

1. Primeiros acordes

Marilda Santanna

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTANNA, M. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. Primeiros acordes. pp. 19-28. ISBN 978-85-2320-885-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

1

Primeiros acordes

As estrelas o são porque aprendemos a chamá-las com este nome e nos habituamos a este procedimento? Afirmamos que são estrelas em função de determinadas características? São todas iguais? Quem sabe, diferem no tamanho ou na intensidade do brilho... Afinal, o que é mesmo uma estrela? De onde vem seu brilho? Como se mantêm? E quando já não se mantêm com a mesma intensidade? Esse brilho tem fim? Questões como estas ocuparam sábios e cientistas por séculos. Referimo-nos, neste livro, a um tipo de estrela. De certa forma, próximo, porquanto podemos vê-la com relativa facilidade. Por outro lado, muito distante, já que subsiste como estrela em virtude de sua singularidade brilhante, até ofuscante, por vezes.

Este texto trata das estrelas da *axé music*, das estrelas da música do Carnaval de Salvador. Estudamos sua participação na construção de um tipo de representação da sociedade baiana, entendendo aí a Bahia como a capital e seu Recôncavo, que alcançou notável visibilidade nas últimas décadas, e que vem sendo chamada, tanto na mídia como no próprio campo acadêmico, de *baianidade*.

Estão entrelaçadas e interatuantes, aqui, a *axé music* e a *baianidade*. Sendo assim, é importante desde já assinalar a participação especial, insubstituível – no prosclênio mesmo do processo – das *estrelas/intérpretes* do/no Carnaval. A maneira como se difundem as imagens – entendendo-se aí *imagens* em sentido amplo, de referências iconográficas – da Bahia inclui freqüentemente a cena do Carnaval. Aí, suas estrelas comparecem à frente. E pode-se afirmar também que é com estas suas estrelas que a Bahia se perfila no panteão da brasilidade.

As *estrelas/intérpretes* Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo podem representar, de maneira singular, modelos a serem seguidos na mídia e fora delas? Esta pergunta, que toca o núcleo do tema do livro, será construída progressivamente. Ora, é o desempenho dessas artistas diante de seus grandes públicos e o sucesso que aí se realiza que arremata e dá sentido a toda uma malha de possibilidades, circunstâncias, definições e projetos.

Desde este capítulo introdutório, ao mesmo tempo em que estará sendo construído o objeto, elementos da metodologia comparecerão à página, incluindo o anúncio das diversas discussões com os autores que contribuem para o desenvolvimento da reflexão. A metodologia consistirá, portanto, no estabelecimento de uma interface fecunda destas discussões, na busca da construção de um aparelho conceitual que permita colocar, da forma mais precisa e criativa possível, os termos do problema e as tentativas de solução.

Um trabalho que envolve práticas artísticas abarca fontes variadas. Tomamos como fontes principais discografias, entrevistas, matérias de jornais e revistas em meio impresso e eletrônico, fotografias, além do olhar atento aos desfiles, shows e ensaios nos carnavais de Salvador, de 2003 a 2007.

Passemos, então, às precisações, sendo que a maneira que pareceu mais adequada de dispô-las nesta Introdução é seguir aproximadamente a ordem em que as discussões respectivas são realizadas nos diversos capítulos do livro.

A primeira destas discussões remete ao que é o sucesso. Este pode ser entendido como um acontecimento, como um resultado exitoso, podendo ser aplicado a uma pessoa, artista ou autor de grande prestígio ou popularidade, ou ainda a um empreendimento ou obra que alcance grande êxito. Poderíamos nos perguntar, então: O que pode levar alguém ou algum empreendimento ao sucesso? Quais os fatores que o deflagram? Como o sucesso é construído, inventado, potencializado, mantido?

Assim, buscamos situar o sucesso das *estrelas* baianas no Carnaval como um ambiente que se descortina de forma multidimensional. E

já nas primeiras páginas, tomamos como inspiração fundamental a interlocução com Edgar Morin (1989) – mais exatamente, sua construção do conceito de *estrela*.

