



Coleção **E-Livro**

Coisa de artista

a inquietação pela autonomia

Armando Castro
Milton Moura
(Organizadores)



Coisa de artista
a inquietação pela autonomia

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-reitor

Luiz Rogério Bastos Leal

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Armando Castro e Milton Moura
(Organizadores)

Coisa de artista
a inquietação pela autonomia

Salvador
EDUFBA
2014

2014, Autores

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.

Capa e Editoração

Josias Almeida Jr.

Normalização

Mariclei dos Santos Horta

Revisão

Letícia Rodrigues

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Armando Alexandre Castro , Milton Moura, Organizadores. Coisa de
artista : a inquietação pela autonomia - Salvador : EDUFBA, 2014.
174 páginas; pdf. - (Coleção ELivro)

ISBN 978-85-232-1261-2

1. Músicos - Bahia. 2. Músicos - Administração - Bahia. 3.
Indústria musical - Bahia. 4. Autonomia na arte. 5. Carnaval -
História - Bahia. 5. Violão - Brasil - História - Séc. XX. I. Série.

CDD - 780.92

Editora filiada à



Sumário

Apresentação	7
Inquietos, rotulados e autônomos: malditos para quem?	11
O artista interdependente: um novo conceito para o gestor contemporâneo	31
Percussivo, plugado e eletrônico: identidades pulsantes no movimento musical baiano contemporâneo	49
A estética <i>miscigens</i> de Carlinhos Brown	71
Trajetórias artísticas e culturais: uma reflexão acerca das transformações de campo	97
O surgimento dos blocos de trio e o papel do artista no carnaval de Salvador: das agremiações tradicionais ao estrelato na <i>axé music</i>	119
Daniela Mercury: entre a gestão e a inquietação antropofágica	137
O violão do Brasil no século XX: o legado de Raphael Rabello	157
Sobre os autores	173

Apresentação

A história da arte – em seus diversos períodos, movimentos e temporalidades – contém inúmeros registros do tema da autonomia artística, ora invocando liberdade de criação, ampliando questões conceituais e estéticas; ora advogando por independência financeira, maior rentabilidade para o artista ou reconhecimento de autoria.

Artistas como Caravaggio, Mozart, Sahibdin, Victor Hugo, Pablo Picasso, Charles Chaplin e, no Brasil, Chiquinha Gonzaga, Monteiro Lobato, Tom Jobim, Ivan Lins, Romero Britto e Olívia Byington, entre outros, são emblemáticos quando se trata de protagonismo e autonomia artística. Não somente souberam desenvolver estilos e obras, mas também, posicionamentos comprometidos com identidade de estilo e gestão da carreira, do nome e dos repertórios de sentido a ele circunscritos.

Na contemporaneidade, esta questão ganha impulso a partir do advento das novas tecnologias informacionais, reconfigurando as relações espaço/tempo e autor/público, o que não raro direciona parte considerável das leituras sobre a autonomia para uma mudança de paradigmas na condição do artista, como se este pouco tivesse se preocupado com questões econômicas e de mercado. Tais equívocos reforçam olhares distorcidos e preconceituosos sobre o artista, cristalizando mitos sobre personalidades misantrópicas e idiossincráticas.

Assim, algumas questões ainda se fazem presentes. O que é e que relevância tem a autonomia artística? É possível traçar regras e diretrizes para a autonomia no campo artístico? Estaria o campo contaminado pelos tentáculos capitalistas de tal forma que a autonomia artística se configure como ilusão? Entre o papel histórico e o valor estético, a obra de arte pode ter lentes mais atentas e precisas, a começar pelo próprio questionamento sobre o conceito de autonomia, que, para desavisados de plantão, seria relacionado apenas às questões pecuniárias.

Esta coletânea é um breve registro do tema “autonomia artística”, a partir de um conjunto de textos que exploram assuntos e episódios de protagonismos no campo da arte, numa perspectiva interdisciplinar, contextualizada e historicizada. Sua realização foi possível a partir de

conversas que aconteceram em meio a trabalhos do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo, da Universidade Federal da Bahia. Entre inúmeros questionamentos, destaque para aqueles constituintes do perfil do artista. Como se constitui sua prática entre propostas estéticas e circunstâncias profissionais? Quando é mesmo que o artista inova, enuncia seu traço novo e interpela seus públicos? Que influências se observam em cada trajetória individual, permitindo ler o trabalho do artista entre a continuidade e a singularidade? De que recursos vão se apropriando os artistas ao longo de sua carreira? Como se movem entre desafios administrativos e gerenciais de cuja teia não podem escapar? Como dialogam entre si as criações desses artistas?

Iniciando a série, o jornalista e pesquisador César Rasec nos traz “Inquietos, rotulados e autônomos: malditos para quem?”, apresentando um artista inquieto, contestador de valores estabelecidos e maldito no contexto da indústria musical massiva contemporânea.

Na sequência, a pesquisadora e sambista Juliana Ribeiro nos apresenta “O artista interdependente: um novo conceito para o gestor contemporâneo”, ressaltando o redimensionamento do papel do artista independente na contemporaneidade, a relevância de suas teias de articulação e capacidade para instituir parcerias no ambiente virtual.

Em “Percussivo, plugado e eletrônico: identidades pulsantes no movimento musical baiano contemporâneo”, o músico e pesquisador Armando Castro traz um cenário pouco visibilizado da cena percussiva baiana, direcionando suas lentes para grupos e artistas que mesclam a percussão e ritmos tradicionais com elementos da cultura digital.

O texto da pesquisadora Ayêska Paulafreitas, “A estética miscigens de Carlinhos Brown”, apresenta e discute as diversas origens e influências, passando pelo Tropicalismo e *Black Music*, que corroboraram para a imagem e universos simbólicos presentes na vida, performance e obra de um músico brasileiro tão singular.

O texto “Trajetórias artísticas e culturais: uma reflexão acerca das transformações de campo”, de autoria do sociólogo Wagner Vinhas, alimenta a reflexão acerca de percursos e trajetórias artísticas centradas na individualidade resultante de processos da globalização econômica. Neste cenário, para o autor, parece não haver espaço para a configuração um movimento cultural mais amplo, como ocorreu com o Tropicalismo, a Bossa Nova e mais recentemente com o *Mangue Beat*.

O professor Ruydemberg Trindade Junior, em “O surgimento dos blocos de trio e o papel do artista no carnaval de Salvador: das agremiações tradicionais ao estrelato na axé *music*”, traz o redirecionamento perceptível em um dos cenários da música e carnaval baianos, a partir da autonomização de artistas e seus processos de legitimação perante o público.

No artigo “Daniela Mercury: entre a gestão e a inquietação antropofágica”, os pesquisadores Armando Castro e Marcelo Dantas discutem o protagonismo exitoso de uma cantora que se divide entre a inquietação criativa e a esfera da gestão da carreira artística.

“O violão do Brasil no século XX: o legado de Raphael Rabello”, último artigo desta coletânea, é do jovem violonista e professor Marcos César. Considerado um dos maiores intérpretes da obra rabelliana, o autor nos brinda com um registro emocionante da vida e obra do notável violonista brasileiro.

As contribuições desta coletânea pretendem contribuir para situar o leitor diante deste emaranhado de relações que se esboçam entre a repetição do que foi exitoso, na própria carreira e na de outros, e a ousadia de uma nova frase de beleza em forma de som, protagonismo, inquietação e autonomia.

No mais, boa leitura!

Armando Castro
Milton Moura

Inquietos, rotulados e autônomos: malditos para quem?

César Rasec

O que seria maldito?

Começo reportando-me ao dicionário Aurélio, onde está definido que maldito “diz-se daquele ou daquilo a que se lançou maldição”, sendo, desde sempre, um condenado por estranheza, como foi cunhado pela mídia o artista maldito, ou melhor, o artista descolado da cena comercial massiva. Por conta de uma produção considerada intelectualizada, este artista ingressou em um seletivo grupo de difícil massificação do negócio artístico, preço pago pela inquietude e por uma autonomia naquilo que produz.

Seria possível consumir com naturalidade a produção dita intelectualizada do artista maldito, deslocando-o do seletivo grupo de difícil assimilação para uma cena voltada exclusivamente ao que se chama arte comercial massiva?

A discussão recai em boa medida na *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), considerada obra clássica da filosofia contemporânea. No texto, os autores observam que a cultura massificada surge com uma postura aparentemente democrática e liberal, estando envolvida por um sistema de dominação econômica e que necessita de uma concordância das pessoas para legitimar a própria existência.

Historicamente, no final do século XIX e começo do século XX, conforme Adorno e Horkheimer, o cinema, o rádio e as revistas ocuparam posição de destaque diante do declínio da religião, não ocorrendo um caos cultural como se previa na época. Este conjunto de meios de comunicação, visto como um sistema (pois, conforme os autores, “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”), passou a ser

chamado de indústria cultural, sendo uma falsa identidade do todo e do particular. Deste entendimento, estes pensadores observaram que tal sistema cultural firma-se como poderoso instrumento de lucro e com imenso poder para exercer controle da sociedade. Do exposto, destacaram:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118-119)

Respondendo a pergunta, já com elementos apresentados por Adorno e Horkheimer, pondero que o fator econômico atua com destacada importância no processo de legitimação massiva imposto pela indústria cultural, não sendo levado em consideração, inicialmente, o conteúdo visto intelectualizado existente na obra do artista maldito. Isto quer dizer que o filtro da indústria cultural definiu o seu próprio sistema de separação, de escolha, de investimento, de pesquisa de aceitação dos bens culturais e de autoafirmação. O mesmo acontece no cinema, em outra dimensão analítica do assunto, quando o espectador “percebe a rua como prolongamento do filme”. No artista maldito, talvez, o prolongamento em questão, desdobramento de sua obra, careça de elementos que favoreçam uma percepção fácil (um entendimento bastante simplificado) e de propaganda para a obra ser bem apresentada e vendida como mais um produto de consumo agradável.

Como a escolha daquilo que deve ser massificado passa pelas mãos dos operadores da indústria cultural, sendo preciso investir com dinheiro para o sistema funcionar com eficiência, a escolha de uma obra de fácil assimilação significa retorno garantido deste dinheiro aplicado. O artista maldito, assim, acaba sendo visto como uma aposta de difícil retorno econômico, não atendendo à lógica deste mercado, uma lógica já formatada e que atua com elevado volume de capital empregado, com reprodução em grande escala e com muita aceitação dos seus legitimadores, que são os consumidores bombardeados 24 horas por dia pelos meios de comunicação.

Campo da contracultura

O artista rotulado de maldito apresenta traços de rebeldia, resultante do seu não alinhamento aos padrões estabelecidos pela sociedade em que está inserido. Este deslocamento social encontrou guarida no campo da contracultura, que se configurou como um novo espaço de atuação do artista maldito e onde tensões de todas as ordens foram estabelecidas por conta do conflito entre participar ou não de uma cultura mercantilizada.

A noção de campo, utilizada aqui, é a que foi estabelecida por Bourdieu (1996, p. 50), que compreendeu e descreveu o espaço social global como “um campo de forças cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos.” Sendo um espaço de lutas, no interior do campo os seus agentes se enfrentam com meios e fins diferenciados, conforme a posição de cada agente na estrutura deste campo de forças.

Deslocado da indústria massiva, o artista maldito passou a utilizar de maneira alternativa a sua atuação no campo em que ficou inserido, voltando-se para um modelo de operacionalização que é intimamente seu e que defende, sobretudo, a liberdade de escolha. Este artista contestou os valores estabelecidos pelo sistema, recaindo no campo da cultura *underground* (subterrânea), também chamada de cultura alternativa ou cultura marginal. Vale ressaltar que esta forma de cultura buscou atender às transformações da consciência humana, absorvendo novos valores de comportamento surgidos a todo instante, criando também outros espaços para expressão do indivíduo, sobretudo do jovem.

Neste terreno, a *Beat Generation* (Geração *Beat*) representou um dos pilares do campo da contracultura. Surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950, e ganhou corpo entre os jovens e intelectuais, principalmente os escritores, que passaram a contestar a falta de pensamento crítico da sociedade americana, que vivia as consequências do pós-guerra, do anticomunismo generalizado e da valorização do consumo exagerado dos bens produzidos pela indústria americana.

Os integrantes da Geração *Beat* (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Snyder, Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti e William S. Burroughs) podem ser considerados malditos no contexto das ações, sobretudo quando passam a recusar aspectos da vida americana. No que diz respeito à produção artística (literária), ocorreu uma popularização destes agitadores culturais, como observou Peçanha (1988, p. 30):

A geração Beat constituía o primeiro movimento literário verdadeiramente popular que acontecia nos Estados Unidos desde a Geração Perdida dos anos 20, sendo que o interesse por Kerouac, Ginsberg, Corso e outros atingia mais profundamente a sociedade americana do que Hemingway e Fitzgerald em seu tempo.

Como se observa nas palavras de Peçanha, a produção literária da Geração *Beat* ganhou popularidade, notadamente *On the road*, de Jack Kerouac, romance considerado precursor do Movimento *Beat* e que foi aceito pela juventude americana, pois falava dos jovens e para os jovens. A comercialização massiva do livro não fez com que Kerouac modificasse a sua opção por uma vida alternativa para os padrões da época. Neste caso, surgiu no jogo mercadológico da indústria cultural uma interface que atendia aos interesses desta indústria e aceitava o estilo de vida de Kerouac. A indústria cultural entendia que, em se tratando de mercado, tudo é produto, alternativo ou não, e tudo pode se ajustar dentro das necessidades de consumo.

Este lado alternativo da produção cultural fora semeada na Europa, não vindo a ser novidade para o mercado americano. O Movimento *Beat*, sobretudo o pensamento de William Burroughs, por exemplo, sofreu influência da poesia francesa de Charles Baudelaire e de Arthur Rimbaud. Em *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*, o escritor Antônio Bivar mencionou esta imbricação e também a opção dos *beatniks* por uma vida diferenciada.

O pensamento de William Burroughs era influenciado pelos poetas simbolistas franceses, Baudelaire e Rimbaud, que escaparam do *background* burguês-católico pelo prazer de viver a vida em estilo decadente. Outro favorito de Burroughs era o visionário inglês do século dezenove, William Blake, autor da máxima: 'A estrada do excesso conduz ao palácio da sabedoria'. Kerouac e Ginsberg tornaram-se *discípulos* de Burroughs. (BIVAR, 2004, p. 31)

Jovens *versus* adultos

O conflito de gerações, por certo, influenciou no surgimento de novos artistas emergentes que buscavam uma singularidade e esta singularidade poderia ser desdobrada, como ocorreu, em rotulação de maldito. Deslocando-se da geração de seus pais e buscando se posicionar bem no campo cultural, este artista emergente se afastou, na medida do possível,

dos seus ídolos e dos demais colegas que vinham ocupando a cena artística. O afastamento significou visibilidade, autonomia, vida própria e superação. A tensão pelo afastamento gerou possibilidades que transitam nos rótulos que se aderem à pessoa, sendo o de “maldito” um desses rótulos. O engajamento por conta do novo, por conta de produzir uma arte diferenciada, fez emergir, na compreensão do outro, uma estranheza artística, configurando-se como modelo não padronizado quando comparado com o que era oferecido pela indústria cultural.

A transição de uma geração para outra imbricou em contracultura, que se configura como fenômeno de inquietude juvenil. Theodore Roszak (1972 p. 54), em *A Contracultura* (1972), entendeu que a contracultura surgida entre os jovens projetou-se como “[...] uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.”

Para este autor, a inquietude juvenil projetou um radicalismo relacionado à condição em si de ser jovem que, em boa medida, seria a invasão bárbara do artista maldito, ou seja, do artista jovem que rompeu os paradigmas que foram estabelecidos pelas gerações anteriores à sua.

Ao surgir uma nova geração contestando a anterior, a geração que fora destronada não perde a rotulação que lhe fora dada por conta do natural envelhecimento. Foi o que aconteceu com o rótulo “maldito”, que não ficou preso apenas ao tempo juvenil. Ao contrário, o rótulo “maldito” passou a ser parte de todos os tempos do artista deslocado de um modelo padronizado, não sendo, unicamente, da condição juvenil, pois quem passou a imprimir uma identidade maldita a este artista foi a indústria cultural.

No Brasil, segunda metade do século XX, no campo da música, a indústria cultural imprimiu na identidade de alguns artistas o termo “maldito” que, naquele momento, passou a ser uma opção mercadológica com potencial de mercado, como aconteceu com os *beatniks*, a exemplo de Kerouac. Foram deslocados para este campo identitário os artistas Walter Franco, Jorge Mautner, Tom Zé, Sérgio Sampaio, Arrigo Barnabé, Jards Macalé, Itamar Assunção, dentre outros.

Ser ou não ser maldito?

Os chamados poetas malditos que atuavam na Europa possuíam uma forma de viver que se voltava, sobretudo, para o devir poético, ficando em um outro plano as normas estabelecidas pela vida em sociedade. Um mundo insano, repleto de conflitos e contestações, seria a principal morada destes artistas. A morte prematura seria uma consequência natural, resultado de hábitos considerados autodestrutivos.

Estamos em meados de 2012. Walter Franco, Jorge Mautner, Arrigo Barnabé, Jards Macalé e Tom Zé continuam produzindo canções. Pelo estilo de vida, o quinteto não se enquadra na compreensão do maldito, pois, de acordo com a filosofia de vida dos poetas ditos malditos, a vida poderia ser breve e o breve seria, em boa medida, a intensidade deste viver, um viver hedonista totalizado no fazer arte e existir pela arte.

Historicamente, o artista maldito seria aquele que produz algo que não se prende ao interesse comercial, ao visgo massivo por assim dizer, sendo um estado de potência artística por fazer parte e uma linhagem cultural deslocada, linhagem que se fecha em um campo próprio deste devir cultural autônomo.

Ser maldito. Há, por certo, um entendimento novo neste sentido. Significa ser *cult* (culto), ou seja, ser cultuado, ser admirado, ser consumido em pequena escala e ser referência para as gerações sucessoras, mesmo não estando em moda. No jogo dos interesses mercadológicos da indústria cultural, de tempos em tempos, algo *cult* sempre volta à moda, realimentando um mercado de bens simbólicos que estava hibernado.

Na interface de vários estilos musicais que formata a Música Popular Brasileira (MPB), indo do samba ao regionalismo caipira, o próprio campo da MPB possibilitou o surgimento de um subcampo de atuação destes artistas que realizam um trabalho considerado anticomercial. Sem precisão de data, com certeza no começo dos anos de 1970, a palavra “maldito” passou a ser utilizada na MPB, uma vez que era interessante posicionar mercadologicamente certos artistas que traziam propostas novas e rompiam com as tradições solidificadas pela era do rádio. Como era complicado nominar estes artistas pelo gênero musical, o termo abrangente foi ganhando musculatura verborrágica na mídia, ocupando mais e mais espaços em jornais, revistas, programas de rádio e de televisão. Como muitas músicas destes artistas deslocados

para um subcampo da MPB não tocavam costumeiramente nas rádios (exceções existem, como *Maracatu atômico*, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina e *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio), houve uma consolidação lenta e gradual da expressão “maldito”.

Se uma música não tocava na emissora de rádio, como ela poderia ser ouvida e como o cantor poderia ficar conhecido? O problema vinha sendo questionado pelos artistas; Gilberto Gil foi mais além e compôs a canção crítica *Essa é pra tocar no rádio*, gravada no disco *Refazenda*, em 1975. Como era difícil tocar no rádio, até mesmo para quem vinha consolidando a carreira na MPB, para o chamado artista maldito, a dificuldade aumentava à medida que o rótulo “maldito” se consolidava no cultural brasileiro.

Ser maldito não foi opção de carreira de nenhum artista, acredito. Foi consequência de um deslocamento gerado pela estrutura da indústria cultural brasileira, ou melhor, da indústria do disco do Brasil, que tinha que abraçar o novo artista e não tinha como definir com precisão o seu estilo, que era não ter estilo fixo. O estilo inexato e com viés depreciativo foi denominado de “maldito”, contraponto para o sucesso dos medíocres massificados.

Dentro da MPB, no subcampo maldito, Walter Franco, Jorge Mautner e Sérgio Sampaio ganharam este rotulado. Vejamos cada caso.

Walter Franco

Nascido em São Paulo, em 1945, Walter Rosciano Franco estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Alinhado à música, firmou-se como cantor e compositor ao participar de festivais de música que ocorriam nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Com a música *Cabeça*, de 1972, obteve premiação especial no VII Festival Internacional da Canção, da TV Globo, no Rio de Janeiro. *Cabeça* trouxe para a música brasileira a inquietude sintética da poesia concreta, tendo, por conseguinte, um vigor poético desprovido de condenação maldita. A indústria cultural não entendeu assim e o resultado de um rótulo inoportuno pode ter gerado prejuízos incalculáveis nas décadas seguintes.

Que é que tem nessa cabeça irmão
Que é que tem nessa cabeça ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba irmão

Que é que tem nessa cabeça saiba ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão
No *site* dedicado à poesia concreta, está dito que:

Ao trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, a poesia concreta propõe novos modos de fazer poesia, visando a uma ‘arte geral da palavra’. A expressão joyceana verbivocovisual sintetiza essa proposta que, desde os anos 1950, foi colocada em prática pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, desdobrando-se até hoje, ao longo de mais de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, lp, cd, videotexto, holografia, vídeo, internet. (POESIA..., 2012)

Vendo a letra de *Cabeça*, percebe-se que Walter Franco poderia ser içado para o seleto grupo dos poetas concretos, o que não ocorreu. O tempo não favoreceu o içamento, já que os concretistas eram de uma geração anterior, dos anos de 1950.

No festival, a canção gerou tensão entre o corpo de jurado e o público. Sobre a polêmica, contou Zuza Homem de Mello em *A era dos festivais*:

Comentava-se que o júri nacional estava dividido em duas tendências dominantes: uma, baseada no gosto popular, inclinava-se por ‘Fio Maravilha’, apesar da performance de Maria Alcina ter ficado abaixo do esperado. ‘A roupa que ela usou agrediu o público, assustou um pouco...’, justificou Solano Ribeiro ao jornal O Globo, confiante que ela iria estourar no FIC. A outra tendência, voltada para o experimental, podia ser resumida nas palavras de Sérgio Cabral no mesmo dia: ‘Eu já tenho o meu voto, mas não posso dizer agora. Aliás, acho muito bom este intervalo de quinze dias entre as eliminatórias e a final, porque nós, do júri, podemos pensar melhor. Só quero destacar o trabalho de Walter Franco em ‘Cabeça’. Essa música é genial porque mostra que a vanguarda brasileira não tem nada a ver com a vanguarda americana’. ‘Cabeça’, é bom recordar, fora a música mais vaiada nas eliminatórias mas gozava de preferência de nove jurados. (MELLO, 2003, p. 421)

Na década de 1970, em tempos de ditadura militar, o mercado, provavelmente, queria algo mais apelativo e sem implicação política ou protesto. Uma identidade ligada ao artista maldito teria mais força neste mercado emergente no Brasil do samba, da Jovem Guarda e da Tropicália. Dentre as possibilidades para fortalecer este campo mercadológico da música, a Polygram lançou o selo Pirata, dedicado aos artistas emergentes. O preço estampado na capa, vindo de fábrica, representava

uma iniciativa saudável para fomentar o mercado fonográfico alternativo e cujas canções não eram executadas nas emissoras de rádio. Walter Franco não gravou para o selo Pirata. Jorge Mautner, sim.

Em 1982, Walter Franco participou do festival MPB Shell com *Serra do luar*, obra que passa também distante do conceito “maldito”. A canção ganhou reforço na voz de outros artistas, a exemplo de Leila Pinheiro. A letra, como se observa, traz como bálsamos para o sofrimento a força do pensamento: sonhos que dão vida à vida.

Amor, vim te buscar em pensamento
Cheguei agora no vento
Amor não chora de sofrimento
Cheguei agora no vento
Eu só voltei pra te contar
Viajei, fui pra serra do luar
Eu mergulhei, ah..., eu quis voar
Agora vem, vem pra serra descansar
Viver é afinar o instrumento
De dentro pra fora, de fora pra dentro
A toda hora, a todo momento
De dentro pra fora, de fora pra dentro

Na canção *Coração tranquilo*, o lado zen do artista surge em poucos versos. Este estágio espiritual de Walter Franco também não é maldito, mas o rótulo estava cunhado pela mídia impressa. A desconstrução deste rótulo “maldito” não passa mais pela obra. Talvez uma reformulação da imagem do artista fosse capaz de mudar o que foi replicado ao longo de décadas.

Tudo é uma questão de manter
A mente quieta
A espinha ereta
E o coração tranquilo
Oi que brilho
Oi, lindo, o estribilho

Dando sequência à carreira, Walter Franco lançou sua *Vela aberta* pelos novos horizontes de uma produção afinada com a independência artística. Neste horizonte, a esperança está sempre à vista.

Lá vai uma vela aberta
Se afastando pelo mar

Branca visão que desperta
Anseios de navegar
Meus olhos seguem a vela
Pela vastidão do mar
Ainda se torna mais bela
Na expressão do teu olhar
Expressão vaga e perdida
Que eu nem sei como explicar
Nela vejo refletida
Toda beleza do mar
Quero os horizontes novos
Que ele vai me ofertar
Sou irmão dos outros povos
Que estão para além do mar

Onde reside o maldito em Walter Franco? Não existe uma equação matemática para estabelecer uma resposta precisa. As canções falam por si e o artista acaba sendo refém do sistema de estereótipo que a sociedade impõe. A rotulação em Walter Franco gerou um deslocamento contrário ao sucesso massivo, que poderia não ser configurado caso houvesse interesse em massificar a sua obra. Por conta da rotulação, todos acabaram perdendo, mais ainda o artista. Este, de certa maneira, incorporou um pouco de desilusão na trajetória de vida.

Jorge Mautner

O multifacetado Jorge Mautner (Henrique George Mautner) nasceu no Rio de Janeiro, em 1941. Ainda pequeno, foi com os pais para São Paulo, onde estudou e iniciou a carreira de escritor, cantor e compositor. Influenciado pela Geração *Beat*, ganhou em 1962 o Prêmio Jabuti de Literatura com o livro *Deus da chuva e da morte*, abrindo o caminho para outras criações afins, a exemplo de *Kaos* e *Narciso em tarde cinza*, obras que formam com *Deus da chuva e da morte*, a trilogia do *Kaos*.

Por conta da ditadura militar, deixou o Brasil no final da década de 1960, exilando-se nos EUA. Em 1970, viajou para Londres e firmou amizade com Caetano Veloso e Gilberto Gil, que também estavam exilados. Filmou o *Demiurgo* e mostrou para Caetano a canção *O vampiro*, feita em 1958, que viria a ser gravada por Caetano Veloso em 1979, no disco *Cinema transcendental*.

Em 1972, de volta ao Brasil, lançou o LP *Pra iluminar a cidade*, disco que saiu pelo selo Pirata da Polygram. Por conta das andanças deslocadas da mídia massiva, pela aproximação e constante envolvimento com a literatura, além das afinidades com a contracultura e com os poetas *beatniks*, Jorge Mautner foi incompreendido pelos intelectuais. Como resultado, acabou sendo afastado da cena popular e rotulado de maldito.

Um exemplo desta incompreensão em Jorge Mautner é a canção *O vampiro*, gravada primeiro por Caetano Veloso, que nunca foi maldito, mesmo cantando-a. Rótulos não aderem definitivamente à pele do baiano de Santo Amaro, que é tropicalista quando tem que ser tropicalista.

Eu uso óculos escuros pras minhas lágrimas esconder
E quando você vem para o meu lado, ai, as lágrimas começam a correr
E eu sinto aquela coisa no meu peito
Eu sinto aquela grande confusão
Eu sei que eu sou um vampiro que nunca vai ter paz no coração
Às vezes eu fico pensando porque é que eu faço as coisas assim
E a noite de verão ela vai passando, com aquele seu cheiro louco de jasmim
Eu fico embriagado de você
Eu fico embriagado de paixão
No meu corpo o sangue não corre, não, corre fogo e lava de vulcão
Eu fiz uma canção cantando todo o amor que eu sinto por você
Você ficava escutando impassível e eu cantando do teu lado a morrer
E ainda teve a cara de pau
De dizer naquele tom tão educado
“Oh! pero que letra mas hermosa, que habla de un corazón apasionado”
Por isso é que eu sou um vampiro e com meu cavalo negro eu apronto
E vou sugando o sangue dos meninos e das meninas que eu encontro
Por isso é bom não se aproximar
Muito perto dos meus olhos
Senão eu te dou uma mordida que deixa na sua carne aquela ferida
Na minha boca eu sinto a saliva que já secou
De tanto esperar aquele beijo, ai, aquele beijo que nunca chegou
Você é uma loucura em minha vida
Você é uma navalha para os meus olhos
Você é o estandarte da agonia que tem a lua e o sol do meio-dia

Outra canção emblemática, esta em parceria com Nelson Jacobina, é *Maracatu atômico*, que foi sucesso com Gilberto Gil, em 1973, e está no álbum *Cidade do Salvador*. Foi sucesso também com Chico Science e Nação Zumbi, no álbum *Afrociberdelia*, lançado em 1996. A letra é uma visão futurista de Jorge Mautner, que fala das coisas que ocupam as

várias dimensões do mundo e onde os elementos visuais gerados pelo Brasil atemporal pertencem a este espaço tropical movido pelo maracatu atômico das ruas de Recife.

Manamaê ô... manamaê ô...
Manamaê ô... manamaê ô...
Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva tem a chuva, tem a chuva
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las
Manamaê ô... manamaê ô...
Manamaê ô... manamaê ô...
No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luvas tem a luva, tem a luva
Que alguém de unhas negras e tão afiadas se esqueceu de por
Manamaê ô... manamaê ô...
Manamaê ô... manamaê ô...
No fundo do pára-raio tem o raio, tem o raio
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro-negro é todo negro é todo negro
Eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu apego
Manamaê ô... manamaê ô...
Manamaê ô... manamaê ô...
O bico do beijar flor, beija-flor, beijar-flor
E toda fauna flora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte tem arte, tem arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico
Manamaê ô... manamaê ô...
Manamaê ô... manamaê ô...

Por gravar *Maracatu atômico*, Gilberto Gil nunca foi considerado maldito. Ao contrário de Jorge Mautner, sua identidade artística ficou livre de rótulos capazes de o prejudicar mercadologicamente. Mantendo certo distanciamento dos clichês, Gil foi tropicalista quando o mercado exigiu, como aconteceu com o amigo Caetano Veloso.

Em termos de popularidade, a canção *Maracatu atômico* não pode ser contestada. Foi bastante executada nas rádios, conquistando, inclusive, novas gerações com Chico Science, que também não foi rotulado de maldito por gravar Jorge Mautner.

Em 1981, ao ser lançado o disco *Bomba de estrelas*, pela gravadora Warner, projetou-se uma popularização de Jorge Mautner dentro de

uma faixa intermediária de aceitação (nem totalmente popular massivo, o que seria inexato, e nem totalmente intelectualizado, o que poderia ser filtrado), tendo, para tanto, a participação especial de outros artistas, que se posicionavam mercadologicamente bem e se destacavam neste grupo da MPB. Participaram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Zé Ramalho, Pepeu Gomes, Nelson Jacobina, Robertinho do Recife e Amelinha. A estratégia adotada pela gravadora, presume-se, era a de aproveitar a participação especial destes artistas e moldar um Jorge Mautner bem próximo à realidade do mercado. Ao final, como resultado prático, ficou a impressão de que o convidado é que foi moldado ao estilo mautneriano, anulando a ideia inicial. Vale ressaltar que, esteticamente, Jorge Mautner possuiu um visual dionisíaco, com característica moderna para a época, um pouco *hippie*, um pouco *pop*, e com um corpo atlético, que é padrão de beleza de fácil consumo.

Ainda como forma de exorcizar esta maldição disseminada pelos patrulheiros ideológicos que atuavam na mídia, Jorge Mautner lançou em 1985 o disco *Antimaldito*. Foi uma nova tentativa de reversão do maldito, agora mais direta e abraçada com intensidade por Caetano Veloso, que fez a direção musical e escreveu o *release* de divulgação do disco. “Quero também ouvir algumas dessas coisas (canções) tocando no rádio e Mautner ganhando dinheiro e sendo feliz”, encerrava o texto de apresentação.

O resultado não foi o esperado, pois para ser antimaldito, era preciso ser aceito popularmente, o que significava constituir-se como uma espécie de chiclete sonoro, ou seja, ser algo para ficar pulsando no ouvido. Jorge Mautner complementou o texto de Caetano dizendo que o disco trazia canções que são “antichicletes sonoros”, um paradoxo para o interesse mercadológico de reversão do estereótipo maldito.

Sérgio Sampaio

Em Sérgio Sampaio (1947–1994), o clichê maldito parece ter sido assimilado sem traumas, acontecendo, inclusive, um paradoxo mercadológico (quando se pensa que o maldito não tem muita vendagem) por conta do sucesso da canção *Eu quero é botar meu bloco na rua*, uma das participantes do VII e último Festival Internacional da Canção, em 1972, promovido pela Rede Globo, o mesmo que participara Walter Franco.

Neste festival, despontou o capixaba de Cachoeiro do Itapemirim, Sérgio Sampaio, que, mesmo não ficando entre os primeiros classificados, acabou se tornando sucesso popular, com aproximadamente 500 mil compactos simples vendidos de *Eu quero é botar meu bloco na rua*, marcha-rancho que em 1973 passou a fazer parte do repertório de muitos carnavais brasileiros.

Há quem diga que eu dormi de touca
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou
Há quem diga que eu não sei de nada
Que eu não sou de nada e não peço desculpas
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
E que Durango Kid quase me pegou
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender
Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso
É disso que eu preciso ou não é nada disso
Eu quero é todo mundo nesse carnaval...
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender

Nos anos de 1970, no Rio de Janeiro, em tempos de censura, Sérgio Sampaio acabou sendo descoberto por Raul Seixas, que trabalhava como produtor de discos na CBS. Com a ajuda de Miriam Batucada e Edy Star, Raul articula a gravação do disco *Sessão das dez*, sob a proteção da surreal Sociedade da Grã-Ord¹em Kavernista.

Como o fenômeno do sucesso massivo não se repetiu, houve uma inflexão na carreira de Sérgio Sampaio, gerando outros desdobramentos na vida pessoal, o que fez o mito maldito replicado pela mídia ficar mais

1 Idealizada por Raul Seixas, a Sociedade da Grã-Ordem Kavernista buscava uma nova possibilidade esotérica em terras brasileiras, agregando nesta perspectiva pessoas com o mesmo propósito. Deste entendimento, surgiu o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, lançado pela gravadora CBS, em 1971. Ao unir Ordem Kavernista e Sociedade Secreta da Besta do Apocalipse, de Paulo Coelho, surgiu a Sociedade Alternativa, da dupla Seixas e Coelho, em 1973, pregando o culto à liberdade e tendo como referência o ensinamento do bruxo inglês Aleister Crowley.

e mais enraizado em sua identidade. Sem reação, o clichê ficou em destaque por conta do contexto de época, como ocorreu com outros artistas.

Zé Ramalho: blindado desde *Paêbirú*

O cantor e compositor Zé Ramalho conseguiu transitar com sua obra no guarda-chuva da MPB sem a rotulação maldita, mesmo incorporando nas letras de suas canções temas mitológicos, astrais, esotéricos, de cultura popular, psicodélicos e críticos, dentre outros. Paraibano, afeito à cultura nordestina, incorporou violas eletrificadas e guitarras aos repentes e baiões, desconstruindo tradições regionais com obras que atendiam ao interesse dos grandes centros urbano, notadamente o Rio de Janeiro e São Paulo, estados onde as grandes gravadoras de disco estavam instaladas e que centralizavam, na década de 1970, quase toda a produção musical brasileira.

A blindagem em Zé Ramalho merece um estudo mais adensado, mais particular, não sendo possível realizá-lo aqui neste texto. Vale, no entanto, ponderar que a estratégia mercadológica pode ter sido um dos amuletos antimalditos que blindaram o artista, que vinha fazendo antes da carreira solo um trabalho diferenciado, a exemplo do disco *Paêbirú*, com Lula Côrtes, de 1975, lançado pela gravadora Solar. O disco vinha com uma proposta psicodélica e contemplava os temas: terra, ar, fogo e água. Por conta de uma enchente no Rio Capibaribe, que corta Recife, a fábrica Rosenblit alagou. Com o incidente, poucos exemplares restaram, criando-se uma mística em torno do disco que, por se tornar raro, não chegou a ser amaldiçoado pelos críticos.

Em carreira solo, Zé Ramalho iniciou caminhada em 1978. O disco batizado com o próprio nome foi lançado pela gravadora Epic (CBS/Sony Music). Sobre o então LP *Zé Ramalho*, disse o artista na página oficial na internet:

Este é o meu primeiro disco. O disco de estreia. Veio cheio de misticismo e ideias. Trouxe um linguajar diferente do usual. Através da mensagem do 'Avôhai', música que abre o disco, com a participação de Patrick Moraz, tecladista do grupo inglês YES! Além de 'Avôhai', traz 'Vila do Sossego' e 'Chão de Giz', músicas que viraram clássicos da MPB com várias regravações de outros artistas. É o disco da chegada, transpondo a soleira do alcance musical. É um

disco que nunca saiu de cartaz. Me orgulho dele e do seu tempo. Foi o início de tudo. Tudo começa com 'Avôhai'. (RAMALHO, 2013)

Em 1983, sem mais nenhum perigo de uma rotulação maldita, Zé Ramalho gravou pela Epic/CBS a canção de Jorge Mautner *Orquídea negra*, obra que deu nome ao disco. Blindado, Zé Ramalho retribuía, dois anos depois, a sua participação no disco de Jorge Mautner, *Bomba de estrelas*.

Reviravolta do tropicalista

Integrante da turma que forjou a Tropicália como movimento cultural, o baiano Tom Zé chegou a ser deslocado, por um curto período, para o grupo dos malditos. Sua reversão pode ter ocorrido quando, por acaso, David Byrne deparou com a sua obra, em São Paulo, fazendo-a transitar nos nichos culturais dos EUA e Europa. Desde então, oportunidades mercadológicas surgiram para o tropicalista e o simbolismo maldito que vinha se consolidando acabou perdendo o combate para o experimentalismo artístico aguçado do baiano.

Nascido em Irará, em 1936, Tom Zé firmou-se no cenário musical brasileiro por conta de dois momentos importantes ocorridos em 1968, quando dava os primeiros passos na carreira. A participação no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, obra emblemática da Tropicália, foi o primeiro instante de projeção nacional. O segundo ocorreu ao vencer o IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a canção *São São Paulo meu amor*. O júri especial garantiu-lhe o primeiro lugar, abrindo portas para novas investidas musicais. A letra com marca tropicalista e sem maldição enlaça dor e amor em uma homenagem realista à maior cidade brasileira. Escreveu Tom Zé:

São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
São oito milhões de habitantes
De todo canto e nação
Que se agridem cortesmente
Correndo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros

Gaseados a prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
Salvai-nos por caridade
Pecadoras invadiram
Todo o centro da cidade
Armadas de ruge e batom
Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor
A família protegida
O palavrão reprimido
Um pregador que condena
Um festival por quinzena
porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
Santo Antônio foi demitido
E os ministros de Cupido
Armados da eletrônica
Casam pela tevê
Crescem flores de concreto
Céu aberto ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
E aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor

Diferentemente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se posicionaram bem no seleto grupo dos artistas renovadores da MPB, Tom Zé não caiu nas graças dos operadores culturais no período de ascensão da Tropicália, sendo deslocado para o campo dos experimentalistas, denominação menos desgastada para o artista. A convicção artística de Tom Zé, autônoma por natureza, talvez tenha contribuído para um deslocamento mais célere rumo ao mercado não massivo. Acrescenta-se, na alquimia das análises de época e conjecturas atuais, o desejo de Tom Zé de voltar para a Bahia, exatamente no período de grande agitação cultural no Rio

de Janeiro e em São Paulo, centros onde ocorriam gravações de discos, programas de TV, *shows* e festivais de música com repercussão nacional.

Este distanciamento das massas externa em Tom Zé uma genética tropicalista que não se perdera por imposição do mercado, como pode ser conferido nos discos *Grande liquidação* (1968), *Tom Zé* (1970), *Tom Zé* (1972 e relançado em 1984 com o título *Se o caso é chorar* (1972), *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976), *Correio da Estação do Brás* (1978) e *Nave Maria* (1984), obras que se sustentam por conta da proposta original do artista, que é ser fiel ao que faz e não se curvar para atender os interesses do sistema engessador da indústria cultural.

Atuando em mão dupla, com autonomia e experimentalismo trafegando na mesma via musical, Tom Zé teve que fazer sucesso no exterior para se reafirmar em terras brasileiras, sendo aceito pelo que sempre fez. O seu lado tropicalista venceu as investidas do mercado direcionado à rotulação maldita. David Byrne foi decisivo para reposicionar Tom Zé no mercado musical.

Considerações finais

O artista maldito brasileiro, em boa medida, nunca foi maldito. Maldito seria quem rotula, ou seja, a indústria cultural que, como sistema bem articulado, produziu um clichê que ganhou espaço dentro do campo da música e, sobretudo, dentro do jogo mercadológico. O artista brasileiro denominado de maldito foi deslocado da cena comercial, assimilando um rótulo que não representa a obra que produz. Este artista carrega dentro de si liberdade e autonomia, fundamentos básicos para a produção de uma arte comprometida com a própria arte.

Incompreendidos, os artistas Walter Franco, Jorge Mautner, Sérgio Sampaio e Tom Zé poderiam ser içados, apenas, para o campo do experimentalismo e com amplas possibilidades de consumo, como, inclusive, aconteceu com Sérgio Sampaio, que botou o bloco na rua e fez sucesso. Nesta perspectiva e com abertura para o sucesso, Walter Franco poderia ser chamado de concretista, Jorge Mautner de pré-tropicalista, Sérgio Sampaio de popular moderno e Tom Zé de tropicalista eterno. Estas novas rotulações, caso fossem aplicadas pela indústria cultural, reforçariam a liberdade de criação e o desejo de ser artista autônomo sem imposição mercadológica.

Vale ressaltar que a academia também olha com certo distanciamento a produção destes artistas, vendo-os com os mesmos olhos da indústria cultural massiva. A desconstrução do rótulo “maldito” passa por discussões adensadas na academia. Sem um amplo debate, o banco do saber passa a ser tão indústria quanto à própria indústria.

Na possibilidade de uma discussão acadêmica sobre o rótulo “maldito”, outros elementos comuns ao tema viriam à tona, como a autonomia artística frente ao mercado cada vez mais homogêneo e homogeneizante. No caso dos artistas colocados em xeque neste texto, por serem descolados do fluxo massivo, percebe-se uma transversalidade nesta perspectiva.

