



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Subárea Etnomusicologia

MPB e voz popular dos anos de 1980: Híbridos no álbum *Luz* (1982)
de Djavan

João Pessoa
2017

FELIPE MENDONÇA HAUERS

MPB e voz popular dos anos de 1980: Híbridos no álbum *Luz* (1982)
de Djavan

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Música (PPGM) da Universidade
Federal da Paraíba - UFPB - como requisito para
a titulação do mestrado em Música, na subárea de
Etnomusicologia.

Orientadora Dra. Adriana Fernandes

Banca:

Dra. Adriana Fernandes

Dra. Eurides de Souza Santos

Dr. Amador Ribeiro Neto

João Pessoa

2017

H368m Hauers, Felipe Mendonça.

MPB e voz popular dos anos de 1980: Híbridos no
Álbum Luz (1982) de Djavan / Felipe Mendonça Hauers. - João
Pessoa, 2017.

198 f. : il.

Orientadora: Adriana Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA

1. Música. 2. Híbrido musical - Djavan. 3. Canto popular.
I. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "MPB e Voz Popular dos anos de 1980: Híbridos no álbum Luz (1982) de Djavan".

Mestrando(a): Felipe Mendonça Hauers

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr.^a Adriana Fernandes
Orientadora/UFPB

Dr.^a Eurides de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Amador Ribeiro Neto
Membro Externo ao Programa/UFPB

João Pessoa, 31 de Agosto de 2017

AGRADECIMENTOS

Seria necessária uma extensa lista de agradecimentos para fazer jus a um curto período vivido tão intensamente, seja em relação à ambiência acadêmica tanto quanto à vida familiar.

Assim, agradeço primeiramente à minha família intensa: Simone, Gaio, Uila e Cecília, e à toda a minha família extensa representada nas pessoas de minha mãe Maria Lia e meu pai Haulivers Hauers (*in memorian*).

Agradeço à minha orientadora professora Dra. Adriana Fernandes pela capacitação de pesquisa proporcionada em relação à etnomusicologia e em relação ao estudos de voz. Também cumprimento todo o corpo docente da subárea de etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB): Dra Alice Lumi Satomi, Dra. Eurides Souza Santos, Dr. Carlos Sandroni e o Dr. Luís Ricardo Queiroz, além dos coordenadores do programa nesse período, o Dr. Valério Fiel da Costa e o Dr. José Henrique. Agradeço imensamente à professora de canto popular Ms. Daniella Gramani, cujos trabalhos sobre interpretação no canto popular brasileiro foram primordiais para meu interesse em pesquisa na área de voz popular brasileira. Esses trabalhos, por sua vez, incitando necessidades de observação de toda relação sócio-cultural ampliada acerca da performance vocal popular, possibilitaram minha chegada ao enfoque de pesquisa etnomusicológica, campo de pesquisa ideal para a observação ampliada dos objetos sonoros em relação direta aos contextos culturais em que são produzidos em olhares científicos específicos e adequados.

Agradeço à agência Capes pelo fomento em todo o período de mestrado, que me possibilitou condições de trabalho com maior aprofundamento, qualidade investigativa e prosseguimento de atividades em nível doutoral. Também agradeço a mesma agência pela contribuição na manutenção da estrutura de pesquisa/produção de conhecimento do país direcionando possibilidades de criação de uma cultura de pesquisa ampliada.

Dedico enfim, a todos(as) cantores(as) populares que vivenciam cotidianamente a informalidade de conhecimento, a marginalidade acadêmica, e que, apesar das incertezas cotidianas de carreira seguem seus trabalhos de performance, pesquisa, auto-produção musical e suas buscas identitárias por campos que vão da oralidade intimista de cantos e canções populares às grandes mídias homonegeizadoras e ao canto das massas urbanas.

HAUERS, F.M. MPB e voz popular dos anos de 1980: Hibridismos no Álbum Luz (1982) de Djavan. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2017

RESUMO: O long play (LP) enquanto um produto sonoro, que carrega consigo valor documental no registro de processos e contextos, é o objeto de pesquisa desse trabalho. A MPB passaria dos 1970 para os 1980 por uma transição observada para toda a música popular global, na qual, contextos orgânicos de produção cultural passam a contextos ditos de caráter sintético. Há direcionamentos acerca de certa hegemonia do produto sonoro tomado como música em si, reordenando o conceito inicial de alta fidelidade para além do produto gravado como sendo a estrita representação das performances musicais ao vivo. Observados contextos de internacionalização e práticas transculturais de produção do período de interesse, o álbum *Luz* de Djavan (1982) carregou consigo muitas das relações que são apontadas teoricamente, e também outras condições e laços culturais que surgem em observação de pesquisa. A atividade de cantautoria de Djavan revela-se vinculada à MPB surgida nos anos 1960, sendo ele um dos últimos artistas a se vincular aos chamados “artistas de catálogo” da MPB inicial. Conta-se, nesse álbum, com outros padrões industriais de sistematização inseridos numa rede de produção cultural internacional bastante apurada em relação à identidade, referência às performances ao vivo e difusão geradas por via do álbum *Luz*. Sistematização e equilíbrio de faixas em relação ao suporte vinil, participações internacionais de *pop stars* e solistas categóricos diversificados, produção musical internacional vinculada a músicos de estúdio da *soul music* norte americana dos 1970, e ampla difusão/vendas somam-se às atividades de Djavan e da banda Sururu de Capote que já operavam nessa direção conceitual. A análise do produto gravado, juntamente com a utilização de recursos da linguística e apontamentos da semiótica demonstram boa adaptabilidade para análise da música popular e da vocalidade desse cantautor. Tomando o padrão de difusão aural e o produto cancional híbrido (letra e música) em adequação às observações, indica-se a pertinência na relação teoria e método categórica da etnomusicologia. *Luz* apresenta caracteres híbridos, aponta a maleabilidade vocal do canto popular brasileiro, indica uma nova camada de romantismo internacional que adentraria a MPB em letra e música, e encerra, por fim, uma perspectiva de produção musical mais detida sobre o suporte *long play* combinada à difusão em rádio, sem vinculação ainda à produção áudio-visual que passaria a deter a hegemonia para a difusão musical a partir da década de 1980 e definitivamente dos anos de 1990 à contemporaneidade. A sigla MPB e seu caráter cancional híbrido, que já estabelecera diálogos com a música pop na década de 1970, agrega também possibilidades de diálogo com uma música de padrão pop (neo)romântico para o movimento. Esse padrão sendo gestado a partir de atividades musicais cosmopolitanas categoricamente transnacionais, que observáveis em diferentes escalas em relação aos artistas da MPB, são sistematizados, ilustrados e demonstrados a partir da produção internacional do álbum *Luz* de Djavan no ano de 1982.

PALAVRAS CHAVE: MPB, Djavan, hibridismo musical.

