados pela voz potente de um Eduardo das Neves ou de um Mário Pinheiro que enchiam, sem grande esforço, o espaço aberto dos picadeiros. (V. Prado, 1989/90: 17)

O crítico teatral Almeida Prado matiza as declarações dos pesquisadores que responsabilizam as influências do *bel-canto* na formatação de uma estética com primazia na intensidade e empostação da voz. Ao se referir à emissão da voz, não é de todo descabido, unir ópera com circo, porém sem exageros. Para ele, existe de fato, pontos em comum entre o teatro, onde inclui a contribuição do café-concerto, e o circo, pois ambos demandam *volume* de voz. Daí, o deslizamento de uma concepção para outra, identificando tudo com as chamadas vozes de ópera.

“Mas não percebo, em regravações de velhos discos, qualquer influência italiana, seja no modo de frasar, que permanece sentimentalmente nosso, de serenatas de esquinas, seja na colocação vocal, que não se subordina a registros bem determinados (tenor, barítono, etc.). Se essas vozes soam ainda hoje agradáveis e bem timbradas, nada vejo nelas que exceda os limites das empostações naturais, produto unicamente da prática continuada. Não são, de modo algum, vozes trabalhadas. E o que

cantam, como tessitura, está ao alcance de qualquer amador medianamente dotado." (Prado, op.cit., p.17)

Observe-se também uma outra tradição musical, os ranchos carnavalescos, que, devido à sua prática em espaço aberto, exigia-se dos cantores "puxadores" das suas marchas (as famosas marchas-rancho), a emissão forte da voz. Daí o nome atribuído a eles de "tenores", uso que perdurou de forma marcante até a chegada das escolas de samba dos anos 30, quando os ranchos iniciam seu período de declínio.

1.3. O teatro popular musicado

O teatro musicado que, junto com o piano e as casas editoras, se apresentava antes como um forte fator de divulgação da nossa canção, nesse contexto, ganha realce, enquanto espaço constituidor de uma estética vocal, como iremos ver. Da virada do século XX até a consolidação do rádio, na terceira década, o teatro popular musicado, depois conhecido como teatro de revista, modelo tropical do *vaudeville* francês, foi um dos maiores meios de difusão da música popular do Brasil. Segundo Valença, esse teatro foi o espaço pioneiro das danças européias abasileiradas, como valsas, *schottisch*, quadrilha e polca que, somadas aos "três gêneros de musica popular brasileira - choro, tango, maxixe - nascidos da fusão daquelas danças músicas com o lundu, vão se constituir na matéria prima sobre a qual



toda uma geração de talentosos músicos-compositores irão trabalhar”. (Valença,1989/90:11). Ele será o grande veículo para que os nossos compositores e intérpretes criassem para o povo que, tão logo conhecia as canções do teatro musicado, as cantarolava pelas ruas e praças do Rio. Invertendo esse fluxo estético de nossa música popular, muitas dessas canções entoadas nos espaços públicos, retomavam ao teatro, em forma de novas criações.

A revista, desde seus inícios, foi um grande laboratório para os compositores contemporâneos dos pioneiros estúdios de gravação anteriores à era do rádio, como Chiquinha Gonzaga, que lança em 1897, seu famoso *Gaúcho*, mais conhecido como *corta-jaca*, na revista *Zizinha*, maxixe que se transforma em grande sucesso, a partir do momento em que a revista proporciona a receptividade e divulgação da sua obra, amplificando as possibilidades das partituras impressas.

Mas o que efetivamente foi esse teatro, de forte apelo popular, e que logo conquistou o público carioca e estrangeiro que vivia no Rio, sobretudo a colônia lusa, seguida da dos espanhóis, franceses, italianos e outros? Tratava-se de encenações debochadas e satíricas, com textos inteligentes e bem humorados, baseados, via de regra, em fatos reais do cotidiano carioca, apresentando canções de fácil memorização, e elenco geralmente formado por mulheres de “caras e corpos graciosos”. Suas montagens eram basicamente produzidas com financiamento do

empresariado português, bastante expressivo no Rio de então, contando ainda com a importação de técnicos, artistas, autores e diretores, diretamente de Portugal.

A grande presença lusa no teatro de revista deixou impregnada uma linguagem teatral com forte influência do modo lusitano de falar, cuja prosódia, sotaque e formas idiossincráticas de se expressar, só irão perder sua forte influência com o surgimento do modo coloquial carioca de falar, ocasião em que o tipo popular do “portuga”, dos anos 30, enfrenta, no imaginário e no real dos setores populares, o tipo “malandro do morro”, sobretudo na disputa pela preferência do amor da cultuada “mulata”.

Destacava-se na cena urbana carioca, a praça Tiradentes, centro do foco das atenções das companhias e do público apreciador do gênero.

1.4. O disco: da era mecânica ao sistema elétrico

O novo século trouxera uma grande novidade, vinda na bagagem de um itinerante judeu-austriaco, o empresário Frederico Figner, que, antes de aqui aportar com sua parafernália tecnológica, andara por outras terras americanas. Percebendo que a intensa vida musical carioca, expressa na rica inventiva da sua arte musical, constituída por uma variedade



e mistura de gêneros e estilos, Figner pressente bons negócios. Assim, depois de percorrer vários países do novo mundo, instala-se definitivamente em terras brasileiras, abrindo a Casa Edison, responsável pelas primeiras gravações fonomecânicas. Nessa casa pioneira, o cantor Baiano grava em 1902, o lundu *Isto é bom* de Xisto Bahia. Sua inovação passará a ser um elemento valiosíssimo para o registro mecânico das vozes e instrumentos da cena musical brasileira.

Note-se que as primeiras gravações musicais despertaram suspeitas quando ao destino de sua propriedade. Num momento em que os direitos autorais não estavam ainda preservados (a primeira sociedade arrecadadora surgiu em 1917, a SBAT, inclusive com a participação direta de Chiquinha Gonzaga), Eduardo das Neves, por exemplo, temia que suas modinhas, se gravadas, seriam copiadas por outros, apossando-se assim de sua autoria. Consultando os primeiros catálogos referentes às gravações da Casa Edison, ressalta-se a grande presença de gêneros da música popular, fonte preciosa para a nossa pesquisa. Figner foi o primeiro a gravar nossa música popular em cilindros de fonógrafo e chapas, precursoras dos discos. Já em 1902, com as instalações do primeiro estúdio de gravações num puxado da Casa Edison, editava-se o primeiro catálogo brasileiro de chapas. (V. Francheschi, 1988:118)

Quando surgem as primeiras gravações cariocas, no abrir do século, já estava consolidada uma música popular urbana típica, como o



maxixe e o choro, que então passa a coexistir com gêneros estrangeiros aqui aportados ao longo do séc. XIX, como a valsa, a mazurca, a *schottisch* e a habanera. O novo invento enseja “a coleta providencial de exemplos de alguns gêneros musicais ligados à cultura negro-brasileira, como o lundu e os batuques, os quais ficariam sem registro, não fora a oportunidade histórica da criação do processo de gravar sons” (Tinhorão, 1981:14)

Em 1904, dá-se o início da gravação em massa de discos, transformando a música num produto industrial, ampliando assim, o mercado de trabalho do artista popular.

De início, Figner, como proprietário e diretor-artístico da Casa Edison, tinha apenas critérios quantitativos na escolha do que gravar nas “primeiras máquinas falantes”, o que Giron denomina de “anticritério”, resultando num excesso de produção, sem controle de qualidade. (Giron, 2001:56)

Graças aos aspectos curiosos do pioneirismo da técnica fonomecânica, seu processo de gravação, descrito inclusive por artistas da época, merece ser detalhado, visto ser ele um elemento crucial para ter um melhor juízo da estética vocal difundida na época.

Nessa era pré-microfone, o meio utilizado para conduzir a vibração do som era uma campânula de bronze chamada autofone. Espécie de corneta de grande abertura, sua boca recebia o som emitido para ser enviado a um diafragma de borracha com uma agulha na ponta que, por seu



turno, fincava um sulco numa matriz de cera, registrando o som da voz ou dos instrumentos. Para essa primeira operação, o técnico de som era uma figura fundamental. Postado ao lado do cantor, ele segurava seu ombro para direcioná-lo, conforme a intensidade da voz. No momento dos agudos, ele era afastado da campânula, e, nos momentos mais suaves, o intérprete era aproximado. (Cf Almeida 2001). Ademais, a dicção das vogais como o **A** e o **O** devia ser bem aberta e prolongada, e as consoantes **L** e **R** deviam ser pronunciadas de forma enfática, para possibilitar seus registros na cera.

No caso das bandas ou conjuntos, os músicos tocavam amontoados na frente da campânula, que recebia essa massa sonora informe, comprometendo sua qualidade, além do aspecto bastante desagradável de se tocar numa sala fechada, sobretudo no verão úmido carioca. Durante o tempo em que a matriz de cera era enviada à Alemanha, para reproduzir suas cópias em disco, este só podia ser comprado nas lojas do Rio, seis meses depois. (Cf. Almeida, 2001)

Será o mesmo Figner que irá trazer, em 1926, o sistema fonoelétrico de gravação (chamado também de sistema ortofônico). Agora os intérpretes deviam ter mais cuidados com a emissão da voz, devido à sensibilidade do microfone, meio mais preciso para o registro do som. Assim, um cantor de voz possante devia se postar a, pelo menos, meio metro de distância do microfone, para evitar microfônias e/ou outros ruídos.



Nessa fase de transição tecnológica, com a queda das chamadas máquinas falantes e ascensão do microfone e fonógrafo elétrico, muitos cantores sentiram-se ameaçados, dentre eles, Vicente Celestino, que foi para o "arquivo morto da música", na feliz expressão de Giron (2001:60), mas apenas por pouco tempo, pois em 1932, ele retomaria sua carreira de sucesso, agora no chamado teatro ligeiro, no cinema e no rádio. Eis o depoimento da própria esposa de Celestino:

"Veio então a gravação elétrica, cuja aparelhagem, muito sensível e sem controle nas mãos inexperientes, foi um inferno para Vicente. Obrigavam-no a ficar de costas e a 20 metros de distância para gravar, ficando prejudicadíssimos o timbre e a dicção" (depoimento de Gilda Abreu, *apud* Giron, op. cit., p.85)

Em fins dos anos vinte, o aperfeiçoamento dos discos gravados por sistema elétrico, e a difusão do rádio, nos anos trinta, aliada aos shows dos cassinos e hotéis, intensificam a profissionalização do artista popular.⁴

⁴ Outros detalhes técnicos acerca das gravações pelo sistema elétrico, serão analisados por ocasião da dupla Mário Reis e Francisco Alves, da presente dissertação, inclusive com alguns momentos hilariantes, provocados pelas limitações de um meio ainda incipiente e as engenhosas soluções encontradas pelos técnicos para superá-las.



1.5. A época de ouro da música popular brasileira

Apesar do rádio ser apontado como o grande responsável, o que é verdade, a partir dos anos trinta, pelo que passou a ser conhecido como a *época de ouro* da nossa música popular, não podemos desprezar outros espaços que foram de fato também importantes para configurar essa época como tal, a exemplo dos shows nos cassinos recém-abertos e nos hotéis de luxo, além dos espetáculos dos teatros de revistas musicais.

Desde a virada dos anos 30, surgem grandes compositores e intérpretes, a exemplo de Ismael Silva, Noel Rosa, Ary Barroso, Orlando Silva, Mário Reis, Araci de Almeida, Francisco Alves, Assis Valente, Custódio Mesquita, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Dorival Caymmi, Marília Batista, Dalva de Oliveira, Carmen Miranda, Silvio Caldas, as irmãs Dircinha e Linda Batista, alguns desses chegando ao estrelato, como verdadeiros mitos populares.

“O rádio criava toda uma mística em torno de astros e estrelas da música popular, garantindo a multiplicação da vendagem de discos. Contratos com emissoras e gravadoras possibilitarão a ascensão social do artista popular [...]” [...] O ouvinte para quem as canções eram dirigidas era o homem médio[...] As canções dirigiam-se para um grande abraço, um abraço de ‘corações de norte a sul’, isto é, para homens e corações que se identificam através da música em várias regiões do país.” (Krausche, 1983:37s)

Vemos assim que, a indústria de entretenimento popular da época ganha grande força na produção, difusão e divulgação dos bens culturais com as emissoras e gravadoras operando juntas. Em 1931, a prensagem do samba *Com que Roupa?*, primeiro grande sucesso de Noel Rosa, atinge 15 mil discos, número extraordinário, considerando a população possuidora de vitrola, na época, inferior a 5% da população brasileira, que devia girar em torno de 30 milhões.

A marchinha *Cantores do Rádio*, da autoria de Lamartine Babo, Braguinha e Alberto Ribeiro, de 1936, expressa bem o prestígio do meio na época: *Nós somos os cantores do rádio/ Levamos a vida a cantar/ De noite embalamos teu sono/ De manhã nós vamos te acordar. Nós somos os cantores do rádio/ Nossa canção, cruzando o espaço azul,/ Vão reunindo, num grande abraço, Corações de Norte a Sul.*⁵

Maestros, compositores e intérpretes, músicos em geral, eram relativamente bem pagos, considerando o mercado de trabalho da época, para participar, ao vivo, em vários momentos da programação das emissoras. Estas, bem como, alguns cassinos, possuíam suas próprias orquestras, realizando shows musicais, lugares importantes para a prática do

⁵ Em 1963, provavelmente na TV TUPI, realizou-se um programa antológico: numa espécie de metaLinguagem (um meio servindo de veículo, Linguagem e moldura a outro), o programa "Cantores do Rádio" fez referência explícita à época de ouro da música popular brasileira - quatro cantores consagrados naquela mesma época (Orlando Silva, Silvio Caldas, Dorival Caymmi e Carlos Galhardo participam de um programa, sob o comando de Bibi Ferreira, resgatando exemplares do repertório do nosso cancionário popular, pela voz e performance

nosso cancioneiro popular moderno, já apresentando uma carreira de sucesso.

É interessante observar ainda, um fato que ocorre nessa época referente à performance dos intérpretes. O modo potente de cantar, necessário como se viu para o canto forte das arenas abertas e picadeiros dos circos, dos espaços livres do chope-berrante, dos desfiles dos ranchos carnavalescos, aliadas à necessidade do registro da voz nas chapas de metal do sistema mecânico, sofrerá uma alteração profunda com a gravação elétrica e a explosão do rádio. O vozeirão de Vicente Celestino terá, a partir daí, a concorrência, de um Mário Reis. Tal alteração dar-se-á na performance dos cantores, como Luiz Barbosa, Lamartine Babo, Noel e Adoniran Barbosa, conduta vocal mais apropriada para a criação da geração de compositores dos anos 30, do samba carioca, mais narrativo, com temática urbana dedicada a cenas do cotidiano, a exemplo de Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira, etc. Essa nova maneira de cantar, mais próximo ao coloquial, da voz falada, inaugura uma nova conduta vocal do intérprete brasileiro, que, até os dias de hoje, serve como referência para o estudo sobre o canto popular do Brasil.

Outra modalidade da expressão de nosso cancioneiro são os grupos vocais. Coexistindo com os intérpretes individuais, têm-se, desde os duos, a exemplo de *Joel e Gaúcho*, aos quintetos, predominantemente

daqueles quatro artistas. (A autora deste trabalho teve a oportunidade de ouvir uma gravação desse programa do acervo do produtor musical Helton Altman, doada pelo pesquisador Miécio Café).

masculinos, a exemplo do *Bando da Lua*, *Anjos do Inferno*. Essa tradição é mantida na *bossa nova* com *Os Cariocas*.

Cabe aqui, ainda que num rápido registro, o relato do que ocorre no interregno entre o final da segunda grande guerra até a bossa-nova, movimento de reação a um período de grande influxo dos gêneros musicais dos países hispano-americanos, como rumbas, mambos, rancheiras, guarânias e boleros. Auxiliado pelo radio e pelos discos, o impacto de tais gêneros foi de tal ordem que chegou a influenciar não apenas gêneros como o samba-canção (daí o neologismo sambolero), criando um estilo que passou a ser chamado de música de “fossa” ou de “dor de cotovelo. Os intérpretes latino-americanos, por sua vez, deixam marcas na estética vocal dos nossos intérpretes.

1.6. A bossa nova e a canção de protesto

Logo após à segunda guerra, o *jazz* e alguns cantores da música popular norte-americana exercem grande fascínio no meio musical brasileiro, influenciando o estilo de cantores e compositores de uma fase que passou a ser caracterizada como pré-bossa nova. O movimento da *bossa-nova*, que irrompe no final dos anos 50, representa uma importante inflexão musical, fazendo surgir uma legião de novos compositores e/ou intérpretes,



responsáveis por uma revolução estética na composição e na interpretação da música popular brasileira.

A efervescência dos movimentos sociais que marcam a vida política do início dos anos 60 e a resistência ao golpe militar de 1964, são diretamente responsáveis por um momento marcante da *canção de protesto* que irá caracterizar, até o surgimento do *tropicalismo*, a música popular brasileira desse período. O protesto ou a canção engajada representará, inclusive, um divisor de águas no interior do movimento da *bossa nova* – de um lado, o lirismo *do amor, do sorriso e da flor* e de outro, a vida *dos oprimidos da cidade e do campo*.⁶

É desse período o uso de peças em que se mesclavam textos e canções de conteúdos libertários e denunciadores do subdesenvolvimento do país, da miséria do Nordeste, e da exploração dos trabalhadores. Enfim, um cancionário voltado para uma temática mais social. Os exemplos mais expressivos dessa época são os shows *Opinião e Liberdade, Liberdade*, no teatro Opinião do Rio de Janeiro. Une-se a denúncia da exploração do trabalhador do sul urbano (Zé Keti) com a miséria e o subdesenvolvimento do Nordeste rural (João do Vale). Redescobrem-se compositores populares de samba de morro como Cartola e Nelson Cavaquinho. Dentro daquela mesma temática de resistência e denúncia, monta-se em São Paulo, uma série de encenações como *Arena canta Zumbi*

⁶ A análise mais aprofundada da Bossa Nova será feita no item em que se examina a estética vocal do cantor João Gilberto.



e *Arena canta Tiradentes*, sob a direção do Gianfrancesco Guarnieri, que se torna, inclusive, parceiro do compositor Edu Lobo, como letrista de algumas de suas canções.

Feita, sumariamente, essa retrospectiva da canção popular brasileira, inserida no seu contexto sócio-histórico, indo até a época da bossa nova, período que limita o arco de abrangência do estudo das referências de condutas vocais a serem analisadas nesta dissertação, dispõe-se de um patamar de análise para, a partir daí, examinar, também no seu contexto histórico, os principais intérpretes-referência das diversas épocas que marcaram o canto popular do Brasil.



Capítulo 2

2. Intérpretes do cancionero popular do Brasil: do teatro de revista ao banquinho e violão

2.1. A voz e a revista: Araci Cortes

Araci Cortes nasce em 1904, ano em que começa a operação *bota-abaixo* do Pereira Passos, prefeito do Distrito Federal, o projeto modernizante que procura transformar, a ferro e fogo, o Rio de Janeiro, numa capital digna dos desígnios elitistas do poder republicano, expulsando a população pobre, na maioria negra, da área central e que busca novo teto em áreas próximas, como os bairros da Cidade Nova e a futura *Pequena África*.⁷

Araci nasce na rua Matoso, precisamente numa área próxima à Cidade Nova, abrigo de importantes práticas musicais de marcante origem afro, como o maxixe e o choro, bem como pelo surgimento e fixação do samba urbano, e do moderno carnaval com a geração do bairro do Estácio de Sá. Sua família muda-se mais tarde para o Catumbi, tornando-se vizinha da

⁷ O nome Pequena África, atribuído ao compositor Heitor dos Prazeres, para designar uma extensa área próxima ao centro carioca, vinha recebendo expressivos continentes negros, sobretudo da Bahia, desde meados do século XIX. No seu coração, próximo à Praça Onze, localizava a casa da baiana Tia Ciata, famosa por suas longas festas, onde surgira o polêmico Pelo Telefone, em 1916, tido como primeiro samba gravado pelo cantor Baiano, e sucesso absoluto no carnaval do ano seguinte. (Cf. Moura, 1983)

pensão de Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, seis anos mais velho do que ela. O Catumbi era um pacato bairro, onde grupos de boêmios faziam serestas, embalados ao som do violão, flauta e cavaquinho, formação instrumental responsável pela fixação do choro, um dos mais sofisticados gêneros da moderna música popular brasileira, na opinião de vários músicos. A casa de Alfredo Vianna era freqüentada por músicos como Donga, Sinhô, João da Baiana, bem como artistas de formação erudita, sendo Villa-Lobos o mais célebre de todos.

A menina Zilda, nome de batismo de Araci, com o seu pai⁸, modesto flautista, era uma das assíduas da pensão Vianna, ocasião em que, junto com a menina Dalva, irmã de Pixinguinha, procurava, com seu corpo ainda em formação, acompanhar os meneios do fraseado sinuoso das melodias e do "ritmo malemolente e buliçoso", como se dizia, dos choros e maxixes, interpretados pelos artistas freqüentadores da pensão. Tais meneios foram, de forma inconsciente, sinalizando um estética que iria aflorar mais adiante, quando se torna atriz e cantora profissional. Na adolescência, Zilda participa de grupos amadores de teatro, e, aos dezesseis anos, faz sua estréia profissional, cantando e dançando no circo, a grande escola de Vicente Celestino e Francisco Alves, entre outros, como veremos.

No início dos anos 20, os *Oito Batutas*, prestigiado grupo instrumental masculino liderado por Pixinguinha, animavam as salas de



recepção dos cinemas e teatros, cujo público que, em sua maioria, era formado por membros da elite carioca, ia apreciar suas apresentações. Posteriormente, quando o grupo começa a tocar em algumas burletas (comédia ligeira geralmente musicada, com possível origem no teatro Italiano), o crítico teatral e incentivador dos *Batutas*, Mário Magalhães, concluiu com China, irmão de Pixinguinha, um dos integrantes do grupo, que “*havia homem demais no grupo*”.

“Mário então diz: Tem que ser alguém que não destoe de vocês, entende China? Uma voz bem brasileira para cantar o que vocês tocam [...] China entendeu e não demorou nenhum minuto para dar a resposta: - Eu tenho uma, seu Mário! [...] A Zilda que estreou no Democrata Circo, a menina é boa mesmo!”
(Ruiz, 1984:25)

Assim, a menina participa com o grupo de Pixinguinha, de um espetáculo, ainda com nome de Zilda Cortes. Mário a rebatizara com um codinome, segundo ele, bem mais genuinamente brasileiro, porém, não agradando de pronto a adolescente Zilda. Será na sua estréia, no Teatro Recreio, em fins de 1921, que nasce Araci Cortes, quando aflora a arte da menina Zilda aprendida na pensão do velho Vianna, agora unida numa única performance, em que o cantar e o representar faceiro integrava-se numa só pessoa. Nascia a canta-atriz.

⁸ Carlos Espíndola, pai de Araci, era flautista de “grande perfeição”, segundo apreciação de Alexandre Gonçalves Pinto, em *O Choro* (1978:18)

Num curto espaço de tempo, Araci participa de três diferentes revistas. É quando entra em contato direto com o compositor Sinhô, conhecido como *Rei do Samba*, futuro autor de *Jura*, um dos maiores sucessos da cantora. Araci, ao lado de artistas consagrados, logo inicia uma carreira vitoriosa, com rebatimentos decisivos no canto e na nossa música popular, principalmente como uma das precursoras de uma *brasileirice*, com traço de *brejeirice* no modo de cantar.

Em 1923, Araci passa a integrar o elenco da Companhia Pinto Filho, estreando na revista *Jazz-band*, como uma das protagonistas, especialista em tipo caipira. Contratada por uma das mais estáveis companhias de revistas e burletas, a *São José*, Araci irá atuar ao lado do cantor, também novato, Francisco Alves, sob a direção artística de Luís Peixoto, que passa a exercer grande peso em sua carreira, recebendo comentários elogiosos do crítico Mário Nunes, do periódico carioca *Jornal do Brasil*.

“É uma figura interessante de fisionomia picante, o corpo gracioso e flexível, interpretando papéis caracteristicamente nossos; possui graça natural e feitio próprio, predicados que lhe asseguram o sucesso e a simpatia da platéia.”
(Ruiz, op. cit; p.41)

Peixoto logo percebe em Araci, uma boa dose de ousadia, bem apropriada ao teatro de revista, sintonizada com as novidades que a companhia francesa *Bataclan* trouxera em 1922, gerando sua congênere brasileira *Trololó*, sinônimo então de revista no Brasil. Esta revoluciona o

visual de suas montagens, com lindas mulheres, criando um grande impacto com o nu artístico, e a ausência das antiestéticas meias que cobriam as pernas das coristas. Agora, o elenco feminino, para alimentar a fantasia masculina, era obrigado a ter pernas magras esculpturadas e corpos maravilhosamente esculpidos, para dançar as novas coreografias. O *Trololó* pretendia ser mero entretenimento teatral ligeiro, sem maiores aspirações, com muita música, brilho, luzes e cores. Ainda dirigida por Luís Peixoto, Araci faz em 1924, ao lado de Chico Alves, diferentes papéis recheados de intervenções musicais, sempre com expressão e graça.

A revista *A carioca* revela um novo direcionamento cênico, distinto das revistas francesas, fazendo Araci ousar, em sua expressão corporal cênica, dançando um maxixe bastante fogoso. Isso ocorre na remontagem de *Forrobodó*, autêntica burleta carioca, com típicos personagens nacionais retratados, com músicas de Chiquinha Gonzaga e figurinos originais e extravagantes assinados por Luís Peixoto, bem como em *Secos e Molhados*, quando Araci desempenha, numa das cenas, passos de sapateado, gênero recém-chegado dos EUA, cujos volteios logo aprende e desenvolve magnificamente, em montagens posteriores. A influência das revistas francesas foi cedendo espaço à onda avassaladora das novidades do cinema americano, com seus *ragtimes* e *foxtrotes*, para citar alguns gêneros, que iriam conviver com maxixes, choros e sambas.

Se antes, as festas da Penha nos domingos de outubro, ofereciam o espaço para o lançamento popular de sucessos para o carnaval, agora eles se consolidam, no cantarolar e assobiar anônimo do povo carioca, após seu lançamento no teatro de revista, sendo automaticamente encaminhados para os estúdios de gravação e editoras de partituras. Assim, os empresários do teatro de revista eram ansiosamente assediados pelos compositores caitituando⁹ suas músicas para serem interpretadas em cena. Muitas vezes, os autores e empresários não davam muito atenção ao texto da revista, valorizando mais as músicas que garantiam o sucesso de público, ajudando assim a “vender” o espetáculo, a exemplo das canções de Sinhô.

No apogeu da revista, quando a era do disco e do rádio já se insinuava, muitos compositores, entre populares, eruditos e semi-eruditos, como José Maria de Abreu, Chiquinha Gonzaga, Vicente Paiva, Eduardo Souto, Sinhô, Pixinguinha, Heckel Tavares, Henrique Vogeler, Donga, Lamartine Babo, e Ary Barroso, dentre outros, criaram para as revistas, melodias de fácil apelo, na esperança de verem suas músicas de pronto, amplamente reconhecidas, e terem uma sobrevida para além da efemeridade sazonal da revista.

Em 1928, Araci, a “estrela brasileiríssima” do teatro de revista, capaz de atuar em diversos contextos, estava pronta para uma nova

⁹ De caitituagem, prática comum nos meios artísticos da época, pela qual compositores faziam uma espécie de lobby junto aos produtores musicais das revistas e depois das gravadoras e rádios, para divulgarem suas músicas. Uma das formas de obter êxito era dar a parceria da canção a esses divulgadores que poderia ser, inclusive, um cantor, como foi o caso de Francisco Alves, que ganhou a parceria de muitas canções de Ismael Silva, usando desse expediente.



façanha: ser uma grande lançadora de sucessos. Assim, as revistas carnavalescas apresentam uma novidade: as letras das canções serviam de temas para os quadros da revista. Nestes, inseriam-se intérpretes de forte apelo popular para cantá-las, a exemplo da Araci, Chico Alves, Vicente Celestino, e depois, Silvio Caldas e Carmem Miranda.

Também em 1928, Araci, ao participar da revista *Microlândia*, reencontra o compositor Sinhô, parceiro do maestro Radá nas composições do espetáculo.

“Sinhô estava no auge de seu sucesso, com os seus e os sambas alheios. O seu nome era um poderoso atrativo para assegurar público ao teatro de revista. J.R.Tinhorão relaciona essas revistas, as quais Sinhô, entre 1919 e 1930 - ano da morte do compositor - deu sua contribuição. Segundo esse pesquisador são 42 títulos, nos quais Sinhô entrou com maior ou menor contribuição, às vezes com uma composição só, mas o bastante para ter seu nome destacado nos créditos da revista, tal o seu prestígio.” (Ruiz, op. cit., p. 107)

Nessa revista, Araci canta, dentre várias canções de Sinhô, seu samba amaxiado *Jura*, marco na sua carreira emplacadora de sucessos, voltando várias vezes ao palco para reprisar a performance. Com o sucesso de *Jura* na revista e no disco, Araci consegue um grande feito: Sinhô, conhecido por sua idiossincrasia às intérpretes femininas, curva-se, reconhecendo na cantora, sua melhor intérprete. Até então, Chico Alves gravara, de 1920 a 30, dezenove de suas composições. E foi Mário Reis

quem melhor se adequara ao estilo do compositor, cantor que servirá mais a frente, de espelhamento para cotejar algumas de suas performances com as de Araci.

Outro grande sucesso na carreira de Araci, dá-se no mesmo ano de 1928, ao atuar na revista *Miss Brasil*, de Luís Peixoto e Marques Porto, interpretando *laiá*, também conhecida como *Ai, Yoyô*,? novo título para *Linda Flor*¹⁰, visto como a primeira gravação do samba-canção de estilo moderno, logrando igualmente enorme sucesso, em cena e em disco, recebendo inclusive, elogios calorosos de seu colega de elenco, Vicente Celestino.

Henrique Vogeler, autor da melodia do samba-canção, estava insatisfeito com a letra de Candido Costa, interpretada sem qualquer *elã* e nenhum sucesso, por Dulce de Almeida, na revista *A verdade ao meio-dia*. Vogeler, sabendo do valor de sua composição, procura Vicente Celestino para gravá-la, o que faz com sua potente voz, impregnando-a com seu talento interpretativo, porém sem realçar as nuances de ritmo procuradas pelo autor. Ou, como diz Tinhorão “ainda uma vez, não permitia reconhecer a dose certa de balanço rítmico de samba, que Henrique Vogeler tentava introduzir como um elemento propositadamente perturbador da melodia clássica da canção” (*apud* Ruiz, op. cit., p.118). Ao mostrá-la ao letrista Luís Peixoto na esperança de salvar sua canção, Vogeler executou ao piano “[...] como realmente era o

¹⁰ Faixa 1, do CD1: Anexo1.



andamento da música que, até então, fora ouvida mais como canção do que como samba que Vogeler pusera na pauta." (Ruiz, id., p.119)

De imediato, o que chama a atenção na gravação original desse samba-canção, é a região aguda em que Araci canta, diferenciando-se das regiões mais próximas do médio e do grave, predominantes no canto popular do Brasil. É importante sublinhar que a região mais aguda carece normalmente de muita clareza na articulação das palavras para um bom entendimento da letra das canções. Esse feito é obtido por Araci com muita propriedade, pois, mesmo transitando na melodia de Vogeler, numa região bem aguda (*do Mi 3 ao Lá 4*), ela se faz claramente compreender, graças, inclusive, à brejeirice que imprime na sua interpretação, sinônimo de um jeito maroto e alegre de cantar, fazendo fluir sua expressividade, bem como revelando sua principal característica de conduta vocal.

Com o sucesso de *Jura* e *Ai, Yoyô*, Araci dá um salto de qualidade, como intérprete mais independente da revista, pois, se antes era a rainha do teatro musicado, agora é vista pelos compositores como a grande intérprete valorizadora de suas criações, pois suas interpretações originais adicionavam cores, matizes, dengues, inflexões lânguidas da voz e uma "pitada" de marotismo, impossíveis de serem registradas em partituras, e que deleitavam o grande público.

Laranja da China, de Olegário Mariano e L. Peixoto, é o título da nova revista do *Recreio*, que apresenta composições do novato Ary



Barroso: os sambas *Vamos deixar de intimidade* e *Vou à Penha*. Amor à primeira vista de Araci, o primeiro samba é logo incluído na revista, tomando mais um êxito emplacado na sua voz.

A revista *Vamos deixar de intimidade* aproveita o sucesso do samba de Ary. O procedimento de nomear a revista com títulos de músicas de sucesso era uma estratégia de apelo popular direto bastante difundida, conferindo ainda mais ao teatro de revista, a importância de divulgador da nossa música popular.

Com um variado repertório, da canção romântica ao samba ligeiro, com letras de duplo sentido, Araci seduz os freqüentadores de seus espetáculos.

“Um bom exemplar do gênero é *Tu qué toma meu home* ¹¹, samba de Ari Barroso e Olegário Mariano, lançado em 1929 na revista *Vamos deixar de intimidade*. Nitidamente influenciado por Sinhô, o então novato Ary compôs diversos sambas como esse, de excelente qualidade melódica” (Severiano, 1984: 3)

É importante, para os objetivos analíticos desta dissertação, atentar-se para o que estava ocorrendo com o *novo samba urbano* da virada dos anos 30, aquilo que o pesquisador Carlos Sandroni denomina de “novo

¹¹ Faixa 2, do CD1: Anexo1.



padrão rítmico" do gênero,¹² quando ele se afasta de suas origens amaxixadas e dos sambas de rodas rurais da velha Bahia, empreendimento levado adiante pela turma do Estácio. Sentindo a necessidade de acelerar o samba para o desfile carnavalesco, teria sido o compositor Alcebiades Barcelos, o introdutor do tamborim e do surdo de marcação no samba,

"cuja pancada fazia prevalecer o tempo forte do ritmo 2/4, em oposição ao movimento mais lento, em meneios, do lundu, ou, em volteios, do samba baiano, mais próximos do maxixe. Introduzindo a batida forte no segundo tempo do compasso, através da pancada do surdo de marcação, [...], esse procedimento contribuiu para alterar o amaxixado do seu ritmo" (Miranda, 2001:286)

O tamborim de registro mais agudo, tinha a função de executar o contraponto, preenchendo os claros entre os tempos fortes do surdo. Outro efeito sutil na batida do samba foi obtido pela articulação da pancada forte do surdo com a nota de antecipação.

"Recuada [geralmente] no final do compasso, ela passa a anunciar [...] no compasso anterior, a nota que virá do compasso seguinte, roubando seu valor pelo recurso da ligadura, o que, por si só, já quebrava a previsibilidade métrica do andamento da música." (Miranda, op.cit., p 286)

¹² Sandroni, site.2000. Ver também Sandroni, 2001, p. 32 e pp. 131 a 142.

É justamente esse jogo articulado pelo balanço da nota de antecipação com o tempo forte do compasso que dá uma sensação de suspensão e vazio, preenchido pelo movimento do corpo e que, certamente, foi incorporado nas performances da canta-atriz, a partir de 1932. Em suas performances, Araci parece realizar, muito à vontade, a síncope que, segundo Muniz Sodré, levava o corpo dançante a ocupar o tempo vazio, deixado pelo deslocamento do tempo forte, com palmas, requebros e meneios. "É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço." (Sodré, 1979: 17)

Ao se analisar a gravação do samba *O que é que?*¹³ de Benjamim S. Araújo, de 1932, observam-se as seguintes características: trata-se de um samba tipicamente moderno, dentro dos cânones dos pioneiros sambistas do Estácio, em que se percebe nitidamente a pancada forte do surdo de marcação no segundo tempo do compasso binário, aliada à leveza da intenção brejeira de Araci que, em vários momentos, canta usando do recurso da nota de antecipação. Essa mesma brejeirice, que revestia uma gestualidade cheia de meneios, encontra-se no alegre contracanto que Araci improvisa, durante o solo da orquestra.

¹³ Faixa 3, do CD1: Anexo1.



Em síntese, Araci Cortes surge num momento de grandes mudanças nos principais meios de divulgação da música brasileira: num primeiro momento, os dois decênios do novo século, quando conviviam o teatro de revista, o circo, a edição de partituras e o início do disco em sua fase fonomecânica; depois, o grande salto para o final dessa linha de tempo, em fins dos anos 20, com a indústria do disco fonográfico e o sistema radiofônico. A partir desse patamar, os intérpretes de música popular começam uma fase de ascensão.



2.2. A voz e o disco: Mário Reis

Mário da Silva Meirelles Reis, ou simplesmente Mário Reis, nascido de uma família de classe alta carioca, e conhecido como “Doutor em Samba”, dentre vários títulos que recebeu, na virada dos anos 30, vestiu o *smoking* no samba.

Desde o início, Mário Reis já encantava, por sua divisão silábica, na escansão das palavras, dando nova interpretação ao samba, impregnando-o de uma leveza, sobretudo nos sambas amaxixados, conduta vocal inusitada para os padrões da época, prenunciando a sincopação do moderno samba urbano que a geração do bairro Estácio de Sá estava criando. Dotado de um timbre suave de tenor, sua forma de emitir a voz traía uma elegância, conforme nos atestam as gravações da época.

Mário funda um modo todo peculiar de cantar samba e ele tinha tanta consciência de seu pioneirismo que, segundo Giron, chegou a criar uma teoria, pela qual, um outro Mário, o modernista Mário de Andrade, o elogiava por esse gesto fundador:

“em contraposição do canto lírico da escola italiana, até então moda nas vozes de Vicente Celestino e Francisco Alves, Mário Reis impunha um canto falado, um sotaque carioca, uma maneira brasileira de abordar a canção. Seu estilo colaborou para mudar o jeito do canto na música popular. Mas Mário de Andrade era só a evocação de autoridade. A teoria de

que ele alterou a música, 'dizendo o samba', era dele próprio[...]"
(Giron, op. cit., p.13)

Noel Rosa, com quem se identifica, considerando que ambos não pertencem ao extrato social da imensa maioria dos sambistas da época, segue sua conduta do canto coloquial, cuja voz era emitida em *staccato*, diferente do dó de peito, conforme na época se chamava esse tipo de voz influenciada pelo *bel canto*.