Do exposto, surgem indagações complementares ao tema. Existe de fato uma autonomia artística ou tudo é programado mercadologicamente pela indústria cultural? Como uma determinada homogeneização cultural prolifera derrubando antigas estruturas homogêneas? Quem impõe o que deve ser homogêneo? Como o artista dito maldito enfrenta o devir autônomo?

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BIVAR, Antonio. *Kerouac: o rei dos beatniks*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- DISCOGRAFIA. *Zé Ramalho*, 2006. Disponível em: <http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_textos.php?id=1>. Acesso em: 2 maio 2012.
- DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GARCIA, Lauro Lisboa. Quem eram os malditos mesmo?: ícones irreverentes ganham tributos de jovens cantoras. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,quem-eram-os-malditos-mesmo,673571,0.htm>>. Acesso em: 28 maio 2012.
- KEROUAC, Jack. *Os subterrâneos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. Malditos por opção. *Super interessante*, São Paulo, n. 002a, nov., 1987. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/malditos-opcao-445239.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

_____. *Nova consciência: jornalismo contracultural, 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. *Movimento Beat: rebeldia de uma geração*. Petrópolis: Vozes, 1988.

POESIA concreta: o projeto verbivocovisual. *Poesia Concreta*. Brasília: Petrobrás, [20--]. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/poetas.php>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

RASEC, César. *Jorge Mautner em movimento*. Salvador: Edição do autor, 2004.

RAMALHO, Zé. Avôhai, 2013. Disponível em: <<http://zermalho.tumblr.com/post/61248335336/este-e-o-meu-primeiro-disco-o-disco-de-estrela>>. Acesso em: 3 mar. 2012.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

O artista interdependente: um novo conceito para o gestor contemporâneo

Juliana Ribeiro

Introdução

Como diria Chico Science: “[...] que eu me organizando posso desorganizar [...]”.¹ Para um artista contemporâneo pensar o processo de gestão da carreira, é necessário planejamento e organização conjunta para alcançar os palcos e veículos midiáticos. Além de primar pela qualidade do produto, hoje é fundamental buscar novas parcerias dentro do cenário artístico que divulguem e validem sua obra junto ao público e mídia. No contexto musical, estamos chamando de parceria a construção de relações de trabalho pautadas na coletividade, em que o fortalecimento do grupo viabiliza a ascensão individual de cada artista. No cenário fonográfico contemporâneo, há uma série de artistas de extrema qualidade que surpreendem pela inovação e competência, intitulados “independentes”. Tal nomenclatura, como se sabe, surgiu nos anos 1970, mas se tornou usual a partir dos anos 1980, a fim de se contrapor ao conceito de artistas “dependentes” das suas gravadoras no tocante à logística, estratégias de *marketing*, escolha de repertório e até venda de *shows*, antes intermediados pelas *majors*² e o mercado.

Este artigo pretende discutir o redimensionamento do papel do artista independente na contemporaneidade, suas atribuições e os novos meios de lançar um produto fonográfico no mercado através das

1 *Da Lama ao caos*, canção de Chico Science e Nação Zumbi, composta em 1994.

2 *Majors* são gravadoras de grande porte com negócios nas áreas de cultura e entretenimento, responsáveis pela produção, gravação, distribuição de LPs, K-7s, CDs, DVDs, entre outros suportes sonoros. Se configuram através de grandes conglomerados, muitas vezes monopolizando o mercado fonográfico e as etapas de produção musical como escolha de repertório, arte da capa, venda de *shows* e lucros dos artistas.

parcerias. Analisaremos o caso do projeto Conexão Vivo e da rede Fora do Eixo como fomentadores/patrocinadores de novos modelos de exibição artísticas, através de festivais e mostras pensados em parceria e construídos coletivamente no ambiente virtual.

Abordaremos a importância do fortalecimento da cena artística local para o impulsionamento das carreiras dos independentes, assim como o papel da internet como fio tecelão das relações entre os artistas e os canais de divulgação através da venda de *shows*, novos contratos, parcerias musicais, possibilitando a expansão artística para além de sua cena geográfica de atuação. Nesse contexto, os concertos ao vivo voltaram a ser a maior fonte de renda dos artistas, divulgando seus trabalhos e estabelecendo o contato físico com o público. Trataremos desses novos formatos de produção musical, do papel preponderante das tecnologias digitais e do modelo de parcerias para o fomento artístico, criando uma rede de conexões que posicionam o artista de maneira interdependente dentro do mercado e do seu entorno cultural.

Independentes

O termo artista independente surge no Brasil nos anos 1970, como uma vertente “alternativa” ao modelo comercial estabelecido pelas grandes gravadoras. A necessidade de gravar e expor uma música que muitas vezes não estava associada a grandes fatias de mercado foi um dos elementos de impulso para este tipo de ação. No campo da música, entendemos como produção independente a confecção de todas as etapas do produto fonográfico. A partir da obra composta, é necessário realizar os arranjos, a pré-produção, a gravação em estúdio, a arte da capa, prensagem, venda e distribuição do produto final para lojas, rádios, TVs e ainda realizar sua divulgação. Hoje podemos contar com um meio de divulgação valioso: as mídias virtuais. Porém, como nos anos 1970 este veículo era inexistente, Antônio Adolfo, após realizar a produção do disco *Feito em casa* (1977), tratou de levar pessoalmente, loja por loja seu disco, que é considerado um marco para a indústria independente mesmo não sendo o pioneiro deste processo. Esta realização deu visibilidade a um novo campo de ação mercadológica fora da lógica das grandes *majors*, fortalecendo o papel do artista enquanto provedor do seu próprio negócio.

Nos anos 1980, este mercado tornou-se mais atuante. Uma grave crise econômica atingiu o país, comprometendo a dinâmica da indústria fonográfica, que segundo Eduardo Vicente (2005, p. 9) “[...] aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica”, ou seja, as grandes gravadoras não tinham mais interesse em investir em artistas que não estivessem no “gosto popular” ou que não produzissem uma rentabilidade rápida no mercado. Houve nessa década o fortalecimento das *indies*, pequenas gravadoras que atendiam a um público específico de artistas, viabilizando o processo de organização da obra, gravação em estúdio e prensagem do material, com uma política mais favorável no dividendo dos lucros. No entanto, o maior obstáculo das pequenas gravadoras foi o processo de distribuição e divulgação de suas obras para todo o país. A solução encontrada foi a terceirização deste serviço em que as grandes *majors* eram contratadas para suprir tal lacuna. O resultado foi: diversos selos independentes produzindo, gravando e gerenciando carreiras de artistas em pequenos escritórios, a partir de uma estrutura física mínima e terceirizando todas as etapas do processo de confecção de um disco.

Contudo, a propagação do conceito de artista independente ainda se associava a algo artesanal, pouco profissional. Na década de 1990, a proposta era construir uma imagem produtiva deste artista vista como dono do seu próprio negócio. Com este modelo de estruturas físicas reduzidas e a terceirização de serviços, a cena independente ganhou novo fôlego. Alguns movimentos musicais foram fundamentais neste processo por validarem este novo formato como o *Mangue Beat*, capitaneado pelo pernambucano Chico Science & Nação Zumbi. Além deste, eram produzidos, pelo selo Chaos, Mestre Ambrósio, Jorge Cabeleira e o Dia em Que Seremos Todos Inúteis e distribuídos pela Sony. Já os selos Zimbabwe (Racionais MC’s) e Benguela, de Charles Gavin, baterista dos Titãs, mantinham um acordo com a Warner Music, sendo que este último produzia as bandas Raimundos, Mundo Livre S/A, entre outros. (VICENTE, 2005)

A consolidação da indústria dos independentes nos anos 1990 refletiu também uma abertura para novos gêneros e segmentos de mercado renegados pelas grandes gravadoras. Estilos musicais regionais ou específicos como o *rock*, o *reggae* e até mesmo a MPB foram deixados

de lado pelas *majors* interessadas, segundo Zan (2001, p. 15), “[...] por segmentos como o sertanejo, que liderava a vendagem no país, passando a sustentar o mercado de discos numa época marcada pela crise no setor fonográfico.” O axé *music* baiano, o neo-pagode do Sudeste (uma mistura de samba, baladas românticas com música negra norte-americana) e o sertanejo formavam um trio disputadíssimo pelas estrangeiras Sony Music, BMG-Ariola, Polygram e Warner, enquanto novas propostas sonoras eram viabilizadas através dos selos independentes.

Novas tecnologias digitais e a rede virtual

Um elemento estruturante dentro do processo da indústria independente foi o ambiente virtual. Para além de um espaço de relacionamentos sociais, a rede tornou-se um *locus* fundamental na divulgação de novos artistas, expansão de mercados, parcerias musicais e até lançamento de álbuns inéditos para o grande público. No século XXI, a internet redimensionou a experiência sensorial do escutar, que passou a ser associada ao elemento da visão. Para o internauta, a música é primeiramente vista e só depois ouvida. Segundo Barthes (1982, p. 218), a escuta é o espaço do reconhecer-se, “[...] o que se tenta captar pelos ouvidos são signos: [...] escuto da mesma maneira que leio, mediante certos códigos.” Deslocando esta definição para o contexto virtual, a visão é o sentido primordial que agrega senso a escuta criando novos signos estéticos e sensoriais que transformam o ato de escutar em uma ação também visual. Canais de vídeos como o YouTube³ são constantemente acessados a procura “da nova música do momento” e alimentados por artistas que postam desde clipes à gravações caseiras a fim de se autopromoverem. Os fãs também participam desta cadeia produtiva postando gravações de *shows* feitas em celulares e câmeras caseiras, divulgando seu artista preferido.

A internet anula uma equação básica da física: a relação entre tempo e espaço. Informações colocadas na rede são disponibilizadas instantaneamente para todo o mundo, porém, atingindo um público segmentado a partir do seu consumo cultural. As *fan-pages*, redes sociais, os *sites* de relacionamento, as rádios *on-line* são espaços comuns de

3 O YouTube é um *site* que viabiliza a postagem gratuita de vídeos, clipes, programas de TV, filmes, gravações caseiras, só restringindo conteúdos pornográficos e de pedofilia.

convivência para pessoas desconhecidas entre si, mas unidas pelo consumo cultural em comum. Forma-se aí o que Bennet e Peterson (2004 apud JANOTTI JÚNIOR; PIRES, 2011, p. 14) chamam de cena virtual, que teria aparecido na era em que:

A comunicação eletrônica, fã-clubes de determinados artistas, bandas e subgêneros, se proliferam usando a Internet para se comunicarem entre si [...]. Os participantes das cenas virtuais estão separados geograficamente, mas ao contrário das cenas translocais, os participantes da cena virtual formam uma única cena através da Internet.

Outro ponto que caracteriza a produção independente na atualidade é a viabilidade da gravação de CDs em casa ou em pequenos estúdios de maneira pulverizada. O barateamento das novas tecnologias digitais e o acesso a programas de gravação, antes exclusivos das *majors*, viabilizaram a propagação de *home studios* tornando muito mais fácil a produção de um CD e deixando o produto final mais barato para o consumidor. Porém, hoje há uma pirâmide inversa no tocante à grande quantidade de novos artistas lançados e a absorção destes pelo mercado. Fazer um CD não é sinônimo de maturidade musical. A música enquanto ofício da subjetividade precisa ser retroalimentada pelo artista e, muitas vezes, no aã de estrear uma nova carreira, atropelam-se algumas etapas desta construção, lançando no mercado produtos sem profundidade artística que não geram empatia, comoção ou identificação com o público.

Um terceiro ponto é a desvinculação entre consumo e compra. A possibilidade de “baixar” na internet a obra completa de um ídolo musical sem pagar nada mais por isso gerou uma nova forma de consumo cultural que não é mensurada monetariamente e sim simbolicamente. Para Nadja Vladi (2011, p. 81), “consumir é construir valores através de associações simbólicas que são feitas quando ressignificamos mercadorias [...]”. O ambiente virtual trouxe possibilidades infinitas de consumo sem necessariamente haver um pagamento sobre aquela mercadoria. O fã se tornou parceiro e coprodutor do artista na medida em que trabalha na divulgação de sua obra usando as mídias sociais para multiplicar suas canções e vídeos, seus seguidores e *fan-pages*, trabalho este que pode ser mensurado no aumento de público nos *shows*. Mais ainda: esse tipo de divulgação espontânea gera credibilidade midiática

e fortalece o nome do artista junto aos veículos de comunicação, que passam a publicá-lo mais facilmente, obtendo retorno de mídia.

Contudo, a indústria fonográfica encontrou meios de exercer parte do controle sobre este tipo de relação disponibilizando *ringtones*, *hits* isolados ou compilações dos seus melhores artistas a preços módicos. O contraponto está na atitude de artistas como Pitty, a banda Mombojó ou o fenômeno britânico Arctic Monkeys, que disponibilizaram suas obras em formato MP3 gratuitamente pela internet antes mesmo do lançamento de seus CDs. Assim, constrói-se um novo tipo de consumo em que o artista ganha na divulgação de sua obra, na fidelização e diversificação de seu público, sem ter que se sujeitar ao processo de remuneração de rádios, TVs, programas de auditório para execução de suas canções (o caso do jabá)⁴ nas mídias convencionais.

Entretanto, estes novos usos e formatos de consumo incidiram diretamente na crise do mercado fonográfico na década 2000, que alcançou quedas históricas na venda de CDs. Grande parte desta crise foi atribuída à pirataria, que retirou das grandes gravadoras o lucro com o produto final. Segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), em 2003, a venda de música no Brasil atingiu a soma de R\$ 601 milhões, número bem menor que o ano anterior com R\$ 726 milhões. Isso representou uma queda de 17% na venda de música no país. O contraponto foi que, neste mesmo período, o consumo pirata de música aumentou 52%, nas vendas diretas de cópias ou *links* acessados pela internet. No último boletim da página referente a 2007, encontramos um aumento de 127% nas vendas digitais de músicas através da telefonia móvel e de 1.619% das vendas pela internet. (ASSOCIAÇÃO..., 2012) Em geral, os internautas e um número crescente de artistas vêm disponibilizando seus próprios álbuns em *sites* e *blogs* que permitem o *download* gratuito daquelas canções, por maior que seja a tentativa da indústria fonográfica em regular os meios digitais de consumo. Em se tratando dos independentes, a obra pertence ao artista e é ele quem define os meios de divulgação e apresentação de suas músicas.

4 Dentro da indústria fonográfica, principalmente entre as grandes gravadoras que lidam com o *mainstream*, foi construída uma relação com as emissoras de rádio e TVs a partir do pagamento de propina (seja em dinheiro ou brindes) para a execução das canções do seu *casting* nesses veículos. Tal relação é chamada popularmente de “jabá”, uma prática ilícita que se tornou usual na divulgação de novos artistas.

Neste novo formato, o ganho do artista está na possibilidade de uma divulgação massiva e na fidelização do público, que passa a ser agente multiplicador de sua arte, replicando postagens, clipes, agendas, aumentando o número de fãs nos *shows* ao vivo, local onde o artista realmente lucra financeiramente. Certamente esta discussão é muito mais complexa e menos linear do que este artigo consegue abarcar; há um embate de ideias neste quesito que acaba diversificando as opiniões dos artistas quanto a esta questão. O que estamos tentando mostrar é que, para os independentes, disponibilizar sua obra gratuitamente na rede virtual tornou-se um veículo poderoso de divulgação, *marketing* e venda, inserindo-os no mercado fonográfico como uma nova fatia de mercado.

Uma conexão fora do eixo

A reestruturação do mercado fonográfico nas últimas décadas desembocou não em um novo modelo, mas sim na junção de vários formatos de produção, divulgação e venda que estruturam hoje o comércio musical. As estratégias de lançamento de um artista, independente ou não, passam pela mescla de mídias tradicionais como jornais, revistas de arte especializadas, programas de rádios e TVs associados a *sites* de música especializados, mídias sociais como Facebook, Twitter, My Space, Sound Cloud e rádios virtuais. Hoje, é possível realizar um processo de gravação, mixagem e masterização de um CD em casa e depois lançá-lo na rede virtual a um custo mínimo de produção. Mas para gerar sustentabilidade, a música precisa ser ouvida, vista e consumida, e não somente postada na internet. Daí a importância das parcerias que materializam a carreira artística através de concertos, redes de comunicação, contratos, meios de divulgação tradicionais e alternativos que alimentam a cena local.

Há um redimensionamento valorativo do espaço dos *shows* dentro da carreira artística. O espetáculo tornou-se a etapa efetiva em que o músico é remunerado pelo seu trabalho, através de bilheteria, editais, projetos ou venda direta de CDs. É o espaço da materialização do artista para o grande público, que muitas vezes conhece a obra no ambiente virtual antes mesmo de ter visto um *show*. Cada vez mais, novos circuitos de exposição são criados por artistas independentes para circulação de suas obras, em geral associados a institutos culturais, ONGs e o próprio

Estado através da política de editais. Para Vicente (2005, p. 11), isto se caracteriza pela criação de circuitos autônomos que seriam “Aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram.”

Como se vê, a entrada no mercado de um novo artista que não corresponda à estética dos grandes segmentos musicais depende, entre vários fatores, da sua capacidade de abrir novos espaços de exposição a partir de redes colaborativas de produção artística. Citaremos, a seguir, dois exemplos que vêm movimentando a cena cultural do país a partir deste modelo de gestão.

O projeto Conexão Vivo surge em 2001, em Belo Horizonte, através da empresa de telefonia Telemig Celular, com a proposta de construir e articular em redes culturais diferentes segmentos artísticos por todo país a partir do ambiente virtual. É mantido com recursos próprios como parte da política de autopromoção da empresa, associando sua imagem ao segmento artístico através do financiamento de festivais de música, animação e cinema ao longo do país. Todo processo organizacional se dá através de um *site* colaborativo em que os artistas inscritos possuem um perfil individual, como um espaço para trocas e parcerias musicais. (CONEXÃO..., 2012) A materialização do projeto acontece em um circuito autônomo de eventos através de *shows* e festivais construindo uma rede de apresentações em que a formação de coletivos artísticos (participação de novos intérpretes e compositores convidados) é incentivada. O Conexão Vivo tem movimentado a cena cultural do país com apresentações em vários estados onde artistas regionais dividem o palco com outros de projeção nacional, fomentando a cena local e dinamizando os processos de gestão cultural pelos próprios artistas e produtores em suas cidades.

Outra rede que nasce do sistema colaborativo de parcerias é a Fora do Eixo, em 2005, envolvendo inicialmente as regiões Centro-Oeste, Norte e Sul, que, segundo seus fundadores, estariam fora do eixo de circulação cultural do país, o Sudeste. A ideia era estimular a circulação de bandas, trocar novas tecnologias e mostrar outros trabalhos sem depender do sistema vigente de divulgação. Para tanto, foram criados circuitos alternativos de apresentações com possibilidade de estadia das bandas nas “casas fora do eixo”, buscando uma escala autossustentável

de produção. Criaram o Sistema Cubo Card de Crédito, uma moeda paralela, ativa dentro do espaço virtual Cubo Mágico, para retirada de capital de giro que funciona a partir de trocas de serviços entre os participantes da rede. É possível, por exemplo, realizar a gravação de um *jingle* em troca do aluguel de aparelhagem de som a depender das necessidades de oferta e procura nesta rede. Os valores são ajustados a partir da moeda Cubo Card, que equivale a R\$1,50. (CUBOCARD; FORA DO EIXO, 2012)

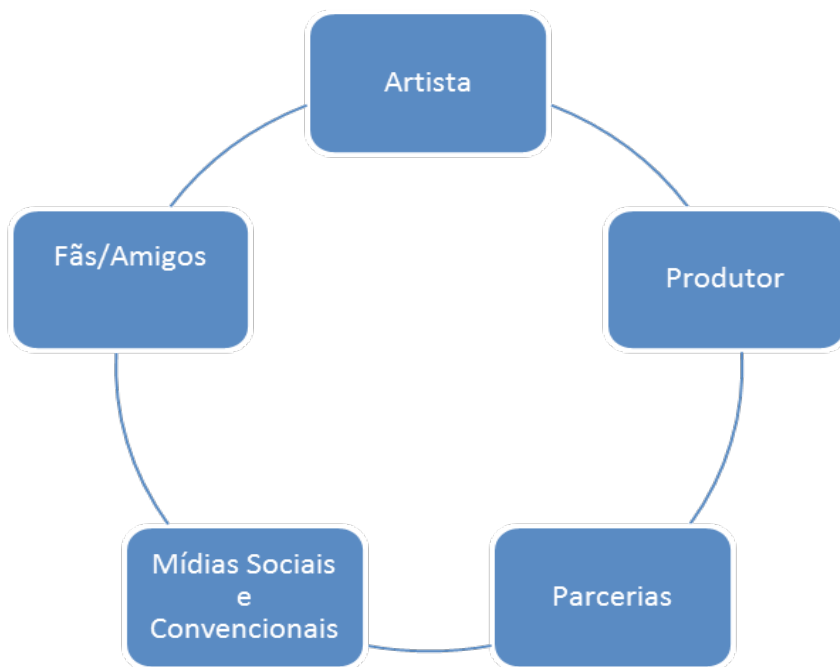
Percebe-se que o século XXI trouxe novas estratégias de mercado para produção artística. Tornaram-se comuns os coletivos musicais, junção de três ou mais artistas com carreiras solo consolidadas em um projeto conjunto. São exemplos: Pedro Luís e a parede, Três meninas do Brasil (formado pelas cantoras Teresa Cristina, Rita Ribeiro e Jussara Silveira), Orquestra imperial, Negresko sis (formado pelas cantoras Céu, Anelis Assumpção e Thalma de Freitas), Monobloco e tantos outros. Esses coletivos, em geral, surgem como uma opção a mais de expressão musical, agregando experiências sonoras e trazendo inovações no campo da promoção artística.

Assim como os coletivos musicais, as coproduções refletem outro momento do mercado musical. Projetos como o Conexão Vivo e a Rede Fora do Eixo trabalham em caráter colaborativo, realizando grandes eventos a partir da coletivização das etapas e produção. É possível realizar um festival nacional na Bahia gestado a partir de uma organização mineira através do envolvimento de agentes de todo o Brasil nas diversas áreas de produção. Para tanto, esta ação deve apresentar algum tipo de retorno – que em geral não é financeiro e sim em parcerias de trabalho – que minimize custos para uma próxima produção destes participantes. Assim, o trabalho e a divulgação tornam-se uma moeda de troca valiosa nesta rede.

Complementando, o que estamos chamando de parceria no âmbito musical é uma rede de troca de trabalhos que gera um nível de organização e alcance da informação difícil de ser alcançado isoladamente. Para a realização de um *show*, é necessário desde a escolha do repertório, arranjos e ensaios com a banda, até a logística de palco, luz, aparelhagem de som, bilheteria, transporte, alimentação etc. Mas para este evento ser um sucesso ou pelo menos ter a garantia de algum público, é necessário uma divulgação prévia em larga escala e um bom alcance nas

mídias sociais e convencionais. Dentro do sistema de parcerias, aquele produtor que trabalhou anteriormente para um artista amigo pode conseguir, por exemplo, um bom *designer* para elaboração de cartazes, entrevistas e notas em *sites* sobre o assunto, divulgação deste evento em diversas páginas da internet a partir do compartilhamento da informação por outros produtores parceiros. Forma-se aí uma rede de ações que viabiliza a produção daquele evento em proporções muito maiores do que se fosse feito sozinho. A seguir, uma imagem desta rede pensada a partir de um ciclo relacional. Todos os agentes influenciam diretamente na construção desta cadeia produtiva que se replica em outras situações a partir de ciclos mais ou menos complexos a depender do evento:

Quadro 1- Parcerias em Rede



Fonte: Elaborado pela autora.

O processo de retroalimentação deste sistema se dá logo após ou ainda durante o *show* quando fãs, amigos ou produtores parceiros postam na internet fotos, gravações de áudio daquele momento, intensificando esta rede de trabalho e aguçando a curiosidade de novos

expectadores para as demais apresentações. A relação entre tempo e espaço se anula, sendo alguns espetáculos transmitidos em tempo real pela internet, abrindo a possibilidade de conquista de novos fãs e divulgadores daquele artista que não teriam a possibilidade de estar naquele momento assistindo ao *show*.

Interdependentes

A rede de interdependência entre os seres humanos é o que os liga [...]. Uma vez que as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente por ação da natureza e mais tarde através da aprendizagem social, da educação, socialização e necessidades recíprocas socialmente geradas, elas existem, poderíamos nos arriscar a dizer, apenas como pluralidades [...]eis o motivo porque [...] não é particularmente frutífero conceber os homens à imagem do homem individual. Muito mais apropriado será conjecturar a imagem de numerosas pessoas interdependentes formando configurações (isto é, grupos ou sociedades de tipos diferentes) entre si. (ELIAS, 1994 apud VIANNA, 2005, p. 1)

Para Norbert Elias, a rede gerada a partir de necessidades tanto biológicas quanto culturais coloca o homem em um patamar de interdependência dentro da sociedade. No contexto artístico, podemos traçar um paralelo entre o conceito de configurações e os eventos culturais na medida em que tornam interdependentes “grupos de tipos diferentes” mesclando gostos, estilos musicais e referências sonoras. O maior benefício de um evento em parceria está no fortalecimento das diferenças e não na fusão das similaridades. Neste caso, um evento híbrido artisticamente cria novos referenciais estéticos e de consumo que reverberam socialmente na abertura de uma nova fatia de mercado. Ao unir diferentes estilos musicais ou artistas em gradações distintas de sucesso, fomenta-se a divulgação de novos formatos, a construção de outros públicos, a ocupação de espaços culturais, agregando ao artista novos parceiros na divulgação de sua obra. (VIANNA, 2005)

Desde a concepção até a realização de um evento em parceria, agentes culturais como produtores, fãs, artistas, músicos, jornalistas, divulgadores de *sites* e *blogs* formam uma teia de conexões que alimenta a interdependência dentro do sistema. A continuidade está justamente na retroalimentação e fortalecimento deste formato que acontece toda

vez que um desses agentes realiza um espetáculo e aciona sua rede, ampliando suas parcerias e agregando valor mercadológico ao evento.

A expressão “artista independente”, mais que uma nomenclatura, é um posicionamento político, uma ação que coloca o artista como dono do seu próprio negócio, mas que consideramos limitante diante dos modelos de produção desempenhados na atualidade. Nos últimos 15 anos, a realização de *shows*, gravações, eventos pelos artistas desta cadeia produtiva foi pautada no apoio dos diversos agentes culturais consolidando um conjunto de parcerias. A partir destas constatações, propomos uma nova nomenclatura político-artística que define melhor a *práxis* que vem sendo empregada nesta última década: a de artista interdependente, sendo aquele que depende reciprocamente de outros artistas, mídias alternativas e convencionais, produtores parceiros, apoiadores culturais para realização de ações que alavanquem não só a sua carreira, mas de todos os agentes que fazem parte desta cadeia produtiva. Assim, propomos um alargamento dessa fronteira conceitual e uma maior flexibilização deste limite nominal, agregando ações de uma prática cotidiana a esta definição.

Ser uma artista interdependente também é mais que uma nomenclatura, é uma postura política do fazer artístico agregando novas parcerias musicais, institucionais e de divulgação do seu trabalho, fortalecendo a cena local e, conseqüentemente, a sua carreira individual de maneira recíproca. Um posicionamento que advém dos formatos de produção contemporâneos e que abre novas fatias de mercado na medida em que utiliza o mundo virtual para estruturar uma rede entre segmentos musicais diferentes, grupos sociais distintos, agentes culturais das mais diversas áreas resultando no fortalecimento da cadeia produtiva musical. Há nesse novo formato mercadológico “necessidades recíprocas socialmente geradas” que podem ser atendidas não por um único produtor ou artista, mas pela junção destes em coletivos sonoros agregando públicos, gostos, identidades plurais em um mesmo evento.

O processo de interdependência artística serve como alavanca na consolidação de uma cena musical tanto em sua localidade (alcance geográfico) quanto em sua sociabilidade (alcance cultural). No primeiro caso, ao fortalecer expressões artísticas de uma cidade ou estado, é possível criar uma referência sonora capaz de abrir uma nova fatia de mercado. O *Mangue Beat* de Chico Science, por exemplo, serve até hoje de

indicativo da musicalidade pernambucana para a contratação de novos talentos. Este fato repercute tanto na viabilidade de trabalhos para os novos artistas quanto na ascensão de intérpretes e compositores daquele espaço geográfico, ou seja, o fortalecimento da cena local impulsiona o crescimento de carreiras individuais. O problema acontece quando a indústria fonográfica toma a inovação como padrão, a fim de criar um novo modelo de consumo excluindo grupos que não trabalhem com aquela sonoridade. O CD *Próxima Estação* (2012), da banda pernambucana Volver, traz um protesto a este respeito. A faixa intitulada “*Mangue Beatle* critica a onipresença do mangue beat na cultura local, sufocando quem transita por outros caminhos estéticos.” (FLÁVIO JÚNIOR; NADAL, 2012, p. 83)

Em relação ao alcance cultural, uma promoção musical interdependente gera apoio à consolidação de cenas musicais que não são abarcadas pela grande mídia, chamadas de alternativas. É o caso da cena *rock* ou *reggae* em uma região onde o pagode é o ritmo preponderante. Mercadologicamente falando, neste caso, surte mais impacto a promoção de um festival de bandas de *rock* do que o *show* de um artista isolado. Assim, acionar a rede de parcerias viabilizaria um agregado de agentes culturais trabalhando em prol de um mesmo evento gerando um retorno de público e mídia impossíveis de serem alcançados individualmente. A cadeia de interdependência seria pluralizada nesta situação, pois *linkaria* produtores, fãs, amigos, divulgadores das diversas bandas envolvidas no festival, trabalhando a favor da música, caracterizando o que Norbert Elias chama de “configurações”, através de grupos sociais distintos convivendo mutuamente de maneira interdependente. (VIANNA, 2005)

Essa nova proposta tem abarcado não só os iniciantes, mas também grandes nomes da música nacional. É comum assistir em especiais televisivos e/ou festivais a junção de artistas consagrados com compositores da nova geração como uma forma de hibridizar segmentos musicais e construir novos referenciais estéticos. Importante perceber que por trás de um coletivo musical construído de maneira consciente existem conceitos, ações e uma concepção política do fazer artístico. Arnaldo Antunes (2012, p. 72), compositor, poeta e cantor brasileiro, fala a respeito disso:

A música brasileira é um território de encontros, de criação coletiva [...].
Independente da relação geracional as pessoas se aproximam quando há

afinidade entre os trabalhos. Gosto de compor em parceria. Acabo criando coisas que sozinho não faria.

Para Antunes, é nos encontros sonoros que se pluraliza a musicalidade. Parceiros mais novos trazem questões e olhares diferentes, mesclando à sua obra um resultado musical que sozinho não conseguiria. A parceria, neste caso, coloca em contato pensamentos e temporalidades através de gerações distintas funcionando como motivação para a criação coletiva. Músicos como o paulistano Marcelo Jeneci ou o pernambucano Ortinho compõem com outros artistas e recentemente também com Antunes, criando uma cadeia interdependente de produção musical. O ganho é coletivizado e não individual: de um lado, canções inusitadas na discografia de Arnaldo Antunes; do outro, o impulsionamento da carreira solo desses novos talentos que passam a ter maior respaldo dentro da música brasileira.

Para além de uma opção política do artista, a interdependência musical tornou-se uma direção do mercado fonográfico contemporâneo que não consegue absorver a quantidade de cantores(as)/compositores que se lançam diariamente nas mídias sociais e convencionais. A facilidade de produzir um CD, o acesso às novas tecnologias e a criação de *home studios* estruturaram ainda mais o processo de independência artística, facilitando a confecção de um álbum em casa e barateando seu custo final. Porém, gravar um CD não é sinônimo de construir uma carreira; para tanto, são necessários vários atributos, inclusive tempo de maturação musical. Atualmente, o que se vê ao vivo nos *shows* muitas vezes não corresponde qualitativamente ao que se ouve nos CDs.

Dentre as várias características necessárias a um artista, certos caminhos precisam ser percorridos, como realizar *shows* ao vivo, lapidar a técnica musical, atentar a escolha do repertório, ter boa condução de palco e uma mensagem com letras que façam sentido para uma fatia de público e a mídia especializada. Além disso, é preciso uma equipe de produção muito afinada que consiga realizar os espetáculos, contratações, monitorar a parte técnica, cuidar dos músicos, transporte de material, pagamentos e prestação de contas ao final do *show*. Neste momento, pensar em parcerias facilita o lançamento de uma nova carreira, já que viabiliza trocas de serviços com os parceiros que foram auxiliados anteriormente, minimizando custos e ampliando o alcance da ação.

Organizar a produção de um festival de maneira integrada traz ganhos reais aos seus participantes, primeiro por mesclar sonoridades e temporalidades trazendo um espetáculo inusitado para o público; segundo porque fomenta novas carreiras agregando ao iniciante grandes nomes da música nacional e a estes o frescor dos novos talentos; terceiro por reduzir custos, dispensando a contratação de diversos profissionais das áreas técnicas substituídos por parceiros desta rede. E quarto – mas não menos importante – pelo alcance gerado tanto nas mídias sociais quanto nos veículos tradicionais de divulgação, que não só alavancam as carreiras dos artistas envolvidos como trazem um maior número de fãs ao espetáculo, representando um ganho real de bilheteria.

Ser interdependente hoje, mais do que um modelo a ser seguido, é uma necessidade artística e de mercado; é criar uma rede de ação para viabilizar eventos, exposições, *shows* sem a dependência da mídia ou dos processos convencionais de produção, reduzindo custos e ampliando sua teia de alcance. É a conscientização de uma *práxis* diária já realizada pelos independentes, porém alargando sua estrutura na medida em que inserem produtores parceiros, fãs, amigos, mídias sociais, divulgações alternativas entre o artista e o mercado. O que estamos propondo aqui é uma expansão do conceito de artista independente a partir da constatação do seu dia a dia como gestor contemporâneo, a fim de abarcar os diversos agentes culturais que fazem parte de sua rede de ação de maneira recíproca e interdependente.

Voltando a Chico Science, é preciso se organizar e, mais ainda, fortalecer a cadeia produtiva de cada região para conseguir despontar. Daí a necessidade de pensar em rede, pois neste caso as parcerias seriam como uma base estrutural, uma extensão da equipe técnica pronta para realizar eventos que intensifiquem o reconhecimento da cena local de maneira ampla e nacional. Assim, ser **interdependente**, além de uma expansão conceitual, é uma postura política do fazer artístico. É a consciência da gestão em rede envolvendo agentes culturais, mídias alternativas e convencionais que ampliem o alcance cultural de uma ação a partir das parcerias, abrindo novas fatias de mercado e fortalecendo a cena artística local.

Referências

ANTUNES, Arnaldo; FLÁVIO JÚNIOR, José. A canção não acabou. *BRAVO!*, São Paulo, n. 178, p. 70-75, jun. 2012. Coluna Música.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS (ABPD). Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o Obtuso*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

CONEXÃO Vivo. Disponível em: <<http://www.conexaovivo.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2012.

CUBOCARD. Disponível em <<http://cubocard.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 19 maio 2012.

FLÁVIO JÚNIOR, José; NADAL, Paula. Próxima estação. *BRAVO!*, São Paulo, n. 178, p. 83, jun. 2012. Coluna CDs do Mês.

FORA do eixo. Disponível em: <<http://foradoeixo.org.br/institucional>>. Acesso em: 19 maio 2012.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor de Almeida (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 23-35.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor de Almeida (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira; PIRES, Victor de Almeida. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediação dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor de Almeida (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Manguêbit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica. In: CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DO RIO DE JANEIRO, 1., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

VIANNA, Alexander M. A atualidade teórica de Norbert Elias para as Ciências Sociais. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 5, n. 49, p. 1-13, jun., 2005.

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., Rio de Janeiro, 2005. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

VLADI, Nadja. O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor de Almeida (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p.70-84.

YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/?gl=BR&hl=pt> >. Acesso em: 13 jun. 2012.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira: indústria, cultura e identidade. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.

Percussivo, plugado e eletrônico: identidades pulsantes no movimento musical baiano contemporâneo

Armando Castro

Introdução

A década de 1980, em especial, corresponde ao início de um conjunto de transformações socioeconômicas e culturais no Estado, tais como os primeiros anos de atividade do Complexo Petroquímico de Camaçari; da criação do Centro Administrativo da Bahia; da implantação de *shoppings centers*; ampliação, na capital, da oferta de acesso ao ensino superior; da aparição e fortalecimento de grandes organismos empresariais carnavalescos, chamados blocos de trio (MIGUEZ, 2002); do surgimento e fortalecimento dos blocos afro e ampliação de suas atividades, de encontros musicais inusitados até então, como o concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia com o Afoxé Filhos de Gandhi; do surgimento da *axé music*, de Carlinhos Brown e seu Vai quem vem – grupo que se desdobraria em sua proposta musical, de base eminentemente percussiva, Timbalada.

Moura (2001) sinaliza parte destas transformações enquanto modernização da cidade de Salvador, assinalando a força relacional desta enquanto experiência social comunitária que se estende aos novos modelos de convivência urbana contemporânea. Para Miguez (2002), a década de 1980 consolida o mercado de bens simbólico-culturais no Brasil, iniciado nas duas décadas anteriores e, no caso Bahia, duas dinâmicas se consolidam, prioritariamente, na formatação e legitimação da *axé music*: os blocos afro (estética e temáticas) e os blocos de trio alinhados à lógica mercantil.

A percussão, neste contexto, merece destaque. Extrapolando os circuitos musicais e dos blocos afro, alinhava e reforçava as relações identitárias e representacionais acerca, dentre outros aspectos, da marca Bahia no contexto nacional e internacional.

Reconhecendo a percussão como um dos elementos identitários mais emblemáticos do campo cultural na Bahia, o artigo analisa o grupo musical *Percussivo Mundo Novo* (PMN),¹ suas propostas, provocações estéticas e sua representatividade no atual movimento percussivo baiano contemporâneo. Como referencial teórico, autores dos estudos culturais, priorizando Hall (2004) e Bhabha (1998). Quanto à metodologia de construção do artigo, destaque para a pesquisa bibliográfica acerca dos temas percussão, identidade e representação, além de visitas aos sítios eletrônicos de artistas, grupos e intérpretes relevantes para a compreensão do fenômeno objeto desta investigação.

A percussão e a música baiana

A expressão “música baiana” é frequentemente compreendida a partir de alguns poucos elementos e intérpretes e, em diversas situações, como sinônimo de axé *music* e pagode, fato que oculta as diversidades do campo e, não obstante, dos próprios estilos mencionados. Parte considerável das análises musicológicas e das críticas advindas de jornalistas da área cultural apontam para o suposto caráter homogêneo e massivo destes, corroborando, assim, para a não revelação de outros atores e fatores instauradores de multiplicidades de sentidos, sons, timbres e formas também existentes no Estado.

Neste sentido, vale apontar as lentes para uma música baiana contemporânea que apresenta considerável diversidade no campo da estética, das formas organizacionais, dos modelos de protagonismos, lideranças e performances artísticas, ainda que parcela considerável da sociedade não a perceba, insistindo em discursos homogeneizantes acerca deste segmento da produção cultural e artística.

Por outro lado, mas reforçando as narrativas e discursos acima mencionados, pouco foi divulgado, por exemplo, que no campo da música de concerto, quatro compositores baianos foram contemplados no Prêmio

¹ Para mais informações: www.myspace.com/pmnspace.

Funarte de Composição Clássica, e integraram a XIX Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada em 2011. Das 384 obras inscritas, 59 foram selecionadas e, dentre elas, as obras baianas na categoria composição para orquestra sinfônica foram *Geometrias flutuantes*, de Wellington Gomes e *A Tempestade – uma tragédia ao mar*, de Danilo Freitas Valadão; categoria composição para orquestra de câmara, obra *Concertino*, de Marco Antonio Ramos Feitosa; composição para conjuntos de quatro a dez instrumentos, *Demônios tristes*, de Juliano Santana Serravalle.

A música eletrônica, por sua vez, tem apresentado inúmeros DJs ao público e cenários locais, fato que acaba por oportunizar elementos para a redução das assimetrias de informação entre os pares locais, aumentando a profissionalização e a diversidade musical com o aporte de elementos sonoros e estéticos distintos.

Não obstante, com irradiações mais evidenciadas a partir de sua capital, em gêneros como *axé music*, pagode, forró, *reggae*, arrocha e o *pop sertanejo* romântico de grupos como Seu Maxixe, Kiko e Jeane, Cacau e Caetano, Kina Rodrigues, entre outros, a produção musical baiana dialoga, frequentemente, com o circuito midiático nacional.

A diversidade da música baiana popular contemporânea pode ser compreendida, não raro, como um reflexo direto do surgimento e ascensão da música baiana massiva de carnaval a partir da década de 1980, vinculada aos blocos de trio e de “empolgação”, que tanto acentuaram a mercantilização e profissionalização dos festejos carnavalescos soteropolitanos. (CASTRO, 2011; MIGUEZ, 2002; MOURA, 2001)

Por outro lado, esta profissionalização compreende o fortalecimento do mercado de eventos musicais no Estado, potencializando o acesso a artistas de outras territorialidades, inclusive estéticas. Em contrapartida, a aceitação e legitimação de artistas do universo da *axé music* e do pagode no campo nacional potencializou a circulação destes músicos e técnicos por outras plagas. Assim, músicos, artistas, compositores, intérpretes e demais profissionais do campo musical baiano, a partir de inúmeras experiências exitosas, vêm inovando e ampliando a diversidade da produção local a partir de experimentações rítmicas e melódicas, bem como de discursos que sinalizam reflexão crítica, profissionalização e criatividade.

Breve histórico do movimento percussivo baiano contemporâneo

Em uma breve revisão histórica da percussão nos movimentos musicais e culturais na Bahia, é possível encontrar registros de escolas de samba, bandas percussivas independentes, blocos afro, indígenas e, mais recentemente, dos grupos e intérpretes vinculados ao *axé music* e ao pagode. Entretanto, vale salientar que uma compreensão equivocada e consideravelmente disseminada diz respeito à relação entre percussão e etnicidade, em que o afro-brasileiro seria o único responsável pela valorização dos elementos percussivos na canção e musicalidades atuais, e a esta dinâmica, historicamente, tivesse restringido suas iniciativas musicais, conforme Silva. (2003, p. 163)

O africano justapôs ou superpôs as suas formas culturais às que provinham da Europa. Na música, nas danças, na culinária, na casa e no arruado dos bairros populares. Mas também se apropriou, sem em quase nada modificá-las, de algumas dessas formas européias. Dou o exemplo das antigas orquestras de escravos, libertos e seus descendentes que tocavam, no interior do Brasil, obras de Haydn, da Escola de Mannheim e de Mozart, e compunham como se estivessem na Alemanha ou na Áustria. Como fez, entre tantos outros, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita.