ABSTRACT

The long play as a sound product, which brings with it a documentary value in recording processes and contexts, is the subject of research of this work. MPB music would move from the 1970s to the 1980s by a transition observed for all global urban popular music, in which an organic approach of musical's production would increasingly shift to a synthetic approach, with a certain hegemony of the sound product such as music itself, reordering [rearranging] the initial high-fidelity concept beyond the product recorded as a representation of live performances. The Djavan's album *Luz* (1982) took with it many of the relationships that are theoretically pointed out, as well as other conditions and cultural ties that are not necessarily bounded by this theory for early 1980's. Djavan's compositional activity proved to be indexed to MPB that emerged in the 1960s, being one of the last artists to be connected to the "catalog's artists" of the primary MPB and counting in this album with other industrial standards of systematization inserted in a network of international cultural production quite accurate in relation to identity, reference to the live performances and diffusion generated in the Djavan's album *Luz*. Systematization and balance of tracks in relation to vinyl support, international pop stars and categorical soloists, international musical production linked to North American musicians of soul music and studio, more wide diffusion sales are added to the activities of Djavan and his Brazilian group Sururu de Capote, that already came in this direction conceptually, before that international production that resulted in this album. The analysis of the recorded product, along with the use of linguistics and Peircean semiotics, present good adaptability for the analysis of the popular music and the voice of the singer, taking the pattern of auditory diffusion. *Luz* presents some hybrid characteristics in itself, points out the vocal malleability of the Brazilian popular song, indicates a new layer of international romanticism that would enter the MPB in lyrics and music, and ended with a production perspective more on support for long game and broadcasting not yet linked to the audiovisual production that would sustain the hegemony for the musical diffusion of the 1980s. The acronym MPB and its hybrid music character, who already established dialogues with pop music in the 1970s, also add possibilities for dialogue with an international (neo) romantic pop song and cosmopolitan cultural activities.

Keywords: MPB, Djavan, musical hybridism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Selo interno do vinil álbum <i>Luz</i> 1982	p. 71
Figura 2. Selo interno do vinil álbum <i>Lilás</i> 1983	p. 71
Figura 3. Selo interno do vinil álbum <i>Meu lado</i> 1986	p. 71
Figura 4. Capa caixa CD's Raridades 2012	p. 72
Figura 5. Foto cabeçalho do sítio oficial de Djavan 2017	p. 72
Figura 6. Detalhe do título na capa álbum <i>Luz</i> 1982	p. 74
Figura 7. Detalhe do título no selo álbum <i>Luz</i> 1982	p. 74
(Re)classificação das canções/obs. categorias Passionalização-Tematização	p. 164

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Campos musicais apresentados por Turino (adaptação). (TURINO, 2008, p. 90-1)	34
Tabela 2: Canções no suporte (categorizações iniciais)	93
Tabela 3: Parâmetros melódicos canção “Açaí”	96
Tabela 4: Tabela 3: Parâmetros melódicos canção “Banho de rio”	102
Tabela 5: Parâmetros melódicos canção “Capim”	106
Tabela 6: Parâmetros melódicos canção “Esfinge”	111
Tabela 7: Parâmetros melódicos canção “Luz”	115
Tabela 8: Parâmetros melódicos canção “Minha irmã”	120
Tabela 9: Parâmetros melódicos canção “Nobreza”	124
Tabela 10: Parâmetros melódicos canção “Pélata”	127
Tabela 11: Parâmetros melódicos canção “Samurai”	131
Tabela 12: Parâmetros melódicos canção “Sina”	135
Tabela 13: Sistematização comparativa de parâmetros musicais	139
Tabela 14: Sistematização de parâmetros/ conclusões parciais	140
Tabela 15: Sistematização de parâmetros textuais/letra	157
Tabela 16: Sistematização de parâmetros textuais/letra	158
Tabela 17: Sistematização de parâmetros (passionalização/tematização/figurativização) em relação aos temas e conteúdo de letras	159-60

Siglas:

AM - *Amplitud modulation* ou modulação de amplitude; termo associado prioritariamente à banda de transmissão radiofônica (rádio AM), em extinção na contemporaneidade;

CCCA - Canto comercial contemporâneo norte-americano (MARIZ, 2013);

CBS - Columbia Broadcast System; gravadora responsável pelo álbum Luz no ano de 1982, sendo incorporada pela Sony antes do fim da década de 1980;

DJ - Disc-Jóquei;

EUA - Estados Unidos da América;

FM - *frequency modulation* ou modulação de frequência; termo associado à banda de transmissão radiofônica FM (rádio FM);

K7 - abreviação de *cassete* utilizada para as fitas cassete (áudiocassete ou musicassete); “Fita magnética de gravação embutida em uma pequena caixa” (DOURADO, 2008, p.71), lançada oficialmente em 1963 pela Phillips;

LP - long play;

MAU - Movimento Artístico Universitário;

MPB - Música Popular Brasileira em seu movimento específico pós-Bossa Nova;

MMB - Moderna Música Brasileira; no contexto dos anos 1960 seria uma sigla anterior à sigla MPB;

MTV - *Music Television*, abreviação do canal de TV dedicado, em sua origem, exclusivamente à transmissão de vídeo-clipes e shows de música;

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música (UFPB);

UFPB – Universidade Federal da Paraíba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	21
1.1 Hibridismo cultural	21
1.1.1 Hibridismo musical	22
1.2 Cosmopolitanismo, a semiótica de Peirce e os campos musicais	28
1.3 MPB, cantautores(as) e internacionalização	35
1.3.1 Cantautores (as)	40
1.3.2 O canto popular urbano	42
1.3.2.1 O canto e o popular	43
1.3.2.2 Canto “popular” comercial contemporâneo	45
1.3.2.3 Canto popular urbano brasileiro (Canto MPB)	48
1.4 As categorizações de Luiz Tatit em aplicabilidade metodológica	53
2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO FENÔMENO MUSICAL	58
2.1 Os anos de 1980	58
2.2 Djavan	59
2.3 A música negra popular urbana em vocalidade solo	61
2.4 O álbum <i>Luz</i>	64
2.4.1 Os músicos e o álbum <i>Luz</i>	75
2.5 A voz popular em zonas contextuais/processuais de hibridação	79
3 ANÁLISE DAS CANÇÕES DO ÁLBUM	87
3.1 Metodologias de análise melódica vocal	87
3.2 As canções: análises vocais e outros aspectos musicais	92
3.3 Análise das canções	94
“Açaí”	96
“Banho de rio”	102
“Capim”	105
“Esfinge”	110

“Luz”	115
“Minha Irmã”	120
“Nobreza”	123
“Pétala”	127
“Samurai”	131
“Sina”	134
3.3.1 Conclusões parciais de análise das canções	141
3.4 A unidade conceitual do álbum	144
3.4.1 A reiteração como unidade lírica do álbum.....	144
3.4.2 Considerações de análises das letras	160
4 MPB, <i>Luz</i> , vocalidade popular brasileira e observações de pesquisa	165
4.1 O álbum <i>Luz</i> : conceitos finais e indexações	165
4.2 Djavan, a MPB dos 1960 aos 1980 e direcionamentos contemporâneos	172
4.3 A voz popular e seus níveis de hibridação	179
4.4 Hibridismos no álbum <i>Luz</i> na observação de campos musicais	182
4.5 Hibridismo e perspectivas sociais de gênero	185
4.6 A semiótica nos estudos de música popular	187
5 CONCLUSÃO	190
REFERÊNCIAS	194

Página em branco

INTRODUÇÃO:

O trabalho tem como foco e procedimentos de pesquisa a análise e observação de padrões vocais e compositivos¹ da MPB no início da década de 1980, por via da música gravada em disco *long play* (LP) constituindo um estudo de caso. Naquele período, aponta-se, de forma geral, uma fase de transição da música global sobretudo relativa à essa esfera cancional de caráter popular urbano a ser aqui tratada, passando-se de um contexto orgânico de produção a um contexto sintético² (FRITH apud NEGUS, 1992) numa dinâmica que é paralela, em certa medida, à migração da representatividade das performances ao vivo por via do produto gravado, para a consideração dos produtos gravados como sendo som e música em si mesmos. Lembro que à época, início dos anos de 1980, isso se deu prioritariamente ainda sob o suporte musical em formato *long play* (LP) à base vinil, que unia-se à difusão aural da música prioritariamente em rádio e de forma crescente através da TV.