Mário Reis foi, de fato, um divisor de águas do samba:

"a fase do samba cantado, que usava notas agudas e longas, em vez de breques, e a fase do samba declamado, que dispensando o dó-de-peito, exigia do intérprete uma articulação mais clara das palavras do texto e sobretudo um mais apurado senso rítmico."¹⁴ (Mozart Araujo, *apud* Giron, op. cit., p. 17)

Querer atribuir sua conduta vocal apenas ao disco elétrico recém-inventado, como se faz com certa frequência, é reduzir a dimensão do que representou a irrupção de sua estética, realmente algo novo, no mundo musical carioca da época. Seu sucesso se deve a uma constelação de fatores, donde podemos destacar três, além do sistema fonoeletrônico:

¹⁴ Mozart de Araújo *in* contracapa do álbum Mário Reis apresenta músicas de Sinhô, Continental, 1951, *apud* Giron, op. cit., p. 17

a) sua estreita ligação com Sinhô, pianeiro¹⁵ da loja *A Guitarra de Prata*, e seu verdadeiro descobridor, a quem Mário já admirava, sabendo inclusive de cor muitas de suas canções, e com quem aprendeu a cantar samba e a tocar violão, convivência que certamente influenciou a escansão ritmada que o caracteriza, em frases mais curtas, instigadas pela síncope dos sambas amaxixados de Sinhô. Este pertenceu à primeira geração de sambistas da casa da Tia Ciata. Ele silabava seu canto, sincopando seus sambas amaxixados de forma descontraída sob os influxos do lundu. Segundo Alencar, os ajustes da estética vocal de Mário ao estilo da frase curta, enunciava o canto de forma clara, e principalmente, valorizava as passagens sincopadas, pelo acento das frases, com a excelência do breque e a insolência dos sambas de Sinhô. “Este, arguto como uma raposa de fábula, viu logo no moço Mário Reis o cantor que ainda não descobrira. E na verdade ambos se tomaram, de logo, donos dos mais espetaculares sucessos musicais.” (Alencar, 1988:100)

b) o novo samba urbano, de síncope mais leve, portanto mais adequada aos blocos e escolas de samba desfilarem no carnaval, criado pela geração de sambistas do Estácio de Sá, liderada por Ismael Silva, bairro que fundou, entre 1927/28, a *Deixa Falar*, tida como a primeira escola de samba carioca. (V.Cabral, 1996:34). Giron menciona o jornalista Sérgio Cabral, como fonte de uma afirmação, que diz que Mário teria se inspirado no “canto mulato

¹⁵ Pianista que tocava em lojas de instrumentos musicais e de partituras, em cinemas e no hall de entrada dos teatros.



estaciano”, antes de sua primeira gravação. (Giron, op.cit., p.35) É uma suspeita nada desprezível para entender o estilo do cantor.

c) Fernando Albuquerque, (*crooner* ¹⁶ da *Jazz Band Sul-americana*, especializada no estilo *Dixieland*), que omitia seu sobrenome ilustre para escapar das censuras familiares, visto ser ele, como Mário, oriundo dos círculos elitistas cariocas. Fernando sucedera ao cantor Baiano na sua forma coloquial de cantar, destoando da característica dos cantores de geração do disco mecânico. Dotado de uma voz típica agradável, Fernando foi o último grande cantor da fase fonomecânica. Sabia dosar, com talento e graça, todas as possibilidades de sua voz, ora potente ora suave, para cantar os meneios da sensualidade própria dos anos 20. Ele exibia um modo negligente de cantar, acentuando o sotaque carioca, que Mário incorpora conscientemente como elemento constitutivo de sua estética. Por isso, até Sinhô conhecer Mário, Fernando fora seu preferido. A consciência de Mário fica demonstrada pelo uso que faz de sua voz, quando abraça o tom coloquial, não por limitação de emissão, mas como deliberada opção estética, podendo inclusive, se quisesse, ter feito carreira pelo sistema anterior.

Mário fora, também, um ouvinte atento dos cantores de *dixieland*, estilo que vem dos tempos heróicos do jazz de *New Orleans*, em moda no Brasil, no início dos anos 20. O *dixieland* caracterizava-se por uma

¹⁶ Termo para designar o cantor que sussurrava na boca do microfone, e que substitui o *singer*, cantor de voz forte e que, para aumentar sua potência em cena, fazia uso de um megafone.

certa displicência e informalidade de cantar, conforme as performances a que estava habituada a geração imediatamente anterior à de Mário.

Mário Reis e o microfone, instrumento mais sensível para realçar a qualidade do som, chegaram juntos, celebrando um casamento estético perfeito. Mas, curiosamente, não foi este intérprete de canto suave que inaugurou o sistema fonoelétrico, mas sim dois cantores que se consagraram no sistema pioneiro da era mecânica: Francisco Alves e Paraguassu. Estes, embora enfrentassem dificuldades iniciais de adaptação, obtiveram êxito com o novo sistema, conforme o depoimento do próprio Paraguassu: "Para nós, quem tinha voz gravava, [...]. Muitos cantores de hoje não conseguiriam gravar, porque a membrana era muito dura para furar a cera da matriz."¹⁷ A máquina calibrada para um único registro, nivelava os timbres, que passavam a soar de forma idêntica.

Para Chico Alves, uma dessas adaptações foi dosar adequadamente a intensidade de sua voz. Sua forma natural de cantar, adquirida no teatro de revista, não foi difícil se transferir para o interior de um estúdio. Lembre-se que a revista exigia uma dicção clara da canção, para uma boa escuta da assistência, inclusive, para o público mais afastado das torrinhas. Chico Alves fora também um bom aluno de Sinhô que, como vimos, buscava nesse período uma conduta vocal quase falada para os seus sambas amaxixados. Colocando-se a alguns centímetros do microfone, cantou como

¹⁷ Depoimento de Paraguassu *apud* Botezelli e Pereira, 2000:211, vol.1.



se estivesse num teatro. O resultado foi uma voz poderosa que parecia reverberar em ondas de um eco distante, defeito que foi logo corrigido.

Paraguassu narra o desespero dos técnicos que mandavam os cantores viciados pelo sistema antigo, a “abrandar a voz”. Na época, procurava-se uma melhor acústica, isolando os estúdios com cortinas e forros de aniagem. Nessa fase, as duas estéticas conviveram como duas referências, estabelecendo uma guerra entre cantores berrantes x cantores sussurrantes.

Nessas novas condições tecnológicas, Mário Reis será o rei da voz sussurrante. O ambiente, por excelência, de sua emissão era a câmara íntima de uma sala de estar e não a algazarra de um teatro de revista ou o vão aberto de um picadeiro. O casamento entre Mário e o disco elétrico demorou um pouco, pois ele resistiu quanto pôde. Somente em 1928, ele cede ao contínuo assédio de Sinhô para gravar, surpreendendo a todos com sua intimidade com uma máquina recém-descoberta, adotando cedo uma conduta vocal coloquial inédita, tirando todo partido possível de sua forma suave de emitir a voz, cantando bem próximo do microfone.

Como ilustração de sua conduta vocal, pode-se ouvir a gravação da canção *Sabiá*¹⁸, de Sinhô, dedicada ao próprio cantor, composta para a revista *O Presidente na Favela*. Nela, Mário coloca a respiração a

¹⁸ Faixa 4, CD1:Anexo 1.

serviço do ritmo narrativo, sendo perceptível o tom coloquial e irônico por ele impregnado, conforme nota Giron:

“Ele fez sua voz fruir acima da trama contrapontística do duo de violões, num ritmo não marcado muito livre. Naquela sessão, ele desenhava um dos primeiros breques da história do samba, com o verso *esse sexo mau que deve padecer*, no qual impôs a fala à melodia, pontuando as notas para seguir o ritmo de um comentário irônico.” (op. cit., p. 76)

Um exemplo revelador da maestria do cantar breve da Mário pode-se verificar através da comparação de duas gravações de *Jura*, de Sinhô, feitas na mesma época (1928/29), a primeira com o próprio Mário, pelo selo Odeon, acompanhado pela *Orquestra Pan American Cassino Copacabana* e a segunda com Araci Cortes pela Parlophon, acompanhada pela *Simão Nacional Orchestra*. Os nomes diferentes do selo e da orquestra, na verdade, escondiam uma jogada comercial do mesmo diretor dos selos, Fred Figner, com a mesma direção orquestral, a batuta de Simon Bountman, cujos arranjos imprimem uma marca muito especial na condução orquestral da música popular brasileira, no período posterior à moda das *jazz-bands Jura* estreia Mário com acompanhamento orquestral, surpreendendo aqueles que pensavam ser impossível compatibilizar a sua suposta voz pequena com a sonoridade dos naipes da instrumentação mais exuberante. Mário, com a intimidade que já tinha com o microfone, tirou partido da sua sensibilidade e possibilidades, com o auxílio dos técnicos alemães. Tendo primazia de

lançamento com relação à versão de Araci, o samba amaxiado *Jura* na voz de Mário alcançou mais um sucesso.

Na análise das duas performances de *Jura*, percebe-se que a de Mário¹⁹ caracteriza-se pelo fraseado com divisão silábica acentuada, pelo ataque das notas quase em *staccato*²⁰, com eventual uso do *portamento*,²¹ finalizando cada palavra, sem estendê-la, de modo seco, em síntese um *canto breve*. Em Araci, tudo se dá pelo lado avesso: pelo uso amiúde do *vibrato*²², colocado ora em cada sílaba ora no final das palavras, realizando as frases com *legato*²³, favorecendo um canto prolongado. A emissão dos agudos se dá no limiar do lírico, do qual ela logo se afasta, graças à intenção brejeira e maliciosa do seu cantar.²⁴

Mário não cantava em revistas ou bailes de *jazz bands*, nem participava de recitais. Seu canto de emissão mais intimista não era divulgado em espaços abertos. Mário encarnava a figura do artista de um só meio. Ao contrário dos outros que buscavam se expressar por vários veículos, Mário fazia questão de cantar apenas no disco, conduto perfeito para a sua opção estética.

¹⁹ Faixa 5, CD1: Anexo 1

²⁰ Staccato: "tipo de articulação que resulta em notas muito curtas." (Verbete: Ed Eletrônica Dicionário Houaiss, 2001)

²¹ Portamento: "ornamento melódico que consiste na rápida antecipação da nota real." (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).

²² O vibrato, enquanto recurso vocal, possui "um interesse estético evidente, e um papel primordial porque ele dá à voz sua riqueza expressiva, sua leveza e seu poder emocional. Ele se caracteriza por modulações de frequência, acompanhadas de vibrações sincrônicas da intensidade e da altura que tem uma influência sobre o timbre. Estas flutuações são criadas pelo cantor e têm uma ação musical importante". (Dinville, 1993:8)

²³ Legato: "maneira de executar uma linha melódica com fluidez, sem interrupções." (Verbete: Ed Eletrônica Dicionário Houaiss, 2001)

²⁴ Faixa 6, do CD1: anexo1



A sua prolífica produção fonográfica pode ser explicada justamente por causa dessa opção. Nessa fase de transição, coexistem usos e costumes do passado, ao lado de novos hábitos citadinos de lazer profissional. No primeiro caso, tem-se um rico acervo, livre de modismos para se manter na memória musical das pessoas. No segundo, com o teatro de revista, o disco elétrico e o rádio lançando novidades em curtos espaços de tempo, os cantores, para dar sobrevida às suas canções, necessitavam do apoio mútuo desses meios, ou seja, para fazer sucesso com uma canção, eles circulavam nos estúdios, nas rádios e nos palcos, praticando a caitituagem. Assim era necessário alimentar continuamente esse mundo voraz do *show biz*. Porém Mário não faz uso pleno desses meios. Daí a necessidade de explorar todas as possibilidades do disco, fazendo do estúdio de gravação seu "palco virtual", na feliz expressão de Giron.

O mercado musical, alterado pelo ingresso, inicialmente tímido, depois avassalador, da indústria fonográfica e do rádio, transformou sensivelmente gostos, gêneros, estilos musicais, mas sobretudo a forma de sua fixação na memória do artista e do público. A edição de partituras, com se sabe, jogou papel decisivo, desde meados do século anterior, sendo responsável pela difusão célere de músicas, propiciando assim uma carreira de sucesso. Mal o público tomava conhecimento de uma polca, por exemplo, o Rio inteiro a assobiava pelas ruas, como ocorreu com a polca *Atraente* de Chiquinha Gonzaga, em 1876. No mundo fonoelétrico, o disco surge antes da



composição sair “na sua forma original” como se dizia na época. (V. Giron, op. cit., p. 88)

“Em breve, a reprodução tomaria totalmente o lugar dos originais. Como o rádio, na década seguinte, a partitura e o disco seriam ultrapassados pelos programas transmitidos ao vivo. Mário Reis viveria essas súbitas e sucessivas transferências de suporte que alterariam a música para sempre; só que não de cantar, isso não.” (Giron, op. cit., p. 88)

Por volta de 1930, Mário sofre uma crise existencial. Sente-se vulgarizado com uma legião de cantores que o imitam, alguns como verdadeiros clones como o caso do cantor João de Freitas Ferreira, o Jonjoca. Mário, de fato, criara uma linhagem de estética vocal, inclusive para cantores e compositores que depois se consagram como Lamartine, Noel, Almirante, Braguinha e Januário de Oliveira.

Januário personificava a segunda razão da crise de Mário que deixara de ser o cantor preferido de Sinhô. Este, pouco antes de morrer em 1930, entregara sua produção ao novato Januário, que, num curto espaço de tempo, acaba gravando treze de suas canções, no início, num estilo bem próximo ao de Mário.

A morte de Sinhô parece tê-lo liberado para buscar novos caminhos estéticos para o seu jeito de cantar, graças inclusive à sua amizade com Chico Alves, que lhe ensinou o caminho das pedras, nos negócios de

compra de samba, quando se aproximou dos “bambas do Estácio”, criadores de samba mais suave do que os amaxixados de Sinhô.

Chico, nascido na Lapa, área boêmia do centro carioca, e criado no Mangue, zona do “baixo meretrício”, se apresentava íntimo da turma do Estácio, e tão malandro quanto os bambas do bairro com fama de valentões. Com Chico, Mário ingressa no mundo da malandragem e do novo samba urbano, sendo seu parceiro comercial, antes de formar a dupla responsável pela gravação de vários sucessos.

A criação da dupla tinha como pano de fundo, outro fenômeno que subjazia à vida musical carioca dos anos 30: o sucesso da música regional que povoa o Rio, com o canto de vários grupos típicos sertanejos, que já tinha no pioneirismo do *Grupo Caxangá*, liderado por João Pernambuco, em meados dos anos 10, sua primeira grande expressão. Na época da dupla, o sucesso do estilo sertanejo estava por conta dos *Turunas da Mauricéia*, quando também foi criado o *Bando dos Tangarás*, com a participação praticamente de jovens músicos brancos da classe média carioca, como Noel Rosa, Henrique Foréis Domingues (Almirante) e Carlos Alberto Ferreira Braga, ou João de Barro. Este grupo, formado para cantar um repertório sertanejo, como a embolada *Minha Viola*, e a toada *Festa no Céu*, ambas de Noel, será responsável por um sucesso que terá reverberações oblíquas na carreira de Mário e Chico Alves.

Em 1929, é gravado o samba *Na Pavuna* (Almirante e Homero Domellas), quando, pela primeira vez, elementos da percussão negra, como o surdo, reco-reco, cuíca e outros, ingressam, em grande estilo, no mundo fonográfico, infringindo uma norma “técnica”, na realidade um preconceito, que proibia esse tipo de percussão, por “sujar” a gravação. A gravação dos *Tangarás* é acompanhada por um grupo de ritmistas negros, moradores do morro do Salgueiro. O samba fez enorme sucesso no carnaval de 1930, principalmente pela presença do surdo no refrão, marcando-o fortemente. O samba passou a ser conhecido como *Na Pavuna, bum-bum-bum*, representação onomatopaica das três colcheias percutidas pelo surdo.

No mesmo ano, Noel lança *Com que roupa*, seu primeiro sucesso que dura até o carnaval seguinte. Este samba e *Na Pavuna* são diferentes dos sambas amaxixados do Sinhô, que morre em 1930. Chico e principalmente Mário Reis, que tinham no repertório do compositor recém falecido, preciosa fonte para as suas interpretações, sentem-se órfãos estéticos. Chico Alves vislumbra na dupla, a saída para os tempos adversos que enfrentam. Assim passam a gravar uma série de sambas do Estácio, cujos direitos autorais já tinham sido comprados por ambos. A experiência de cantar em dupla representou de fato a saída para a carreira dos dois, apesar do canto a duas vozes não ser usual nas gravações de samba, até então.²⁵

²⁵ Existe na tradição musical afro, o canto responsorial que consiste na chamada do tema por um solista improvisador e a resposta do coro, mantido em muitos sambas rurais, nas rodas baianas e nos partidos altos cariocas. No Estácio, como em muitos morros, o revezamento do responso adquiriu uma forma mais fixa, desaparecendo a prática da improvisação solista, para facilitar a memorização da música, que todos tinham que cantar, geralmente no registro médio da voz masculina. O compositor Paulinho da Viola, em entrevista,

As respectivas origens profissionais poderiam apontar para uma possível incompatibilidade de estilos. Chico vinha do circo e do palco de teatro de revista e Mário da experiência das gravações quase camerísticas dos estúdios. O canto a duas vozes de Chico e Mário revela diferenças na emissão e interpretação. Quanto à qualidade vocal, o primeiro apresentava um timbre mais escuro e abaritonado. O de Mário soava era mais aberto e com uma coloração de tenor. Quanto ao modo de frasear e conduzir a melodia, Chico caracterizava-se pelo típico cantar seresteiro e modinheiro, com grande variação de dinâmica, uso de *legato*, e de freqüentes *fermatas*²⁶. A conduta vocal de Mário valorizava notas pontuadas em *staccato*, síncopes acentuadas, no limiar da entoação da fala, por isso a inexistência da figura de *fermatas*, em seu canto.

Ademais, as suspeitas de incompatibilidade entre ambos, devido a essas diferenças, advindas, por exemplo, do costume de Chico cantar com mais potência podendo assim, nas gravações, encobrir a voz de Mário, mostraram-se infundadas. Em primeiro lugar, os dois tiveram o mesmo mestre, que foi Sinhô, na arte de cantar seus sambas amaxixados, aproximando a maneira de cantar de ambos, a despeito de suas aparentes diferenças. Além disso, o estilo mais exuberante de Chico passou a ser evitado, por uma certa contenção, procurando se submeter ao estilo do

afirmou que o registro médio na emissão de vozes masculinas determinava uma região grave de emissão que podia ser desconfortável para as mulheres, que eram obrigadas assim, a cantar uma oitava acima, criando uma estética e um timbre típicos das cabrochas cantoras de samba.

²⁶ Fermata: "Sinal colocado sobre ou sob uma nota ou uma pausa. Indica que a duração do valor dessa nota ou dessa pausa pode ser arbitrariamente prolongada pelo executante". (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).



parceiro, a exemplo do que acontece na gravação de *Se você jura*²⁷, demonstrando que, ao contrário daquelas suspeitas, Mário é quem, de fato, conduz a canção, fazendo os solos e aparecendo em primeiro plano, quando cantam juntos o refrão.

O samba *Se Você Jurar*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, é considerado como samba-manifesto, pelo maestro Roberto Gnattali, pelo seu caráter fundador do novo samba urbano, de síncope mais leve e mais apropriado aos desfiles carnavalescos e das escolas de samba que tomam conta do carnaval, a partir de inícios da década de 30. O próprio maestro assinala que, nessa gravação, o descompasso entre o canto dos dois intérpretes que anunciam suas intenções de “sambizar” a canção, conforme a característica do novo samba urbano estaciano, sobretudo pelo recurso da nota de antecipação, em contrate com o acompanhamento da orquestra ainda presa ao padrão rítmico tradicional, é realçado sobretudo no *intermezzo* instrumental, quando o maxixe faz figura em sua forma plena.

Em síntese, as reais diferenças entre ambos, no lugar de se apresentarem como obstáculo para o canto a dois, foram importantes para configurar uma nova estética resultante da soma de suas vozes. A própria duração da dupla por mais de dois anos, gravando 12 chapas, portanto 24 músicas, demonstra o êxito da iniciativa de Chico. Essas gravações contêm sambas exemplares da nossa música popular, indo da obra dos “bambas do

²⁷ Faixa 7, CD1: Anexo1.



Estácio” às inéditas composições de jovens artistas das camadas médias cariocas como Noel Rosa, Lamartine Babo, Nássara, e de um sambista novato do morro de Mangueira, o Cartola, além do sucesso da dupla nos lançamentos das marchinhas de carnaval.

Uma sessão de gravação da época da dupla continha aspectos hilariantes, segundo um depoimento do cantor João de Freitas Ferreira, o Jonjoca, o mais legítimo clone de Mário Reis, ao formar dupla com Castro Barbosa, cópia de Mário e Chico.

“[O estúdio] tratava-se de um lugar improvisado, com muitos fios pelo chão e todo tipo de máquina espalhado pelo recinto. Um microfone bojudado estava postado no meio do estúdio. A dupla se colocava diante do aparelho. A orquestra ficava a pouco metros atrás deles. ‘A técnica era o seguinte’, contou Jonjoca, ‘a gente cantava com a boca colada no microfone. Quando era o momento dos solos da orquestra, a gente se agachava, para que o microfone pudesse captar o som dos músicos.’ (Depoimento a Giron, op. cit., p. 121)

Esse procedimento era também usado por Mário e Chico, que chegavam a cantar quase abraçados, Mário ficava mais próximo do microfone, e Chico à nuca do parceiro. Como os arranjos de Eduardo Souto exigiam freqüentes intervenções da orquestra, uma período de gravação transformava-se numa sessão de “malhação”.



No tempo da existência da dupla, a ascendência de Chico sobre Mário foi tal que chegou a demover sua resistência de subir nos palcos para cantar em parceria, obtendo sucesso de público e crítica. À dupla, juntou-se o humorista e compositor Lamartine Babo. As interpretações de Mário no palco, deixam patente que sua voz contida era apenas um artifício estético. A convite de um empresário argentino, Mário se junta à cantora Carmen Miranda para uma temporada no Teatro Broadway, em Buenos Aires. A adesão de Mário devia-se ao sucesso que Carmen já fazia na época, sobretudo a partir do grande êxito com a marcha *Taií!*, em 1930. Carmem tornou-se uma grande estrela da noite para o dia, com sua sensualidade marota e, a um só tempo ingênua, construindo um gênero que logo seduziu a Mário.

Em Buenos Aires, o trio Chico, Mário e Carmen, faz um grande sucesso, com duas apresentações diárias, durante um mês, com o Teatro lotado. O show explorava todas as possibilidades de performances dos três artistas com solos, duetos e tercetos. De volta ao Rio, celebra a imprensa carioca: "A voz formosa de Alves e a graça infantil de Carmem, formam, de par com a juventude e a extraordinária simpatia de Mário Reis, uma tríplice cadeia afetiva com a qual se triunfa em qualquer parte do mundo." (Cardoso Jr., 1978:71)

Mais turnês são agendadas, com o trio, contando, às vezes, com a participação de Lamartine. Numa excursão ao sul do país, Mário se



aproxima de Noel, e estreita relações de amizade, consolidando um respeito mútuo que ambos já nutriam. Lembre-se inclusive que Noel era réu confesso na arte de se inspirar no canto de Mário Reis.

Destaca-se dessa fase, sua gravação do samba *Meu barracão*²⁸ de Noel, com o pianista, Nonô, seu amigo de tumê pelo sul. Nesse samba, o cantar breve de Mário integra e dialoga com o fraseado do piano de Nonô, caso exemplar para se observar a relação voz/instrumento que deve se constituir como um dos parâmetros essenciais para identificar ou sugerir a conduta vocal no estudo das referências de interpretação. No caso de Mário e o piano dessa gravação, é interessante observar a exuberância de Nonô, “à base de blocos de acordes e arpejos swingados, em contraste com a contenção extrema do cantor.” (Giron, op. cit., p. 167)

As constantes viagens desagradam o espírito mais tranqüilo e não tanto empenhado em excursões de Mário que prefere a qualidade e a privacidade dos estúdio de gravação. Desfeita a dupla, Mário volta à sua carreira solo, gravando *Filosofia* e *Vejo amanhecer* de Noel, tendo como acompanhamento, Pixinguinha e sua orquestra.

Mário Reis funda uma escola de interpretação, chegando a influenciar indireta e tardiamente, a bossa nova, conforme será visto. Ele começa a se retirar da cena musical brasileira, justo no momento em que a música popular inicia sua fase áurea, fazendo uma carreira de sucesso em

²⁸ Faixa 8, CD1: Anexo 1.

vários espaços e lugares da vida nacional, nas vozes de uma legião de cantores que ganham o país nas ondas dos rádios.

2.3. As vozes de ouro: Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Orlando Silva

Coroando a modernização dos meios de divulgação de nossa música popular urbana, surge, por ocasião da implantação do sistema elétrico de gravação (anos 20), o *rádio*, tornando-se o “epicentro da cultura de massa no país”.²⁹ O rádio, o teatro de revista e os filmes da Atlântida (companhia cinematográfica do Rio de Janeiro) formariam, por mais de uma década, o tripé básico da produção massiva da nossa cultura urbana, incluindo a música popular. No seu entorno, gravitavam a indústria fonográfica, as editoras de música, as revistas especializadas, a publicidade. “A vida musical do Rio e das capitais tinha nesse tripé o ponto de referência de suas atividades.[...], músicos, artistas de teatro, radioatores,[...], transitavam por um desses espaços culturais.” (Lenharo, 1995:135)

O aperfeiçoamento das gravações pelo sistema fonoelétrico, propiciado pela invenção do microfone, aliado às emissoras radiofônicas, amplia o mercado de trabalho para o artista popular. Porém, durante quase

²⁹ A expressão é de Alcir Lenharo, biógrafo de Jorge Goulart e Nora Ney. A primeira transmissão radiofônica dá-se na abertura das comemorações do centenário da Independência (7/09/1922). A primeira emissora brasileira, a rádio Sociedade do escritor Roquete Pinto, é instalada no Rio de Janeiro, em 20/04/1923.

uma década, a música popular é a grande ausente nas produções radiofônicas, a exemplo das três primeiras emissoras brasileiras: as cariocas Rádio Sociedade, Rádio Clube e Rádio Mayrink Veiga. "Mesmo com a instalação da quarta emissora no RJ, a radio Educadora, [1927], a música popular ainda não desfrutava desse meio de comunicação para se tornar mais conhecida." (Cabral, 1996:10) Segundo Renato Murce, as rádios dedicavam-se apenas a "um tipo de cultura, com uma programação quase só da chamada música erudita, conferências maçantes e palestras destituídas de interesse [...]. Nada de música popular. Em samba, então, nem é bom falar." (*apud* Cabral, op. cit., p:10)

Em São Paulo, a situação é idêntica. Desde a inauguração da Educadora (1923), a primeira emissora paulista, programavam-se apenas conferências e música erudita. Com a profissionalização do rádio, nos anos 30, impulsionada sobretudo pela liberação da publicidade (dec. de 01/03/1932), as emissoras passam a inserir *reclames*, como se dizia, alocando maiores recursos financeiros, e permitindo que se otimizasse o uso dos horários e variasse mais a programação. Quando se percebe que o rádio poderia ser o grande meio divulgador de nossa música popular, passa-se naturalmente a exigir uma renovação permanente dos mais diferentes gêneros, acompanhada de amplas chances de emprego para os músicos, atraindo um contingente numeroso de compositores e letristas, muitos vindo do teatro de revista.

A primeira iniciativa das rádios, visando à sua modernização, são os programas de 15 minutos, os chamados “quartos de hora”, ocupados por um cantor, um instrumentista ou então um ator humorístico. Agosto de 1928 é uma data emblemática, tanto para o rádio como para o disco fonográfico: a Odeon lança o primeiro disco de Mário Reis. Se antes, por razões já expostas, a exigência da potência vocal era a norma, agora, com a adoção do sistema fonográfico e o desenvolvimento das novas tecnologias, melhorando o registro das nuances da voz e dos instrumentos, as gravadoras podem lançar produtos de melhor qualidade e em maior quantidade, reduzindo assim seus preços.

“Dispondo de um sistema de som capaz de registrar qualquer tipo de voz, por meio de microfones, amplificadores e agulhas eletromagnéticas de leitura, ninguém precisava berrar mais. Cantando de maneira coloquial, muitas vezes quase recitando, Mário Reis tornou-se o pai da moderna interpretação da MPB.” (Cabral, op. cit., p.18)

O comércio dos aparelhos de som sente-se impelido a acompanhar os novos tempos do desenvolvimento das gravadoras e dos rádios, substituindo os precários aparelhos de galena, cheios de chiados, por modernos rádios a válvula, e vendendo-os a crédito, o que tornaria a radiodifusão acessível a um número cada vez maior. Com isso, os setores médios da sociedade substituem “o velho piano da sala de visitas pelo aparelho de rádio e pela vitrola, ou pelo gramofone.” (Cabral, op.cit., p.19)

Assim, é possível às gravadoras lançar uma grande quantidade de discos no mercado musical, cobrindo o amplo espectro de gêneros como sambas, marchas, canções, valsas, modinhas, choros, cocos, além de versões da música popular estrangeira como os foxtrotes norte-americanos ou tangos argentinos. A partir dos 30, um dinâmico mercado é segmentado por dois tipos de lançamento: a música da virada do ano, quando a praça é abarrotada com sambas e marchas camavalescas; a chamada *música de meio de ano*.³⁰

“Em consequência, expandiram-se as estações transmissoras, organizando-se técnica e empresarialmente para a exploração de mercado em franco desenvolvimento. A explosão das hertzianas não ficaria restrito apenas ao RJ, estendendo-se a outras capitais e ao interior. [...] Vai-se desenvolvendo o campo da radiofonia nacional. Já não são apenas o Rio e São Paulo que contam boas e potentes estações. Estão elas se espalhando por todo o Brasil. Belém, Recife, Porto Alegre, Santos, Campinas, Cruzeiro, B. Horizonte, Campos, Ribeirão Preto, J. de Fora, Niterói e muitas outras cidades brasileiras têm, também suas estações transmissoras. Vitória, [...], vai inaugurar agora sua estação, a Rádio *Canaã*.” (in *Revista Carioca* de 07/12/35, *apud* Ribeiro, 1984: 39).

Em 1932, estréia na rádio carioca Philips, o *Programa Casé*, para alguns historiadores, “o mais importante programa de rádio de todos os tempos” (Cabral, op. cit., p.35). Ademar Casé é um exemplo raro de migrante nordestino bem sucedido no Rio, vendendo terrenos, inventor de um método

³⁰ Incluem-se na música de meio de ano, as marchas das festas juninas e o samba-canção. Voltaremos a falar do tema, ao abordarmos o samba-canção tradicional e moderno, no item sobre João Gilberto.



inédito de venda de aparelhos de rádio. Na primeira visita a um possível freguês, Casé deixava um receptor em sua casa, voltando depois para fechar o negócio ou recuperar o aparelho. “E assim vendi tanto aparelho de rádio que acabei sendo apresentado à direção da Philips, [...], e aí eles estavam com a idéia de lançar uma estação da rádio para fazer propaganda dos aparelhos no Rio”³¹ Casé consegue logo depois o “aluguel de duas horas” semanais da emissora, pensando adotar certas idéias que “captava em ondas curtas nas rádios norte-americanas, embora não soubesse bem o que fazer” (Saroldi e Moreira, 1984:17). Assim, Casé consegue o patrocínio da própria Philips para o seu programa, cujo sucesso é atribuído a duas grandes novidades: exclusividade de excelentes contratos com os artistas e adoção do ritmo dos programas americanos e ingleses, preenchendo, com alguma locução, o lapso muito comum entre o anúncio de um determinado cantor e o início propriamente da música. “Preciosos segundos eram consumidos enquanto o cantor se arrumava diante do microfone, quando não tinha também de dedicar mais um tempo para afinar o violão.” (Cabral, id. ib) Casé, com isso, obtém uma enorme audiência, contando com muitos artistas pertencentes a uma geração extraordinária de músicos, que iria constituir o que passou a ser conhecida como *época de ouro* da música popular brasileira.³² São criados preciosos momentos para o lançamento, difusão e fortalecimento de artistas da nossa música popular.

³¹Depoimento de Casé, em 30/09/1973, *apud* Saroldi e Moreira, 1984:17.

³² Uma curiosidade: o jovem Noel Rosa trabalhou como contra-regra do Programa do Casé.



O registro rudimentar, nos tempos heróicos da música popular brasileira (da virada do séc. XX às suas primeiras décadas), igualava todos as vozes num patamar impossível de realçar a qualidade dos seus intérpretes. Por se tratar de uma época pioneira, também não havia referências anteriores para os cantores em atividade. Cantava-se conforme a tradição dos modinheiros e cantores de lundus e serestas, cuja estética era sugerida pela emissão de vozes potentes, típicas do bel canto, necessárias para serem escutadas em ambientes abertos, sem qualquer amplificação mecânica. Como registra o biógrafo de Orlando Silva, Jorge Aguiar, "havia um único modo de cantar e todos cantavam da mesma maneira. Podiam variar apenas os timbres e as entonações, além de maior ou menor beleza das emissões." (1995:14).

Agora, a situação muda completamente, com o rádio e a gravação fonográfica interferindo fortemente no trabalho dos compositores, músicos e intérpretes. Em primeiro lugar, é possível fazer o registro do som e sua difusão, com um melhor apuro técnico, permitindo que a voz do intérprete e suas intenções estéticas fossem detectadas de forma mais clara e fiel. Ademais, o novo processo de difusão massiva de novas formas musicais irá ensejar a postulação de uma nova estética musical para compor, tocar e cantar, respondendo decisivamente pela formação da escuta e do gosto das novas gerações. A vida musical, a partir daí, recebe uma carga inédita de informação musical sensivelmente superior à geração dos tempos heróicos. O



rádio e o disco são responsáveis diretos por esse novo estado de coisas e o prestígio que a nossa música popular ganha.

Em 1936, para garantir a divulgação de seus discos, a RCA Victor inaugura sua própria estação, a Rádio Transmissora Brasileira. Mas o grande evento do ano dá-se em 12/09/36, com *UM GRANDE ACONTECIMENTO NA RADIOFONIA BRASILEIRA*, segundo a manchete da matéria da revista *Carioca*, noticiando a inauguração da PRE-8, a Rádio Nacional, a “mais forte estação do país”. “A Rádio Nacional, com seus 22 quilowatts, será ouvida nitidamente por todo o país, desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul.” A nova emissora inovaria não apenas em potência, mas também nas “atividades educativas e culturais, de que é a maior realização particular já tentada no país, para fazer do ‘broadcasting’ *um instrumento poderosíssimo de difusão da arte musical* [grifo meu], de informações e de debates proveitosos.” (Citações da revista *Carioca*, 12/09/36, *apud* Ribeiro, op. cit., p.40)

A rádio Nacional pertencia ao grupo proprietário dos jornais *A Manhã* e *A Noite*, além da revista *Carioca*. Em 8/03/40, todo o acervo do grupo, inclusive a rádio, passou a ser propriedade do Estado, por força do decreto-lei nº 2.073, criando as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Visando ao aumento do raio de ação da propaganda do governo de Getúlio Vargas, a rádio teve sua potência ampliada substancialmente, com a

importação de equipamentos apenas usados pelas maiores emissoras do mundo, tomando-a a rádio com maior audiência em todo o território nacional.

Contratando os mais destacados cantores, músicos e radialistas, a Nacional passa a deter um elenco exclusivo de grande variedade: desde sambistas como Aracy de Almeida e Marília Batista, a cantores do repertório estrangeiro e do gênero lírico, passando por intérpretes do folclore brasileiro. Também Chico Alves e Orlando Silva passam a pertencer seu quadro permanente. Na parte instrumental, a rádio Nacional contava com nada menos do que nove orquestras e três maestros: Romeu Ghispann (nacionalidade russa), Gaó e Radamés Gnattali, além de grupos de virtuosos, como Pereira Filho, “o mágico do violão” e Luiz Americano, “o homem que faz o saxofone falar”. Outra grande novidade da emissora foi seu amplo *auditorium*. No princípio, as rádios operavam em instalações improvisadas, com estúdios acanhados, separados por vidros para possibilitar a visão do público, daí o uso do termo “aquário”. O aumento crescente da participação direta do público leva a Nacional a criar e depois ampliar seu próprio auditório. Outras emissoras passam a utilizar teatros, cinemas e clubes.

O grande alcance das emissoras propicia a divulgação do repertório dos artistas da geração da *época de ouro*. A consolidação do Rio como o centro impulsionador da moderna música popular urbana, em todo o país, do final dos anos 20 até a década de 40, também deve ser tributada à



força da radiodifusão. São vários os artistas não oriundos dos segmentos afro-cariocas e/ou moradores dos morros do Rio, constituindo o que Miranda denomina de terceira geração de compositores, principalmente de samba, que acorrem à capital do país.³³ De Minas Gerais saem Ary Barroso, Geraldo Pereira e Ataulfo Alves; da Bahia, Assis Valente e Dorival Caymmi; de Pernambuco, Luís Gonzaga; de Campos dos Goitacazes, Wilson Batista; de São Paulo, Garoto; do Rio Grande do Sul, Lupicínio Rodrigues, e assim tantos outros.³⁴ Este é o cenário de um rico período de nossa música popular, onde irá atuar uma das mais importantes cantoras brasileiras: *Carmem Miranda*.

2.3.1. Carmen Miranda

A *época de ouro* emoldura a carreira de uma influente cantora, que continua sendo referência de performance e conduta vocal até os dias atuais: a portuguesa Maria do Carmo Miranda da Cunha, ou simplesmente *Carmen Miranda*, cuja família migra para o Brasil em 1910, quando ela tinha apenas um ano, passando a residir no centro do Rio. Mostrando dotes musicais ainda criança, gostando sempre de cantar, segundo seu biógrafo Henrique Saia, Carmen não era a melhor voz dentre

³³ A primeira é a geração pioneira da Casa da Tia Ciata (década de 10). A segunda geração de sambistas é a turma do Estácio de Sá, liderada por Ismael Silva (década de 20).

³⁴ Observe-se o caso interessante de Adoniran Barbosa, sempre residindo em São Paulo, e que irá fazer grande sucesso nacional, somente em 1964, com o samba Trem das Onze, mas que já se encontrava na batalha desde o início dos anos 30. O próprio compositor narra seu esforço para se tornar cantor no famoso programa de calouros de Roque Ricciardi, Paraguassu, cantando sucessos de Ismael Silva (*Se você jurar e Malandragem*) ou de Noel Rosa (*Filosofia*).



suas irmãs, porém era a melhor intérprete. Carmen começa a cantar nas rádios cariocas, em fins da década de 20. Em 1929, sai seu primeiro disco.

Em 1930, lança a marcha *Pra Você Gostar de Mim (Taí!)*³⁵ de Joubert de Carvalho que, apesar de ser uma marcha para o carnaval, faz sucesso o ano inteiro e no carnaval seguinte, consagrando-a nacionalmente. Seu autor, segundo Severiano e Homem de Mello, ao procurar uma canção que expressasse a personalidade da jovem cantora, “acertou em cheio, pois a marchinha, além de tornar Carmen conhecida em todo o país, acabou por constituir um marco em sua carreira, acompanhando-a até o fim da vida.” (1997:100 v.1) Com tal sucesso, Carmen queima uma etapa quase que obrigatória para os cantores, o teatro de revista, que logo daria sinais de declínio, devido, certamente, ao rádio e ao disco. “Quem mandava nessa ribalta era Araci Cortes com sua extensão vocal de cantora lírica e o jeito malicioso, padrão de incontáveis imitadoras.” (Souza, 1999:6)

Carmen surge justamente num importante momento de inovação tecnológica dos sistemas de registro e difusão do som, provocando uma importante inflexão da vida musical brasileira: “a linha divisória entre o antes e o depois do sistema fonográfico articulado à radiodifusão [grifo meu]” (Souza, idem, ib.)

³⁵ Faixa 9, CD1:Anexo 1

Araci Cortes teria sido referência para a própria Carmen, em início de carreira, que, para ficar com a sonoridade parecida com a de seu modelo, canta na região aguda. Com o declínio da revista e o advento do rádio/disco fonográfico, Carmen Miranda é quem passou a ser modelo de conduta vocal, cantando, agora, com uma sonoridade mais grave, mais encorpada do que no início da carreira, e apresentando uma grande facilidade para “brincar” com vários timbres, com performances marcadas pela exuberância de gestos e figurinos, incorporando uma teatralidade inédita na interpretação de nosso canto popular. “Clownesca, maliciosa, picante e contagiante, ela sabia dar seu recado com humor e muita bossa.” (Saia, 1984:9).