Historicamente, há de se considerar que parte da origem das provocações e inquietações sobre arte e música contemporânea na Bahia, a partir de instrumentos percussivos, acontece nas décadas de 1960 e 1970, a partir do protagonismo de músicos, professores e pensadores estrangeiros residentes na Bahia, como Smetak.²

Smetak dedicou-se à pesquisa musical a partir da criação de novos instrumentos musicais, em um trânsito estético intenso entre música e artes plásticas, entre o tonalismo ocidental e o microtonalismo presente nas culturas orientais. A partir de elementos e instrumentos musicais tradicionais como cabaça, berimbau, caixas de ressonância de diversas formas e tamanhos, e de materiais como tubos plásticos, arames, folhas

2 Anton Walter Smetak, músico suíço que viveu no Brasil a partir de 1937. Violoncelista, compositor, escritor, escultor e construtor de instrumentos musicais, Smetak lecionou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia até o ano de sua morte (1984). Influenciou músicos brasileiros como Tom Zé, Hermeto Pascoal, Gilberto Gil, Caetano Veloso e, entre outros, Marco Antônio Guimarães, um dos fundadores do grupo mineiro UAKTI. (WALTER..., 2011)

de compensado, entre outros, produziu uma organologia e musicalidade à frente de seu tempo, dialogando tradição e modernidade.

[...] a obra de Smetak pode ser vista sob dois aspectos distintos. Ao mesmo tempo em que ele utiliza materiais locais como as cabaças na produção dos instrumentos, do ponto de vista musical suas composições nada têm de ‘nativas’. Isto é, do ponto de vista da visualidade, dos instrumentos enquanto objetos de arte, a Bahia está presente em sua obra, que possui referências à ‘cultura popular’. Do ponto de vista musical não – embora ele afirme o contrário. Deste modo, a produção que Smetak via como uma ‘obra de arte total’ termina sendo entendida dentro de uma dualidade – entre os instrumentos como objetos plásticos, e a música, os sons que produzem. (DE PAOLI, 2011, p. 13)

Também nesta direção, o atual movimento percussivo baiano contemporâneo abriga experimentações e hibridismos resultantes do encontro constante e dinâmico entre o antigo e o novo, entre a tradição e a modernidade. A intensa agenda de *shows* dos grupos musicais massivos locais, aliado ao acesso, por parte destes músicos, às novas tecnologias, possibilitou a compreensão e conhecimento acerca de diversos conceitos, propostas e movimentos musicais nacionais e estrangeiros.

Ambientado entre ritmos e instrumentos musicais tradicionais, recursos e efeitos oportunizados pelas novas tecnologias e música eletrônica, o novo movimento musical percussivo baiano contemporâneo registra contrastes e paradoxos: a partir de ritmos e instrumentos tradicionais, é dinâmico em propostas e interações estéticas que desembocam em experimentalismos e novas identidades, como a relação com o mundo da música eletrônica, por exemplo; por outro lado, resultado da criatividade de músicos profissionais experientes, sobrevive silencioso e, não raro, distante de parcela considerável do público e mídia massiva.

A diversidade de iniciativas no campo percussivo baiano não se reduz aos grupos mencionados neste trabalho, compreendendo, ainda, a aceitação da necessidade de se repensar o modelo de desenvolvimento para uma cidade como Salvador, a partir de valores mais integrativos, tolerantes e compreensíveis à própria diversidade “[...] onde o homem se empenha em tipos nitidamente diferentes, embora verdadeiramente integrativos, de atividades substantivas.” (RAMOS, 1989, p. 140) Em outras palavras, nem todos os objetivos destas iniciativas estão calcados apenas em valores econômicos, mas também, no compromisso de transformação social a partir da educação musical, como se pode perceber no Quadro 1 abaixo:

Quadro - 1 Educação musical

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
Associação Lactomia Ação Social	ONG	2003	Candeal Pequeno	Utilização de materiais reaproveitados do lixo e a transformação destes em instrumentos de percussão, figurino e cenário. O objetivo do grupo é levar a sociedade à reflexão sobre cidadania e responsabilidade ambiental, através de composições que retratam temas e dificuldades da situação mundial.
Centro de Educação Profissional Pracatum/Escola Pracatum	ONG	1995	Candeal Pequeno	Educação musical e tecnologia como elementos de inclusão social. Cursos profissionalizantes em diversas áreas da arte musical como mixagem, gravação digital, percussão, captação de áudio para cinema e TV, entre outras.
Eletrocooperativa	ONG	2003	Pelourinho	Ofertar humanização para o processo de inclusão digital, a partir da transformação do computador em instrumento musical. Atualmente conta com dois escritórios: Salvador e São Paulo. Em Salvador, a parte operacional dos cursos, oficinas e demais atividades. Em São Paulo, concentra-se a captação de recursos e o relacionamento institucional com os parceiros.
Didá Escola de Música Feminina	ONG	1993	Pelourinho	Instituição cultural e sem fins lucrativos que tem o objetivo de elevar a qualidade de vida das pessoas através da música. Fundado por Neguinho do Samba, a educação musical oferta cursos para os instrumentos de cordas, sopro, teclado, percussão, canto, capoeira, dança afro, teatro, artes, inglês e informática. Possui três projetos: Didá Banda Feminina, Sódomo e o bloco de carnaval. Atende atualmente cerca de 200 jovens.

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
Grupo Cultural Olodum / Escola Olodum	ONG	1979	Pelourinho	Criado como bloco carnavalesco em 1979, a partir de 1983 dá início a outras atividades e, dentre elas, a Escola Olodum. Destaque para seu projeto pedagógico de conteúdo multiétnico e multicultural, possuindo uma grade curricular pluricultural envolvendo diversas linguagens musicais, coral e dança afro e da inclusão cultural e digital. Em paralelo, também destacam-se questões como cidadania e diversidade étnica, por meio de <i>workshops</i> de formação de lideranças afrodescendentes e campanhas de mobilização social. Parceiros nacionais e internacionais em sua proposta pedagógica que aliam tecnologia à qualificação profissional no campo musical.
Projeto Axé	ONG	1990	Comércio	Através da figura do educador de rua, estimula permanentemente os jovens a construir um projeto de vida novo e renovador, onde estes passam a se reconhecer não apenas como Sujeitos de Direito, mas também, Sujeitos de Desejo. Em 20 anos de existência, passaram pelo axé mais de 13.700 crianças e adolescentes.
Escola de Educação Percussiva Integral (EEPI)	ONG	2007	Cabula	Educar, através da música, jovens em risco social e pessoal, para melhor qualificação na sociedade.

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
Grupo Cultural Bagunção	ONG	1991	Alagados	Objetiva atender e promover os direitos da criança, do adolescente e do jovem através de atividades artísticas, educacionais e socioculturais. Atividades como oficina de percussão, dança, arte com reciclados, literatura, bem como seminários, palestras e cursos profissionalizantes. Percussão e reciclagem, mas também aulas de música percussiva, filarmônica e, mais recentemente, a TV Lata.
Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador (IMUCSal)	Universidade (Extensão)	1989	Centro	Através da Oficina de Criatividade Infanto-Juvenil, desde 1989 desenvolvem-se neste Instituto diversos cursos gratuitos em musicalização infantil e artes plásticas. O Projeto já atendeu mais de 1.500 crianças e adolescentes.
Escola Técnica Estadual Luiz Navarro de Brito	Rede Estadual de Ensino	2002	Queimadinho	Escola da Rede Estadual de Educação onde a música é um elemento de socialização e inclusão sociocultural. A partir do interesse de sua atual gestora, disponibiliza amplo e equipado estúdio de ensaio, instrumentos musicais de cordas, sopro, além de fomentar a criação de grupos musicais locais. Procura estabelecer parcerias com as universidades que enviam estagiários de música.
Fundação Pierre Verger	ONG	1988	Av. Vasco da Gama	A partir do Espaço Cultural Pierre Verger, a Fundação oferece gratuitamente 15 oficinas para crianças e jovens, com temáticas que abordam a cultura afro-brasileira, música e a cidadania. No campo musical, destaque para orquestra experimental, experimentação musical, violão, teclado e percussão.

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
TV Pelourinho	ONG	2008	Pelourinho	Possibilitar, através de oficinas, a formação de jovens em funções técnicas capazes de facilitar a inserção no mercado de trabalho no campo do audiovisual. A música, como conteúdo transversal, integra temáticas das produções audiovisuais dos alunos. Atende 400 jovens/ano.
Bloco Afro Ilê Aiyê	ONG	1974	Liberdade	A Escola de Percussão, Canto e Dança Band'Erê foi criada no final da década de 1980 para renovar os quadros artísticos da Band'Aiyê. A partir de 1995, torna-se uma escola de formação integral para a cidadania, a partir da identidade racial, do pensamento crítico e da autoestima.
Ceifar	ONG	1994	Tancredo Neves	Surgiu da observação e avaliação dos problemas sociais dessa comunidade tendo como ponto de partida o planejamento familiar através de visitas e encontros de formação sobre sexualidade, a promoção de atividades lúdico-educativas, trazendo para a comunidade uma perspectiva de melhoria nas condições de vida. A educação musical é desenvolvida a partir do ensino da teoria musical aliada à formação de coral. Atende cerca de 490 crianças e jovens.
Oficina de Música Instrumental	ONG	2008	Canela	Oferece a crianças e jovens de escolas públicas de Salvador a possibilidade de conhecer a história do trio elétrico e de aprender a tocar guitarra baiana, violão, bateria, percussão ou baixo elétrico, que constituem a base instrumental para a formação de um músico de trio elétrico.

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
Neojibá	Organização Social – SECULT/Ba	2007	Campo Grande	Programa de formação de núcleos de orquestras e corais infanto-juvenis no Estado da Bahia, visando a excelência e a integração social por meio da prática coletiva da música. Sua estratégia está focada na construção ética e pedagógica da infância e da juventude, mediante a instrução e a prática orquestral e coral, capacitação em ensino musical, novas tecnologias e na reparação de instrumentos musicais.
Cidade do Saber	Organização Social	2007	Cidade de Camaçari (BA)	Propõe a prática musical de repertório popular e erudito, a leitura musical e o constante aperfeiçoamento técnico. Busca desenvolver habilidades específicas para a execução, sempre dentro de um contexto de compreensão das estruturas da linguagem e se colocando em um permanente relacionamento com as particularidades próprias de cada instrumento. Dentre os cursos: violão, contrabaixo, percussão, teclado, canto coral e bateria.
Hora da Criança	ONG	1943	Parque Lucaia	Fundada pelo professor, jornalista, advogado e teatrólogo Adroaldo Ribeiro Costa, oferta aulas de música, dança, teatro e artes visuais, além de iluminação cênica e cenografia. Atualmente atende cerca de 400 alunos/ano, desenvolvendo suas atividades em parceria com as redes estadual e municipal de educação.
Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes	Rede Estadual	1993	Canela	Curso técnico profissionalizante em execução instrumental.

Instituição	Natureza	Fundação Oficial	Bairro	Objetivos/Características
Projeto de Iniciação Musical (PIM)	Instituto	1995	Fazenda Coutos	Um dos projetos vinculados à Associação dos Educadores da Escola Comunitária São Miguel. Atualmente encontra-se sob a coordenação do Instituto Otaviano Almeida Oliveira (IOAO). Desenvolve projetos artísticos-culturais a partir da música e da recriação dos folguedos populares. Em 2009, com o espetáculo <i>Donos da Terra</i> , recebeu o Prêmio Braskem nas categorias Melhor Espetáculo Infanto-juvenil e Melhor Diretor (João Gonzaga). Em 15 anos, os registros apontam para atendimento a 5.000 crianças e jovens.

Fonte: Pesquisa do autor (2012).

Seguindo, o que se pode compreender e denominar como movimento percussivo baiano contemporâneo são aquelas iniciativas surgidas, de forma tímida, na década de 1990, a partir de grupos locais como Agbeokuta³ e, mais incisivamente, a partir de grupos recentes como AfroSudaka, Sambone Pagode Orquestra, Sambatrônica,⁴ Peu Meurray, Percussivo Mundo Novo e Orquestra Rumpilezz, entre outros, que procuram mesclar e fundir conteúdos musicais estabelecidos e legitimados, originando novos modelos estético-musicais a partir do diálogo da base percussiva. Assim, as experimentações produzidas pelos músicos adentram e agregam elementos do *jazz*, do *pop rock*, da *salsa*, *merengue*, *hip-hop*, *samba*, pontos de *candomblé*, *música eletrônica*, entre outros.

3 O grupo Afro-Jazz Agbeokuta foi formado em 1990, a partir de experiências musicais propostas pelo trompetista e percussionista paulistano Cícero Antônio que, à época, residia na Bahia, procurou dialogar com músicos de três bairros populares de Salvador: Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação e Brotas.

4 O Sambatrônica é um grupo formado em 2004 que promove o encontro do samba com o *rock* e o *funk*, entre outros. Seu primeiro CD, *Movimento sensual antiatômico*, foi lançado em 2006, e o DVD, intitulado *Sambatrônica*, em 2007. Em 2006, teve o *show Ciberdelia da Pedra Lascada* indicado ao prêmio Troféu Caymmi de 2006, nas categorias Melhor Banda e Melhor Produção.

Um dos precursores do movimento é o grupo AfroSudaka, criado pelo percussionista, produtor e compositor Ramiro Musotto.⁵ Argentino, radicado no Brasil desde a década de 1980, trabalhou com Marisa Monte, Skank, Marina Lima, Daniela Mercury, Os Paralamas do Sucesso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Zeca Baleiro, Adriana Calcanhotto, Titãs, Fernanda Abreu, Sérgio Mendes, Zélia Duncan, Gal Costa e, entre suas principais influências musicais, encontram-se as batidas e pontos do candomblé afro-baiano. Em suas diversas incursões profissionais, Musotto inseriu o berimbau em diversos registros discográficos.

As experimentações musicais desenvolvidas por Ramiro Musotto reiteram a busca por novas identidades para o campo percussivo, a partir de sua considerável trajetória profissional, mas principalmente, pela intencionalidade da transformação, da reconfiguração da percussão como elemento relevante no campo dos registros fonográficos e apresentações musicais, superando, consideravelmente, a percussão como apenas um elemento de acompanhamento rítmico e secundário. Com Musotto, é possível perceber a presença relevante do berimbau, por exemplo, em diversos arranjos criados para músicas de artistas como Daniela Mercury, Caetano Veloso e Skank.

Tentar ver o outro de uma maneira diferente. De uma maneira ampla e objetiva que impeça que os conflitos apareçam: a eletrônica e étnica. O tecno e o regional. O primeiro mundo com o terceiro: civilização e barbarye. Brasil e Argentina: Sudaka. Acho incríveis os cuidados que temos que ter pra misturar ritmos e músicas de diferentes lugares para que depois tudo soe harmonioso. É como um símbolo do que se passa no mundo hoje, não temos cuidado em entender nem em como nos misturar e o mundo está cheio de racismo, xenofobia e incompreensão. (MUSOTTO, 2008, p. 2)

Para Musotto, a mestiçagem, a mistura, o encontro e o diálogo entre culturas e musicalidades distintas aparecem como propostas para o desenvolvimento e mudança estética, criando e recriando novas possibilidades identitárias no campo musical.

[...] As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação [...]. É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos

5 Faleceu em 2009, com 45 anos. (MUSOTTO..., [2011])

e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (WOODWARD, 2000, p. 12)

Neste sentido, segundo Woodward (2000), Musotto e suas novas proposições identitárias, agregando transformação e novas identidades para a música brasileira e baiana, são resultantes de fluxos constantes, dinâmicos e legítimos, pois são arregimentados dentro do próprio campo por práticas e iniciativas específicas de um músico renomado, sensível, crítico e experiente. Logo, suas iniciativas no campo da percussão fomentaram comportamentos isomórficos em seus pares, provocando inquietações criativas entre muitos produtores e arranjadores musicais baianos, como Letieres Leite, Hugo San, Peu Meurray e Mikael Mutti, entre outros.

Identidades e representações: o grupo Percussivo Mundo Novo

O grupo musical Percussivo Mundo Novo representa a “percussão digital” e surgiu da ideia de combinar percussão com as novas tecnologias digitais, realçando novas formas de produção musical. O idealizador do grupo é o multi-instrumentista, compositor, arranjador, diretor e produtor musical baiano Mikael Mutti,⁶ a partir do conhecimento adquirido em mais de duas décadas de atividade profissional. Em seu currículo, a direção musical de artistas como Carlinhos Brown, Leila Pinheiro, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Timbalada, Claudia Leite e experiências internacionais com o Scorpions, Sérgio Mendes e o guitarrista Carlos Santana.

O sítio eletrônico do grupo realça os objetivos do PMN, a partir dos dizeres: “A televisão da nossa casa mudou... O nosso telefone celular mudou... Os computadores mudaram... A forma de fazer música está mudando!!!” Acerca das propostas experimentais envolvendo música eletrônica, percussão e novas tecnologias, ressaltam em seu sítio eletrônico:

O objetivo não é simplesmente reproduzir os sons da percussão tradicional e sim utilizar estes dispositivos tecnológicos para oferecer flexibilidade e criatividade na composição e no desempenho dos ritmos brasileiros. Em

6 Para mais informações: www.myspace.com/mikaelmutti.

2010, O PMN participou de interessantes projetos de intercâmbio com artistas internacionais que visitam a Bahia. O ‘encontros percussivos’ é um projeto que se iniciou com a apresentação no Pelourinho, em Salvador, do PMN com a Orquestra de *Stell Drums* da Flórida Memorial University. Este projeto assumiu grandes proporções no carnaval da Bahia com o trio elétrico Encontros Percussivos, convidando os artistas Earthrise Soundsystem e Davi Vieira (Nova Iorque), do DJ Static Revenger (Los Angeles), e do DJ Daniel Venezuela, de Caracas. (PMN, 2011)

A partir do texto acima, pode-se perceber que a proposta do PMN é construir uma identidade fluida, dinâmica, baseada na experimentação sonora a partir de instrumentos e objetos diversos, mas também a partir do encontro, do diálogo como possibilidade de interação, produção e apreciação estética dinâmica, corrente e, invariavelmente, mutável.

Mikael Mutti representa, sem dúvida, mais um dos desdobramentos oportunizados pela ampla aceitação e conquista da música baiana ligada ao carnaval, sendo este um espaço a ser compreendido como fenômeno dinâmico, e para muito além dos dias em que Momo governa a cidade de Salvador.

Comecei com bandinha, comecei a tocar com banda de carnaval, despreziosamente. Eu sou formado em contabilidade, e no meio do caminho, ainda não sabia que eu era músico. Quando eu me vi músico, aos 19 anos, eu estava no segundo ano de faculdade. Aí terminei o curso, só para ter o diploma, mas tocando. Comecei a trabalhar na WR [...] Rangel foi quem primeiro me deu crédito de arranjador, coisa que eu tive que estudar sozinho também. (GAMA, 2009, p. 3)

Acerca de sua relação de pertencimento e identidade com a música baiana popular e contemporânea, afirma Mutti (2009 apud GAMA, 2009, p. 1): “Não sou pianista. O caminho musical que apareceu na minha frente me levou a isso [...]. Tenho orgulho de dizer sou baiano, fui criado na rua, sou músico de rua mesmo. Não tem percussionista de rua? Eu sou pianista de rua.” Mikael Mutti pode ser compreendido como mais um relevante e renomado profissional da música baiana contemporânea – fenômeno impulsionado pela ascensão nas últimas décadas da *axé music* e de um modelo de carnaval com características de espetáculo e grande festival, como assinala Moura (2001).

O Percussivo Mundo Novo alia a criação de instrumentos de percussão utilizando materiais recicláveis às novas possibilidades de execução

da música eletrônica, a partir, por exemplo, de controle remoto de *video game* conectado a um computador; guitarras do *guitar hero*; além da conexão de sensores eletrônicos a instrumentos percussivos criados com metal e PVC. A ampla experiência de Mutti no campo da produção musical oportuniza a utilização das novas interfaces musicais eletrônicas na reprodução de sons de instrumentos percussivos tradicionais como berimbaus, *djembes*,⁷ timbaus, atabaques e pandeiros, além de instrumentos melódicos.

Dentre os instrumentos criados e adaptados pelo próprio Mikael Mutti, destaque para um *iPad* – repleto de programas de edição de áudio – acoplado ao corpo de uma guitarra baiana. Entretanto, o som produzido é de instrumentos percussivos, possibilitando, por exemplo, tocar pandeiro com apenas dois dedos. Outro instrumento é o tumbão, espécie de timbau de duas peles, que pode ser tocado na posição horizontal; o submarino é uma adaptação produzida a partir do repique e do surdo em apenas um instrumento; a nau é um grande surdo com duas afinações, e que vem acoplado a um carrinho de mão.

Identities, representações e o movimento percussivo baiano contemporâneo

Pulsante, dinâmica, contagiante, porém desconhecida do grande público... Paradoxo de um mercado ainda dependente dos meios de comunicação ou produto segmentado com disseminação prevista e oportunizada apenas pela rede mundial de computadores? Neste sentido, pode-se aplicar ao fenômeno dinâmico da percussão baiana contemporânea o conceito de sociologia das ausências. (SANTOS, 2009) É um conhecimento insurgente, que procura mostrar que o que não existe é produzido como não existente, como alternativa descartável, invisível à realidade hegemônica do mundo. Compreender as ausências, suas lógicas e tensões, permite a reinvenção do espaço e o acolhimento das diversidades, abrindo possibilidades de transformação das monoculturas dos saberes em ecologias dos saberes.

Para Ramos (1989), o modelo multidimensional expande a noção de recursos e de produção, considerando atividades remuneradas e não

⁷ Também conhecido como *jembe*, *jenbe*, *yembe* e *sanbanyi*, o *djembê* é um instrumento musical de percussão (membrafone).

remuneradas, produção econômica e produções de outra natureza. O pressuposto basilar do modelo proposto por este autor supõe que, para alcançar a sua atualização pessoal, o indivíduo deve procurar se libertar da dependência do mercado – este último, enquanto detentor de emprego. O discurso dos músicos Ramiro Musotto e Mikael Mutti parece sinalizar nesta direção, em que a realização pessoal e profissional contemplam projetos musicais paralelos, provocativos, experimentais, evocando liberdade de criação e novas inscrições identitárias e estéticas no campo musical.

Não se registram nos discursos destes músicos propostas musicais fixas, enquadradas em rótulos meramente comerciais, permanentes e previsíveis. Aliás, pode-se afirmar que a imprevisibilidade é uma proposta conceitual e estética que alcança novas realidades que logo podem (e devem) ser transformadas, reconfiguradas e apresentadas. A estabilidade profissional proporcionou, nestes casos, a não fixidez dos rótulos e compromissos mercantis, assim como a atualização pessoal a partir de critérios integrativos e da racionalidade substantiva. (RAMOS, 1989)

De acordo com este autor, atualmente prevalece a racionalidade instrumental como produto resultante de modelo de sociedade centrado no mercado, em que os seres humanos estariam sendo orientados e teleguiados pelas estratégias e interesses dos meios de comunicação e da publicidade, que interferem no poder de discernimento, reproduzindo e reforçando, frequentemente, as regras do modo de produção capitalista, enquanto a racionalidade substantiva é aquela caracterizada pela utilização de critérios como o senso ético, o entendimento, diálogo, autorrealização, satisfação, felicidade. Em outras palavras, o mercado é apenas mais um componente no jogo, mas não o principal para estes músicos.

Para a racionalidade instrumental, os elementos valorizados contemplam a busca pelo individualismo, pelo sucesso mercadológico, realçando o fato de que o indivíduo se tornou “uma criatura que se comporta.” (RAMOS, 1989, p. 51)

No campo das identidades e representações, o atual movimento percussivo baiano contemporâneo, aqui brevemente apresentado a partir do Percussivo Mundo Novo, Mikael Mutti, assim como Ramiro Musotto, poderiam ser compreendidos como sujeitos pós-modernos, pois não requerem inscrições e registros fixos, invariáveis e permanentes. A identidade para estes músicos é uma espécie de “celebração

móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente.” (HALL, 2004, p. 13) A permanência e fixidez estética soariam como fantasia e ilusão, pois não se aplicam como objetivos destes músicos e seus empreendimentos artísticos.

Neste sentido, o hibridismo intenso como proposta conceitual e sistemática destes grupos potencializaria a crise do reconhecimento, como afirma Bhabha (1998, p. 165):

O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de ‘reconhecimento’. O deslocamento de símbolo a signo cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento.

A partir desta compreensão, a reivindicação de reconhecimento perpassa e contempla as distintas iniciativas do campo musical baiano contemporâneo que advogam por outras e novas formas estéticas possíveis. Em outras palavras, movimentos musicais emancipatórios ajustados por critérios menos utilitaristas e mais substantivos, em uma política de descentralização, de desconcentração, (re)construção e autorrealização.

Para Hall (2004, p. 87), a diversidade de propostas presentes se justifica a partir da globalização “[...] e seu efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas.” Tal pensamento é aplicável ao próprio campo da música baiana contemporânea e ao campo percussivo, aqui objetificado.

Para Bauman (2005 p. 34-35), a globalização representa a redução do próprio Estado no cotidiano da nação, da sociedade, e da própria identidade nacional, transferindo para o mercado parte de suas responsabilidades e atividades, ou seja, o Estado não tem mais “poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação”. O autor adverte sobre os riscos da ambiguidade instalada na busca da identidade: em uma perspectiva abarca segurança, funcionalidade, fixidez conceitual, identificação e imutabilidade; em outra, “[...] o flutuar sem

apoio num espaço pouco definido [...] torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade.” Neste sentido, as identidades pulsantes no campo da música percussiva baiana contemporânea estão sob a égide daquilo que é transitório, mutável, do novo que se renova, sendo estes discursos os seus próprios critérios de identificação, segmentação e consumo. O transitório pode conter o tradicional, o eletrônico, elementos rítmicos do samba e ijexá,⁸ como também, batidas *techo*, e o esgotamento das possibilidades não se constitui como preocupação ou assunto neste campo criativo, dinâmico e interativo.

Considerações Finais

O movimento percussivo baiano contemporâneo pode ser compreendido como dinâmica representativa a partir da (res)significação dos modos de utilização e apropriação dos instrumentos percussivos, além de ampliar as possibilidades da produção musical e de novos registros sonoros. O protagonismo de músicos experientes e renomados no cenário musical corroborou com a maior aceitação destas novas propostas estéticas. Entretanto, há muito a conquistar no campo da divulgação e disseminação destas iniciativas, ainda restritas ao mundo conhecido como “alternativo” e, aparentemente, com reduzidas chances de maior visibilidade midiática e de configuração enquanto o chamado “produto comercial”.

Ainda que vinculado, em sua origem, aos movimentos percussivos de rua, popular e massivo, estas experimentações estético-percussivas estão consideravelmente distantes do massivo das rádios e do carnaval, restringindo, não raro, sua inscrição nestes espaços às conhecidas “participação especial” e “convidado de honra”.

Então, respeitando a intensidade do movimento objeto deste breve estudo, cabem algumas perguntas:

- a) Por qual motivo parcela considerável das rádios e demais empresas de comunicação, permissionárias e detentoras de concessão pública, insistem em não oportunizar a apreciação de tais obras e artistas?
- b) Sendo a música um relevante agente estético na configuração da imagem e marca da Bahia no campo da representação social,

8 Ritmo musical com origem na religião afro-brasileira.

por qual motivo os órgãos de turismo e cultura não investem na divulgação destes artistas e produtos, ampliando, inclusive, o discurso da criatividade e diversidade cultural baiana?

- c) A música baiana é um fator potencial para o deslocamento turístico e, neste sentido, o que justificaria o não aproveitamento desta produção musical diversa e suas relações identitárias com a capital como discursividade propagandística? A permanência das imagens, performances e percussão dos blocos afro tradicionais nas propagandas oficiais pode – e deve – continuar, mas se é possível diversificar contemplando outros atores representativos, por que não?
- d) Compreendendo a diversidade cultural no mesmo plano dos direitos econômicos e sociais, remetendo a uma conceituação de cultura consideravelmente ampla (MOURA, 2010), o que justificaria, ainda, ausências e discursos reducionistas sobre tal fenômeno como produção cultural? Desconhecimento? Preconceito?
- e) Sendo a identidade no campo musical um elemento indispensável para o reconhecimento de propostas musicais, é possível afirmar que, de modo semelhante ao ocorrido com a produção e inventividade de Walter Smetak em décadas anteriores, o grande público tem dificuldades para compreender e interagir com proposições estéticas calcadas na contínua transitoriedade?
- f) O transitório e o hibridismo, como discurso identitário, seria um fator limitante para a ascensão comercial e midiática destes grupos?
- g) A criatividade de grupos como o Percussivo Mundo Novo é fruto da “condição enervante e produtora de ansiedade” ou estratégia empresarial? (BAUMAN, 2005, p. 35) Se for esta última, há cultura artística nas sociedades soteropolitana, baiana e nacional para compreender e apreciar suas propostas, uma vez que não costumam emplacar obras com formatos já conhecidos pelo público e meios de comunicação?

Dúvidas que o tempo e os atores sociais se encarregarão de responder à parte. Pode-se afirmar que a experiência, sensibilidade e atitude de músicos como Mikael Mutti, entre outros, estão sendo referenciais

nas inúmeras experimentações estéticas constituintes da atual música baiana popular, muito impulsionada e redimensionada por movimentos musicais massivos como a *axé music* e o pagode. Estes, por sua vez, também agregam suas diversidades, identidades e representações.

O trânsito e dupla-pertença do competente e reconhecido músico baiano Mikael Mutti, nos campos da estética e gestão, ora pensando timbres, ora pensando contratos, não necessita ser justificado, apenas compreendido como necessidade de expressão, de viabilizar a fala, a ideia, o som de uma percussão baiana não limitada a gêneros hegemônicos. Ao contrário, como em um ato sincero de gratidão, reconhecer a relevância de artistas da *axé music*, por exemplo, na criação de um qualitativo circuito soteropolitano de estúdios musicais de gravação, elevação e reconhecimento de uma arregimentação da organologia percussiva baiana como critério estético não restrito apenas à discussão da etnicidade.

No mais, é ouvir e viver para crer.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CASTRO, Armando Alexandre. *Axé music: mitos, gestão e world music*. In: MOURA, Milton. (Org.). *A larga barra da Baía – esta província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- DE PAOLI, Paula Silveira. *Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos*. <http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/18.pdf>. Acesso em: em: 3 jun. 2011.
- GAMA, Saulo. *Conversas com Mikael Mutti. Pianista de Salvador*, Salvador, [2009]. Disponível em: <http://www.pianistasdesalvador.com.br/arq_saulo/conversascommikael.pdf>. Acesso em: 25 maio 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MIKAEL mutti: myspace. [2011]. Disponível em: <<https://myspace.com/mikaelmutti>>. Acesso em: 22 maio 2014.
- MIGUEZ, Paulo. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MOURA, Milton. Cultura e diversidade: considerações sobre a multiplicidade das manifestações. *Revista Antíteses*, Londrina, v. 3, n. 5, p. 321-346, jan./jun. 2010.

_____. *Carnaval e baiyanidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MUSOTTO, Ramiro. Entrevista concedida a Henrique Nunes. O carnaval e a axé music estão contra a cultura popular da Bahia. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 30 jun. 2008. Seção Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=550619>>. Acesso em: 10 maio 2011.

PERCUSSIVO MUNDO NOVO (PMN). Home page. Disponível em: <<https://myspace.com/pmnspace>>. Acesso em: 2 jun. 2011.

_____. Percussivo Mundo Novo, [2011]. Disponível em: <www.myspace.com/pmnspace>. Acesso em: 2 jun. 2011.

RAMIRO Mussoto: myspace, [2011]. Disponível em: <<http://www.myspace.com/ramiromusotto>>. Acesso em: 22 maio 2014.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *A nova ciência das organizações: uma reconceitualização da riqueza das nações*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal; das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: STARLING, Heloisa; ALMEIDA, Sandra Regina (Org). *Sentimentos do Mundo: ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.

WALTER SMETAK: 100 anos, 2011. Disponível em: <<http://www.waltersmetak.com.br/textos.html>>. Acesso em: 22 maio 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. T. da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

A estética *miscigens* de Carlinhos Brown

Ayêska Paula freitas

Introdução

O compositor, cantor e instrumentista baiano Carlinhos Brown se notabilizou não só por seus inúmeros talentos musicais, como também pela aparência. Do colar de tampinhas de garrafa do início da carreira ao broche de diamantes que adornava seu turbante na festa da entrega do Oscar 2012, houve uma gradativa, porém substancial mudança de materiais na confecção de seus adornos. Da sucata à mais nobre gema, permaneceu a mesma preocupação de apresentar-se belo e original, mesmo que dentro de parâmetros não convencionais.

Vestido no seu estilo eclético, bermuda de surfista, cabelo rastafari, cinto hippie, guia de candomblé, colar da griffe Spike Lee e brinco do qual pende uma alça de lata de refrigerante, Carlinhos Brown se diz avesso a rótulos. (COMODORO, 1996)

A ideia de uma estética Carlinhos Brown, no entanto, começa no nome, que não foi o recebido ao nascer, mas uma escolha sua e uma escolha a partir da estética. Uma das versões para a adoção do nome Brown é a de que teria sido tomado por empréstimo ao ídolo James Brown. De fato, quando começou a acordar para o mundo da música, ele se considerava mais dançarino do que instrumentista, e James Brown era um ícone da *black music* dos anos 1960, cujos passos de dança passaram a ser imitados em todo o mundo.

Na década de 1970, quando Carlinhos viveu a adolescência, James Brown se destacava não só por seus sucessos musicais, mas também pelo ativismo político em favor de causas de negros e pobres. Exibindo um figurino produzido especialmente para ele, com ternos de tecidos

brilhosos e camisas de grandes golas – que fizeram a moda dos conjuntos musicais brasileiros da década – chegou a usar macacões colantes, alguns sem mangas e com grande decote que deixava o peito à mostra, outros com mangas volumosas que faziam uma referência, embora estilizada, aos trajés de músicos cubanos tradicionais. James Brown trocava de figurino várias vezes durante um *show* e dançava freneticamente, dando saltos, fazendo piruetas, “escalando” até ao chão e sendo, por isso, chamado de Mr. Dinamite. Gravou mais de 800 canções, das quais uma centena de sucessos, e tirou do gueto ritmos como o *soul* e o *funk*, fazendo os jovens negros do mundo inteiro crerem que era possível um negro pobre tornar-se estrela no mundo da música. Paradoxalmente, James Brown tinha os cabelos cuidadosamente alisados.

Eu não entendia nada do que ele cantava. Mas entendia como ele se comportava e todo mundo entendia, porque a forma de dançar se arrastando, sabe? Parecia dribble, um dribble social nas coisas, indo no chão, usando o corpo como um movimento. Na Liberdade, o cara falava: risque aí: e fazia a roda. Então, se você dançasse legal, se apresentasse uma novidade, tudo bem, senão nego dizia: ‘Você não é brau [brown], não’. (BROWN, 1997 apud GUERREIRO, 2005, p. 212)

Não há um consenso sobre a adoção do sobrenome e o próprio Carlinhos Brown dá variadas versões, nas quais inclui frequentemente os nomes de James Brown e do ativista negro H. Rap Brown, militante do movimento Black Panther. Quando sua empresária Ivana Souto (2009) o conheceu, por volta de 1982, ele era apenas Brown para os amigos Toni Mola e Luiz Caldas: *tinha um pouco da influência do rapper, mais do rapper do que de James Brown, e tinha o brau do Porto da Barra, porque o brau era o espalhafatoso*. A pesquisadora Ana Dumas (1996) atribui a adoção a um aproveitamento da expressão *brown* que “se refere ao estilo, modos e comportamento dos negros americanos durante as explosões do *black power* e do *soul power* a partir dos anos 60” e que em Salvador se transformou em brau, expressão que nasceu pejorativa, mas teve seu sentido revertido ao ser assimilada pelos que eram assim designados.

O Black Power foi um movimento político de luta contra a discriminação racial. Suas ações eram políticas e tinham a conquista de direitos humanos e sociais como alvos. O discurso conscientizador foi sua principal plataforma de comunicação. Seus principais líderes foram intelectuais negros, como Ângela Davis e Malcolm X, entre outros. Tratavam-se como blacks (negros).

Os do Soul Power, como browns (marrons), talvez já antecipando aí uma possível dissolução das questões étnicas num futuro que viria se configurar miscigenado. O soul power foi um fenômeno estético e musical que eclodiu nos guetos das grandes cidades americanas e, através da diáspora cultural africana, se espalhou pelo mundo. Os browns se comunicavam através da dança, da música, do figurino. (DUMAS, 1996)

Dumas esclarece ainda que os ideais dos dois movimentos foram adotados por comunidades negras e mestiças de todo o mundo, especialmente as que se localizavam nas periferias das grandes cidades. Em Salvador, o sotaque baiano que transformou *brown* em brau incorporou elementos da tradição afro-baiana, do Tropicalismo, dos blocos de índio e da música caribenha, principalmente o *reggae*.

A cena brau, que acontecia em bairros de maioria negra, como Liberdade, Santa Cruz e Nordeste de Amaralina, era centrada na música e na dança, com figurinos e passos inspirados em James Brown, e gerou outra expressão: “jogar brau”, que designava as reuniões nas ruas ou nas casas, nas quais os rapazes eram desafiados a ir para o centro de uma roda para exibirem sua dança. Dançar bem era condição indispensável para ser um brau, talvez porque, como jovens pobres da periferia, não tinham acesso a outras línguas e, portanto, não entendiam as letras, restando a comunicação via movimentos corporais. Para Dumas (1996), “aquela dança, que descia no chão, voltava, subia, ia pro lado, parecia dar um dribble no social pesado em que viviam. Improvisar, saber lidar com a situação em tempo real, podia ser uma saída para a escassez de perspectivas.”

Ainda segundo Ana Dumas, naquela época, os braus não haviam despertado para a estética afro. Com seu figurino exagerado e colorido, penteados *black power* e óculos escuros, eles queriam ser *pop*. No entanto, como “a licença de funcionamento do pop pertencia à classe média”, a moda brau foi considerada de mau gosto, *kitsch*, uma “coisa de brau”, e a ideia de pretos pobres da periferia lançarem moda era uma ousadia. Nesse mesmo período do ápice da cena brau a que se refere Ana Dumas, o repertório de danças dos que pulavam atrás do trio elétrico incluía uma chamada brow: “quando o indivíduo dança em ritmo lento, quase em câmera lenta, no momento em que se está executando um frevo de carretilha, bem rápido” (GOES, 2000, p. 52), com visível influência da capoeira Angola.

Grafada brau, brown ou braw, a expressão estava “na boca do povo” e designava modos de expressar-se com o corpo, fosse através da dança ou do vestuário, acessórios e penteados. Em entrevista a Weinschelbaum (2006, p. 161, grifo do autor), Carlinhos Brown confirmou que o nome lhe foi atribuído pelo seu modo de vestir e dançar.

Não escolhi, ganhei na rua, porque eu me vestia de um jeito que nunca abandonei, me vestia como os escravos, com as calças cortadas [*ele tem, de fato, as calças cortadas*], com uma roupa que o tempo acabou tornando moda, com o movimento *grunge*. Era feudal, a roupa que os escravos usavam eram cortadas assim e tinham muitas cores. Para as pessoas de alto poder aquisitivo era pejorativo, para nós era uma maneira de afirmação. E numa das festas aqui dessa rua, que já era uma rua mais rica, um dia vim dançar e começaram a dizer: ‘o que esse brown tá fazendo aqui?’. Eu não gostei, porque parecia discriminatório, mas o pessoal começou a aplaudir e eu dancei e ganhei o concurso. Deixei isso pra lá, mas aí meus amigos começaram, de brincadeira, a me chamar de Brown. Ficou.

No entanto, em entrevista à antropóloga Goli Guerreiro (2005, p. 212), ele manifesta uma preocupação: “o uso do nome Brown corrompia um pouco o meu desejo de ser reconhecido como brasileiro.”

Música, dança e figurino estão integrados na estética *black power*, brown ou brau. Ivana Souto relata que, quando o conheceu por volta de 1982, ele era chamado de Brown na rua e em casa era o Carlinhos. O músico Carlinhos Marques, um dos pioneiros da *axé music*, também lembra que, no início dos anos 1980, quando ele ficava na sala de espera dos Studios WR aguardando uma oportunidade para gravar, era apenas Brown e usava um cabelo no estilo *black power*, que na Salvador dos anos 1970 e 1980 era moda e chamado de “casa de cupim”.

Essa estética era inspirada em ídolos da *black music* como os Jackson Five e, entre nós, Tony Tornado, que em 1970 atraiu a atenção de todo o país para sua dança e penteado, quando defendeu a canção *BR3*, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, no V Festival Internacional da Canção, no Maracanãzinho. Em 1982, Mickael Jackson estourava com o álbum *Thriller* arrastado pelo clipe da canção homônima que inovou a linguagem do audiovisual na música, no que se refere à técnica e à arte. Além da música, o figurino e a dança foram essenciais para a composição da performance do artista no videoclipe. Talento reconhecido por coreógrafos e bailarinos em todo o mundo, Jackson entrou para a

história da dança pelos movimentos robóticos e pelo passo *moonwalker*, que é uma releitura mais sofisticada de outro criado anteriormente por James Brown. O figurino, com as calças de cintura alta e pernas curtas que mostravam as meias brancas sobressaindo nos sapatos pretos, os cintos, as correntes e outros acessórios viraram moda de rua; e é inegável a influência do ídolo *pop* nos redutos de negros da Salvador daquela época.

Através de Mickael Jackson, a música e a estética *black* ultrapassaram o gueto, tornaram-se *pop* e chegaram às vitrolas das casas e discotecas das classes baixa e média soteropolitanas, mas foi junto aos negros de classes mais baixas que se tornou influência comportamental. Segundo Raimundo Coutinho, organizador de festas *black* em Salvador, não havia uma proposta política, eram apenas a diversão e a disputa, espécie de desafio, na dança. Os *browns*, ou braus, iam preparados: chegavam a jogar talco no chão para deslizar melhor e, assim, conquistar as moças nas festas que se espalharam por bairros redutos de negros como Liberdade, Periperi, Castelo Branco, Engenho Velho de Brotas. Nos anos 1980, surgiu em Salvador o movimento Black Bahia, que realizava bailes em clubes populares como Esporte Clube Periperi, Clube Comercial e Fantoques da Euterpe, nos quais a música negra norte-americana tocada nas radiolas era cantarolada do princípio ao fim, mesmo sem entenderem inglês. Essa influência *pop* americana antecedeu a identificação com a tradição africana. Até o pessoal dos blocos afros – Vovô do Ilê Aiyê, Paulinho Camafeu, integrantes do Olodum e do bloco de índio Apaches do Tororó – admite ter seguido essa atitude *black* americana antes de se voltar para as raízes africanas, no que se refere à música e à moda. (LYRIO, 2009)

Espalhando e espelhando a figura do Brown

Timbalar, de bailar, de bailar, / De balaio, de baleiro, timbaleiro / Timbaleiro no gueto / Olhe o baleiro... / Timbalar, de bala, de bala, de bala, / De balaio, de balaio, de / Baleiro, timbaleiro / Timbaleiro no beco / Olhe o baleiro... / Quito chokito de coco / No tabuleiro da baiana de torso / O que é que a baiana tem? / Que o (tim)baleiro tem? / Prestígio de vatapá / Ploc-banana no cesto de Iaiá / Look de lupa e timbau / Tênis Reebock, relógio Shock

/ Espalhando, espelhando / A figura do Brown / É domingo de tarde no Candeal. (SANTTANA; RIBEIRO, 1999)

Cidreira (2009) observa que no campo da moda, o singular e o universal costumam conviver porque seriam duas faces da mesma moeda; dessa forma, um estilo pode transformar-se em moda e vice-versa. Assim como a liberdade individual pode transformar uma moda em estilo próprio, um *look* extravagante pode vir a ser incorporado pela moda. Quando um líder cria um aparato visual e comportamental com o qual entra, permanece e sai de cena, trata-se de um modo de expressar ideias individuais, liberdade ou singularidade, mas essa proposta pode ganhar adeptos, que passam a imitá-lo. Nos exemplos de James Brown e Mickael Jackson, o que era expressão de singularidade foi adotado como imitação do ídolo: virou moda.