No Brasil, as influências transculturais e possibilidades de entrecruzamento cultural na música popular, que haviam ganhado uma dimensão ampliada já desde fins dos anos de 1960 e de forma evidente nos 1970, são potencializadas e plenamente sistematizadas pela indústria cultural de forma muito evidente a partir dos 1980. Tal fato, tem relação com o estabelecimento da categorização mundial da *World Music*³ e com a relocação da sigla/categoria MPB no imaginário receptivo em esfera nacional. Ampliaram-se ali possibilidades de hibridação musical e observações acerca de um viés cosmopolitano relacionado às práticas culturais sob uma perspectiva mundial ampliada. Produtos e processos

¹ Resguardo o termo “compositivos” aqui para seu sentido específico da elaboração de letra e melodia por parte de compositores que são também intérpretes da canção brasileira, constituindo o ofício híbrido de composição e interpretação que categorizou boa parte da atividade da MPB, ou seja composição-interpretação de música vocal em seu formato canção, atividade que diz respeito ao ofício de cantautoria. Outros caracteres de composição instrumental e de arranjos instrumentais resguardo ao âmbito da concepção de arranjos e bases instrumentais paralelos, e nesse caso encomendados a outros(as) atores da produção musical para refinamento do produto sonoro cancional tratado aqui. Assim, o termo composição, nesse trabalho, diz respeito única e exclusivamente à composição de letra e música sem um caráter instrumental prioritário.

² A transição é reapresentada de forma aprofundada no capítulo dois, resumidamente Frith diz respeito à situação da performance pública autenticando possibilidades de gravação (contexto orgânico) passando a um contexto no qual a performance e elementos de gravação independem e desvincula-se de um prioridade relativa à performance pública de apresentação. Contexto no qual a indústria musical pode criar artistas/movimentos a partir da ótica de estúdio ou áudio-visual, sendo esse então um contexto sintético de abordagem da produção musical.

³ Termo usado para categorizar canções populares urbanas comerciais de caráter global com fusões ou colagens de elementos étnicos principalmente da África e América Latina. É um conceito diferente do conceito de *world music* que ocorre no campo pedagógico de música e de pesquisa na etnomusicologia. Isso ocorre sem grandes problema no Brasil pela tradução do termo nessas áreas disciplinares como “músicas do mundo”, de forma que o termo *world music* funciona plenamente aqui como uma nova categorização de música popular de caráter global que conte com elementos étnicos, regionais ou de música popular urbana local.

sonoros tornam-se assim passíveis de uma observação dinâmica direcionada à influência crescente desses caracteres distintos e também na perspectiva de observação da produção cultural, expandindo a relação redutora e sintética da música como objeto. Permite-se dessa forma, observações que, a partir desses produtos, desconstruam em análise os processos musicais de forma ampla, lançando luz nas relações de produção cultural, de uma possível estética musical híbrida e da música direcionada aos ouvintes. Elementos do cenário musical e cultural da música popular brasileira do período em questão seriam assim delineados.

Naquele cenário, e na MPB, também observam-se elementos de internacionalização tanto das produções musicais quanto de práticas contextuais. As mudanças musicais inserem-se então nesse quadro diferenciado de mudanças culturais, já que, em nossa área de pesquisa, a etnomusicologia, pensa-se a música enquanto um fenômeno intrínseco da cultura, sendo a esfera musical não só influenciada, mas também influenciando a cultura em diferentes aspectos. Culturalmente e mesmo na linha de pesquisa específica dos estudos culturais, a questão do hibridismo tem se tornado latente, caracterizando por vezes um clichê descritivo relativo ao popular latino-americano, seja em caracteres urbanos ou folclóricos. Na exploração do conceito de hibridismo, é a observação de seus processos dinâmicos de hibridação que passa a constituir uma condição metodológica capaz de libertar o tema do campo descritivo, de maneira a direcioná-lo ao entendimento desses processos de hibridação.

No período em questão, o início dos 1980, diversos artistas da MPB têm incentivo ou apontam produções de caráter transnacional, fator identificado desde o período de transição entre as décadas de 1970 e 1980 à meados da década de 1980, e que ocorreu ainda em outros movimentos da década de 1970. Para ilustrar tal período e práticas, e após observados diversos álbuns de artistas brasileiros inseridos num contexto de internacionalização e também passíveis de análise, o álbum *Luz* (DJAVAN, Luz, CBS Records Inc., 1982) gravado no ano de 1982, em Los Angeles nos Estados Unidos, pelo compositor e cantor Djavan (Djavan Caetano da Silva, 27 de janeiro de 1949, Maceió-AL) mostrou-se objeto de pesquisa pertinente e de relevante valor documental. Esse LP produzido internacionalmente, tendo caracteres ainda atuantes na auralidade de difusão e passíveis de serem de certa forma “vivenciados” processualmente em relação à contemporaneidade, ilustra alguns enfoques teórico-metodológicos pretendidos numa escala dissertativa. Tais enfoques teóricos dizem respeito a fatores internacionais de influência musical/cultural tanto em relação à produção do álbum quanto às práticas sócio-musicais do artista brasileiro, destacando-se o hibridismo musical, o cosmopolitanismo, a produção cultural e o canto popular urbano brasileiro. Nesse contexto direcionado à contemporaneidade, todos esses campos teóricos e conceituais

apresentam tendências estéticas renovadas e necessidades de fundamentação passíveis de direcionamento.

No caso da canção brasileira típica do século XX, e ainda mais especificamente na da MPB, seriam pontuais álbuns de cantores(as) gravados e produzidos fora do Brasil com lançamento simultâneo em diferentes mercados. Há recorrências desse tipo identificadas em relação à música instrumental, ou então casos em que procurou-se preferencialmente estabelecer uma carreira artística e profissional internacional nas cenas anglo-norte americana. Cerca de vinte anos antes desse álbum *Luz* de Djavan em foco, houve a produção internacional do álbum *Getz & Gilberto* (gravado em 1963 com lançamento em 1964) (GETZ, GILBERTO, Verve Rec., 1964) fruto de conquista e amadurecimento da Bossa Nova no mercado internacional norte-americano, e contando com características transnacionais de lançamento simultâneo Brasil-Estados Unidos, apesar de uma escala muito mais reduzida de difusão na ocasião⁴. Também naquele álbum de Bossa Nova passam a figurar outros elementos de produção musical⁵ de maneira clara. O fato, só aparentemente deslocado em relação ao atual objeto de estudo, é ilustrativo das novas camadas, processos e/ou atores que cada vez mais passariam a compor o produto gravado enquanto elemento fundamental de difusão e mediação do campo da alta-fidelidade de gravação⁶. No caso do álbum de João Gilberto e Stan Getz esse conceito de alta-fidelidade ainda tinha uma relação mais estrita com a busca da melhor representação das performances ao vivo. Tal álbum mereceria um trabalho à parte contando com uma análise de sua permeabilidade pelos campos instrumental e vocal, artístico e popular e relativa a amplitude de *hits* compilados constituindo uma espécie de modelo canônico popular condensado em um LP. Naquele mesmo período pós-Bossa Nova, mas em esfera nacional, também destacaria-se um outro álbum do ano de 1963, o disco de Jorge Benjor (então Jorge Ben) chamado *Samba Esquema Novo* (BEN, Phillips Rec., 1963). Esse álbum, aponta também caracteres relativos ao produto sonoro gravado de forma identitária às hibridações musicais pelos artistas afro-brasileiros passando a ter maior destaque

⁴ Destaco a inexistência da transmissão em rádio FM no Brasil e menor incidência mercadológica de difusão e venda do produto sonoro gravado em suporte de vinil (LP) em relação às camadas mais populares de ouvintes no Brasil. O álbum acabou sendo mais bem sucedido em terras norte-americanas sendo premiado com o Grammy em 1965 e atingindo cerca de dois milhões de cópias vendidas, o que seria impensável para uma produção nacional.