Sua performance era enriquecida com piscadelas histriônicas, requebros, “caras e bocas”, revirando os “olhinhos”, envolta em balangandãs e fantasia de baiana. Para Caetano Veloso, os influxos dessa exuberância ultrapassam seu tempo, pois ela “tinha se tornado uma das personalidades formadoras da vida americana do pós-guerra, influenciando a moda e mesmo o gestual de uma geração”, sentido-se ele próprio, tributário direto de Carmen, especialmente durante o movimento da *Tropicália*, ocorrido em fins dos anos 60. (Veloso, 1991:8)

“Carmen Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. [O Tropicalismo] tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de

atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob a ditadura militar. ... Tínhamos descoberto que ela era a nossa caricatura e nossa radiografia. E começamos a atentar para o destino dessa mulher: uma típica mulher do Rio, nascida em Portugal, usando uma estilização espalhafatosamente vulgar, mas ainda assim elegante, da roupa característica da baiana, [...]". (Velooso, idem, ib.)

Ao afirmar que "a autoparódia era sua prisão inescapável", Velooso atribui-lhe uma espécie de sacação intuitiva de um dos traços mais peculiares da cultura brasileira, a visão carnavalizada do mundo, lançando portanto a estética de Carmen Miranda no epicentro da estética da carnavalização dionisíaca.³⁶

O compositor Joubert de Carvalho foi um dos primeiros a pressentir-lhe o dom. Extasiado pela exuberância que jorrava de uma gravação, ao ouvi-la, pela primeira vez, cantando *Triste Jandaia*, comentou: "Que interessante! A gente não está ouvindo, está vendo. Parece que a cantora está dentro da vitrola. Quem é?" (*apud* Saia, 1984:22). Conta-se que Noel Rosa detonava essa exuberância, com a seguinte frase: "Isso é samba ou aquilo que a Carmen Miranda canta?".

³⁶ Para Dilmar Miranda, a festa carnavalesca, da qual faz parte a paródia, é um traço profundamente enraizado na cultura brasileira. Daí sua quase onipresença em várias práticas culturais populares e no imaginário do povo brasileiro. A visão carnavalizada do mundo teria se deslocado para o imaginário estético de intelectuais e artistas, como estratégia recorrente em suas criações, nas suas mais diferentes modalidades (literatura, cinema, música, artes plásticas), para dar conta daquela expressividade popular. A estética paródica e exuberante de Carmen Miranda partilharia dessa visão carnavalizada do mundo, o que é reiterado por Caetano em vários depoimentos, atribuindo inclusive sua forte presença no movimento tropicalista. (Cf. Miranda, 1998 e 2001).



Carmen Miranda possuía grande zelo profissional na preparação de uma canção, conforme se vê na entrevista realizada em 1930, onde afirma: "Gravo pouco e por isso tenho de me preparar para uma boa interpretação. Além disso, sou muito exigente[...].Não canto sem estar perfeitamente identificada com o espírito da música e da sua letra." (Cardoso Jr., 1978: 57)

Carmen Miranda aponta aqui um importante procedimento no que se refere à conduta vocal: *a adequação do repertório à personalidade musical do intérprete, elemento fundamental para explorar todas as possibilidades e intenção da canção*. Por exemplo, ao mesmo tempo em que declara seu amor ao tango, afirmando ser capaz de cantá-lo, ela hesita em gravar o gênero, por fidelidade ao seu estilo conhecido do grande público. Vejamos duas outras declarações de Carmen, na entrevista dada ao escritor Raimundo Magalhães para a revista *Vida Doméstica*, em 1930: "Sim. É verdade. Amo o tango. Ele me faz vibrar todas as cordas ... Quero mesmo gravar um tango arrabalero [sic], mas um tango em que possa mostrar ... mas talvez o meu público não receba bem esta atitude" (*apud* Cardoso Jr. op.cit., p. 57). Mais adiante irá afirmar:

"Canto também tangos argentinos, em espanhol, mas ainda não quis gravá-los. Brevemente, talvez cante duas ou três dessas músicas para o microfone. O meu temperamento é demasiado jovial. Prefiro as músicas alegres e por essa razão tenho-me esquivado de interpretar canções sertanejas de gênero romântico, puramente sentimentais." (idem, p. 61)

Carmen conviveu com os grandes nomes da música popular brasileira da época. Os autores sentiam-se tão satisfeitos com suas interpretações que chegavam a considerá-la uma espécie de co-autora de suas criações. Gravou com a "santíssima trindade" freqüentadora da casa da Tia Ciata: Pixinguinha, Donga e João da Baiana, bem como canções de Sinhô, Cartola, a dupla Bide e Marçal e Ataulfo Alves.

Segundo Tarik de Souza, o compositor que mais se identificaria com ela, seria Assim Valente, de quem gravou 24 canções, devido às "suas letras repletas de imagens alegóricas ao gosto extravagante da intérprete como [...] *...E o mundo não se acabou*³⁷, *Uva de caminhão* e *Recenseamento*." (Souza, 1999: 6)

Joubert de Carvalho passou a compor especialmente para ela, aproveitando seu estilo brejeiro. Dele, Carmen gravou 28 músicas. Ary Barroso foi o compositor mais gravado por Carmen (30 canções) a exemplo de *Na batucada da vida*, *Como 'vaes' você*, *No tabuleiro da baiana*, *Quando eu penso na Bahia*, *Boneca de piche*, e *Na baixa do sapateiro*. De Lamartine Babo, gravou *Chegou a hora da fogueira*, *Moleque indigesto*, *Isto é lá com Santo Antonio*, *Cantores do rádio*, *Alô, alô*, *Camaval*. Dorival Caymmi é por ela

³⁷Faixa 10, CD1: Anexo 1



lançado, no duo que faz com a cantora, em *O que é que a baiana tem?*³⁸ Dele ainda gravaria *A preta do acarajé*, *Roda pião* e *O dengo que a nega tem*.

Em *Adeus batucada*, espécie de samba premonitório de Synval Silva (motorista particular da cantora), ela se despede dos seus companheiros de roda de samba: *eu vou deixar todo mundo valorizando a batucada*. O samba terá ressonância em outro, composto pelo mesmo Synval Silva, anos depois, “em desagravo à frieza com que ela foi recebida [no Cassino da Urca], quando de sua primeira apresentação no Brasil depois do sucesso nos EUA: *Disseram que eu voltei americanizada*”. (Veloso, idem, ib.)

Caetano vê preciosidades no seu estilo “feito de destreza e espontaneidade. A agilidade da dicção e o senso de humor de uma mente esperta que descobríamos que tínhamos muito o que aprender”. O compositor chama a atenção em Carmen para “a definição dos movimentos, a articulação das mãos com os olhos, a nitidez absurda no acabamento dos gestos”. Esse apuro de dicção e gestos é visto influenciar o estilo vocal de uma Elis Regina: “alta definição no ataque das notas, nitidez no fraseado, afinação de computador – competência”. Caetano igualmente vê influxo estético de Carmen em outra cantora: “Sorrimos felizes quando ouvimos Marisa Monte cantar uma canção de Carmen, acompanhando-a com uma reprodução muito sutil no seu gestual”.³⁹

³⁸ Faixa 11, CD1: Anexo 1

³⁹ Todas as citações são do artigo de VELOSO, 1991.



Dessa forma, Carmen é apresentada como referência duradoura, transpassando distintas épocas de nossa vida musical. Caetano enxerga sua presença não apenas no tropicalismo, mas também nas cantoras como Astrud Gilberto, Flora Purim, além de, nas citadas Elis Regina e Marisa Monte.

O crítico Tárík de Souza é igualmente bastante generoso nas análises sobre o impacto de Carmen Miranda na vida musical brasileira, seja pelo seu repertório, seja pela sua peculiar conduta vocal. "O repertório de Carmen serviria de molde até para cantoras muito posteriores como a Gal Costa de *Balancê*, a Elis Regina de *Na batucada da vida*, a Maria Alcina de *Alô, alô* e a Marisa Monte de *South american way*" (Souza, op. cit., idem). Nessa linha de análise, pode-se acrescentar ainda o cantor Ney Matogrosso, um intérprete masculino que, tirando partido de seu registro de contra tenor, recia o repertório de Carmen Miranda.

São procedentes as afinidades estéticas vistas por Rui Castro entre Carmen e Mário Reis, intérprete capaz de cantar com economia de voz, como já se viu. Os dois teriam provocado uma revolução estética na arte do canto popular brasileiro, por terem introduzido, num curto espaço de tempo, um traço essencial que faltava: os dois seriam "os primeiros a gravar [...] com aquela veia moleque e quase cômica – enfim, com a bossa – que marcaria o samba moderno". (Castro, 1999:7). Com sua ginga e malícia, e duplos sentidos emprestados à melodia, ao ritmo e às letras, segundo Castro,



Carmen teria sido, dentre as cantoras, a inventora de um jeito brasileiro de cantar. Ademais, o jornalista faz uma interessante apreciação, traçando um paralelo entre a interpretação de Carmen e a da cantatriz Araci Cortes. Araci, como é sabido, havia surgido seis anos antes, portanto, seria natural sua ascendência estética sobre uma cantora que vem depois. Mas, ouvindo atentamente as duas, comparando gravações da época, separadas por apenas alguns anos de diferença, ainda paira uma dúvida: *quem influenciou quem?* Desenhando uma circularidade de referências, Castro enxerga em Carmen, um possível modelo para a grande diva do teatro de revista. Logo a seguir, sua apreciação é matizada por outra, dizendo que Araci, no início, a influenciara claramente, fato aliás comum a várias cantoras da época, da qual logo, porém, Carmen se liberta.

“[Araci] era uma soprano afinada e capaz de malabarismo vocais. Carmen estava mais para contralto [sic] e, se chega a lembrar Araci em seus primeiros discos, é porque forçava o registro – cacoete do qual não demorou a livrar-se, acabando de vez com toda semelhança. E não será exagero dizer que, em pouco tempo, Carmen é que influenciaria Araci. Basta ouvir *Que é Que?*, gravação em que é difícil distinguir uma da outra e conferir a data: 1932 – quando Carmen já era a grande estrela nacional e todas queriam cantar como ela”. (Castro, op. cit., id. ib.)

Como se viu, logo quando surge no início dos anos 20, Araci Cortes já se apresentava, com requiebros e malícias, os sambas que o teatro musicado da época comportava. Além disso, dançava e sapateava,



denunciando, em seus números, marcações teatrais. Para Castro, “Araci era uma cantora de palco, que precisa ser vista. Nos poucos discos que gravou [*Jura e Linda Flor*], nunca passou essa brejeirice – ao contrário de Carmen, que, desde o começo, já fazia em discos tudo o que depois se veria nos filmes.” (Castro, id.ib.)

Fazendo contraste à estética brejeira de Carmen, surge nessa mesma época, um outra cantora carioca, responsável por um modo inusitado de interpretar e que irá atrair as atenções do compositor Noel Rosa, tomando-se uma de suas intérpretes favoritas: *Aracy de Almeida*.

2.3.2. Aracy de Almeida

Nascida no bairro pobre do Encantado, no subúrbio carioca, em 19/08/1914, filha de uma família evangélica, cujo pai era funcionário da Central do Brasil, Aracy Teles de Almeida, mesmo não contando, no meio familiar, com músicos que a iniciassem na arte da canção, torna-se uma intérprete famosa, dividindo com Marília Batista, a preferência de Noel Rosa, para cantar sua obra, tornando-se inclusive grande amiga do compositor. Aracy foi, de fato, uma bem sucedida cantora de samba, da década de 30 à de 50.

Portanto, ao contrário de outros intérpretes que demonstraram, desde cedo, gosto para a música, por vocação e/ou por

desfrutar de um meio familiar musical propício, como foram os casos de Araci Cortes, Carmen Miranda e Orlando Silva, assim depõe Aracy de Almeida, num misto de amargor e realismo, a respeito do início de sua carreira de cantora: “Não descobri a minha vocação para cantora, não; comecei a cantar [profissionalmente] por necessidade; era uma menina pilantra, safada, que não queria estudar, e não sabia fazer nada. Daí só mesmo sendo cantora”. (*Folha de São Paulo*, 21/06/1988, *apud* Lenharo, *op.cit*, p. 26).

Freqüentadora dos bares e botequins dos meios boêmios cariocas, ligou-se ao português Germano Augusto, grande criador de gírias e respeitado por músicos como Wilson Batista e Noel Rosa. Aracy tinha especial predileção por freqüentar o bairro central da Lapa e seu entorno, famoso “mundo da malandragem carioca”, universo exclusivamente masculino, constituído por músicos, artistas e boêmios em geral, criadores de música e arte popular, de um estilo de vida, mas sobretudo criadores de expressões próprias de um certo tipo de artista, muitos vivendo no fio da navalha, entre o que socialmente pode-se definir por norma ou desvio.

O Rio dos anos 30 se urbanizou rapidamente, quando o moderno samba urbano do Estácio de Sá ganha foros de cidadania, apesar de ser ainda discriminado como algo selvagem e como código musical de malandros e vagabundos. A Linguagem popular, enquanto código dessa nova cultura forjada no interior desse processo de urbanização, procurava dar conta

desse mundo que se transformava, de forma bastante livre. A mais típica dessa Linguagem era a gíria e a mais irreverente o palavrão.

O meio artístico popular e boêmio exercitava uma liberdade de expressão e comunicação similar àquela que as camadas populares recriavam no seu dia-a-dia, onde o palavrão era dito com naturalidade. Dessas modalidades da Linguagem popular, participou efetiva e expressivamente a *Dama do Encantado*, como também era conhecida Aracy de Almeida, mais como forma de identificação com seu grupo social de origem, com o qual mantinha ainda laços fortes de convívio, do que como forma de expressão. Aracy levou para o interior da música popular brasileira, a Linguagem da irreverência e do deboche desse meio, por meio de expressões e de uma gíria muito peculiar, que ela próprio criava, assim como fazia uso freqüente do palavrão.

Além de ter extraído modos de vida e de Linguagem típicos desse universo artístico popular e boêmio carioca, foram certamente as rodas de samba em torno das mesas dos bares desse meio, a grande escola onde Aracy aprendeu a cantar o gênero, com espontaneidade e liberdade, num estilo bem característico do novo samba, o que a faria ganhar do locutor César Ladeira, o título de *Samba em Pessoa*, já com a carreira de cantora profissional consolidada.

Aracy começa a cantar em 1932, quando vai, pela primeira vez, ao centro carioca, aos 18 anos de idade, (*até então eu era uma xavante*),



levada por um amigo à rádio Educadora, interpretando uma marcha de Carmen Miranda. Teve então a oportunidade de ser apresentada a Noel. Segundo suas próprias palavras, "*só ele acreditou na escurinha*".

"O *Mirandismo* influenciava quase todas as vozes femininas, principalmente as que estreavam. Eram sambas e marchas à Carmen. Aracy de Almeida, destoando do diapasão comum, firmou-se logo depois de sua apresentação" ⁴⁰

No final de 1933, Aracy de Almeida estréia com dois discos, na Columbia, onde, no início de 1935, grava novamente. Numa das faces do novo disco, canta um samba de Noel, *Riso de criança*, percorrendo depois a trajetória de quase todos os cantores da época: assina contrato exclusivo com a RCA Victor, lá permanecendo até 1942, quando se transfere para a Odeon. Aracy firma carreira, como cantora de samba, fazendo par com a versão masculina do gênero, Ciro Monteiro, conhecido como *Senhor Samba*.

Ao contrário de Carmen, que hesitava entre o amor ao tango argentino e a restrição auto-imposta para gravá-lo, em respeito a seu público que apreciava sua "personalidade jovial", Aracy gosta e grava tangos, de sabor mais próximo ao dramático. Mas, o mais representativo de suas canções, como se viu, gira em torno da obra de Noel Rosa e de outros sambas

⁴⁰ Revista Carioca, dezembro de 1936, apud libreto do cd *Sambistas de Fato* – Ciro Monteiro e Aracy de Almeida. Selo: Revivendo.



famosos, como *Camisa amarela*, de Ari Barroso e *Fez bobagem* de Assis Valente.

Segundo a declaração do maestro e pesquisador de MPB, Roberto Bomilcar, em entrevista⁴¹, teria havido três momentos distintos, na carreira profissional da cantora Aracy de Almeida. Ouvindo, de fato, com atenção, suas gravações do período que cobre grande parte dos anos 30, pode-se perceber que o primeiro momento é o da juventude, quando Aracy começa a cantar, com 18 anos, detendo uma voz mais aguda e mais limpa, tendo certamente como referência a sonoridade modelar da voz da homônima Araci Cortes que ditava então o estilo das cantoras no início dessa década.

Nessa época, Aracy aprende, conforme declara Bomilcar, de “forma esperta, intuitiva e inteligente”,⁴² com o próprio Noel, a cantar seus sambas, Linguagem musical por excelência do compositor para captar o dia-a-dia da vida carioca. As próprias intenções rítmico-melódicas dos seus sambas, já induziam certo balanço interpretativo, que Aracy captava muito bem, conforme pode-se perceber na gravação de *Palpite Infeliz*.⁴³

Este samba faz parte da célebre polêmica de Noel com Wilson Batista. Tudo começou com o samba *Lenço no pescoço*, do jovem Wilson, em que ele constrói o mito do malandro que anda com *chapéu de lado/ tamanco arrastando/ lenço no pescoço e navalha no bolso*, e tem

⁴¹Apreciação do maestro Roberto Bomilcar, dada em entrevista pessoal à autora deste trabalho.

⁴² Mesma entrevista de Roberto Bomilcar, citada acima.

⁴³ Faixa 12, CD1: Anexo 1.



orgulho de ser tão vadio, e por aí vai. Noel compõe então, *Rapaz folgado*, samba que desconstrói a figura de malandro de Wilson, criando, em cada verso, uma antítese direta ao seu samba, como, por exemplo. *deixe de arrastar o teu tamanco/ pois tamanco nunca foi sandália/ tire do pescoço o lenço branco/ compre sapato e gravata/ jogue fora essa navalha que te atrapalha*. Wilson não se manifesta de imediato. Noel lança outro sucesso feito em parceria com o compositor paulista Vadio, o samba *Feitiço da Vila*, em que canta a Vila Isabel, seu bairro de origem, dizendo em alguns versos: *A zona mais tranqüila/ é a nossa Vila/ o berço dos folgados/ Não há um cadeado no portão/ porque na Vila não há ladrão*.⁴⁴ O samba serve de mote para Wilson compor *Conversa Fiada*. Agora é a vez de Wilson desconstruir, verso a verso, o mito da Vila Isabel construído por Noel: *A Vila é tranqüila/ Pois eu vos digo, cuidado!/ Antes de irem dormir/ Dêem duas voltas no cadeado*. Com este samba Wilson, provoca a resposta de *Palpite Infeliz*, considerado como uma das belas canções de Noel Rosa.

Se o entorno histórico de uma canção é algo importante para uma determinada conduta interpretativa, como a de Aracy de Almeida em *Palpite Infeliz*, com o objetivo de reconstruir seus sentidos e intenções, a canção, depois de lançada, ganha autonomia para que outras interpretações possam recriá-la, a partir dos novos sentidos e intenções que se definem no

⁴⁴ Esses versos nunca foram gravados. Eles apareceram apenas em partituras ou então cantados em programas de rádio. Aracy de Almeida, por exemplo, cantou-os no programa da rádio Tupi, *No Tempo de Noel*, de Almirante em 22 de junho de 1951. (Cf. encarte do cd Wilson Batista. da Coleção Acervo Funarte de música brasileira).

curso dos tempos. Assim, *Palpite Infeliz* passou a existir, independentemente do episódio que a gerou.

Na gravação deste samba, realizada em 1935, é possível observar dois procedimentos interpretativos, muito utilizados na época. No refrão cantado em grupo, as vezes em uníssono, outras vezes abrindo-se em terças, os cantores, ao conduzirem o samba, mostram uma divisão rítmica mais reta, sem variar as acentuações. Inversamente, nos solos, Aracy apresenta uma liberdade na divisão, ora antecipando ora atrasando, e cantando também com a entoação da fala, como se contasse uma história, com inflexões narrativas exigidas pelos sambas de Noel, conforme inclusive é apontado pelo semiólogo e músico Luiz Tatit, que considera tal traço constitutivo como um ponto crucial na obra do compositor.

“À melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. O equilíbrio malabarístico disso tudo era o samba.” (Tatit, 1996:30)

Convém apontar uma curiosidade nesta gravação. Orlando Silva, em início de carreira, sem disco gravado e ainda sem uma programa de rádio fixo, conseguia algum ganho, freqüentando assiduamente os estúdios da RCA Victor, para participar de coros em gravações de outros intérpretes. Foi assim que ele participou do coro que acompanha Aracy de Almeida em

Palpite Infeliz, fazendo a segunda voz no refrão, que se pode ouvir com extrema clareza.

Outro registro emblemático dessa “parceria” cancionista / intérprete, representada pela dupla Noel/Aracy, por caracterizar uma interpretação típica de uma cantora, porta-voz por excelência, de um samba-canção típico da obra de um poeta que sabia ser fiel a uma narrativa passionnal, é a gravação de *Último desejo*.⁴⁵

Nela, Aracy faz uso de sons anasalados que, pela sua maior duração, denotam movimentos lentos, lânguidos e melancólicos, potencializados pelo uso do *glissando*⁴⁶ no prolongamento de sílabas e frases, imprimindo assim uma conduta interpretativa lamentosa, cujos sentidos e intenções já estavam indicados na canção, conforme reflete Tatit:

“Durante a primeira parte, tomamos conhecimento da impossibilidade do amor sem outros esclarecimentos. Tudo indica, ainda, que a inevitável ruptura é altamente dolorosa, e, de acordo com a metáfora, fatal. Na 2ª parte, quando o enunciador lança o seu ‘último desejo’, temos, na verdade, não apenas um pedido, mas os estilhaços da forte comoção vivida com a perda do amor.” (1996:37)

⁴⁵ Faixa 13, CD1: Anexo 1.

⁴⁶ Glissando: passagem rápida, ascendente ou descendente, por uma série de notas consecutivas.



Mais adiante, Tatit indica como tais sentidos e intenções são traduzidos por um tipo de conduta vocal que caracteriza o *canto dolente*, que teve em Aracy uma das intérpretes mais expressivas.

“Se o íntimo conturbado do enunciador está repleto de indefinições afetivas, as inflexões da voz vão descrever exatamente isso. Vão se responsabilizar pelas indefinições. As entoações do canto, assim como as da fala, estabelecem uma relação de sinceridade entre o sujeito apaixonado e as perturbações, típicas de seu estado, relatadas no seu texto. Basta que este último não se afaste exageradamente de um registro em que as coisas poderiam ser ditas com naturalidade [...] e que a melodia expresse, em suas tensões, as variações emotivas que mobilizam o mundo interno do enunciador.” (Tatit, id., p. 38).

Pode-se arriscar afirmar que, mesmo que Aracy erre na letra, como fez em dois momentos da sua interpretação de *Último desejo*,⁴⁷ ela parece acertar nas intenções, na medida em que consegue passar os sentidos explícitos e implícitos que parecem estar contidos na poética de Noel, conforme apontam as ponderações analíticas de Tatit.

O segundo momento da cantora surge na década de 40, com uma Aracy apresentando uma voz mais madura e encorpada, onde se observa uma maior liberdade na divisão rítmica do samba. É importante aqui se deter na questão da relação entre a conduta vocal e o acompanhamento

⁴⁷ O primeiro momento foi quando “Aracy de Almeida – por conta própria – modificou [o] verso de Noel. Originalmente, “MAS meu último desejo...” e não “POIS meu último desejo...”. O outro momento foi o seguinte: “Outra interferência de Aracy de Almeida, agora mais grave, alterando, em muito, o sentido do verso de Noel: o autor não escreveu “que meu lar é UM botequim” como cantou Aracy. O verso original é “que meu lar é O botequim”, o que, de forma nítida, apresenta sentido bem diferente”. (livrete da coleção Noel pela primeira vez, gravadora Velas, 2001:110).

instrumental do samba para poder entender o que ocorre com essa fase de transição, cujos intérpretes mais sensíveis ao novos tempos musicais, a exemplo de Aracy, buscam “sambizar” o gênero, pela intenção do fraseado. Tal situação irá mudar nitidamente, em apenas uma década, tendência apontada pelos pesquisadores Roberto Gnattali e Roberto Bomilcar.

Conforme se viu na análise do samba *Se você jurar*, gravado pela dupla Mário Reis e Chico Alves, no início dos anos 30, era freqüente o descompasso entre a interpretação vocal e o acompanhamento orquestral. Tal descompasso ficava ainda mais nítido, nas interpretações de Aracy. De um lado, estava sua maestria na arte de entoar e dividir o samba, conforme as intenções rítmicas do moderno samba urbano, aprendida nas rodas boêmias, em contraste com o acompanhamento da orquestra, ainda presa ao ritmo amaxiado da fase pré-estaciano do samba, executando uma “orquestração ‘primitiva’ típica da virada da década de trinta, com um acompanhamento de base quadrado, por ainda não existir a prática de fazer arranjos para esses instrumentos.” (Depoimento de Bomilcar, em entrevista à autora)

Tal descompasso começa a ser desfeito no final da década, quando as orquestrações feitas por Radamés Gnattali e Pixinguinha, dentre outros, vestem a música popular brasileira, com acentuações rítmicas e combinações timbrísticas, auxiliadas pela incorporação de instrumentos percussivos, expondo uma clara intenção de conduzir o gênero conforme o padrão do novo samba urbano.



O terceiro momento de Aracy compreende os anos 50, quando ela, no início dessa década, relança inclusive uma série de discos 78 rpm, com os sambas de Noel, resgatando a obra do poeta da Vila, que esteve esquecida durante um certo período. Uma das características dessa fase, apontada por alguns pesquisadores, como Bomilcar e Lenharo, dessa fase, traduz-se nas suas interpretações debochadas, pela exacerbação do escracho, inclusive com o uso freqüente, em cena, de palavrões, com performances escandalosas *pour épater la bourgeoisie*. Segundo Lenharo, nessa época, Aracy mostra estar em boa forma, divulgando a obra de Noel “para os colunáveis do *high society*, que a apreciavam e se deliciavam com o repertório de palavrões que costumava dirigir ao público presente”. (1995:25)

A tríade de cantores da *época de ouro*, escolhida como referência analítica desta dissertação, é completada com outro intérprete masculino carioca: *Orlando Silva*.

2.3.3. Orlando Silva

Em janeiro de 1935, o selo Columbia lança o primeiro disco de um ex-trocador de ônibus, que logo irá lotar as salas de espetáculo e praças públicas do país, transformando-se no primeiro fenômeno de massa da música popular brasileira, daí, o título *Cantor das Multidões*, dado pelo radialista Oduvaldo Cozzi. Seu primeiro disco, com dois sambas



carnavalescos - *Olha a baiana* de Kid Pepe/Germano Augusto e *Ondas curtas* de Kid Pepe/Zeca Ivo, passa totalmente despercebido. Transfere-se, depois, para a RCA Victor, onde desenvolve uma brilhante carreira de sucesso.

Ingressando na cena musical, numa época que já contava com vários artistas estabelecidos, como Chico Alves, Sílvio Caldas, Vicente Celestino, Patrício Teixeira, Augusto Calheiros, Gastão Formenti, Carlos Galhardo, (Mário Reis estava se retirando de cena), Orlando sobressai como ídolo de massa.

Nascido em 03/10/1915, no bairro do subúrbio carioca Engenho de Dentro, Orlando era filho de um humilde funcionário da Central do Brasil. Seu pai era considerado um bom violonista, sendo, inclusive, citado no livro de Alexandre G. Pinto, em seu livro *O Choro-reminiscências dos chorões antigos*, que traz informações preciosas, ainda que sumárias, sobre a vida e a obra de quase trezentos chorões, dos anônimos aos mais famosos, incluindo o pai de Orlando, José Celestino da Silva, que, segundo esse autor, "solava admiravelmente" [...] e tinha um ouvido apuradíssimo para os acompanhamentos." (Pinto, 1978:84)

Segundo Jorge Aguiar, Orlando convivia nos subúrbios cariocas, "com vários violonistas, bandolinistas; com outros que tocavam pistão, cavaquinho e flauta. [... Além do mais] gostava muito das músicas interpretadas por Vicente Celestino, Sílvio Caldas e Francisco Alves." (1995:36-37). Para o violonista Francisco Araújo, a íntima convivência do

cantor, desde cedo, com chorões e seresteiros, ouvindo choros, valsas e modinhas, teria sido responsável pelo desenvolvimento apurado do seu estilo de frasear e articular as palavras das canções, traço peculiar dos músicos das rodas de choro da época. Tal traço seduziu a João Gilberto, seu admirador confesso.

A época áurea de Orlando Silva coincide com o período de contratação na rádio Nacional e na gravadora RCA Victor, beneficiando-se do íntimo convívio com o maestro Radamés Gnattali, período que vai de 1937, quando explode com *Lábios que beije*, até 1943, quando começa a apresentar alterações na voz, para alguns, o início de sua decadência.

Sua voz entraria em declínio, segundo alguns de seus admiradores, a partir de 1948, mais “pelo esvaziamento da espontaneidade interpretativa, que propriamente às deficiências que lhe atingiram a voz”. (Ribeiro1984:60). O disco da Odeon *Pecadora / Mensagem de saudade*, de 1949, é apontado por alguns como marco do início do seu declínio. Para Jorge Aguiar, seu outro biógrafo, o período de viço jovial na voz é mais curto, exatos oito anos e meio que vai de 1935 a 1943.

Orlando Silva nos deixou um rico legado de 410 gravações: 197 sambas, nas suas mais diferentes formas (samba-canção, samba carnavalesco, choro, predominando o chamado *samba de meio de ano*); 77 valsas, 57 marchas, 31 canções (nome do gênero mais próximo à modinha) e 27 fox, além de versões, dentre elas *Begin the beguine* de Cole Porter,

Pecadora de Augustin Lara e *Sempre no meu coração* de Lecuona (Cf. Ribeiro, op.cit., p. 60-61). Outro marco na carreira de Orlando Silva foi *Nada além*, fox de Mesquita/Mário Lago, em 1938.

Começando com pouco mais de 18 anos, aos vinte já era um fenômeno de massa nacional, recebendo o título de *Cantor das Multidões*. Qual a razão de tamanho sucesso, considerando não se tratar de um homem bonito para os padrões da época? Franzino, mancava de uma perna, devido a um antigo acidente de bonde que o levou a amputar parte do pé esquerdo, tímido, cabelo esticado para disfarçar o crespo típico das origens mestiças, conheceu uma fama inédita em termos de música popular da época. Em São Paulo, cantou para uma multidão, cuja magnitude varia de 40 a 150 mil, conforme o entusiasmo de seus biógrafos Rui Ribeiro e Jorge Aguiar.

O clima de euforia dos áureos tempos do rádio, impulsionava o meio musical do Rio de Janeiro, cujo mercado sempre ansiava por novidades de interpretação. Daí o papel exercido pelos programas de calouros, onde jovens buscavam a profissionalização. Assim ocorre com Orlando Silva quando procura uma chance junto a Ary Barroso, que estava sempre em busca de novos talentos. Mas quem o descobre, de fato, é Alberto de Castro Simões da Silva, Bororó (autor de *Curare* e *Da cor do pecado*). Impressionado com que ouviu, Bororó “arrastou Orlando Silva para a Cinelândia, ávido em mostrar a descoberta aos companheiros. Fez o jovem cantar numa roda onde estavam presentes, [...], os compositores Nássara,

Custódio Mesquita, o poeta Orestes Barbosa" (Ribeiro, op. cit., p.24). Mostrando-o depois a Chico Alves, este, ao constatar o talento do jovem cantor, submete-o a uma série de testes: primeiro o ouve, à capela. Depois o próprio Chico acompanha-o ao violão. Satisfeito com o que ouve, agenda um teste na rádio Guanabara, para ouvir uma voz que "era absoluta e saborosamente microfônica". Faltava o teste do disco, o que Chico verifica depois, ao ouvir alguns fonogramas do teste de apresentação na rádio Guanabara, para certificar-se da qualidade de sua "voz discográfica".

Dando por satisfeito, Chico Alves o leva para estreiar em seu programa, na rádio Cajuti. Durante sete meses, enquanto esteve no programa, durante a curta existência da emissora, Orlando freqüenta assiduamente a emissora, interpretando, sobretudo, o repertório de Silvio Caldas, pela identidade com a intenção romântica do cantor que tanto admirava e por não possuir ainda sua própria identidade musical. Por isso, chegou a ser dito que Orlando o imitava, o que não é aceito pelo seu biógrafo, Rui Ribeiro, que procura comprovar sua apreciação com o testemunho do primeiro disco de Orlando, lançado pela Colúmbia, no carnaval de 1935: "As gravações trazem um intérprete seguro e de estilo próprio, embora a simplicidade das melodias não se prestasse a grandes arrojados criativos." (Ribeiro, op. cit., p. 25).

Esta observação tem grande relevância, por dois motivos: primeiro, a partir da década de 30, a geração de Orlando já pode contar com



referências a um estilo vocal, graças ao registro do disco e do rádio; segundo, seu exemplo é importante para jovens em busca da profissionalização, sem um repertório próprio que revele sua identidade musical.

Orlando surge num momento de transição: “Embora o aperfeiçoamento dos veículos de divulgação do som já dispensasse a potencialidade da voz, Orlando Silva surgiu em pleno império da emissão altissonante, evidente resquício da fase das gravações mecânicas e das exibições sem microfone” (Ribeiro, idem, p. 27). Os grande cantores da época eram o tenor dramático Vicente Celestino; o contra tenor de timbre agudíssimo e aberto Augusto Calheiros, A *Patativa do Norte*, divulgador de ritmos e gêneros nordestinos, como coco e emboladas, e que lançou *Pinião*, sucesso no carnaval de 1928, enveredando, depois, para músicas do gênero romântico como *Chué, chuá*; Gastão Formenti, que tinha um estilo original, em que fundia romantismo e brejeirice, com dicção limpa, própria de quem recebera formação musical, especialista em canções com motivos folclóricos e sertanejos e “canções de salão”; o seresteiro Sílvio Caldas, que gravou *Faceira* de Ary Barroso, em 1931, fazendo carreira de sucesso, após se unir a Orestes Barbosa, consagrando-se com intérprete de *Chão de Estrelas*; o dileitante Mário Reis, já analisado; o sambista de fraseado rítmico marcante Luiz Barbosa, tido como inventor do samba de breque, além do uso incomum de objetos prosaicos, como lápis e chapéu de palha, como instrumentos percussivos. Contudo, o cantor de maior popularidade era, sem dúvida, Chico

Alves, o *Rei da Voz*, que o apadrinha e procura orientá-lo nos primeiros anos de sua vida profissional. (Cf. Ribeiro, op.cit., p27 a 29).

Na avaliação de biógrafo Aguiar, Chico Alves, apesar de ser brasileiro nato, emitia a voz “como um lusitano assimilado pela escola ‘paralírica’ popularizada [por Vicente Celestino], que, por sinal, cantava como os seus antecessores já cantavam antes, acrescentando apenas o portento dos seus dons vocais.” (Aguiar, 1995:84). Já Orlando Silva criara, na expressão do jornalista e compositor Davi Nasser, “um estilo brasileiro na música romântica, misturando as dores das raças que existiam nele” (*apud* Aguiar, op. cit., p. 84). Em síntese, aquele mulato de um distante subúrbio carioca introduzia na música popular o modo brasileiro de cantar.

Finda a temporada com Chico Alves, na rádio Cajuti, Orlando Silva passa a viver de trabalhos eventuais, cantando mediante pagamento de cachês, em várias emissoras cariocas. Fazendo ponto no Café Nice, quartel-general de compositores, músicos, cantores e boêmios em geral, era comum ali ser procurado, para suprir uma desistência de última hora, na rádio Clube, na imediações do café.

Freqüentava assiduamente os estúdios da RCA Victor para ganhar 15 mil réis, por fazer participação em vocais, nas gravações de outros intérpretes, sobretudo de canções camavalescas.

Em sua primeira gravação, pela Victor, Orlando Silva escolhe a valsa *Lágrima* e a canção *A última estrofe*, ambas de Cândido das Neves. A

data de 18/06/1935 entraria para a história musical brasileira, como um marco: por intermédio de um cantor recém saído da adolescência (Orlando tinha 20 anos), registrava-se em disco a primeira manifestação de um novo estilo e uma nova conduta vocal com traços tão marcantes que serviriam de referência para sucessivas gerações de cantores.⁴⁸ O 78 rpm revelava a alta sensibilidade de uma voz que sabia dar realce aos pequenos desenhos ritmo-melódicos, trazendo, a lume, todo o ensinamento que aprendera, desde sua infância, com os músicos das rodas de choro que freqüentara. “As qualidades interpretativas destacam-se inusitadas e inconfundíveis, nas duas composições: “emotividade natural, aliada com rara precisão à natureza sentimental das músicas, voz límpida e segura, livre das impositações operísticas e por vezes artificiais [...]”. (Ribeiro, op.cit., p. 36).

Desde então, Orlando passa a ser observado, atraindo o interesse de críticos e empresários de nossa música popular. No entanto, é a partir de março de 1937, com o lançamento de *Juramento falso* e *Lábios que beije* que Orlando Silva conquistaria a posição privilegiada que passa a desfrutar no cenário artístico, provocando o arrebatamento do público em torno de suas aparições e permanecendo imbatível na cena musical, durante vários anos consecutivos.

Seus cuidados com a voz e com sua técnica vocal começam a impressionar os músicos que partilhavam de seu convívio. “Às vezes, [...]

⁴⁸ Até a invenção do long playing (Lp), nos anos 50, permitindo a gravação de 10 a 12 faixas, os discos de 78 rotações por minuto, ou simplesmente 78 rpm, continham apenas duas canções, registradas em cada uma de suas faces.



para testar a elasticidade e a dicção da emissão vocal, entoava uma modulação de notas passando de um tom para outro para ver até onde sua voz podia ir, para cima e para baixo". (Ribeiro, op.cit., p. 41) Era dono de um timbre peculiar e de um extenso arco de voz, cuja emissão ia de um grave aveludado a um belo agudo cristalino.

A reflexão sobre a carreira de Orlando Silva traz uma série de importantes ensinamentos, principalmente algumas questões a respeito de sua voz, ainda em formação. À sua ansiedade de jovem cantor em início de carreira, expressando o desejo de logo gravar, Chico Alves o refreava com as seguintes observações:

"Precisa amadurecer a voz, Orlando. Nessa idade, sua voz está ainda em formação. É linda, [...], mas com um timbre ainda um tanto infantil. Depois dos dezenove anos, ou seja, daqui a um ano mais ou menos, ela estará no ponto. Mais encorpada, mais voz de homem [...]. Vai cantando por aí, com paciência. Gravar deixa mais para frente, não vamos arriscar. O disco é uma coisa séria e perigosa: é uma faca de dois gumes, se não sai bom pode arruinar um artista mesmo promissor. O pessoal das gravadoras não tolera levar prejuízo. Vamos continuar no meu programa de rádio, nos meus shows pelos clubes para você ir pegando prática, corrigindo umas coisinhas, poucas, mas que precisam ser corrigidas antes de começar a gravar. [...] Poucas coisas. Para começar, procure cantar seus números numa tonalidade intermediária. Não muito alta porque a beleza de sua voz fica prejudicada trabalhando muito lá em cima. [...] Eu também tinha esta mania até descobrir que a voz ficava mais bonita corrigindo os exageros do tom.[...]Procure também pronunciar bem as palavras; deve-se pronunciar *completamente* as palavras, do

se projetar] (apud Aguiar, id.ib.), levando-o para a RCA Victor, onde assina um contrato de exclusividade. O primeiro disco "para valer" foi o 78 rpm, com as canções *Lágrimas* e *Última estrofe*, ambas do repertório seresteiro de Cândido das Neves, falecido alguns meses antes.

A RCA havia se instalado no Brasil em fins de 1929. Tinha o seguinte elenco de contrato exclusivo: Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Gastão Formenti, Pixinguinha, Luís Barbosa e Sílvio Caldas. Ela era a grande concorrente da pioneira Odeon, que tinha sob contrato, Vicente Celestino, Mário Reis e, até bem pouco tempo, Francisco Alves, que, depois de longa negociação, conseguira seu "passe", tornando-se, a partir daí, a maior fonte de receita da nova gravadora.