Na década de 1990, e em proporções locais, será Carlinhos Brown o líder a lançar moda na comunidade do Candeal. A canção *Domingo no Candeal*, citada acima, retrata a centralidade da figura de Brown no seu lugar de origem, onde se tornou um modelo para os jovens, que passaram a copiar seu modo de vestir-se. As bermudas rasgadas, os óculos escuros (a lupa), os tênis, os cabelos *dreadlocks* acomodados nas toucas e turbantes, as correntes no pescoço, tudo isso inspirou a rapaziada, e aquilo que havia sido escolhido por Brown como modo pessoal de vestir-se e comportar-se foi seduzindo a comunidade até tornar-se moda na “tribo” do Candeal, “espalhando e espelhando a figura do Brown”.

A princípio, seu figurino exibia adereços extravagantes, grandes colares de contas, correntões – ele mesmo conta que pendurou em uma corrente um símbolo da Volkswagen, dos que ficavam no capô do fusca – e colares de fabricação caseira utilizando materiais diversos, inclusive tampinhas de garrafas e lacres das latinhas de cerveja e refrigerante. Em entrevista a Denny Fingergut, no programa Gente.com, em 2003, da TVE Bahia, apresentou-se vestindo uma bata amarela e exibindo uma corrente ao pescoço na qual uma chupeta fazia às vezes de pingente. Essa apropriação do lixo da sociedade de consumo – tampinhas, lacres – ou de objetos funcionais para transformá-los em objetos de adorno é comum nas comunidades de baixa renda, que promovem uma estética do precário, mas tornou-se também uma prática de *designers* profissionais que buscam na rua a inspiração para o *design* de um objeto que terá

sua forma submetida às imposições do mercado, será absorvido pelo processo de industrialização, produzido em série e adquirido por consumidores com poder aquisitivo para tanto.

Artesãos, que se encontram à margem do sistema industrial e do mercado de consumo, também costumam promover a transformação de um objeto em outro pelo uso diferente daquele previsto no momento da produção industrial, como a chupeta e o símbolo da Volkswagen, que adquiriram nova função e significado ao serem usados por Brown. No livro *Rua dos inventos*, Gabriela Gusmão Pereira (2002) mostra como a necessidade provoca o surgimento de invenções a partir de pouco material, geralmente matéria-prima encontrada no lixo.

Do lixo ao luxo

Chamei Brown para assinar a coleção porque o considero a síntese da estética, da ginga e da miscigenação do Brasil. Brown é chique. (STERN apud SUCKMAN, p. 45, 2006)

O visual “estiloso” de Carlinhos Brown passou a ser moda no Candeal e, mais tarde, chamou a atenção da H. Stern, a maior rede de joalherias do Brasil e de Israel, que tem lojas em várias metrópoles e está entre as cinco maiores joalherias do mundo. É uma empresa nacional que obteve destaque no cenário internacional do luxo, presente nos principais editoriais de moda (*Vogue*, *Elle*, *W*, *Marie Claire* e *Harper Barzar*) e em grandes eventos mundiais (Oscar, Grammy). A prática de associar a arte da joalheria aos nomes de artistas renomados teve início nos anos 1980, quando seu fundador, Hans Stern, lançou o conceito de “joia de *design*” em uma coleção inspirada e produzida em parceria com a atriz Catherine Deneuve. Depois vieram outros parceiros, como Sig Bergamim, Constanza Pascolato, Carlinhos Brown, Irmãos Campana e Diane von Furstenberg, que emprestaram sua assinatura a coleções. Essas parcerias garantem a renovação do *design*, evitando, assim, a reedição de peças já consagradas.

Em 1995, foi iniciada uma nova era da empresa, quando Roberto Stein, filho de Hans, não só promoveu a padronização das joias, das lojas e das campanhas publicitárias em todo o mundo, como passou a concentrar mais o valor das coleções no diferencial do *design*, deixando

as pedras como complemento. Foi essa filosofia de valorização do *design* que propiciou o encontro com Carlinhos Brown. Chamado para apresentar um prêmio de música, a H. Stern lhe ofereceu, para usar no evento, uma joia da Coleção Purãngaw, de 1994, inspirada no artesanato indígena. Brown elogiou a joia, disse ser uma peça que assinaria, e assim teve início a parceria.

A empresa segue a filosofia de designo e desenho. Na língua espanhola *design* e desenho são 2 coisas diferentes e para a H. Stern também. Por exemplo: Constanza Pascolato e Carlinhos Brown são pessoas que designam, ou seja, não possuem formação em *design*, mas são criativos. Os artistas têm inspirações, passam suas referências - em termos de textura, formas e cores - e designos aos desenhistas, que por sua vez fazem as pesquisas e traduzem a inspiração em jóias. (ALBINO et al., 2009, p. 114-115)

Os desenhistas da empresa passaram uma semana em Salvador para conhecer o meio em que Brown vivia e, baseados nessa experiência, criaram uma coleção inteira, com colares, brincos, pulseiras, pingentes, que levou a sua assinatura: as letras C e B formando o desenho dos óculos que são a marca do artista. Em 1999, foi lançada a Coleção Miscigens, com joias inspiradas no seu universo e na estética da sucata dos adereços do seu início de carreira, mas confeccionadas com materiais nobres. Brown atravessava a porta para o mundo da sofisticação e do luxo e era apresentado no catálogo da “collection inspired by the universe of Carlinhos Brown” com direção de arte de Gringo Cardia e fotos de Greg Vanderlans e Mario Cravo Neto.

As quatro linhas da coleção receberam o nome de suas músicas: Latinha (em ouro branco fosco), Aruanda, Magano e Indiado (essas três em ouro amarelo brilhante) e, como foram inspiradas no universo miscigenado de Brown, continham elementos africanos, indígenas e da contemporaneidade urbana. A aceitação dessas quatro grandes linhas gerou outras como a Mãe de Samba, que traz correntes, pingentes, pulseiras e anéis de ouro com as ferramentas dos orixás; a linha Colares de Contos, de colares de contas de pedras brasileiras (esmeralda, rubi, pedra da lua, citrino, água marinha...) e fecho em ouro, e a Mares de Ti, com brincos e colares em ouro e contas em forma de búzios.

Apesar dessa variedade de linhas, Miscigens é uma coleção bastante sintética. São apenas 35 peças e cada uma das linhas parte apenas de um elemento. No caso de Aruanda, o destaque é o cristal vazado com delicados fios de

ouro - a mais bonita e sofisticada de todas as peças inspiradas em Carlinhos Brown. Magano surge da amarração de fios de ouro com aparência rústica. Indiado é criada a partir de pedaços de fios de ouro cortados, torcidos e emendados ao estilo dos índios. Por fim, Latinha é inspirada nos fechos das latas de refrigerante e cerveja, timbaus em miniaturas e tampinhas de garrafa. Tudo arrematado por pequenos brilhantes. (BARBOSA, 1999, p. 13)

Enquanto se apropria do lixo e o recicla, Brown passa de sujeito a objeto da sociedade de consumo, ao se tornar inspiração para o luxo da H. Stern. Esta reversão pode ser compreendida a partir das reflexões de Renata Cidreira, ao explicar que uma roupa – e provavelmente também o acessório – só adquire toda a sua força de expressão quando está sendo usada. É quando efetivamente estará representando o posicionamento de um indivíduo, de uma comunidade ou de uma época. O artista que se veste fora dos padrões de sua época está expressando uma postura, uma opinião, um conteúdo que se situa à margem desses padrões. Nesse caso, os que se identificarem com esse conteúdo passarão a imitá-lo, como forma de manifestar sua aprovação.

Paradoxalmente, em muitos casos a indústria acabou se apropriando desse modo de expressar-se e lançou no mercado o estilo que se tornou moda. Assim, o que era desejo de libertar-se dos padrões da sociedade de consumo acabou por tornar-se um estímulo ao consumo. É o que aconteceu, por exemplo, com os *hippies* e com os *rappers*. E também com Carlinhos Brown, cujo estilo foi imitado a princípio por seus vizinhos e, depois, apropriado pela indústria do luxo.

Sua parceria com a H. Stern continua. Na cerimônia da entrega do Oscar 2012, quando concorria junto com Sergio Mendes na categoria de melhor canção original, com *Real in Rio*, que integra a trilha da animação *Rio*, pisou no tapete vermelho usando *smocking* Alexandre Herchcovitch e turbante preto adornado por um broche em ouro e diamantes da H. Stern. Para arrematar, um correntão duplo em ouro que chegava à sua cintura.

O mundo *fashion*

Por seu espírito inovador e criador de tendências, Carlinhos Brown acabou visado pelo mundo da moda. Quando a *griffe* Será o Benedito o convidou para participar como modelo no evento Phytoervas Fashion,

em 1996, desfilou tocando um cabide, o que chamou a atenção de todos. Ele já havia se apresentado no Hollywood Rock, com roupa da *griffe* confeccionada em lona de caminhão. Nesse mesmo ano, desfilou para a Sartori, de Roberio Sampaio, em Salvador. Em junho de 2000, o figurinista Carlos Miele, da marca M. Officer, o convidou para participar do desfile no Morumbi Fashion: “No centro da passarela, brilharam a musa Gisele Bündchen e o músico Carlinhos Brown, coberto por uma pele, junto a sua banda, composta de homens com saioete.” (MIELE..., 2000) No ano seguinte (janeiro e fevereiro de 2001), voltou a se apresentar, desta vez no São Paulo Fashion Week, fazendo a trilha sonora ao vivo. Segundo a editoria de moda do jornal Folha de S. Paulo, o desfile foi um verdadeiro *happening*:

O desfile da M. Officer foi o melhor já feito pela marca. O experiente stylist inglês Judy Blame soube aproveitar a inspiração no candomblé – proposta pelo estilista e proprietário Carlos Miele – sem cair no turismo fashion. As referências aos orixás vieram suaves, numa edição blocada por cores - o preto e vermelho pomba-gira, passando pelo azul de Iemanjá, os tons de palha de Obaluaê e o prata de Oxum. No centro da passarela, uma instalação com diversos altares com as imagens dos orixás e suas devidas oferendas. Em cena, sete mães-de-santo puxadas por Mãe Zeza, acompanhadas pelo percussionista Carlinhos Brown. (M. OFFICER, 2001)

A parceria com Miele se renovou em 2005, por ocasião do desfile da coleção outono/inverno, no Bryant Park, na Semana de Moda de Nova York. Denominada de Tambores do Candeal, a coleção foi enriquecida por joias da H. Stern, apresentada ao som de trilha sonora criada por Brown e tocada ao vivo por alunos da Escola Pracatum, tendo ao fundo uma videoinstalação que exibia imagens do cotidiano da comunidade do Candeal.

A relação de Brown com a moda teve outros momentos. Na São Paulo Fashion Week de 2007, a estilista Paola Robba usou motivos do Candeal nas estampas dos maiôs e biquínis da sua *griffe* Poko Pano. No Fashion Rio de Janeiro 2010, a *griffe* R. Groove, de Rique Gonçalves, apresentou seu desfile ao som do álbum *Mar revolto* (2009), da banda de *rock* homônima.

Desde o verão baiano de 2007/2008, Brown vem abrindo espaço para a moda local nos eventos que batizou de Sarau do Brown, por reunir diversas linguagens artísticas e estilos musicais. No primeiro ano, ele incluiu um desfile da *griffe* Soudam&Kaveski, e no verão seguinte

repetiu a dose, com uma coleção solo de Valéria Kaveski; em 2010, foi a vez de Vitorino Campos participar do Sarau; Márcia Ganen e seus bordados inspirados nas tramas do xequeré, em 2011; as *griffes* Soddi (Solon Diego) e Maddá participaram dos Saraus de 2012.

O mais recente investimento de Brown no mundo *fashion* foi o contrato com a empresa brasileira de óculos Chilli Beans, em 2012, para assinar uma coleção de óculos de sol que reproduz nas armações e nos *cases*, recortes de quadros pintados por ele (sim, Brown também se insinua nas artes plásticas!). Os outros contratados da Chilli Beans são Isabela Capeto, Ronaldo Fraga e Alexandre Herchcovitch.

Os figurinos de Valéria Kaveski

No caso de Brown, eu acompanho tudo. Porque eu estou cuidando daquilo que eu coloquei nele. Foi uma coisa que eu aprendi com ele: ‘Val, isso aqui é sua obra, você precisa tomar conta dela. E se um músico colocar o chapéu errado? E se eu não souber me arrumar como você sonhou pra mim?’ Como ele cuida das coisas dele! (KAVESKI, 2009)

A parceria com Valéria Kaveski teve início em 2000, ainda nos primeiros anos da carreira solo de Brown. A estilista paulistana radicada em Salvador fazia moda de rua usando materiais não aproveitados pelo mundo *fashion*, como os lacres de latinhas e cartões telefônicos. Seu trabalho tinha pontos em comum com o de Carlos Miele, mas seguia em uma linha paralela artesanal: “Quando eu usava a latinha pra fazer a roupa, Miele já usava um tecido sofisticado metalizado, porque eram universos diferentes: um tinha condição de investir nisso; ele tinha como buscar isso lá fora, e eu não.” (KAVESKI, 2009)

Como algumas pessoas que assistiam aos desfiles de Kaveski descreviam seu estilo como “a cara de Carlinhos Brown”, ela arriscou:

Eu fiz uma camisa pra Carlinhos de renda, onde eu unia a própria renda – eu fiz manual – com uns elos de metal que eu uso na latinha, e dei de presente a ele junto com uma cabeça que eu tinha feito, como se fosse um moicano, só que esse moicano era feito de isopor forrado com malha, tinha palitos de churrasco pintados, que eu fazia degradê, na panela mesmo. Porque meu trabalho era totalmente artesanal, eu não tinha ainda costureira. E aí ele gostou do trabalho, comecei a fazer e estou com ele há nove anos. (KAVESKI, 2009)

Estão juntos até hoje. A parceria de Brown com Kaveski foi profícuca, não apenas pela afinidade estética entre os dois, que incluía o gosto por materiais inusitados, mas também pelo fato de estarem ambos produzindo dentro do espírito da época. Nas décadas de 1960 e 1970, a cultura *pop* e a filosofia *hippie* promoveram uma ruptura com os modos de vestir sugeridos pela indústria da moda, o que fez surgir o *prêt-à-porter*¹, mas as décadas de 1980 e 1990 assistiram a um discurso da valorização da liberdade de escolha do consumidor.

Essa autorização para combinar o que se quisesse promoveu um retorno ao velho, ao usado, e a valorização do restauro, da customização, do *vintage*, dos trabalhos artesanais com materiais ordinários, o que acabou por facilitar a intervenção de qualquer um na sua aparência. Segundo Cidreira (2009), além disso, vamos perceber nos empenhos criativos dos próprios estilistas uma vontade de exibir o avesso das roupas, os processos de desgaste das peças através de lavagens especiais, bem como de esgarçamentos propositais; além da utilização de novos materiais, como fibras de bambu e de poliamida, ou mesmo do alumínio das latas de refrigerantes e cervejas, bem como do plástico das garrafas PET etc. Assistimos assim a um investimento na valorização do supostamente precário, descartável, desalinhado, desconfigurado na composição da aparência. No entanto, todo esse empenho se apresenta como algo de muito bom gosto, emoldurado de forma sofisticada.

Kaveski ajudou a situar o gosto de Brown, que já vinha se depurando através dos contatos anteriores com o mundo da moda e do luxo, mas cuidando para que ele se mantivesse fiel a seu estilo irreverente no uso de objetos de adorno, cores, *design* e materiais. Quando começou o trabalho com Brown, Kaveski já tinha uma parceria iniciada em 1996 com Ismael Soudam, um figurinista que trabalhava com moda convencional. Ela, que tinha passagem pelo teatro, dominava técnicas de adereços, figurinos, artesanato; ele, que desenhava em lojas, conhecia tecidos e técnicas de costura e alfaiataria. Juntaram as habilidades e lançaram a marca Soudam&Kaveski, que passou a produzir os figurinos de Brown até a parceria se desfazer, em 2008, quando Kaveski assumiu sozinha.

1 A expressão francesa *prêt-a-porter* significa “pronto para uso”, no caso, pronto para vestir. Diferente da alta costura, que leva a assinatura do estilista, o usuário pode escolher e comprar peças de vestuário já prontas e as combinar a seu gosto.

A primeira tarefa da dupla foi produzir o figurino do artista e da banda – “porque Carlinhos se preocupa com a estética em geral, até o roadie: ele passa no palco, ele atravessa, então também tem que estar com figurino” (KAVESKI, 2009) – para uma turnê na Europa. A banda Camarote Andante, assim batizada em 2003, apresenta-se em figurinos elaborados com muitos detalhes e diferenciados para cada família de instrumentos – percussão, harmonia, metais – e também para os *backing vocals*. Na primeira turnê dos carnavais na Espanha, por exemplo, a banda com quase 40 músicos estava assim: a harmonia usava camisa sem mangas e meias na cor laranja, *kilt*, sandálias; os metais também usavam saia, mas com paletó; a percussão, colete de tecido com papel espelhado, cadarços, pequenos espelhos colados e, na cabeça, baldes de alumínio com asas.

A cada ano o figurino se renova: usaram macacão, fizeram referência aos marinheiros, vestiram-se com chitão estampado de flores, roupas assimétricas, túnicas, camisas com babados... Na cabeça, capacete exigido em obras de construção civil, quepes, turbantes... No verão 2007/2008, Kaveski homenageou o artista plástico baiano Rubem Valentim, que fazia uma pintura não figurativa de base geométrica repleta de símbolos afro-ameríndios e releituras de objetos carregados de religiosidade, com figurinos em preto e branco, nos quais destacavam-se os turbantes das *backings vocals* em cores vibrantes.

Nesse mesmo ano, Brown criou o personagem Timball King, um rei gorila inspirado em King Kong. A fantasia foi feita por Kaveski, com cara e mãos vindas da Itália, e a coroa foi tomada de empréstimo de um dos muitos santos que Brown tem no altar em sua casa. Os músicos entraram no palco usando cabeças de peixe confeccionadas no Rio de Janeiro por aderecistas carnavalescos. O cenário, assinado por Ray Vianna, tinha um pano de fundo azul estampado com escamas e dois grandes golfinhos voltados um para o outro, formando um portal.

O processo de criação de um *show* com essa estrutura é coletivo, mas o *start* é dado por Brown. Ele mostra o repertório, diz o que quer e os profissionais que trabalham com ele vão registrando, verificam o que é viável e o que é preciso adaptar, fazem croquis, apresentam, discutem e modificam, até se certificarem de que irá funcionar. “Ele tem visão das coisas, ele é um artista completo. De tudo ele participa, não é aquele artista que chega pra cantar.” (KAVESKI, 2009)

De fato, Brown idealiza e acompanha a execução de seus projetos, que vão sempre se renovando. No verão seguinte ao Timball King, apresentou outro personagem, o urso polar, que ele vestiu nos Saraus du Brown, exibiu na plataforma anexada à frente do trio no carnaval e usou, em um dia qualquer de verão, nas ruas de Salvador, como forma de atrair a atenção para a divulgação de sua música *Earth mother water*,² lançada junto com o videoclipe, na qual alerta para ações destrutivas do homem como o mau uso do lixo, da água e outros recursos naturais, e defende a preservação da flora e fauna do planeta. Alguns metros à frente do trio, montada sobre estrutura metálica com rodas, uma baleia jubarte feita de garrafas PET com cerca de 10 metros de comprimento que espirrava “água” de papel prateado, uma criação de Ray Vianna.

No verão 2010, apresentou no primeiro Sarau du Brown um pinguim com cerca de dois metros de altura que tinha às mãos um globo terrestre, ambos vítimas do aquecimento global. A performance incluía jatos de um extintor de incêndio pressionado pelo pinguim na direção de um planeta Terra “fumegante” em gelo seco.

Também nesse ano era notável o trabalho conjunto de Vianna e Kaveski. O palco era um *saloon* estilizado, com cortinas vazadas vermelhas, porta de vai-vem, gradis e enormes abajures de pé em madeira; os instrumentos de percussão estavam pintados com caras de cavalo. O cenário de Vianna era adequado para acolher as *backing vocals* vestidas de dançarinas de can can, a banda de *cowboys* em vermelho (harmonia e percussão) e cangaceiros (os metais), fazendo o estilo que Kaveski chamou de “cowboy nordestino”, junto com Brown em preto e branco, com colete, franjas, rebites metálicos, cinturões, cartucheiras e coldres, de onde saíam, em vez de armas, flores vermelhas, tudo isso sem abrir mão dos óculos escuros e do grande cocar. Nos últimos verões, a banda usou *patchworks*, babados, torços (panos enrolados na cabeça). No carnaval de 2012, para comemorar os 20 anos da Timbalada, que usou figurino em malha preta com grafismos brancos, Brown se apresentou

2 Everything is changing / Can't you see? / Clima traz o clima / Clima delicado / Olha a natureza / Tem nos aturado / Tá tudo inundando / Tá tudo mudado / Olhe para a frente / Olhe para o lado / Olhe para o mato // Delicate / Nature / Climate change / Are you satisfied? / We have to do something / Now // Mother water earth / Mother water earth / Mother water / Earth mother water // Tá se alastrando / Tá perdendo o tato / Tá se reclamando / Do consumo farto // Olhe o carbono / Olhe o céu doente / Olhe para cima / Olhe para a gente / Olhe para a frente // Mother water earth / Mother water earth / Mother water earth mother water // Preserve our land. (BROWN; TAVARES, 2010)

com o mesmo figurino em vermelho, sapatos *kangoo jump*, que transformam os passos em pequenos saltos, e cocar branco e prata.

Embora hoje Brown seja considerado um homem elegante, que transita do conjunto bermuda e camiseta ao terno Armani ou Zegna³ com a mesma desenvoltura, ainda tem momentos de extravagância que marcam seu estilo personalíssimo. Na participação no DVD da banda Babado Novo, em 2006, usou no pescoço um correntão que chegava à altura das coxas, formado por elos realmente grandes, com cerca de 10 centímetros. No aniversário do programa de TV Altas Horas, em 2008, apresentou-se com óculos de aros verdes que lembravam olhos de extraterrestres nas suas representações mais comuns. Os óculos, aliás, são os acessórios mais presentes em suas aparições, e ele já foi visto com incontáveis modelos.

Outra peça recorrente no seu figurino são as saias. A primeira parece ter sido uma de lona de caminhão aproveitada, da *griffe* Será o Benedito. Depois vieram outras: drapeadas, envelopes, *sarongs*, de palha, *kilts* estilizados e até um vestido longo e justo usado no DVD *Carlinhos Brown ao vivo no Festival de Verão* (2006) e na contracapa do disco *Carlinhos Brown é Carlito Marrón* (2003). A saia de tecido xadrez que lembra um *kilt*, utilizada no carnaval 2009 e na sua participação no *reality show* da TV Globo, o Big Brother Brasil, foi descrita por Kaveski como uma *moulage*, uma antiga técnica de modelagem de origem francesa em que a criação se dá diretamente sobre o manequim. Integrantes do grupo Zárabe, que tem referências egípcias, se apresentam sempre de saia envelope, acompanhada de turbante e gola – em alguns figurinos, turbante e gola são uma única peça.

Nos pés, a preferência são as sandálias. No uso diário, são as sandálias havaianas, algumas vezes de cores diferentes em cada pé. Nos figurinos, as gladiadoras, coloridas ou neutras, usadas pela primeira vez no carnaval 2005, quando se fantasiou de gladiador, com saia em tiras de couro e latinha e elmo prateado com pluma azul. A partir daí, a

3 Giorgio Armani, designer italiano nascido em 1934, apresentou sua primeira coleção masculina na década de 1970 e ganhou fama nos anos 1980, ao adaptar o terno masculino para mulheres. Sua marca foi se expandindo e hoje tem produtos variados: ternos, acessórios, *lingerie*, perfumes, joias e relógios. Ermenegildo Zegna fundou sua marca de alta-costura italiana em 1910. Até 1968 só fazia ternos sob medida. Hoje produz também acessórios, perfumes e *lingerie*, exclusivamente para o público masculino.

sandália gladiador fez parte do figurino em diversas ocasiões, desenhada por Kaveski e criada em Recife por Jailson Marcos.

Usa alguns braceletes nos pulsos, a maioria de metal ou couro, pequenas argolas nas orelhas e alguns anéis, dos quais um pertenceu a Pintado do Bongô. Frequentemente é visto com uma corrente que tem um timbau em metal vazado, produção de Kaveski. Em 2009, em fotos de divulgação, usava uma joia com delicado pingente feito em ouro e plástico de garrafa PET verde. Em 2011, uma grande medalha de São Jorge, em ouro.

Na cabeça, Brown já exibiu faixas, turbantes, toucas, chapéus e cocares, estes cada vez maiores, e dificilmente é visto sem um desses acessórios. No rosto, variou das costeletas – ou uma única – à cara limpa, passando pela barba, pelo cavanhaque e pelo pequeno triângulo entre o queixo e o lábio inferior.

Depois da fase brau e da fase *grunge*, que o marcaram no meio artístico e junto à mídia com uma imagem nem sempre positiva, diversos figurinos de Brown e de sua banda saíram das tesouras de Soudam&Kaveski, mas os que ajudaram a construir uma imagem de artista latino-americano alegre e performático foram os da sua persona Carlito Marrón (2003), apresentada primeiramente na Espanha. O figurino acompanhava o estilo das canções do disco. Calças de brim e *jeans* foram customizadas para as pernas ficarem “boca de sino” – ou “pata de elefante” –, como eram denominadas nos anos 1970, com muitos babados em tecidos diversos e estampados com bolas de variados tamanhos. Os babados se repetiam nas mangas de boleros que deixavam peito e abdômen à mostra, compondo assim uma imagem de rumbeiro estilizada. Foram mais de 20 figurinos de Carlito Marrón, variando com blusas, jaquetas e chapéus de aba larga.

Apontado pelos que o rodeiam como um homem disciplinado, Brown segue os cuidados básicos recomendados para uma boa saúde: ioga, pilates, ginástica em academia e uma alimentação equilibrada. Não bebe nem fuma, mas dorme pouco. Vaidoso, cuida da pele e do cabelo. Tudo sob a supervisão de Kaveski, que além de figurinista é sua *personal stylist*: “No caso de Brown, eu acompanho tudo. Porque eu estou cuidando daquilo que eu coloquei nele”. Prepara seu figurino também quando ele vai participar de algum evento, de uma entrevista importante, de um programa de TV ou encontro com autoridades. Em

2009, foi instituída a categoria Melhor Figurino no Prêmio Dodô & Osmar, que laureia os destaques do carnaval, e Kaveski levou o prêmio.

Ray Vianna, o homem que dá plasticidade aos sonhos de Brown

Além do figurino, a estética das apresentações de Carlinhos Brown também vem encantando e surpreendendo o público. Está, há muitos anos, nas mãos do *designer* Ray Vianna, que atua em cenários de *shows* de palco, pinturas de corpos e instrumentos, programação visual de abadás e capas de discos, trios elétricos e em várias outras invenções de Brown. A parceria Brown/Vianna teve início com a programação visual de um carrinho transformado em *set* de percussão na Lavagem do Bonfim, de 1991. Ao carrinho se seguiram a camionete Veraneio da Lavagem do ano seguinte, e o primeiro trio elétrico, montado sobre um caminhão (1993), com o tema “frutas” – bananas, cajus, abacaxi, manga, melancia –, que foi nomeado pela imprensa de “trio tropicalista” e desfilou na Lavagem do Bonfim e carnaval.

Até então, não havia a imposição de expor as marcas de patrocinadores, mas em 1994 o trio de Brown exibiu o apoio recebido da Brahma e da Spinaker, uma loja de roupas esportivas masculinas que colaborava com bermudas e camisetas para os rapazes da Timbalada. O de 1995, com o tema “tubos”, era patrocinado pela CCE e lojas Arapuan e tinha nas laterais desenhos de duas enormes bocas de alto-falante. Em 1996, o “camuflado”; no ano seguinte, o Ndebelê, assim chamado em homenagem à tribo africana com este nome que também inspirou as pinturas geométricas multicoloridas do Candyall Guetho Square. Nesse trio, aparecia pela primeira vez a imagem do timbaleiro recortada em silhueta preta que se tornou ícone da banda e que seria repaginada para o verão 2008/2009.

Em 1998, Brown adquiriu seu próprio trio elétrico; batizado de Mr. Brown. Foi o primeiro trio de propriedade da Timbalada e apresentava uma novidade: cerca de 70% do seu revestimento era de alumínio, o que o tornava mais leve que os demais. No ano seguinte, Vianna criou para a Timbalada, atendendo aos patrocinadores Tim/Maxitel, um trio para homenagear os 450 anos de Salvador, que tinha desde a cruz

de malta da coroa portuguesa até aparelhos celulares tridimensionais. Arrematando, na cabine da carreta, diante do para-brisa dianteiro, uma réplica dos óculos de Carlinhos Brown, que foi mais tarde retirada e levada para o trio Camarote Andante, de Brown.

A marca indelével da passagem de Ray Vianna pela carreira de Brown é a pintura dos corpos dos timbaleiros, criada na noite do *show Soltando os Cachorros* (1993), realizado na área verde do Hotel Othon. O diretor Ricardo Bittencourt decidiu, em acordo com o figurinista Marcelo Kruschewski, que os mestres Fia Luna e Pintado do Bongô, destaques da banda, iriam de terno branco, um traje típico do homem baiano daquela geração, mas em reunião realizada na noite anterior ao *show*, a produção avisou que não tinha encontrado terno para Pintado, ao que este retrucou, no seu estilo irreverente: “Eu venho nu e Ray me pinta”. Embora a proposta tivesse inquietado a todos, a reunião terminou sem uma definição para o problema.

Eu fiquei pensando o que fazer, e que tinta, defini a tinta acrílica, que não era tóxica para a pele e secava bem, não dissolvia com o suor, e fui pro show. Pintado do Bongô não estava nu, claro, ele não teve a coragem de cumprir o prometido, mas ele era negro, bem escura a pele, e estava com um filá (aquela touquinha), com um short de surfista todo florido, uma sapatilha que naquela época gato e sapato tinha, uma sapatilha bem coloridinha. Quando eu cheguei no camarim, eu entrei e vi um rei africano – essas coisas estão no inconsciente, você vai guardando no seu arquivo de imagens – um rei africano, e me veio a inspiração de fazer uma pintura tribal, uma coisa como se fosse uma pintura de uma tribo africana. Africana, não. Primitiva. Na verdade, aquilo ali não tinha uma simbologia específica de alguma coisa, era apenas uma composição aproveitando a anatomia do corpo, uma composição com símbolos, com formas. Na verdade, o melhor daquela pintura é a harmonia que existe entre a linha e o fundo, o espaço e a forma, [...] é o aproveitamento da própria musculatura. [...] A própria anatomia vai determinando os grafismos e a proporção de um para o outro, que é importante na sensibilidade. A proporção, o distanciamento entre as linhas, a grossura da linha, o que é linha e o que é espaço de pele, ou seja, isso é que é ter sensibilidade pra fazer. E aí pintei o velho Pintado! Arrasou! (VIANNA, 2009)

Não houve nessa primeira experiência, portanto, a intenção de remeter a algum simbolismo, embora Vianna admita a possibilidade de aludir a algum grafismo que pudesse estar no inconsciente coletivo ou, mais especificamente, no seu “arquivo de imagens” da memória. Mas

logo em seguida, quando a banda foi pauta de uma reportagem da revista *Veja*, para a qual todos iriam ser fotografados, Brown, que gostava de usar bermudas *jeans* rasgadas, determinou que os timbaleiros fossem de bermudas e pediu a Ray Vianna para pintá-los com tinta acrílica, como havia feito com Pintado no *show* do Othon, dando início, assim, a esse “figurino” da banda usado até hoje. (MAYRINK; LIMA, 1993)

Ainda com respeito à Timbalada, Vianna foi responsável pelos cenários da banda em suas turnês de 1993 a 1996, pela programação visual de camisetas e abadás e as capas de todos os discos, à exceção de *Mãe de samba*. A capa de maior impacto foi a do primeiro, *Timbalada* (1993), na qual explorou o sucesso da pintura de corpos, com foto da cantora Patrícia de busto nu.

A capa do segundo disco, *Cada cabeça é um mundo* (1994), passou por uma curiosa inversão dos passos do processo de criação. A ideia surgiu em um *show* do Panorama Percussivo Mundial (Percpan) em que Pintado e Fia Luna estavam com as cabeças raspadas e vestidos de paletó. Como os corpos estavam cobertos e não queriam deixar de usar a marca da banda, Vianna resolveu pintar as carecas. Mais tarde, quando foram discutir a capa do novo disco, lembraram-se do fato e decidiram pintar cabeças. Depois de pronta a foto da capa, surgiu o título. A partir do título, e para justificá-lo, foi criada uma canção de mesmo nome.

A foto da capa passou por um processo elaborado. Primeiro, usaram um timbaleiro como modelo. Rasparam sua cabeça e fizeram vários estudos. Aprovada a proposta, contrataram os rapazes:

Quarenta e duas pessoas contratadas pela rua, desconhecidas, chegaram lá e a gente tinha três máquinas de raspar cabeça. Ia passando a fila, a gente raspava a cabeça, passava do outro lado, recebia um lanche... eu, Nilzete e Marie, umas duas pessoas me ajudando a pintar, produção em série. Entrava, raspava a cabeça, merendava, ia pro estúdio. Foi uma loucura a produção disso. Uma loucura, uma loucura. [...] Pra arrumar esse povo, olhando de cima, as melhores cabeças: tira... bota... [...] Ficou todo mundo em pé e a gente pendurado lá em cima olhando pra baixo. (VIANNA, 2009)

A elaboração de outra capa que vale mencionar, ao menos como registro do processo criativo do artista, que muitas vezes só se faz sob pressão, é a do terceiro disco da banda, *Andei road*, cujo título também surgiu sem que houvesse uma canção que a ele remetesse.

A gente pressionado, eu e David [Glat], chegando o dia da gravadora, a Polygram direto ligando pra gente: cadê, cadê a capa? E a gente pensava em tudo: a língua... o que é que eu vou pintar? A orelha... ficava louco pensando nisso! Várias ideias, mas nada satisfazia a gente. Aí eu fui dormir e sonhei que encontrava David e nós íamos juntos pra casa da minha mãe. Não era a casa da minha mãe no sonho, era outro lugar, mas a gente chegava na casa de minha mãe, David não tinha a menor intimidade com minha mãe, mas David chegava sem camisa na casa de minha mãe, e a gente ia dormir. Nós dormimos na casa de minha mãe. Ou seja: eu dormi dentro de um sonho, um segundo sonho. E lá dentro desse sonho eu sonhei que eu vinha na estrada, uma estrada, eu andando pelo acostamento de uma estrada, e eu via uma luz de um veículo vindo, aí vinha vindo, quando chegava mais perto eu via que era um ônibus, aí o ônibus passava por mim. Quando o ônibus passava por mim, era Xexéu, Patrícia, Augusto, os meninos todos. Aí eu dizia: pô, é a Timbalada! Quando eu olhava pra trás, o ônibus indo, o rastro... pela estrada! O rastro, a pintura da Timbalada ficando no asfalto. E ali naquele momento, no sonho, eu dizia: é a capa! Achei a capa! (VIANNA, 2009)

No sonho, Ray Vianna ainda lia a expressão *on the road* na capa, mas não quiseram usá-la, por já conter uma carga de significado. *On the road* é título de um livro de um expoente da Geração *Beat*, Jack Kerouac. Publicado em 1957, influenciou jovens brasileiros nos anos 1960, pela proposta de colocar uma mochila nas costas e sair pelo mundo, mas a expressão remete também ao disco *Abbey road* (1969), do grupo inglês The Beatles, que leva o nome de uma rua de Londres e do estúdio usado pela banda. Brown, então, “saiu com essa: andei road”.

A proposta de Brown de aproveitar a expressão, ao mesmo tempo mudando-a, demonstra já a sua sem-cerimônia para se apropriar de signos universais e adaptá-los à sua realidade ou necessidade. Ao manipular a expressão, aludindo ao significado legado pelo livro de Kerouac, enquanto brinca com a sonoridade similar de “on the” e “Abbey” e “andei”, Brown faz hibridação, mais especificamente crioulização, porque trabalha com elementos linguísticos, os fonemas, aproveitando-se das semelhanças sonoras entre eles. Embora “on the”, “Abbey” e “andei” tenham diferentes significados, quando seguidos da palavra *road*, remetem a imagens semelhantes, sendo que as duas primeiras combinações fazem parte de um repertório de signos mundialmente reconhecidos. E como a Timbalada estava se preparando para sua primeira viagem

internacional, iniciando pelo Japão, parecia querer deixar um rastro como se estivesse sinalizando com a intenção de correr mundo.

Ray Vianna contribuiu para a estética das apresentações de Brown também na pintura dos instrumentos, que vai se renovando a cada ano; nas alegorias, como as duas serpentes que acompanham o trio Camarote Andante, a plataforma de “gelo derretido” sobre a qual se apresentou o urso polar, a baleia de garrafa PET, a panela do Pipocão, que ia à frente do trio com pipocas saltando, uma homenagem ao folião pipoca; nas logomarcas: Guetho, Camarote Andante, Baile do Bloco Parado, marca da Timbalada com o menino timbaleiro, que foi renovada e agora aparece com cocar; na decoração de espaços – desde as primeiras festas da Timbalada na Mansão da rua Fonte do Boi, até a decoração do Museu do Ritmo nos Saraus do Brown inaugurados no verão 2008/2009.

Em 2008, a tradicional Festa de Yemanjá, que se realiza a cada 2 de fevereiro na praia do Rio Vermelho, caiu em pleno carnaval, provocando muita discussão sobre os prováveis transtornos que a coincidência de datas causaria. A Empresa de Turismo Salvador (Emtursa) convidou Brown para fazer a curadoria da festa do Rio Vermelho. Como havia verba suficiente, porque a festa foi beneficiada pela captação de recursos para o carnaval, Brown armou vários palcos espalhados pelo bairro para diversos estilos de música, sendo o principal situado na praia, onde se realizou *show* com ele próprio, Caetano Veloso e outros artistas. Ray Vianna fez uma enorme rede onde se encontravam peixes, barquinhos e outros elementos do mar que foi estendida no alto, sobre o principal trecho da festa, e limitada por dois portais com saudações a Yemanjá. Representando as flores levadas em oferenda à orixá, havia grandes conjuntos de flores brancas presas aos postes. Na ocasião, Vianna fez também uma escultura vasada em alumínio na forma de uma barbatana de peixe que foi fixada no paredão de pedras da praia.

A interferência de Vianna mais intimamente ligada à história profissional de Brown é, sem dúvida, o Candyall Guetho Square, o primeiro espaço para *shows* de sua propriedade. Antes de 1996, quando se deu a interferência nos prédios, havia no local um bar e uma espécie de cortiço, onde moravam muitas famílias. Brown comprou esses prédios e uns terrenos na parte de baixo, que dão frente para outra rua, e começou a modificar.

A ideia de fazer uma pirâmide no alto do prédio principal (onde havia o cortiço) foi de Brown. Embora diga que nunca tenha discutido

isso com ele, Ray Vianna acha provável que a pirâmide seja uma proposta que evoque a religião, mas também não descarta a possibilidade de uma referência ao Egito – e lembrou da canção Faraó. Por um ou outro motivo, ou pelos dois, a pirâmide do Guetho foi erguida sobre a laje do prédio principal, em uma estrutura de metal coberta com polícarbonato, com lâmpadas no interior que a tornavam visível de longe, mesmo à noite.

Prontas as obras de engenharia da reforma, Brown apresentou a Vianna um livro sobre a tribo sul-africana Ndebelê, que tem o costume de decorar suas casas com desenhos geométricos multicoloridos. Queria que os tomasse como referência ao fazer a decoração do Guetho. Depois trouxe os ladrilhos hidráulicos usados em alguns dos pisos (mais tarde também no Estúdio Ilha dos Sapos), que encomendava a um fornecedor do interior. Vianna propôs usar pedra portuguesa com desenhos dos timbaleiros em algumas partes da área externa, e juntos fizeram uma miscelânea de pisos.

Vamos encontrar por todo o Guetho o toque pessoal de Brown: o portal em forma de turbante egípcio, o Ford Landau preto, o corpo de um avião pintado em listas vermelhas e brancas, as estátuas em estilo neoclássico, a pista de carrinhos de corrida na parede, a grande cobra naja em madeira. Uma mistura de estilos que revela o seu gosto pessoal heterogêneo, sem pudor de misturar elementos, levando a um resultado que poderia ser rotulado de *kitsch*, se produzido no início do século XX; tropicalista, se no final da década de 1960; pós-moderno, se no fim do século passado, mas que preferimos considerar um estilo híbrido, onde se combinam o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial, o neoclássico e o contemporâneo, o tecnológico e o místico. Objetos e formas são combinados, sem respeitar padrões.

Recentemente, o Museu do Ritmo, que muitos denominam “o novo Guetho”, é onde está mais visível a mão de Ray Vianna. A começar pela inserção no pátio da nova Caetanave, réplica perfeita daquela construída em 1972 para saudar o retorno de Caetano Veloso do exílio. No ano da inauguração, as paredes eram discretas, pintadas em branco, e o altar era singelo, com anjos e velas, bem no estilo daqueles montados por D. Madalena, mãe de Brown. Mas no segundo verão, o toque de Vianna estava lá, nas paredes multicoloridas no estilo do Guetho – “um Ndebelê *pop*” – no palco decorado instalado no cento do pátio, e no

corredor de entrada para o camarote, espaço onde é armado o altar para Nossa Senhora da Conceição.