⁵ Destaca-se documentalmente o trabalho de engenharia de som de Phil Ramone que seria ali premiado como melhor engenheiro de som daquele ano e também a produção de Creed Taylor que mediou certas tensões entre João Gilberto e Stan Getz, demonstrando como outros elementos passam a ser valorizados e imprescindíveis na elaboração e intermediação do produto sonoro.

⁶ O campo de alta fidelidade de gravação diz respeito à performance de estúdio com vistas a representar ou ser icônica à performance ao vivo. Esse campo musical é apresentado e abordado por Thomas Turino a partir da perspectiva de campo social de Pierre Bourdieu, e será oportunamente retomado e aprofundado à frente.

mediático em escala urbana no Brasil, a partir dos anos de 1960. *Samba Esquema Novo* apresenta alguns caracteres importantes: fusão de elementos de caráter rural/tradicional com outros da música *pop* internacional/cosmopolitanos com banda base de *samba-jazz*⁷ e a proeminência da figura do *produtor musical* (nesse álbum tendo atuado o renomado Armando Pittigliani⁸), e novamente apontando ali outra boa amplitude de hits compilados em disco (modelo canônico popular condensado em um LP) já observando agora esse fator como resultado da cadeia de produção e difusão. Em fins da década de 1960 ainda outros dois álbuns desse modelo cancional da MPB trariam caracteres observáveis de internacionalização, o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* de 1968 (TROPICÁLIA, Phillips Rec. 1968) com boa dose de hibridismo, transculturalismo e assunção da cultura *pop* de massas e o *Elis Regina in London* do ano de 1969 com clara linguagem de *samba-jazz*, o primeiro lançado somente no Brasil e o último, ao contrário, sem lançamento simultâneo no Brasil⁹. A década de 1970, segundo Marcos Napolitano, enfim redesenharia os diálogos da MPB com a música *pop*. É contudo uma década mais categorizada por movimentos e agrupamentos do que por artistas surgidos isoladamente, como por exemplo: o Black Rio (BAHIANA, 1980; OLIVEIRA, 2016), os chamados “malditos” da MPB, a Vanguarda Paulista (MACHADO, 2007), o Clube da Esquina em Minas Gerais, dentre outros e ainda dois importantes “movimentos”¹⁰, de retomada e (re)afirmação musical a serem citados. O primeiro mais central ao eixo Rio-São Paulo desenhado na virada daquelas décadas (1960/1970) é o de

⁷ No álbum atuou a banda de base “Meirelles e os Copa 5”, o artigo “O Samba Esquema Novo de Jorge Ben Jor” de Alam D’Ávila do Nascimento, traz alguns apontamentos importantes aqui resumidos. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_ADANascimento.pdf>, Acesso em: 20/01/2017.

⁸ Armando Soares Pittigliani (26/12/1934 Santos, SP); “Iniciou sua carreira profissional em 1955 na Companhia Brasileira de Discos (depois Philips, Phonogram, PolyGram e Universal Music), trabalhando ininterruptamente nessa gravadora até 1993. [...] Tornou-se, mais tarde, assistente de produção nacional e, a seguir, diretor artístico da gravadora, quando foi eleito pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo como melhor produtor de discos em 1965, 1966 e 1967.” Observa-se então a grande importância que passa a ter o produtor musical em toda a cadeia musical, uma espécie de mediador entre canção e público. Cravo Albin aponta que Armando Pittigliani foi também: “pioneiro no uso do marketing na indústria fonográfica, foi o primeiro a produzir um videoclipe de uma gravadora brasileira, com a cantora Maria Bethânia. Organizou e dirigiu quase todos os departamentos da PolyGram, com destaque para direção artística, promoção internacional, marketing, imprensa, relações públicas e serviços criativos”. Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/armando-pittigliani/dados-artisticos>>

⁹ O álbum seria relançado no Brasil somente após a morte da cantora já no ano de 1983.

¹⁰ No movimento de revitalização do samba para a década de 1970 surgem nomes muito definitivos como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Clara Nunes cujos primeiros sucessos e aparições midiáticas se dão nas viradas dos 1960 aos 1970 com indexação à chamada velha guarda do samba. A nova geração nordestina por sua vez traria nomes de estados nordestinos diversificados como Zé e Elba Ramalho, Alceu Valença, Belchior, Ednardo e Fagner dentre outros(as), os três últimos identificados com um grupo local chamado “Pessoal do Ceará” (ROGERIO, 2006), termo que acabou sendo erroneamente tomado no sudeste também como “turma do Ceará” para designar todos esses artistas nordestinos ou então somente a Fagner e Belchior que também não lançaram trabalhos com o grupo original “Pessoal do Ceará”, muito embora tenham participado de tal movimentação artística regionalizada ainda nos 1960.

revitalização do samba, “surgido” pouco antes de um segundo movimento em diáspora interna no Brasil na segunda metade dos 1970 trazendo então uma nova geração/movimento de artistas nordestinos. Ambos os grupos e artistas permanecem firmados até hoje na cena da música popular brasileira e já difusos dentro da sigla MPB. Como um último álbum a ser citado nesse panorama de internacionalização, agora em fins dos anos de 1970, *Realce* de Gilberto Gil (GIL, WEA, 1979) gravado em Los Angeles no ano de 1979 também seria um long-play com algum panorama transnacional. Lançado e direcionado ao mercado brasileiro, o álbum alavancado pela faixa-título “Realce”¹¹, é considerado o fechamento da “trilogia dos Re’s”¹², de Gilberto Gil, contando pontualmente com músicos norte-americanos (principalmente para a faixa-título). Porém *Realce* tem produção, engenharia e mixagens brasileiras além de constituir um álbum de gravação de canções dispersas da carreira de Gil e não propriamente um álbum concebido em estúdio e prioritariamente autoral, contando com versões de canções anteriores suas (“Tradição” e “Sará-Miolo”) de outros compositores (“Marina” e “Não chores mais”¹³) e outras músicas já pré-concebidas no Brasil.