Este corpo celeste dotado de luz própria se constitui como pessoa notável, como astro e enquanto fenômeno *estético/artístico/religioso* a partir da “desteatralização” da representação. No entanto, esta desteatralização só se tornou possível com o desenvolvimento das técnicas e da câmera, que, de imóvel, passou a se locomover, levando assim o ator de cinema a se liberar dos limites da atuação teatral. Assim, a interpretação passou a ser uma técnica entre tantas outras que constituem o filme ou similar (montagem, fotografia, iluminação), que, juntas, possibilitaram a valorização de atributos e artifícios tais como beleza, jovialidade e *dom*, além de reforçar o processo de *projeção-identificação* que se estabelece entre público e personagem.

Por outro lado, a relação entre público e estrela é indissociável da noção de mito e mercadoria que se processa pelo entrelaçamento de vida real embebida do imaginário e do imaginário de vida real. Por sua vez, estas semidivindades só se tornam possíveis em sociedades modernizadas, urbanas, cujos aspectos podem ser compreendidos de forma multidimensional, de modo que possam se interrelacionar com os aspectos sócio-econômicos-culturais.

Heróis, astros, estrelas, reis e rainhas são expressões normalmente utilizadas pelos veículos de comunicação para se referirem àqueles que ocupam um lugar de destaque na realidade e na imaginação do mundo contemporâneo. Assim, o *rei* do futebol, a *rainha* dos baixinhos, as *rainhas* do rádio, a *rainha* da *axé music*, as *estrelas* de cinema e de TV são mitos da atualidade.

É importante situar a noção de mito na atualidade através da apreensão destas estrelas simultaneamente como mito e mercadoria, divinas e mortais, públicas e privadas, amadas como irmãs e desejadas como amantes. Estas estrelas singulares têm muito a dizer sobre a sociedade contemporânea baiana. Assim, para Morin (1989), quando se fala em *mito da estrela*, “trata-se, portanto, em primeiro lugar, do

processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões” (p. 26).

O presente livro não pretende discutir antropologicamente a noção de mito. O sentido do termo *mito* aqui apontado serve, tão somente, para ilustrar condutas e situações pelas quais passam estas estrelas na sociedade contemporânea. Os mitos da era tecnológica podem ser representados pelas estrelas veiculadas pelos meios de comunicação, tornando-se assim personagem central da narrativa. Então, ao ver a imagem destas *estrelas/intérpretes* nestes veículos, podemos afirmar que elas tornam-se mito diante de uma legião de fãs/fiéis que as acompanham em suas diversas e diferentes aparições.

Diferentemente das narrativas míticas tradicionais, nas quais não é possível precisar as origens, a era das estrelas, no entanto, é historicamente determinada a partir de 1913, tanto dos Estados Unidos quanto na Europa, com a consolidação do *star system*. No Brasil, este fenômeno é deflagrado não só no cinema, com os padrões de beleza inicialmente norte-americano e posteriormente europeu, mas também nas companhias de revistas espanholas, portuguesas e francesas que aportavam principalmente no Rio de Janeiro, com suas *vedetes* inatingíveis ao contato físico, mas acessíveis aos olhos dos fãs.

Diversamente do mundo dos mitos das sociedades chamadas tradicionais, o mundo das estrelas é como um Olimpo, constituído pelos meios de comunicação; entretanto, aí o culto é profano, podendo se consubstanciar numa infinidade de objetos que vão desde um simples autógrafo, fotografias, *bottoms*, revistas, CD e DVD, sites, *blogs* etc.

Estas estrelas cinematográficas das quais trata Morin (1989) podem servir para construir estas singularidades com elementos importantes em sua composição como apontado anteriormente. Veremos como podemos caracterizar estas singularidades artísticas a partir destes elementos que serão depoimentos e fotos retirados de revistas, jornais, entrevistas, suas respectivas biografias, sites etc.

À luz do conceito da *padronização-individualização-criação*, Morin (1969) pretende dar conta de que nem a divisão do trabalho nem a padronização são em si obstáculos à individualização da obra. Ao con-

trário, esta relação dialética desemboca numa superindividualidade representada pela figura da *vedete*. E estas vedetes se constituem em personalidades estruturadas e individualizadas ao mesmo tempo.