Fui prá igreja de São Francisco e fiz as fotos. É uma plotagem. Eu queria fazer um altar barroco, e como ali [espécie de portal de passagem para o pátio interno] era aquele caixotão, eu aproveitei as imagens da igreja de São Francisco, do barroco, do ouro, e fiz uma coisa meio moderna, meio misturada. (VIANNA, 2009)

O “caixotão” a que Vianna se refere é parte do cenário de algum *show* de Brown, que “ele aproveitou e botou lá”. O altar reunia elementos diversos: o barroco da plotagem sobre foto dos entalhes em madeira e ouro da igreja, o teto em franjas de papel típico das casas de candomblé, os timbaus coloridos em chitão estampado e enfeitados com os óculos de Brown que parecem ir subindo a escada que leva à imagem da padroeira, a santa católica instalada em um altar que tem uma arquitetura árabe, com um toque marroquino. Uma salada de estilos, de referências, religiões, épocas, materiais, um despudor em combinar o antes incombinável, algo possível apenas na contemporaneidade que se quer antropofágica, disponível a trocas, flexível, aberta a influências. A estética Brown remete-nos também à estética tropicalista, que combinou, em um mesmo espaço, fardão e urinol (a chávena-urinol que remete a Duchamp), mas fazendo uma retomada crítica do *kitsch*, e criou uma espécie de antimoda para provocar uma discussão dos padrões do bom gosto estabelecidos na época. Uma estética que é possível denominar de neotropicalista, como Brown e seus parceiros Vianna e Kaveski sabem ser.

Cocares

Impossível deixar de mencionar um adereço que, como os óculos, está vinculado à figura do artista: o cocar. Seguindo na contramão da atitude de negros e mestiços que, a partir do fim dos anos 1970, aderiram ao movimento negro e às ações afirmativas de valorização da negritude, Brown sempre fez questão de afirmar a sua identidade mestiça, inclusive enfatizando uma ancestralidade indígena que ninguém pode confirmar. Ao tomar essa licença para se dizer descendente de índios, é provável que estivesse usando como referência o brasileiro representado na imagem do Caboclo do desfile dos festejos do Dois de Julho, data

magna da Bahia, quando se comemora a vitória dos brasileiros sobre os colonizadores portugueses e é finalmente declarada a independência do Brasil, na Bahia. A imagem do Caboclo mostra um homem de pele escura, com cabelos longos pretos e lisos enfeitados por um cocar de penas verdes e amarelas.

Embora exista essa possibilidade de Brown ter se apropriado dessa construção da identidade do brasileiro feita na Bahia e presente na memória coletiva dos soteropolitanos, o uso do cocar aconteceu, de fato, por um presente de um cacique da tribo Kiriri, com quem conviveu em uma aldeia do litoral norte da Bahia. Ele aparece com esse cocar em fotos do encarte do seu primeiro disco solo, *Alfagamabetizado*, mas há um registro mais antigo, de Brown na Timbalada, em 1994, ostentando um cocar verde e amarelo, enquanto os timbaleiros usavam capacetes de ciclista. Em 1999, convidou centenas de índios kiriris e pataxós para, com seus instrumentos, integrarem o desfile da Timbalada.

Outra hipótese seria a sua afinidade com o bloco carnavalesco de índios Apaxes do Tororó, que foi de forte presença no carnaval baiano, com milhares de integrantes correndo pelas ruas em gritos de guerra. Quando estava praticamente extinto, Brown conduziu remanescentes dos Apaxes ao carnaval.

Essa atração pelos índios e o reconhecimento de uma porção indígena na sua tão propagada mestiçagem levaram Valéria Kaveski a produzir dezenas de cocares *fashion*, nos mais variados materiais, para comporem os figurinos do Cacique do Candéal.

O olhar do dono

É esperado que artistas de grande popularidade no mercado da música (no Brasil seriam Ivete Sangalo, Michel Teló, Luan Santana, Banda Calypso...) contem com a colaboração de outros profissionais que irão cuidar dos detalhes de suas apresentações. É assim com os aspectos musical e técnico. Uma banda cujos músicos não estejam bem afinados entre si, uma captação de som desequilibrada ou iluminação sem sintonia com a performance do artista podem pôr a perder todo o espetáculo.

Artistas da dimensão de Carlinhos Brown necessitam de um *staff* atento e rigoroso com o espetáculo e também de alguém que se dedique especialmente a eles, como estrelas desse espetáculo. O que se quer

destacar é a participação efetiva de Brown nas diversas fases da produção de sua própria imagem. Como disse Valéria Kaveski (2009), “de tudo ele participa, não é aquele artista que chega pra cantar.” Mesmo cercado de profissionais com os quais desenvolveu grande afinidade, a exemplo de Ray Vianna, apontado por seu irmão e diretor da Timbalada, Gilson Freitas, como “o homem que materializa os sonhos de Brown”, ele não delega todas as decisões a esses profissionais. Diz o ditado que é o olhar do dono que engorda o gado e parece ser esse o princípio que rege o conjunto de ações e resultados que envolvem a imagem de Carlinhos Brown.

Referências

- ALBINO, José Coelho de Andrade et al. Internacionalização de marcas de luxo brasileiras: um estudo de caso da joalheria H. Stern. *Internext*, São Paulo, v. 4, n. 1, p.100-129, jan./jul., 2009.
- BARBOSA, Diana Moura. H. Stern lança coleção Miscigens. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 maio, 1999. Caderno C. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2605/cc2605a.htm>. Acesso em: 19 maio 2014.
- BROWN, Carlinhos; TAVARES, Alain. Earth mother water. In: BROWN, Carlinhos. ADOBRO. São Paulo: Sony, 2010.
- BROWN, Carlinhos. *Carlinhos Brown é Carlito Marrón*. São Paulo: Sony, 2003. (1 CD)
- _____. *Alfagamabetizado*. [S. l.]: Virgin; EMI, 1996.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. Estilo, moda e consumo (por uma poética do precário?). ENECULT. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA 2009. (CD ROM).
- COMODORO, Roberto. Um popular planetário: Carlinhos Brown mostra uma peculiar mistura sonora no lançamento mundial de seu primeiro disco solo. *IstoÉ*, Rio de Janeiro, 22 maio, 1996.
- DUMAS, Ana. *Do Brown ao Brau*. Salvador, 1996. (Manuscrito)
- GÓES, Fred. *50 anos de Trio Elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.
- GUERREIRO, Goli. O drible do Candeal: o contexto sociomusical de uma comunidade afro-brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 33, p. 207-248 2005.

- KAVESKI, Valéria. *Valeria Kaveski*: depoimento [25 jul. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador, 2009. Arquivo digital.
- LYRIO, Alexandre. Cabeças feitas. *Correio*, Salvador, 27 jun. 2009. p. 20.
- MARQUES, Carlinhos. *Carlinhos Marques*: depoimento [fev. 2005]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador, 2009. Arquivo digital.
- MAYRINK, Geraldo; LIMA, João G. Os tambores ardem na nação baiana. *Veja*, São Paulo, ed. 1274, 24 fev. 1993.
- MIELE aposta na sensualidade feminina. *Terra*: Morumbi fashion, São Paulo, 28 jun. 2000. <http://www.terra.com.br/exclusivo/mfashion/fotos28_2.htm>. Acesso em: 20 maio 2014.
- M. OFFICER invoca macumba-chic. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev. 2001. Acesso em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0202200116.htm>>. Disponível em: 20 maio 2014.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos*: ensaio sobre desenho vernacular. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- SANTTANA, Lucas; RIBEIRO, Quito. Domingo no Candeal. In: SANTTANA, Lucas. *EletroBEnDodô*. São Paulo: Sony, 1999.
- SOUTO, Ivana. *Ivana Souto*: depoimento [17 set. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador, 2009. Arquivo digital.
- SUKMAN, Hugo. Estética na veia. *Revista Vogue*, São Paulo, n. 334, p. 45, 2006.
- TIMBALADA. *Andei road*. [S. l.]: Polygram, 1996.
- THE BEATLES. *Abbey road*. Londres: Apple Records, 1969.
- VIANNA, Ray J. L. *Raymundo José Lourido Vianna*: depoimento [6 ago. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador, 2009. Arquivo digital
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil*: conversas com músicos brasileiros. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Trajetórias artísticas e culturais: uma reflexão acerca das transformações de campo

Wagner Vinhas

Introdução

As trajetórias são meios fortes para expressar a tensão entre estrutura e agência. Em cada época, emerge no cenário cultural e artístico uma variedade de nomes consagrados pela história da arte e que são prestigiados por seus feitos considerados singulares: pela inovação técnica, criatividade ou comportamento. Nas estantes das livrarias, em particular nas áreas destinadas às biografias, encontramos histórias de pessoas ou de grupos que marcaram um determinado tempo histórico e um determinado espaço geográfico. Podemos dizer que comumente encontramos retratados nas histórias de vida certos personagens que, de alguma maneira ou por algum motivo, são lembrados de geração a geração. Na “calçada” da fama foram escritos nomes como Mozart, Richard Wagner, Cartola, Noel Rosa, Wilson Batista, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra, Chico Science, Sheik Tosado, Eddie, entre tantos outros. Além dos nomes supracitados, podemos citar grupos como Rolling Stones, Bee Gees, Doces Bárbaros, Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Faces do Subúrbio etc. Em parte, o sucesso alcançado por estes personagens é fruto de singulares trajetórias no campo artístico ou cultural.

Contudo, o que iremos focalizar não são tanto os feitos destes personagens, mas sobretudo, a relação de suas trajetórias com as condições de uma época. Assim como Mozart, considerado um gênio atemporal,

se viu obrigado a submeter-se às regras da Corte, ao obedecer às vontades de um monarca, o artista não está livre para fazer exatamente o que deseja, mas ao contrário, precisa estar em sintonia com as estruturas do seu tempo. Para Norbert Elias (1995), somente considerando as estruturas sociais de uma época é possível discernir o que um personagem, envolvido por tal sociedade, é capaz de fazer enquanto indivíduo, e o que – não importa a força, grandeza ou singularidade – não é capaz de fazer.

Considerando o que torna possível a ascensão de um gênio, um nome de sucesso ou, mais recentemente, uma celebridade, não podemos esquecer a presença de outros agentes, objetos e condições que auxiliam na constituição de uma trajetória artística ou cultural. Segundo a teoria do ator-rede de Bruno Latour (2000), o ator deve ser considerado uma rede de certos padrões de relações heterogêneas. Na música, por exemplo, a rede é composta pelo artista, pelo repertório musical, pelos instrumentos, pela equipe etc. Podemos dizer que os demais elementos da rede, extraindo o artista em foco, renunciam à sua posição em detrimento daquele que está no centro das atenções, sendo que um problema técnico, por exemplo, pode fazer emergir todos ou partes dos elementos constitutivos da rede.

O que está em foco é a constituição de um determinado campo, artístico ou cultural, cujo *habitus*¹ torna possível o posicionamento dos agentes em sua estrutura hierárquica. A definição de campo é importante para entender o jogo em questão, sendo que, em cada época, em cada sociedade, o campo é constituído por certas regras que refletem o microcosmo de uma dada organização social. É dessa forma que Pierre Bourdieu (2006) fundamenta a sua Teoria da Ilusão Biográfica, questionando a possibilidade de uma trajetória individual em um campo nitidamente marcado pela presença de outros agentes. Sendo assim, a carreira individual depende da construção e da legitimação do campo, o que só pode ser alcançada coletivamente.

Partindo da concepção da Teoria da Reflexividade de Anthony Giddens (1991), podemos inferir que a agência consiste nos meios pelos quais o agente se movimenta através da estrutura social. Neste sentido, a estrutura oferece simultaneamente as resistências e as possibilidades para ação. Essa visão é importante para entender a tensão

1 *Habitus* é um conhecimento adquirido, e também um haver, um capital, indicando a disposição incorporada, quase postural de um agente em ação. (BOURDIEU, 1989)

entre estrutura e agência e focar os limites e as alternativas para uma teoria da ação, no sentido conferido por Max Weber (1973). Seria dessa forma que ocorreriam as transformações no campo, e mais especificamente na sociedade, através da tensão que os agentes realizam sobre as estruturas vigentes.

A hipótese aqui desenvolvida é que, contemporaneamente, as trajetórias têm focado mais a carreira individual em detrimento da coletiva. É que, nos últimos anos, a trajetória dos artistas parece não configurar um movimento cultural mais amplo, como ocorreu com o Tropicalismo, a Bossa Nova e mais recentemente com o *Mangue Beat*. O que defendemos é que tal individualização está imbricada com fenômenos mais amplos, como a globalização econômica, o neoliberalismo e a consolidação de um Eu acima de qualquer possibilidade de organização que enfatize a ideia de coletividade.

O que queremos enfatizar é a influência das condições sociais na construção das trajetórias artísticas e culturais, bem como os processos de resistência dos agentes frente às limitações estruturais de sua época. Do nosso ponto de vista, as transformações ocorrem de forma relacional, nem tanto pela força e singularidade da agência, nem somente pelas transformações nas estruturas sociais, mas por uma combinação de fatores articulados de forma dialética. É neste sentido que somos simpáticos à ideia de que as mudanças quantitativas respondem pelo acúmulo que torna possível uma transformação qualitativa no campo.

Finalmente, o capítulo está estruturado de forma a apresentar o aspecto individualizante do artista através da trajetória de Mozart, seguida de alguns casos de artistas envolvidos com certos movimentos culturais, como ocorreu com Noel Rosa, Caetano Veloso, Chico Science etc. Na segunda parte, buscamos analisar a relação entre estrutura e agência, procurando refletir acerca das limitações e das possibilidades diante da tensão histórica entre estes dois aspectos fundantes da vida em sociedade. Para concluir, oferecemos uma reflexão sobre o papel da estrutura e da agência no campo artístico.

O estilo musical e a individualidade de um gênio

Mozart é provavelmente um dos músicos mais biografados e mais famosos da história musical. Nascido em uma família pequeno burguesa, seu pai foi um importante regente da Corte de Salzburg, criando os dois filhos, Mozart e a irmã, em uma vida, por um lado, com certos confortos e, por outro, igualmente limitada. O filho, mais do que a pequena Mozart, foi educado para ser um grande músico, realizando, ainda criança, inúmeros concertos pelas Cortes da Europa. Foi um menino bajulado nas rodas aristocráticas, frequentando palácios e grandes salões de audição na época. Para Elias (1995), a vida de Mozart foi a construção de um gênio. É claro que o pequeno Mozart aprendia tudo com muita rapidez, chegando a comover o seu experiente pai. A infância de Mozart transcorreu tranquilamente, e sendo aceito com entusiasmo nas grandes Cortes. Orientado pelo seu amado pai, fazia sucesso onde quer que tocasse seus instrumentos. Ainda jovem, foi aceito oficialmente entre os regentes da monarquia e ganhava rendimentos considerados razoáveis para a época e para a sua pouca idade.

As suas primeiras iniciativas de independência profissional foram desastrosas, o que fez com que desistisse temporariamente das grandes Cortes e retornasse ao seu país de origem. Uma das mais significativas dificuldades do jovem Mozart era se adequar às hierarquias da monarquia, às limitações que o cargo de compositor e regente impunha. Nas Cortes famosas, a ânsia pela novidade não permitia que um artista ficasse por muito tempo no altar da fama e logo a aristocracia local desejava algo novo para o seu deleite. A compreensão musical da época era outro obstáculo à ascendência de um compositor que almejava ser independente e continuamente enfrentava críticas da aristocracia, que se sentia mais culta do que os membros da pequena burguesia. Paradoxalmente, segundo Elias (1995), a insubordinação de Mozart foi responsável pela devoção ao seu estilo musical e, simultaneamente, por suas dificuldades financeiras, profissionais e sociais. Sem a transgressão, Mozart não teria composto suas importantes peças musicais e, possivelmente, estaria limitado à compreensão musical de uma determinada época.

Para Elias (1995), os *outsiders*² podem se sentir iguais ou superiores às camadas predominantes e, às vezes, podem reagir rancorosamente às situações extremas – humilhações, por exemplo – a que estão expostas. Contudo, enquanto o poder estabelecido permanecer intacto, pode exercer uma atração sobre o *outsider*. Muitas vezes, o maior desejo de um *outsider* é ser reconhecido como igual. Este objetivo pode tornar-se o foco de seus atos e desejos, sua fonte de significado: nenhum outro sucesso, nenhuma outra estima tem tanta força quanto ser reconhecido pelo círculo em que são vistos como *outsiders*. Paradoxalmente, os personagens que se sujeitam às estruturas de sua época e ao meio acabam presos às formas tradicionais e com menos liberdade para inaugurar uma nova tradição – em certos campos – característica dos trabalhos que deixam como legado.

Certos personagens tomam decisões que afetam o seu futuro, o que evidencia como é equivocada a divisão conceitual entre autor e ser humano: o desenvolvimento da obra, a qualidade como autor de uma obra é inseparável do desenvolvimento de outros aspectos de sua pessoa. Esse parece ser o caso de Mozart, um artista em uma época com poucas condições para a afirmação de sua genialidade, imperiosamente atrelado às amarras do seu tempo, que teve uma vida turbulenta e um fim trágico – uma morte ainda muito jovem. Para Elias (1995), a vida conflituosa de Mozart refrata a luta entre as classes socialmente antagônicas em uma determinada época: a aristocracia e a burguesia emergente.

Só mais tarde, com a trajetória de Richard Wagner, é que teremos as condições favoráveis para um artista se ver livre das amarras e dos caprichos da aristocracia. Então, os salões terão sido transformados em salas de escuta para um público mais amplo, em particular a burguesia, que ascendia vertiginosamente. Mozart não aproveitaria dos frutos da luta que iniciou. O seu reconhecimento ficou restrito à posteridade e, mesmo sendo atração nos grandes salões quando criança, o reconhecimento do seu talento foi suprimido pelas mudanças e, de certa forma, pela crise que assolava o final de toda uma época: a era aristocrática. A sociedade mudava rapidamente e, mesmo que não se desse conta, era palco de uma crise individual, de Mozart, e de suas ideias que iam além

2 Em uma tradução literal, *outsiders* significa os de fora, forasteiros. É um conceito proposto por Elias e Scotson (2000) para abordar situações em que em uma comunidade, grupo ou sociedade, existem os estabelecidos – coesos e integrados, por isso igualmente superiores e poderosos – e os de fora – não inseridos no grupo, desconsiderados, marginalizados.

do seu tempo. Desejava livrar-se das correntes impostas pela Corte; desejava modificar a estrutura da composição de sua época; inaugurar uma nova tradição; ser reconhecido no seu círculo de ouvintes; permanecer nos grandes centros culturais, como Paris e Veneza.

O caso de Mozart é exemplar para demonstrar como a singularidade de um artista pode ser sufocada pelas condições sociais de seu tempo e demonstrar como as estruturas sociais mudam lentamente em direção ao futuro do qual os seus primeiros protagonistas nem sempre podem usufruir. Diferentemente, Richard Wagner, que nasceu 15 anos depois de Mozart, viveu sem depender das classes dominantes e sem estar atrelado ao desinteresse das elites pela inovação criativa dos artistas. Richard Wagner foi um artista mais livre neste sentido, usufruindo das condições necessárias para viver de forma independente através do seu ofício.

É possível inferir que o jovem Mozart viveu uma vida autônoma, no sentido aqui conferido, sem estar ligado a qualquer tipo de organização profissional ou movimento cultural, mas seguindo um estilo ao qual estava destinado a percorrer. É claro que Mozart foi singular e inovou na música considerada clássica, mas o seu talento foi subjulgado pelas estruturas vigentes de sua época. É neste sentido que os exemplos a seguir nos conferem uma visão diferenciada do que ocorreu com o gênio Mozart, e temos outros grandes nomes da música rompendo com estruturas igualmente problemáticas, conferindo à sua época não apenas um avanço musical, mas uma releitura e até uma revolução artística.

Os movimentos culturais e a formação de gênios

Noel, patrimônio imaterial do Brasil e da humanidade. Nascido em Vila Isabel, filho de uma bem sucedida família burguesa do Rio de Janeiro. Foi estudante de medicina e, mais tarde, um dos mais expressivos sambistas e boêmios que o país conheceu. A singularidade de Noel Rosa, e dos artistas de sua época, só pode ser entendida em relação ao movimento cultural de valorização ao samba. O estilo musical que outrora foi perseguido e marginalizado, e que ascendeu à posição de música nacional, passou a ocupar espaços expressivos nas rodas da elite brasileira. O samba, música considerada de menor categoria pelos amantes das salas de audição, tomou, a partir da década de 1930, espaços expressivos como emblema de nossa brasilidade. Quem nunca

ouviu os versos: “quem não gosta de samba, bom sujeito não é”? Noel, Wilson Batista, entre tantos outros nomes, fizeram das composições de samba um movimento cultural que ligava a zona sul do Rio com as camadas mais populares da cidade. É claro que, às vezes, isso ocorria através de disputas e intrigas, evidenciando o jogo pela legitimação do estilo de samba. No morro, o samba era de improviso; no asfalto, o samba tinha o formato de canção. A canção, adaptada para o formato do rádio, acabou sobressaindo sobre as demais formas e vigora majestosamente. O primeiro samba gravado, *Pelo telefone*, assinado por Ernesto dos Santos, o Donga, mantinha estreitas relações com o aparentado maxixe. (SOUZA, 2003)

Na década de 1930, o rádio foi um importante instrumento de integração nacional, bem como da consolidação da nossa brasilidade. O repertório musical de caráter nacional foi difundido através da difusão radiofônica, o que implica dizer que uma variedade de outros repertórios locais foi excluída da seleção. É assim que, no Nordeste brasileiro, o forró predomina como música regional e o sertanejo no Centro-Oeste do Brasil, e assim sucessivamente. Pelas ondas do rádio, muitos nomes foram consagrados como expoentes de uma época; é a chamada era do rádio. A difusão através do rádio foi responsável por mudanças substanciais na forma de viver a cultura e o gosto pelas coisas locais foi paulatinamente modificado pelo que tinha alcance na radiofrequência.

Foi neste contexto que nomes como Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, entre tantos outros, ficaram conhecidos na seara do samba, caracterizando, no nosso modo de ver, um movimento cultural que, ao mesmo tempo, consagrou estes nomes individualmente, como também um estilo e um movimento cultural. Não seria leviano chamar este movimento de Partido Alto, um tipo de samba característico das grandes rodas sociais e aceito pelas elites nacionais. A consagração do samba enquanto emblema nacional não pode estar desassociado do trabalho destes sambistas.

Quando João Gilberto grava o seu primeiro disco, simultaneamente inaugura um novo movimento musical no Brasil, a Bossa Nova.³ Nomes como Antônio Carlos Jobim, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra, entre outros, são referências de um movi-

3 João Gilberto divide as glórias de ter iniciado o movimento junto com Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

mento iniciado na década de 1950. As condições para a emergência do estilo ocorreram durante o governo de Juscelino Kubitschek, marcado pela política desenvolvimentista e pela influência da cultura norte-americana. (SOUZA, 2003) Com um estilo característico, a Bossa Nova foi responsável pela difusão da música brasileira no mercado internacional, particularmente entre os músicos estadunidenses. A Bossa Nova passa a ser executada fora do Brasil por nomes como Frank Sinatra, Sarah Vaughan, Stan Getz, Ella Fitzgerald, entre outros. É possível que seu sucesso entre os norte-americanos se deva à influência do jazz, principalmente nas canções. Sua peculiaridade é ter se formado como um movimento musical de egressos da universidade, e por isso mais aceito pela elite intelectual da cidade do Rio de Janeiro que por outras instâncias da sociedade carioca.

A Bossa Nova, além de um estilo musical com uma estética característica, é um movimento musical que aglutinou grandes nomes da música brasileira, consagrando não apenas o estilo no Brasil e fora dele, mas igualmente a carreira de artistas que fizeram parte do movimento. A sua importância não é apenas devido à sua produção, mas à influência que desempenhou, e desempenha, na música nacional. O estilo teve impacto positivo e negativo sobre outros movimentos posteriores, atingindo nomes mais recentes da produção nacional.

Saídos do Estado da Bahia, Caetano Veloso, Maria Betânia, Gilberto Gil e Gal Costa chegam ao Sudeste brasileiro como os Novos Baianos. Este grupo de artistas fazia parte de um movimento mais amplo, denominado de Tropicalismo que, para Paiano (1996), é mais conhecido pela música, mas que teve nomes importantes no cinema, no teatro e nas artes plásticas. O Tropicalismo foi uma reação ao estilo bem comportado da Bossa Nova e contou com a criatividade de Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé, na música, nas artes plásticas com Hélio Oiticica e no cinema com o talento de Glauber Rocha. O movimento tropicalista não foi apenas um estilo musical, mas um estilo de vida que se opunha à obsessão político-ideológico de outros movimentos musicais da época, e que estava alinhado com a concepção primordial do movimento antropofágico.

O Tropicalismo foi um movimento bastante criticado pela sua forma supostamente despolitizada, e só mais tarde foi reconhecido como crítica à visão homogeneizada de protestar contra a cultura predominante no país. Trazia, em seu bojo, fortes aspirações para romper com

o imediatamente necessário e “concreto”, colocando outras prioridades para a vida dos brasileiros.

Os Novos Baianos consagram a trajetória artística dos seus integrantes, fazendo uma releitura de Bahia, navegando pelas fronteiras da tradição e da modernidade. Mais tarde, individualmente, cada um dos Novos Baianos se torna um ícone da música brasileira, sem, no entanto, perder a dimensão de um movimento iniciado coletivamente.

O Manguê *Beat* foi um movimento cultural surgido no Recife, na década de 1990 cujo maior expoente foi Chico Science em parceria com o grupo musical Nação Zumbi. O movimento emerge das margens do rio Capibaribe e desloca-se para outras partes da cidade, tendo como espaço privilegiado o conjunto arquitetônico denominado de Recife Antigo. O movimento consagrou nomes como Mundo Livre S/A, Sheik Tosado, Mestre Ambrósio, Faces do Subúrbio, Eddie, entre outros. Saindo de Pernambuco, o movimento ganha o cenário nacional com influências da cultura popular: maracatu, coco e afoxés. As músicas misturam o legado regional com influências do *rock* e releituras da estética pernambucana e nordestina. Uma das mais expressivas influências, *Homens e caranguejos*, de Josué de Castro,⁴ teve como pano de fundo os mangues da cidade, bem como a população residente destas áreas em particular.

O movimento consagrou nomes como Chico Science, Fred 04, Siba, bem como os grupos musicais Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Mundo Livre etc. O Manguê *Beat* não apenas projetou os seus idealizadores, como consagrou este novo movimento cultural e lançou a cultura pernambucana em um novo cenário nacional e internacional. A cena cultural no Recife Antigo, e mais amplamente na cidade do Recife, foi tomada pelas novas manifestações da cultura pernambucana. Foram anos de efervescência cultural, revalorização da cultura popular, releituras de aspectos estéticos da cultura pernambucana, incremento do carnaval e das suas manifestações.

4 Foi médico e antropólogo, nasceu na cidade do Recife e deixou um legado que inclui a obra *Geografia da fome*, e o romance *Homens e caranguejos*, trabalho que influenciou sobremaneira uma geração de artistas pernambucanos.

O problema da estrutura e da agência

Para que possamos compreender melhor os fatores em jogo nas trajetórias apresentadas, faz-se necessário traçar algumas linhas sobre o que estamos definindo como sendo estrutura e agência, levando o leitor a obter uma visão dos princípios que norteiam cada uma delas e como estão imbricadas com a elaboração da vida contemporânea.

Para Giddens (1989), o agente ou o ator se refere ao aspecto inerente dos que fazem, à capacidade para entender o que fazem, enquanto o fazem. As capacidades reflexivas estão envolvidas com o fluxo da conduta cotidiana nos contextos da atividade social. A proposta, aqui, consiste na superação das dicotomias entre atividade humana e estrutura, sendo a estrutura simultaneamente restritiva e facilitadora. O momento da produção da ação é também o momento da reprodução nos contextos do desempenho cotidiano da vida social.

Segundo Giddens (2002, p. 39), o humano é saber, “[...] em termos de uma descrição ou outra, tanto o que se está fazendo como por que se está fazendo.” Toda atividade humana ocorre de maneira reflexiva. As convenções sociais produzidas e reproduzidas em nossas atividades diárias são reflexivamente monitoradas pelo agente como parte do “seguir em frente” nas diversas situações de nossas vidas. “A consciência reflexiva, neste sentido, é característica de toda ação humana e é a condição específica daquela reflexividade institucional maciçamente desenvolvida [...]”. As atividades cotidianas são monitoradas continuamente e esse monitoramento envolve a ação de descrever a natureza e as razões do comportamento.

É neste sentido que podemos falar de uma “consciência prática” como parte do monitoramento reflexivo da ação. Embora seja “não consciente”, não quer dizer que seja inconsciente. Não existe uma distinção clara entre a consciência descritiva e prática da ação. (GIDDENS, 2002) É dessa forma que podemos conceber a autorreflexão do eu. O processo de refletir, inerente a cada um de nós, leva a pensar em diferentes momentos de nossa existência: passado, presente e futuro. Em seu conjunto, Giddens (2002) chama este processo de autobiografia:

[...] o desenvolvimento de um sentido coerente de nossa história de vida é um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro. O que fazer? Como agir? Quem ser? São perguntas centrais para

quem vive nas circunstâncias da modernidade tardia — e perguntas que, num ou noutro nível, todos respondemos, seja discursivamente, seja no comportamento no dia-a-dia. (GIDDENS, 2002, p. 71)

Para Giddens (2002, p. 75, grifo nosso), “[...] fica claro que a auto-identidade, como fenômeno coerente, supõe uma narrativa — a narrativa do eu [ou nós] é explicitada.” A auto-identidade é produzida pelo ato de autorreflexão que envolve a trajetória percorrida do eu (ou nós) presente, passado e futuro. “[...] O autoentendimento se subordina ao objetivo mais amplo e fundamental de construir/reconstruir um sentido de identidade coerente e satisfatório.” (GIDDENS, 2002, p. 74)

Somos continuamente levados a romper com a “determinação” – a sensação de segurança em um mundo cujos acontecimentos e situações parecem estar previamente constituídos – o que, por outro lado, envolve riscos em seguir novos cursos de ação. Giddens (2002, p. 79) chama essas escolhas de estilos de vida.

A modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e, ao mesmo tempo, oferece pouca ajuda sobre as opções que devem ser selecionadas. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto-identidade.

Falar de escolhas em contextos modernos não implica dizer que estão abertas para todos ou que é possível escolher com pleno conhecimento de todas as opções possíveis. Alguém comprometido com um determinado estilo de vida necessariamente veria várias opções como “inadequadas”, da mesma forma que os outros com quem estivesse em interação. A seleção ou criação de estilos de vida é influenciada por pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, bem como pelas circunstâncias socioeconômicas. (GIDDENS, 2002)

Sumariamente, podemos dizer que a estrutura não existe independente dos conhecimentos que os agentes possuem do que fazem cotidianamente. A modernidade deu maior ênfase ao indivíduo, à individualização, à maneira pragmática da ação, o que não nos permite concluir que os agentes estão livres dos limites estruturais ou das regras estabelecidas pelas instituições sociais. Como foi afirmado, estrutura e agência participam de um jogo que simultaneamente limita,

mas oferece segurança no caminho a trilhar, transgride, permitindo que mudanças ocorram. Isso possui duas implicações características: as regras sociais fazem parte das estratégias das antigas gerações e também servem de repertório para as futuras gerações. É neste sentido que podemos destacar certos momentos nos quais um grupo assume para si a tarefa de formular estratégias no presente e que reflitam no futuro.

Para entender a influência, bem como as transformações ocorridas na relação entre agência e estrutura, em particular através das mudanças econômicas e políticas, será preciso passar para o segundo foco de nossa exposição. Trata-se de traçarmos algumas considerações sobre a influência burguesa, ou melhor, o modo burguês de organizar a vida social.

Para Norberto Bobbio (2000), o liberalismo se refere a uma determinada concepção de Estado com poderes e funções limitadas – aplicadas tanto ao Estado Absolutista como Social. A base filosófica do liberalismo é a doutrina dos direitos dos homens elaborada pela escola do direito natural (jusnaturalismo): todos os homens, indiscriminadamente, têm por natureza – e assim independente da sua própria vontade, ou vontade de poucos, ou mesmo de um – certos direitos fundamentais: direito à vida, liberdade, segurança, felicidade. O direito dos homens está na base das declarações dos direitos norte-americanos de 1776 e da França revolucionária, a partir de 1789. Está na base do liberalismo o direito à liberdade, entendido como esferas individuais de ação de posse de bens protegidos perante o poder coativo do soberano; a igualdade se referindo à igualdade de liberdade, que implica o direito de cada um gozar tanta liberdade quanto compatível com a liberdade dos outros. Em tese, igualdade e liberdade são antitéticas à medida que não se pode realizar plenamente uma sem limitar fortemente a outra.

Conforme Bobbio (2000), nenhum dos princípios de igualdade do liberalismo tem a ver com o igualitarismo democrático, a não ser pela soberania popular. A igualdade liberal não vai além da igualdade de oportunidades. Seu ponto de partida é o indivíduo, mesmo que não prescindia do fato de que o homem seja um ser social, e nem considere o indivíduo isoladamente. Será paulatinamente que o liberalismo terá como foco a defesa da economia de mercado e da liberdade da iniciativa econômica.

Conforme Bobbio (2000), o neoliberalismo é uma doutrina econômica na qual o liberalismo político é um modo de realização, uma defesa intransigente da liberdade econômica. Friedrich Von Hayek insistiu

na indissolubilidade da liberdade econômica como um valor intrínseco e as demais liberdades como valor instrumental; o neoliberalismo, assim como o liberalismo, se afirma como uma teoria de limitação do poder do soberano.

Segundo Perry Anderson (2010), o neoliberalismo surge logo após a II Guerra Mundial como reação teórica e política ao Estado intervencionista e de bem-estar social. *O Caminho da servidão*, de Friedrich Von Hayek (1944), acusa o Estado de limitar o mercado – e a liberdade –, o que representaria uma ameaça em termos econômicos e políticos. Nos anos que se seguiram (1950-1960), o neoliberalismo não alcançou a amplitude desejada, visto o acelerado crescimento do capitalismo pós-guerra. O discurso do neoliberalismo, nestas décadas, acentuava o aspecto maléfico do novo igualitarismo que limitava a liberdade do cidadão e a vitalidade da concorrência. Por conseguinte, defendia a desigualdade como um valor positivo, à medida que impulsionava a prosperidade de todos. Será a partir da crise dos anos de 1970, mais precisamente em 1973, que as ideias neoliberais vão ganhar terreno, ancoradas nas baixas taxas de crescimento e acentuada inflação por conta da recessão econômica que atingiu o mundo capitalista. Diante da crise, Hayek defendia medidas que alinhavam um Estado forte de controle sobre os sindicatos – que minavam a acumulação capitalista – e diminuição dos gastos sociais e da intervenção econômica.

Foi em 1979, com o governo Thatcher na Inglaterra; em 1980, com o governo de Ronald Reagan nos EUA; em 1982, com o governo de Kohl na Alemanha; em 1983, seguidos pelos demais países europeus, com exceção da Suécia e da Áustria, que se consolida o governo da nova direita nos países de capitalismo avançado. Os chamados governos euro-socialistas – França, Espanha, Itália, Grécia e Portugal – falharam na tentativa de construir o equivalente da social-democracia no sul europeu, e na década de 1980, estes países foram forçados a implementar medidas neoliberais, seguindo o exemplo de outras nações de capitalismo avançado. Segundo o balanço de Perry Anderson (2010), o neoliberalismo conseguiu executar a agenda de deflação – pelo menos nos países de capitalismo avançado – e controlar os empregos e salários, não obtendo o mesmo sucesso com a taxa de crescimento, que se manteve em níveis inexpressivos. Para Anderson, as medidas

– desregulamentação financeira – serviram mais para criar as condições da inversão especulativa do que produtiva.

No caso da América Latina, a primeira experiência neoliberal se deu no Chile, durante o governo Pinochet. Isso ocorreu antes do governo Thatcher e fora baseado nas ideias de Friedman. Contudo, só podemos afirmar que a virada neoliberal nos países latino-americanos se inicia com o governo de Salinas, no México, em 1988, seguida por Menem, em 1989, na Argentina; Carlos Andre Perez, na Venezuela e Fujimori, no Peru. No caso brasileiro, o neoliberalismo tem suas bases construídas durante a ditadura militar, sendo que emerge com o governo de Fernando Collor e se consolida com os governos posteriores, especialmente com a chegada de Fernando Henrique Cardoso, que adotou quase integralmente as medidas dos neoliberais dos países de capitalismo avançado.

Das trajetórias coletivas às individuais: estrutura e agência no contexto contemporâneo

O que podemos reter dos casos apresentados? Inicialmente, podemos perceber, através da trajetória de Mozart, que os artistas nem sempre constroem a sua história como desejam, mas sob a influência de certas condições historicamente determinadas. No caso de Mozart, é tanto verdade, considerando as condições da época, que apresentava pouca ou nenhuma possibilidade de ascensão fora das Cortes, o indivíduo pouco podia fazer frente às imposições da estrutura social vigente e de uma época historicamente determinada. Só mais tarde, com o advento da modernidade, é que poderemos falar de autonomia relativa, principalmente na relação entre indivíduo e sociedade, estrutura e agência. Consideramos como autonomia relativa porque parece ser um tanto absurdo falar de autonomia total, mesmo contemporaneamente. É interessante enfatizar o aspecto individualizante da trajetória artística na era monárquica. É neste sentido que não podemos falar de um movimento musical ou cultural.

Com relação aos demais casos, podemos afirmar que certas trajetórias artísticas estão imbricadas com as trajetórias de movimentos musicais ou culturais e, simultaneamente, fortalecem as trajetórias coletivas

ou individuais de seus protagonistas. É neste sentido que concordamos com Elias (1995) sobre a necessidade de estudar as trajetórias artísticas conjuntamente com os movimentos dos quais fazem parte. É dessa forma que as trajetórias artísticas, musicais ou culturais participam da constituição do campo da arte. Em certo sentido, ajudam a definir aquilo que Bourdieu (1989) denominou de *habitus*. Sendo assim, o legado propiciado por certos movimentos – Partido Alto, Bossa Nova, Tropicalismo, Manguê *Beat* – constituem um *modus operandi*, um estado prático, ou seja, definem certas normas do que é preciso fazer no momento próprio e com a conduta mais adequada.

Insistimos na ideia de que a trajetória artística, outrora marcada por movimentos musicais e culturais, é cada vez mais individualizada, sem implicação com movimentos de qualquer natureza. Em outras palavras, as trajetórias individuais, outrora imbricadas com as trajetórias coletivas, passaram a sofrer modificações substanciais. Rapidamente, as trajetórias deixaram de ser coletivas e passaram a ser cada vez mais individuais: cada artista faz o seu caminho dentro de um estilo musical. Como veremos, essas mudanças possuem relação com as transformações estruturais da sociedade contemporânea e fazem com que os agentes reorganizem as suas práticas diante de um mundo cada vez mais globalizado e orientado economicamente.

Inicialmente, será preciso fazer uma distinção entre movimentos e estilos. Quando nos referimos aos movimentos, queremos chamar a atenção para um processo que vai além da ideia de estilo, enquanto simplesmente uma influência ou orientação – ou como diria Giddens (2002), uma narrativa de autoidentificação. O movimento diz respeito a uma forma de produção envolvendo uma coletividade, ou seja, um coletivo de artistas que produz em “parceria”. É dessa forma que, na Bossa Nova, Vinicius de Moraes, conjuntamente com Antônio Carlos Jobim, Baden Powell, Carlos Lyra e Toquinho, criaram não apenas um estilo seguido por outros, mas um movimento de ruptura com uma estética mais ou menos estabelecida em sua época. O mesmo pode ser dito em relação aos demais movimentos: Partido Alto, Tropicalismo e Manguê *Beat*. O estilo, por sua vez, é uma forma de reprodução, ou seja, uma produção em que as novas gerações de artistas assimilam, com certa

dose de criatividade, um modelo estabelecido, seguindo, e orientando-se por ele para compor as suas próprias peças.⁵

Esclarecida a distinção entre movimento e estilo, podemos passar para as razões pelas quais os movimentos deram lugar aos estilos. Em primeiro lugar, constata-se uma maior racionalização no campo artístico, o que implica dizer que a especialização provocou mudanças expressivas no modo de produção artística. Em segundo lugar, podemos afirmar que as transformações estruturais da sociedade, em particular, as mudanças provocadas por uma revisão do liberalismo, ou seja, o neoliberalismo em sua versão mais acabada, também trouxeram modificações significativas para o campo da arte. Vejamos como esses fatores se desenvolvem historicamente:

Para Weber (1973), a modernidade é caracterizada por uma maior racionalização dos processos sociais. Não seria a Teoria da Ação, em última instância, a maximização dos resultados com menor esforço possível? A perseguição de objetivos supõe o estabelecimento de metas – racional – e a constituição dos meios – caminho – para alcançar os objetivos pretendidos. Não pode ser diferente com a arte e a constituição do campo artístico. A configuração de um mercado de bens simbólicos e a emergência de especialistas, neste caso os marchantes, podem ser considerados fatores de maior racionalização da arte. Tudo isso foi constituído aos poucos, com a especialização do campo da arte e a criação de regras específicas, um *habitus* em particular.

Segundo Bourdieu (1996), não é possível compreender o atual estado da arte sem considerar a experiência de artistas no século XIX. É importante considerar o horror que o burguês representava e a aversão que provocava, bem como considerar a expansão de industriais e negociantes com enormes riquezas, novos ricos “sem cultura” e obstinados em fazer valer o poder do dinheiro sobre as formas intelectuais da arte. A relação entre produtores de arte e elite dominante é de total dependência do primeiro com relação ao segundo. Nas palavras de Bourdieu, uma verdadeira subordinação estrutural. Os salões são lugares de encontros de artistas por afinidades, mas também locais para as interações diretas com os poderosos, onde ocorrem verdadeiras articulações entre os campos.

5 Estamos chamando de estilo o samba, o *rock*, o axé, o sertanejo etc.

Assim sendo, a visão ambivalente do chamado grande público parte de uma visão equivocada, na qual toma o burguês como alguém absorvido pelas preocupações vulgares dos negócios e o povo como embrutecido pelas atividades produtivas. Isso leva à visão equivocada do espaço e da função social do artista, o que implica dizer que tais espaços não são apenas o laboratório de invenção da arte, do estilo de vida artística, mas também de seu próprio mercado. Não seria surpresa dizer que o caminho para a autonomia foi facultar regras específicas do campo, como se, para afirmar a condição de artista, devesse manifestar certa distância com relação aos valores dominantes.