Dessa forma, após esse período e cenário ilustrados para as duas décadas anteriores ao recorte de trabalho, *Luz* de Djavan aponta e apresenta outros caracteres que seriam distintos dessa primeira sequência de álbuns brasileiros citados, apartados também ao bojo de movimentos dos anos de 1970 e também com um bom distanciamento temporal dos artistas fundantes da MPB em fins dos 1960. Os LP’s citados, contendo já algum caráter internacional de forma mais pontual, demonstram fatores importantes acerca de uma produção musical ampliada, capacitando expandir, de certa forma, a premissa analítica musicológica restrita ao modelo canônico autor-obra e fidedignidade estrita de representação das performances ao vivo por via do LP. Os movimentos dos 1970, por outro lado, demarcam nichos de surgimentos de artistas com menor vinculação, ou mesmo restrição de vinculação direta

¹¹ Adoto para o trabalho o padrão de escrita em itálico para os álbuns, e escrita entre aspas para as canções. Isso importa na medida em que são muitos os álbuns e canções observados, e que, na MPB há um padrão “faixa-título” ou “canção que dá título ao álbum” muito recorrente. Dessa forma, ao escrever *Luz*, *Realce* ou *Seduzir* trato dos álbuns e long-plays, enquanto que “Luz”, “Realce” e “Seduzir” são canções que dão título aos seus respectivos álbuns mas também formatos de escrita para outras canções. Orientação essa do professor Amador Ribeiro em banca de qualificação.

¹² A trilogia é descrita pelo próprio Gilberto Gil, em entrevista a Marcelo Fróes para a Caixa Palco, sendo constituída pelos álbuns *Refazenda*, *Refavela* e *Realce*.

¹³ A canção “Marina” é um clássico da obra de Dorival Caymmi e “Não chores mais” uma versão de “No woman no Cry” de Bob Marley, que já estava gravada e estourada nas rádios no ano anterior e foi então incluída no álbum *Realce*. O álbum resultou em apenas nove faixas tendo um leque de canções autorais não incluídas que passaram a bonus tracks no relançamento em CD para a caixa Palco de Gilberto Gil. Fonte: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=18&texto >

desses, tanto aos chamados “artistas de catálogo da MPB”¹⁴ (DIAS, 2000) quanto até mesmo ainda a uma segunda geração¹⁵ da MPB central surgida do MAU¹⁶ (Movimento Artístico Universitário) na virada dos 1960 para os 1970. Ao cantor e compositor alagoano Djavan o reconhecimento artístico não seria marcado nem por via dos festivais, que muito embora o revelassem na TV apresentavam declínio da fórmula original nos fins dos anos de 1970, e nem por via dos movimentos citados que categorizaram os 1970 (aos quais ele não teria se enquadrado ou sido enquadrado esteticamente). O fato de sua chegada à centralidade de difusão daria-se em definitivo, a princípio, através de um produto gravado de grande circulação e de produção internacional – o álbum *Luz* no ano de 1982. Produção cancional totalmente autoral, simultaneidade de lançamento entre EUA e Brasil e produção musical categoricamente internacional redimensionando a padrão de lançamentos de álbuns nos 1980.

Os produtos sonoros em sua forma gravada ganham cada vez mais proeminência sobre as práticas de performance ao vivo, criando inclusive o que seria teorizado como uma transição ao conceito inicial de alta-fidelidade¹⁷. Assim, a observação de diretrizes técnicas e contextuais do produto gravado tenderia a revelar possíveis caracteres desse propalado período de transição já identificado para a década de 1980, e ainda elementos que vão além do produto sonoro tomado em música por si, capazes inclusive de revelar fatores desse redimensionamento do campo da alta-fidelidade. Assim, aponta-se um achatamento da relação semiótica, que inicialmente tinha o produto musical como representação da performance ao vivo (conceito primário da alta-fidelidade) para um padrão que agora toma o produto sonoro gravado como a música em si mesmo, esse contando inclusive com algumas

¹⁴ Marcia Tosta Dias apresenta o termo em seu texto “Trajetória da indústria fonográfica brasileira: anos 70 e 80” (DIAS, 2000), apontando que no início dos anos 1970 a indústria fonográfica teria passado a investir num elenco mais estável de artistas, os artistas de catálogo, contando com “artistas ligados à MPB, que produzem discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades” (DIAS, 2000, p. 82), enquanto mantinha uma outra linha de produção reservada aos artistas de marketing. “O artista de marketing é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (idem, p. 82-3). Segundo a autora “é em torno dessas duas vias de ação que a grande indústria brasileira do disco e talvez mesmo, a mundial, organiza a sua produção e define as áreas e formas a serem tomadas pela segmentação, dos anos 70 até os dias atuais.” (idem, p. 83)

¹⁵ Essa segunda geração destacaria nomes como Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins, Aldir Blanc dentre outros. Observo que é uma geração posterior a dos primeiros festivais mas ainda envolta nas siglas de movimentos e festivais e com uma possibilidade cronológica de vinculação à primeira geração. Sendo ambas as gerações envoltas no conceito de artistas de catálogo.

¹⁶ Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/mau-movimento-artistico-universitario/dados-artisticos>>

¹⁷ Inicialmente o conceito de alta-fidelidade dizia respeito exclusivamente a melhor representação possível da performance ao vivo pelo produto gravado. Já nas transições dos anos 1960/1970 com o surgimento das rádios FM's o conceito vincula-se também à qualidade de transmissão radiofônica. Na contemporaneidade o conceito chega ao estágio de criação de sensações de reprodução ao vivo e constantes melhoras na relação tecnológica com os aparelhos domésticos e mesmo relação com o cinema e vídeos de alta-definição, com necessidade de acompanhamentos tecnológicos.

atividades de gravação não necessariamente representáveis em performance ao vivo e aportes da indústria cultural na diluição desse modelo. Nesses termos cabe como hipótese, num cenário teorizado como de transição, observar novos elementos de mediação que colaborem nessa nova relação identitária dada ao produto sonoro, apontando novas tramas estabelecidas e possivelmente ilustráveis para a MPB através do referido álbum. O álbum observado em seus processos, e não exclusivamente como um produto sonoro, por sua vez, revela conceitos musicais relevantes acerca do artista, da vocalidade popular urbana em foco e desse cenário transitório em relação à MPB direcionando o estudo de caso.

Simon Frith e Keith Negus delinearam um importante panorama da indústria cultural/musical internacional para o período. Tem-se aqui então, um objeto sonoro caracterizadamente da canção brasileira urbana apontado para fins do século XX e concebido na ocasião sob destacadas condições internacionais de produção musical e de influências transculturais no início dos anos 1980. Assim, o *long play* (LP) *Luz* em questão apresenta sua pertinência enquanto objeto de análise em suas relações híbridas imanes de observação, seja sob a perspectiva de produção musical do objeto sonoro e de seus diálogos contextuais amplos, ou das práticas musicais por si tomadas aqui com um foco mais detido das questões vocais interpretativas e compositivas do cantautor¹⁸ alagoano. O álbum *Luz*, desconstruído em pesquisa enquanto um mero objeto sonoro, traz indicativos diversificados para a música popular urbana do período colaborando no entendimento do fenômeno musical.

O tema de trabalho consiste então num estudo de caso realizado através da análise das práticas vocais e contextuais de produção musical situada dentro de um período histórico da música popular brasileira na primeira metade da década de 1980, materializada por via do álbum *Luz* (1982) de Djavan. Esse álbum é abordado para a observação de caracteres processuais, vocais e compositivos, que se mesclam a caracteres contextuais de produção cultural num cenário apontado teoricamente como transitório à música popular global. Tal cenário musical/cultural demonstra-se germinal, em diversos aspectos, para o padrão contemporâneo hegemônico de difusão musical direcionado prioritariamente ao campo de alta-fidelidade de gravação. Além desse primeiro fator, dimensionamentos estéticos relativos tanto à vocalidade popular quanto à composição de canções conteriam elementos estrangeiros díspares, sob formas muito mais aparentes porém ainda assim equilibradas cancionalmente. A tentativa de desconstruir o que chamou-se “achatamento semiótico¹⁹”, além de revelar muitos

¹⁸ Ofício híbrido da música popular relativo ao(a) cantor(a) e compositor(a) de letra e música.