Relate-se, como curiosidade, que, durante dois dias da semana, os estúdios da Victor eram reservados para os cantores paulistas, que iam ao Rio gravar, sobretudo, música sertaneja.

"Nos outros dias, o tumulto era enorme para que se desse conta da programação. E Chico Alves [...] queria sossego absoluto para que não houvesse qualquer fator de interferência no trabalho de seu cantor. Por isso, foi decidido que as gravações se dariam no sábado, e o dia 18 de junho escolhido, quanto teriam toda a tarde e noite disponíveis." (Aguiar, op.cit., p.119).

O biógrafo Jorge Aguiar nos descreve em detalhes, o clima da primeira gravação de Orlando Silva, sob a direção de Chico Alves, que se

surpreende com o profissionalismo do jovem cantor, que, aliado a uma extrema sensibilidade musical, serviu para excitar o virtuosismo de músicos experientes, despertando aquela ludicidade do simples prazer de tocar, típico das rodas de choro. Eis o relato de Aguiar, logo após a senha do técnico do estúdio, ao gritar **gravando**:

“Luperce Miranda abriu o número com uma saraivada de notas organizadas em acordes que não indicavam uma sensação clara de tonalidade, pouco permitindo ao cantor o momento preciso da entrada vocal. Mas, no tempo exato, Orlando entrou com absoluta segurança: *A noite estava assim enluarada,/ quando a voz já vem cansada/ eu ouvi do trovador...Nos versos que vibravam de harmonia/ ele em lágrimas dizia/ da saudade de um amor ...* A partir daí, Luperce atirou-se em cheio num turbilhão de escalas em terças e quintas que subiam e desciam, e numa pulsação imprecisa de ritmo capaz de confundir um cantor pouco experiente. -“Vai derrubar o menino – agitou-se Chico Alves. – O que é isso! Esse maluco do Luperce vai derrubar o menino...” Mas o menino demonstrava até estimular-se com as diabruras perpetradas pelo bandolim, coadjuvado esplendidamente pelos violões de Luiz Bittencourt e Pereira Filho, ambos criando até o final surpreendente contra-figuras sobre os acordes intrincados do bandolim. Para Chico Alves, parecia que os rapazes estavam dispostos a esgotar todas as possibilidades de técnica e sofisticação, permitindo tudo, menos o trabalho competente de um cantor inseguro. O detalhe é que o cantor era dos mais competentes e com frieza ia singrando aquele mar encapelado de harmonias e divisões rítmicas ardilosas, parecendo mesmo divertir-se imensamente em fazê-lo. Para os músicos, a audição tornou-se uma enorme farra de virtuosismo técnico só desfrutada nas rodas informais em que se encontravam os chorões de valor, jamais

numa gravação em que devia imperar o formalismo musical que não oferece riscos. (Aguiar, op. cit., p.120-121).

Uma das características que logo chamou a atenção dos músicos, além do domínio interpretativo demonstrado pelo jovem cantor, já na primeira sessão de gravação, foi a sua extrema sensibilidade em captar os sentidos e as intenções do que interpretava. E *Apoteose do amor*, outra canção de Cândido das Neves, é um claro exemplo dessa qualidade. Nesta música, de estrutura complexa, "meio cabulosa" na própria Linguagem dos músicos, o cantor inicia numa tonalidade média, precipitando-se em seguida numa nota grave, por uma arriscada escala cromática, obrigando seus acompanhadores a uma manobra, que, sem a precisa modulação, poderia estragar todo o efeito esperado dessa passagem. Estudando a complexidade melódica e rítmica da canção, percebe-se que Orlando Silva ora se aproxima, ora se afasta do microfone, criando, com esse procedimento, uma unidade sonora de intensidade, nos extremos da tessitura exigida, escolhendo, assim, uma região em que sua voz possa descrever todas as escalas confortavelmente, conforme lhe ensinara Chico Alves. Para os músicos, parece só restar um espanto e uma interrogação, com o resultado final da interpretação de Orlando, que parece responder às reais intenções do autor, Cândido das Neves, também conhecido como *Índio*. Para Aguiar, o trabalho de Orlando Silva requeria



“uma compostura intimamente mais intensa, uma observação mais firme e sobretudo mais profunda da ligação entre a trilha melódica e o significado da poesia, competindo ao acompanhamento apenas a tarefa de amparar com discrição o trabalho vocal. Desta compreensão, talvez a explicação para que, no final, considerassem aquela gravação uma jóia de raro acabamento, ficando nos músicos apenas a interrogação: onde esse adolescente foi buscar fórmula tão criativa para dar à canção do Índio a única maneira de ser executada? Era um mistério”. (Aguiar, op.cit., p.125)

Assim sempre se dava em qualquer canção que interpretava. Elevando o registro da música para uma zona mais aguda e levando o ritmo para um andamento médio para conferir maior vivacidade, o cantor busca encontra a *intenção* da canção. Meditando sobre algumas palavras de Noel Rosa sobre as ocasiões apropriadas para extravasar o seu virtuosismo técnico, molda sua voz a uma emissão mais expressiva e menos reservada, valorizando o brilho e a limpidez que possuía, desprezando o timbre sombrio que usa em outras experiências. Cada situação exigia um tipo de intenção distinta. Daí também as vozes distintas. Orlando teria uma voz carnavalesca, uma voz romântica e uma voz moleca e brejeira.

O ano de 1937 é decisivo para Orlando, consolidando a rápida ascensão de sua carreira. O disco *Juramento Falso e Lábios que Beije* (J. Cascata/Leonel Azevedo) abre uma série de lançamentos de êxito extraordinário. Porém, o que irá ser o grande marco, não apenas em sua

carreira, mas especialmente para a história da moderna música popular brasileira é o disco gravado pela RCA Victor com o nº 34181: no lado A, o samba (sic) *Carinhoso* e no lado B, a valsa *Rosa*. Precediam às duas composições, criadas ainda por um jovem Pixinguinha, em fins da década de 10, grandes controvérsias.

Em torno de *Carinhoso*, havia grande polêmica sobre seu verdadeiro gênero: samba, polca ou choro-estilizado?⁵⁰ Seria um choro com apenas duas partes quando o próprio autor dizia que “um choro de caráter tinha que ter três partes”? Ademais, atribuía-se também a *Carinhoso* uma forte influência jazzística, em sua gravação instrumental de 1928, pela *Orquestra típica Donga-Pixinguinha*. Só em 1937, a música recebe letra de Braguinha (João de Barro), para sua primeira gravação como canção, por Orlando Silva.⁵¹ Quanto a *Rosa*, cujo primeiro título seria *Evocação*, pairavam dúvidas acerca da autoria de sua letra rebuscada, dúvidas só desfeitas quase no final da vida de Pixinguinha, ao revelar seu verdadeiro autor, Otávio de Souza, um obscuro torneiro mecânico dos subúrbios cariocas.

A grande novidade na gravação de *Carinhoso*, reside no arranjo de Radamés Gnattali. O maestro/arranjador foge da formação tradicional dos chamados regionais, geralmente compostos de flauta,

⁵⁰ Na entrevista feita no MIS do Rio, Pixinguinha respondendo a Hermínio Bello de Carvalho sobre o gênero de *Carinhoso*, diz o seguinte: “Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca. O andamento era esse de hoje. Por isso, chamei de polca-lenta ou polca vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba”. Série Depoimentos: *Pixinguinha*, 1997: 80).

⁵¹ Faixa 15, CD1: Anexo 1.

cavaquinho, violões e pandeiro. No caso, o acompanhamento é feito pela flauta do próprio Pixinguinha, o clarinete de Luiz Americano, a bateria de Luciano Perrone, um grande companheiro do maestro, ao piano.

“Pixinguinha trabalhava mais com arranjos camavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra Guarda-Velha, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canção, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha o flautista.” (*apud* Barbosa e Devos, 1985: 34)

Outra novidade é a grande introdução do choro, comparado ao tamanho da canção, de fato, bastante pequena (choro de apenas duas partes).

Gnattali pode ser considerado uma espécie de alter-ego de Orlando Silva, no que se refere às orquestrações e arranjos do repertório do cantor, na sua fase da rádio Nacional, formando com ele uma dupla competente e sensível para criar obras de alta qualidade, dada a audácia dos arranjos modernos de um, e do canto inovador do outro. O pianista Gnattali, um gaúcho de formação erudita, viaja para o Rio de Janeiro, na virada dos anos 30, para tentar a sorte como concertista. Acaba sendo contratado pela rádio Nacional, onde, juntamente com Pixinguinha, revoluciona a forma de acompanhamento da música popular brasileira, até então realizada apenas pelos conjuntos regionais. A concepção de seus audaciosos arranjos estava

em perfeita sintonia com a modernização trazida pela performance de Orlando Silva, afastada dos padrões de acompanhamento instrumental da época, e mostrara que Gnattali sabia compatibilizar, com talento, sua formação musical erudita com as intuições espontâneas do canto popular de Orlando. Nos arranjos para os sambas, por exemplo, era peculiar a ausência de instrumentos rítmicos tradicionais, como pandeiro, ganzá, tamborim, e outros, substituídos pelos próprios metais da orquestras utilizados de forma percussiva, conforme se ouve em *Meu pranto ninguém vê* de 1938.

“Um dia, Orlando chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu comecei a fazer os arranjos para Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho” (*apud* Barbosa e Devos, op. cit., p.36)

Os arranjos de Gnattali despertam a admiração de vários intelectuais: Mário de Andrade elogia sua iniciativa, “por sua habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral que faz soar com riqueza e estranho brilho. José Carlos Burle o considera o “Gershwin brasileiro”, por seus “arranjos orquestrais modernos”. (citações *apud* Garcia, 1999: 35-36). De fato, Radamés Gnattali deu uma contribuição decisiva e expressiva à música popular brasileira, na fase áurea de sua carreira artística, quando estava à frente das orquestras RCA Victor e Rádio Nacional

Devido a seu estilo de “frasear” e a outros recursos, como eventuais “soluços”, portamentos, suaves bordaduras e discreta empostação romântica e rubatos, Orlando Silva era tido como um autêntico cantor de meio-de-ano. Mesmo assim, no carnaval de 1938, Orlando faz sucesso com o samba *Abre a janela* (Arlindo Marques Jr./ Roberto Martins). No ano seguinte, obtém novo sucesso com outro samba, *Meu consolo é você* (Roberto Martins/Nássara) e *Jardineira*, marcha até hoje cantada quando se rememoram “os camavais de outrora”.

Em 1936, Orlando estréia no cinema, cantando duas canções de Noel, o samba *Dama do cabaré* e a marcha *Cidade mulher*, mesmo título do filme de Humberto Mauro, que conta com a ativa participação de Noel no roteiro e na composição de 6 canções.

- *Reflexão sobre o estilo de Orlando Silva*

Dono de um belíssimo timbre de voz, costumava ele próprio dizer, que o seu jeito de cantar nascera de uma decisão, tomada ao perceber que teria pela frente dois outros grandes cantores, Francisco Alves e Sílvio Caldas. Buscando talvez uma síntese dos traços vocais desses dois cantores, afirmou: *Francisco Alves tinha voz, e Sílvio Caldas, interpretação. Entrei no meio dos dois.* (Cabral, op.cit.,p 54).



Sem nunca ter estudado canto, cultivou o *rubato*⁵² por mera intuição, dele tirando efeitos magníficos pela habilidade de alterar o ritmo primitivo sem comprometer o andamento da melodia. Essa peculiaridade, aliás, o faria derrubar as orquestras que estivessem despreparadas para suas malabarísticas improvisações. É bastante citado o alerta do maestro Gabriel Migliori aos músicos que iriam acompanhar o cantor numa apresentação em SP: "Não se preocupem com a divisão de Orlando, ele se atrase e se adianta às vezes, mas ao final chega junto com a gente"⁵³

Até Orlando Silva surgir, o ritmo era a suprema condição de necessidade da arte musical popular, com regras definitivas. Músicos e cantores de sua época, sem qualquer "balanço", eram obrigados a seguir os cânones de uma métrica rígida, engessados sem nenhuma plasticidade rítmica no interior do compasso. Observe-se que Orlando Silva parece retomar a métrica derramada típica dos antigos modinheiros e cantores de seresta. Para ele,

"o ritmo era um produto não apenas da técnica, mas sobretudo da emoção do intérprete, músico ou cantor. O compasso foi criado para atender à música, não para contê-la. Criou a sua própria técnica rítmica, aquela que sentiu mais apropriada ao seu canto. Ao invés de submeter-se ao esquema secular, sem romper indisciplinadamente com ele, desenvolveu

⁵² Rubato: "Diz-se de uma execução caracterizada pelo emprego de certas liberdades rítmicas, num intuito expressivo que depende unicamente do gosto musical do intérprete." (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).

⁵³ Depoimento de Gabriel Migliori a Zuza H. de Mello, in Mello, 2001:31. Cf. também Ribeiro, op.cit. p.59



uma forma livre de atuação na inspiração do *rubato* erudito, de modo a deixar que a voz executasse o melhor que pudesse a sua parte, liberando mais as intenções poéticas da frase melódica, aceitando o instrumental como elemento coadjuvante. A voz descrevia, assim, sinuosidades por sobre os compassos marcados no ritmo, sempre evoluindo em vôos livres, mas sempre terminando as frases junto com o acompanhamento, no tempo exato. Sem querer, e certamente sem saber, revolucionou as normas rítmicas, e logo todos perceberam que tal liberdade não feria o rigor da técnica". (Aguiar, op.cit., p. 258).

Orlando Silva poderia ser considerado como um modinheiro fora de seu tempo. No início de sua carreira,

"quando cantores e gravadoras demonstravam uma clara tendência de remover a canção seresteira do repertório popular, [OS] impôs" *Eu quero gravar o meu primeiro disco com Lágrimas e a "A última estrofe*. Num firme propósito, rejuvenesceu o gênero com um *novo padrão vocal* [grifo meu] e estabeleceu a nova linha da canção brasileira que voltou à moda em grande estilo [...]" (Aguiar, op.cit., p. 278).

Outra grande novidade introduzida por Orlando Silva foi a *bocca chiusa*, (emissão do som feita com a boca fechada), como se escuta em *Nada além* (1939) e *Em pleno luar* (1940). Em outras canções, Orlando exacerba o *dizer a música*, ao declamar a letra, em algumas de suas interpretações, colocando-se no limiar do que poderia ser considerado pieguice, em suas falas declamadas. Ora repetia a própria letra da canção

como em *Enquanto houver saudade* de 1938, ora complementava com novos versos como em *A última canção* de 1937 e *E...guardarás uma saudade* de 1945, recitados com sensível dicção bem escandida. Introduziu, também, solos de assobio, como em *Não me deixe sozinho* de 1946. Inovaria, ainda, pela flexão limpa e diferente de alguns verbos: *nascer* e *crescer*, por exemplo, dão lugar a '*naiscer*', e "*creiscer*"; a adversativa *mas* dá lugar a '*mãis*'; a preposição '*de*', normalmente abrandada em '*di*' na Linguagem coloquial carioca, mantém o som original da vogal *e*, em toda a sua integridade.

No fox *Em pleno luar*, o fonema tônico do hiato *lu-ar*, ganha expressividade pela suavidade do ditongo crescente *lu u ar*. São vários os ornamentos estilísticos que seriam copiados por uma legião de imitadores, destacando-se o cantor Nelson Gonçalves, verdadeiro clone vocal de Orlando Silva, no início de sua carreira, quanto grava num de seus primeiros trabalhos *Dorme, que eu velo por ti*, de 1941, onde, além de um timbre quase idêntico, imita suas inflexões melódicas, usa da *bocca chiusa*, e escande os versos ao estilo do modelo: "**Nuis** sonhos meus eu criei a canção/ **de** um amor que perdi sem razão;/ a flor que **naisceu**, floriu e morreu/ no triste jardim do meu coração.

Seu repertório consolida um estilo vocal, consubstanciado por vários procedimentos, alguns já vistos. Orlando Silva perpetua no canto brasileiro o recurso emocional do "soluço". Além disso, usa eventualmente o *vibrato*, sendo o primeiro a compreender que este recurso devia atender a

necessidades muito bem determinadas pela natureza da composição, e que precisava ser dosado numa variedade de intensidade e frequência, para compor os inúmeros climas dramáticos que se apresentam pela intenção da canção. Antes, pode-se dizer que os cantores abusavam do vibrato em trêmulos burocráticos, como elementos obrigatórios da voz.

“Extremamente caprichoso ao gravar, muitas vezes repetia uma interpretação considerada perfeita por todos no estúdio, pois achava que ‘faltava uma lágrima’.”⁵⁴ No caso de certos sambas, estes deveriam conter ‘alegria’ no andamento e no tom, embora transmitissem mensagens melancólicas.

Suas costumeiras inovações às vezes desagradavam a alguns compositores como foi o caso de Joubert de Carvalho. Sua força inovadora, período áureo do rádio e do disco, aliado ao cinema musical, foi tal que criou legiões de seguidores, que Ribeiro divide em duas categorias: os imitadores, como foi o caso de Nelson Golçalves, em início de carreira;⁵⁵ e seus discípulos, como o cantor Roberto Silva, 5 anos mais novo que seu modelo, que inicia sua carreira profissional, em 1938, na rádio Guanabara, quando Orlando Silva já estava consagrado.⁵⁶

⁵⁴ Cazes, in encarte do Cd *Orlando Silva*, coleção Preferência Nacional.

⁵⁵ Nelson Gonçalves depois de encontrar seu caminho e luz própria, com timbre vocal mais grave e repertório definido, revela aqui e acolá a influência de Orlando no sua carreira inicial, transformando o que antes era cópia, em referência de conduta vocal.

⁵⁶ Roberto Silva, em entrevista dada à autora, em agosto de 2001, declara que no início de sua carreira, cantava serestas. Suas interpretações eram tão “coladas” às condutas vocais de Orlando Silva que as gravadoras aconselharam-no a mudar de estilo e repertório, o que fez com que ele passasse, então, a cantar samba. A referência de Orlando continua, conforme se pode constatar na gravação do samba *Dama do cabaré* (Noel Rosa), do repertório de ambos. (cf. Cd *180 Anos de Samba*, gravadora Eldorado, 2001).



São muitos os testemunhos da influência do estilo vocal de Orlando Silva, sendo uma das mais notáveis a de João Gilberto, conforme se verá adiante. Ribeiro tem uma lista mais extensa de intérpretes que sofreriam influência de seu estilo: Lúcio Alves, Roberto Luna, Agnaldo Timóteo, Altemar Dutra, Agnaldo Rayol e Roberto Carlos. Já Orlando Dias, que adotou inclusive seu prenome, poderia ser apontado como uma espécie de contrafação paródica do cantor, pelos exageros nas empostações vocais, no gestual, “tomando-se apenas uma caricatura do modelo que tentou copiar”. (Ribeiro, op. cit., p. 88).

Com a análise de Orlando Silva, termina a abordagem de um rico período da época de ouro da mpb, cuja estética será referência primeira do outro cantor a ser analisado, ou seja, João Gilberto.



2.4. João Gilberto: bossa nova, voz e violão

*Surge a bossa nova e morre o botequim
como lugar de criação da música popular*
(Lorenzo Mammi)

Procedendo a hipótese que diz ter cada classe social, em cada época, sua forma de se escutar, pode-se dizer que a bossa nova, em suas origens, é a música da classe média carioca. Com a recuperação do pós-guerra, na passagem da segunda metade do séc. XX, abre-se um longo ciclo de relativa expansão e estabilidade econômicas, em vários países, sob a hegemonia dos EUA, tanto no plano econômico como no cultural, propiciando um real aumento do poder aquisitivo e um maior consumo de bens culturais. O Brasil intensifica seu processo de industrialização/urbanização, criando condições para a constituição das classes médias, submetidas a uma intensa excitação de signos massivos da socialização urbana. Cria-se também uma ciranda vertiginosa de nexos: novos segmentos/ novos gostos/novas demandas/ novas estéticas, enfim, novos códigos sógnicos elaborados no seio dessa moderna sociabilidade urbano-industrial que sinalizam para alguma realização pessoal, ainda que no plano da utopia estética.⁵⁷ Várias manifestações, dentre elas, a música, configuram-se como expressivos

⁵⁷ Inclui na trama dessa nova sociabilidade urbana, a partir do fim dos anos 50, a profissionalização de músicos da classe média carioca, que irão integrar as fileiras da bossa nova, rompendo com seus inícios amadorísticos. Daí o mal-estar instalado no seio dessa comunidade musical oriunda dos setores médios, que vive no fio da navalha entre a "idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder" (Mammi, 1992: 63) e o chamado à profissionalização radical.

codificadores de uma nova identidade sócio-cultural, em sintonia com aquela estética. Nossa mercado cultural se vê impelido a acompanhar esses novos tempos, incrementando o consumo de seus produtos, (compra e aprendizagem de instrumentos como o acordeão e violão; consumo de shows e espetáculos em boates, clubes e faculdades; compra de vitrolas e discos, etc).⁵⁸

Uma nova sonoridade e inquietude pairam no ar. Aqueles que fugiam do convencional, despertam, de um lado, a ira dos tradicionalistas e, de outro, atraem jovens da classe média, mais disponíveis ao novo. Após o fechamento dos cassinos, pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, em meados dos anos quarenta, a vida noturna carioca passa a girar em torno de boates, com música ao vivo, sobretudo do bairro de Copacabana, nome também de um samba-canção de Alberto Ribeiro/João de Barro (1946), cantado por Dick Farney, modernizando o samba de *meio-de-ano*, com arranjo de Radamés Gnattali, visto como um marco da pré-bossa nova. “Ao mesmo tempo que irritou músicos tradicionais, *Copacabana* foi um bálsamo para os que ansiavam pelas inovações.” (Mello,2001:16) Assim reage Benedito Lacerda, ao ouvi-lo pela primeira vez: “Muito bonito mas não é samba”. (v. Garcia, op. cit., p. 30)

⁵⁸ O desenvolvimento tecnológico fonográfico provoca, nesse pós-guerra, importantes ressonâncias com a invenção do disco Lp, com maior número de faixas, permitindo inclusive experimentos de peças mais longas e não os tradicionais 3 minutos do 78 rpm. Ademais, a invenção dos aparelhos de alta fidelidade (hifi), melhora sensivelmente a qualidade da audição do som.



O disco é lançado quando as *big bands* norte-americanas e Frank Sinatra faziam sucesso no país. A importância da voz de Farney, apesar da influência de Sinatra, estava “no fato dele utilizar-se de uma empostação menos dramática, mais relaxada” (Grava, 1994:11).⁵⁹ O peso dos dois podia ser avaliado pelo *Sinatra - Farney Fã-Clube*, criado em 1949, reunindo jovens para audições de discos, palestras e sessões de música (espécies de *jam sessions*), freqüentadas por Paulo Moura, Johnny Alf, João Donato, Luiz Eça, Doris Monteiro e outros.⁶⁰ Aos poucos, a vida musical carioca exige inovações.

“A música popular devia se modernizar, e o samba-canção era um caminho em que acreditavam [...], Nesse clima inédito na mpb, os nomes que mais chamavam a atenção,[...], eram o violonista Laurindo de Almeida; cantores como D. Farney, Lúcio Alves e Agostinho dos Santos; cantoras como Nora Ney e Doris Monteiro;[...]; os compositores José Maria de Abreu, Luís Bonfá, Tito Madi, Dolores Duran, Garoto,[...]. Pelo menos dois compositores já consagrados tinham um nítido parentesco com essa tendência que se desenhava: Ary Barroso e Dorival Caymmi.” (Mello, op. cit., p16)

⁵⁹ A rigor, a grande influência do estilo de cantar da época deve ser tributada ao cantor norte-americano Bing Crosby, referência vocal de toda uma geração de intérpretes, inclusive de Frank Sinatra. Nos EUA, Crosby, junto com Billy Holliday, logo percebeu as possibilidades de valorização da emissão da voz, com a invenção do microfone.

⁶⁰ Johnny Alf é, com freqüência, incluído erroneamente na geração criadora da bossa nova, o que é negado pelo próprio. Pianista da boate do Hotel Plaza, em Copacabana, é contratado para tocar na boate Baiuca de São Paulo, para onde se muda antes inclusive, da eclosão do movimento, no Rio. “Alf costumava exhibir seus conhecimentos de jazz mas sempre mantinha em seu repertório músicas tornadas famosas nas vozes de Lúcio Alves e D. Farney. Mais tarde, nos anos 60, algumas composições antigas de Alf seriam citadas como já sendo bossa nova. No entanto eram sambas-canção com elementos de jazz, ricos harmonicamente, mas sem novidades rítmicas”. (Grava, idem, p. 16).



Em setembro de 1956, exatos dez anos após *Copacabana*, o musical *Orfeu da Conceição*, visão carioca da divindade musical da Trácia da mitologia grega, estréia no Rio, com várias canções do jovem Tom Jobim e letra do poeta/diplomata Vinicius de Moraes, já trazendo elementos melódico-harmônicos modernos que robustecem o sopro de renovação. Assim, aos poucos, vai se urdindo uma nova escuta. Jovens cariocas passam a ouvir com frequência nos rádios, *Foi a noite* (Newton Mendonça/Tom Jobim) e *Se todos fossem Iguais a você* da peça *Orfeu da Conceição*, na interpretação de Sylvia Telles (Tito Madi também interpreta esta última canção). Com essa nova escuta, longamente preparada, ficou mais fácil receber duas grandes novidades, em 1958:

- a) em duas faixas do Lp *Canção do Amor Demais*, apenas com canções de Tom e Vinicius, acompanhando ao fundo o canto de Elizete Cardoso, ouve-se, em *Chega de Saudade*⁶¹ e *Outra vez*, uma estranha marcação rítmica: era o violão de João Gilberto,⁶²
- b) em dois discos 78 rpm, ouve-se o próprio João Gilberto cantando e tocando o mesmo *Chega de saudade*⁶³ e o baião *Bim bom*, da própria lavra, e, meses depois, *Desafinado* (Jobim/Newton Mendonça) e *Oba-lá-lá*, de sua autoria.

⁶¹ Faixa 16, Cd 1: Anexo 1

⁶² João fora convidado por Jobim, que já o admirava, para participar do Lp, substituindo Manoel da Conceição, o Mão de Vaca, o violonista preferido de Elizete Cardoso.

⁶³ Faixa 17, Cd 1: Anexo 1.



Nas duas gravações da canção *Chega de saudade*, o violão está presente, mas no disco de João, há algo a mais: *sua voz*. Esta, integrada ao *violão*, impacta jovens sequiosos de modernidade, como uma lufada vivificadora da nossa vida musical, perdida entre samboleros, mambos, rumbas, guarânias e versões tidas de gosto duvidoso.⁶⁴ Na integração desses dois vetores, voz e violão, coesos num só ente estético, irrompe a bossa nova. Ela investe-se como o índice musical mais flagrante de um Brasil que se moderniza, levado pelo ímpeto industrializante de JK,⁶⁵ e João Gilberto, sua mais completa tradução, torna-se uma das referências vocais mais fortes das últimas décadas.

Para o professor Joaquim Aguiar, a bossa nova foi mais do que uma “revolução” no interior da moderna música popular brasileira. “Novos hábitos de compor, de executar, de cantar e de ouvir, respondem a um ‘novo ponto de vista’: o da moderna classe média, que passa por um instante de prosperidade e afirmação”. (1990:65)

Segundo Wisnick, “a bossa nova criou um patamar de música urbana diferente de tudo que existia desde que se formou a música popular urbana, o samba no RJ e tudo que se criou nos tempos da Rádio Nacional”. (1997: 58). Para Joaquim Aguiar, “a bossa nova foi um momento

⁶⁴ Carlos Lyra, em 1957, compõe *Criticando*, gravado pelo Os Cariocas, “uma espécie de pré-Influência do jazz, só que condenando a invasão de boleros e rock-baladas na música brasileira” (Castro, 1990: 154)

⁶⁵ O plano de metas da gestão do presidente Juscelino Kubistchek sintetizado no slogan cinquenta anos em cinco, compreendia sobretudo: a construção de Brasília, a interiorização do desenvolvimento brasileiro através de abertura de estradas, a indústria automobilística nacional, a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), órgão responsável para desenvolver a região mais pobre do país.



musical de grande imaginação, num presente modernizante que tentava apagar uma tradição arcaizante" (op.cit., p.67). Para Mammi, a bossa nova:

"deve muito pouco ao samba de morro, muito mais, [...], às lojas de discos importados[...]. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição social mais definida. Bossa nova é classe média, carioca." (op.cit.,p.63)

Numa sugestiva síntese de Júlio Medaglia, o maestro fala da revolução estético-musical proposta pelo movimento:

"Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, [...]. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem". (Medaglia, 1978: 78).

Mesmo sendo a bossa nova um movimento musical bem datado (1958/1963), criador de um estilo de canção e de artista e até mesmo um modo de ser, para Luís Tatit, João Gilberto revela até hoje, o objetivo de construir a "canção absoluta, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país". (Tatit, *in* Zero Hora 1998). Adiante, completa Tatit: "Todas as canções que João Gilberto interpreta são meros pretextos [...]"

para exercitar uma espécie de canção plena, que tem um pouco de todas e que ancora em cada uma no momento de execução" (idem, ib.)

Um aspecto revolucionário do violão de João Gilberto é o de ter rompido com uma tradição do violão popular, mais acostumado a acompanhar um seresteiro, por exemplo, para manter a afinação, ou então, nas rodas de choro, sobretudo o violão 7 cordas, para fazer o contraponto com a flauta, bandolim ou outro instrumento melódico. Com João, o violão cumpre papel harmônico-percussivo, cujo timbre, integrado ao da voz, cria um terceiro timbre de uma única voz. Sua batida original cria pequenas sensações de polirritmos, graças à sua organização constituída por um bordão regular, feito com o dedo polegar, e o ataque não regular dos acordes feitos simultaneamente com o indicador, médio e anular.⁶⁶ A essa tensividade permanente entre regularidade e não regularidade do bordão e dos acordes, João ainda sobrepõe, sua voz ora em fase, ora em defasagem.

Um dos efeitos mais interessantes da síncope musical é sua imprevisibilidade. A rotina rítmica, provocada por uma síncope sempre regular, acaba por anular o efeito surpresa que se pretende: daí o balanço obtido por João Gilberto, provocado pelo jogo entre fase e defasagem, conforme ele próprio reconhece. "Se colocarmos sempre o acento tônico sobre um mesmo tempo, fica chato. É preciso sempre imaginar novas entonações para dar mais vida às palavras." (*in* Folha de São Paulo, 1989, *apud* Garcia, op. cit., p.128).

⁶⁶ Voltaremos à análise da batida do violão de João Gilberto.



Se sua gravação de *Chega de saudade* é apontada como marco zero indiscutível da bossa nova, qual seja, como seu *princípio* bem definido, esse termo deve ser apreendido em seu sentido duplo: um pouco de *mito de origem* e muito de *cânone* para os violões que seguem.⁶⁷

Na verdade, João Gilberto não criou do nada. Seu talento reside no fato de ter fixado uma boa quantidade de informações melódico-harmônicas que lhe precedem, vindas de Johnny Alf, João Donato, Newton Mendonça, Tom Jobim, bem como do canto de Mário Reis, Orlando Silva, Nora Ney, tudo isso adensado num *grande salto* de qualidade. Segundo Wisnick, a tradição musical vinda de Noel Rosa, Dorival Caymmi, Ary Barroso, passando pelo samba-canção,

“Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). [...] Portanto, formou-se um tipo de música popular urbana dotada de um nova concepção harmônica, poética, rítmica, vocal, e que teve enorme consequência sobre as gerações seguintes”. (Wisnick, 1997: 58)

⁶⁷ Ainda com relação à batida da bossa nova, é importante assinalar a contribuição de Milton Banana. Ouvindo a gravação de *Chega de Saudade* e *Outra Vez*, na versão de Elisete Cardoso, o violão de João Gilberto executa ainda solitariamente, a sua nova batida, tensionando com o ritmo tradicional do samba-canção dos demais instrumentos, inclusive, com a bateria de Juca Stockler. A presença da bateria de Milton Banana no Lp *Chega de Saudade* de João Gilberto, já aponta claramente a integração do seu violão, com o que, no jargão da música popular brasileira, se denomina de cozinha, isto é, o conjunto de instrumentos que compõem a seção rítmica: bateria, percussão, contrabaixo, piano e/ou violão.

Em suma, a criação de João Gilberto é uma síntese de várias práticas e experimentos. Seu uso diferenciado da voz/violão sustenta um cantar com pouco volume, com harmonias dissonantes e arranjos despojados, com um repertório mesclado de velhos sambas, como os da dupla Bide e Marçal, Marino Pinto, Ary Barroso, Geraldo Pereira e Dorival Caymmi, com a safra dos jovens compositores, colegas na criação de algo que estabelece um *antes e depois* na música popular brasileira.

Mas como esse baiano de Juazeiro, nascido em 10/07/1931, filho de um músico amador, chega a esse resultado? João Gilberto, ainda jovem, ouvia muita música, criara grupos vocais com colegas e, aos 14 anos, aprendera a tocar violão. Morando depois em Salvador, canta na rádio Sociedade da Bahia. Em 1950, é convidado a participar do conjunto vocal carioca *Garotos da Lua*. Em vários depoimentos posteriores, João afirma que, desde essa época, já admirava Orlando Silva. "Ele foi o maior cantor do mundo em sua época. Sabia *falar* [grifo meu] as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música" (depoimento a Tarik de Souza, apud Mello, op.cit. p. 43). Sua admiração residia sobretudo na liberdade que Orlando tinha nas antecipações e retardos inexistentes na melodia original.⁶⁸

Durante sua primeira estada no Rio, como *crooner* do grupo *Garotos da Lua*, João freqüentava o meio musical carioca, sobretudo a Cinelândia, reduto tradicional de músicos, desde a *Época de Ouro*. Além de

⁶⁸ Para se ter uma boa idéia dessa admiração, basta escutar a canção *Amar é bom*, do tempo de *crooner* dos *Garotos da Lua*.



conviver com sambistas mais ligados à mpb tradicional, como Geraldo Pereira e Wilson Batista, lá também encontrava com frequência, Severino Filho, líder do grupo vocal *Os Cariocas*, com quem já manifestara suas preocupações: *eu gostaria de cantar de uma maneira diferente, como se fosse um instrumento*. (depoimento de Severino Filho a Zuza Homem de Mello, in Mello, 2001: 31)

Essa forma diferente de cantar é logo manifesta em apresentações privadas, onde a batida de seu desconcertante violão começa a chamar a atenção dos jovens músicos como Roberto Menescal e Carlos Lyra. “Tive dificuldade de pegar a batida só na primeira semana. Grudei no João, uns dez dias [no café, almoço e janta]. Carlinhos fez a mesma coisa. [...] Eu peguei de um jeito, Carlinhos já pegou um pouquinho diferente, [...]” (depoimento de Menescal a H. de Mello, 1976:138). Wanda Sá, cantora que surge nos anos 60, conta que, ainda adolescente, costumava sentar na primeira fileira dos shows de João Gilberto, para aprender sua batida, graças à sua facilidade de memorizar as posições dos acordes de seu violão: “não teve um show de bossa nova que eu não tivesse visto. [...] a gente se juntava e eu fotografava, eu tinha uma capacidade de olhar pro braço do violão e aprender” (apud Botezelli e Pereira, 2000:253 V.3)

Conforme Tom Jobim, algo de inovador já estava sendo feito na base harmônico-melódica. A harmonização mais simples da mpb dos anos 40/50 começa a receber as contribuições dos acordes “tortos e encrencados”



do jazz norte-americano, passando a usar acordes com distâncias intervalares mais amplas, com o aproveitamento do arco harmônico com 9^{as}, 11^{as}, e até 13^{as}, acordes invertidos e dissonantes (muitos desses usos vinham, na realidade, da música impressionista européia). João Gilberto chega a omitir uma ou outra nota do acorde, podendo ser a fundamental, buscando, a um só tempo, leveza e tensão harmônicas.⁶⁹ Na canção *Desafinado*⁷⁰, o que aparece como bordão é a 5^a em vez da tônica. “A dissonância fica mais evidente, mais provocante.” (Mello, op. cit., p.38) Grande amante das inversões e acordes de passagens, João Gilberto evita arpejos, ferindo as notas em bloco, gerando uma “impressão de certa instabilidade, [...], como se a base harmônica estivesse pairando no ar e não repousando.” (Mello, id., p.37) Esta é mesma sensação de Lorenzo Mammi ao descrever a leveza das progressões dos blocos de acordes do violão de João Gilberto, ao imaginá-los como “acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal”. (Mammi, op. cit., 67).⁷¹

Sua preocupação com detalhes, deixando perplexos os técnicos do estúdio, ao pedir dois microfones (para a voz e o violão), para gravar *Chega de Saudade*, nos torna claramente audíveis suas novidades harmônicas nos blocos compactos de acordes, realçando o balanço de seu violão “orquestral”. Aliás, sua exigência com a qualidade do som visa a um

⁶⁹ A omissão de notas fundamentais já era um procedimento comum na música erudita. A novidade estava no seu uso bastante difundido por João Gilberto, na música popular.

⁷⁰ Faixa 18, CD1: Anexo 1.

⁷¹ Essa citação de Mammi será retomada mais adiante.

padrão de excelência durante todo um recital: "Voz e violão precisam estar perfeitamente equilibrados, audíveis de qualquer ponto, com um retorno perfeito para sua própria performance" (Mello p. 59).

Assim escreve Tom Jobim no encarte do Lp *Chega de Saudade*:

"João Gilberto é um baiano 'bossa-nova' de 27 anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste LP foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira natural e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que - embora à primeira vista não apareça - pode se tornar, como dizem na Linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

Ps- Caymmi também acha .

Antonio Carlos Jobim"

O encontro de João Gilberto com Tom é fundamental para enriquecer suas concepções melódico-harmônicas e, assim, consolidar os rumos da bossa nova. Tom vinha do convívio com Radamés Gnattali, responsável por vestir a música brasileira com cores modernas, e com

Newton Mendonça, seu parceiro morto precocemente, experimentador também de efeitos harmônicos. Ao ouvir o piano de Sérgio Ricardo, quando este o substitui na boate *Posto Cinco*, de Copacabana, Tom não resiste. Conta Sérgio:

“Eu tinha uma técnica bastante evoluída de estudo clássico no piano e um *touché* muito bonito. Tocava aquelas coisas do Carmen Cavallaro. - *Eu acho muito bacana isso, mas cadê a harmonia que você podia fazer?* [lhe indaga Tom]. Tom sentou no piano e mostrou a mesma melodia – eu me lembro era o *Feitiço da Vila* – com uma harmonia que ele fazia. Com muita paciência, ele me mostrou como se encadeavam aqueles acordes de nonas e décimas primeiras. Fui vendo um mundo novo dentro da música” (depoimento a José Eduardo H. de Mello, in Mello, 1976: 85)

Para Luís Tatit, a tradição musical brasileira até a bossa nova, era por “melodias dilatadas” e autônomas, e Tom Jobim, indo no contrafluxo desse traço, demonstrara que um caminho harmônico bem construído economizava

“contornos melódicos produzindo o mesmo (ou maior) efeito emocional das amplas curvas realizadas pelos autores de samba-canção e das músicas românticas em geral. Mostrou ainda, que a harmonia podia sugerir diversas direções – [...] – ao mesmo encaminhamento melódico, [...]. Veio daí sua adoção dos acordes dissonantes, então largamente empregados, com outros objetivos, nos improvisos do jazz norte americano. Tom Jobim, comprovando que o sentido da melodia pode complementar-se no

encadeamento dos acordes, [...] jamais abandonou a condução harmônica como fonte de sentidos e emoções. (Tatit, in *Zero Hora* - 25/4/98).