Para o mesmo autor, a constituição do campo artístico é alcançada pela relativa autonomia em relação ao econômico e o político, o que inaugura uma economia às avessas, fundada em uma lógica específica, na natureza dos bens simbólicos: mercadoria e significação permanecem relativamente independentes. É neste sentido que coexistem dois modos de produção antagônicos: a arte baseada na ideia de desinteresse e a relativa aos lucros econômicos. Essa relação é melhor explicitada considerando o campo de poder, ou seja, o espaço das relações de força entre os diversos agentes ou instituições com capital necessário para ocupar as posições nos diferentes campos: econômico e cultural. É preciso dar atenção à hierarquia nas relações entre diferentes espécies de capital e entre seus detentores, e veremos que por mais livres que pareçam estar, não podem deixar de se sujeitar aos campos globalizantes, como o econômico e o político.

Nessa mesma linha de entendimento, coexistem na sociedade dois modos antagônicos de produção e circulação de bens artísticos: a desinteressada e denegada da economia (longo prazo) e a do lucro econômico (curto prazo). A primeira, orientada à acumulação do capital simbólico e a segunda, orientada segundo as regras do comércio, como em qualquer outro ramo, conferindo prioridade à difusão, ao sucesso imediato e amplamente ajustado à clientela. A produção artística contemporânea, ou parte expressiva do que é produzido, atende mais diretamente às demandas preestabelecidas de gosto e saber, e correspondem a um ciclo de produção curta, para minimizar os riscos e garantir o recebimento acelerado de lucros através da circulação rápida de bens culturais destinados à obsolescência rápida.

A eficácia dos modos de produção possui uma relação direta com o nível de instrução dos receptores, o que implica dar atenção à disposição e à competência necessárias à apreciação de uma ou outra forma. Neste sentido, podemos dizer que não compartilhamos da ideia de que apenas o público sintonizado com a preferência de gosto e saber das elites sabe apreciar uma peça musical. Cada vez mais é possível observar que a produção cultural se volta para um público formado pelas chamadas camadas populares ou, como os economistas gostam de dizer, das classes C e D. A programação televisiva é emblemática neste sentido e, atualmente, podemos acompanhar o protagonismo das empregadas domésticas nas telenovelas brasileiras. À medida que a economia nacional, em sintonia com a economia mundial, muda de rumo, também modificam as posições dos que detêm o poder sobre a produção e a difusão de certos bens culturais. E a produção artística é cada vez mais orientada pela produção voltada para o lucro econômico, e a autonomia do artista, ou pelo menos uma parcela expressiva dos que compõe o campo, são cada vez mais dependentes das demandas do mercado.

Como vimos anteriormente, isso ocorre por vários fatores, contudo, mais recentemente, pode ser atribuído à tendência globalizante dos mercados, ou seja, à tendência de produzir bens padronizados para um público que se acredita ser cada vez mais homogêneo, ou que se acredita aceitar um tipo de bem cultural que se destina a determinados grupos ou classes sociais. Isso, do nosso ponto de vista, não ocorre apenas com as camadas mais populares, podendo ser também observado nas elites. Não parece ser correto dizer que o gosto da camada popular é manipulado pelos chamados formadores de opinião. Seria uma visão simplista do que está ocorrendo, mas por outro lado, não podemos negar a intenção de formar, de alguma maneira, dentro de determinados meios de difusão, certa preferência de gosto e saber. E como sabemos, essas preferências tendem a ser constituídas por meios cada vez mais midiáticos. Neste sentido, podemos também inferir que as possibilidades de formação das preferências são limitadas pelos meios disponíveis na sociedade: a mídia, a escola, as galerias, os museus etc.

A maneira de converter a produção cultural em bem de consumo que assegure lucros econômicos é através da sua equivalência enquanto capital simbólico. No campo artístico, a forma de legitimação, a maneira de alcançar o capital de consagração, ocorre através do reconhecimento

do nome pelos que legitimam o campo, e isso se aplica ao produtor musical, ao artista e ao crítico musical. Isso implica em poder consagrar objetos culturais, assim como ocorre com as grifes, as publicações, as exposições etc. O artista se tornou cada vez mais tributário dos comentários e dos comentadores que contribuem para a produção da obra e da sua reflexão enquanto obra. É dessa forma que podemos ver na Bahia, por exemplo, Caetano Veloso falando sobre o trabalho de Jauperi, bem como Daniela Mercury elogiando a música feita por Magary. Estamos convencidos de que esses artistas não fazem apenas menção e elogios uns aos outros, mas simultaneamente, colocam-se a serviço do fortalecimento de um mercado musical.

Contemporaneamente, essas formas de demonstração coletiva nada têm a ver com os movimentos culturais que vigoraram até a década de 1990. São manifestações que visam a manutenção do campo artístico com finalidades claras de obtenção de lucros. Não se trata mais do movimento envolvendo os afoxés que emergiram no cenário artístico baiano dos anos 1970, ou da Tropicália com os Novos Baianos, mas de um ciclo de produção curto, que minimize riscos e garanta o recebimento acelerado de lucros pela circulação rápida de bens culturais.

É dessa forma que o valor estético do estilo musical parece perenizar nos dias atuais, sem que haja necessidade de confrontar o seu lugar, a sua forma, o seu modo de estar no mundo. Parece simplesmente ser suficiente reproduzir toda a sua carga “genética” nas demais peças produzidas, em uma sequência quase que manufatureira da obra artística. Pode ser que isso esteja ocorrendo em conjunto com a ausência das ideologias, dos ideais, já que teríamos alcançado o fim da história, e tudo aquilo que deveria ser produzido, já o foi. Acreditamos ser difícil que seja assim, mas por outro lado, não podemos deixar de ressaltar o aspecto encapsulado do processo criativo, da ruptura com o mesmo.

De um modo mais amplo, podemos dizer que essas transformações no campo estão implicadas com outras transformações na sociedade, em particular as que se relacionam com o modo de produção capitalista, a formação das preferências de gosto e saber, bem como os investimentos em educação, cultura, lazer etc. É claro que esses modos de organização da vida social acabam determinando certas demandas e exigências em relação à produção artística, em particular na produção dos bens culturais. Essas mudanças ocorrem em graus diferenciados

em cada segmento, sendo que, no caso do entretenimento, isso pode ser percebido de forma mais acabada. A produção midiática, enquanto cadeia extensa de produtores, difusores e reprodutores, envolve uma infinidade de produtos racionalmente pensados para garantir o menor risco possível, com os melhores ganhos econômicos. Esta lógica condiz com os novos preceitos da produção neoliberal e com os modelos produtivos em vigor: o fordismo – produção em série – e o toyotismo – produção por demanda. Quem não faz parte desse jogo está cada vez mais isolado, autônomo, ou, se preferir, empreendedor.

Cabe aos artistas que estão fora do jogo cuidar da produção, da divulgação e da distribuição de seus bens culturais. Atualmente, o artista não cuida apenas do seu trabalho musical, mas incorpora, assim como os demais empreendedores, todas as fases que envolvem o trabalho artístico. Foi dessa forma que vimos, nos últimos anos, artistas consagrados lançarem seus discos independentes em bancas de jornal e, por outro lado, artistas que nunca tiveram expressão na mídia lançarem, sozinhos, o seu trabalho nas redes sociais. A produção vem mudando rapidamente nas últimas décadas e, cada vez mais, com o auxílio dos recursos tecnológicos, o campo tem se transformado de forma assustadora e em uma velocidade impossível de ser imaginada algumas décadas atrás.

Essas transformações só podem ser atribuídas – positivamente e negativamente – às mudanças estruturais ocorridas na sociedade e que exigem respostas rápidas dos seus agentes. O alcance dos mercados é cada vez mais amplo, à medida que se especializa e se torna cada vez mais competitivo, sem necessariamente se tornar mais qualitativo. Nesta corrida pelo sucesso, talvez não haja mais tempo para movimentos culturais. Talvez o mais sensato seja seguir ou prosseguir como um estilo musical já consolidado, sem a necessidade de correr riscos desnecessários, em seguir novos cursos de ação. (GIDDENS, 2002) Seja como for, o trabalho da Sociologia é apontar o que está acontecendo em relação ao campo e não simplesmente tentar dizer o que seja bom ou ruim. Isso, na verdade, cabe à história, ao desenrolar dos acontecimentos.

Considerações Finais

Neste capítulo, buscamos demonstrar que as trajetórias artísticas – individuais ou coletivas – são mais bem compreendidas quando

analisadas em relação às condições sociais existentes em cada época. Para isso, procuramos explorar algumas trajetórias de personalidades e movimentos que nos parecem emblemáticas no sentido de demonstrar as mudanças estruturais ocorridas em diferentes períodos. O nosso argumento consiste na ideia de que as trajetórias artísticas contemporâneas são traçadas de forma individual, sendo que cada artista constrói o seu caminho individualmente, sem fazer parte, como em décadas anteriores, de algum movimento musical ou cultural. Segundo a nossa linha argumentativa, no mundo contemporâneo, a carreira de um artista, a produção de uma vida artística, segue apenas a orientação de um estilo, cuja influência diacrítica está distante das influências exercidas pelos movimentos artísticos e culturais que marcaram boa parte do século XX.

A explicação está relacionada com o modo como a estrutura social vem sofrendo influência de processos como o capitalismo e o neoliberalismo, o que, por sua vez, impacta sobre as práticas sociais no campo artístico. Parece evidente que a ascensão do indivíduo, e mais especificamente do individualismo, vai assumindo um espaço mais expressivo a partir da década 1990, em conjunto com outros processos estruturais no mundo ocidental. Gradativamente, os movimentos culturais vão dando lugar às carreiras individuais, conotando uma ruptura com as formas anteriormente estabelecidas na sociedade, em particular entre as décadas de 1950 e 1990 no Brasil. Contemporaneamente, podemos dizer que, no campo artístico, as carreiras possuem implicações com estilos musicais, o que, por sua vez, não significa uma relação com o que chamamos de movimentos culturais. Diferentemente dos estilos musicais, entendemos que os movimentos tendem a ser contra-hegemônicos ou revolucionários, e não a mimese de um modelo estabelecido.

Referências

- ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; ANDERSON, Perry et al. (Org.). *Pós-Neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático*. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 9-23.
- BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e democracia*. Tradução Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____; SCOTSON, John. L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- _____. *Dualidade da estrutura*. Oeiras: Celta, 2000.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LAW, John. *Notes on the theory of the actor network: ordering, strategy and heterogeneity*. Centre for Science Studies, Lancaster University, Lancaster, 1992.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1973. 2 v.

O surgimento dos blocos de trio e o papel do artista no carnaval de Salvador: das agremiações tradicionais ao estrelato na axé *music*¹

Ruydemberg Trindade Junior

Introdução

Nos últimos anos da década de 1970, o carnaval de Salvador passou por diversas transformações que provocaram mudanças profundas na forma de baianos e turistas brincarem a folia de Momo. A cidade vivia novos tempos; a instalação de projetos industriais nas décadas anteriores promoveu o surgimento e o adensamento de classes sociais até então inexistentes ou inexpressivas na capital baiana. São essas classes médias e altas que, ao alterarem a sua participação no cenário das festas, serão as responsáveis pelo processo que resultou na perda de importância que agremiações tradicionais apresentavam até então e na consequente transferência das atenções a artistas e bandas ligadas aos chamados blocos de trio.

Saem de cena grupos como as escolas de samba, blocos de índios, cordões que mobilizavam diversas comunidades em torno do desfile, envolvendo pessoas que guardavam na identificação com a entidade carnavalesca a motivação pra fazer dela a atração mais bonita da avenida. Entram os blocos de trio que, após a década de 1980, estarão intimamente vinculados a alguns artistas que passariam a ser os maiores atrativos do festejo, posição ocupada anteriormente por essas agremiações.

¹ Este capítulo é uma condensação da Monografia de Conclusão do Curso de História da Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresentada em julho de 2012.

Hoje, os gestores do carnaval soteropolitano enfrentam a tensão de conciliar o espaço ocupado pelos blocos de trio e pelos artistas a eles ligados com a demanda pela valorização das demais manifestações. Trata-se de uma disputa que envolve desde o espaço físico ocupado nas principais avenidas das festas até os melhores horários para o desfile, passando pelo apoio financeiro fornecido por órgãos públicos e pelas gordas verbas publicitárias.

Sendo assim, entender os contornos do carnaval de Salvador nos primeiros anos do século XXI exige um recuo à década de 1970, quando relevantes mudanças econômicas convergiram com um ambiente cultural agitado dando origem a um modelo de festa que se tornará símbolo da cultura de todo o Estado.

O ambiente socioeconômico da cidade quando do surgimento dos blocos de trio

A análise de elementos econômicos ajuda a explicar o processo que culminou na criação dos blocos de trio em fins da década de 1970. Como será discutido a seguir, as camadas sociais diretamente responsáveis pela transformação do carnaval foram frutos do desenvolvimento por que passou o Estado nas década anteriores.

Entretanto, até por volta de 1950, a Bahia enfrentava uma acentuada estagnação econômica, apesar do cenário de otimismo vivido por outros Estados da federação. Segundo Risério (2004), durante o início do século XX, Salvador se apresentou, sob múltiplos ângulos, uma cidade paralisada. Vivia-se então o que Pinto de Aguiar chamou de o “enigma baiano” e Dias Tavares chamou de “involução industrial da Bahia.” (TEIXEIRA; GUERRA, 2000, p. 88) Diversos estudiosos, sobretudo economistas, debateram durante esse período tal problemática, que consistia, basicamente, na indagação acerca das razões pelas quais a Bahia não se industrializava.

Os discursos ressaltavam o passado de destaque que a Bahia apresentara tanto na política como na economia, contrastando com o declínio daquele momento. Na verdade, alguns autores ainda enxergavam oscilações em certos intervalos, destacando na política o papel proeminente desempenhado por baianos nos primeiros anos de governo

republicano e na economia alguns surtos industriais; além da cultura cacauera, que na primeira metade do século produzira elevadas rendas para o Estado.

O declínio, contudo, era notável; o que estava em questão era o não desenvolvimento econômico do Estado, algo que aparece nos debates da época como sinônimo de não industrialização, daí a prosperidade do cacau no início do século XX não ser muito referida.

Alguns dados reforçam o cenário de inflexão da economia baiana por volta da década de 1950: em 1920, a participação industrial baiana no total do país era de 3,5%, enquanto que o número de trabalhadores chegava a 5,7%. Anos mais tarde, em 1940, os dados eram respectivamente 1,9% e 3,3%. E com a ausência de uma malha industrial consolidada, não havia necessidade de implantação de estruturas que atendessem ao capital industrial. (RIOS, 2009) Daí o aspecto de cidade antiga, atrasada, do tempo do Império que predominava no imaginário sobre Salvador.

O desconforto com o atraso econômico inquietava não somente políticos e economistas, mas também estava difundido por toda a sociedade, como indica a presença maciça de debates sobre o assunto nos jornais de grande circulação da capital. Era, portanto, uma situação presente na vida dos baianos tanto pelas suas consequências econômicas diretas, nas péssimas condições de vida, por exemplo; como também na percepção autorreflexiva que o soteropolitano tinha de si; afinal, o atraso era matéria nos periódicos mais populares, refletindo diretamente na visão que os soteropolitanos formavam da conjuntura que os cercava. Sendo assim, o clima era de baixa autoestima.

Porém, a partir da década de 1950, a economia baiana passou por significativas mudanças, influenciando diretamente na transformação do cotidiano de sua velha capital. Inicialmente, a instalação da Petrobras na sua região metropolitana começou a mudar as feições de Salvador. Com a montagem de poços em diversos municípios baianos, o Estado aumentou de forma significativa a arrecadação de imposto, gerando maior poder de investimentos, com uma parte significativa da população sofrendo considerável elevação no padrão de vida.

Além da extração direta do petróleo, diversas outras atividades geraram um aumento na oferta de empregos, como a instalação da Refinaria Landulpho Alves (Mataripe) e do Terminal Marítimo de

Madre de Deus, além do surgimento de indústrias e serviços ligados indiretamente à atividade petroleira.

A partir daí, expandiu-se a classe média operária e a classe média urbana que, com seus salários relativamente altos pagos pela Petrobras, passou a se constituir uma espécie de elite entre os trabalhadores, com acesso a bens de consumo antes permitidos apenas às classes mais ricas. (RIOS, 2009) Sendo assim, a Petrobras contribuiu, em grande medida, para que a Bahia passasse de uma sociedade relativamente estagnada para uma sociedade muito mais complexa, muito mais dinâmica. (GABRIELLI, 2010)

Na década de 1960, dando continuidade ao processo de desenvolvimento da economia, foi instalado nas proximidades de Salvador o Centro Industrial de Aratu (CIA), a partir dos incentivos fiscais oferecidos pelo governo estadual, o que encontrou consonância na tentativa do governo federal de descentralizar a indústria, até então concentrada na região Sudeste. Em dezembro de 1969, o CIA já contava com 100 projetos aprovados pela Sudene, que acabariam por criar mais de 30 mil empregos diretos. (TEIXEIRA; GUERRA, 2000, p. 86)

Finalizando o período de grandes investimentos na indústria baiana do século XX, na década de 1970, foi implantado na região metropolitana de Salvador o Polo Petroquímico de Camaçari, que representara, juntamente com os investimentos industriais das décadas anteriores, uma mudança radical não somente na economia, como em todos os aspectos da vida dos baianos.

Com todas as transformações impulsionadas pelas três décadas de desenvolvimento, a cidade chegava ao final dos anos 1970 envolvida em uma nova atmosfera. Um clima de euforia era proporcionado pelo desenvolvimento recente, especialmente por parte das empresas que passaram a oferecer os serviços até então inexistentes por falta de mercado consumidor. Os blocos de trio surgiram no bojo desse processo.

Voltados às novas classes médias e altas, surgem os primeiros *shoppings*, novos bairros ao norte do antigo centro, novos empreendimentos imobiliários, novos equipamentos urbanos. Os jornais da época refletem esse clima, sendo inundados diariamente por anúncios dos novos serviços. Alguns deles ilustram bem o contexto e merecem ser citados. É o caso da propaganda do Centro Empresarial Iguatemi que no dia 31

de outubro ocupou metade da página 3 do jornal *A Tarde* (1977, grifo nosso), informando que:

[...] o estrondoso sucesso do Shopping Center Iguatemi confirmou a nova direção do desenvolvimento urbano de Salvador [...] Mais de 10.000 baianos encontram-se e reencontram-se diariamente no Shopping Center Iguatemi, comprando, vivendo, curtindo as vitrinas coloridas, os restaurantes, os cinemas [...] **O Novo tempo da cidade.** [...] Também os escritórios precisavam fugir do sufoco do velho centro.

A propaganda anuncia um novo tempo em Salvador, colocando a tecnologia empregada na construção e nos serviços oferecidos pelo centro empresarial em consonância com a modernização da cidade.

O tradicional bairro do Comércio, até então o centro econômico da cidade, perdia importância para as regiões mais ao norte, especialmente a área no entorno do Shopping Iguatemi, cujo principal público consumidor era formado por indivíduos oriundos das novas classes.

Toda uma parcela da cidade passou a ocupar também essa região e, conseqüentemente, houve uma explosão de empreendimentos imobiliários de alto padrão. Na Pituba, região na qual se instalou o Shopping Iguatemi, surgiram centenas de prédios, como comprovam os diversos anúncios nos jornais. Recorro novamente a alguns deles para ilustrar o ambiente de mudanças. Em 1º de outubro de 1977, a Imobiliária Correa Ribeiro S.A. ofereceu no bairro da Pituba apartamentos do edifício Cidade de Caravelas. O texto, que junto à foto do mar ocupa a maior parte da página, dirige um apelo ao leitor: “Oriente sua vida para o mar da Pituba, e venha descobrir o local de maior valorização da Bahia nos últimos tempos”. (*A Tarde*, 1 out., 1977, p. 4) No dia 8 do mesmo mês e ano, a construtora Sicipt Engenharia S.A. ofereceu unidades no edifício Angelina, cuja propaganda ressaltou as vantagens do bairro que contava com escolas, supermercados, farmácias, praças. No dia 28, a construtora VM anunciou casas no loteamento Caminho das Árvores, região identificada naquele momento como pertencente à Pituba. Como esses, diversos outros empreendimentos inundavam os jornais todos os dias. Na seção “Classificados”, espaço dos jornais dedicados à publicação de pequenos anúncios de compra/venda, a parcela referente a imóveis localizados na Pituba supera com folga o restante dedicadas a qualquer outra região da cidade. São os moradores dessas novas áreas,

com seus gostos característicos, que promovem as transformações no carnaval de Salvador.

Era notável o desenvolvimento da região e a estreita ligação do crescimento com os projetos industriais das três décadas anteriores é estreita. A presença de trabalhadores – principalmente petroleiros – nesses novos bairros pode ser comprovada, como já foi citado, com o estudo do destino dos ônibus que transportam os operários às fábricas, como fez Oliveira (2007).

Entretanto, não apenas novos bairros marcaram as mudanças na cidade; além deles, bairros antigos sofreram reformas que visavam adaptar a capital aos novos tempos. Em 25 de outubro de 1977 e em 7 de janeiro do ano seguinte, *A Tarde* anunciou, respectivamente, que a “Reurbanização da Baixa dos Sapateiros inicia mudanças para melhorar o tráfego” e que “A Baixa dos Sapateiros será interditada durante 5 meses”. São obras que fazem parte do Plano de Circulação, realizado em conjunto por órgãos públicos, cujo objetivo era melhorar o trânsito no antigo centro.

Avenidas de vale passavam a ser abertas, permitindo um melhor acesso às novas áreas, além de possibilitar melhor estrutura urbana àqueles que continuaram residindo em bairros tradicionais, como a Graça e o Corredor da Vitória. Novos empreendimentos voltados para públicos de alto poder aquisitivo ressaltavam a facilidade de circulação desses antigos bairros pelos novos corredores.

Tantas transformações chegaram acompanhadas de uma notável sensação de repulsa a indícios de ligação entre a cidade que se modernizava e a cidade do passado recente, cidade atrasada. É nesse contexto que, em 6 de janeiro de 1978, *A Tarde* denunciou o estado de abandono em que se encontrava a tradicional avenida Sete de Setembro que, até o surgimento do Shopping Iguatemi, constituía a principal região de comércio da cidade, segundo a nota com o sugestivo nome “Avenida de ruínas, uma série de prédios desmoronando, a demolição de construções para utilização como estacionamentos, faziam da Av. Sete uma cadeia de ruínas com prejuízo para o panorama urbano.” (AVENIDA..., 1978) A preocupação estética com uma das principais vias da cidade evidencia o modelo de urbe que Salvador almejava e que, de alguma forma, foi alcançado nos novos bairros de classes médias e altas que surgiram com as três décadas de industrialização, a partir de 1950. O texto fornece ainda mais elementos que nos ajudam a entender o que se esperava da

cidade: “cada dia que passa mais deteriora-se o seu aspecto, que deveria ser o de uma via pública bem cuidada, bem iluminada, bem arborizada, de passeios sem defeitos, com lojas elegantes [...]” (FOROS..., 1978) As reclamações passam ainda pela existência do comércio de ambulantes no local. A nota foi finalizada ressaltando que tantos problemas não correspondem aos foros de civilização da cidade, deixando claro mais uma vez o que se esperava de Salvador nesses novos tempos.

Seguindo na mesma linha de denúncias contra construções que atentam contra o panorama urbano, a nota critica as “existências de barracas anti-higiênicas de tábuas grotescas cheias de pregos que estão contribuindo para transformar o litoral numa espécie de favela a beira-mar.” (AVENIDA..., 1978) O jornal noticia, com tom de satisfação, que a Capitania dos Portos iria destruí-las. Apesar do desejo de querer eliminar essas construções da cidade, o jornal faz a ressalva de que “não pretende tirar o pão de quem se esforça para viver honestamente, entretanto, deseja que se faça respeitar o aspecto urbano, que está sendo desfigurado de forma deplorável.” (AVENIDA..., 1978) Novamente, o apelo à destruição do aspecto urbano, que nada mais é que a estética do limpo, do arejado, do higiênico, bem próprio do gosto das classes médias e altas. Nesse sentido, é possível perceber que se trata do mesmo gosto que fez com que essas camadas adensadas no processo de crescimento econômico do Estado nas décadas anteriores rejeitassem o carnaval de então e forjassem um novo modelo de festa, para então participarem da folia de Momo em Salvador.

A repulsa pelas barracas da orla assemelha-se à repugnância manifestada com relação a grupos do carnaval como a Mudança do Garcia, manifestação aberta à participação de qualquer pessoa, marcada pela irreverência de seus foliões, trazendo mensagens com críticas bem-humoradas nas carroças; carroças cuja aparência se assemelhava àquela das barracas, de tábuas grotescas cheias de pregos. Os mesmos foros de civilização reivindicados pelo jornal, bem ao gosto das camadas médias e altas, não devem admitir uma manifestação como aquela proporcionada pelo trio elétrico sem cordas; aos olhos dos mesmos foros, o carnaval se configurava como um espaço violento. Reúnem-se razões para afirmar, então, que os blocos de trio integram o conjunto de transformações da cidade no contexto da folia.

Como em todo processo de mudanças, Salvador, cidade barroca por excelência, viveu nesses momentos a tensão de equilibrar a sua face em vias de modernização com seu lado mais antigo. É nesse ambiente de mudanças que surgiram os blocos de trio, produto e parte integrante do processo de transformação da cidade de Salvador. A partir deles, o carnaval mudou radicalmente, com a perda do protagonismo da diversidade composta por trios abertos ao público, afoxés, blocos de samba, blocos de índio. Entrou em cena, como modelo hegemônico, os blocos de trio.

As transformações no cenário do carnaval

O modelo de carnaval que se tornou dominante em Salvador e que hoje é reconhecido nacionalmente começou a ganhar seus contornos básicos a partir da década de 1950, com a invenção do trio elétrico; inicialmente um Ford bigode, adaptado pelos amigos Dodô, Osmar e Temístocles para o desfile no circuito da festa. A partir daí, a capital baiana foi suprimindo o desfile das antigas agremiações carnavalescas e deu lugar à multidão enlouquecida pulando atrás do trio ao som do pau elétrico. Este foi o nome dado pelos inventores à invenção que consistia em uma peça de madeira maciça provido de cordas, cujo objetivo era obter a sonoridade de violão ou guitarra elétrica, para assim recriar o som do frevo pernambucano, ritmo que embalava a multidão. No formato tradicional, esse modelo demanda grande número de músicos para ser executado. Pois bem, na substituição da orquestra pelo pau elétrico, a dupla baiana inventou o frevo baiano e o trio elétrico.

Desde os primeiros anos, o sucesso do trio foi relevante; já na década de seu nascimento, ofuscou as manifestações existentes até então. Deve-se registrar que, apesar do destaque da invenção dos amigos, no intervalo entre o surgimento dos trios elétricos na década de 1950 e os blocos de trio em fins da década de 1970, o carnaval de Salvador apresentou uma diversidade de manifestações que conviveram de forma às vezes harmoniosa, às vezes conflituosa, cuja maior marca foi a intensa abertura do espaço festivo a qualquer indivíduo interessado. A praça Castro Alves se constituiu como o espaço emblemático desse formato, sendo o principal lugar de onde os trios comandavam a folia ao som do frevo baiano; aí, nenhuma fronteira oferecia resistência ao ir e vir de qualquer folião. As avenidas recebiam blocos das mais variadas

características: pequenos clubes, escolas de samba, blocos de índios, afoxés, todos eles inundavam a cobertura da imprensa sobre as festas na Bahia. Sendo assim, tratou-se de uma experiência única na história do carnaval de Salvador.

Ainda hoje, o carnaval desse intervalo de tempo é reivindicado como uma festa popular, democrática, sobretudo pelos críticos do modelo de festa que foi forjado a partir da década de 1980, com os blocos de trio. A ideia aqui não é reforçar tal concepção, até porque defendemos que expressões da cultura de um lugar não são cristalizáveis; pelo contrário, sofrem mudanças, transformam-se, ressignificam-se, enfim, longe de serem estáticas, são dinâmicas. Entretanto, é notável que o modelo de festa daqueles instantes favoreceu, como em nenhum outro período, a não restrição da ocupação do espaço festivo por quem quer que seja; portanto, havia poucos mecanismos, explícitos ou implícitos, formais ou informais, que inviabilizassem a participação de algum interessado.

Não se pretende aqui desenvolver uma avaliação ingênua da experiência acima descrita; apesar da inexistência de barreiras, alguns elementos podiam ser imperiosos na determinação daqueles que pulariam atrás dos trios. Às classes médias e altas, que tinham seus gostos característicos, não cabia se espremer atrás do trio elétrico entre os cotovelos da massa, muitas vezes descontrolada. Isso em grande medida por conta da possibilidade de participação irrestrita, o que atraía para a festa um público não muito agradável aos olhos das classes mais abastadas. Daí o carnaval, desse momento, ser costumeiramente caracterizado como um carnaval de participação popular, popular entendido como de participação majoritária de indivíduos mais pobres.

Sendo assim, a grande característica do carnaval até o surgimento dos blocos de trio foi a diversidade de manifestações que recebiam atenção de foliões, gestores e imprensa. Matéria de *A Tarde* confere números à variedade: “estarão 156 associações no maior carnaval de rua do Brasil”. Segundo dados da Federação de Clubes, o carnaval nesse ano contaria com “a participação de 16 cordões, dois pequenos clubes, três escolas de samba de 1º grupo, duas escolas de samba de 2º grupo, 18 blocos de 1º grupo, 96 blocos de 2º grupo, seis afoxés e 12 blocos indígenas.” (156..., 1978) Dentre as agremiações, poucas contavam nesse momento com a apresentação de músicos em trios elétricos.

Até então, tais trios apresentavam-se alguns em movimento, outros em pontos fixos. Segundo matéria de *A Tarde*, em 19 de janeiro de 1978, “o agência estadual de turismo instalará 9 trios elétricos em pontos fixos [...] distribuídos pelo Terreiro de Jesus, Praça de Sé, Praça Municipal, Rua Chile, Praça Castro Alves, Largo de São Bento, Relógio de São Pedro, Praça da Piedade e Rosário.” (ARQUIBANCADAS..., 1978) Na mesma nota, informava-se que “mais de 2,5 milhões de cruzeiros seriam destinados ao auxílio de entidades carnavalescas cadastradas, e aos trios que não pertencem a blocos.” Portanto, havia o desfile do que passou a ser conhecido posteriormente como trio independente, aqueles desvinculados a blocos de qualquer natureza. Segundo notícia do mesmo periódico, de 8 de fevereiro de 1978, foram nove trios volantes.

Já os blocos, escolas de samba, afoxés e cordões desfilavam com baterias, grupos de músicos que acompanhavam o cortejo do chão, contando basicamente com instrumentos de percussão e sopro. Quando um bloco ou similar desfilava com trios, havia sempre uma referência a isso, demonstrando que a prática não era usual. Ocorreu em 1978, quando *A Tarde* anunciou que o “Dengo da Bahia e o Traz-os-Montes” levariam trios para os seus festejos.

Em 1978, diversos blocos desfilaram com trios, o que, naqueles instantes, já gerou algum desconforto entre alguns dos envolvidos com o carnaval. Foi o caso dos gestores do órgão de turismo do Estado, a Bahiatursa, que diante da situação, não soube encaixar essas entidades híbridas (bloco + trio) nas categorias existentes até então. Diversas outras matérias nos principais jornais também condenaram a mistura. Nesse ano, apesar da “presença de trios elétricos, mesmo de pequeno porte, em quase todos os blocos que desfilaram na avenida”, a nova tendência era encarada com alguma surpresa, apresentando-se ainda, portanto, com alguma incipiência. (TUDO..., 1978)

Entretanto, em 1979, há uma mudança relevante; a prática se estabelecerá com força; os “blocotrios”, como serão chamados inicialmente, passaram a dominar o cenário da festa. A partir daí, a cada ano, entidades de outras categorias iriam desaparecendo à medida que os blocos de trio cresceriam, conquistando a preferência dos foliões, principalmente das camadas médias e altas.

A postura da imprensa se recrudesciu nesse fim de década, os comentários lançaram pesadas críticas sobre os rumos que o carnaval

então tomava. Os blocos de trio sofreram questionamento, sobretudo, por conta de suas características mais básicas: a existência de uma corda de *nylon* limitando quem brincaria atrás daquele trio e a inexistência da bateria que, enquanto um elemento que ligava a festa a um passado reivindicado, teria merecido a sobrevivência.

Sendo assim, os blocos de trio surgiram no momento em que as agremiações carnavalescas que até então se apresentavam com baterias passaram a desfilar com trios. Os motivos são diversos. A apresentação com o trio representava para o bloco a possibilidade de terceirizar a apresentação dos músicos, já que, com a contratação de uma empresa especializada, esta se responsabilizaria por tudo que envolvesse a execução do som. Danilo Botelho (1978), relações pública da Tapajós, empresa que alugava trios nesse momento, explica as facilidades:

[...] os trios facilitam tudo para os blocos [...] não existe nenhuma preocupação por parte da direção do bloco porque toda a responsabilidade fica por conta da Tapajós [...] ao contrário das baterias tradicionais, um blocotrio não precisa se preocupar com os músicos, pois eles não bebem durante o trabalho, nem tampouco ficam enrolando. São músicos bem remunerados.

A um só tempo, a prática revela o caráter profissionalizante dessa tendência, como ainda demonstra o amadorismo possivelmente frequente na forma como a festa era encarada até então. Com a profissionalização, a festa passou a crescer em uma proporção maior. Foram possíveis inovações técnicas. Deu-se a incorporação de estruturas que permitiram ao carnaval de Salvador receber um público mais exigente, com alto poder de compra, o que tornou o carnaval um negócio altamente rentável.

Com o surgimento dos blocos de trio, diversas demandas das classes abastadas puderam ser contempladas. Uma charge publicada em *A Tarde* no dia 14 de fevereiro de 1978 anunciava o texto: “faltou banheiro no carnaval”. A imagem retratava um folião atrás de uma porta, que escondia um vaso sanitário com a seguinte inscrição irônica: “não entre, propriedade privada.” É justamente para oferecer esse tipo de serviço, como banheiros, que os blocos de trio surgem, permitindo às classes mais altas maior conforto atrás do trio elétrico.

Outro item importante era a segurança. Com o domínio de trios abertos à participação popular até esse momento, além de presença de agremiações oriundas de bairros estigmatizados como violentos, a

sensação de insegurança constituía um significativo fator de repulsa para as classes médias e altas. Em 8 de fevereiro de 1978, por exemplo, *A Tarde* noticiou que o “Carnaval [havia sido] violento: 30 mortos e 2.500 atendido no Pronto-Socorro.” (TUDO..., 1978) Dentre outros fatos, a reportagem trazia casos como a briga entre os blocos Os Barrabas e Os Estudantes, ambos originários da Liberdade, que na época era o mais populoso bairro de Salvador. Segundo relatos, “os componentes acabaram feridos a garrafadas.” Mais uma vez os blocos de trio, ao garantir a segurança dos seus foliões, funcionaram como o espaço apropriado para a folia dos mais ricos na avenida.

É nesse sentido que, alguns anos mais tarde, o Bloco Mel, bloco de trio surgido em 1983, anunciaria na *Tribuna da Bahia*, em 25 de fevereiro de 1987, que “segurança é prioridade no Mel, que quer muita paz na avenida”. O bloco desfilaria com mais de 200 homens tratando “exclusivamente da segurança, uma das metas prioritárias.” Esse item surge, portanto, como um dos atrativos.

Essas agremiações se constituíram, portanto, enquanto um espaço privilegiado onde as classes médias e altas puderam usufruir junto aos seus pares da euforia do trio elétrico. Por toda estrutura que ofereciam, os blocos de trios vinculavam a participação no interior de suas cordas de *nylon* ao pagamento de uma determinada taxa; quanto melhor a qualidade do serviço oferecido, maiores os valores. Com a predominância desses grupos no espaço festivo, perderam espaço as camadas mais populares, que, na impossibilidade de arcar com os custos da participação, se espremeram nos espaços que sobraram entre os blocos durante o desfile.

Como em qualquer processo de mudança, o desaparecimento de elementos entendidos como tradicionais gerou reações contrárias, especialmente nesse momento em que os contemporâneos enxergaram as transformações com alguma clareza; observando-se de um lado um modelo de festas caindo em desuso, do outro, um novo modelo emergindo.

À medida que os blocos de trio foram surgindo, desapareceram diversos outros elementos, a exemplo das citadas baterias. Na mesma tendência, em 10 de janeiro de 1978, na seção “Ronda”, com o texto “Esvaziar a Avenida?”, assinado por L. C. Alcoforado, o autor discordou do pedido feito pelo Diretor Social de Os Internacionais para que prefeitura e governo estadual “proibam a colocação de cadeiras, bancos, sofás, tamborete e afins ao longo da avenida Sete”, pedindo a liberação

da prática somente na Avenida Carlos Gomes. Segundo Alcoforado (1978), isso poderia resultar em uma perda de prestígio do desfile na Avenida Sete, como ocorrera um dia com a Rua Chile; afinal, “se levarem as cadeiras para a Carlos Gomes, quem desfilará com entusiasmo pela avenida Sete?” Conclui que as cadeiras ao longo do espaço da festa são uma característica do carnaval de Salvador e é o que torna o ambiente aconchegante e bem convidativo para a folia. Sendo assim, trata-se de um modelo de carnaval em que as agremiações aparecem como as grandes estrelas, os grandes destaques. Prepará-los, assisti-los, ver o reconhecimento após os desfiles parecia tão importante quanto a própria diversão em si. É notável que Alcoforado (1978), ao citar a prática de assistir o desfile das calçadas, não menciona o desejo dos espectadores em ver artistas ou bandas específicas. O interesse maior naquele momento eram os próprios blocos, cordões, escolas de samba etc. A partir dos anos 1980, as agremiações perderam espaço no gosto dos foliões, lugar que será ocupado pelas grandes estrelas, sobretudo do axé *music*.

Outros aspectos da festa também caem em desuso seguindo a mesma tendência. Até a década de 1970, os concursos entre grupos carnavalescos atraíam grande atenção, tendo vasta repercussão na mídia. Tais certames eram realizados pela Bahiatursa. Todos os anos, nas quartas-feiras de cinzas, resultados eram contestados, bairros comemoravam vitórias, dirigentes ressaltavam o trabalho realizado etc. É nesse sentido que, em 19 de janeiro de 1978, *A Tarde* anunciava que “as Arquibancadas já estão no Campo Grande para o desfile.” A estrutura servia ao desfile das Escolas de Samba que participariam do concurso.

Segundo o mesmo periódico, em 10 de fevereiro de 1978, “as duas escolas da Liberdade venceram o desfile do carnaval.” O órgão estadual de turismo havia divulgado às 12 horas do dia anterior o resultado do concurso do carnaval daquele ano. Além das escolas da Liberdade, que ganharam na categoria “primeiro grupo”, o Filhos de Gandhi venceram na *afoxé*; Os Mercadores de Bagdá entre os pequenos clubes; Os Secos e Molhados entre os blocos; os Apaches do Tororó entre os blocos de índio; e, por fim, Os Corujas, entre os cordões. Chama atenção o destaque que se dava a tais concursos, como atesta a “tradicional grita dos perdedores, com alguns dirigentes procurando emissoras de rádio para fazer críticas ao julgamento, recusar a premiação e anunciar que não desfilariam para a comissão no próximo carnaval.” Foi o caso do cordão

Os Internacionais, que, apesar dos investimentos de quase CR\$ 2 milhões, ficou apenas com o quinto lugar em 1978.

Em 25 do mesmo mês e ano, *A Tarde* noticiou que o governador Roberto Santos, junto ao prefeito de Salvador, Wilson Magalhães, e ao presidente da Bahiaturisa, Mario Calmon, entregou os troféus às 37 entidades vencedoras do carnaval.

Algumas agremiações pareciam ter problemas com os concursos. Dois dias antes, em 8 de fevereiro do mesmo ano, *A Tarde* já noticiava que o Top 69 e o Sniff “deram um show de animação, sendo que o último fazia um belo conjunto ao desfilar principalmente pelos mamães-sacodes branco e amarelo”, ganhando espaço assim para os cordões Os Internacionais e Os Corujas.

Já um ano depois, em 4 de fevereiro de 1979, *A Tarde* lançara a pergunta na matéria “Medo do concurso?”. Segundo o texto, os blocos Os Internacionais e Os Corujas, apesar de declararem no ano anterior que não participariam do concurso, acabaram se motivando quando a Bahiaturisa anunciou que os julgariam independentemente da iniciativa dos mesmos. E com o desempenho não exitoso de Os Internacionais no certame, no ano corrente, ambos planejavam não fazer parte da disputa. Assim, o jornal defendia que, à parte dos resultados, os blocos deveriam concorrer, já que “ocupam um lugar no espaço carnavalesco e recebem ajuda financeira do governo”.

Dois dias depois, em 6 de fevereiro, o assunto continuou repercutindo com uma carta enviada pelo presidente de Os Corujas, informando que não temia o concurso. Defendia a criação de uma categoria de disputa específica para grupos como o seu, os *Blocos de Luxo*, que, além do próprio Os Corujas, teria também Os Internacionais, Os Lords, Os Peninsulares, Lá vem Elas, Alerta Mocidade e Ilê Aiyê, evitando assim que entidades maiores concorressem “com outros que somente vestem mortalhas.” Reforçando ainda mais a importância dos concursos para as entidades, na mesma data, *A Tarde* informou que furando o bloqueio, conseguiu descobrir a fantasia de Os Corujas, que estava guardada a “sete chaves” naquele ano. Em 19 de janeiro de 1978, *A Tarde* anunciou que os troféus do carnaval daquele ano ficariam expostos à visitação pública nas Lojas Mesbla da avenida Sete e do Iguatemi.

Junto aos concursos, a decoração para as festas também marcava presença na cobertura da imprensa. Em 6 de janeiro de 1978, uma

matéria de *A Tarde* do Caderno 2 anuncia que “Decoração fica pronta no dia 2 para receber Momo”. Segundo o texto, o projeto desenvolvido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pelos artistas Juarez Paraíso, Renato Vianna e Carlos Dantas tiveram como tema “Sociedade carnavalesca”.

Surpreendentemente, na mesma edição, outra matéria tratava do mesmo assunto, só que apresentando um teor diferente. A capa retratava a disputa judicial que ocorria entre dois grupos de artistas plásticos pelo direito de comandar o processo de ornamentação da cidade. Gato, representante de uma das partes, alega que no concurso em que Juarez Paraíso sagrou-se vitorioso, a comissão julgadora era composta de convidados e não de nomeados por ato regular do Executivo. Alguns dias depois, em 25 de janeiro, outra matéria voltou a tocar no assunto, declarando que “6.500 lâmpadas brilharam na cidade durante o carnaval”, de acordo com o projeto do artista Juarez Paraíso.