¹⁹ O termo é aprofundado no próximo capítulo, mas diz respeito a uma mudança da condição de observação do produto sonoro como representação da performance ao vivo (conceito inicial de alta-fidelidade) para a tomada

outros caracteres musicais e sociais pela via de observação pode trazer alguns indicativos de como se deram diversas mudanças do período, dentre as quais: a tomada do produto gravado como o som em si mesmo, a relocação da sigla MPB a partir daquele cenário musical, a abordagem conceitual específica para o álbum/produto musical e elementos estéticos diversificados (muito embora unificadores) de vocalidade e da composição de letra e música de Djavan.

Tomando-se esse o produto sonoro gravado dentro de uma abordagem conceitual que delineava-se desde a década de 1960 (BEN, 1963; GETZ & GILBERTO, 1964; TROPICÁLIA, 1968; REGINA, 1969; GIL, 1979) e também contextual já aproximada ao período em foco (BUARQUE, 1982; GIL, 1982; REGINA, 1982; NASCIMENTO, 1979) intenta-se nessa pesquisa: levantar caracteres do álbum *Luz*, em sua perspectiva de produção artístico-cultural, que contribuam para a observação de um período teorizado como de transição para a música popular, essa agora marcadamente com caracteres globais. Tais caracteres possivelmente catalizadores das sonoridades teriam sua base forjada também a partir do arcabouço social e cultural do período, e por outro lado, passariam a recompor culturalmente modelos de produção baseados nesses mesmos padrões sonoro-culturais.

O período em questão é não só observado como sendo transitório em relação à música popular global, mas conta com uma carência de produção de pesquisa relacionada às duas últimas décadas do século XX, sobretudo no Brasil. Um estado da arte a partir do qual requisita-se uma maior e necessária aproximação de pesquisa documental acerca dos “long playings e compactos entre 1950 e 1989 [...]” (NAPOLITANO, 2002, p.84), que possibilite consequentemente “uma abordagem produtiva e instigante do documento-canção” (idem, p. 95). Os álbuns atravessam a década de 1980 saindo dos suportes físicos prioritariamente em vinil e cassete para o suporte em Compact Disc (CD). Apontam uma futura transição característica do terceiro milênio que é a ausência de suporte físico para a música em lançamentos, álbuns e canções. É dentro dessa perspectiva que o álbum *Luz* ainda pertence a um modelo de produção, difusão e contexto das duas décadas anteriores (1960/1970), mesmo que aponte condições de produção e performance musicais de fins do século XX.

O capítulo um traz os conceitos teórico-metodológicos, dentre os quais destaco: o hibridismo musical; o cosmopolitanismo, indicações primárias da semiótica peirceana e os campos musicais de base social; e por fim, o canto popular brasileiro. O primeiro conceito com base nos estudos culturais de Nestor Garcia Canclini, e os seguintes três conceitos por

do produto sonoro como música em si mesmo. No próximo capítulo cruzando observações de Simon Frith, Thomas Turino e Heloísa Valente tal condição é explicada em profundidade.

via do etnomusicólogo Thomas Turino que assim constituem uma linha de fundamentação teórica central, também complementados por outros(as) autores(as). No caso do canto popular, como um último conceito teórico, há uma nova abordagem acadêmica em construção que trago por via de algumas autoras, com destaque para Adriana Picollo, Regina Machado, Heloísa Valente e Joana Mariz. E nessa perspectiva direcionada ao canto popular, retomo caracteres de abordagem compositiva da canção e letras de música popular consolidadas pelo semioticista Luiz Tatit que direciono metodologicamente à interpretação e performance vocal populares.

O capítulo dois objetiva a contextualização histórica e antropológica do fenômeno musical em estudo, o álbum *Luz* e Djavan. São tecidas considerações sobre a sigla MPB, perspectivas de carreira artística do cantautor Djavan, dos músicos envolvidos, de contextos de produção do LP e indicadores referenciais para essa vocalidade popular em processo de “modernização”. Evita-se uma abordagem histórica extremamente linear tentando amalgamar algo do conceito de rede de produção e das interinfluências híbridas relativas à canção brasileira. O mesmo capítulo traz, para fins de pesquisa e recorte, uma historicização e compartimentação da sigla MPB em relação às décadas de 1960 e 1970 (intitulada aqui MPB exordial), mantendo uma possibilidade conceitual aberta temporalmente e passível a futuras considerações no trabalho. Apresento algumas conclusões parciais a tal capítulo em foco contextual e relacionado à produção musical do período.

O capítulo três visa uma análise mais focada do objeto sonoro, o álbum *Luz*, na perspectiva híbrida de análise de letra e música, tendo incutida uma necessária interdisciplinariedade já ensejada e aberta pelo campo da etnomusicologia. Seu intuito é o de estabelecer uma perspectiva contínua de observação entre os elementos letra e música, mais do que fixar algum modelo fechado de análise para os mesmos. Assim, a partir de uma proposta de análise da canção, o trabalho adquire a característica de ensaio de análise de letra e melodia vocalizada, ora polarizada por considerações linguísticas relacionada à emissão vocal de letra-melodia, e ora polarizada por elementos musicais. Buscou-se algum padrão de equilíbrio analítico entre as canções, muito embora cada uma dessas direcione diferentemente as possibilidades de observação. Essa primeira análise cancional revelou a necessidade de observação ainda mais apurada dos caracteres linguísticos e relativos aos conteúdos das letras das canções. Surgem então os apontamentos acerca da reiteração e associação de temas das letras cancionais feitos em busca de apontar um padrão lírico conceitual do álbum *Luz*. Essa análise resultou no tópico “A unidade lírica do álbum” e seus diversos subtópicos então relacionados, que muito embora detenham-se mais ao campo textual, surgiram das

observações de relações da vocalidade em atividade de enunciação das letras. Ou seja, é um desdobramento e aprofundamento da análise híbrida das canções e da atividade processual de composição-interpretação. Atividade essa que opto em chamar de cantautoria ao longo do trabalho. As necessidades de ampliação dos direcionamentos relacionado às letras e textos surgem como capazes de constituir uma unidade conceitual mais ampla, e ao mesmo tempo específica, para caracterizar fundamentalmente o álbum *Luz* e a atividade musical de Djavan dentro desse estudo de caso. Por fim, apresento conclusões parciais a esse capítulo com foco no objeto sonoro híbrido da canção e da vocalidade em questão.

O capítulo quatro traz considerações gerais processuais sobre o trabalho. Uma reflexão acerca dos principais apontamentos conceituais para o álbum *Luz* analisado, mesclando observações da MPB e perspectivas futuras de observação de temas da música popular brasileira. Nas primeiras considerações relativas ao álbum *Luz* procuro fazer cruzamentos conceituais com a sigla MPB e parte do cenário da música popular urbana. Outros apontamentos intermediários relativos à vocalidade específica do álbum e seus possíveis caracteres de hibridação e de gênero social encerram-se com considerações acerca da utilização da semiótica como ferramenta metodológica em relação à música popular.

O capítulo cinco é a conclusão geral, apontando frutos e perspectivas desse estudo de caso, das observações em geral e necessidades futuras de observação dos próximos trabalhos. Essas últimas puderam ser indicadas a partir desse trabalho porém constituem novos problemas e hipóteses de pesquisa.