Somando a experiência de Tom, inovando os arranjos, com as inquietações e experimentos de João, exímio criador de novas versões para velhas canções, foi sendo possível criar novas harmonias que dessem um colorido diferente e revolucionário à nossa canção popular.

Eis alguns depoimentos de protagonistas, testemunhos vivos do grande salto estético dado por João Gilberto. Para o baterista Tião Neto, a chegada da bossa nova representou um marco tão importante que ele considera tudo o que vem antes, como a pré-história da música popular brasileira.⁷²

Na opinião de Roberto Menescal, certa juventude carioca não se interessava pelo samba batucado, tido como pesado. A batida de João Gilberto foi responsável no despertar do interesse desses jovens para o gênero. "João Gilberto definiu essa batida, muito simples em princípio: ele apenas sincopou, fazendo a síncope cair sempre nos mesmos lugares. Ele regulamentou, dizendo: é aqui, aqui e aqui." (depoimento a Homem de Mello, op. cit. p. 138)

⁷² Depoimento dado por Tião Neto, em sua palestra sobre a bossa-nova, realizada no Festival de Música de Londrina, julho de 2000)



Para Ronaldo Bôscoli, a batida do violão de João Gilberto, fazendo surgir a bossa nova, “definiu, [...] o que só havia sido indicado por Johnny Alf, Lúcio Alves e os outros grandes nomes da pré-bossa nova. O disco *Chega de Saudade* foi definitivo.” (*apud* Garcia, op.cit. p. 19). Tom Jobim vê no toque de João Gilberto, seu aporte mais pessoal para deslanchar o movimento. Impressionado, assim teria indagado: “O que é isso, João?” - “Tirei dos requebros das lavadeiras de Juazeiro”, [responde João]. (*apud* Castro, 1997:131). Comparando o samba-canção *Outra vez*, com Dick Farney, Jobim ressalta a interpretação de João Gilberto, onde o canto mantém espaços vazios, com a batida mais solta, e as linhas melódicas se insinuando de vez em quando. “O grande salto do samba-canção para bossa nova foi essa batida do João”, arremata Jobim. (*apud* Garcia, id., p. 19).

Continua Tom: “Eu tinha uma série de sambas-canção de parceria com Mendonça mas a chegada de João abriu novas perspectivas: o ritmo que o João trouxe. A parte instrumental, harmônica e melódica, essa já estava mais ou menos estabelecida” (depoimento a Homem de Mello, op.cit., p.87)

O depoimento de Nara Leão reafirma:

“A forma rítmica de como tocávamos violão teve diferença a partir de João Gilberto, que já conhecíamos antes de Ter gravado seu primeiro disco. Carlos Lyra tinha uma batida diferente. Mas o negócio se definiu mesmo com João Gilberto, que rompeu tudo com sua batida nova. Era o que estávamos esperando. Até aquela época nós tocávamos mais samba-canção:

Era a noite, Fim de noite. Não tocávamos samba mesmo
(Depoimento a Homem de Mello, op.cit., p.139)

Se a bossa nova representou, ambivalentemente, uma ruptura e uma síntese adensada de nossa música popular urbana, conforme aponta Wisnick, João Gilberto fez igualmente, na opinião de seus colegas, uma espécie de síntese da síncope do samba, partindo sobretudo do toque dos tamborins, conforme ele mesmo disse para Ronaldo Bôscoli.

“O ritmo da bossa nova, segundo João Gilberto, passou a ser o tamborim da escola de samba. Ele mesmo me confessou que ouviu muito o Donato e o J. Alf que dividia o samba *jazzisticamente* naquela época [anos 50]. Ele [...] foi pegando aqui e ali e, com sua capacidade de síntese, deu aquele toque genial de definição ao nosso ritmo” (depoimento a H. de Mello, op. cit., p.139).

Também para Baden Powell, foi a batida de João Gilberto que limpou aquela massa rítmica do samba batucado, enfatizando o toque do tamborim.

“O João colocou ritmo com técnica, por isso é que foi mais simples e mais limpo para se ouvir. [...] Eu acho que João fez o seguinte: ficou só com os tamborins da escola de samba [...] É o troço mais nítido que você escuta no meio daquilo tudo” (depoimento a Homem de Mello, op. cit. p. 139).



Na mesma linha, arremata Sérgio Ricardo: "Como o João tinha muito poder de síntese, sintetizou também a batida do samba". Nos anos 80, Jobim diria que a síntese do violão do baiano

"já existia no Carnaval, já existia no tamborim (...) mas não era proeminente. O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. Você tocando tudo ao mesmo tempo (...) não deixa os espaços. Você acaba criando uma zoeira que mais parece um mar de ressaca. O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar." (*apud* Garcia, id., p. 22)

Na visão peculiar de Luís Tatit, lançando pontes semióticas entre o canto e a fala, a importância de João Gilberto reside no fato de que, ao desativar o tempo forte do compasso, propondo um apoio no contraponto da sua batida, ele

"acomodou o canto num registro bem próximo ao da fala, tanto pela altura quanto pelo volume de emissão de voz. Incorporou as mesmas dissonâncias de Jobim mas, ao lado de sua função harmônica, adicionou uma função percussiva ao bater os 'acordes em cachos' (sem independência das notas individuais). Ainda durante a fase gloriosa do movimento, voltou-se para a produção de compositores brasileiros como Geraldo Pereira, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Bide-Marçal e outros, menos expressivos, mas que contribuíram para consolidar uma Linguagem de canção no Brasil, [...], e reinterpretou-a dentro dos

novos parâmetros, expondo, assim, a continuidade entre samba tradicional e bossa nova".⁷³

Em síntese, para muitos, o violão de João foi responsável pela *redução* da batida do surdo de marcação do samba batucado, herdeiro direto do samba da geração de Ismael Silva, em fins dos anos 20. O compromisso da batida regular de João Gilberto é com balanço e o do surdo de marcação com a dança. O grande aporte de João Gilberto foi elidir o lado dançante do samba, minimalizando sua batida básica, para valorizar, como se viu, o conjunto indissociável voz/violão, obtendo um novo balanço pelo "desencontro" dessa batida (repetida homogeneamente), com a sua forma peculiar de dividir o fraseado da canção, com grande plasticidade.

Em suma, pode-se dizer que o samba batucado voltou-se mais para o público e a bossa nova para o privado. E o samba do Estácio já cumprira o seu papel de *publicizar*⁷⁴ a dança afro que ganhara foros de legalidade. Já a bossa nova, com muito suingue e nenhum batuque, já se presta a outro papel social. Na sua intenção de fruição contemplativa em ambientes particulares dos apartamentos da zona sul carioca, ou em pequenos palcos para *pocket shows*, a música bossanovista se estrutura, a

⁷³ Em busca da canção absoluta, site citado

⁷⁴ O verbo publicizar, já de uso entre certos cientistas sociais, procura se diferenciar do termo público, ainda bastante preso à tradicional idéia de algo pertinente à esfera do Estado. Ao se dizer que o samba do Estácio de Sá publiciza os espaços, antes vedados à festa popular, significa que a música afro-popular deixa os esconderijos dos espaços privados, como a casa da Tia Ciata, e ganha cidadania, nos lugares públicos, como praças e ruas da cidade.



partir de uma performance despojada porém bastante sofisticada e camerística.

O samba-canção foi o gênero mais utilizado pelos compositores que buscavam alguma saída para o *status quo* musical da época.⁷⁵ Segundo Tinhorão, ao contrário das origens populares do samba batucado, o samba-canção foi uma iniciativa de setores da classe média, “de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro”. (Tinhorão, *apud* Garcia, op. cit., p.29) Tudo teria começado com o primeiro samba canção, *Ai, loiô (Linda Flor)*, para uma peça de teatro de revista, em 1928. Pela data, a contemporaneidade desse samba-canção com o samba batucado do Estácio de Sá, por ocasião da criação da primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, é flagrante.

A função do samba batucado impedia que se fizesse variações que comprometessem sua essência dançante. Já a natureza do samba-canção, mais lento e quaternário, também chamado de *samba de meio de ano*, permitia variações, ensejando tentativas de modernização, por parte dos músicos que queriam dar um destino diferente à cena musical brasileira do pós-guerra. E um experimento bem sucedido foi o uso diferenciado do baixo nos sambas-canção da pré-bossa nova, recuando a

⁷⁵ Segundo levantamento de Garcia, a obra gravada de Jobim, entre 1953-56, contém: oito sambas, uma marcha, uma toada e 23 sambas-canção. No Lp *Canção do Amor Demais*, temos 6 sambas-canção, o que seria aumentado para 8, não fosse o violão de João Gilberto alterando seu ritmo (Cf. Garcia, op. cit. p. 28s). Na verdade, com toda a alteração advinda da batida diferente do violão de João Gilberto, no 78 rpm *Chega de Saudade*, o gênero assinalado é também samba-canção.



acentuação do tempo forte para a cabeça do compasso, completado pelas síncopes dos acordes. A manutenção de seu lado dançante, além de seu uso de fruição mais contemplativa, justificava-se pela prática da *dança agarradinha* que começa a se difundir nas casas noturnas, nos anos 50, "obviamente distante do Carnaval, mas igualmente requerendo os efeitos da síncope sobre o corpo". (Garcia, op. cit. p..41).

O violão de João Gilberto sintetiza as funções do trio muito comum na bossa nova: o contrabaixo é substituído pelo dedo polegar e o piano, pelos dedos indicador, médio e anular do bloco de acordes rítmicos e percussivos, que assim dispensa a bateria. Daí a rara presença do contrabaixo em suas gravações, uma vez que a canção se estrutura a partir da batida do violão. Quando o contrabaixo é usado, sua função coadjuvante é apenas para amplificar o baixo regular e uniforme da batida.

Esta famosa batida, "invenção de uma tradição" de classe média, é baseado em algo bastante popular. O decantado despojamento e simplicidade da bossa nova esconde, na verdade, uma estilizada sofisticação de uma célula rítmica popular, a famosa *brasileirinha* (semicolcheia - colcheia - semicolcheia), talvez de origem afro-lusa,⁷⁶ presente nos batuques e lundus, passando pelo maxixe, samba batucado (toque no naipe dos tamborins nas escolas de samba), até chegar ao samba-canção.

⁷⁶ Sobre a *brasileirinha*, v. Andrade (1989), principalmente dois verbetes: maxixe, p. 319-320 e síncope, p. 475 a 477.



Para Garcia, a canção da bossa nova reduz e concentra, num movimento centrípeto, o samba batucado. Recorrendo a uma bela expressão de Chico Buarque, referindo-se a Tom Jobim, completa Garcia: a bossa nova “despe-se do supérfluo mas volta-se para o detalhe tomando-se *‘derramada para dentro’* [grifo meu]”. (apud Garcia, op.cit., p. 80)



Sistematizando a análise feita até aqui, pode-se apresentar esta síntese da estética da canção da bossa nova:

- a) harmonia despojada com redução de notas redundantes (ex: "5^{as} que já soavam no harmônico do baixo", observa Tom), valorizando as dissonantes;
- b) arranjos econômicos de notas e de massa sonora;
- c) ritmo recorrente baseado numa síncope homogênea, com a batida valorizando o lado suingado da canção, pela elisão do lado dançante do samba;
- d) nenhuma prioridade a qualquer um dos planos dos elementos constitutivos da canção;
- e) motivos temáticos construídos a partir de "imagens, de idéias abstratas, com mais clima do que trama, ou mesmo sem trama nenhuma;"⁷⁷
- f) letra organicamente integrada à melodia, que pode, por sua vez, reiterar o sentido do texto poético (exemplos: *Samba de uma nota só* ou *Desafinado*);
- g) canto-falado buscando fluir no ritmo do corpo: movimentos, idéias e sensações (Cf. Garcia, op. cit. p. 81s e Medaglia, op. cit. p. 78).⁷⁸

⁷⁷ (Castro, 2001:57.) Essa característica, apontada por Rui Castro, tem, em contrapartida, o estilo de Noel Rosa, cujas letras primavam por narrar tramas com princípio, meio e fim.



Neste momento, importa a análise destes dois últimos itens, por ir, diretamente ao epicentro da questão do cantar inovador de João Gilberto, enfocando sua grande contribuição para uma nova conduta vocal.

- *O canto-falado de João Gilberto*

*“Entre o retardo da voz e a antecipação do violão,
se cria um tempo médio que nunca é pronunciado,
mas que é o que garante ao verso
a essência musical e ao canto o ser poesia”.*

(Lorenzo Mammi)

Quando João Gilberto surge, despertam-se as comparações com Mário Reis, de características já conhecidas: modo coloquial de cantar, associado a uma divisão rítmica mais leve e “silábica”, como o próprio cantor se auto-definia. Assim João Gilberto seria uma versão tardia de Mário Reis, cuja preocupação maior era a clareza de voz e não o volume. Lorenzo Mammi, partindo das mesmas afinidades apontadas entre os dois, estabelece, porém, distinções básicas. Tendo como pressuposto a rítmica naturalmente espontânea da prosódia da língua portuguesa, para Mammi, Mário Reis procura compatibilizá-la com a estrutura musical, com acentos bem marcados e com pequenas articulações, quase em cada sílaba, “como golpes de palheta de um clarinete” (op.cit., p. 67). Para este autor, a influência maior de Mário

⁷⁸ Quanto a essa última característica, levada a certas situações-limite por João Gilberto, encontramos no semiólogo e músico Luís Tatit, o seu observador mais atento. (V.Tatit, 1996)

Reis em João Gilberto estaria justamente nessa precisão milimétrica. No resto, tudo é o oposto. Aproximando o estilo de João ao de seu modelo auto-declarado, Orlando Silva, diz Mammi: “[João] procura a continuidade e não a segmentação” (id. ib.)

Contudo, é igualmente importante que se enfatize o mesmo que foi dito para Mário. Não procede a afirmação de que os dois só se tomaram cantores, graças aos avanços tecnológicos dos meios de gravação, atribuindo a emissão de suas vozes com pouco volume, ao microfone. Este pode ser um dado extra-musical importante para viabilizar uma escolha, como de fato ocorreu com Mário Reis e João Gilberto, porém, jamais como causa determinante para o estilo de ambos. Ambos tinham potência vocal. O cantar discreto, sem vibratos e de volume contido foi uma opção estética, e não causado por limitações de emissão da voz.⁷⁹

“[...] Os motivos da mudança na maneira de João Gilberto cantar, entre a juventude e a maturidade, são de ordem estética: *o seu projeto rítmico*, a partir do qual se organizam todos os outros elementos da obra, e *o seu conhecimento profundo da essência da canção*” (Garcia, op. cit. p. 122).

Certamente é mais correto dizer que João Gilberto, assim como Mário Reis, soube tirar partido do microfone para realçar sua opção

⁷⁹ Garcia lembra muito bem que na atual produção do cancioneiro popular comercial, grupos de música pop e o rock procuram tirar partido de todo o desenvolvimento tecnológico da parafernália eletrônica para performances que atingem com frequência a níveis insuportáveis de audição.



consciente por um cantar pleno de intenções sutis e delicadas. Portanto, sua opção pelo canto-falado, curto e sussurrante, do ponto de vista acústico, não fornecia nem tempo nem espaço suficientes para vozes possantes, fermatas alongadas e vibratos.

“ O jogo rítmico com o violão exige que a voz seja emitida com pouca intensidade, por dois fatores: em primeiro lugar, porque o volume do violão acústico é baixo, ainda que amplificado por microfone; conseqüentemente, uma voz que se elevasse muito acima do instrumento não se manteria em contato com seu ritmo [...];em segundo lugar, porque o jogo rítmico exige grande agilidade e precisão da voz no ataque de suas notas, a fim de que a superposição tenha sucesso; dessa forma, caso o baiano permanecesse com seu jovem *vozeirão*, dificilmente conseguiria principiar uma nota melódica exatamente no espaço de semicolcheia entre um bordão e um acorde, ou entre dois ataques de acorde, como veio a fazer, p.ex., em *Bim bom*. ” (Garcia, op. cit., p. 123)

Ou, como afirma Ruy Castro, “se cantasse mais baixo, sem vibrato, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando o seu próprio tempo. Para isto, teria de mudar a maneira de emitir, usando mais o nariz do que a boca”. (Castro, op.cit., p.147)

Quando João Gilberto começa a cantar, vivia-se ainda sob o império do estilo daquele que considerava o maior cantor de sua época. Segundo Grava, o primeiro disco solo de João Gilberto, de 1952, “lembrava Orlando Silva na sua grande fase: os vibratos, a emissão, o timbre e, inclusive,

a pronúncia acentuada dos erres” (Grava, op. cit., p.15). Se continuasse imitando-o, passaria despercebido como mais um Orlando Silva. Logicamente não foi este, como se viu, o fator determinante de sua opção, e sim as condições musicais e extra-musicais de um novo tempo que apresentava novas postulações estéticas em vários campos da arte e cultura brasileiras. Quando João Gilberto emprega o verbo *falar* e não *cantar*, referindo-se a um aspecto que tanto admirava em Orlando Silva, nos aponta um importante elemento de análise de sua conduta vocal, demarcando o que mais valoriza numa interpretação. Sua canção flui sem proeminência de elementos, apenas sob certa relevância de uma voz que emite cada sílaba ou palavra, sem qualquer esforço, com uma declarada preocupação em projetá-la de modo claro e delicado, com uma dicção impecável. Assim, cada fonema, cada palavra, cada frase, é conscientemente emitida sabendo o seu peso estético e o sentido de sua sonoridade. “Qualquer saliência do conteúdo, no sentido de apresentar mensagens paralelas com peso extramusical, é motivo suficiente para João rejeitar a canção ou, [...], praticar sua censura estética, eliminando um trecho ou outro” (Tatit, 1988:43)

Um traço que chama a atenção em João Gilberto é a emissão precisa das notas, não importa se na região grave ou aguda. Quando nos passa a impressão que não vai conseguir atingir uma determinada nota mais grave, nos surpreende pela clareza e inteireza como a emite, usando do recurso de volume reduzido, próximo a um sussurro.



Outro traço marcante do canto de João Gilberto, fruto daquela notória admiração pelo cantor Orlando Silva, refere-se à sua liberdade de “passear”, através de *rubatos*, pelo interior do compasso, sem se prender à tirania do metrônomo.⁸⁰ Ouvindo algumas gravações, como *Sampa* de Caetano Veloso, ele acelera ou retarda, estica sílabas ou frases, em descompasso com o violão, que deixa seguir adiante, para, depois, se juntar a ele, compensando, com pequenas acelerações ou encurtamentos, o trecho que falta. Outra forma de compensar os “vazios” deixados para trás, é a emenda de uma palavra ou um verso no outro, elidindo lapsos de tempo/espço da canção, aguardando a chegada do seu violão, para seguirem o caminho juntos de novo. Tudo feito sem colocar em risco a unidade harmônico-melódica da canção.

O uso freqüente de *ritardandos* e *acelerandos* poderia dar a impressão de que João Gilberto chegaria a mudar a própria estrutura da música. Sobre isso, vejamos o instigante enfoque de Lorenzo Mammi. Para esse analista, “a variação das inflexões da voz [de João Gilberto] cria a ilusão de um registro melódico completo”, usando o rubato de modo não dramático. Mammi, partindo de traços básicos e complementares da nossa prosódia, ou seja, acentuação marcada e articulação frouxa, diz que João transporta tal ambivalência aparentemente antinômica, para a canção, articulando a batida

⁸⁰ Lembre-se da frase do maestro Migliori, sobre a liberdade rítmica de Orlando Silva: “Não se preocupem com a divisão de Orlando, ele se atrasa e se adianta às vezes, mas ao final chega junto com a gente”.



sincopada do violão (marcação acentuada), com emissão da voz contínua (articulação mais solta), criando

“uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se auto-sustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver. Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apóie sobre os acordes do acompanhamento. Muitas vezes, o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal” (Mammi, op. cit. p: 67)

Ninguém melhor que o próprio João Gilberto como testemunha de sua autoconsciência, na opção pelo canto curto, trabalhando livremente o ritmo no interior da canção, para melhor realçar seu sentido e intenção. No depoimento ao jornalista Tarik de Souza, ao criticar a tendência dos cantores em prolongar o som, prejudicando o suíngue natural da música, João Gilberto enfatiza vários traços de sua estética vocal. “Eu estava então [anos 50] muito descontente com aqueles vibratos de cantores – *Mariiiiiiiiiina moreeeeeena Mariiiiiiiiiina você se pintoouuuuu* – e achava que não era nada disso” (apud Garcia, op.cit., p.128). Descobrimos possibilidades de interpretar de modo diferente a canção *Rosa morena*⁸¹ de Dorival Caymmi, João Gilberto nos apresenta uma excelente síntese de suas características vocais, por nós analisadas, conforme vemos nesta citação:

⁸¹ Faixa 19, Cd1: Anexo 1.



“Encurtando o som das frases, a letra cabia dentro dos compassos e ficava fluindo. Eu podia mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada. Outra coisa que eu não concordava eram as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas, para criar um balanço maior. *Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando* [grifo meu]. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que às vezes você pode adiantar um pouco a frase e fazer com que caibam duas ou mais num compasso fixo.[...] Geralmente o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, deixando o violão – ou qualquer outro instrumento [...] – falando sozinho lá embaixo. É preciso que o som da voz encaixe bem no do violão, com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética. [Dr. Pedro Bloch] me ensinou a usar a respiração de uma forma que não interferisse na pronúncia das palavras. Cada letra, inclusive, conforme pronunciada, usando mais a garganta ou o nariz, pode dar um efeito diferente dentro da música”. (*apud* Mello, 2001: 47)

Dick Farney, desde a gravação de *Copacabana*, era tido como um cantor moderno. Mas sua gravação de *Outra Vez*⁸², em 1954, deixa transparecer as características criticadas por João Gilberto, a exemplo de sua interpretação lânguida, ocupando todos os espaços vazios da melodia com sons prolongados de esses e congêneres. Demarcando com o estilo de Farney, que enfatiza as bordaduras nas palavras *triste-e-za* e *sauda-a-de* dos versos finais, João Gilberto canta as mesmas palavras curta e secamente,

⁸² Faixa 20, CD1: Anexo 1

sem desvios melódicos ou chance de vibrato. “Em suma, cantou economizando os espaços, não alongou desnecessariamente uma nota emitida, uma vez que a palavra já fora dita”⁸³ (Mello, 2001: 51).

O estilo de João Gilberto encontrou ressonância em Caetano Veloso, admirador confesso da forma despojada de seu conterrâneo. Um ano antes de eclodir o tropicalismo, Caetano profere a famosa frase no debate da Revista da Civilização Brasileira, a saber, a necessidade de retomar a *linha evolutiva* da mpb, deixada por João Gilberto, expressão polêmica que passa a povoar várias análises posteriores: “João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da MPB” (Caetano, 1966:378). Expressando seu tributo ao mestre do canto despojado, Caetano grava no disco-manifesto do tropicalismo, *Coração materno* de Vicente Celestino, de modo diametralmente oposto ao autor, que antes a apresentava, com sua voz possante e dramática, pelos circos do interior do país. Na verdade, a neutralidade da interpretação de Veloso expressa a versão tropicalista do canto de João Gilberto.

“Em Celestino, o discurso trágico era reiterado pela redundância do seu cantar trágico. A interpretação despojada e distanciada de C. Veloso, denotando quase um halo de reverência, ressalta-se como uma espécie de duplo, pelo avesso, da versão original. Ao contrário desta, na versão *cool* de Caetano, o *pathos* trágico não se situa no canto, quase uma récita neutra, sem

⁸³ Faixa 21, CD1: Anexo 1



sentimentalismos ou morbidez [apesar do trágico da letra], mas no contraste do arranjo de Rogério Duprat que exacerba a tensão da canção, pelo uso quase que exclusivo das cordas, sobretudo dos violoncelos, em estocadas descendentes dos acordes graves quase-cromáticos, acentuando o clima trágico". (Miranda, 1998:146)

O crítico e pesquisador Zuza Homem de Mello adere no estilo de João Gilberto, imagens geométricas que dão idéia de interessantes movimentos de interpretação, em sua voz cálida, desprovida de saliências irrelevantes.

"O fraseado de João Gilberto poderia ser descrito como tendo um *formato elíptico* [grifo meu], com aproximações e afastamentos de um centro imaginário, esticando um trecho e encolhendo outro. É o oposto dos cantores sem *swing*, cujo fraseado é *circular* [idem], mantendo portanto a mesma distância em relação ao centro, não variando nunca, não se afastando nem se aproximando (Mello, 2001: 51)

No cotejo de dois discos contemporâneos (*Canção do amor demais* de Elizete Cardoso e *Chega de Saudade* de João Gilberto) percebem-se diferenças fundamentais, na questão dos planos da voz/acompanhamento.

"Elizete, à parte sua intensa emissão vocal, é colocada pela engenharia de som tomando a dianteira dos músicos, como autêntica solista que é. João Gilberto, ao contrário,

recua, convidando seus acompanhantes a compor junto com sua voz uma só linha de frente. Assim, compete à engenharia de som bossa nova equilibrar todos esses elementos da obra, reduzidos que estão, cada um, à sua forma essencial. Para tanto, a gravação ainda mantém o canto-falado do baiano em primeiro plano [...]. (Garcia, op. cit., p.122).

A força magnética do canto de João Gilberto consegue atrair para seu campo, estéticas de interpretação e estilos de música bastante díspares como o citado caso de Caetano em *Coração materno*, e outros exemplos.

“Que Caetano e Gil cantem como João não é de estranhar, mas que Maria Bethania [...] também abra mão de seu estilo consagrado e cante *No tabuleiro da Baiana* como se escuta nesse disco é de embasbacar. [...] Em várias faixas, o trio João-Caetano-Gil canta em uníssono, mais parecendo uma dobra da mesma voz; nos solos de cada um, o estilo sem vibrato de João é dominador, e, se Caetano deixa escapar um falsete (em *Bahia com H*), o resultado é como se João cantasse pelas vozes dos dois” (Mello, op. cit. p. 70).

Júlio Medaglia ressalta que na bossa nova “todos podem cantar, pois nega a participação do ‘cantor-solista-virtuoso’; após o sucesso do movimento, artistas não-cantores fizeram suas gravações – como o próprio Jobim e Vinicius”.(op. cit. p. 78) Além destes, surge ainda uma legião de novos intérpretes como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Flora Purim (antes da ida para os EUA), Nara Leão, Astrud Gilberto, Claudete Soares, e tantos

outros. Pouco mais tarde, surgem Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Marcos Vale, Wanda Sá, Dori Caymmi e outros. Por outra parte, Medaglia assinala ainda que “cantores com recursos, como Agostinho dos Santos, ou Maysa, depois do advento da bossa nova, passaram a adotar uma interpretação muito mais despojada e menos ‘estrelista’” (id. ib.).

Dóris Monteiro, que começara na fase pré-bossa nova, cantando versões do cancionário estrangeiro, conforme o uso da época, logo se adapta ao novo estilo de cantar. Um caso interessante é o de Sylvia Telles que começou a cantar samba-canção, calcada em certa dose de sentimentalismo e potência vocal, porém demonstrando tendência para o uso do *ritardando* contínuo, com seu canto se deslocando parcialmente da base rítmica, conforme será feito depois por João Gilberto. Ela adota também uma conduta vocal mais despojada, resfriando sua interpretação, à medida em que se aproxima do movimento, ficando a meio-caminho entre o arroubo e o espontâneo do canto próximo da fala. A sua interpretação de *Fotografia*⁸⁴ (Tom Jobim) e *Primavera* (Carlos Lyra e Vinicius), são dois exemplos explícitos disso. Mas, segundo Mammi, permanece uma diferença fundamental, visto que,

“para Sylvia Telles, como para os românticos, o *ritardando* é ainda um elemento expressivo, serve para dramatizar a melodia. A intuição fundamental de João Gilberto, ao contrário, é que este *rubato* pode ser empregado de forma não dramática, estrutural”. (Mammi, op.cit. , p. 67)

⁸⁴ Faixa 22, CD1: Anexo 1



Ou como diz Garcia, no cotejo dos dois: "Se [Silvia Telles] já é então, uma intérprete *moderna*, sua modernidade definitivamente não inaugura um novo parâmetro de voz, como João Gilberto faria" (op. cit. p. 84).

Alguns intérpretes se sentem devedores, ainda hoje, do estilo de João Gilberto. Gal Costa, em show dedicado a Tom Jobim, antes de interpretar a canção *Chega de saudade*, declara: "aos 15 anos, morando ainda na Bahia, ouvi pela primeira vez João Gilberto. Na época, eu ouvia muito Angela Maria e Dalva de Oliveira, mas, ao ouvir João Gilberto, tomei-me uma *cantora moderna*".⁸⁵

Muitos dos intérpretes mencionados, possuidores de vozes pequenas, porém muito expressivas, surgem para interpretar melodias mais requintadas com uma poesia mais contemporânea. A voz, próximo ao coloquial, passa a ser mais um instrumento. Os harmônicos da voz diminuem, dando espaço para uma voz falada e mais sussurrante. Essa nova maneira de cantar, inaugura um novo comportamento vocal do intérprete no Brasil, que, até hoje, serve como referência para o estudo sobre o canto popular. Eis uma instigante reflexão de Luiz Tatit :

"É inevitável. Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira. As cordas vocais têm a função precípua de oferecer a matéria sonora para a

⁸⁵ Gal Costa deu essa declaração, no teatro do SESC/Vila Mariana, em 20/04/2002, onde afirma enfaticamente durante várias vezes que se tornou uma cantora moderna graças a João Gilberto.



fala do dia-a-dia. Se essa matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor com seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com suas frases. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entonação na fala.

Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada ("simulacro") onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto popular, pois todos podem reconhecer situações cotidianas de conversa... A questão central se resume em entrever, em todo e qualquer tipo de canção popular, as inflexões entoativas e os sintomas gerais da fala." (Tatit, 1986:6).

Finalizando esta análise, é importante fazer menção a um modelo feminino de interpretação que exercerá também influência em João Gilberto. Além de sua admiração por Orlando Silva, João diz ter uma outra referência para seu estilo de canto-falado, ao manifestar várias vezes, em público, a importância para ele próprio do estilo interpretativo que Nora Ney introduziu na música popular dos anos 50, vista como a primeira cantora brasileira que conseguiu cantar, falando as palavras. Aliás, outro testemunho importante do estilo de Nora Ney, por vir de uma cantora participante desde as primeiras manifestações do movimento, é este depoimento de Nara Leão: "Nora Ney canta sem vibrato. É uma das artistas mais revolucionárias deste país. (in *Amiga*, junho de 1989 *apud* Lenharo, op.cit., p.111).

Ainda segundo Lenharo, a cantora Nora Ney⁸⁶

"introduziu um estilo novo de cantar, um momento entre outros de experimentações que antecedem e desaguam na bossa nova. O estilo *diseuse* que Nora cultivava vinha sendo experimentado pela forma *crooner* de cantar de D. Famey e Lúcio Alves, de conjuntos vocais como Os Cariocas, que já anunciavam a chegada da bossa nova. (Lenharo, op.cit., p. 109s.)

Apresentados estes exemplos de algumas referências paradigmáticas de condutas vocais, extraídas dentro de uma abordagem analítica sócio-histórica da música popular brasileira, passa-se a segunda parte desta dissertação que se ocupa dos fundamentos teóricos da proposta pedagógica nela contidos, bem como o exame concreto de exercícios realizados pelos alunos, demonstrando o processo de construção de interpretações do canto popular do Brasil na contemporaneidade.

⁸⁶ Faixa 23, CD1: anexo 1



Parte II

Capítulo 3

3. Fundamentos teóricos para uma proposta de ensino do canto popular do Brasil

Com este capítulo, pretende-se apresentar uma reflexão dos principais pressupostos teórico-metodológicos para fundamentar a exposição e análise de uma proposta de ensino radicado na *escuta de épocas*, constituída por importantes paradigmas de conduta vocal, encontrados em intérpretes de diversos períodos da moderna música popular brasileira. Visa-se, com isso, sedimentar o trabalho que vem sendo desenvolvido com alunos de canto popular, em duas instituições públicas de ensino de música (Universidade Livre de Música “Tom Jobim” e Universidade Estadual de Campinas), cuja síntese metodológica resultou em uma proposta de estudo e pesquisa para a interpretação do canto popular brasileiro, presente nesta dissertação.



3.1. Pressupostos teórico-metodológicos

Os pressupostos metodológicos que dão suporte à análise teórica deste trabalho, baseiam-se, em primeiro lugar, no conceito de *referência*, cuja construção parte da escuta de condutas vocais encontradas em diferentes períodos da história da moderna música popular brasileira,⁸⁷ ou seja, a partir de alguns intérpretes que, com seu desempenho vocal e interpretativo, marcaram época. A assimilação desses modelos vocais é referenciada pelo ambiente cultural e pelo contexto histórico correspondentes, aqui designado de *escuta de épocas*, cujo procedimento analítico nasceu da necessidade de propor uma alternativa de trabalho pedagógico que revelasse às gerações mais novas, a riqueza de nosso repertório, tanto de canções como de paradigmas interpretativos, que servissem de referência para a construção de novas formas de interpretação.

A partir da observação do estilo vocal de muitos intérpretes contemporâneos da música popular brasileira, como professora de canto popular, em instituições públicas e privadas ou em oficinas de música popular, ou também como membro de comissão julgadora de concursos de música popular,⁸⁸ foi possível identificar uma estética vocal estandardizada,

⁸⁷ Optou-se, na maioria das vezes, por escrever música popular brasileira, por extenso e não MPB, para designar a moderna música popular urbana que começa a ser fixada na virada do século XX. A construção da sigla MPB *stricto sensu*, é datada historicamente, em fins da década de 60, para se referir a uma entidade musical fixada naquele momento histórico, passando depois a adquirir um *lato sensu*, para se referir à moderna música popular em geral, independente de períodos. Para uma análise mais aprofundada sobre o tema, ver Eugênio, 1998, mormente a Introdução A "MPB" como problema histórico" pag. 1 à pag. 6.

⁸⁸ A exemplo do Prêmio Visa de MPB – Edição Vocal, de 1999, realizado pela Rádio Eldorado de São Paulo



referenciada por um tipo hegemônico de escuta, de onde esses intérpretes retiram seu modo de expressão musical.

Essa escuta hegemônica, difundida por influentes meios de comunicação de massa, é caracterizada pelo uso de recursos vocais estranhos às condutas da tradição do cantar brasileiro, cuja procedência achase profundamente enraizada na fala popular. Um dos exemplos mais flagrantes é o uso indiscriminado do *vibrato* em quase todas as sustentações das vogais nas finalizações das palavras e frases, chegando a alterar a dicção e a prosódia da canção brasileira, e denotando uma clara influência da música *gospel* norte-americana.⁸⁹

A frequência dessa espécie de “vício” vocal, como facilmente se detecta em participantes de concursos de televisão da atualidade, que buscam revelar novos cantores, mostra como se está perdendo o referencial cultural de um determinado tipo de fala ou de entoação vocal brasileiras.

Destaque-se a incompatibilidade entre esse padrão de conduta vocal estandardizado e a tradição da prosódia do canto popular do Brasil; o que significa dizer, incompatibilidade com o próprio modelo da fala coloquial do povo. A prosódia, o sotaque, a dicção, não estão dissociados da

⁸⁹ Ao adaptar o hinário cristão do colonizador branco, do repertório tradicional do coral luterano a 4 vozes, os escravos, nos EUA, “bemolizavam” a 3ª e a 7ª, para dar conta dos choques harmônicos das escalas pentatônicas africanas com a tonalidade européia, misturando escalas modais com harmonias tonais (daí a escala *blue* e as *blue notes*), originando um tipo de música religiosa chamada *negro spiritual*, ou *spiritual*. O *gospel* (evangelho) é a continuação moderna (a partir dos anos 30) das práticas corais do *spiritual*, dele se distinguindo, por possuir autoria conhecida, a partir de temas bíblicos, e não mais de interpretações de cânticos de domínio público. Apesar de suas origens religiosas, ele inspira gêneros profanos, como a *soul music* e o estilo *churchy*, do inglês *church* (igreja), a grande escola de considerável número de cantores negros norte-americanos, encarnada, por exemplo, nas condutas vocais dos cantores Ray Charles e Aretha Franklin.



cultura do povo. Diversos autores, aliás, como Luís Tatit, Márcio Coelho e Fernando Carvalhaes Duarte, têm mostrado a importância da fala coloquial como modelo primeiro da nossa canção popular.

Para Tatit, o ato de cantar "é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial" (op.cit.,p. 9).

A concepção de Coelho, ao dizer que "uma canção só se torna canção popular quando se reconhece nela situações cotidianas de fala", explicita a importância desse estatuto popular também na entoação mais adequada por um intérprete:

"Quando perguntamos alguma coisa a alguém, imediatamente a melodia da nossa fala (entonação) busca as regiões mais agudas e isso também ocorre na melodia da canção popular. Experimente perguntar a alguém: *Você já foi à Bahia?* Agora lembre da canção de Dorival Caymmi: "*Você já foi à Bahia, nega? Não?! Então vá*". Repare que, enquanto a letra da canção está nos domínios da interrogação, a melodia busca a região aguda e, tal qual na fala cotidiana, quando emite uma afirmação (*então vá*), a melodia busca a região grave. Esse recurso, entre outros, faz com que o ouvinte reconheça situações de fala cotidiana na canção". (Coelho, *Canção cancionista e cancionista* e-mail marciocoelho@computer.com.br)

Já o professor e cantor Fernando Carvalhaes Duarte, ampliando ainda mais o horizonte de inserção da emissão da voz no canto popular, para além da fala cotidiana, situa-a no mundo da cultura, conforme se vê nesta passagem: "a sonoridade da voz (pronúncia, entoação e timbre) é, evidentemente, um dos primeiros elementos de identificação cultural". (1994:89).

A mesma concepção é compartilhada pela fonoaudióloga Mara Behlau e pelo terapeuta corporal Roberto Ziemer, que vêem os parâmetros relacionados à qualidade vocal,⁹⁰ enraizados numa determinada comunidade cultural, expressos "através do sotaque, dos regionalismos, da seleção de certos modelos vocais" (1988: 75). Mais adiante, acrescentam esses mesmos autores:

"A incorporação de padrões sociais e educacionais ocorre através de um processo de mimetismo cultural, onde consciente ou inconscientemente o indivíduo identifica-se [...] com um determinado grupo, adotando o padrão de emissão que o caracteriza." (id. ib.)

⁹⁰ Por qualidade vocal, os autores entendem como o "termo atualmente empregado para designar o conjunto de características que identificam uma voz humana. Ela se relaciona à composição dos harmônicos, da onda sonora, à impressão total criada por uma voz". (Behlau e Ziemer, 1988:74). Quanto aos inúmeros parâmetros diferenciadores da qualidade vocal, passíveis de análise, os autores apontam dez: respiração, altura vocal, extensão vocal, registros, intensidade, ressonância, articulação, pathos, maneirismo e melismas. (v. Behlau, Ziemer, op. cit. p.75)



Além do distanciamento dos referenciais culturais de nossa prosódia, outra característica revelada pela estética vocal estandardizada, é a falta de memória de expressivos momentos do nosso cancionário. Como consequência, falta aos jovens intérpretes, outras referências vocais contidas na tradição musical brasileira, o que contribui para a adoção de estereótipos, e conseqüente ausência de exploração vocal e interpretação mais pessoal. Renuncia-se à tradição do cantar brasileiro e priva-se do uso da voz, como expressão sensível individual, pela adoção de modelos estandardizados, impostos por modismos do mercado.