No dia 1º de fevereiro, novamente *A Tarde* comentou o assunto elogiando “a bonita decoração que a equipe de Belas Artes, dirigido por Juarez Paraíso criou este ano para decorar as ruas de Salvador.” Em 14 de janeiro, uma pequena nota, “A Prefeitura ornamenta bairros”, informou que mais de 4 milhões de cruzeiros seriam destinados para tal. No ano seguinte, em 20 de fevereiro de 1979, uma matéria informou que “Bairros também querem seu carnaval decorado”. No dia 18 de fevereiro, uma nota informou que até o dia 22 a decoração realizada pela firma Jatobá Decorações e Promoções estaria pronta. O cumprimento ou não do prazo não chegou a ser notícia, mas o que fica claro a partir das referências acima é a atenção dedicada a elementos da festa que, a partir dos anos que se seguiram, viriam a perder importância e cair no esquecimento.

A decoração dos trios também era levada em conta. Em 8 de fevereiro de 1978, uma nota afirmava que “mais uma vez os trios elétricos foram a atração do carnaval de rua baiano, embora o comentário dos foliões fosse de que faltou criatividade na decoração”. Ainda hoje a cidade é decorada, mas longe de receber destaque da imprensa, este item tornou-se um pequeno detalhe diante do estrelato dos artistas vinculado aos blocos.

Sendo assim, observa-se que, ainda nesse final da década de 1970, o carnaval guardava características que desapareceriam nos momentos seguintes. Com a ascensão de elementos como os blocos de trio e a axé

music, com o estrelato dos artistas da música vinculada ao carnaval que se observará a partir da década de 1980, o bloco, enquanto uma entidade representativa, perdeu força, assim como os concursos, tornando-se assim meros suportes que oferecem estrutura tanto para os foliões que os curtem, quanto para os artistas que se apresentam. Os artistas se tornariam maiores que as agremiações.

A partir do processo que envolveu todas as transformações mencionadas até aqui, os blocos de trio despontaram como os principais grupos do carnaval soteropolitano a partir da década de 1980. Dentre os principais surge o Camaleão em 1979, o Cheiro de Amor e Eva em 1980, o Pinel em 1981, o Beijo em 1982 e o Mel em 1983.

Com a estrutura por eles oferecida, o número de turistas passou a crescer a cada carnaval. Os festejos em Salvador passaram a frequentar de forma intensa o imaginário do país, emblematizando a Bahia como uma terra de gente feliz, festeira. Os artistas ligados aos blocos serão a ponta de lança desse movimento, promovendo a forma dos baianos de brincarem através da divulgação do *axé music* nacionalmente. Com isso, os gestores dos blocos de trio irão adquirir relevante influência nos rumos que os festejos assumiram, como no caso do surgimento de um novo circuito para festa na orla marítima, entre os bairros Barra e Ondina, uma alternativa ao já sobrecarregado circuito nos tradicionais bairros e avenidas do centro da cidade, Campo Grande e avenida Sete. Assim, um novo espaço para a apresentação de blocos de trio pode ser aberto.

Diante de tantas transformações, estava preparado o terreno sobre o qual brilharão as estrelas da música de carnaval da Bahia. As agremiações que antes reuniam tanta propriedade, cujos foliões se esmeravam para dotá-la de beleza, cujos espectadores ansiavam por vê-las passar, agora são meros suportes para abrigar a grandeza de artistas e conjuntos musicais. Os foliões já não mais se identificam tanto com o bloco, e sim com o artista ou a banda. Com a perda do brilho, os concursos nos moldes antigos perderam sua função. Hoje, a cena está focada nos indivíduos: melhor músico, melhor compositor, melhor intérprete. A profissionalização tornou os blocos sem cara; ou melhor, com a cara do artista ao qual estão associados naquele ano.

Tudo isso colocou no cenário do carnaval, mais especificamente atrás do trio elétrico, milhares de soteropolitanos e turistas, para quem pular atrás da invenção de Dodô e Osmar passou a ser uma alternativa aos bailes em clubes ou aos blocos mais tradicionais, embalados pelas baterias. Os blocos do trio cresceram e foram dominando diversos setores ligados ao festejo: desde *souvenirs* com suas marcas até o controle sobre os camarotes, estruturas montadas ao longo dos circuitos às quais se pode ter acesso mediante pagamento de uma taxa, com serviços que variam de acordo com o preço cobrado.

À medida que um novo público ganhava espaço, perdia lugar a multidão até então soberana atrás dos trios volantes que, remunerados pela prefeitura ou pelo governo do Estado, arrastavam rostos anônimos. Entre uma cotovelada e outra, sentiam-se protagonistas de uma festa única, singular. Esses rostos anônimos são de homens e mulheres pobres, oriundos dos bairros afastados do centro que, nas décadas seguintes, mesmo se esforçando para pagar um carnê durante o ano, seriam recusados pelos blocos de trio por não se enquadrar na proposta estética da agremiação. Rostos que passaram a se espremer entre um bloco e outro à espera do aceno dos grandes artistas.

Referências

156 ASSOCIAÇÕES no maior carnaval de rua do Brasil. *A Tarde*, Salvador, 14 de jan. 1978.

A BAIXA dos Sapateiros será interditada durante 5 meses. *A Tarde*, Salvador, 7 jan. 1978.

ALCOFORADO, L. C. Esvaziar a Avenida? *A Tarde*, Salvador, 10 jan. 1978. Seção Ronda.

ARQUIBANCADAS já estão no Campo Grande para o desfile. *A Tarde*, Salvador, 19 jan. 1978.

AS DUAS escolas da Liberdade venceram o desfile do carnaval. *A Tarde*, Salvador, 10 fev. 1978.

AVENIDA de ruínas. *A Tarde*, Salvador, 6 jan. 1978.

A TARDE, Salvador, 19 jan. 1978.

A TARDE, Salvador, 14 fev.1978.

A TARDE, Salvador, 28 fev. 1978.

A TARDE, Salvador, 20 fev.1979.

A TARDE, Salvador, 18 fev. 1979.

A TARDE, Salvador, 31 out. 1977.

A TARDE, Salvador, 1 out. 1977. p. 4. Caderno 3.

CORUJAS quer categoria de luxo no carnaval 79. *A Tarde*, Salvador, 6 fev.1978.

DENGO da Bahia e o Traz-os-Montes. *A Tarde*, Salvador, 14 jan. 1978.

DECORAÇÃO fica pronta no dia 2 para receber Momo. *A Tarde*, Salvador, 6 jan.1978. Caderno 2.

FOROS DE CIVILIZAÇÃO DA CIDADE. *A Tarde*, Salvador, [6 jan.] 1978.

GABRIELLI, José Sérgio. O crescimento da economia baiana e a contribuição da Petrobras. *Revista de História da Bahia*, Salvador, 2010.

MOMO coroa e toma conta da cidade. *A Tarde*, Salvador, 1 fev. 1978.

MEDO do concurso? *A Tarde*, Salvador, 4 fev. 1979.

OLIVEIRA, Adary. Influência do Polo Petroquímico de Camaçari na Região Metropolitana de Salvador. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 17, n. 2, p. 953-965, jul./set., 2007.

PREMIADOS do carnaval recebem seus troféus em praça pública. *A Tarde*, Salvador, 25 fev. 1978.

RISÉRIO, Antônio. *Uma história da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

RIOS, Ricardo Bahia. O porto de Aratu no contexto industrial baiano: indicadores de desempenho e os operados portuários. *Revista Sociedade & Natureza*, Uberlândia, v. 21, n. 3, p. 341-350, dez., 2009.

REURBANIZAÇÃO da Baixa dos Sapateiros inicia mudanças para melhorar o tráfego. *A Tarde*, Salvador, 25 out. 1977.

SEGURANÇA é prioridade do Mel que quer muita paz na avenida. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 25 fev. 1987.

TUDO pode acontecer. *A Tarde*, Salvador, 8 fev. 1978.

TEIXEIRA, Francisco; GUERRA, O. 50 Anos da Industrialização Baiana: do enigma a uma dinâmica exógena e espasmódica. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 87-98, jul., 2000.

Daniela Mercury: entre a gestão e a inquietação antropofágica

Armando Castro
Marcelo Dantas

Introdução

A música baiana, em especial, aquela produzida a partir do final da década de 1980 e diretamente atrelada a blocos e grupamentos carnavalescos, ao longo de pouco mais de três décadas, conseguiu produzir um número considerável de artistas, repertórios e rede de articulação de ordem empresarial e estética.

No campo mercadológico, a partir da considerável aceitação no Brasil e fora dele, proporcionando uma concorrida agenda de apresentações musicais, os artistas e empresários estruturaram localmente boa parte das atividades necessárias à produção musical, como estúdios – ensaio e gravação –, empresas promotoras de *shows* e eventos, agenciamento artístico, propaganda, trios elétricos, blocos, camarotes, gestão de direito autoral, entre outros. (CASTRO, 2011)

No campo estético, esta recente produção musical, também comumente chamada de *axé music*, enquanto perspectiva musical híbrida e popular, registra inúmeras experiências de êxito em suas articulações sonoras e conceituais, atraindo, não raro, comportamentos isomórficos de agentes oportunistas sempre dispostos à obtenção do lucro e estabilidade econômica.

Enquanto objetos de estudo, a música baiana e, sobretudo, Daniela Mercury, encontram considerável lastro teórico no campo dos estudos organizacionais. Neste breve artigo, optou-se pela corrente teórica do Institucionalismo, que proporciona a investigação e compreensão de

questões pertinentes ao campo musical, como legitimidade, isomorfismo e performatividade, entre outros.

A Teoria Institucional tem como precursor Philip Selznick (1949), um dos discípulos de Robert Merton, e surge no final da primeira metade do século XX, seguido por estudos de Meyer, Meyer e Rowan, DiMaggio e Powell, Scott, Tolbert e Zucker, entre outros. A partir da década de 1950, acrescentaram-se aos estudos empíricos realizados no campo das organizações – lentes direcionadas para os elementos estruturais e comportamentais – as contribuições da perspectiva institucional, onde Philip Selznick, ao desafiar a concepção tradicional baseada em modelos racionais e preditivos, introduz as premissas do Institucionalismo, operando as instituições como variáveis independentes e a organização como, também, expressão de valores socioculturais, destacando sua relação com o ambiente.

No Institucionalismo, agregam-se elementos da Sociologia, da História e da Antropologia, entre outros, de modo a introduzir nos estudos e análises, aspectos culturais e relacionais da ação humana, tais como os valores compartilhados, a legitimidade, comportamentos isomórficos, relações inter e intra-organizacionais, os contextos simbólicos, ambiente organizacional, atores do campo e o próprio campo, como fenômeno social, em suas diversas fases e dimensões de análise.

Neste contexto e, brevemente neste texto, Daniela Mercury se configura como um fenômeno social relevante às lentes do Institucionalismo, com a investigação se ocupando de elementos conceituais como legitimação e isomorfismo. O primeiro elemento teórico, por conta de a artista ser um agente legitimado e referencial no campo da música baiana, servindo de exemplo para boa parte dos demais artistas e gestores; o segundo se justifica por conta de o protagonismo exercido pela artista ter colaborado com mudanças estruturais no carnaval soteropolitano e na cadeia produtiva da música na Bahia.

De acordo com a abordagem institucional, as organizações são pressionadas pelo ambiente com o objetivo de se tornarem mais homogêneas. Segundo DiMaggio e Powell (1983), o conceito mais apropriado a este fenômeno – homogeneização – é denominado isomorfismo e pode ser compreendido como um processo em que as organizações seriam forçadas a ajustes e adaptações às características do ambiente.

As pressões ambientais seriam provenientes de demandas como competitividade e demandas institucionais. (DIMAGGIO; POWELL, 1983) A primeira, objetivando eficiência, pressiona as organizações na racionalização das atividades. Ou seja, sustentam como a racionalidade sistêmica enfatiza o mercado, a competição, os nichos e as medidas de adequação. A segunda demanda, de ordem institucional, exige que as organizações agreguem aspectos institucionalizados na sociedade, resguardando, desta forma, a promoção e a legitimação às suas ações. A racionalidade sistêmica motivada pelas outras organizações e seus comportamentos no mercado e, neste caso, destaque para o competitivo e dinâmico mercado musical.

A Teoria Institucional identifica três distintas noções de isomorfismo: coercitivo, mimético e normativo. Enquanto o coercitivo revela as pressões formais e informais que organizações exercem sobre as que delas dependem, o normativo é aquele derivado da profissionalização e do surgimento das categorias profissionais e suas fontes de legitimação, como as universidades, centros técnicos, associações corporativistas, entre outras. À medida que as pessoas se profissionalizam, evolui o processo de isomorfismo normativo das instituições, uma vez que, segundo os autores, estes mecanismos possuem convergências nas orientações, homogeneizando ainda mais o mercado e as instituições.

O isomorfismo mimético é aquele comportamento semelhante por distintos atores do campo, seja por comportamento oportunista, incerteza e/ou ambição, gerando a imitação. Para DiMaggio e Powell (2005, p. 78), “[...] As vantagens do comportamento mimético, em termos de economia de ações humanas, são consideráveis.” Para os institucionalistas, parte considerável das organizações só tende a considerar como modelo aquelas outras organizações que elas percebem como legítimas, a partir de critérios diversificados, como exposição midiática, rentabilidade econômica, tempo, respaldo etc.

O objetivo do artigo é apresentar a cantora baiana Daniela Mercury, registrando parte de suas inquietações como artista, mas também, como empresária e gestora de sua própria carreira a partir de critérios como autonomia e independência artística, fatos que a situam como figura referencial no campo da música brasileira – o que acaba por fomentar isomorfismo no campo da estética, mas também da gestão.

Swing na ponta do pé...

Inaugurando sua discografia em 1989, a cantora Daniela Mercury é uma notável gestora, mas acima de tudo, uma artista criativa, inquieta e provocadora, não ficando a reboque de concessões ou limitações de qualquer ordem de seu campo. Iniciou sua carreira ainda adolescente – como é muito comum no Brasil – cantando ao vivo em barzinhos da cidade de Salvador. Nos seus primeiros passos profissionais, o rico repertório de canções da Música Popular Brasileira (MPB), da autoria de compositores consagrados como Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento. Mas sua singularidade logo foi exigindo expressão, bailarina desde os oito anos de idade, com formação em balé clássico e formação universitária, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (a primeira escola de dança de nível superior do Brasil, fundada nos anos 1950), logo se interessou pela dança afro – um gênero oriundo das danças do candomblé e enriquecido historicamente pelas danças de rua que se expressam nas festas populares e no carnaval. Quando se sentiu pronta para tentar o mercado de música mais amplo – envolvendo discos, *shows*, televisão –, apesar da bela, poderosa e versátil voz que poderia facilmente torná-la um sucesso da MPB, escolheu tentar difundir no Brasil o samba-*reggae*, o gênero musical sintetizado pelo Olodum e outros blocos afro do carnaval da Bahia, ligado às raízes étnicas da Bahia.

Seu primeiro disco, de uma pequena gravadora independente, fez enorme sucesso regional, vendendo 300 mil cópias nos Estados no Nordeste do Brasil e principalmente na Bahia, realizando *shows* em inúmeras cidades em menos de um ano. Um *show* desprezioso, realizado em 1992, em São Paulo, ao ar livre, no pátio do Museu de Arte de São Paulo (Masp), surpreendentemente atraiu mais de 20 mil pessoas, engarrafou o trânsito da principal avenida da cidade e a levou às primeiras páginas dos grandes jornais diários.

São Paulo tinha descoberto o mais novo talento do Brasil, vindo da Bahia. Com os principais jornais e emissoras de televisão do país, a maior metrópole do Brasil difundiu a novidade musical e, resumindo: a artista fechou um contrato com uma *major*, a gravadora Sony Music, seu novo disco o *Canto da Cidade*, o CD mais vendido do ano, no Brasil – hoje já ultrapassou três milhões de cópias – e Daniela Mercury se tornou o

maior fenômeno da música brasileira da década, protagonizando capas de revista, programas de televisão, entrevistas, *shows* lotados em todo o Brasil, destacando-se como o maior sucesso da música brasileira na América Latina, registrando recorde de público de 400 mil pessoas em Santos (SP) e 280 mil pessoas em uma praia de Punta Del Este, Uruguai.

Artista inquieta e independente, seus contratos com as gravadoras garantem autonomia de criação e produção. Desde o início, Daniela Mercury fundou a empresa Canto da Cidade Produções Artísticas para administrar a própria carreira e criou também a editora musical Páginas do Mar para manter o controle sobre seus direitos autorais como intérprete e compositora, assim como ter controle sobre todas as suas músicas, evitando que fossem gravadas fora da sua autorização. Além disso, na sede da sua empresa, a artista possui seu próprio estúdio, equipado de modo a lhe permitir total autonomia no processo de produção musical.

Para gerenciar a empresa e os negócios, a artista tem uma equipe de profissionais que lhe garantem a eficiência comercial e administrativa necessária aos negócios que envolvem desde as relações com a gravadora, a agenda de *shows* no Brasil, a organização de turnês no exterior – principalmente Europa e América do Norte, mas que já incluíram desde a Islândia até Israel – a sua agenda de entrevistas, as apresentações em programas de televisão, as promoções em emissoras de rádio e as estratégias para o desfile do carnaval, onde a cantora comanda um trio elétrico, com o qual desfila em quatro dias do carnaval da Bahia.

Mesmo contando com o profissionalismo do seu *staff* e com a excelência dos músicos que a acompanham, é a artista que cria seus próprios projetos artísticos e define as estratégias mercadológicas para a difusão da sua produção. Apesar de ter alcançado muito sucesso na indústria cultural brasileira contemporânea, a artista conseguiu, passado o impacto inicial, reafirmar o seu talento e prestígio, configurando-se em uma das grandes artistas da história da música brasileira.

No caso de Daniela Mercury, que se expressa na atuação da sua produtora, a empresa Canto da Cidade, a tensão criar/organizar é expressão no seu processo de produção a partir dessa mesma tensão na própria artista. Por um lado, movida por ambições criativas e uma personalidade motivada por novos desafios, a inovação é um elemento fundamental para seu próprio estímulo ao trabalho; por outro lado, consciente das questões mercadológicas, e tendo desenvolvido uma

experiência baseada na realização de tantos sucessos e na permanência com sucesso popular e prestígio em um mercado tão competitivo como o mercado artístico-cultural, ela é sempre quem dá a última palavra em estratégia mercadológica da sua carreira. A tensão criar/organizar da própria artista torna-se a tensão criar/organizar da sua empresa produtora e que mobiliza e motiva toda a organização.

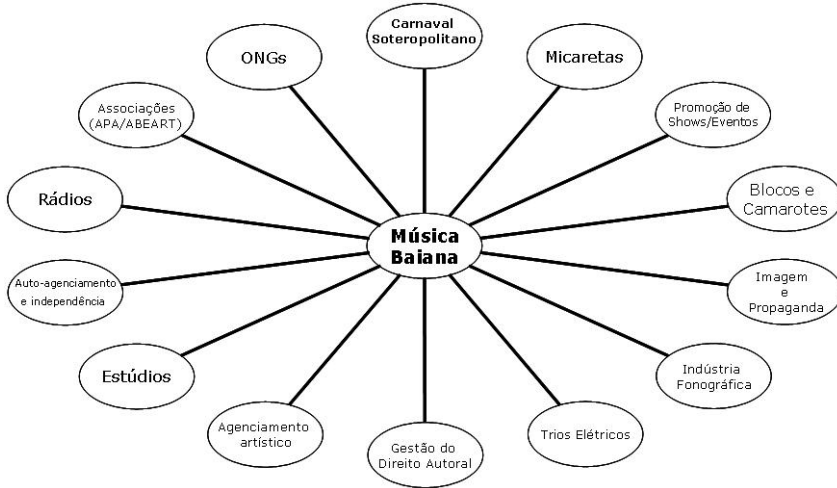
Gestão e criatividade

Salvador, que até a década de 1980 possuía apenas dois estúdios profissionais e pouco menos de uma dezena de estúdios musicais amadores ou semiprofissionais de ensaio (PAULAFREITAS, 2004), configura-se, atualmente, com centralidade no campo da produção musical no país a partir de dezenas de estúdios musicais com tecnologia avançada e corpo técnico qualificado, que atendem diversos artistas nacionais e internacionais.

É o que se pode compreender como nacionalização do processo de produção fonográfica, iniciado na década de 1970, a partir de artistas descontentes com os modelos gerenciais exclusivistas das transnacionais em atividade no Brasil à época. (DE MARCHI, 2005; ALMEIDA; PESSOTI, 2000) Dentre eles, destacam-se Chico Buarque, Caetano Veloso, Ivan Lins, Gilberto Gil, Ronaldo Bastos, Djavan e, mais recentemente, artistas e grupos como Roupa Nova, os familiares de Tom Jobim, Milton Nascimento, Marisa Monte, Flávio Venturini, Lenine, Zélia Duncan, Marcelo Camelo, Zeca Pagodinho, Tom Zé e Dado Villa-Lobos, entre outros.

Neste sentido, Daniela Mercury integra um cenário de artistas/gestores responsáveis pelo agenciamento de sua própria carreira e outras atividades no mundo da música e indústria cultural, como se pode ver abaixo.

Figura 1 - Atividades e articulação empresarial.



Fonte: Elaboração dos autores (2012).

O fenômeno acima pode, também, ser analisado a partir da reestruturação pós-fordista do capitalismo, via acumulação flexível, onde a indústria fonográfica mundial redirecionou suas atividades, terceirizou etapas e expandiu-se para novos mercados. (HARVEY, 1992) No Brasil, a aliança com os artistas nacionais favoreceu estes que, em muitos casos, adquiriram conhecimentos sobre gestão cultural e produção musical, incluindo a propriedade dos fonogramas, da gestão das obras, entre outras.

Na Bahia, por exemplo, a administração do direito autoral já integra um amplo quadro de editores musicais integrantes da cadeia produtiva da música. Os editores musicais, maiores responsáveis pela gestão do *copyright*, não só cadastram e administram a obra lítero-musical, como auxiliam e orientam seus autores quanto aos seus direitos, intermediam contatos e produções fonográficas que envolvem seleção e composição de repertório para o circuito comercial.

Pode-se afirmar que, na Bahia, esta atividade é mais um dos desdobramentos evidenciados a partir da profissionalização do carnaval soteropolitano, ampliando consideravelmente o alcance comercial e

mercadológico deste – fato que possibilitou o surgimento de novos grupos, bandas e artistas musicais. (CASTRO; FRANCO, 2009, DANTAS, 1994; MIGUEZ, 1996; MOURA, 2001)

Quanto a este tipo de isomorfismo, para exemplificar, a pesquisa de campo apontou a editora Páginas do Mar, criada em 1994 pela cantora e também compositora Daniela Mercury, como referência, modelo, para boa parte das demais editoras. No início da década de 1990, fundou a produtora e editora Dajor, em parceria com o empresário musical Jorginho Sampaio. Nesta, começou o processo de edição musical e, tão logo se desligou deste empresário, criou em 1994 sua própria estrutura empresarial composta por produtora (Canto da Cidade) e editora (Páginas do Mar), para onde transferiu as obras musicais do catálogo vinculado à editora Dajor.

Atualmente, a editora Páginas do Mar possui um catálogo de 1.451 obras e vem sendo administrada pela Universal Music.¹ Ser administrada por uma editora vinculada a uma gravadora *major* também é uma estratégia de atuação junto ao comércio internacional, a partir de alianças de distribuição com gravadoras transnacionais que já a tiveram em seus catálogos.

A produção fonográfica é outro exemplo de independência artística de Daniela Mercury. A partir de seu distrato com a Sony Music em 2005, inicia as atividades de seu selo fonográfico, produzindo toda a documentação necessária – os ISRC,² principalmente – e adquire todo seu catálogo fonomecânico mais antigo junto às gravadoras anteriores, inclusive a Eldorado por onde lançou, em 1991, o disco *Daniela Mercury*.

A Páginas do Mar, a partir de seu administrador local, Flávio Dultra,³ avança em outras iniciativas relacionadas à gestão cultural. Além das questões burocráticas relacionadas ao agenciamento artístico de Daniela para publicidades e eventos, também se debruça sobre projetos culturais vinculados a documentários sobre música.

Se, por um lado, a estruturação do campo da gestão da obra na Bahia é fato relevante, a partir do conjunto de organizações juridicamente

1 A editora Sony administrou a Páginas do Mar até 1997. A BMG administrou até 2009 e, atualmente, é administrada pela Universal Music Publishing. Catálogo atualizado em janeiro de 2011.

2 ISRC é a sigla para *International Standard Register Copyright*, mecanismo da produção musical que registra e cadastra as produções fonográficas.

3 Entrevista concedida aos autores em 20 de janeiro de 2011.

constituídas administrando as obras de pessoas físicas (autores), também se faz crescente o comportamento de compositores criando suas próprias editoras ou abdicando dos contratos de cessão de direitos autorais para a gestão direta com sua associação arrecadadora. Tal episódio mantém o poder decisório acerca do destino das obras nas mãos do próprio compositor e, mais uma vez, Daniela Mercury, no campo musical baiano, aparece como agente legitimada e referencial.

Informalmente, diversos artistas que saíram para a carreira solo, antes ou depois de montarem suas empresas, vêm conversar com Daniela sobre como é ser independente num mercado tão competitivo como o da música... É referência, e sua coragem é exemplar, assim como sua editora também é referência para os autores, e a produtora para os empresários. (DULTRA, 2011)

A Páginas do Mar vem se configurando como um considerável centro de formação de gestores e editores musicais, ainda que informalmente. Os dois últimos gestores que por lá passaram, João Portela e Raíssa Martins, atualmente exercem atividades profissionais em suas próprias empresas de produção e administração de conteúdos musicais. Raíssa Martins relembra:⁴

Ao iniciar o meu trabalho na Páginas do Mar, entrei como estudante e, por consequência, estagiária. Aí fui me envolvendo com a legislação de proteção a criação autoral, passava a maior parte do tempo, no início da minha atividade, ouvindo as canções que chegavam até a empresa e recebendo autores e artistas, e usando o meu conhecimento adquirido como estudante de direito para instruí-los. Em 2000, assumi a empresa, exatamente no mesmo momento em que a direção havia decidido potencializá-la, passando a funcionar como selo fonográfico, por onde lançamos nacionalmente e internacionalmente os títulos de Daniela Mercury, a partir de 2005. Eu fazia a produção executiva dos projetos.

O depoimento acima ressalta o ano de 2005, quando a artista passa a exercer plenamente a gestão de sua carreira e independência artística, ficando a Sony Music responsável apenas pela distribuição de seus CDs e DVDs. Essa vocação pela autonomia artística irrestrita já foi mencionada pelo músico e produtor musical baiano Jonga Cunha (2008, p. 57), ao lembrar sobre a criação da Companhia Clic, nos finais da década de 1980.

4 Entrevista concedida em 18 de outubro de 2010.

A aproximação com Daniela, provocada pelos dias agitados do carnaval de 87, o dia-a-dia dos shows do EVA, a tentativa frustrada da nova banda e o próprio ímpeto e a necessidade da artista de liderar um trabalho sólido, desembocou no mais rico e envolvente trabalho que eu já vivi. [...] agora com o furacão Daniela Mercury, nasceu a Companhia Click.

Em outra parte do livro, Jonga registra que a saída de Daniela Mercury da Companhia Clic se deu em 1990, de forma “irreversível”, e foi comunicado pela própria artista, dias antes do lançamento do segundo álbum do grupo, sendo substituída por Carla Visi, por indicação do baixista Marcos Sampaio. Seu primeiro disco solo foi lançado em 1991, via gravadora independente Eldorado, e a música *Swing da Cor*, do autor Luciano Gomes, foi seu primeiro *hit* solo, adquirindo rápida amplitude nacional. Jonga Cunha, já reconhecido como produtor musical referencial, voltaria a trabalhar com Daniela em 2003 e 2004, selecionando músicas para seus futuros CDs e DVDs.

No sítio eletrônico da cantora, ela destaca a independência artística sobre dois pontos: a artística e a mercadológica. A independência artística é a que se refere ao desenvolvimento de outras atividades criativas intrínsecas ao processo de produção musical, tais como autoria das obras, arranjos – coletivos ou individuais –, direção artística dos *shows*, seleção de repertório, coreografias, além de incursões no que se refere aos conceitos de cenário, figurino, entre outros. Este elemento, a independência, possibilita a artista no tocante a projetos arriscados e livres dos ditames do mercado.

No campo mercadológico, a Canto da Cidade, produtora responsável pelo agenciamento artístico, e sua sede contam com um estúdio de gravação; a Páginas do Mar é sua editora musical, responsável pela administração de obras e etapas inerentes à produção fonográfica; e, por último, o mais recente deles: o Instituto Sol da Liberdade. Para Flávio Dultra (2011):

Eu acho que quem faz um disco com Daniela está pronto pra fazer um disco com qualquer artista... O disco saiu com um ano e meio, o estúdio em reforma... a gente gravou o disco na casa dela. Ela gravou algumas vozes no closet, enquanto alguns instrumentos foram gravados no quarto [...].

Acerca da produtora Canto da Cidade e da internacionalização da carreira de Daniela Mercury, Flávio Dultra (2011) dispara:

O Canto da Cidade e a Páginas do Mar têm um escritório em NY, que se chama Tempest Entertainment que cuida da carreira internacional de Daniela, e, junto com essa independência artística e esse domínio do catálogo, existiu a necessidade de se licenciar lá fora, porque quando estávamos numa major, a major distribuía seu disco no mundo todo, e existe uma demanda absurda de trabalho pelo expoente que Daniela é internacionalmente da cultura brasileira, ela é... Lógico que existem nomes como Caetano, Gil, Betânia, Gal, a nova geração com Seu Jorge, Maria Rita, mas Daniela vinha desde Feijão com Arroz (1996), com uma demanda internacional de sua carreira. Foram 12 turnês internacionais, em que nos meses de junho e julho Daniela não tinha agenda nacional, por conta da internacional. (DULTRA, 2011)

O início da internacionalização da carreira ocorre em 1992, com o álbum *O canto da cidade*, que encontrou aceitação nacional e internacional, iniciando a artista em *shows* na América Latina e em reconhecidos festivais internacionais de música, como o de Acapulco (México) e Montreux (França). No ano seguinte, com o disco *Música de rua*, faz sua estreia em palcos europeus, assim como um *show* nos Estados Unidos, no lendário The Ritz (New York). Em 1997, com a explosão de sucesso do álbum *Feijão com arroz*, ela se tornou a artista recordista da venda de discos em Portugal, ultrapassando inclusive os grandes *pop stars* americanos como Madonna e Michael Jackson e deixando para trás o relativo sucesso de outros artistas brasileiros naquele mercado. Até hoje, Portugal é o segundo mercado para a artista, depois do Brasil.

Em 2000, com o *show Sol da liberdade*, são 24 *shows* na Europa. Em 2005, contabiliza 30 apresentações em 20 cidades da Europa, Estados Unidos e Canadá.⁵ (CARREIRA, 2012) Daniela continua fazendo grandes turnês internacionais pelos vários continentes e, em 2010, mais uma vez, bateu um novo recorde em Portugal: seu *show Canibália* foi visto por 500 mil portugueses que compraram ingressos e a artista resolveu comemorar fazendo o *show* de encerramento gratuito, aberto ao público, em Lisboa (na praia de Cascais) onde bateu o recorde de ocupação do lugar: 60 mil pessoas.

Em todas as turnês, segundo o sítio eletrônico da cantora, as críticas e cobertura da imprensa foram favoráveis, exaltando sua dinamicidade, encanto, talento, carisma, profissionalismo e energia, associando-a,

5 A internacionalização da carreira de Daniela Mercury, neste trabalho, está sendo abordada sucintamente, pois não faz parte do escopo deste texto. Configura-se apenas como indicativo do assunto em questão.

diretamente, a Carmen Miranda. Com mais de 10 milhões de CDs e DVDs vendidos, no Brasil e em boa parte do mundo, Daniela Mercury coleciona um repertório considerável de obras integrando a lista de “mais tocadas” das rádios, assim como realizou duetos interpretativos com lendários nomes da MPB e do cenário internacional: Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Paul McCartney e Ray Charles.

Estética e inquietação antropofágica

A inquietação é um elemento central na vida e obra da artista Daniela Mercury, perceptível em diversos formatos e momentos de sua carreira, pois estruturou um conjunto de informações que agregam ao campo artístico, a partir de apurado senso estético, fruição artística e comprometimento social. A liberdade de criação artística experimentada pela artista, não raro, desemboca em proposições estéticas repletas de símbolos, sentidos e significados, que direcionam para muito além do mercantilismo que envolve boa parte da música massiva contemporânea.

[...] o que deve merecer a glória na arte – e é necessário compreender por essa palavra todas as criações do pensamento – é sobretudo a coragem, uma coragem da qual o vulgo nem desconfia. Pensar, sonhar, conceber belas obras é uma ocupação deliciosa, é levar uma vida de cortesã, ocupada com suas fantasias. Mas produzir, mas dar à luz, mas educar laboriosamente a criança! Esse hábito da criação, esse amor infatigável da maternidade que constitui a mãe, enfim, essa maternidade cerebral, tão difícil de conquistar, perde-se com uma espantosa facilidade. (BALZAC, 1985)

Sim, mas onde seria possível perceber a inquietação na obra de Daniela Mercury? Três respostas para este questionamento e a resposta ainda estaria incompleta, alguém duvida? Mas vamos às três: discografia, carnaval e *shows*. Na primeira resposta, é possível perceber o amadurecimento da artista ao longo dos anos, mas principalmente, que em cada CD ou DVD lançado, as propostas conceituais e estéticas são sempre inovadoras e acentuam o olhar crítico e sensível da artista sobre o mundo e a música.

De sua discografia – vide quadro abaixo – percebe-se que a artista opta por uma produção muito mais impulsiva quanto às suas ideias e provocações, rechaçando a estratégia de lançamento anual de produtos, ou seja, quem dita o tempo de seus CDs e DVDs é o tempo, é a

maturação da proposta conceitual. É possível afirmar que a regularidade no universo simbólico desta artista é constituída por dois elementos centrais e não únicos: apresentações musicais em que a dança/coreografia também é protagonista, ou seja, é parte central do espetáculo e, também, a presença do universo da Música Popular Brasileira, seja nas obras ou autores gravados, ou na elaboração de um arranjo menos percussivo, interpretação mais intimista, instrumentos e performances distantes do trio elétrico.

Quadro 1 - Discografia de Daniela Mercury

2011	DVD Canibália - Ritmos do Brasil
2011	CD Canibália – Ritmos do Brasil
2009	CD Canibália – Cinco meninos
2009	CD Canibália – O que é que a baiana tem?
2009	CD Canibália – Oyá por nós
2009	CD Canibália – Sol do Sul
2009	CD Canibália – Trio em transe
2008	DVD O canto da cidade – 15 anos
2006	DVD Balé mulato Ao Vivo
2006	CD Balé mulato Ao Vivo
2006	DVD Baile barroco
2005	DVD Clássica
2005	CD Clássica
2005	CD Balé mulato
2004	CD Carnaval eletrônico
2003	DVD Eletrodoméstico – MTV Ao Vivo
2003	CD Eletrodoméstico – MTV Ao Vivo
2001	CD Sou de qualquer lugar
2000	CD Sol da liberdade
1998	CD Elétrica
1996	CD Feijão com arroz
1994	CD Música de rua
1992	CD O canto da cidade
1991	CD Daniela Mercury
1990	Vinil Companhia Clic – Álbum 2
1989	Vinil Companhia Clic – Álbum 1

Fonte: (DISCOGRAFIA, 2012).

Em sua discografia, a antropofagia surge em produções emblemáticas, que aliam conceitual, liberdade de criação e proposição do(s) produtos(s). Em seus últimos trabalhos, o CD/DVD *Canibália – Ritmos do Brasil*,⁶ gravado ao vivo em *show* no Rio de Janeiro, Daniela Mercury evoca os ritmos do Brasil, a partir do carnaval, da alegria, do afeto e de uma proposta conceitual centrada na disposição entre culturas, marca de um Brasil miscigenado e plural, com destaque para as participações musicais da banda baiana e feminina de percussão Didá, do grupo carioca Afro Lata, do amazonense Boi Bumbá Garantido e os ritmistas e passistas da escola de samba carioca Unidos da Tijuca. Tais participações, mais que especiais, são o conceito principal do DVD, ou seja, uma integração nacional a partir dos ritmos nacionais.

A abertura do *show* é feita a partir da música instrumental *Mbira*, de autoria do percussionista argentino Ramiro Musotto – um de seus preferidos – e Santiago Vazquez, sendo uma referência direta às culturas africana e indígena – relevantes no processo da mestiçagem nacional. Este momento instrumental inicial é acompanhado, coreograficamente, por Daniela Mercury e um grupo de bailarinos. Neste *show* também é possível perceber a presença de músicas e células rítmicas do samba, da bossa nova, do *hip hop*, e do também internacionalmente conhecido e aclamado *samba-reggae*.

Sobre o caráter deste *show*, Mauro Ferreira (2011, p. 2) destaca que

Em vez de delimitar fronteiras, o *show* *Canibália – Ritmos do Brasil* as demole em nome da integração rítmica (inter)nacional. O *reggae Sol do Sul* (Daniela Mercury e Gabriel Povoas) aquece a ideia de uma América Latina irmanada por seus afetos, ritmos e calores. *Minas com Bahia* (Chico Amaral) propõe a integração do universo montanhoso das Geraes com o litoral de Salvador e arredores.

Outro exemplo de antropofagia está presente no projeto composto por cinco CDs, intitulados *Canibália*, lançado em 2009. Nele, a artista inova ao lançar no mercado um CD com cinco sobrenomes, cinco capas e cinco sequências diferenciadas de músicas. O projeto é luxuoso

6 O DVD *Canibália – Ritmos do Brasil – Ao Vivo na Praia de Copacabana* foi produzido pelas empresas Páginas do Mar e Canto da Cidade, realizada pelo Canal Brasil, e coordenado pela própria Daniela Mercury. Patrocínios da Vivo e do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

e reitera a vertente inquieta da artista em torno do tema brasilidade, aglutinando sonoridades distintas, músicos e arranjadores.⁷

Sobre os cinco CDs de *Canibália*, Flavio Dultra (2011) informa

O CD Canibália foi uma experiência fantástica, porque surge mais uma vez a independência de Daniela em não querer fazer um disco à toque de caixa, pra entregar no prazo de gravadora....Solta, no tempo dela, pra poder trabalhar, fazer pesquisa de repertório, músicas, compor... No Canibália são 14 faixas, 09 músicas inéditas de composição dela, 05 regravações .

Ainda que tenha se tornado uma referência musical internacional, Daniela Mercury não renuncia ao samba-*reggae* e, não raro, menciona o ritmo ao seu criador maior, Neguinho do Samba. Em todos os álbuns, ainda que interprete canções mais intimistas e vinculadas à MPB, não deixa de gravar músicas de autores locais à base de muito *swing* e percussão.

Em se tratando de carnaval soteropolitano, Daniela Mercury é, quiçá, uma das artistas mais criativas e provocativas. Com uma carreira lastreada por inúmeras canções com temáticas vinculadas ao universo afro – fruto de seu diálogo com alguns destes blocos, em especial, o Ilê Aiyê e o Olodum –, procurou construir sua imagem e repertório não somente a partir deste elemento discursivo, mas de incursões por outras plagas musicais, sendo o carnaval um momento especial para convites, recepções e experimentos. Em 2007, convidou o pianista e maestro baiano Ricardo Castro e, em muitos momentos do percurso do trio elétrico, o público pôde apreciar a música de concerto sendo tocada a partir de um piano de cauda. A trajetória de anfitriã desta artista inclui ainda o percussionista argentino Ramiro Musotto e seu Afro Sudaka, DJs, música eletrônica, Cicinho de Assis – sanfoneiro baiano com reconhecimento internacional – e tantos outros artistas e intérpretes. (CASTRO, 2004)

No carnaval, seus experimentos chegam ao próprio trio elétrico, ao reservar espaço considerável para as coreografias e espetáculos de dança, quando, inclusive, consegue cantar e dançar concomitantemente. Em Daniela Mercury, a dança é um estímulo e recurso estético não renunciado em sua trajetória artística no carnaval de Salvador e em suas

7 A produção é de Daniela Mercury em parceria com músicos renomados como Mikael Mutti, Ramiro Musotto, Alfredo Moura e Gabriel Póvoas – este último, seu filho.

apresentações musicais fora deste. Dança híbrida, pois transita entre o balé clássico e os movimentos coreográficos originados nas ruas, nos guetos soteropolitanos. Neste sentido, como fenômeno pós-moderno, o hibridismo é aquele sem (ou quase sem) fronteiras, que aglutina, celebra encontros e incorpora.

Para Santaella (2003), o tecido híbrido é resultado do encontro das culturas oral, escrita, de massas, das mídias e cibercultura. Daniela Mercury, representante desta cultura pós-moderna, é uma artista que procura valorizar o passado, atualizando-o, sem receio de experimentos, em que elementos do clássico e do contemporâneo se façam presentes, dialoguem, instaurem um terceiro elemento, e assim sucessivamente, se for o caso.

Nesta direção, Santana (2010, p. 3) ressalta:

A singularidade do trabalho de Daniela é, de acordo com a fragmentariedade do contemporâneo, um caleidoscópio de influências ressignificadas na sensualidade/etnicidade/temporaneidade plugada no 'mundo', carregando, contudo, o elemento pop/eletrônico como um diferenciador de sua atuação artística. Nascida em Salvador em 1965 e com uma discografia composta de 12 álbuns e quatro DVDs, Daniela aponta em cada álbum lançado no mercado suas principais influências – o samba reggae, a música pop, a música eletrônica e a MPB –, hibridizando gêneros e ritmos, incorporando assim novas sonoridades ao seu trabalho.

No terceiro e último quesito, *shows*, as apresentações musicais desta artista se configuram não somente em espetáculos de música, mas também de dança contemporânea, em que são exaltados aspectos da cultura baiana, como o samba-reggae e a dança de rua, assim como, estão registrados elementos como o *pop*, o eletrônico, e o percussivo em performances dinâmicas, contagiantes e conceitualmente definidas.

A vertente antropofágica de Daniela Mercury, fruto da inquietação que impulsiona a criação artística, resulta de diversos fatores que se imbricam. Em outras palavras, a independência na gestão mercadológica de sua carreira, deixa-a, consideravelmente, ainda mais provocativa e impulsionadora de vertentes.

Considerações Finais

A competitividade do mercado musical atual, intensificada pela acessibilidade às novas tecnologias, parece ser um dos maiores desafios para os artistas contemporâneos. Se, de um lado, as novas tecnologias e recursos de gravação e distribuição facilitaram o surgimento de novos artistas, canções, propostas e isomorfismos, do outro, compromete o artista com uma lógica diária de gestão, objetivando sua permanência e continuidade no campo. Não raro, manter a trajetória profissional está diretamente associada a escolhas e articulação – conceitual e empresarial –, buscando ajustes e negociações com os demais atores, modelo e estrutura vigentes.