Capítulo 1: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

1.1 O hibridismo cultural

Do mito das três raças de Mário de Andrade às recentes discussões acerca da globalização e seus processos contemporâneos desiguais de influência cultural transnacionais, evidenciam-se apontamentos relativos às mesclas e combinações que permeiam a formação cultural brasileira. A música popular, nessa perspectiva, é um produto cultural caracterizadamente híbrido e passível de eventualmente agregar elementos díspares.

Estudos culturais e musicais mais recentes atentam para a questão do hibridismo (APPERT, 2016; BERND, 2004; BASTOS, 2010; HALL, 1999; PIEDADE, 2010) de uma maneira geral. Na busca de uma perspectiva adequada à latinidade e também à contemporaneidade, a definição de **hibridismo** abaixo relacionada, apresenta-se de maneira pertinente e sintética, sendo também replicada por outros(as) pesquisadores(as) da área:

processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas [...] as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XIX).

Nesse trabalho, às possibilidades híbridas oriundas das diversas esferas de produção, e já que “a nossa música tem se apropriado, reproduzido, re combinado **blocos de significação de várias matrizes**, sejam elas cultas, artesanais ou industriais” (ARAGÃO, ULHÔA, TROTTA, 2001, grifo meu) agrego, tal qual os pesquisadores brasileiros, propostas de entrecruzamentos culturais oriundas do enfoque de Néstor García Canclini (2008; 2015). Em função de sua perspectiva sere concretamente direcionada à latinidade e à contemporaneidade, “em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.XXV), trago o autor latino-americano e seus estudos culturais, como referência a esse trabalho.

O mesmo autor aponta a necessidade de enfrentamento não só conceitual do tema. Direciona-se uma necessidade de avanço metodológico dessas bases, para que se supere um campo meramente descritivo, ou de observação das misturas sem as contradições que cercam necessariamente os processos de hibridação. Assim, são os processos de hibridação, e não o hibridismo por si, que constituem o interesse primordial de pesquisa, ao permitirem observar também “o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se,” (idem, p.XXVII) e tendo por base ainda que “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência

crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado” (idem, p.XXVII).

Dessas primeiras considerações passo agora ao ponto relativo à utilização do termo hibridismo no campo musical, de onde decorrem terminologias como: hibridismo musical, mesclas, fusões e sincretismo, dentre outros(as). Além disso, apresento algumas progressões terminológicas e metodológicas relativas aos processos e produtos da hibridação.

1.1.1 Hibridismo musical

Melodias étnicas ligadas a rituais coletivos, se entrelaçam com música clássica e contemporânea, com outras formas gestadas de hibridações anteriores como o *jazz* e a *salsa*: de onde formou-se a *chicha*, mescla de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart feita pelo grupo cubano Irakere; reelaborações de melodias inglesas e hindus pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos. Sabe-se quantos **artistas extrapolam estes cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos** (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.34, grifo meu)²⁰

O hibridismo musical, embora citado como lugar comum nas definições mais gerais sobre as músicas populares latinas, ainda é pouco investigado no campo da música popular brasileira e menos ainda no que tange às práticas vocais do canto popular brasileiro, muito embora haja alguns trabalhos relativos ao hibridismo na voz cênica (SOUZA, 2014) e na *world music* (APPERT, 2016; GUILBAUT, 2013) que auxiliaram toda a pesquisa bibliográfica.

O termo fusão surge, inicialmente, como o mais utilizado no campo musical²¹. Contudo, tal termo acabou ganhando forte relação com os resultados de processos de hibridação do produto sonoro por si só, ou ainda com a necessidade mais recente de recategorizar alguns (sub)gêneros musicais com manutenção hegemônica da terminologia anglo-saxônica: *fusion*. Dificulta-se a utilização dessa terminologia na apreensão de outras mesclas contextuais, como por exemplo: a colaboração de músicos; a reconversão²²; o aporte

²⁰ *Melodías étnicas, ligadas a rituales de un grupo, se entrelazan con música clásica y contemporánea, con otras formas producidas por hibridaciones anteriores, como el jazz y la salsa: así se formo la chicha, mezcla de ritmos andinos y caribeños; la reinterpretación jazzística de Mozart hecha por el grupo afrocubano Irakere; las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas por los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos. Sabemos cuántos artistas exacerban estos cruces y los convierten en ejes conceptuales de sus trabajos.*

²¹ Só para lembrar que o termo hibridismo ainda tem outras variantes que perpassam o conceito em áreas próximas à etnomusicologia. O sincretismo é praticamente consensual no campo religioso, a mestiçagem domina o campo sócio-antropológico guardando mais fortemente heranças do campo biológico. Cabe observar o tópico “A hibridação e sua família de conceitos” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.XXIV-XX) apresentada no livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

²² O termo indica a utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos. Na longa lista apresentada por Néstor García Canclini: um pintor se converte em designer, [...] burguesias aprendem idiomas para reinvestirem seu capital de forma transnacional, índios adotariam um discurso ecológico e aprenderiam a

não equilibrado de “elementos discretos” contrastante com considerações que observam a fusão como o ápice de um processo híbrido equilibrado; condicionantes sonoras/sociais que limitam todo e qualquer tipo de fusão ou, por outro lado, práticas recorrentes que surgem mais como colagens e/ou citação de elementos externos em músicas de caráter pop; e ainda os diálogos amplos de forças transculturais heterogêneas da indústria cultural.

As chamadas “mesclas” também circundam processos híbridos do campo musical, contudo percebe-se que elas guardam caracteres quantitativos com certo apego à dosagens, normalmente de dois elementos, e a partir de polarizações dicotômicas com relativização técnica desses elementos no todo a ser observado.

Por fim, na abordagem das variantes terminológicas, trago uma observação que Bruno Nettl apresenta acerca de interações transculturais, destacando o termo sincretismo²³.

Um conceito - ou melhor, um processo - que desempenha um papel ao longo das **interações** que descrevi é o **sincretismo**. Era um termo amplamente utilizado nos anos de 1960 e de 1970, e agora geralmente abandonado, mas, na minha opinião, ainda útil para explicar **por que as sociedades fazem certas escolhas musicais**. Definido pela Enciclopédia Britânica simplesmente como “fusão de elementos de diversas fontes culturais”, mas usado na antropologia, mais especificamente, para explicar o crescimento de **fenômenos culturalmente misturados quando os elementos são semelhantes ou compatíveis**, foi utilizado na etnomusicologia mais notavelmente para explicar o amplo espectro de estilos em culturas derivadas de África do Novo Mundo para a África. Também foi abordado como um fator contribuinte na evolução das modernas músicas do Oriente Médio, da Índia e da África. Os estilos mistos ou híbridos característicos da música mundial do final do século XX podem ter se desenvolvido mais prontamente quando **as fontes são semelhantes, compatíveis e compartilham certos traços centrais**²⁴ (NETTL, 2005, p. 479, tradução minha).