O desvelamento do passado musical brasileiro, ocultado por uma influente produção contemporânea, voltada basicamente para o consumo massivo da música popular, e regulada por interesses de mercado, tem mostrado que, para o público jovem, a velha tradição, quando revelada, transmuda-se em novo, e adquire uma importância e frescor, até então, desconhecidos, para ele.

Assim, a presente proposta de ensino e pesquisa tem como primeiro passo, a ampliação do universo cultural do aluno, por meio da escuta de épocas, pela qual é possível traçar o trajeto do moderno canto popular do Brasil, abordado articuladamente em três níveis – sócio-histórico, estilístico e técnico – tendo por objetivo, o resgate da memória da música popular brasileira e a reflexão a respeito da identidade cultural musical do Brasil, que se caracteriza por ser multifacetada.



Ao mostrar aos alunos, intérpretes de outras épocas da canção popular brasileira, com o objetivo de analisar suas condutas vocais, constituídas pelas peculiaridades interpretativas e soluções técnicas, tem sido possível obter resultados surpreendentes, conforme será visto na descrição das interpretações realizadas pelos alunos. Com tal procedimento, foi possível firmar a convicção das possibilidades artístico-pedagógicas advindas da vivência do cancioneiro popular, ensejando a conscientização daquelas condutas vocais, por parte dos alunos, visto que esse exercício propicia o contato com o amplo espectro de recursos vocais expressivos do canto popular do Brasil.

Essa incursão nas diferentes épocas do moderno canto brasileiro constitui uma importante etapa no processo de formação do cantor popular, ultimamente desterritorializado, sem história nem memória, e perversamente submetido a modelos pré-existentes, por meio de sua inserção no universo cultural da canção brasileira.

Tais modelos pré-existentes têm contribuído na configuração da estética vocal estandardizada, cuja análise não pode ser desvinculada da noção de escuta hegemônica. Esta problematização nos remete ao epicentro de uma antiga discussão levantada, já na década de 30, por Theodor Adorno, autor que, apesar do caráter polêmico de seu pensamento, negador de qualquer expressão estética na produção cultural industrializada, nos apresenta alguns conceitos que podem subsidiar a análise da questão da



escuta hegemônica, cuja reflexão será aqui acompanhada por apreciações críticas.⁹¹ Adorno tem na indústria cultural,⁹² uma das categorias centrais mais instigantes de suas tematizações. Contudo, não se irá abordá-la acriticamente. A questão da standardização da escuta e a crise da experiência estética aí subjacente, são aqui indicadas sem o objetivo precípua de confirmá-las ou superá-las. Se aqui são mencionadas é para examinar como tais questões se objetivaram na standardização da escuta contemporânea da canção popular brasileira.

Ao tomar contato com os mecanismos de produção da música popular americana, o pensador alemão radicaliza sua crítica à chamada música popular de consumo, merecendo, de Umberto Eco,⁹³ a designação de "apocalíptico", por não enxergar qualquer possibilidade de expressão de "arte autêntica", naquilo que chama de mercadorias culturais fetichizadas, totalmente subsumidas à lógica do mercado.⁹⁴

⁹¹ Elaboradas em fins dos anos 30, as análises mais representativas do pensamento adorniano acerca da escuta standardizada, encontram-se nos seguintes ensaios: "Über Jazz" *Sobre o Jazz* (1936/37), *Sobre a Música Popular*, e *Sobre o Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (1938), tornando-se este último, uma referência clássica para o estudo da questão. Os dois últimos ensaios acham-se respectivamente traduzidos na coleção *Grandes Cientistas Sociais*, da Editora Ática 1986, e *Os Pensadores da Abril Cultural*, 1978.

⁹² Na verdade, a expressão *indústria cultural* só será cunhada por volta de 1947, quando Adorno e Max Horkheimer, outro pensador da chamada Escola de Frankfurt, publicam *Dialética do Esclarecimento*.

⁹³ V. Eco, 1976

⁹⁴ Tornou-se famosa sua divergência com Walter Benjamin, quando este escreveu o ensaio sobre *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, em 1936, contestada por Adorno, no ensaio *Sobre o Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, em 1938. Ao contrário de Adorno, no ensaio de Benjamin, percebe-se uma inflexão em sua concepção de arte, pela aceitação mais matizada das possibilidades estéticas, em produtos advindos de meios técnicos de reprodução, portanto uma concepção de arte desaturizada, a exemplo do cinema. A *aura* representa o *hic et nunc* da obra de arte, seu aqui e agora, sua autenticidade e unicidade. Poderia defini-la como a aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja. Assim, a presença única de uma obra de arte dá-lhe o estatuto de autêntica. Estar-se-ia assistindo ao declínio da arte autêntica ou à morte de uma certa concepção de arte? Sua resposta ultrapassaria os limites desta dissertação.

Adorno parte de um pressuposto: a lógica férrea da indústria cultural só permite a produção de música estandardizada. Partindo sempre do parâmetro da música erudita, também por ele denominada de música séria, em contraste com a música popular, diz o autor:

“Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disto. A estandardização se estende dos braços mais genéricos até os mais específicos” (1986: 116)

Assim, a música popular estandardizada, além de prescrever os seus próprios cânones, também afeta seus hábitos de escuta, daí a promoção do fenômeno da *regressão da audição*, corolário indissociável da produção musical estandardizada. A estandardização da composição popular é manipulada com vistas a uma escuta também estandardizada. “Em última análise, é a estrutura da música popular contemporânea a responsável por aquelas mudanças nos hábitos de ouvir” (op. cit., p.121).

O que seria essa regressão da audição? O entendimento desse conceito é possível com mais um confronto entre a música erudita e a popular. Na escuta da primeira, a exemplo de uma sinfonia de Beethoven, o sentido musical de um tema se realiza na sua articulação com o todo da obra, portanto, seu valor musical é encontrado em si mesma, daí sua fruição

estética. Já na música popular, o efeito obtido de sua audição é o de uma não-escuta, ou melhor dizendo, só se ouve aquilo que o professor e músico José Miguel Wisnick, analisando a regressão da escuta em Adorno, caracteriza de extra-musical: "moda, novidade, rótulo, impacto, enfim, mercadoria" (Wisnick, 1997:61) Retomando a idéia de Adorno, a qualidade da música erudita está em seu valor de uso. Na música popular, em seu valor de troca.

Para Adorno, a estandardização instituída pela indústria cultural, estimulando um tipo de escuta, busca, no que ouve, o reconhecimento de algo já conhecido.

"A estandardização estrutural busca reações estandardizadas [grifo do autor]. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música [...] O ouvido enfrenta as dificuldades do hit encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento dos modelos padronizados. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa [...]" (op. cit., p 120).

As formulações de Adorno tem merecido críticas, a exemplo das de Wisnick que enxerga possibilidades criativas na música popular, quando esta toma consciência do seu processo de produção, como fez o tropicalismo, paradigma de Linguagem musical que soube incorporar, nos anos 60, dados da própria indústria cultural, bem como dialogar com

diferentes estéticas musicais, como fonte de inspiração da inventividade de sua própria estética, evitando assim o fenômeno da standardização. (Cf. Wisnick, 97:62)

Mesmo que aspectos apontados pela crítica adorniana não tenham se cumprido, por motivos que escapam aos limites analíticos desta dissertação, convém ressaltar um aspecto do mundo atual, parcialmente presente na crítica de Adorno. A cultura contemporânea é um mundo de paradoxos. De um lado, existe a abertura de múltiplas possibilidades de escuta, onde podemos ser colocados diante de diversas culturas musicais, provocadoras de uma espécie de estranhamento estético, a exemplo das chamadas músicas étnicas (*vozes búlgaras*, monges tibetanos, música celta, árabe, andina ou *bosquímana*), além do *jazz*, *blues*, canto gregoriano, música afro-caribenha, medieval, dodecafônica, barroca. Teórica e tecnicamente, é possível ouvir de tudo. Se isso se efetivasse, criar-se-iam infinitas possibilidades de abertura para múltiplos códigos e culturas musicais, correspondentes a diferentes formas da experiência humana. Assim, cada um desses códigos seria portador das intenções e sentidos estéticos das diferentes culturas musicais.

Já a lógica da indústria cultural, pelo contrário, como aponta Adorno, reduz esse universo, ao produzir mercadorias standardizadas, infinitamente repetitivas. O conhecimento de esquemas já padronizados e familiares é o reconhecimento da fórmula comercial substituindo a forma estética. Além de realizar seus objetivos de lucro, a indústria cultural atende

também a uma demanda psicológica. O eterno retorno ao sempre igual proporciona uma sensação de segurança. E o reconhecimento do familiar é a essência da escuta massiva. Uma vez uma fórmula assegurada, a indústria cultural se encarrega de promovê-la sem cessar. Daí seu sucesso.

Para Wisnick, referendado pelo conceito de regressão auditiva de Adorno, a música repetitiva é uma proteção, uma espécie de redoma. Alguém que só ouve um tipo de música, ao qual se apega fortemente, atribui-lhe o papel de formador de identidade e elemento de defesa. A presença contínua desse tipo de música impede, por exemplo, a escuta do silêncio, sistematicamente evitada pelos jovens, por lhes trazer insegurança. A escuta obsessiva repetitiva do já conhecido, traduz um *ethos*, um modo de vida.⁹⁵

Este é o grande desafio pedagógico para o educador: despertar no aluno o desejo de uma outra escuta, desenvolvendo sua curiosidade pelo novo, pelo diferente, buscando nos códigos culturais, diferentes Línguas. Daí a importância de uma pedagogia musical que valorize a educação da escuta que consiste em desenvolver a capacidade de ouvir, analisar, classificar, comparar, imitar, ampliar o leque, e ouvir o silêncio. O silêncio subjaz a todas as músicas. Ele é condição de possibilidade do aflorar de qualquer som.

⁹⁵ Palestra feita por Wisnick, em 1999, na escola de música, *Espaço Musical* localizada em São Paulo.



Neste sentido, pode-se novamente recorrer a Wisnick (id. ib.) que desenvolve uma sugestiva e instigante reflexão sobre a boa escuta, a partir de Marcel Proust, que tinha na música, sua arte predileta. Segundo este escritor francês do início do século XX, uma música só é ouvida numa segunda escuta: a escuta musical para se constituir como tal, só é possível enquanto memória da "primeira música". Assim, a música seria sempre memória. Em verdade, toda música seria transformação das músicas já ouvidas. Nenhuma música seria totalmente original. A música teria esse componente. Portanto, teria sempre algo de re-escuta.

Aí está a ambivalência da questão, o fio da navalha entre o desejo de reouvir a escuta saudável e necessária, e o risco de recair sempre no mesmo, lançando-se numa espécie de escuta regressiva, como alguém que se enclausurasse numa cápsula de proteção. As formas de recusa da escuta nova expressariam um mecanismo reativo. A música, produto de uma escuta repetitiva, significaria, assim, um nicho de extrema segurança.

O grande desafio da educação musical, hoje, seria operar com essa delicada escuta da memória saudável, aquela memória "proustiana", que traz algo culturalmente significativo e buscado nas raízes culturais do País. A proposta é rememorar uma manifestação musical já retida na lembrança, sem porém prender-se à escuta regressiva, e, a um só tempo, escutar o novo, escutar o diferente, abrindo-se a várias possibilidades. Ou

seja, a educação musical, construída dessa maneira, teria o propósito de tirar o educando da escuta regressiva, da escuta que repele o diferente.

Retomando a questão polêmica apontada por Adorno, acerca da lógica da indústria cultural, padronizadora em si mesma, de um tipo de música destituída de qualquer valor estético, é importante relativizar o alcance dessa assertiva, embasando-se na própria realidade musical brasileira.

Dizer que um certo tipo hegemônico de escuta atual, acha-se submetido aos ditames mercadológicos, não significa dizer que o mercado em si é o grande vilão. Em verdade, o mercado é um dado constitutivo da moderna música popular, por distingui-la do que se convencionou chamar de música tradicional folclórica. Pode-se apontar como elementos definidores da moderna música popular, seu caráter urbano, autoral e comercial, portanto, ligada aos interesses do mercado.⁹⁶

Em vários períodos da história da música popular brasileira, o mercado, impulsionado, inclusive, pelo avanço tecnológico dos meios de difusão da cultura popular, como o disco, o rádio, a televisão, e outros, não só não foi empecilho para a inventividade do artista brasileiro, como, pelo contrário, foi fator de estímulo para a sua pulsão criativa. Assim ocorreu na época do "primeiro samba" (*Pelo telefone*), em 1916/17, na *época de ouro*, na bossa nova, no tropicalismo, e ainda ocorre com certo tipo de criação que

⁹⁶ O prof. Roberto Gnattali traça um sugestivo quadro comparativo entre a chamada música folclórica tradicional e a música popular urbana, distinguindo-as justamente com alguns dos traços acima apontados. (V. História, Leitura e Escrita da MPB, Curso do 20º Festival de Londrina, julho de 2000).



busca compatibilizar alguns gêneros da considerada corrente principal da música brasileira, à música popular estrangeira, a exemplo da via aberta pelo *mangue beat*, nos anos 90. Esse movimento musical pernambucano, liderado pelo músico Chico Science, morto precocemente, tinha como princípio básico, inspirado no movimento tropicalista, a mesclagem de gêneros musicais de várias procedências, tanto nacionais como estrangeiras, inspirando outros músicos. Assim começou a surgir grupos de artistas jovens, em vários Estados, misturando gêneros tradicionais como o coco, a embolada, a ciranda, o maracatu, o fandango, ou exemplares urbanos como o samba, o frevo e o baião, com o *reggae*, o *hip-hop*, o *rock* e o *pop* contemporâneos, tudo isso temperado por instrumentos como zabumba, rabeca e sanfona, de um lado, com o som de instrumentos eletrificados e eletrônicos, de outro.

Em todos esses casos relatados, o artista popular ainda possuía relativa autonomia no processo criativo, mantendo-o ainda capaz de lidar com o fator mercado, bem como sabendo tirar partido dos avanços tecnológicos advindos do próprio desenvolvimento industrial, transformando-os, às vezes, em motivos ou fonte de inspiração de sua inventividade. O que se questiona, atualmente, é a exacerbação da lógica do mercado, radicada em critérios comerciais praticamente exclusivos, passando a ditar a estética de gêneros da MPB, formatando uma escuta padronizada, abdicando-se de qualquer compromisso com a criatividade, fazendo com que a *forma* musical cedesse lugar à *fôrma* comercial.



Outro importante pressuposto para a construção da presente proposta de ensino de canto popular, é o entendimento do conceito de *interpretação*, na acepção de “ajuizar a intenção, o sentido de”, conforme nos aponta o *Aurélio*.⁹⁷ Na palavra *intérprete* está subentendida a intenção de enunciar o *sentido* que outro (o autor de uma canção) consciente ou inconscientemente deu, e também, o que não teve intenção de dar, pois, muitas vezes, o intérprete descobre coisas que, embora estejam lá, não foram postas conscientemente pelo autor. Pode-se dizer que, numa canção, coexistem o explicitamente dito, o não dito e o interdito, ou seja, o sentido oculto entre o dito e o não dito. Costuma-se dizer comumente que interpretar é mostrar o modo como o *intérprete sente a composição do cancionista*. O que significa, em outros termos mais técnicos, de que modo o cantor revela o *sentido* do que canta.

Esta perspectiva é reiterada por Luís Tatit, quando ele diz que “a função do intérprete popular é fazer aquilo que o compositor deixou de dizer”⁹⁸. Se uma canção está “repleta de desejos, de sentimentos e de afetos”, nem sempre desvelados, como quer Tatit,⁹⁹ interpretá-la significa expressar esteticamente sua compreensão da obra, participando ativamente do processo contínuo de construção do seu sentido. Pode-se dizer, então, que o intérprete é o agenciador dessa articulação e mediador estético que busca

⁹⁷ Edição eletrônica do Dicionário de Língua Portuguesa: Novo Aurélio século XXI. Ed. Nova Fronteira, versão 3.0.

⁹⁸ Luís Tatit, in Seminário sobre Metodologia da Pesquisa Musical, realizado no Instituto de Artes da Unicamp, 13/08/2001).

⁹⁹ Apud Marcio Coelho, entrevista para Canção Cancioneiro e Cancionistas.



passar o conjunto de intencionalidade do autor, do próprio intérprete, mas também as pertencentes ao contexto cultural do qual a obra decorre.

O espectro das possibilidades de interpretação é vastíssimo: “Há milhares de mensagens em diferentes bandas de frequência. Ninguém pode decifrá-las todas. Há tantas soluções quanto inteligências humanas” (Schafer, *apud* Fonterrada, 1996:10).¹⁰⁰ Esta citação do músico e educador Murray Schafer detém um sentido bastante fecundo para os propósitos desta reflexão.

A educadora Marisa Fonterrada, por exemplo, nos conduz às formulações de Umberto Eco, feitas em seu livro “*Os Limites da Interpretação*”, que, embora destinadas ao campo literário, aportam sugestivos ensinamentos para a reflexão a respeito da interpretação e das intenções de uma canção. Nessa obra, Eco discorre acerca da oposição entre os enfoques “gerativo” e “interpretativo”, feitos, de fato,

“na forma de uma tricotomia ou oposição entre três tipos de intenções: as do autor, as da obra, e as do leitor, e que configurariam da seguinte maneira: em primeiro lugar, há uma oposição entre ‘buscar no texto aquilo que o autor queria dizer’ e ‘buscar no texto aquilo que ele diz, independente das intenções do autor’. Eco afirma que ‘só com a aceitação da segunda ponta da oposição é que se pode, em seguida, articular a oposição entre ... buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência textual e à situação do sistema de significação em que se respalda’ e ‘buscar no texto aquilo que o destinatário ali

¹⁰⁰ A frase de Murray Schafer, aqui retirada do seu contexto, refere-se às mensagens emitidas em Código Morse pelos instrumentos musicais, em seu trabalho composicional *Pátria I*. (Cf. Fonterrada, op. cit. p. 10)

encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios' " (Eco, 1995, *apud* Fonterrada, 1996: 9).

Portanto, as intenções de um autor transcendem às suas próprias intenções explicitadas em um texto. Este, como uma canção em si, não é um mero "reprodutor das intenções do autor". Existe uma dinâmica relativamente autônoma que Eco denomina de abstrata "por meio da qual a Linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentidos, independente da vontade de quem os enuncia" (Eco, *idem*, *apud* Fonterrada: op. cit., p. 10). Inspirando-se em Fonterrada, pode-se dizer que, embora um cantor esteja realizando, de certa forma, uma interpretação pessoal, esta já está de algum modo prevista nas *intenções do autor*. Se, efetivamente, existe essa intenção, igualmente existem inúmeras outras, possíveis de serem decifradas, tantas quantas são "as inteligências humanas", independentes da vontade consciente ou não do autor.

Finalmente, outro pressuposto pedagógico central desta proposta consiste na construção de uma tipologia da *escuta de épocas*, pelo mapeamento das diferentes condutas vocais, levando em conta seu contexto sócio-histórico, esfera fundamental para configurar o sentido de uma canção, e assim melhor recriar as estéticas vocais contemporâneas. Para isso, segue-se abaixo a classificação utilizada no trabalho, que destaca cinco fases

distintas ordenadas a partir da conduta estilística que caracterizou diferentes épocas do canto popular brasileiro do século XX.

3.2. quadro-síntese de escuta de épocas

- **Primeira geração de cantores:** fase pré-moderna da música popular brasileira, quando se dá a fixação de vários gêneros urbanos, (virada do séc. XX até a geração da casa da tia Ciata, nos anos 10); as intenções e os sentidos estéticos são predominantemente partilhados por uma mesma comunidade de interesses, sem preocupações técnicas com emissão da voz e com autoria; com tênue distinção entre quem cria e quem canta, visto não existir ainda uma especialização profissional entre eles, daí ser mais apropriado dizer cantores e não ainda intérpretes;¹⁰¹
- **primeira geração de intérpretes:** fase inicial da profissionalização do artista popular (fins dos anos 10 até as primeiras gravações fonográficas) quando se dá a divisão social do trabalho no mundo das artes, a saber, entre quem cria e quem consome, com a

¹⁰¹ A distinção matizada entre cantor e intérprete aqui feita, é fruto de uma escolha arbitrada por um objetivo operacional didático, visando tão somente demarcar um tipo de atividade artística, ou seja, a ação de cantar em práticas musicais distintas. Com isso, busca-se distinguir entre um tipo de música feita comunalmente e transmitida por tradição oral, e uma música popular comercial, gravada e difundida com fins lucrativos, definida pela divisão social do trabalho cultural. A rigor, a noção de cantor e intérprete acaba, na prática, por se fundir. O termo que talvez melhor traduz a idéia diferenciada do intérprete, que aqui se busca, é o termo *cantador*, retirado do universo musical nordestino, para designar o artista popular que canta seus próprios repentes, onde ele e o público que aprecia sua arte, partilham de uma comunidade de interesses e valores estéticos.



presença de um terceiro que faz a mediação estética entre o criador e o consumidor que é o intérprete, sendo este a primeira referência de conduta vocal da moderna música popular brasileira;

- **segunda geração de intérpretes:** fase de consolidação da profissionalização, (anos 30 até o término da 2ª Guerra), conhecido como *época de ouro*, quando surge uma grande legião de intérpretes, beneficiados pelo aperfeiçoamento tecnológico dos meios de gravação e difusão da nossa música popular (microfone, disco elétrico, rádio, além de cassinos, hotéis e bares);
- **geração do pós-guerra:** fase da intensificação da escuta de gêneros latino-americanos (rumba, mambo, guarânia, bolero e outros), influenciando a música popular brasileira e um certo jeito melodramático de interpretar; das big bands, grupos vocais e intérpretes norte-americanos; das versões de canções estrangeiras; e da modernização do samba-canção;
- **geração bossanovista:** virada dos anos 60, ensejando uma revolução no canto popular, com performances sem primazia dos elementos que integram a canção, produzindo um todo integrado composto de orquestração, arranjo, jogo rítmico entre voz e instrumento (geralmente o violão), melodia e letra.

A grade de análise da escuta de épocas, materializada pelos exemplos de condutas vocais das várias gerações de cantores e intérpretes da canção popular do Brasil, requer a explicitação de determinados parâmetros analíticos, ferramentas básicas necessárias para o exame concreto da presente abordagem pedagógica.

3.3. parâmetros de conduta vocal

Os parâmetros de conduta vocal são índices indicativos de intenções no estudo da canção, aqui apresentados em forma esquemática. Alguns deles possuem características opostas: um *cantar breve* ou um *cantar prolongado*. Ressalta-se, no entanto, que eles podem ser realizados de forma combinada, como um *cantar dolente e sincopado*.

Para que se possa compreender as condutas sobre as quais estão construídos esses parâmetros, segue-se uma breve descrição que mais freqüentemente serão encontrados neste trabalho:

- **canto breve:** caracteriza-se pela emissão marcadamente silábica das palavras, inspirada na divisão prosódica, com a acentuação e a entoação próximas da fala coloquial, pela escansão clara dos versos da canção; um exemplo que explora esse parâmetro, a ponto de caracterizar o próprio estilo, é o cantor Mário Reis;



- **canto prolongado:** caracteriza-se pelas frases produzidas em uma arco contínuo de sustentação, o *legato*, pela emissão estendida das vogais com o recurso do *vibrato*, e pelo uso de *rubato*. Encontra-se a referência desse estilo, em intérpretes como Chico Alves, Silvio Caldas e Orlando Silva;
- **canto brejeiro:** caracteriza-se pela intenção lúdica, leve e/ou sensual e maliciosa, às vezes explorando o sentido dúbio de algumas palavras, reforçado por certo maneirismo gestual; a intérprete característica deste modo de cantar é Carmen Miranda.
- **canto dolente:** caracteriza-se pelo uso predominante do *glissando* como recurso expressivo, com certo grau de dramaticidade, languidez e intencionalidade lamentosa; Aracy de Almeida é a intérprete que pode ser mostrada como modelo dessa conduta;
- **canto sincopado:** caracteriza-se pela primazia da divisão rítmica, principalmente da síncope¹⁰² característica do samba dançante, que leva para a interpretação, o ritmo malicioso de uma idéia construída, a partir da exploração de “um jeito malandro de ser” (jeito também conhecido como “ginga”); este estilo encontra-se claramente

¹⁰² Segundo Miranda, a síncope do moderno samba urbano foi adquirida pela “flutuação provocada pelo balanço entre o tempo fraco prolongado pela [nota de] antecipação e o tempo forte”, sublimando “uma leve sensação de vazio espacial, exigindo seu preenchimento pelo movimento do corpo que, a um só tempo, dança e caminha”. (2001:127). Dito de outra forma, a síncope, insurgindo-se contra a previsibilidade do tempo, funciona como efeito surpresa, tendo como resultado, um balanço mais flexível e plástico na integração da melodia e ritmo, encontrado neste samba sincopado, diferenciando-o dos sambas amaxixados da década de 20, que tinha em Sinhô, um de seus mais prolíficos criadores.



presente nas interpretações de Ciro Monteiro, Luís Barbosa, Roberto Silva e Aracy de Almeida;

- **canto exaltação:** caracteriza-se pelo uso de dinâmica vocal¹⁰³ intensa, pela exploração de *vibrato*, *glissando*, grandes *fermatas*, e exacerbação da expressão, com uma clara intenção de exaltar sentimentos, belezas, inspirado em certo tipo de samba cívico, que se tornou conhecido como samba exaltação, na virada dos anos 40; Francisco Alves e Angela Maria são intérpretes que se dedicaram à exploração desse modo de cantar;
- **canto pequeno:** caracteriza-se pela pouca intensidade vocal, com uso restrito de contraste de dinâmica, próximo aos níveis de ressonância e projeção da voz falada,¹⁰⁴ bem como pela ausência de *vibrato* e *portamentos*, apresentando um “dizer na canção” que revele a grande preocupação com a expressão e a intenção das palavras, fazendo disso um elemento constitutivo da própria canção; o exemplo que melhor personaliza este modo de cantar é João Gilberto.

¹⁰³ Dinâmica: “graduação dos níveis de intensidade dos sons, durante a execução de um trecho musical, por meio de nuances que vão do fortíssimo ao pianíssimo, quer em progressão mais ou menos lenta, quer em oposição brusca” (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).

¹⁰⁴ Voz falada: “a ressonância geralmente média, em condições naturais do trato vocal, sem uso particular de alguma cavidade, não necessitando a voz de grande projeção. A intensidade habitual situa-se ao redor de 64 dB [decibéis] para a conversação, mantendo-se relativamente constante o discurso”. (Behlau e Rehder, 1997: 8)



A tipologia da *época de escutas*, articulada à classificação de condutas vocais, feita com objetivos operacionais, norteia o trabalho pedagógico que será, a seguir, explicitado. As características vocais de cada geração acima exposta dão suporte à proposta, para que cada aluno/cantor, ao experimentar, por imitação de intérpretes/chave de cada estilo, aprenda a utilizar de maneira consciente seu aparato vocal e interpretativo, ganhando maior capacidade de mobilização e ajustamentos, dirigidos a partir da escuta e análise dos próprios intérpretes e suas épocas.



Capítulo 4

4.O ensino do canto popular brasileiro: uma proposta pedagógica

"Esses grandes intérpretes [da MPB] são a nossa escola, a escola do canto popular, e nunca vão deixar de ser, da mesma maneira que Caruso ou Maria Callas foram e serão eternos mestres do canto lírico"

(Clara Sandroni).

4.1. A questão do ensino do canto popular do Brasil

Em verdade, a escola referida pela cantora Clara Sandroni, na epígrafe acima, conota um sentido mais pragmático, decorrente das múltiplas condutas vocais praticadas pelos intérpretes da música popular brasileira, e não no sentido da existência de uma escola do canto popular que tivesse a preocupação constante de sistematizar essa mesma prática. Esta preocupação norteou a reflexão e a proposta de ensino presentes nesta dissertação.

Poder-se-ia falar explicitamente de ausência de método de ensino do canto popular, no Brasil, subentendendo a acepção originária do

termo *método*, ou seja, do grego *metha + odos*, o caminho percorrido para se chegar a um fim. Contudo, este sentido original se perdeu, via de regra, em propostas pouco flexíveis, privilegiando, de preferência, a técnica, como um fim em si mesmo, em detrimento do processo, concepção mais rica, considerando a ampliação de suas possibilidades pedagógicas. Por isso, optou-se pelo termo *escola*, para designar um conjunto de procedimentos metodológicos, com vistas a constituir um corpo sistemático, levando em conta várias propostas e alternativas pedagógicas em curso, para o ensino do canto popular do Brasil.

A constatação da ausência de uma escola de ensino do canto popular, foi fundamental para um trabalho de pesquisa que pudesse contribuir na construção de uma alternativa pedagógica. A partir dessa perspectiva, a presente proposta é elaborada, precisamente no momento em que a mesma preocupação é partilhada por várias pessoas (professores e/ou cantores), conforme atestam os encontros e seminários dedicados ao tema,¹⁰⁵ bem como algumas iniciativas surgidas em livros que se ocupam do ensino de canto popular no Brasil, conforme será apontado.

Uma reflexão comum que permeia a discussão sobre esta questão é a existência de um instigante paradoxo na realidade da música popular brasileira: intensa tradição musical e ausência de tradição de ensino,

¹⁰⁵ Um dos encontros onde o tema da carência de uma escola do canto popular foi exaustivamente debatido foi o *Encontro Nacional de MPB Vocal*, coordenado pelo maestro Marcos Leite, realizado por ocasião da IX Oficina de Música Popular, em Curitiba, janeiro de 2001.



conforme pode, por exemplo, ser visto neste depoimento da cantora Mônica Salmaso.

“A cultura brasileira, em especial a música, tão importante como produto que nos caracteriza e como comportamento social, [...] carece sempre de metodologia de estudo. Acabamos de ser [...] um país tão rico e diverso nessa área que a nossa música popular possui um número incrível de ritmos, de construções melódicas e harmônicas, de poesia própria e de formas e maneiras de tocar instrumentos e de cantar. No entanto, o estudo dessa diversidade possui muito pouco (quase nenhum) material didático que represente a cultura musical que somos, o que faz com que o estudo da música popular importe métodos da música erudita ou do jazz americano”. (Salmaso, *apud* Leite, 2001:8)

Tal paradoxo foi uma peça fundamental na construção da presente proposta. Inspirando-se na observação de Mônica Salmaso, pode-se dizer que faz parte da tradição brasileira não cuidar da sua própria tradição. Ao contrário do que ocorre no Brasil, nos EUA, por exemplo, qualquer expressão musical mais consistente, vinda do povo, desde o *blues* ou o *jazz* da virada do século XX, até o *hip-hop* contemporâneo, torna-se objeto de pesquisa e de aprendizagem sistemática, em instituições de ensino, em seus diferentes níveis. Como efeito dessa combinação de situações (carência de escola de canto popular no Brasil e sua existência nos EUA), aqui, professores de canto popular acabam por importar métodos de ensino norte-americanos, além de outros europeus direcionados para o repertório lírico, conforme aponta

Mônica. Com isso, vivenciam-se situações inadequadas, em que um aluno/intérprete do cancioneiro popular brasileiro, se veja obrigado, para seu desenvolvimento vocal, a estudar um repertório erudito que exige, por exemplo, mecanismos de colocação da voz, típicos do *bel canto*, afastando-o da sonoridade das condutas vocais encontradas no canto popular do Brasil.

Dentre as propostas pedagógicas que buscam suprir a carência aqui apontada, partindo do universo musical brasileiro, como primeira referência para se construir caminhos para o ensino do canto popular do Brasil, merecem destaque duas obras saídas recentemente: *Por Todo Canto*, das professoras Diana Goulart e Malu Cooper (2000) e o *Método do Canto Popular Brasileiro*, do maestro Marcos Leite (2001).

Segundo as professoras Goulart e Cooper, a proposta contida em *Por Todo Canto*, apresentada como uma coletânea de exercícios de técnica vocal para o canto popular, foi criada para cobrir a grande distância entre a técnica vocal tradicional, baseada em exercícios derivados do canto lírico, e o repertório da música popular brasileira. Assim, passaram a compor pequenas frases e trechos musicais, baseados em gêneros encontrados no nosso universo musical popular, para atender a necessidade de treinamento vocal, com “sabor de música popular”.

“Optamos por utilizar acompanhamentos bem variados, o que dá ao aluno a oportunidade de se exercitar em diferentes estilos, com fraseados e harmonia coerentemente elaborados [...] Assim poderá

se envolver e encontrar prazer também nos exercícios". (Goulart e Cooper, 2000:5)

Em o *Método do Canto Popular Brasileiro*, o maestro Marcos Leite apresenta uma série de

"vocalises e canções, [...] que exercitam o domínio de cada intervalo, das segundas até as oitavas. As canções são contrastantes quanto ao caráter, andamento e assunto abordados pelas letras. [...] Em todas elas, estão presentes muitos elementos característicos da música brasileira. Os vocalises procuram os procedimentos comuns de construção melódica da nossa música, com sua ginga, seu sotaque, e muitas vezes estão diretamente associados às canções do seu capítulo".(Leite, 2001:9)

Essas duas propostas, tendo em comum a preocupação de trabalhar o estudo do canto popular, a partir da grande variedade de gêneros musicais brasileiros, apontam afinidades conceituais e pedagógicas com o presente trabalho.

Outra peça fundamental na construção desta proposta foi o encontro com o *Canto Werbeck*, também chamado de *Escola do Desvendar da Voz*, criada em inícios do século XX, fundamentado na pesquisa artístico-espiritual da cantora de ópera sueca *Valborg Werbeck Svärdstrom* (1879-1972), tendo sido acompanhada por Rudolf Steiner (de 1912 a 1924). A partir dessa data, constituiu-se como uma pedagogia de canto, um caminho

terapêutico e artístico com base na *Antroposofia*.¹⁰⁶ O que diferencia essa escola de canto das demais, é precisamente a preocupação em desvelar a voz natural da pessoa, buscando seu desempenho integral, considerando o nível artístico, pedagógico e terapêutico.¹⁰⁷

As seqüelas do acidente de carro já mencionado, afetando meu desempenho vocal, representaram um importante desafio no sentido de superá-las, traduzido no empenho de busca de procedimentos, a um só tempo, didáticos e terapêuticos, que pudessem reconstruir a voz, o que foi possível com o estudo sistemático dessa escola. Por isso, a presente proposta pedagógica está intimamente vinculada à minha experiência de vida, como aluna, cantora, professora e pesquisadora do canto popular do Brasil e profundamente embasada numa prática concreta desenvolvida junto a alunos de canto.

Antes de passar diretamente para a exposição das etapas de realização da presente proposta, faz-se necessário descrever o universo de sua construção, apresentando o perfil das duas instituições de ensino de música, onde foi possível sua aplicação, contendo ainda as principais características de seus corpos discentes.

¹⁰⁶ Doutrina espiritual e mística que teve sua origem na teosofia e que se baseia, principalmente, nos ensinamentos de Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo austríaco. (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).

¹⁰⁷ Voltar-se-á ao *Canto Werbeck*, por ocasião da análise de um dos exercícios desse método de ensino de canto.



4.2. Perfil de duas instituições de ensino do canto popular do Brasil.

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp:

O curso de *Música Popular* do Departamento de Música do *Instituto de Artes da Unicamp* foi criado em 1989, por uma comissão de educadores e músicos, a partir da iniciativa do maestro Benito Juarez, com o objetivo de incentivar a pesquisa e o ensino de música popular, sem se ater aos limites de um curso de jazz ou música popular brasileira. Daí o nome mais abrangente de *Curso de Música Popular*, tendo como decisão inicial, a abertura de apenas 20 vagas, baseada na justificativa de "garantir a qualidade do ensino".

Próxima da área metropolitana da capital, e situada numa rica região do Estado, a Unicamp constitui-se como um dos grandes centros de excelência voltado para a formação universitária, cujo curso de música popular é um dos raros existentes nas instituições públicas de ensino superior brasileiro. As vagas para canto popular são preenchidas, na verdade, por alunos pertencentes, em sua maioria, aos extratos da classe média do interior do Estado de São Paulo.

A formação em canto popular faz parte da grade de disciplinas do Bacharelado em Música Popular, com habilitação em instrumento-voz, vinculado ao Departamento de Música do Instituto de Artes.



Por se tratar de curso superior, seu acesso se faz mediante exame vestibular, constando de matérias exigidas para candidatos aos cursos de nível superior. Em verdade, trata-se de um curso com demanda pequena, haja vista que a oferta de vagas é de três para dois a seis candidatos. Após essa etapa, os candidatos aprovados passam por um exame prático, realizando uma audição em que interpretam, diante de uma banca, uma canção popular brasileira de livre escolha, onde se avalia, para efeito de aprovação, o desempenho vocal e interpretativo do aluno na realização dos seguintes itens: afinação, ritmo, fraseado, dicção, intenção e outros. O curso de *Música Popular* apresenta um leque de disciplinas, com o objetivo de fornecer subsídios para uma formação global do aluno como músico. Assim, o aluno/cantor tem as mesmas disciplinas do aluno/instrumentista, tais como arranjo, prática de estúdio, harmonia, história da música, prática de conjunto, e outras. A disciplina de canto popular tem a duração obrigatória de quatro semestres, sendo que o aluno, se desejar, pode cursá-la como eletiva por igual período.

Uma das disciplinas eletivas é "*História da Interpretação vocal do Brasil*", que me foi possível criar e ministrar como docente do Departamento de Música do Instituto de Artes. Essa eletiva foi muito importante por ter propiciado um tempo maior para o exame das interpretações de época, e assim aportado elementos fundamentais para o exercício de reconstrução das interpretações atuais feito pelos alunos dessa instituição.



Os procedimentos pedagógicos constantes nos exercícios de escuta de épocas e imitação dos paradigmas de conduta vocal, praticados entre 1999 e 2001, na Unicamp, já contavam com uma experiência acumulada anterior, desenvolvida durante cerca de sete anos, com os alunos da ULM.

Universidade Livre de Música “Tom Jobim” – ULM

A ULM foi criada em 1989, por iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Após oferecer, inicialmente, cursos de pequena duração, para formar músicos de orquestras erudita e popular, a proposta foi ampliada, com a criação de um núcleo didático voltado para a formação de instrumentistas e cantores de músicas popular e erudita, para um público de todas as idades, oferecendo cursos com diversas durações.

O curso de Canto Popular faz parte deste núcleo didático. Por se tratar de um curso livre e gratuito, não exigindo nenhum pré-requisito de formação, seja escolar formal seja musical, sediado na capital, apresenta uma rara oportunidade para jovens de estratos sociais desfavorecidos, de grande abrangência populacional, receberem formação musical de excelentes profissionais. Isso certamente explica a grande procura do curso que, apesar de oferecer, em média, apenas 30 vagas, recebe anualmente, cerca de 1.500



inscrições. Esse número foi responsável pela criação de um processo de seleção feito em duas etapas: primeiramente, o candidato apresenta uma interpretação gravada em fita-cassete ou cd, com duas canções do repertório da música popular brasileira - uma pré-determinada, outra de livre escolha - a ser ouvida pelos professores do Depto. de Canto Popular. Após essa triagem, são escolhidos cerca de cinco candidatos por vaga ofertada, para uma audição diante de uma banca. Os critérios de avaliação são idênticos à seleção feita na Unicamp. A maioria dos candidatos é composta de jovens, com idade entre 16 e 26 anos, sendo ainda possível encontrar, entre os candidatos, cantores profissionais com idade entre 20 e 40 anos.