Os meios de comunicação se posicionam entre os atores mais significativos neste cenário e, sendo a indústria musical uma de suas teias mais rentáveis, artistas têm de transitar com habilidade neste dinâmico circuito, responsável por criar e disseminar obras artísticas, mas também, modas e costumes junto ao público. Assim tem sido com os gêneros musicais que, apoiados na articulação entre gravadoras, televisões, rádios, portais multimídia e empresários, registram rapidamente seus repertórios no gosto popular.

Nesta direção, o que se percebe é que, cada vez mais, a criatividade e a articulação empresarial de artistas como Daniela Mercury se tornaram referências para os novos entrantes – locais e nacionais – e seus gêneros musicais, como o sertanejo universitário, por exemplo, que ajustou sua base de produção empresarial no Centro-Sul do país, seguindo modelos de gestão que priorizam a liberdade de criação e novas possibilidades estéticas. Se o desafio maior é estabelecer um senso razoável entre as diversas possibilidades de inquietações estético-artísticas e o aspecto financeiro, a famosa díade estética e mercado, neste assunto, Daniela Mercury é um episódio emblemático na recente produção musical massiva baiana.

Historicamente, protagonismo e performatividade sempre se configuraram como elementos necessários e intrínsecos no campo da produção musical. Próximos, ambos sinalizam a criatividade, a inquietação pelo novo e sua expressão, mas acima de tudo, acenam para a disposição de enfrentar uma árdua caminhada rumo à aceitação popular, que alguns denominam de “sucesso”.

Referências

ALMEIDA, Paulo Henrique; PESSOTI, Gustavo. A evolução da indústria fonográfica e o caso da Bahia. *Bahia Análise e Dados*, Salvador, v. 9, n. 4, p. 90-108, 2000.

BALZAC, de Honoré. *A prima Bette*. Lisboa: Guimarães, 1985.

CARREIRA internacional. *Daniela Mercury* Salvador, 2012. <http://www.danielamercury.art.br/dm/carreira_internacional.php>. Acesso em: 21 jun. 2012.

CASTRO, Armando Alexandre; FRANCO RIBEIRO, Maria Teresa. A organização da produção musical na Bahia contemporânea. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE PODER LOCAL, 9., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador, 2009.

CASTRO, Armando Alexandre. *A música baiana e o mercado: a gestão da obra como elemento estratégico de negócio*. 2011. Tese (Doutorado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. Axé music: mitos, verdades e *world music*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 203-217, jul./dez., 2010.

_____. Turismo e Carnaval na Bahia. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 63-74, jan., 2004.

CUNHA, Jonga. *Por trás dos tambores*. Salvador: KSZ, 2008.

DANTAS, Marcelo. *Olodum: de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

_____. Competitividade internacional em turismo: a identidade cultural contra o mito da qualidade dos serviços. *Revista Textos e Contextos/FIB*, Salvador, v. 3, n. 4, jul./dez., 2005.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 5., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Intercom, 2005. (CD-ROM)

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

DI MAGGIO, Paul; POWELL, Walter. The iron cage revisited: institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *Administrative Science Review*, v. 48, n. 2, p. 147-169, abr., 1983.

- DULTRA, Flávio. *Daniela Mercury*: depoimento Salvador. [20 jan. 2011]. Entrevistador: Armando Alexandre Castro, Salvador, 2011.
- PAULAFREITAS, Ayêska. Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004, Porto Alegre. *Anais....* Porto Alegre: Intercom, 2004.
- FERREIRA, Mauro. A apoteose de uma voz nacional nas areias de Copacabana. *Daniela Mercury*, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.danielamercury.art.br/imp_release/Daniela-Mercury-Release-DVD-Canibalia.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2012.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores*: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Raíssa. *Raíssa Martins*: depoimento [abr. 2010]. Entrevistador: Armando Castro. Salvador, 2010. 1 CD. Entrevista concedida à Pesquisa de Doutorado de Armando Castro.
- MIGUEZ, Paulo. *Carnaval baiano*: as tramas da alegria e a teia de negócios. 1996. 237f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.
- MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade*: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTANA, Marilda. A singularidade das intérpretes Daniela, Margareth e Ivete. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2010, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24394.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2012.
- SELZNICK, Philip. *TVA and the Grass roots*: a study in the sociology of formal organization. Berkeley: University of California Press, 1949.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun., 2001.

O violão do Brasil no século XX: o legado de Raphael Rabello

Marcos César

Introdução

Raphael Rabello consolidou uma nova era para o violão brasileiro, desde as possibilidades de novas técnicas até conceitos estéticos. O violonista traz influências pertinentes de seus transcendentais antecessores e recria, a partir de sua genialidade, um novo violão de seis e sete cordas, consolidando-se como um dos maiores expoentes em todos os tempos.

Apesar de ter vivido apenas 32 anos, Rabello vivencia a música em sua plenitude. Dotado de talento e disciplina, deixou um legado indiscutível para o violão brasileiro, com seu estilo e repertório, até então, pouco explorado. Muitas de suas gravações são consideradas antológicas, servindo como referência para parcela considerável de violonistas no Brasil e outros países.

O objetivo do artigo é informar aos músicos e educadores musicais a relevância do violonista Raphael Rabello para a Música Popular Brasileira, através de seu legado. Rabello é a continuação de uma dinastia iniciada no século XX, e que se configura na atualidade como uma das maiores escolas de violão do mundo.

Este trabalho, fruto da investigação de um violonista profundamente ligado ao “universo rabeliano”, também se configura como o registro de uma singela homenagem a um músico e compositor que, dois anos depois de um acidente de táxi, fazendo exames de rotina, tem detectado o vírus HIV – contraído através da transfusão de sangue, fato comum à época. A partir daí, Raphael Rabello, que não aceitava a doença, passou a ter medo de morrer sem ter tempo de consolidar sua

obra e repertório. Além de sofrer de apneia, passa, então, a não dormir mais, tornando-se, inclusive, viciado em cocaína e anfetaminas, vivendo em um ritmo alucinado contra seu próprio tempo. Apesar de ser soropositivo, não desenvolveu a doença, e sua morte prematura aos 32 anos, seis anos após a transfusão, foi atribuída a um enfarte durante o sono em uma clínica para viciados em drogas.

Assim, a agonia e inquietação de Raphael Rabello transitavam entre a criatividade e o tempo. Entre ansiedades, medos e angústias, a certeza de que se faziam necessárias a produção, o registro e a ampliação urgente de repertórios, parcerias e gravações que o deixassem menos vulnerável emocionalmente. Registrar era preciso, mas o maior registro que se fazia não era o da criatividade e, sim, o do desespero de um artista em se manter vivo, ainda que através de suas obras. A história registra que a autonomia reivindicada por Rabello era acompanhada de intermináveis sessões de gravação musical em estúdio, ao lado de amigos, técnicos e admiradores.

Biografia e discografia de Raphael Rabello

Rafael Baptista Rabello, que posteriormente adotou o nome artístico de Raphael Rabello, nasceu em 31 de outubro de 1962, em Petrópolis (Rio de Janeiro). Caçula de uma família numerosa e com grande vocação musical. Seus avôs, José Queiroz Baptista (materno) e Flaviano Lins Rabello (paterno), também eram músicos e tocavam violão, sendo que sr. José foi o primeiro professor de música dos seus nove netos. Nessa época, enquanto seus irmãos aprendiam música com sr. José, o menino Raphael pegava o violão às escondidas e estudava sozinho, conforme conta Luciana Rabello. Um dia, em uma reunião familiar, o garoto com aproximadamente oito anos surpreendeu a todos tocando *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth. Nesta época, só os irmãos Fabiano e Luciana sabiam que Raphael começara a aprender violão sozinho.

A partir de então, começa a ter aulas informais com seu irmão Ruy Fabiano e mais tarde com o violonista Rick Ventura, amigo da família. Essas aulas são mais do ponto de vista da intuição e observação de Rabello e perduram até seus 11 anos.

[...] Aos poucos, sua intuição para o acompanhamento foi desabrochando de uma forma surpreendente. [...] Por volta dos 10 anos de idade, Raphael se apaixonou perdidamente pelo disco ‘Vibrações’, do Época de Ouro – de Jacob do Bandolim. Encantava-lhe especialmente o violão de Dino, a tal ponto que muitas vezes ele vinha à minha casa só para ficar ouvindo o disco. De tanto ouvir, quase gastou todo o vinil, tornando precária em poucos dias a sua audição. O resultado é que Raphael conseguiu, em menos de duas semanas acompanhar todo o disco imitando o violão de Dino com todas as notas a que tinha direito. Em mais algumas semanas já estava fazendo suas próprias variações. Quanto ao repertório que eu havia passado pessoalmente e ele nessa época, poucos meses depois já conseguia me superar visivelmente. Acredito que se pudéssemos trazê-lo de volta hoje, com seus 10 anos de idade, faria qualquer violonista ficar boquiaberto, não só com a sua competência técnica, como a sua maturidade musical que demonstrava em suas interpretações (VENTURA, 2005)

Em 1974, por indicação do bandolinista Déo Rian, Raphael começa a ter aula de violão com Jayme Florence, conhecido como “Meira”, que também tinha sido professor de violonistas como Baden Powell, João de Aquino e Maurício Carrilho. Meira começa a ensinar Rabello por métodos clássicos da literatura universal do violão, explorando compositores como Francisco Tárrega, Agustín Barrios etc. A primeira música que Meira o ensinou foi o *Choro da saudade*, de Barríos, conforme conta o próprio Rabello no Programa Ensaio, da TV Cultura. É importante mencionar que, além do estudo de peças do violão erudito, Meira também orientava os alunos a tocar os encadeamentos harmônicos em qualquer tonalidade, fomentando o choro que sedimentaria a formação de Rabello.

A carreira profissional de Raphael começou bem cedo. Quando tinha aproximadamente 14 anos, em 1975, ele e sua irmã Luciana criam o grupo Os Carioquinhas, já tocando em violão de sete cordas (totalmente influenciado por Dino, até na maneira de andar e de se vestir). Além do próprio Raphael (violão de sete cordas) e de sua irmã Luciana (cavaquinho), o grupo era formado por Paulo Magalhães Alves (bandolim), Mario Florêncio (pandeiro) e Téo Oliveira (violão de seis cordas) – depois Téo é substituído por Maurício Carrilho e Celsinho Silva assume o pandeiro, passando Mario para a percussão. Até então, Lila Rabello “[...] Achava que aquilo era uma brincadeira, uma coisa que ia passar. Só me dei conta de sua grandeza quando o Paulinho começou a dizer: Lila, o seu irmão é um gênio.” (SOUZA, 1991, p. 12)

Os Carioquinhas gravaram apenas um álbum, em 1977, intitulado *Os Carioquinhas no choro*, onde umas das faixas, *Gadu namorando*, de Lalau e Alcyr Pires Vermelho, fora incluída na trilha sonora da novela *A Sucessora* (1978), da TV Globo. Ainda no ano de 1977, Rabello é apresentado por Hermínio Belo de Carvalho ao violonista Turibio Santos,¹ que logo o integra ao seu grupo que gravaria o LP *Choros do Brasil* com produção do próprio Hermínio, editado também na Europa.

Com o desfecho de Os Carioquinhas em 1979, Rabello sugere que Joel Nascimento² convença Radamés Gnattali a transcrever para pequeno conjunto sua famosa *Suíte retratos*,³ que foi composta originalmente para concerto de bandolim e dedicada a Jacob do bandolim. Gnattali atende ao pedido e nasce o conjunto Camerata Carioca, batizado por Hermínio Belo de Carvalho. Assim, Joel Nascimento aproveitou a maioria dos integrantes de Os Carioquinhas: Luciana Rabello (cavaquinho), Joel Nascimento (bandolim), Maurício Carrilho e Luis Otávio Braga, posteriormente substituído por João Pedro Borges⁴ (violões de seis cordas), Raphael Rabello (violão de sete cordas) e Celso Silva (percussão).

Em agosto de 1979, sob a direção do próprio Hermínio, o conjunto apresenta no Rio de Janeiro, o *show Tributo a Jacob do Bandolim*, na passagem dos 10 anos de morte do bandolinista. No mesmo ano, é lançado em disco a *Suíte retratos*, além de seis composições de Jacob, com a participação de Radamés, ao piano. Para Luís Otávio Braga (apud BORGES, 2008, p. 100) “[...] o contato com Gnattali durante os seis anos da Camerata Carioca, foi emblemático para todos os integrantes, e foi justamente por meio desse contato, que Rabello consolidou uma forte relação musical com Gnattali.”

1 Turibio Santos já era um violonista bastante reconhecido internacionalmente quando convidou Raphael para participar da gravação deste disco. Em 1965, conquistara o primeiro prêmio no VII Concurso Internacional de Guitarra da Office de Radiodiffusion et Television Française (ORTF), em Paris.

2 Músico, compositor bandolinista de choro. Nasceu no Rio de Janeiro em 1937.

3 Suíte, palavra de origem francesa que significa série ou sucessão. Em música, é designada como sucessão de peças em andamentos contrastantes. A *Suíte retratos*, é composta de quatro movimentos: 1º Pixinguinha - Choro, 2º Ernesto Nazareth - Valsa, 3º Anacleto de Medeiros - Schottisch e 4º Chiquinha Gonzaga - Corta-Jaca.

4 Turibio Santos, em entrevista concedida a Borges (2008), ressalta que, após as turnês, João Pedro Borges ministrava aulas de teoria e ensinava música erudita a Raphael Rabello. Turibio assevera: “nós fomos uma influência muito importante para ele se transformar num solista e para ele assimilar essa condição de solista que ele tinha e que era maravilhosa, espetacular, genial [...]”

[...] Radamés era [...] Foi super legal, super, ensinou tudo pra mim e pra todo mundo que chegava perto dele. Ele era generoso [...] Ele era um humanista praticante, todo mundo que se aproximava, ele ajudava e[...] Várias gerações, desde Tom Jobim até [...] Raphael Rabello [completa Jô Soares]. (RABELLO, 1990)

Ainda em 1979, Rabello começa a gravar para diversos artistas da Música Popular Brasileira, como Caetano Veloso, Djavan, Cazuza, Leila Pinheiro, Adriana Calcanhoto, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, Gal Costa, Ney Matogrosso, João Bosco, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil, entre outros, contabilizando mais de 400 gravações.

Neste item, o fato a se considerar é que sua técnica e habilidade com o violão, além de uma interpretação original, o tornavam detentor de qualidades muito requeridas na hora da arregimentação e convite de músicos para as gravações. Raphael Rabello era, acima dos fatores expostos nas linhas anteriores, consideravelmente rápido nos registros fonográficos. No linguajar do campo da produção musical: “gravava de primeira”. Tal característica, além da ilustre presença de Raphael Rabello nos encartes dos discos, agregava economia de tempo e dinheiro. Não raro, gravava discos inteiros em poucas horas.

Em 1981, recebe o prêmio de melhor violonista pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (Prêmio Vinicius de Moraes) e também pelo corpo de críticos da revista *Playboy*.

O primeiro disco solo de Raphael Rabello foi lançado em 1982 pela Polygram, intitulado *Rafael Sete Cordas*. Além de clássicos do choro como *Sons de carrilhões* e *Interrogando* de João Pernambuco, *Garoto* de Tom Jobim e *Choro da saudade* de Agustín Barrios, este disco conta ainda com uma composição do próprio Raphael, *Sete cordas*. Além disso, destaca-se a complexa execução da música *O voo da mosca*, de Jacob do Bandolim. No mesmo ano, Raphael e Radamés Gnattali gravam o disco *Tributo a garoto*, com composições do próprio Garoto e a redução para piano e violão do Concertino n° 2 de Radamés, composto originalmente para violão e orquestra.

A carreira internacional de Raphael decola, ainda na década de 1980, e ele se apresenta em diversos palcos nos Estados Unidos, Canadá, México, Chile, Argentina e vários países da Europa.

No ano 1987, homenageia seu mestre Radamés com composições do próprio, ao lançar *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali*. O disco intitulado *Rafael Rabello* é lançado em 1988, com participações de Dino 7 Cordas, Dininho e Chiquinho do Acordeon. Vale a pena salientar que o arranjo que Raphael fez para a música *Lamentos do morro*,⁵ de Garoto, tornou-se uma referência para todo violonista.

Em 1989, ocorreu o lamentável acidente de táxi no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro, causando fraturas múltiplas em seu braço direito, levando-o a uma cirurgia complicada, na qual implantou nove pinos em seu braço direito. Para os médicos, a recuperação viria em um ano, entretanto, em quatro meses ele surpreende a todos, ao aparecer em turnê com Elizeth Cardoso, episódio que resultaria no disco *Todo o sentimento*, gravado em 1989. Contudo, este disco só foi lançado em 1991, um ano depois da morte da cantora.

A carreira de Raphael Rabello foi marcada pela intensa produção e relevância na década de 1990. Com Ney Matogrosso gravou, em 1990, uma antologia para voz e violão, o disco *À flor da pele*, apresentando-se por todo o Brasil.

Já em 1991, ao lado de Chiquinho do Acordeon e Dininho no violão baixo, lançou disco *Radamés Gnattali Retratos*.

No mesmo ano, Rabello cede o violão de sete cordas acompanhador para seu grande ídolo: Dino 7 Cordas,⁶ gravando com os violões de seis e sete cordas o histórico álbum *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas*. Esta foi a primeira vez, em 56 anos de carreira, que o Dino tem o seu nome na capa de um disco.

Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que eu queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele, me vestir igual a ele; foi a única maneira de mergulhar culturalmente naquilo e aprender, porque é uma escola que não está escrita e na hora me deu um estalo: isso aí vai morrer com eles; um troço tão genial, tão único, uma maneira de pensar harmonia e baixo cantado, um tipo de harmonização que já não existe mais. Eu tenho mais é que sugar esse troço. Comecei a andar com o Dino, que me pegava aos finais de semana em casa e me levava para o choro. Fiquei tendo esse tipo de aula. Ele me

5 *Lamentos do morro*: Samba composto nos anos 1940 em que Rabello se tornou uma espécie de coautor. Rabello introduz afinação da 6ª corda em Ré, uso do dedo mínimo da mão direita, baixos em alta velocidade na introdução, através dos dedos polegar e indicador da mão direita, melodia principal oitavada, improvisos etc.

6 Horondino José da Silva, companheiro de Jacob do Bandolim no conjunto Época de Ouro.

deu muita força e eu fiquei sendo o cara que ia continuar o negócio dele. Me dediquei inteiramente ao Dino por muitos anos; uns 15 anos; me dediquei a estudar tudo o que ele fez: a saber tudo o que ele sabia. Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque [...]. (RABELLO apud TABORDA, 1995, p. 80)

Rabello realiza um sonho de 10 anos de pesquisa ao lançar, em 1992, *Todos os Tons*, um álbum dedicado a Tom Jobim, com participação de músicos como Paco de Lucía, Léo Gandelman, Nico Assumpção, Paulo Moura, Jaques Morelenbaum e, inclusive, o próprio Tom Jobim. O álbum foi elogiado por Jobim (1991, p. 33) que considerava o violonista como um dos maiores músicos de todos os tempos. “Tudo o que Rafael faz é sensacional. Ele é um gênio do violão, um cometa musical desses que aparecem uma vez a cada século.” Na sessão de elogios, a contrapartida: “Tom representa o seguimento de uma dinastia na música brasileira dos neo-nacionalistas contemporâneos que começou com Villa-Lobos, seguiu com Radamés Gnattali e vem seguindo agora com o Tom [...]”. (RABELLO, 1993a)

Ainda 1992, ao lado do violonista Romero Lubambo, grava em Nova York, o disco *Shades of Rio*. Voltando ao Brasil, no mesmo ano, Rabello grava mais uma vez em duo, o disco *Dois irmãos*, com o clarinetista Paulo Moura, recebendo em 1993, o prêmio Sharp⁷ de melhor disco instrumental.

Em 1993, com o bandolinista Déo Rian, lança o disco *Delicatessen*,⁸ composto de músicas eruditas. Ainda neste ano, apresenta-se em São Paulo, no Projeto Brasil Musical, dividindo *show* com Armandinho Macedo. Rabello é acompanhado por Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Wilson das Neves e Dininho. O *show* foi lançado em CD no ano de 1996 pela Série Música Viva.

O álbum *Relendo Dilermando Reis*, com composições e músicas que ficaram conhecidas com o próprio Dilermando, foi lançado em 1994, recebendo outra vez o prêmio Sharp. No mesmo ano, Rabello e Armandinho Macedo apresentam-se no Jazzmania, Rio de Janeiro, dessa vez em duo, que três anos depois foi lançado em CD intitulado *Raphael Rabello e Armandinho Macedo em Concerto*. Ainda em 1994, a

7 Rabello recebeu quatro vezes tal prêmio. Em 1991, com Carlão pelo disco conjunto; em 1992, pelo disco *Dois irmãos* com Paulo Moura; e em 1994 e 1995, como melhor solista. (MARCONDES, 2000 apud BORGES, 2008, p. 102)

8 Com *Delicatessen*, Rabello evoca seu lado erudito em interpretações magistrais de compositores como: Chopin, Tchaikovsky, Monti, Schumann, Ponce, Brahms, Schubert e outros.

convite do violonista Laurindo de Almeida,⁹ passou a residir em Los Angeles (Estados Unidos) e por lá leciona em uma escola de curso superior de música, onde também grava em duas tardes o CD intitulado *Cry, my guitar*, lançado 11 anos após sua morte.

Retornando ao Brasil, se tranca em estúdio para gravações do projeto *Mestre Capiba por Raphael Rabello e convidados*. No repertório, músicas do compositor pernambucano com interpretações de diversos artistas da música brasileira, tais como Chico Buarque, Paulinho da Viola, João Bosco, Ney Matogrosso, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Milton Nascimento em duo vocal com o próprio Rabello, dentre outros. Não conclui o trabalho, pois a mesma velocidade que o levava ao reconhecimento mundial, o tirava a vida. Raphael Rabello falecera em 27 de abril de 1995, aos 32 anos, no Rio de Janeiro.

Contribuição técnica

Rabello é a singularidade no estilo que provém de um hibridismo técnico concebido graças às influências de Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios, Radamés Gnattali, Garoto, João Pernambuco, Dilermando Reis, Dino 7 Cordas, Tom Jobim, Paco de Lucía e outros. Teve o choro como base musical onde se tornou um especialista ao ponto de ser apelidado como “Mozart do choro”. Rabello redimensionou o choro com harmonias modernas, inserindo elementos da música flamenca, concebendo uma estética harmoniosa e significativa no âmbito, até então, tradicional.

Utilizava o dedo polegar da mão direita como apoio, recurso característico do gênero, recriando baixarias e inserindo os arpejos de extensão com ligados e cordas soltas, o que caracteriza campanella, recurso bastante utilizado no violão erudito, principalmente por Villa-Lobos.

Rabello soube utilizar com originalidade os arpejos de extensão, fazendo com que soassem como a própria expressão da música. Nos estudos de compositores do violão erudito, esses arpejos são mais caracterizados pela técnica. (DANTAS, 2003)

Tocava diversos estilos com uma identidade inconfundível. Além de exímio solista, distinguia-se no acompanhamento, sendo para muitos o maior em todos os tempos, seja em duo com outro solista, ou em

9 Violonista brasileiro que residia nos Estados Unidos desde 1947. Atuou como violonista e arranjador de centenas de filmes se tornando o músico brasileiro campeão em prêmios Grammy.

duo com cantor, afirmando o violão no mesmo patamar do cantor, sem ser demasiado, preenchia todas as lacunas com contracantos de uma beleza musical sublime, dando um caráter camerístico. Para Rabello, não há hierarquia entre solista e acompanhador.

Borges (2008) salienta o hibridismo de Rabello na gravação de *Retrato em branco e preto* de Jobim, no álbum *À flor da pele*. Nessa música, é citada a seção B do Prelúdio nº 5 de Heitor Villa-Lobos, com baixos tocados com rigor, fazendo alusão ao choro, além de técnicas do flamenco.

Suas inovações técnicas são atribuídas ao samba de forma ímpar, através da utilização do polegar alternadamente para cima e para baixo na condução dos baixos, nas acentuações, articulações, abafamentos e golpes, demonstrando sobremaneira seu hibridismo técnico, caracterizando um efeito flamenco e percussivo.

As técnicas do violão flamenco foram introduzidas no violão brasileiro por Rabello no final dos anos 1980. Esta fusão estilística criada por Rabello denota mais uma vez sua originalidade em se asseverar como violonista para posteridade. Os efeitos desta fusão são encontrados em diversos discos do músico, sobretudo no *Todos os Tons*, de 1992, que reúne músicas de Tom Jobim.

O álbum foi um marco na carreira do violonista, sendo editado no mundo inteiro. Como se tratava de algo atípico em relação a seu estilo, Rabello recebeu inúmeras críticas sobre suas aflamencadas,¹⁰ ao estilo bossa nova de Jobim.

A influência da música flamenca na verdade já vinha desde a infância. Nosso avô materno era violonista e morávamos com ele na mesma casa. Ele era professor de violão também e, apesar de não ter tido tempo de dar aulas a Raphael (ele morreu quando Raphael tinha 7 anos - 1 anos antes dele começar a tocar violão), foi ele que apresentou a escola flamenca a nós todos. Temos uma irmã, e Helena, que é professora de dança flamenca também. Esse avô, José de Queiroz Baptista, era paraibano. Sabemos que a influência moura no nordeste foi imensa. Ficamos afastados dessa cultura por muito tempo, mas ela estava ali, no nosso DNA, nas informações colhidas na infância, nas nossas melhores lembranças. Quando Raphael conheceu o Paco de Lucia e ficaram amigos, essa memória foi reavivada. Entendo que essa admiração pela cultura flamenca é inevitável a um violonista, pois entendo que o Brasil e a Espanha são os países que mais aprofundaram o estudo e a técnica desse instrumento. Mas, sua 'passagem' pelo flamenco não lhe acompanhou até o fim

10 "Acho que nego pode até não gostar de mim não, pelo menos quando eu toco a pessoa sabe que sou eu que estou tocando." (RABELLO apud BORGES, 1991, p. 197)

dos seus dias por aqui. No último disco que ele gravou - Cry My Guitar - essa presença já estava mais diluída. (RABELLO, 2010a)

[...] No momento, Rafael Rabello já é o mais técnico dos violonistas brasileiros e – questão de idade – prisioneiro de sua extraordinária técnica. Algumas vezes o excesso de ranqueados cansa, o virtuosismo encobre o intérprete, maculando interpretações antológicas. Mas, é mera questão de tempo para que Rafael deixe de ser perdulário e descubra os méritos das pausas, da interpretação matizada, intercalando explosões e sentimentos. Falta apenas esse comedimento para transformar o mais técnico no maior dos violonistas brasileiros. (NASSIF, 1991)

O violão de sete cordas

O violão de sete cordas foi introduzido no Brasil em 1920, pelo violonista “China”, irmão de Pixinguinha,¹¹ todavia, as primeiras gravações do instrumento são atribuídas a “Tute”. A partir dos anos 1950, o instrumento se consolida a partir da relevante contribuição de Dino 7 Cordas, maior expoente do instrumento e que influenciou todas as gerações posteriores, principalmente Rabello.

Borges (2008) dividiu a trajetória musical de Raphael Rabello em duas fases. A primeira fase refere-se ao violão de sete cordas tradicional com cordas de aço e dedeira. Ele começa imitando as frases contrapontísticas de Dino 7 Cordas e em seguida suas próprias variações, período este em que o discurso musical é basicamente o choro. A segunda fase está associada ao violão solista de seis cordas e sua asseveração como precursor do sete cordas concertista.

Em 1980, Luiz Otávio Braga encomenda ao *luthier* Sérgio Abreu¹² um violão de sete cordas cujas características sejam semelhantes ao violão de concerto, visando novos timbres para o conjunto Camerata Carioca, de Radamés Gnattali. A partir daí, Rabello reinventa o referido instrumento já com cordas de *nylon*, empregando-lhe novas possibilida-

11 Alfredo da Rocha Viana Filho, nasceu no Rio de Janeiro, em 1897. Compositor, flautista, saxofonista e arranjador, contribuiu decisivamente para que o choro se tornasse um dos mais importantes gêneros musicais do Brasil.

12 Sérgio Abreu é considerado um dos mais brilhantes violonistas brasileiros em todos os tempos. Formou com seu irmão Eduardo Abreu, o maior duo de violões do mundo, entre os anos de 1960 e 1970. Suas gravações são objetos de estudo e admiração em todo o planeta, e são comparadas às gravações de Andrés Segovia e Julian Bream. A partir de 1980, Sérgio começou a construir violões, sendo atualmente um dos melhores *luthiers* do mundo.

des técnicas, asseverando o violão de sete cordas em salas de concerto. Em entrevista concedida à jornalista Bia Reis, Raphael Rabello informa: “Eu vim com a missão, a que me propus, de colocar o violão no lugar merecido, porque a música e o violão se confundem.” (REIS, 1994) A influência de Rabello ao violão de sete cordas é notável em todo o país. Observamos como é impressionante o número de jovens tocando esse instrumento da forma não tradicional e até tradicional com cordas de *nylon*.

Raphael abriu as portas pra essa nova forma de tocar o violão de 7 cordas que hoje é tão difundida no mundo todo. Mostrou todas as possibilidades do instrumento, tornando-se a sua referência máxima. Cumpriu sua função, sem dúvida. (RABELLO, 2010a)

O compositor Raphael Rabello e a concepção idiomática dos seus arranjos

Rabello compôs 18 canções que ganharam letra de dois poetas da música brasileira: Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc. Essas canções foram lançadas em CD pela Acari Records, no ano de 2001, a partir da gravação de fitas cassetes do projeto Dois por Quatro que aconteceu no Rio de Janeiro, em 1993. Intitulado *Todas as canções*, em duo com sua irmã e cantora Amélia Rabello. Destaque para a valsa *Sete cordas*,¹³ composta quando tinha 14 anos. Rabello compôs também algumas músicas instrumentais como *Meu avô e pedra do Leme*, esta em parceria com o violonista Toquinho.

[...] E aí começo a ver
Que eu nunca fui sozinho
Meu violão me acompanhou
Por todo o meu caminho
E isso eu quero agradecer
Fazendo uma canção
Falando de você,
Amigo violão,
Que comigo estará

13 A valsa foi gravada seis vezes por Rabello nos álbuns: *Rafael sete cordas* de 1982, *Amélia Rabello* de 1989, *Leite de coco* de 1994, *Todas as canções* de 2001, *Cry, my guitar* de 2005, e no *Programa Ensaio* de 1993, lançado em CD em 2003.

Até eu morrer”.

Sete cordas (RABELLO; PINHEIRO, 1982)

Sobre a sua admiração pela música *Sete Cordas*, feita em parceria com Paulo César Pinheiro, Rabello sempre mencionava: “[...] *A partir do poema Sete Cordas, que ele escreveu para uma valsa minha, eu fiquei estarecido [...] Tomei gosto e vi, nessa poesia, a história da minha vida sendo contada, e me vejo inteiro nesses versos até hoje.*”¹⁴

Como compositor, Rabello não teve tempo de consolidar sua obra, entretanto, como arranjador, é incomensurável o seu legado. Rabello tinha uma ótica genial de como transcrever para o violão, seja na escolha da tonalidade, inserção de introdução, interlúdio, improvisação, citação, fusão estilística, entre outros, corroborando com sua singularidade ao estilo híbrido, seja em arranjo solista ou acompanhador.

Seus arranjos são objetos de estudo para violonistas de gêneros distintos. Muitas vezes é considerado um coautor devido a sua capacidade de reler sem caricaturar, introduzindo em alguns momentos, uma versão definitiva.

Realmente, todo grande interprete é um co-autor. No caso de Raphael, isso é nítido em todas as suas interpretações. Assisti muitos momentos de criação dele porque começamos a tocar juntos, morávamos juntos grande parte da vida. Ele criava seus arranjos (se é que podemos chamar assim!) simplesmente tocando! Não escrevia, apesar de saber escrever música muito bem, porque não tinha sentido escrever pra ele mesmo tocar. Tocava horas e horas seguidas todos os dias. Passava a maior parte do dia com o violão na mão. Tocar pra ele era como falar, respirar. Criava todo o tempo, portanto. E era tocando que vinham as idéias. (RABELLO, 2010a)

Rabello transcreveu e releu obras de violonistas e de compositores da MPB como Noel Rosa, Tom Jobim, Caetano Veloso etc. Alguns arranjos conceberam-se uma estética avessa a original, como é no exemplo de *Sampa* de Caetano Veloso, onde ocorre mudança de tonalidade, afinação da 6ª corda em Ré, supressão do ritmo, trêmulo, *rasgueos*, escalas e arpejos rápidos, *ritornellos*¹⁵ no meio da seção, coda,¹⁶ o que denota mais uma vez o caráter híbrido.

14 Raphael Rabello em entrevista por ocasião do *show Dois por Quatro* que aconteceu em 1993, no Teatro Clara Nunes, Rio de Janeiro.

15 Palavra de origem italiana que significa retorno.

16 Oriunda do italiano, que em português significa cauda. Expressão usada para trecho introduzido no final da música.

A transcrição integral de peças para violão solo interpretadas por Rabello revelou a presença de elementos tradicionais e não-tradicionais, tanto em composições próprias como em arranjos. Algumas peças foram concebidas dentro de um universo musical híbrido enquanto outras mantiveram características predominantemente tradicionais, e outras ainda trouxeram elementos não-tradicionais pontualmente. Sob uma perspectiva ampla, destacamos que tal hibridez refletia um processo de transformação de uma cultura musical de uma geração que estava buscando novas referências musicais. (BORGES, 2008, p. 149)

Exemplos de arranjos que asseverou Rabello como maior referência para os violonistas, e até mesmo para músicos de outros instrumentos, devido às inserções de elementos concebidos e a sua emocionante interpretação: *Lamentos do morro*, *Desvairada*, *O voo da mosca*, *Conversa de botequim*, *Odeon*, *Ainda me recordo*, *Graúna*, *Interrogando*, *Modinha*, *Luiza*, *Passarim*, *Garoto*, *Sampa* e versões antológicas de acompanhamento para voz ou outros instrumentos.

As escolas de música influenciadas por Raphael Rabello

A genialidade criativa e interpretativa do músico, compositor e arranjador Raphael Rabello disseminou a relevância do violão solista, do violão de seis e sete cordas, especialmente. Seu estilo e performance suscitaram inúmeras escolas e correntes de música Brasil afora.

Escola de Choro Raphael Rabello

Pioneira do gênero no país, a escola está localizada na cidade de Brasília. Tinha Rabello ao lado de Henrique Filho, o Reco do Bandolim, um de seus mentores. A escola foi criada em 1998, para sistematizar o ensino do choro no Brasil com paradigma da escola americana Berkeley, que é focada no jazz.

Escola Portátil de Música (EPM)

Localizada no Rio de Janeiro, é dirigida por Luciana Rabello e Maurício Carrilho. Uma ideologia de Rabello junto a sua irmã em

consolidar um gênero de suma relevância, o choro. Não era apenas um genial violonista, era também um empreendedor da cultura brasileira.

Tínhamos um sonho desde meninos de criar a Universidade de Música do Brasil. Esse sonho nasceu quando tivemos que escolher um curso superior e não achamos nenhum que tratasse da música popular do Brasil. Não havia os cursos que hoje estão por aí. Daí esse nosso desejo de criar a tal Universidade. Hoje, existe a Escola Portatil de Música, que considero uma consequência desse mesmo sonho da nossa juventude. Realizo esse trabalho também como uma forma de homenagear meu irmão. Ele certamente estaria conosco nessa empreitada. Olhando os nossos mais de 800 alunos, quantas vezes penso como Raphael gostaria de ver o que conseguimos realizar nesses 10 anos de existência da EPM! (RABELLO, 2010b)

A Dinastia Rabelliana

O estilo idiomático de Rabello sobrepujou os tempos, dando seguimento à fantástica escola do violão brasileiro. Rabello deixa uma orfandade de músicos que seguem corroborando sua escola. Os órfãos: Rogério Caetano, Marcelo Gonçalves, Alessandro Penezzi, Yamandu Costa, Euclides Marques, Fabiano Borges, entre outros.

Considerações finais

O violão e a música popular se consolidaram no século XX como expoentes inseparáveis da cultura do país, seja através do choro ou dos movimentos musicais como a Bossa Nova, que influenciaram todas as gerações de músicos, inclusive Rabello.

Apesar da relevante influência de Raphael Rabello para o violão do Brasil e do mundo, ainda se registra escassez de material sobre o violonista, seja na edição de partituras, DVDs, CDs, livros e, sobretudo, no âmbito educacional.

Em relação às duas fases musicais de Rabello (BORGES, 2008), observamos a maturidade de um jovem, criativo e performático violonista. Idealista, sobretudo, teve sua carreira marcada pelo redimensionamento do choro e do instrumento. Assim, o legado deixado por Rabello é incomensurável, sobretudo no violão de sete cordas, como solista e/ou acompanhador. Suas inovações revelaram, sobremaneira, a conjuntura

de técnicas que consolidaram seu estilo. Com estilo idiomático, personalista, caracterizado por fusões imaginadas e fomentadas pelo próprio intérprete e compositor. Dialogando, revelou um estilo híbrido, fruto da devoção ao instrumento, da sensibilidade e amplo conhecimento de gêneros musicais.

A trajetória de Rabello no âmbito da MPB é um autêntico registro da originalidade dos seus acompanhamentos, fato que acaba por elevar a participação e a condição do violão à altura do cantor(a) intérprete – fato, até então, pouco explorado pelos violonistas. Acreditamos que este artigo é uma singela contribuição para a história da Música Popular Brasileira, para a memória nacional, preservando e consolidando o legado e histórico musical do mestre Raphael Rabello.

Referências

BORGES, Luís Fabiano Farias. Trajetória estilística do choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UnB, Brasília, 2008.

DANTAS, Erivaldo. A arte e a ciência da pedagogia do violão. *Jornal Tri Center*, Salvador, v. 13, n. 62, set. 2006. Disponível em: <www.tricenter.com.br>. Acesso em: 20 mar. 2010.

FABIANO, Ruy. Tragédia carioca em dois tempos. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 dez., 1996.

GUIMARÃES, José Pascoal. *Vídeo amador de Raphael Rabello*. Belo Horizonte, 1991. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qnO_3rAhIg4>. Acesso em: 6 maio 2010.

NASSIF, Luís. Tom no violão de Raphael Rabello. *Revista do CD*, v. 1, n. 2, maio, 1991.

NUNES, Alvimar Liberato. *Interpretação, arranjo e improvisação de Rafael Rabello em Odeon de Ernesto Nazareth*. 2003. 68 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PEREIRA, Marco. *Texto criado para Trio de Violões integrados por Marcos César, Marcos Bezerra e Erivaldo Dantas*. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2009. (Arquivo pessoal do Marco Pereira)

RABELLO, Luciana. Genialidade no choro: Raphael Rabello. *Violãopro*, São Paulo, n. 27, 2010a.

_____. *Publicação eletrônica*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcosviolao_ba@hotmail.com>. Em 4 maio 2010b.

RABELLO, Raphael. *Mestre Capiba por Raphael Rabello e convidados*. BMG: [s. n], 2002. (1 CD)

_____. GNATTALI, Radamés. *Tributo a Garoto*. Barclay: Funarte-Instituto Itaú Cultural, 1982. (CD/1999)

_____. GNATTALI, Radamés. *Tributo a Garoto*. Barclay: Funarte-Instituto Itaú Cultural, 1999. (1 CD)

_____. *Interpreta Radamés Gnattali*. [S. l.]: Vison, 1987. (1 CD)

_____. *Programa Jô Soares onze e meia*: Entrevista com Raphael Rabello. Rio de Janeiro TV Globo, 1990.

RABELLO, Raphael. *Programa Mosaico: a arte de Raphael Rabello*. Salvador: TV Cultura, 2008.

_____. *Programa Ensaio*: Raphael Rabello. Salvador: TV Cultura, 1993b.

_____. *Programa Metrôpoles*: entrevista. Salvador: TV Cultura, 1993a.

RABELLO, Raphael; PINHEIRO, Paulo. Sete corda. In: RAFAEL Sete Cordas. [S. l: s. n.], 1982.

REIS, Bia. *Programa Choro Livre*. Rádio Nacional: Brasília, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qnO_3rAhIg4>. Acesso em: 6 jun. 2014.

SOUZA, Tarik. Rafael Rabello, o violão do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1991.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na Música Popular Brasileira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VENTURA, Rick. Raphael Rabello - O Fenômeno. *Brazilianmusic.com*, 2005. Disponível em: <<http://brazilianmusic.com/articles/ventura.html>>. Acessado em: 10 mar. 2010.

ZANON, Fábio. Programa de rádio em homenagem a Raphael Rabello. *Violão com Fábio Zanon*, 26 nov., 2008. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2008/11/152-raphael-rabello.html>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

Sobre os autores

Armando Castro - Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e especialista em História Social e Educação. Licenciado em Música pela Universidade Católica de Salvador. Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e integrante do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo (UFBA). E-mail: aacastro@gmail.com.

Ayêska Paulafreitas de Lacerda - Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Escritora, radialista e professora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Sociedade (CNPq) e o projeto de pesquisa “O que dizem as canções” (UESC). E-mail: apaulafreitas@uol.com.br.

César Rasec - Doutorando em Letras na Universidade Federal da Bahia e mestre em Cultura e Sociedade, na mesma instituição em que se formou em Comunicação. Exerce a profissão de jornalista e, na área literária, escreveu a biografia ensaística *Jorge Mautner em Movimento*. Atua também como poeta e letrista e mantém o *blog* Concrecoisa, que são imagens que remetem à poesia concreta. E-mail: rasec1963@gmail.com.

Juliana Ribeiro - Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, graduada em História pela Universidade Católica de Salvador, intérprete e compositora. Acaba de lançar seu primeiro CD solo intitulado *Amarelo*. Mais informações: <http://www.julianaribeiro-canta.com.br>. E-mail: juribeirocanta@gmail.com.

Marcelo Dantas - Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII, mestre em Administração (1993), especialista em Gestão Pública (1991) e graduado em Comunicação (1982), pela Universidade Federal da Bahia. Professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Pesquisador nas áreas de Economia da Cultura, Gestão Cultural,

Identidade e Cultura, Cultura Organizacional, Diversidade Cultural e Gestão Pública e Social. E-mail: mdantas50@gmail.com.

Marcos César - Licenciado em Música com habilitação em violão pela Universidade Católica do Salvador, violonista de seis e sete cordas, é um reconhecido intérprete e pesquisador da obra de Raphael Rabello. E-mail: marcoscesar549@yahoo.com.br.

Milton Moura - Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de História da UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo (UFBA). E-mail: miltonmoura7@gmail.com.

Ruydemberg Trindade Júnior - Licenciado e bacharel em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da rede pública do estado da Bahia. Integra o grupo de pesquisa O Som do Lugar e o Mundo (UFBA). E-mail: ruyjuniortnd@hotmail.com.

Wagner Vinhas - Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos na Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas, mestre em Ciências Sociais pela UFBA (2010). Professor do Instituto Federal da Bahia. E-mail: wagner-vinhas@ifba.edu.br.