De forma análoga à afirmação de Morin (1989; 1969) podemos observar que, no âmbito da cidade do Salvador – mais particularmente, do seu Carnaval –, a partir da segunda metade da década de 1980, se constitui num novo modelo de organização das práticas artísticas, contribuindo para uma nova configuração da indústria da música e do Carnaval e, conseqüentemente, para o aparecimento da *estrela-intérprete* neste ambiente.

A criação de diversos blocos carnavalescos e trios elétricos; atuações de órgãos públicos, sobretudo a criação da Empresa de Turismo da Bahia S/A – BAHIA-TURSA enquanto órgão estadual destinado a gerir as atividades do turismo e da Empresa de Turismo de Salvador – EMTURSA, enquanto seu correspondente municipal; a assimilação de novas condições tecnológicas que possibilitaram a subida dos tambores para o trio elétrico, impulsionado pelo aperfeiçoamento de captação do som dos instrumentos heteróclitos e da voz humana; a realização semanal dos ensaios dos blocos afro como celeiro de criação desta nova configuração; o desempenho da imprensa, que realiza a efemeridade e como que dá mais velocidade do acontecimento. Neste sentido, assim como “o cinema procura a vedete que une o arquétipo ao individual, a partir daí compreende-se que a vedete seja o melhor anti-risco da cultura de massa, e, principalmente, do cinema” (MORIN, 1969, p. 31).

No Carnaval de Salvador, procura-se, então, a *puxadora* dos blocos de Carnaval para dar conta da *padronização-individuação* deste novo modelo, com a ascensão da *axé music*. É o embrião do surgimento da estrela. Poder dar conta de uma jornada longa em cima dos trios animando foliões, e além dessa *energia* ser bela, jovem, ter *punch*, eram requisitos considerados importantes no recrutamento das *puxadoras/vocalistas* desde aqueles anos.

Antes de se tornarem estrelas, porém, estas vocalistas carregavam em sua performance o nome do bloco e da banda, não se configurando

nos moldes em que hoje conhecemos a estrela-intérprete. Eram vocalistas, ou ainda, *puxadoras de bloco*. Não se pode deixar de destacar a atuação de algumas vocalistas como Márcia Freire, que já carregava em sua performance elementos de estrela, com preocupações com o figurino, a forma física, a maquiagem e o trato com uma legião de fãs que participavam do bloco *Cheiro de Amor*, embalados pelos seus sucessos veiculados nas rádios locais. Contudo, o desenvolvimento da *axé music* e do Carnaval de Salvador passa a valorizar cada vez mais o papel da intérprete já “descolada” do bloco e da banda, o que aconteceu nítida e explosivamente com a ascensão da carreira solo de Daniela Mercury em 1991, quando se deu o sucesso do seu primeiro álbum solo.

É deste processo de estabelecimento da intérprete no Carnaval de Salvador que trata o capítulo 2. Abordam-se aí, também, as interrelações entre o artista e sua obra neste ambiente específico, da indústria da música do Carnaval e suas singularidades, bem como do panorama musical e fonográfico de Salvador no período.

Problematizar como o sucesso se estrutura numa sociedade contemporânea cujas características confluem de forma singular para o trânsito entre o tradicional e o moderno, é do que vai tratar o capítulo 3.

Para compreender a construção desta estrela cujo perfil perseguimos, é preciso ir buscar seus anúncios desde as elaborações da figura da baiana no século XIX, por artistas não baianas e mesmo não brasileiras nos palcos dos teatros de revista da então Capital Federal. Ao longo deste século e meio, estes artistas e seus produtores nos aportam uma representação de sociedade baiana centrada em ícones de etnicidade, sensualidade e ancestralidade. Com efeito, a constituição de um perfil da nacionalidade brasileira na mídia e de um perfil da localidade (ou regionalidade) baiana toma como referência um dos elementos que ocupa o centro da cena, a figura da *baiana*.