Além de minha experiência como professora, coordenando o departamento de Canto Popular, desde 1991, foi possível elaborar, junto com uma equipe de professores, com especialização em música vocal, um currículo básico voltado à formação do cantor popular, com duração de três anos, com as seguintes disciplinas: musicalização para cantor, técnica vocal e repertório, improvisação vocal, história da MPB, prática de grupos vocais, harmonia e contraponto. Esse currículo procurou atender as necessidades básicas expressas por um público muito heterogêneo e de características peculiares bastantes distintas das observados entre a clientela do Instituto de Artes da Unicamp, a exemplo da não exigência de uma formação musical prévia. Além disso, as instalações da ULM restringem algumas práticas pedagógicas complementares do ensino popular, a exemplo de prática de estúdio, existente na Unicamp. Isso no entanto, não impediu que se



obtivessem resultados bastante satisfatórios, na aplicação concreta dessa proposta, junto aos alunos da ULM, conforme se verá.

4.3. Um perfil do aluno de canto popular

Por experiência, é possível observar que o aluno de canto, pela facilidade de produzir som, via de regra, entra muito ansioso no curso, desconhecendo a importância do conhecimento prévio do funcionamento da sua voz, enquanto instrumento. Desconhece assim o adágio tão difundido no meio musical: “o cantor é, ao mesmo tempo, um instrumento e um instrumentista”. Tal postura difere, por exemplo, da do aluno de violino, que é obrigado a conhecer de antemão, o funcionamento do instrumento, para dele retirar toda sonoridade possível. Geralmente, a voz não é considerada e tratada como um instrumento em formação, que necessita de cuidados, respeitando seu processo de desenvolvimento a médio e longo prazo.

Uma das primeiras constatações que se faz, quando o aluno busca aulas de canto popular, é que ele procura resolver problemas pontuais, como rouquidão, dificuldade de emissão da voz em algumas regiões, cansaço vocal, ou, então, quer desenvolver um trabalho assentado em um repertório específico, desconhecendo, assim, a importância de educar sua voz de maneira mais abrangente. Cumpre ainda lembrar que o aluno já apresenta



uma conduta vocal sedimentada, formada a partir daquela escuta hegemônica, comentada anteriormente, que tende a fixar padrões vocais estereotipados, e conseqüentemente, apresenta a musculatura do aparato vocal, ajustada a essa conduta.

Um situação concreta usualmente encontrada é a seguinte: os alunos que já são cantores profissionais, atuando em diversas frentes de trabalho, tais como bandas de bailes, conjuntos de eventos, estúdios de gravação, *backing* vocal, e outros, sofrem exigências quanto à sua performance, impostas pelo contratante e pelo mercado. Isso faz com que eles adquiram uma série de condutas vocais “viciadas”, que necessitam ser conscientizadas, para que se dê o reencontro com sua voz de forma mais natural.

“Quando, eventualmente, se é obrigado a cantar o que está na moda, como acontece em algumas bandas de baile, deveremos adaptar o arranjo da música para a voz em questão. [...] Em muitos casos a tonalidade em que a música foi composta não corresponde à ideal para sua voz, e isso poderá trazer problemas de afinação. Quando o andamento em que a música foi composta não é o ideal para o cantor em questão, poderão aparecer dificuldades no padrão articulatório.” (Costa, Silva, 1998:158s)

Outra situação concreta é a do aluno que vem de uma prática de estudos pontuais de técnica vocal destituída de vínculos com um contexto teórico-metodológico mais amplo referendado pela própria cultura brasileira.



Nessas práticas, via de regra, o trato da voz costuma ser desenvolvido com exercícios técnicos, como os de percepção das zonas de ressonância, vocalizes para agilidade, entre outros, ocultando do cantor, toda a riqueza de situações de várias naturezas e dimensões, exigida na sua performance. Como resultado, tal prática, que dá prioridade aos exercícios de técnica vocal, pode-se tornar cansativa e monótona, tomando-se mais uma ginástica vocal, do que uma prática pedagógica, concorrendo seriamente para desestimular o aluno. Daí a importância de estimulá-lo a desenvolver um repertório que traduza e expresse outras esferas e dimensões da cultura donde emergem as práticas musicais do povo brasileiro.

Esses perfis constituíram-se numa razão muito importante para se buscar procedimentos metodológicos mais abrangentes, premissa básica que preside a presente proposta pedagógica de ensino do canto popular do Brasil.

4.4. Etapas de uma proposta de ensino para o canto popular do Brasil: *escuta de épocas*

A análise da proposta pedagógica aqui apresentada será feita a partir da vivência dos exercícios de interpretação do aluno em aula.

As aulas são semanais, com duração de 90 minutos, sempre ministradas em pequenos grupos, de duas a dez pessoas, com o objetivo de



observar as peculiaridades da cada aluno, seus limites e alcances, para o exercício do canto popular. A abordagem de um programa de repertório, situado em seu contexto histórico, realizada em pequenos grupos, permite a troca de estímulos, sem interferir no desempenho individual necessário para o trabalho de pesquisa de cada aluno.

1ª fase: caracteriza-se por um conjunto de procedimentos para se conhecer o aluno

A abordagem do universo sócio-cultural e musical do aluno é feita na primeira aula, pelo diálogo estabelecido em sala, onde cada um expõe livremente as suas vivências e práticas musicais, importante ponto de partida do processo pedagógico que se inicia. Além disso, é apresentado um questionário¹⁰⁸ que visa complementar o mapeamento do universo cultural do aluno. Com ele, buscam-se informações tais como idade, grau de instrução do ensino tradicional e musical, interesses mais relevantes e vivências musicais e em outras artes, bem como suas expectativas quanto às aulas de canto. A partir daí, é possível inferir a idéia que aluno tem do fazer artístico, a arte em geral e a música em particular, o que faz com que esses procedimentos iniciais se constituam como preciosos instrumentos para elaboração das aulas, permitindo a organização dos estímulos específicos para cada aluno, e na avaliação contínua do seu processo de aprendizado.

¹⁰⁸ Anexo 2



Ainda na primeira aula, cada aluno canta uma música de seu repertório, com objetivo de se conhecer suas características vocais e interpretativas. Praticamente, eles vêm de vivências musicais bem díspares, além de diferentes estágios de desenvolvimento vocal. As condutas vocais formatadas pela escuta hegemônica, estão presentes em certos padrões, não importando o gênero musical em que estão habituados a cantar. Por exemplo, o uso indiscriminado de *vibrato* e do som anasalado, soando como “vício” vocal, aparece tanto no aluno com prática de coro de Igreja Evangélica, de música *pop*, principalmente norte-americana, bem como no aluno habituado a interpretar música sertaneja. A despeito dessas condutas padronizados, é possível também observar as peculiaridades de cada um, sinalizando possíveis caminhos a serem trilhados para potencializar os traços individuais interpretativos. Na medida que ele esteja preso a um modelo mimético, sem ter consciência disso, esse comportamento pode implicar uma limitação no percurso de investigação e descoberta das possibilidades da própria voz, e nas inúmeras nuances que poderá empregar na sua interpretação do cancionero popular.

2ª fase: caracteriza-se pela primeira observação das condutas vocais trazidas pelos alunos ao interpretarem uma música do cancionero popular brasileiro.

Escolhe-se uma canção conhecida pela maioria do grupo, mesmo que parcialmente. Durante esse exercício, busca-se estabelecer uma



certa cumplicidade lúdica, criando um ambiente musical descontraído, para gerar um fluxo de confiança circular entre professor/aluno e aluno/aluno, ensejando o fazer musical em conjunto, sem qualquer crítica à voz ou à interpretação. Se o aluno não se sente à vontade para cantar sozinho, experimento, de início, cantar com ele. Sentindo-o mais solto e seguro para se expor, deixo de cantar algumas frases, para poder ouvi-lo melhor. Faço com que cante a mesma canção, em outras tonalidades, observando como sua voz reage, nas diferentes regiões de emissão. Esse exercício também permite observar certas condutas vocais inadequadas ao gênero da canção interpretada, produto de recursos expressivos típicos dos gêneros que estão habituados a cantar.

Após fazer com que cantem várias canções, da maneira descrita acima, são feitas algumas observações quanto à voz e interpretação de cada aluno, apontando seus limites e possibilidades, fazendo-o entender que o processo do desenvolvimento vocal e expressivo de um cantor dá-se a médio e longo prazo, e que, portanto, é inútil esperar por resultados imediatos. Por isso, o aprendizado é realizado gradativamente, considerando-se este processo como contínuo na vida do artista, prosseguindo para além do tempo do curso.

3ª fase: caracteriza-se pela aplicação de uma série de exercícios para o desenvolvimento vocal e interpretativo de cada aluno:



Exercícios para o "esquecimento" da respiração

Os exercícios de respiração aplicados na presente proposta, foram retirados do *Canto Werbeck*, cuja descoberta deu-se após o acidente de carro mencionado na introdução desta dissertação, ao sentir a necessidade de buscar um método eficaz para a reconstrução da voz e recuperação da capacidade de cantar.

O *Canto Werbeck* busca criar condições para que o fenômeno da voz possa manifestar-se através do instrumento individualizado em cada ser humano. Werbeck parte do pressuposto que é preciso *desvendar* a verdadeira essência da voz que se esconde no ser humano, isto é, desvelar os "véus" que encobrem a voz.

Basicamente, os exercícios de respiração do *Canto Werbeck* são denominados de "exercícios para o esquecimento da respiração":

"Este esquecimento é conseguido através da fixação da atenção em certos movimentos, que são executados concomitantemente à emissão de seqüências de sons e fonemas. [...] O importante para o *Canto Werbeck* não é a quantidade de ar mas a qualidade de *movimento*". (Jelen, 1990: 90)

Conforme afirma a própria autora da *Escola do Desvendar da Voz*, "o movimento unificado, saudável, do processo respiratório começa na

região do plexo solar (celíaco na nomenclatura moderna), que tem uma conexão funcional com a musculatura do diafragma” (Werbeck, 1980 *apud* Jelen, op. cit., p.90).

Conseqüentemente, deve-se trabalhar de preferência com as musculaturas do diafragma e do abdome, tomando-as flexíveis “a ponto de poderem responder a todas as intenções da respiração e serem capazes de executar incansavelmente, durante o canto, os movimentos corretos do ar.” (Werbeck, 2001:149)

Com esses exercícios, é possível perceber a importância que Werbeck confere à espontaneidade do processo respiratório. É de fundamental importância perceber que, na prática do canto, esse processo nada tem de especial. Ele é tão normal quanto em outras práticas do dia a dia, a exemplo do comer, brincar, etc. “Em outras palavras: *da mesma maneira como deve permanecer imperceptível em todas as ocupações cotidianas de uma pessoa saudável, o processo respiratório tampouco deve trazer inquietação e dificuldades ao cantarmos* [grifo da autora]” (Werbeck, op. cit. p. 143).

Sumariamente, pode-se descrever a aplicação dos “exercícios de esquecimento da respiração” do *Canto Werbeck*, na presente proposta de ensino do canto popular, da seguinte forma: o aluno é disposto em círculo, sentado de preferência, em cadeira com assento reto, fazendo com que o seu dorso forme um ângulo de 90 graus em relação às suas

pernas. Visa-se com isso, que ele perceba que a postura corporal deve estar integrada à produção do som. No decorrer desses exercícios, são realizados movimentos com a bacia, visando à liberação e à tonificação das musculaturas intercostais, do abdome e do diafragma, que desempenham um papel primordial na fisiologia do processo respiratório, atuando diretamente sobre a inspiração e a expiração. Estes exercícios têm o suporte de um som cantado, com altura e ritmo definidos, para evitar que o foco de observação do exercício do processo respiratório seja *a respiração em si mesma*, o que a tornaria mecânica, perdendo sua função integrada a um todo orgânico. Assim o aluno concebe, corporal e auditivamente, que a fluência do funcionamento da produção da voz cantada, é dada pela articulação do aparelho motor com o processo respiratório e fonador. Como o *Canto Werbeck* trabalha com fonemas da língua alemã, obviamente é feita uma adaptação para os fonemas da língua portuguesa, fazendo com que sua produção e sonoridade fiquem na “memória muscular” dos órgãos responsáveis pela articulação e ressonância.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Anexo 3- “exercícios de respiração”



Exercícios para percepção e construção do caminho e realização do som

Outro exercício de desenvolvimento vocal aplicado, visa à percepção e ao controle do fluxo sonoro, a partir do uso de fonemas consoantes, a exemplo do *R (erre)*, nos contornos melódicos.

O fonema *erre* permite a percepção interna do caminho do som, pelo fato dele ser “o próprio ar e som em movimento” conforme a definição do *Canto Werbeck*, tomando-se assim numa excelente ferramenta para exercitar, com fluência, o percurso do desenho melódico que costuma ser retirado de trechos do repertório a ser trabalhado. Com isso, o aluno pode perceber, interna e auditivamente, onde sente dificuldade ou fluência na corrente sonora, ao “desenhar” a melodia com esse fonema, reconhecendo assim a localização da vibração e da ressonância das alturas do som contidas no contorno melódico, bem como as sensações ao emití-lo.¹¹⁰

Exercícios de entendimento da intenção da canção

O exercício que ora passa a ser analisado, é fruto da experiência direta como professora de canto popular, o qual ajuízo ser um dos mais importantes. Com ele, pude perceber e construir uma concepção mais pessoal do que representa ser uma interpretação vocal. O exercício aplicado

¹¹⁰ Anexo 3- “circulação de som”, “melodia do palpite infeliz com *erre*”, “Todos, Palpite Infeliz com letra”.



refere-se ao entendimento que cada aluno pode ter da letra, visando com isso facilitar sua compreensão da intenção da canção, procedimento indispensável para a construção personalizada de cada interpretação, levando-se em conta a importância da *escuta de épocas*.

O entendimento da canção é realizado, a partir da análise de duas questões básicas, vistas de forma articulada:

- O *motivo condutor*, consciente ou não, que provoca a pulsão criativa do cancionista.
- O sentido, explícito ou não, da canção, contido na semanticidade da letra.

O *motivo condutor*, na percepção de cada um, aponta o impulso temático básico que norteia a criação composicional para realizar uma intenção mais abrangente da canção. Para se chegar a ele, parte-se da pergunta geral: *de que trata a canção?* O que pode ser respondido da seguinte forma: fala de amor, separação, vingança, falta de dinheiro, malandragem, trabalho e outros.

Na segunda questão, para se chegar ao sentido do texto, pergunta-se concretamente ao aluno: *qual a história que a canção conta?* Pretende-se com isso chegar à compreensão pessoal do aluno do que ele percebe como intenção da canção, a partir do *motivo condutor* por ele identificado, o que é feito pela análise do sentido da letra. Assim, por exemplo,



o sentido de um texto narrativo pode expor situações cotidianas, como a poética de Noel Rosa. Veja-se por exemplo, a letra da canção *O Xis do Problema* de sua autoria:

*Nasci no Estácio / Eu fui educada na roda de bamba
E fui diplomada na escola de samba / Sou independente conforme se vê
Nasci no Estácio / O samba é a corda e eu sou a caçamba
E não acredito que haja muamba / Que possa fazer eu gostar de você
Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá / E felicidade maior neste
mundo não há
Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil / Sair do Estácio é que/ O "x" do problema
Você tem vontade / Que eu abandone o largo do Estácio
Pra ser rainha de um grande palácio / E dar um banquete uma vez por
semana
Nasci no Estácio não posso mudar minha massa de sangue
Você pode crer palmeira do mangue / Não vive na areia de Copacabana.*

Uma das possíveis leituras do *motivo condutor* dessa canção é o elogio ao Estácio de Sá, bairro que gozava de grande prestígio no tempo de Noel, principalmente por dois motivos: foi berço do moderno samba urbano, onde nasceu a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*; ele era também identificado como o bairro de "gente bamba", turma que passou a ser conhecida como os *bambas do Estácio*. Cumpre ainda dizer que vários bairros das classes populares, lugares de vivência de muitos desses compositores,

era um *motivo condutor* recorrente de suas criações, a exemplo de Vila Isabel, Lapa, Salgueiro, Mangueira, Pavuna, e outros.

O sentido da letra conta a história de uma personagem nascida no bairro, e *educada na roda de bamba [e] diplomada na escola de samba*. Convidada por alguém, que tenta seduzi-la para sair do Estácio, com as benesses de uma vida burguesa, como *ser rainha de um grande palácio, e dar um banquete uma vez por semana*, morando talvez em Copacabana, expressão máxima de status na época de Noel, recusa o convite, por sentir-se incapaz de deixar o bairro, devido aos fortes vínculos com sua cultura e música (*o samba é a corda e eu sou a caçamba*).

Na atitude da personagem, subjaz uma característica que expressa a fidelidade ao bairro natal e à sua gente, traduzindo assim um valor de dignidade humana. A partir do exemplo dado, é possível perceber a possibilidade de levar à intenção interpretativa, um sentido ético vinculado a uma sentido estético.

Exercícios de escuta de épocas e prática de condutas vocais

Ao se aprofundar a análise da escuta de épocas, é possível examinar a conduta vocal dos intérpretes, a partir da relação voz/instrumento, timbre, recursos vocais, arranjo e orquestração, andamento, tonalidade, e



outros constitutivos das diferentes performances, indicando suas intenções musicais e estéticas, situadas em seu contexto. Trata-se, dessa forma, de um aprofundamento mais sistemático acerca dos fatores intra e extra-musicais responsáveis pela configuração das estéticas vocais da música popular brasileira. Este exercício é realizado em três etapas:

1º etapa – caracteriza-se pela escuta de épocas do repertório da música popular brasileira.

Escolhe-se um período distante do atual, caracterizado pela escuta hegemônica, para realizar uma *escuta diferente*, no sentido apontado por José Miguel Wisnick. Geralmente o período escolhido é a *época de ouro*, por apresentar um rico acervo de exemplos de diversas condutas vocais. Com essa atividade de escuta, pretende-se que o aluno capte os recursos vocais expressivos da interpretação, enquanto elementos capazes de fornecer referenciais que permitam a construção da interpretação da canção escolhida e a gradativa descoberta de seus sentidos e intenções. Assim é possível, por exemplo, perceber a adequação ou não na interpretação do aluno ao que poderia chamar de recursos formadores de uma determinada “estética vocal”, a exemplo do *cantar brejeiro* de Carmen Miranda, estreitamente relacionada à intenção da canção que a cantora interpreta.

Simultaneamente é feita uma leitura de textos indicados em aula, bem como um levantamento iconográfico e discográfico, em instituições de pesquisa da cidade, para obter informações básicas necessárias para

configurar o contexto sócio-histórico da vida musical do período em questão, a exemplo do que foi feito no capítulo 1 desta dissertação.

2ª etapa – caracteriza-se pela escolha individual de diferentes condutas vocais, dos modelos de interpretação encontrados na etapa anterior.

Cada um deles opta por um parâmetro de conduta vocal e um intérprete-referência. A partir da escuta analítica da conduta vocal do intérprete escolhido pelo aluno e da vivência dessa conduta em si mesma, pelo exercício de cantar colado à interpretação do artista escolhido, ele será capaz de compreender em profundidade essas condutas, e, a partir delas, construir sua própria interpretação. O objetivo desse exercício de *imitação de um intérprete de época* é experimentar os recursos vocais intrínsecos a essas condutas, costumeiramente ausentes da prática cotidiana do aluno, a exemplo da exploração de timbres, mudança de registros e de dinâmica do *cantar brejeiro*.

3ª etapa – caracteriza-se pela apresentação do estudo da interpretação realizada por cada aluno:

Inicialmente é feita em classe, para os outros alunos do grupo e, depois, em prova pública de conclusão do semestre. No primeiro momento, o aluno, ao expor sua performance para a classe, ouve as observações surgidas, da docente e dos colegas. Esses comentários críticos mostram ao aluno, o seu grau de fidelidade ou afastamento da conduta vocal realizada

pelo intérprete escolhido. Cumpre ressaltar que aspectos técnicos da voz como, por exemplo, dificuldade de mudança de registro, são trabalhados no próprio ato da interpretação, pelo uso de certos recursos vocais inerentes ao próprio exercício de *imitação*, ou seja, durante o próprio processo de imitação de um intérprete de época. Para que o aluno possa reconhecer e ter consciência de sua própria performance, o exercício, geralmente, é gravado em áudio ou vídeo, como instrumento de auto-estudo, pois esse registro pode ser retomado pelo aluno quantas vezes for necessário.

Os exercícios propostos procuram fazer com que o aluno perceba que uma canção traz, em si mesma, o sentido de um contexto mais amplo do que o contido na sua letra. Ao perceber uma riqueza maior de sentidos, de uma forma bastante pessoal, abrem-se, para o aluno, múltiplas possibilidades de integração das mais distintas esferas, como de ordem fisiológica, emocional e expressiva, ressoando na sua qualidade vocal e interpretativa. No exemplo da canção *O Xis do Problema*, o motivo condutor percebido por cada intérprete, poderá trazer nuances na sua qualidade vocal, como, por exemplo, variações de timbres, dinâmica, intensidade e *páthos*.¹¹¹ Dessa forma, o aluno pode adensar na sua voz, uma expressão impregnada de sentidos múltiplos, e não apenas uma performance focada em preocupações com a sonoridade e habilidades técnicas da voz.

¹¹¹ *Páthos*: do grego. "Paixão ou sentimento; emoção, aquilo que se sente; aquilo que se sofre ânimo agitado por circunstâncias exteriores; perturbação do ânimo causada por uma ação externa ou por um agente externo[...]" (Chauí, 2002:508)



Assim, em última instância, o termo *imitação* toma-se insuficiente para dar conta de toda a riqueza do processo realizado pelo aluno, ao ter um modelo de conduta vocal, pois, no próprio ato de imitar, ele traz os sentidos, explícitos ou não, conforme se viu na reflexão de Eco e Fonterrada, tomando sua imitação, na verdade, uma interpretação pessoal de um outro intérprete e não uma mera reprodução de condutas vocais.

Os resultados obtidos têm robustecido a justeza desses exercícios que são aplicados de forma integrada. Assim, ao contrário de certos procedimentos que tratam da questão técnica do desenvolvimento vocal isoladamente de um repertório, foi possível perceber que os ganhos vocais e interpretativos são surpreendentes, quando a técnica é vista como algo a serviço de uma estética que, por sua vez, encontra-se referenciada por um horizonte sócio-histórico. Em termos concretos, os exercícios de entendimento do processo respiratório, de percepção e construção do caminho da realização do som, e do entendimento da intenção da canção, são procedimentos que se integram nos exercícios de escuta de épocas, em que se busca a consciência das diferentes condutas vocais do canto popular do Brasil.

Os quatro exemplos, descritos a seguir, são resultados modelares que testemunham a prática concreta vivenciada por alunos das duas instituições onde esta proposta de ensino vem sendo aplicada. Além



deles, aqui analisados de forma mais detalhada, outros exemplos são também ilustrados em cd-rom e cd, em anexo.



Capítulo 5

5. Escuta de épocas: resultados de exercícios realizados por alunos de duas instituições de ensino de canto popular.

5.1. Alunos do Instituto de Artes da Unicamp

Rodrigo Duarte Gigante

Rodrigo nasceu em 1973, em Presidente Prudente, no interior paulista. Estudou técnica vocal, iniciação em teoria musical, violão popular e guitarra, com professores particulares de sua cidade natal. Chegou a cursar um ano de guitarra na ULM. Toca violão e djembé, instrumento de percussão africano. Avaliando a importância da formação teórica e técnica em música popular, ingressou na Unicamp. Rodrigo tem participando de atividades bem variadas: integrou bandas de rock n' roll e de pop, no interior e na capital paulista; venceu alguns festivais de rock e de MPB; tocou na banda de MPB Batata Quente (94 a 97), com composições próprias; toca atualmente em bares e em eventos.

Mostra-se informado sobre o atual universo musical, conhecendo cantores do repertório jazzístico, como Sarah Vaughn, Ella

Fitzgerald, Chet Baker, Weather Report e Bob Mc Ferrin. Do repertório popular brasileiro, já conhecia as criações dos anos 70, declarando gostar de Toninho Horta, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Almir Sater, Naná Vasconcelos, Djavan, Milton Nascimento, Dori e Dorival Caymmi, João Bosco e Gilberto Gil. Declarou ainda apreciar modas de viola, música cubana, africana (ritmos tribais) e erudita (Scriabin, Brahms, Bach). Além da preferência pelos intérpretes de *jazz* acima mencionados, apontou ainda Marlui Miranda, Flora Purim, Al Jarreau e Lokua Kansa. Ao pedir sua opinião sobre ao atual estágio da MPB, declarou existir um certo “conformismo estético e poucas mudanças estruturais, com algumas exceções”.

Sua avaliação desta proposta pedagógica retrata aspectos importantes que foram incorporados à sua prática musical, o que pode ser constatado quando ele afirma que “ganhei mais pontos de ressonância e retomei o aspecto da fala na canção. Retomei meu contato com os textos da canção, com a dicção do cantor e tomei ciência do *portamento* enquanto efeito vocal”.

Ao se identificar com a conduta vocal do canto breve, escolheu Mário Reis, como modelo de interpretação. E para explorar um recurso encontrado no canto prolongado, pouco usado em suas performances, escolheu o cantor Orlando Silva como paradigma dessa conduta vocal, como veremos a seguir.



*Referência de interpretação: Mário Reis gravação de Filosofia (Noel Rosa/ André Filho), em 1933.*¹¹²

Quando solicitado a falar sobre sua análise da gravação escolhida, Rodrigo assinalou: “como características do canto de Mário Reis poderíamos ressaltar seu canto entrecortado, de notas curtas, seu jeito *zombeteiro* e quase falado de entoar, o uso constante de *portamentos*, o reforço dos *m* e *n*, e seu canto deslocado (atrasado).”

Rodrigo buscou na imitação da conduta do *canto breve*, elementos novos para seu próprio modo de cantar. Na medida em que experimentava a canção, foi acrescentando outras referências das práticas interpretativas dos anos 30, misturando-as com procedimentos de períodos mais recentes. Já na introdução, buscou imitar, na voz, o timbre de instrumentos de sopro, uso típico da época de ouro e, no final, explorou o falsete e usou de onomatopéias percussivas. Esse último recurso irrompeu principalmente no grupo *Demônios da Garoa*, ao cantar o chamado samba paulista da década de 60, sobretudo nos sambas de Adoniran Barbosa, permanecendo na memória coletiva do público e dos músicos, constituindo-se como referência de uma intenção de célula rítmica dos sambas daquele grupo. O fraseado onomatopaico formado pelos fonemas como *caís, caís, caís, caís*, saiu da estética dos *Demônios da Garoa*, sendo apossado por muitos, tanto nas introduções como nas codas do samba paulista. Rodrigo,

¹¹² Anexo 4



próximo a essa memória, reinterpreta na contemporaneidade, essa marca do gênero.

*Referência de interpretação: Orlando Silva, gravação de Cidade Mulher (Noel Rosa), em 1936.*¹¹³

Marcha-rancho carnavalesca da trilha sonora do filme homônimo, sob a direção de Humberto Mauro. Nessa interpretação, em oposição ao canto breve, Rodrigo busca o cantar prolongado, sobretudo nos finais de frase, usando o vibrato, colando-o ao estilo do fraseado de Orlando Silva. Ao experimentar a reprodução dessa conduta vocal, Rodrigo acusou muita dificuldade, pois normalmente não usa vibrato nas suas interpretações e nem pronuncia as vogais com uma sonoridade tão aberta (empostação mais vertical), conforme Orlando Silva costumava fazer. A importância de sua experiência residiu na exploração de novas maneiras de emitir o som, de mudar o timbre, e desfazer a idéia que tinha do vibrato apenas como recurso de “mau gosto”, segundo sua própria designação, passando a usá-lo como uma possibilidade de expressão.

Com o estudo dessas duas gravações, Rodrigo transitou por diferentes modos de interpretar, e por dois conceitos contrastantes, o cantar breve X o cantar prolongado. O processo de conscientização e elaboração destes conceitos de interpretação se deu, neste caso, a partir da imitação do fraseado dos referidos intérpretes. Rodrigo teve ainda a oportunidade de

¹¹³ Anexo 4



confrontar a interpretação de Filosofia, feita por Chico Buarque, no álbum Sinal Fechado de 1974, com a de Mário Reis, de 1933. Na aula da disciplina eletiva História da Interpretação Vocal do Brasil, Rodrigo analisou as duas gravações, o que ajudou a contextualizar a obra e discernir o diferente tratamento dado por exemplo, à harmonia, ao arranjo e à conduta vocal, para a mesma composição em diferentes épocas.

Durante o curso, foi possível perceber que Rodrigo se apropriava, com bastante fluência, das idéias novas contidas nas interpretações que investigava, levando-as igualmente para sua vida profissional, bastante marcada pela prática de se acompanhar ao violão e também de tocar instrumentos de percussão. Isso muito provavelmente contribuiu na sua facilidade de brincar com a divisão rítmica, explorando amiúde da percussão vocal e corporal.

Uliana Dias Ferlim

Uliana nasceu em 1973, em Ribeirão Preto, município do interior de São Paulo. Antes de ingressar na Unicamp, Uliana já trazia alguma formação, tendo aulas de iniciação musical e estudado flauta doce, durante dois anos, na Escola da Música do Instituto Metodista de Ribeirão Preto, além de ter tido aulas particulares de violão. Na Unicamp, integra vários grupos vocais, como o coral misto *Zíper na Boca*, e o quarteto feminino *Baba de Moça*, interpretando MPB, com arranjos feitos para essas formações. Como



solista, participou em festivais de música popular, no interior paulista, cuja experiência ensejou o trabalho de voz/solo acompanhada de guitarra, formando o duo *Eribêra*, onde pesquisa possibilidades para fazer uma releitura do repertório da MPB, com arranjos próprios para essa formação. Apresenta-se com frequência, em Campinas e nas cidades vizinhas.

Ouvindo música das mais diferentes procedências e estilos, Uliana diz gostar de uma gama diversificada de cantores que vai desde a cantora paulista Ná Ozetti ou a portuguesa Maria João à indiana Lakshmi Shankar, passando pelos clássicos da MPB, como Tom Jobim, Chico Buarque e Edu Lobo, as cantoras Elis Regina e Cássia Eller ou compositores eruditos como Brahms, Debussy e Ravel. Quanto aos gêneros, declara ouvir e gostar da chamada música étnica como as *mulheres búlgaras*, os *monges tibetanos* e os *pigmeus do Gabão*, bem como da música minimalista. Sem explicitar preferências, declara conhecer também vários gêneros do cancioneiro brasileiro, da época da modinha, do lundu e do choro à da vanguarda paulista, passando pela *época de ouro*, a bossa nova, a jovem guarda, o tropicalismo e o rock nacional. Sobre a atual música brasileira, reconhece ser difícil definir o que seria hoje MPB :

"Acho que a música brasileira possui vários nichos, cada qual com suas especificidades, e o que eu posso dizer é que não conheço profundamente nenhum; praticamente eu acho que conheço melhor a fase bossa nova [...]. A música de massa cada vez [aparece] com mais elementos extra-musicais (os "tchans", pagodes, sertanejos e cia.) apelativos e mesmo banalizadores dos aspectos musicais. [Existe] um *pop-rock* que

parece que quer dar mais sinais de vida, e aí eu vejo algumas coisas interessantes: Cássia Eller, Karnak, Arnaldo Antunes”.

Uliana pesquisou, durante o curso, as várias condutas vocais dos intérpretes do repertório de Noel Rosa, experimentando as interpretações calcadas em Aracy de Almeida e Lamartine Babo. A importância desse procedimento pedagógico pode ser avaliada pelo seu próprio depoimento:

“Acho que o fundamental nessa aula é ouvir bastante e praticar análises também. [...] . Objetivar uma determinada época e um compositor, como foi feito, eu acho isso muito importante. É como se fizéssemos um esforço concentrado para poder extrair o máximo de informações. Acho que a aula de história da interpretação (e a de canto também) deve ser isso: a busca de informações. O quanto melhor isso tiver organizado, creio que melhor será o rendimento”.

Referência de interpretação: Aracy de Almeida, gravação de Século do progresso (Noel Rosa), em 1937.¹¹⁴

Ao realizar o exercício de interpretação dessa canção de Noel, Uliana pôde praticar o recurso vocal do *glissando*, usado por Aracy de Almeida, por ver nele, a possibilidade de expressão de um certo ressentimento que subjazia ao sentido de seus versos.¹¹⁵ Com tal recurso, muitas vezes utilizado

¹¹⁴ Anexo 4

¹¹⁵ “O samba – [...] – tinha um endereço certo: o compositor Zé Pretinho, agressor de Noel Rosa, quando este foi reclamar contra o fato de terem omitido o seu nome na edição do samba Tenho raiva de quem sabe. Saíram apenas os nomes de Zé Pretinho e de Kid Pepe, que provavelmente, nada fizeram para que o samba existisse”. (Chediak, 1991, volume I, p. 121).

como artifício por intérpretes que apresentam dificuldades em atacar a nota diretamente, Uliana, ao contrário, utiliza-o como recurso expressivo, passando com extrema facilidade de uma nota à outra, ligando-as em dosagens proporcionalmente equilibradas, tanto no elevar quanto no descender da melodia. Além disso, ao cantar o *erre*, acentua esse fonema, que tem um modo de articulação contínuo, com movimento vibratório rápido, prolongando-o com clareza, a exemplo da emissão em o *rrevólver fez ingresso*, típico da dicção de intérpretes da época.

*Referência de interpretação:*¹¹⁶ Aracy de Almeida, em *Cansei de pedir, samba de Noel Rosa*, gravação de 1935.¹¹⁷

Uliana procura reproduzir, no refrão desse samba, a inflexão do *canto breve*, em acentuações rítmico-silábicas mais curtas, favorecendo uma articulação mais acelerada, a exemplo do verso "*di-zen-do que não posso mais/ con-ti-nuar a-man-do/ sem que-rer a-mar*", em contraste com o estilo mais dolente da primeira parte, revelando sua versatilidade calcada no modelo de Aracy de Almeida. Nesta mesma parte, percebe-se o uso do timbre anasalado articulado ao uso de portamentos, a exemplo de "*amar sem ter amor é um supliiiiício/ com a ingratidão eu não contaavaa*", que, pela sua

¹¹⁶Anexo 4

¹¹⁷ Nesta canção, Noel desenvolve o tema de Sinhô e Heitor dos Prazeres, no samba amaxiado *Gosto que me enrosco* de 1928, onde se ouve "não se deve amar sem ser amado", cantado num tratamento mais impessoal. "Noel Rosa [...] apresenta-se como o personagem que não ama mas é amado". (Chediak, 1991, vol. I, p. 37). Esse samba mereceu uma paródia do próprio Noel, com o samba *Cansei de implorar*, da opereta do mesmo compositor, *A noiva do condutor*, igualmente de 1935.

maior duração, assinala movimentos lentos e lânguidos, expressando lamento e dor, recurso também muito presente na conduta vocal de Aracy.

*Referência de interpretação: Lamartine Babo, em A.B. Surdo (Noel Rosa e Lamartine Babo), gravação de 1931, participação de Vozes do Outro Mundo.*¹¹⁸

A natureza carnavalesca do chamado tríduo momino (de Momo, rei do carnaval), permitia marchas bem humoradas, induzindo a interpretações cômicas como no exemplo dessa auto-intitulada *marcha-maluca*, por seus autores. Lamartine participa da gravação com sua comichade habitual, e, entre outras coisas, batiza o grupo que o acompanha de *Vozes do Outro Mundo*. A música é uma clara alusão ao *futurismo*, movimento lançado, na primeira década do século XX, pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), uma das vertentes estéticas inspiradoras do *modernismo* brasileiro. O número de telefone, 70-Sul, dito por Lamartine, era do Hospício da Praia Vermelha, da cidade do Rio de Janeiro, muito conhecido dos cariocas na época.

Por se tratar de uma composição típica de *non sense*, permitindo assim sua transposição para qualquer tempo, Uliana retirou de seu motivo "sem sentido" da letra/música, os elementos para uma conversa musical "bem humorada", entre voz e guitarra, a partir de sua prática no duo *Eribêra*. Brinca com a voz, na introdução, em busca de um timbre bem

¹¹⁸ Anexo 4



próximo da sonoridade da guitarra, e, ao cantar a letra, continua conversando com o instrumento, que preenche as pausas deixadas pela voz, com frases que soam como comentários. A gravação original serviu de inspiração para Uliana, que recolhendo elementos da composição e da intenção humorística das vozes originais, escolheu fazer uma recriação, para um duo de voz e guitarra.

Uliana só realizou seu trabalho de pesquisa e interpretação de época, quando conheceu a proposta pedagógica aqui apresentada, como aluna do último ano do curso de canto popular. Tendo estudado técnica vocal, apresentava uma clara consciência de suas habilidades vocais. À medida em que ia entrando em contato com esta proposta, foram aflorando as possibilidades expressivas e interpretativas de sua voz. Dona de voz leve e afinação precisa, Uliana soube explorar, com facilidade, os diferentes timbres que identificou nas várias performances por ela pesquisadas, trazendo para a contemporaneidade, referências de condutas vocais de outras épocas, que serviram de inspiração de suas recriações.



5.2. Alunos da Universidade de Música Tom Jobim

David Silva

David nasceu na capital paulista, em 1979, filho de um trompetista que toca na noite e que o iniciou no estudo do violão, ensinando a fazer alguns encadeamentos harmônicos. Ao entrar para o curso da ULM, levou sua vivência de intérprete, cantando exclusivamente o repertório de pagode. Com o curso, David passou a cantar samba e a fazer arranjos vocais para esse gênero musical, bem como para pagode e *funk*. Seus autores nacionais preferidos são Djavan e Gonzaguinha. Ao ser indagado a respeito de seus intérpretes prediletos apontou os norte-americanos Nat King Cole e Linda Hopkings. Quanto aos gêneros, sua preferência recai sobre "muito samba", *jazz*, *blues* e *soul*.

David realizou esta proposta de trabalho durante os três anos em que participou do curso de canto popular da ULM.

*Referência de interpretação: Luís Barbosa, gravação de Seja breve (Noel Rosa), em 1933.*¹¹⁹

Em *Seja breve*, David experimentou a conduta vocal do *canto breve*, propiciada por um dos sambas mais interessantes de Noel, compositor sempre voltado para a narrativa de fatos cotidianos. Neste samba, Noel prefigura o *samba de breque*, modalidade que mais se aproxima da

¹¹⁹ Anexo 3



inflexão da fala por deixar transparecer uma fala explícita, devido à sua estrutura rítmico-melódica. No desempenho do exercício, David realiza uma entoação característica do canto que se aproxima da fala, fazendo da emissão das notas contidas no contorno melódico, um exercício de expansão dessa entoação.

No refrão de *Seja breve*, cantado a duas vozes, David tem como modelo vocal, um cantor contemporâneo de Mário Reis, o sambista Luís Barbosa,¹²⁰ tendo, no contracanto, a participação do aluno Rogério Granja, fazendo a vez de Petra de Barros. David apresenta precisão e segurança para cantar a duas vozes, dentro da conduta vocal explorada. A poética é expressa em versos curtos, dispostos em forma de diálogo, cujo sentido é reiterado pela inflexão rítmico-melódica, com uma sonoridade percussiva bem próxima da fala.

*Referência de interpretação: Roberto Silva, em O Escurinho (Geraldo Pereira), gravação s/d.*¹²¹

Neste exercício do *canto sincopado*, David explorou, com facilidade, algumas características vocais encontradas no padrão rítmico do samba sincopado, típico da década de 30, que tinha, nos cantores Ciro

¹²⁰ O cantor Luís Barbosa é considerado precursor do samba de breque, cujos atributos mais interessantes são as formas inusitadas de fazer o acompanhamento percussivo em instrumentos prosaicos. "Luís [...] inscreveria seu nome em nossa música, como sambista notável. Inaugurou um estilo com base na improvisação, [no balanço] e nos breques que marcava no seu chapéu de palha, "instrumento" de sua invenção". (Cardoso Jr. s/d, p. 4, in folheto do cd Gosto que me enrosco Mário Reis e Luís Barbosa, Edição selo Revivendo).