Neste sentido, a figura da *baiana* merece já nesta Introdução uma rápida referência. A entrada desta figura na cena artística pode ser remetida ao gênero do *teatro ligeiro* – particularmente, a revista mu-

sical *República*, na qual Arthur Azevedo, o autor, coloca em cena em 1889, o tango *As laranjas de Sabina*, inspirado no incidente policial envolvendo uma preta vendedora de laranjas (TINHORÃO, 1972, p.17), interpretado pela atriz e cantora grega Ana Manarezzi. É a referência mais antiga que temos, na ribalta, do *tipo* denominado *baiana*. A espanhola Pepa Ruiz também se tornou sucesso cantando o lundu *Mungunzá*, na figura da baiana levada pela revista portuguesa *Tin tin por tin tin*, em agosto de 1892. Entretanto, o que perpetuaria e internacionalizaria a figura da baiana seria a performance extraordinária de Carmem Miranda, interpretando o samba de Caymmi *O que é que a baiana tem*, quase 40 anos depois.

Não é demais sublinhar que, além da grega Ana Manarezzi, da espanhola Pepa Ruiz e da portuguesa Carmem Miranda, outras representantes “estrangeiras” desse novo *tipo* traduziram com graça, segundo a crítica da época, o que já se chamava de *espírito baiano*, com seus atributos tradicionais de malemolência, sensualidade, musicalidade, etc. Quanto às brasileiras, também se esmeravam na graça e picardia ao representar este *tipo* no teatro ligeiro. Dentre elas, destacamos aquela que serviu de inspiração para Carmem Miranda. Falamos de Araci Côrtes, a primeira artista brasileira a montar sua própria companhia, tornando-se, assim, empresária e artista de sucesso.

Além da figura da *baiana* que habitava este universo das revistas musicais, a música carnavalesca se fazia presente já ditando sucessos que viriam se difundir através do rádio que a processava industrialmente, diante de grandes públicos de consumidores, tornando-a assim popular e, como não é difícil de imaginar, sucesso no Carnaval. Podemos afirmar que a música popular brasileira, associada ao *teatro ligeiro* e ao rádio, construiu seu sucesso baseado na trilogia teatro/Carnaval/rádio.

Voltando à música produzida para o Carnaval de Salvador a partir dos anos de 1980, observamos que fenômeno semelhante aconteceu ao associar a *axé music* à radiofonia, o que equivale a dizer: à tecnologia. A versão da sociedade baiana chamada *baianidade* é indissociável

dessas intérpretes, porta-vozes da *axé music*. Assim, o ambiente do Carnaval de forma geral e a *axé music* e suas estrelas – Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo – nos servem de contexto para compreender como a figura destas artistas baianas/brasileiras correspondem a uma contínua (re)configuração, envolvendo *tradição e modernidade* e redimensionando o “lugar” da Bahia no concerto da brasilidade.

Os recursos teórico-metodológicos tomados nesta discussão correspondem a autores como Canclini (2003), com a dinâmica que chama de *hibridismo*, e Canevacci (1996), que por sua vez fala em *sincretismo*. A manipulação desses conceitos nesta pesquisa é temperada com os toques do *sujeito múltiplo e descentrado* de Stuart Hall (1992), cujo trânsito entre a tradição e a modernidade se delinea de forma multidimensional, por vezes complementar, jamais concluída.

Outro recurso relevante no estudo destas formações identitárias é o conceito de *texto* tal como formulado por Moura (2001). Para o autor, a *baianidade* pode ser percebida/estudada como um *texto*, o que pode ser compreendido no gerúndio (na acepção de *tecimento*) no participio (na concepção de *tecido*) e no infinitivo (como numa *tessitura*). Sumarizando a baianidade como arranjo historicamente construído de referências identitárias, diz o autor: “Parece um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade, sensualidade, reunindo os elementos mais díspares num sistema que se baseia justamente na adjacência do desigual, dita de forma aparentemente não problemática” (p.7).

Quanto à conceituação de Carnaval, o mesmo autor responde a estas indagações no sentido de tomá-lo “como o drama encenado de modo vário e desigual pela população de Salvador e os visitantes, turistas, jornalistas e outros que compõem o contingente de milhões de pessoas [...]”, (p. 12). A própria montagem da sociedade baiana toma como uma referência de especial importância o seu Carnaval, que por sua vez se coloca como espetacularização da *baianidade*.