¹²¹Anexo 3



Monteiro e Roberto Silva, seus intérpretes preferidos. Diferentemente do ritmo obtido pela *divisão silábica*, típica do *canto breve*, padrão de conduta vocal mais próxima da entoação e do ritmo da fala, no *canto sincopado*, predomina a preocupação com a precisão da *divisão das células rítmicas*. Como é sabido, a figura rítmica da síncope quebra a previsibilidade de um certo tipo de tempo convencional, no interior do compasso. Assim, ao retardar o tempo forte ou ao trocá-lo pelo tempo fraco, David, com isso, provoca uma espécie de sensação de suspensão do tempo, ao adiar “malandramente” o acento do compasso. Essa intenção “malandra” é traduzida na pronúncia, articulação e expressão das palavras, unidas ao balanço inerente ao ritmo dessa modalidade de samba.

*Referência de interpretação: Silvio Caldas, gravação de No rancho fundo (Ary Barroso e Lamartine Babo), em 1931.*¹²²

David, nesse exercício, procurou experimentar uma conduta vocal aqui denominada de *canto prolongado*, muito distante da sua vivência musical. Buscou a emissão aberta e verticalizada das vogais,¹²³ fazendo o uso de *glissandos* e do *vibrato*, entoando a frase melódica em *legato*, buscando, assim, o lirismo nostálgico predominante neste samba-canção. Percebem-se também eventuais pronúncias acentuadas do fonema *erre*, como se sabe, uma das características nas interpretações de gravações dos anos 30.

¹²² Anexo 3

¹²³ “Movimento vertical de articulação: um processo de vocalização que se dá por forte relação entre a abertura vocal e energização (triângulos de timbres vocálicos mantidos por graus fixos de acentuação)”. (Duarte, 1994:95)



Até então, tais recursos eram totalmente desconhecidos por David. Dessa forma, esses exercícios contribuíram para a exploração de uma outra sonoridade do seu trato vocal, contribuindo para seu desenvolvimento técnico, potencializando suas qualidades interpretativas.

*Referência de interpretação: João Gilberto, gravação de Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça), em 1958 e, gravação de O Barquinho (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), em 1961.*¹²⁴

Em *Desafinado*, David conseguiu exercitar-se num dos traços mais típicos da performance de João Gilberto, enfatizado nesta dissertação, que é a construção de apenas um ente estético, pela integração de dois vetores: a voz e o violão. Como se acompanha ao violão, David encontrou nesta interpretação, uma oportunidade preciosa para reproduzir o *canto pequeno* de João Gilberto, apoiado por um marcante jogo rítmico entre o violão e a voz, acentuando a percepção harmônica, com o uso de acordes alterados e “completados” com a nota da melodia entoada. Dessa forma, David conseguiu obter um dos efeitos mais expressivos da bossa nova, ao integrar o sentido poético com a intenção da canção, aparentando semitonar, ou seja, aparentando desafinar quando canta a palavra “desafinado”, conforme apontam Severiano e Mello na interpretação de João Gilberto.¹²⁵

¹²⁴ Anexo 3

¹²⁵ “Ao sustenizar a dominante e bemolizar a superdominante, foram produzidos intervalos melódicos inusitados para os padrões da música brasileira da época, a ponto de dificultar a interpretação de alguns cantores menos dotados. Localizando essa alteração na palavra, os autores criaram a impressão que o cantor semitonava, ou seja, desafinava, o que levou muita gente achar que João Gilberto desafinava”. (1996:28).



A mesma intenção do *cantar pequeno*, presente em *Desafinado*, é realizada por David, ao interpretar *O Barquinho*¹²⁶, e *Samba de Verão*¹²⁷, integrando voz e instrumento, só que, desta vez, o acompanhamento é feito por um pianista.¹²⁸

David é um dos alunos do curso que apresenta maiores facilidades para a compreensão e realização dos exercícios, para o seu desenvolvimento estético-vocal, conforme se viu na análise dos cinco exemplos de interpretação. Como se pôde perceber, David sempre demonstrou uma sensível abertura para se exercitar em vários tipos de condutas vocais, a exemplo das interpretações satíricas de Luís Barbosa, o *canto sincopado* de Roberto Silva, o *canto prolongado* de Silvio Caldas e o *cantar pequeno*, típico da bossa nova de João Gilberto, revelando uma grande versatilidade na voz.

¹²⁶ Anexo 3

¹²⁷ Anexo 3

¹²⁸ A ULM conta com um corpo de instrumentistas assistentes, para acompanhar, em aula, as performances dos alunos, o que muito auxilia na perspectiva de proposta de ensino, visto ser crucial para a realização do estudo de repertório, contida nesta abordagem de ensino do canto popular, caso contrário, os alunos estariam totalmente limitados para se exercitarem.



Cecília Militão

Nascida em 1979, em Jacareí, município próximo da capital, onde ainda reside, Cecília é uma ex-camareira de hotel, oriunda das classes populares, que conseguia melhorar seus ganhos, cantando eventualmente em casamentos e bailes. Ao entrar para a ULM, já trazia um conhecimento vocal obtido intuitivamente, fruto de apresentações em corais, de “alguns cursos e com um pouco de autodidatismo”, como ela mesma declarou, afirmando ainda: “procurei os cursos da ULM, para conhecer e aprender ainda mais sobre música”.

Ao ser indagada sobre a formação ideal para um cantor, declarou que este deve ser detentor de “consciência e técnica” além de valorizar a música e “entender [seu] grande sentido para as pessoas. O cantor não deve apenas cantar a técnica mas também com o espírito, procurar levar uma mensagem para as pessoas”. Cecília finaliza sua apreciação com uma frase contundente: “ser cantora é ser racional sim , mas ser também coração”.

Depois de vivenciar, durante alguns meses, esta proposta pedagógica, Cecília percebeu algumas mudanças na relação com a sua voz. Segundo ela a técnica vocal apreendida

“dá a consciência de que a voz, o corpo e o bem estar da própria alma são coisas importantíssimas, para o bom desenvolvimento e interpretação da música. Estou procurando aproveitar o máximo do todo curso, e o mais interessante é que em cada uma das minhas apresentações, seja em baile ou até mesmo

no programa televisivo [programa *Novos Talentos* do Domingão do Faustão], sinto que a cada dia que passa estou sendo capaz de trazer para o palco um pouco do que tenho aprendido”.

Cecília declarou gostar

“um pouquinho de tudo, desde música popular brasileira, um pouco das baladas e música *pop* americana, até os clássicos eruditos, enfim um pouquinho de tudo, até então porque na área que eu trabalho [que é] banda de baile, temos que saber um pouquinho de tudo.”

Seus compositores preferidos são Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Declarou também gostar de compositores americanos como Kenny G e Mariah Carey. Quanto aos intérpretes, expressou uma grande admiração por Elis Regina, Marisa Monte, Gal Costa, Whitney Houston. Dos grupos, gosta do conjunto brasileiro *Roupa Nova* e do grupo vocal norte-americano *Boyz II Man*.

Cecília impressiona pela segurança e facilidade vocal com que enfrenta diversos gêneros da música popular brasileira. Nos exemplos analisados, pode-se certificar do seu talento e empenho, exercitando condutas vocais de diversos períodos da história do cancioneiro popular brasileiro, a exemplo do *cantar brejeiro* de Carmen Miranda, do *cantar dolente* de Aracy de Almeida, do *cantar exuberante* típico do samba *exaltação* e do seu oposto, que é o *cantar pequeno* da bossa nova.

Devido justamente às suas qualidades técnicas e estéticas, Cecília foi a grande vitoriosa do concurso de *Novos Talentos* do programa *Domingão do Faustão*, da Rede Globo, em 2001, concorrendo com cerca de 30 mil candidatos de todo o país. Como prêmio, ganhou um contrato de gravação de um CD pela Sony Music. Passou, atualmente, a viver exclusivamente da música, atuando em eventos e espetáculos, como bailes, como solista do conjunto *Cecília Militão e Banda*, composta de onze músicos.

*Referência de interpretação: Aracy de Almeida, gravação de O Xis do problema (Noel Rosa), em 1936.*¹²⁹

Cecília exercita sobretudo, nesse samba-canção, gênero por excelência adequado a uma poética narrativa, recursos vocais como *bordadura*¹³⁰ e *glissando*, emitidos com graça e leveza, sem se afastar da entoação da fala. A trama narrativa constitutiva da poética de muitas canções de Noel favorece essa forma discursiva na entoação melódica, como se contasse uma história, conforme é feita na interpretação de Cecília, de *O Xis do problema*, colado ao modelo interpretativo de Aracy. Ou seja, Cecília minimiza o aspecto rítmico-percussivo e valoriza o aspecto prosódico.

¹²⁹ Abnexo 3

¹³⁰ "Bordadura. Nota de ornato, a um intervalo de segunda, maior ou menor, superior ou inferior, da nota real, e que, em vez de prosseguir, volta a essa nota". (Verbete: Edição eletrônica do Dicionário Novo Aurélio século XXI).



*Referência de interpretação: Carmen Miranda, gravação de Camisa Listrada (Assis Valente), em 1938.*¹³¹

Ao estudar esta interpretação, Cecília compreendeu com fidelidade, a intenção da conduta vocal do *cantar brejeiro* típico de Carmen Miranda. Afastando-se da intenção melancólica sugerida pela melodia composta em tom menor, por Assis Valente, Carmen assumira seu lado camavalesco, interpretando-a de forma mais condizente com sua "personalidade jovial". Este samba camavalesco narra um flagrante de vida cotidiana: a aventura de um sujeito que aproveita os dias da folia para travestir-se de forma irreverente, libertando-se de suas preocupações. Numa citação auto-referente, Carmen diz que o tal sujeito improvisa uma vestimenta feminina, de *canivete no cinto e um pandeiro na mão*, cantando pelas ruas, *mamãe eu quero mamar*, marchinha camavalesca de Jararaca e V. Paiva, cantada pela própria Carmen, no filme *Serenata Tropical*, em 1937.

O clima de carnavalização constitutivo do próprio tema (masculino / feminino e auto-citação paródica), deste samba-choro é traduzido por Cecília, ao interpretá-lo de forma brejeira, destacando-se o uso de timbres diferenciados, enriquecidos com eventuais recursos expressivos, a exemplo de *portamento*, com o objetivo aqui, de realçar, com graça e malícia, os traços irreverentes do personagem.

¹³¹Anexo 3



Referência de interpretação: Ângela Maria, gravação de Canta Brasil (Alcir P. Vermelho e David Nasser), s/d (provavelmente nos anos 50)¹³²

A gravação de Ângela Maria dista pelo menos uma década de seu lançamento original, feito por Chico Alves, em 1941. Este samba é auto-explicativo, pela sua forma composicional, compreendendo letra, melodia, arranjo, bem como sua forma interpretativa, que busca cantar, de modo exuberante e pleno, as belezas do país, tendo como protótipo, o samba *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, lançado em fins de 1939.¹³³

A grande característica dessa conduta é que a sonoridade vocal vem da empostação, em oposição à fala, onde a sonoridade vem da entoação. Sendo assim, Cecília busca a empostação requerida por esse estilo de canto, colocando a voz, com uma sonoridade rica em harmônicos, favorecendo uma grande intensidade e a sua projeção plena.¹³⁴ Esse tipo de colocação da voz era uma exigência natural para se cantar à frente de grandes formações orquestrais típicas dos anos 40, quando o cantor, mesmo auxiliado pela amplificação do microfone, deveria, com sua potência vocal, conduzir o andamento da canção.

¹³² Anexo 3

¹³³ Esse estilo expressou o ideário do Estado Novo de Getúlio Vargas, que buscava, por vários meios, inclusive pela música, cantar as coisas do Brasil bem como inculcar a ideologia do trabalho, proibindo músicas que fizessem o elogio da malandragem. Como o país ensaiava ainda os primeiros passos rumo ao seu desenvolvimento industrial, a temática desse tipo de samba, que passou a ser conhecido como samba-exaltação, ou também como "sambas de bravura" ou "samba cívico", voltou-se preferencialmente por cantar a beleza e a riqueza naturais, compreendendo aí a raça e a terra brasileiras.

¹³⁴ "As diversas cavidades de ressonância do trato vocal são energizadas mediante o padrão articulatório especial, o qual possibilita ajustamentos ou acoplamentos acústicos entre as ressonâncias" (Duarte, op.cit. p. 91).



A voz de Ângela Maria, em *Canta Brasil*, sintetizava todos esses atributos e Cecília consegue recriar sua performance do *canto exaltação*, ao projetar a voz com intensidade, fruto da empostação requerida pela conduta vocal desse gêneros, cujo estilo exigia performances exuberantes.

*Referência de interpretação: Dóris Monteiro, gravação de Mocinho bonito (Billy Blanco), em 1957.*¹³⁵

A gravação de *Mocinho bonito* foi um típico lançamento de fase pré-bossa nova que se caracterizou, desde a gravação do samba-canção *Copacabana* por Dick Farney, pela contínua modernização do samba de meio de ano. Este, ao contrário do samba carnavalesco, permitia certas experiências inovadoras, dentre elas a harmonização e o ritmo. Doris Monteiro, ao cantá-la, prefigura o *canto pequeno*, consolidado por João Gilberto, ao trazer a emissão da voz, com intensidade e inflexão próximas à entoação da fala, que ela utiliza para narrar uma espécie de crônica de costumes, conforme o estilo cáustico e crítico das composições de Billy Blanco.

O *canto pequeno* reconstruído por Cecília Militão, com o estudo dessa conduta vocal, completa um rico quadro de contrastantes estilos interpretativos, mostrando, assim como David Silva, uma grande facilidade de

¹³⁵ Anexo 3



assimilar e realizar procedimentos tão díspares entre si, e até então, totalmente desconhecidos de seu universo de escuta.

Cumprir dizer que, aos exemplos de exercícios de escuta de épocas realizados pelos quatro alunos, apresentados com mais detalhes, juntam-se outros exemplos também realizados por alunos de ambas instituições, ilustrados em anexos 3 e 4, com resultados semelhantes, dando testemunho do que é possível obter com o uso dessa proposta de ensino do canto popular do Brasil.

A escolha dos exemplos analisados deveu-se aos resultados obtidos por esses quatro alunos que se diferenciaram, nos exercícios de *escuta de épocas*, permitindo excelentes reconstruções de condutas vocais contidas nas performances dos intérpretes-referência, dos mais variados estilos que surgiram no decorrer da história do canto popular brasileiro. Optou-se por dois exemplos de cada instituição, com o claro objetivo de demonstrar que foi possível obter ótimos resultados, a despeito das patentes diferenças entre esses dois universos. As duas instituições são, de fato, bastante distintas.

Cotejando os perfis de seus alunos, pode-se dizer que o aluno típico da Unicamp, por sua condição sócio-econômica, mostra-se mais bem informado: tem hábitos de leitura e maiores oportunidades de acesso a discos, a peças teatrais, a espetáculos musicais, a músicas de outros povos,

ao chamado "cinema de arte", conforme foi apontado em questionários aplicados para conhecer seu universo cultural.

Já o aluno típico da ULM, vindo, via de regra, como se viu, da periferia da capital paulista ou dos bairros populares da sua zona metropolitana, não apresenta a mesma situação sócio-cultural do aluno da Unicamp. Sendo assim, tal situação lhe restringe o acesso àquelas informações desfrutadas pelo aluno da outra instituição, fazendo com que seu universo de escuta fique cingido, por exemplo, ao que se toca nas rádios, ao que se assiste nas tvs, ou então, ao que se vê nos filmes típicos das grandes produções hollywoodianas, a exemplo de *Titanic*, com o *hit* cantado pela canadense Celine Dion, conforme foi explicitamente mencionado nos questionários. Com tal universo, pode-se inferir que a escuta do aluno típico da ULM, mais do que a da Unicamp, está mais disponível para os *hits* veiculados pela mídia, e assim mais exposta àquela escuta estandardizada. Tal situação se evidencia, quando se examina o caso de uma aluna adolescente, que, ao entrar na instituição, declarou conhecer apenas a música brasileira dos anos 90¹³⁶.

Dessa forma, poder-se-ia dizer que o aluno típico da Unicamp teria mais chances de se sentir imune às injunções da escuta hegemônica, ao contrário do aluno típico da ULM, mais exposto a tal escuta.

¹³⁶ A adolescente Gabriela Miranda, aqui referida, apesar de só conhecer a produção musical dos anos 90, como ela mesma declara, surpreendeu a todos, com sua vontade, facilidade e resultado, ao fazer o exercício de imitação da conduta-vocal de Carmem Miranda. (cf Anexo 3)



Isso é verdade, apenas em parte, pois a escuta diferenciada do aluno da Unicamp só se dá, pontualmente, quando é feita por uma escolha sua, pois a escuta hegemônica, com sua frequência invasiva, faz-se quase onipresente nos lugares de vivência do seu dia a dia. Dessa maneira, pode-se dizer que, mesmo ouvindo o diferente, a audição do aluno da Unicamp encontra-se, via de regra, submersa na escuta hegemônica, estabelecendo assim uma espécie de denominador comum, que minimiza as possibilidades de uma audição diferenciada, reduzindo as distâncias entre as vivências dos diferentes universos sonoros dos alunos das duas instituições.

Mesmo com toda a diversidade das informações musicais, fruto da escuta diferenciada, tal situação pode não se traduzir para o aluno numa capacidade crítica capaz de filtrar o que ouve. Daí a importância de uma pedagogia musical, como foi anteriormente apontado, que valorize a educação da escuta para desenvolver sua capacidade de ouvir, analisar, classificar, comparar, ampliar seu leque de informações, como foi realizado nos exercícios aqui analisados.

De fato, a despeito do aluno da Unicamp demonstrar conhecer intérpretes e gêneros musicais, não apenas do cancioneiro popular brasileiro, mas também do cancioneiro de outros povos, pode-se observar que tal conhecimento não significa dizer que existe uma escuta atenta para as diversas referências interpretativas presentes nesses cancioneiros. Como eles mesmo afirmaram, foram esses exercícios que possibilitaram desenvolver



uma escuta diferente para a percepção das nuances nas condutas vocais, e assim criar leituras pessoais para a interpretação da canção popular brasileira, na contemporaneidade.

Importa aqui insistir. A grande lacuna da escuta contemporânea, que aqui se constata, com relação à música popular brasileira, é o desconhecimento de sua história, cujo resgate possibilita o encontro com muitas referências estéticas estimuladoras de um processo contínuo de investigação, condição de possibilidade para o fazer artístico.

Em última análise, toda esta proposta gira em torno deste eixo central pedagógico: *trazer a música popular brasileira de outras épocas para a contemporaneidade, para se recriar, nas interpretações atuais, o canto popular do Brasil.*



Considerações finais

O trajeto percorrido pela presente dissertação, ao expor o processo de pesquisa e construção da proposta de ensino de canto popular do Brasil, buscou revelar a consciência das grandes possibilidades pedagógicas, na medida em que seus procedimentos técnico-metodológicos encontram-se referenciados pelo entorno da cultura e da história que os possibilitaram emergir.

Constatou-se e partiu-se de um problema inicial básico: a ausência, no Brasil, de uma escola de ensino do seu canto popular. Daí o recurso de buscar alhures, o que deveria e poderia ser encontrado no próprio país. Por outro lado, tal questão mobilizou e continua mobilizando professores e cantores que têm apresentado uma fecunda reflexão e algumas iniciativas, revelando empenhos convergentes para suprir aquela carência.

Em determinado momento da minha vida, uma experiência pessoal, ocorrida a partir de um acidente de automóvel, levando-me a contatar um método de ensino de canto, com fins artísticos e terapêuticos, para a reconstrução da voz afetada com o episódio, ensejou uma oportunidade preciosa, ao travar conhecimento com a escola de *Canto Werbeck*, cujos

exercícios revelam a preocupação de desvendar gradualmente uma voz natural, cuja espontaneidade, via de regra, encontra-se submersa em tensões de natureza física e psíquica, o que impossibilita a liberdade da expressão. Dentro da rica perspectiva apresentada por essa escola, foi possível extrair ensinamentos importantes que foram sendo ressignificados e apropriados pela proposta contida na dissertação.

Tudo foi sendo somado e profundamente enriquecido por um largo período de experiência, como cantora e professora de canto, em vários lugares e situações, trabalhando com pessoas das mais diversas idades e condições sociais, com vivências, práticas musicais e expectativas bastante díspares. A despeito de toda essa diversidade, algo em comum nos unia: a busca de ensinamentos para a interpretação do repertório popular.

Inicialmente, sem ter ainda um corpo de idéias e procedimentos sistematizados, operando com tentativas e erros, e confrontando com outras iniciativas e preocupações similares, foi possível construir caminhos alternativos que, pouco a pouco, foram sendo consolidados numa proposta, cuja síntese metodológica, com seus procedimentos pedagógicos, foram aqui apresentados. Fruto, portanto, da reflexão, pesquisa e experiência, como cantora, aluna e professora, foi possível elaborar esta proposta, cuja preocupação primordial é a ênfase na *escuta de épocas*, como elemento central, para os alunos de canto popular



poderem abrir seus próprios caminhos estéticos e construir sua própria interpretação.

Assim, para a configuração dessa escuta de épocas, foi importante apresentar, na primeira parte desta dissertação, uma análise contendo os momentos marcantes da história da música popular do Brasil e das vozes que a cantaram, pontuando-os e articulando-os com o contexto histórico maior da sociedade brasileira. Partindo das primeiras práticas do canto popular, ainda nos primórdios da colonização, foi-se construindo um breve processo histórico, até se chegar à modernidade da música popular brasileira, expressa na evolução técnica dos seus meios de registro, bem como na diversidade dos seus meios de difusão, como o teatro, o disco, o rádio, os cassinos, os hotéis, e outros, com o objetivo de articular essa esfera musical com outras esferas da vida nacional, a exemplo do desenvolvimento tecnológico e industrial do país, e assim ampliar o entendimento desse contexto e suas implicações na canção popular.

Estabelecido esse patamar mais amplo para assentar as bases históricas da dissertação, a segunda parte dedicou-se a apresentar os fundamentos teórico-metodológicos contendo seus principais pressupostos bem como as categorias básicas de análise para a formulação metodológica do núcleo central da proposta que é a noção de *escuta de épocas*.

A apresentação de alguns exemplos de exercícios de interpretação a partir da *escuta de épocas*, feitos por alunos das duas



principais instituições de ensino de música popular, onde foi possível construir grande parte da proposta, explicita seu entendimento e a excelência de sua realização, conforme se constata nos resultados obtidos nas diversas performances realizadas por esses alunos, testemunhando grandes possibilidades pedagógicas que podem advir dos procedimentos pedagógicos aqui propostos.

Portanto, a proposta pedagógica apresentada nesta dissertação, somando-se a outras, com perspectivas e preocupações afins, a exemplo das contidas nos citados livros *Por Todo Canto* e *Método de Canto Popular Brasileiro*, bem como em outras proposições aqui mencionadas, pode aportar práticas e saberes para uma iniciativa pedagógica que corporifique e consolide, de forma consistente e lúdica, caminhos para o ensino do canto popular do Brasil e assim concretize o objetivo de se construir uma escola brasileira que ressoe toda a riqueza da nossa tradição musical popular.



Bibliografia

ADORNO, T. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.165-191

_____. "Sobre a música popular" In: Gabriel Cohn (org). *Adorno*. Col. Grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1994. p.115-146

AGUIAR, Jorge. *Nada Além, a Vida de Orlando Silva*. São Paulo: Globo, 1995.

ALENCAR, Edigar. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

ALMEIDA, Marcelo. *Cilindro de cera: o primeiro formato do som*. Disponível em URL <http://www.jornalmovimento.com.br> Consultado em 05/ 04/2001.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

ALVIN, Ricardo Cravo. *MPB A História de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. *Música, doce música...* São Paulo: Livraria Martins, 1963

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte:Itatiaia,1989

_____. e ALVARENGA, Oneyda. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ASSIS, Barbosa. Prefácio da *Viola da Lereno* de Domingos Caldas Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- AURÉLIO. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. (séc XXI). Editora Nova Fronteira, 2000. Cd-Rom Versão 3.0.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BENJAMIM, Walter. *A Obra de Arte da Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. São Paulo. Brasiliense, 1994.
- BEHLAU, Mara S., REHDER, Maria Inês. *Higiene Vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BEHLAU, Mara S., ZIEMER, Roberto. "Psicodinâmica Vocal". In FERREIRA, Lésle P. (org.) *Trabalhando a Voz*. São Paulo: Summus. 1988. p.71-88
- BEUTTEMULLER, Maria da Glória. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. R.J. Forense.1974.
- _____. *O Despertar da Comunicação Vocal*. R.J. Enelivros.1995.
- BOTEZELLI, J. C. e PEREIRA, Arley. *A Música Brasileira deste Século: por seus autores e intérpretes: Paraguassu*. São Paulo: Sesc SP, 2000. v.1.
- _____. *A Música Brasileira deste Século: por seus autores e intérpretes: Ismael Silva*. São Paulo: Sesc, 2000. v.3
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *As Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALDAS, Waldenir. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática. 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CARDOSO Jr., Abel. *Carmem Miranda a cantora do Brasil*. São Paulo: Edição particular do autor, 1978.
- CASTRO, Rui. *Ela tornou a música alegre, malandra e sapeca*. O Estado de São Paulo. 14/02/1999. cad. Especial. p.7.



CASTRO, Rui. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEDIAK, Almir. *Song Book Noel Rosa*. V.1 Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

COELHO, Marcio. *Cação cancioneros e cancionistas*.
marciocoelho@computerdivisions.com.br E-mail para consigli@osite.com.br 23
jul. 2001

COSTA, Henrique Olival, SILVA, Marta A. de A., *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DUARTE, Fernando Carvalhaes. A Fala e o canto do Brasil: dois modelos de emissão vocal. In: *ARTEUnesp*. São Paulo: Unesp, (10): 87-97, 1994.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FRANCHESCHI, Humberto M. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988.

FONTEERRADA, Marisa T. O. *O lobo no Labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Antropologia) Pontifícia Universidade Católica.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIRON, Luis Antonio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GNATTALI, Roberto. *História, Leitura e Escrita da MPB*. 20º Festival de Londrina. 2000 Apostila (Reprodução Xerografada).



GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua Época*. Rio de Janeiro: Funarte / Inst. Nacional de Música,. 1985.

GOULART, Diana, COOPER, Malu. *Por todo canto*. Rio de Janeiro: D.Goulart, 2000.

GRAVA, José Estevan. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Estadual Paulista.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Objetiva. 2001.Cd-Rom Versão 1.0.

JELLEN, Adelina Rennó. *Escola do Desvendar da Voz: um caminho para o autodesenvolvimento através do canto*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1990.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

LEHMANN, Lili. *Aprenda a Cantar*. São Paulo. Tecno-Print, 1984

LENHARO, Alcir. *Os Cantores do Rádio*. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 1995.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo: (34): 63-70, 1992.

MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da Bossa Nova*. In CAMPOS, Augusto. (org), São Paulo: Perspectiva, 1978. p.67-123

MELLO, José E. Homem de. *Música Popular Brasileira*. S.Paulo:Melhoramentos, 1976

MELLO, Zuzi Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: PubliFolha, 2001

MIRANDA, Dilmar. "Carnavalização e Multidentidade Cultural, antropofagia e tropicalismo". In *Tempo Social*. (9)2: , 1997.



_____. "O Samba e o Passarinho" In: *Vir-a-ser*. Revista dos Estudantes de Ciências Sociais. São Paulo : (2-3): 45-64, 1998.

_____. *Tempo da Festa x Tempo do Trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. "Três movimentos (musicais) em torno de 1930" in *Revista USP*, São Paulo, (4):13- 26, 1990.

PEDREIRA, Esther. *Lundus e Modinhas Antigas - século XIX*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1981.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro - reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PIXINGUINHA. *Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1997.

RIBEIRO, Rui. *Orlando Silva Cantor Número Um das Multidões*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1984.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes; linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Divisão de Música Popular, 1984.

SAIA, Luiz Henrique. *Carmem Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. UFRJ.

_____. *Mudanças de Padrão Rítmico no Samba Carioca (1917-1937)*. Comunicação. Disponível em URL <http://www.samba-choro.com.br> Consultado em 14/11/2000.



SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1984.

SEVERIANO, Jairo. *Araci- No teatro musicado e no disco*. IN encarte do cd *Araci Cortes*. Acervo Funarte da música brasileira. Col. Musical Itaú Cultural, 1984.

SEVERIANO Jairo, e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo*. (1909-1957). São Paulo: Editora 34, 1997. v.1

_____. *A Canção no Tempo*. (1958-1995), São Paulo: Editora 34, 1997. v.2

SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio - o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte. 1985

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri. 1979

_____. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad (2ª edição). 1998.

SOUZA, Tárík . "Uma diva de Pedestal Sólido" in O Estado de São Paulo. 14/02/1999. cad. Especial, p6.

TATIT, Luis. *apud* Mello, p. 43, in "Coletânea de João Gilberto traz cifras para músicos" , *Folha de São Paulo*, 23/11/88.

_____. *Em busca da canção absoluta* in Zero Hora 25/4/98.

_____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual. 1986

_____. *O Cancionista: A composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes. 1974.

_____. *Os Sons que vêm da Rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

- _____. *Música Popular - do gramofone ao Rádio e Tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho S.A., 1990.
- _____. *Os Sons do Brasil: trajetória da música instrumental*. São Paulo: SESC, 1991.
- _____. *Música Popular um tema em debate*. São Paulo. Ed. 34. 1997.
- VALENÇA, Suetônio Soares. "Aspectos da MPB no século XIX: regentes de orquestras do teatro musicado popular" In *Revista USP*, São Paulo. (4): 3-26, 1990.
- _____. *Introdução da Viola da Lereno de Domingos Caldas Barbosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.
- VASCONCELOS, Ary *et alii* "Aculturação e Ressonâncias" in *Brasil Musical*, Rio de Janeiro: Art Bureau. 1988.
- VELOSO, Caetano. artigo *Carmen Miranda dadá*. in *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 22/10/1991. p.8
- WERBECK, Valborg. S. *A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto*. São Paulo: Antroposófica, 2001.
- WILLEMS, Edgar *As Bases Psicológicas da Educação Musical* Suíça. Edições Pro-Música. Bienne, 1970.
- WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989
- _____. "Música: problema intelectual e político". In *Teoria e Debate*, Fundação Perseu Abramo, (35): 58-63, 1997.

Anexos

Relação das músicas do anexo I:

1. Linda Flor (Henrique Vogelaar / Luís Peixoto / Marquês Pêgo) - Gravação de Ary de Córdova em 1929
2. Tu que tens meu nome (Ary Barrozo / Wagner Almeida) - Gravação de Ary de Córdova em 1929
3. O que é que é (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Ary de Córdova em 1932
4. Samba (Samba) - Gravação de Mano Reis em 1933
5. Jure (Samba) - Gravação de Mano Reis em 1933
6. Jure (Samba) - Gravação de Ary de Córdova em 1933
7. Se você jure (Henrique Silva Araújo / Carlos Chagas / Ary de Córdova) - Gravação de Mano Reis em 1933
8. Meu Barrão (Ary de Córdova) - Gravação de Mano Reis em 1933
9. Tio Ti (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Carmen Miranda em 1939
10. É o mundo não se acabou (Ary de Córdova / Henrique Silva Araújo) - Gravação de Carmen Miranda em 1939
11. O que é que é (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Carmen Miranda em 1939
12. Paixão minha (Ary de Córdova) - Gravação de Ary de Córdova em 1939
13. Último desejo (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Ary de Córdova em 1939
14. Último desejo (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Ary de Córdova em 1939
15. Último desejo (Henrique Silva Araújo) - Gravação de Ary de Córdova em 1939

Anexo 1

Relação das faixas do cd/ anexo 1:

1. **Linda Flor** (*Henrique Vogeler/ Luis Peixoto/ Marques Porto/ Cândido Costa*) - Gravação de Araci Cortes em 1929
2. **Tu qué tomá meu home** (*Ary Barroso/ Olegário Mariano*) - Gravação de Araci Cortes em 1929
3. **O que é que ?** (*Benjamim Silva Araújo*) - Gravação de Araci Cortes em 1932
4. **Sabiá** (*Sinhô*) - Gravação de Mário Reis em 1928
5. **Jura** (*Sinhô*) - Gravação de Mário Reis em 1929
6. **Jura** (*Sinhô*) - Gravação de Araci Cortes em 1929
7. **Se você jurar** (*Ismael Silva/ Newton Bastos/ Chico Alves*) - Gravação de Mário Reis e Chico Alves em 1931
8. **Meu Barracão** (*Noel Rosa*) - Gravação de Mário Reis em 1933
9. **Ta- hi** (*Joubert de Carvalho*) - Gravação de Carmem Miranda em 1930
10. ... **E o mundo não se acabou** (*Assis Valente*) - Gravação de Carmem Miranda em 1938
11. **O que é que a baiana tem ?** (*Dorival Caymmi*) - Gravação de Carmem Miranda em 1939
12. **Palpite Infeliz** (*Noel Rosa*) - Gravação de Aracy de Almeida em 1935
13. **Último desejo** (*Noel Rosa*) - Gravação de Aracy de Almeida em 1937
14. **Última estrofe** (*Cândido das Neves*) - Gravação de Orlando Silva em 1935
15. **Carinhoso** (*Pixinguinha e João de Barro*) - Gravação de Orlando Silva em 1937



16. **Chega de saudade** (*Tom Jobim e Vinícius de Moraes*) - Gravação de Elizeth Cardoso em 1958
17. **Chega de saudade** (*Tom Jobim e Vinícius de Moraes*) - Gravação de João Gilberto em 1958
18. **Desafinado** (*Tom Jobim e Newton Mendonça*) - Gravação de João Gilberto em 1959
19. **Rosa Morena** (*Dorival Caymmi*) - Gravação de João Gilberto em 1959
20. **Outra Vez** (*Tom Jobim*) - Gravação de Dick Farney em 1954
21. **Outra Vez** (*Tom Jobim*) - Gravação de João Gilberto em 1959
22. **Fotografia** (*Tom Jobim*) - Gravação de Silvia Telles em 1958
23. **Solidão** (*Tom Jobim e Alcides Fernandes*) - Gravação de Nora Ney em 1954



Anexo 2

Questionário

Alunos de Canto popular instituto de Artes da Unicamp e ULM

nome:

data de nascimento:

endereço:

cep:

telefone:

e-mail:

- Ano que entrou no curso de Música Popular da Unicamp / ULM :
 - Disciplinas que já cursou:
 - Disciplinas que está cursando em 2000:
1. Formação musical anterior a Unicamp : auto-didatismo, ou formal (quais escolas, e /ou professores, e por quanto tempo)
 2. Atividades musicais que já participou: (apresentações, gravações, peças de teatro, etc) citar cronologicamente.
 3. Atividades musicais que participa:
 4. Porque procurou a Unicamp e quais as necessidades e expectativas que tinha ao entrar no curso? Quais foram cumpridas?
 5. Toca algum instrumento? Caso afirmativo, qual?

Caso seja compositor, conte essa experiência? (faz letra e música, utiliza qual instrumento, etc)

6. O que acredita que seria a formação ideal de um cantor(a) popular no Brasil? Enumere o que você acredita como fundamental e quais você teve vivência?

- a) percepção musical?
- b) técnica vocal e interpretação?
- c) prática coral?
- d) prática de conjunto?
- e) harmonia popular?
- f) história da música popular?
- g) escuta de intérpretes e compositores de várias épocas e culturas?
- h) consciência e expressão corporal?
- i) exercícios de relação palco- platéia?
- j) vivências em ambientes musicais diversos?
- k) relação com outras linguagens artísticas?
- l) instrumento complementar ?
- m) prática de estúdio?

Cite outros itens que você acredita como fundamentais para sua formação

7. O que costuma ouvir? (pode ser música brasileira ou não, popular ou erudita)
8. Costuma ouvir música popular de outros povos? (especifique)
9. Compositores preferidos (pode não ser necessariamente da mpb):
10. Intérpretes preferidos (idem):
11. Quais os gêneros preferidos brasileiros e/ou não brasileiros?
12. O que conhece da história da mpb? Que fase mais lhe atrai?
13. Como avalia o atual estágio da mpb?

Cite os seguintes autores de sua preferência:

- três livros (lidos!!),
- três escritores,
- quatro pintores/ escultores
- quatro filmes,
- personagens fictícios preferidos,
- personagens reais preferidos,
- shows que mais gostou.

14. Gostaria de acrescentar algo, que não foi abordado nas questões acima?

Anexo 3

CD-R: Relação das performances dos alunos da ULM

Canções da década de 30 a 60

Cantar brejeiro referência: Carmen Miranda

Cecília Militão: ***Camisa listada*** (Assis Valente)

Daniela: ***Novo amor*** (Ary Barroso)

Gabriela Miranda: ***Como “vaes” você*** (Ary Barroso)

Gente bamba (Synval Silva)

Cantar dolente, referência: Aracy de Almeida

Adriana Girassol: ***Século do progresso*** (Noel Rosa)

Cecília Militão: ***Xis do problema*** (Noel Rosa)

Cantar breve, referência: Lamartine Babo e Luís Barbosa

David Silva e Rogério Granja: ***Seja breve*** (Noel Rosa)

Cantar sincopado na interpretação de Ciro Monteiro e Roberto Silva:

Ana Ares e Isabel Paiva: ***Boogie-woogie na favela*** (Dênis Brean)

David Silva: ***Escurinho*** (Geraldo Pereira)

Rogério Granja: ***Deus me perdoe*** (Lauro Maia e Humberto Teixeira)

Cantar exaltação, referência: Ângela Maria

Cecília Militão: ***Canta Brasil*** (A P Vermelho e David Nasser)

Cantar prolongado referência: Sílvio Caldas

David Silva: ***No rancho fundo*** (Ary Barroso e Lamartine Babo)



Transição do Cantar prolongado para o cantar pequeno, referência:

Sylvia Telles

Isabel Paiva: **Por causa de você** (Tom Jobim e Dolores Duran)

Cantar pequeno, referência: Doris Monteiro e João Gilberto

Cecília Militão: **Mocinho bonito** (Billy Blanco)

David Silva: **Desafinado** (Tom Jobim e Newton Mendonça)

Barquinho (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

Samba de Verão (Marcos e Paulo Sérgio Valle)

Rogério Granja: **Vagamente** (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

Exemplos de exercícios aplicados em aula:

Exercícios de respiração do Canto Werbeck

Circulação do som

Melodia do Palpite infeliz com o fonema R

Todos fazendo a melodia do Palpite Infeliz com letra

Anexo 4

Relação das faixas do Cd anexo 4

Interpretação das canções de Noel Rosa

Alunos do Instituto de Artes da Unicamp

1. Uliana Dias: **A. B. Surdo** / *Cantar breve e satírico, referência: Lamartine Babo*
2. Uliana Ferlim: **Cansei de pedir** / *Cantar dolente e sincopado, referência: Aracy de Almeida*
3. Uliana Dias e Andréa Guimarães: **Cem mil réis** / *Cantar breve, referência: Marília Batista e Noel Rosa*
4. Rodrigo Duarte: **Cidade Mulher** / *Cantar prolongado, referência: Orlando Silva*
5. Lígia Tosello: **Feitio de oração** / *Cantar prolongado, referência: Chico Alves*
6. Rodrigo Duarte: **Filosofia** / *Cantar breve, referência: Mário Reis*
7. Andréa Guimarães: **Palpite infeliz** / *Cantar pequeno, referência: João Gilberto*
8. Lígia Tosello: **Retiro da saudade** / *Cantar brejeiro, referência: Carmen Miranda*
9. Uliana Dias: **Século do progresso** / *Cantar dolente, referência: Aracy de Almeida*
10. Lígia Tosello: **Só pode ser você** / *Cantar dolente, referência: Aracy de Almeida*