Outro item importante na discussão sobre os processos de construção de identidades, inclusive no caso particular de Salvador, é o próprio papel da mídia, sendo um elemento, especialmente, relevante

às noções de *pertencimento* (KELLNER, 2001) em relação à classe, gênero, idade, geração e grupo étnico.

O capítulo 4 discute como a *estrela-intérprete* se constitui como criador e empresário – como criadora e empresária, no caso – no ambiente do Carnaval de Salvador. Aos efeitos de realizar esta discussão com rigor metodológico, buscamos conceitualizar o *intérprete* como um sujeito tomado como intermediário na compreensão entre indivíduos que falam idiomas diferentes; pode-se também definir intérprete como aquele que está sempre permutando, reformulando suas indagações e/ou convicções. Intérprete pode também ser considerado aquele que busca interpretar o *outro* ou mesmo uma obra que foi composta pelo outro (no caso uma canção, poesia, discurso), de maneira idiossincrática. Enfim, o intérprete pode ser considerado o mediador por definição e excelência.

No âmbito da música, o termo *intérprete* denomina tanto aquele ou aquela que canta/ interpreta, que leva ao público uma canção de forma singular, única, própria, e que não necessariamente é o/a autor/a da obra que interpreta.

Interpretar, por sua vez, nos conduz a uma visão aberta, particular, única, jamais solitária. Neste sentido é que destacamos a figura e o termo *intérprete* para dar conta de uma personagem/ agente/ ator social, ou, como queiramos denominá-lo, da forma como este indivíduo traduz o seu cantar em constante transformação por conta do espaço em que se relaciona e se move. Este mesmo intérprete se identifica em função da relação com os outros, configurando-se por vezes em arauto de uma classe (aqui, no sentido profissional – a profissão de músico), tendo como uma de suas funções intermediar, interpretar a enunciação do autor, do compositor. Este, por sua vez, imprime em sua obra sua forma de dizer, de ver o mundo, de se comunicar.

O artista como intérprete e criador, na acepção de Paul Zumthor, são “portadores da voz poética” (1993, p. 57). Estes portadores se estendem não somente a cantores, músicos, trovadores, menestréis, compositores, jogralescos, dentre outros detentores do dom da oratória; segundo o autor,

[...] o que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública. É, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o *espetáculo* (p. 57).

Estes cantores, recitadores e leitores, a depender do estilo de vida que levavam, se tornavam frágeis no modo como se inseria na ordem feudal ou urbana. Só cabia a estes profissionais “uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico” (ZUMTHOR, 1993, p. 66).

Podemos observar, com Zumthor, que estes profissionais intérpretes medievais carregam graus de similitude com o que costumamos denominar de *intérprete da canção popular brasileira/baiana* nos moldes da indústria da música contemporânea.

No Brasil, o construto desta nova intérprete pode ser reportado às transformações operadas no ambiente da música popular brasileira, principalmente a partir da década de 1920, quando da passagem da mudança do sistema de gravação mecânica para a gravação elétrica e do aparecimento e expansão do primeiro veículo de comunicação de massa – o rádio. No entanto, esta intérprete nos moldes em que a indústria cultural se constitui apresenta graus de similitude com a organização e formatação do teatro de revista (neste sentido, antes do advento do rádio e da televisão) no Brasil e na Europa (particularmente Portugal, Espanha e França).

O artista como intérprete criador nos leva a refletir sobre o próprio conceito de estrela (MORIN, 1969; 1989) e intérprete (ZUMTHOR, 1993), buscando uma interface entre ambos no sentido de compreender a construção de um artista que possa dialogar com o mercado da música sem sufocar o seu poder de criação, negociando assim sua carreira no sentido de poder ajustar, aparar, repensar, avançar, recuar, traçar estratégias de forma reflexiva, de maneira a poder gerenciar com sucesso a sua criação/criatividade num mercado competitivo e efêmero.