Importa também observar como Nettl inicialmente apontando um conceito se corrige para apontar um processo, e ao final, caracteriza melhores possibilidades de hibridação a partir de caracteres semelhantes e compatíveis, colaborando com observações de Canclini acerca do que não poderia ou não quer ser misturado em algumas condições culturais. Esse

comunicá-lo, dentre outros exemplos (p. XXII)

²³ “(...) amálgama de doutrinas ou concepções heterogêneas (...) Fusão de elementos culturais diferentes ou até antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns sinais originários.” (FERREIRA, 2010, p. 1937)

²⁴ *A concept - or better, a process - that plays a role throughout the interactions I've been describing is syncretism. It was a term widely used in the 1960s and 1970s, and now largely abandoned but, in my view, still helpful to explain why societies make certain musical choices. Defined by the Encyclopedia Britannica simply as “fusion of elements from diverse cultural sources” but used in anthropology more specifically to explain the growth of culturally mixed phenomena when the elements are similar or compatible, it was used in ethnomusicology most notably to explicate the broad spectrum of styles in African-derived cultures from the New World to Africa. It has also been touched upon as a contributing factor in the evolution of modern Middle Eastern, Indian, and African musics. The mixed or hybrid styles characteristic of the later twentieth-century world music may have developed most readily when the sources are similar, compatible, and share certain central traits.*

último autor citado aponta que na contemporaneidade é mais apropriado “falar de sincretismo para referir-se à combinação de práticas religiosas e tradicionais.” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XXVIII)

Dessa maneira, após observar e pesquisar outras possibilidades terminológicas, cabe observar que na opção pelo termo hibridismo no campo musical, também encontra-se uma boa “ductilidade”²⁵ (idem, p.XXIX) e capacidade de adequação à via etnomusicológica de pesquisa mais contemporânea, possibilitando se pensar a música enquanto fenômeno cultural, em condições relativas à produção cultural, e não nos termos de dosagens mais afeitas ao produto sonoro por si, ou direcionadas à categorizações mercadológicas, ou ainda fechadas em algum campo mais restrito de interinfluências culturais (religioso, ritualístico, biológico, etc.). Dessa maneira, e já trazendo a perspectiva da produção cultural também agrego a definição de hibridismo da autora Zilá Bernd, que assim descreve o termo hibridismo:

um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem às **tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma nova cultura.**” (BERND, 2004, p. 101, grifo meu)

Essa citação soma-se às propostas de observação dos processos de hibridação, tal qual Néstor García Canclini, e aponta apropriadas indagações relativas à tradução ou inscrição de uma cultura numa outra, isso mesmo enquanto fator de sobrevivência dos produtos culturais. Daí emergiu, por exemplo, a ideia de reconversão já apresentada acima e assim inserida também nas perspectivas de produção cultural.

Retomando agora uma pertinente definição de cultura de Eduard B. Taylor apresentada e esmiuçada por Bruno Nettl²⁶ (NETTL, 2005, p. 237-9) e reforçada por Thomas

²⁵ “(...) como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? **A palavra hibridação aparece mais dúctil** para nomear não só as combinações de elementos étnicos e religiosos, mas também as de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XXIX) Tal perspectiva traria um paralelismo ao conceito de “fronteiras esponjosas” apresentado por via da semiótica da cultura (SC) (VELHO, 2009) ao considerar não só as influências filosóficas e sociais mas também as tecnológicas e a adequação conceitual como “instrumento de análise e reflexão sobre os mais diferentes tipos de produção cultural” (VELHO, 2009, p. 250)

²⁶ Bruno Nettl, de maneira didática, divide essa conceituação em quatro blocos de observação. Primeiro observa “o todo complexo”, em segundo “conhecimentos, crenças e arte” como sendo formas humanas de interpretar o mundo, em terceiro “moral, leis e costumes” como sendo formas humanas de interpretar o “outro”, e por fim, em quarto lugar, Nettl aponta a questão inata da cultura em função dos “hábitos adquiridos”. Isso, o autor faz no seu capítulo dezesseis *Music and “That Complex Whole”: Music in Culture* do livro *The study of ethnomusicology* (NETTL, 2005, p.237-255) que embasa toda a terceira parte do livro a partir das teorias de “música na cultura” e “enquanto cultura” de Alan Merriam, que por sua vez resultaram em metodologias de relativização e práticas de analogia da música a outros campos culturais, contando a partir de então com métodos como “descrever e, então, encontrar formas de comparar estruturas formais e comportamentos radicalmente diferentes, tipicamente através de uma redução dessas diferenças a um modelo estrutural comum emprestado da linguística e da semiótica (...)”

Turino²⁷ (TURINO, 2008), na qual Taylor conceituou a cultura como “um todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes, e ainda outras capacidades e hábitos adquiridos por pessoas” (TAYLOR apud NETTL, 2005, p.238), demonstrando que haveriam diversos níveis e esferas passíveis de hibridação num espectro cultural mais amplo. Assim a música, por exemplo, não seria somente um conteúdo fechado dentro da esfera arte trazida na definição, ou ainda, indo além disso e citando Thomas Turino, “a música não é uma forma de arte unitária (...) se referindo a diferentes tipos de atividades” (TURINO, 2008). Assim ela envolveria o todo cultural, permeando interpretações acerca do “eu” (conhecimento, crenças e arte) do “outro” (moral, leis e costumes) inserindo-se em tal amplitude complexa, e formulada a partir de condicionamentos não inatos desses hábitos adquiridos. Hábito aqui como um conceito focal típico de entendimento de repetições de atividades que formam um corpo de atividades culturais ao longo do tempo.

Nesses termos, condições diversificadas de difusão do “popular”, e agora especificamente para a música dessa mesma categoria, apresentariam graus de interinfluência que iriam, por exemplo, muito além dos agrupamentos e delimitações relativos ao midiático e ao urbano, categorias que circundam com maior proximidade as observações contemporâneas sobre a música popular não chegando porém a abarcar toda a diversidade da mesma. Somam-se a isso, as condicionantes culturais da música dita artística erudita ocidental que também atuam sobre a música popular em geral, e ainda mais especificamente em balizadores sobre a música popular urbana, de forma a pasteurizar muitas das práticas musicais de todo o mundo, num fator também apresentado por Bruno Nettl como capaz de constituir um “esmaecimento cultural²⁸”. Esse autor parte da premissa de “crenças musicais abandonadas em favor de

(ORTNER apud RICE, 2008, p. 43-4, tradução minha). O original em inglês: (...) *describing and then finding ways to compare radically different formal structures and behaviors, typically through a reduction of those differences to a common structural model borrowed from linguistics and semiotics (...)* (ORTNER apud RICE, p. 43-4).

²⁷ Thomas Turino utiliza a definição para reforçar um conceito focal de hábito (TURINO, 2008, p. 94-95), ao qual ele dá significação a partir de C. S Peirce, como sendo “uma tendência para a repetição de qualquer comportamento, pensamento ou reação em circunstâncias semelhantes ou em reação a estímulos similares no presente e no futuro com base em tais repetições no passado. O valor de pensar sobre o eu, a identidade e a cultura em relação aos hábitos é que os hábitos são relativamente estáveis e também dinâmicos e mutáveis; assim, esse modelo explica a natureza consistente e dinâmica das formações individuais e culturais”. Original em inglês: “*Following C.S.Peirce, by habit I mean a tendency toward the repetition of any particular behavior, thought, or reaction in similar circumstances or in reaction to similar stimuli in the present and future based on such repetitions in the past. The value of thinking about the self, identity and culture in relation to habits is that habits are both relatively stable and also dynamic and changeable; thus this model explains the consistent yet dynamic nature of individual and cultural formations.*” (TURINO, 2005, p. 95)

²⁸ “Cultural Greyout?” (NETTL, 2005, p. 469) traduzo aqui como **esmaecimento cultural**, mas um termo que diz respeito sobretudo à certa pasteurização da música mundial a partir de elementos e contrapartidas da música ocidental artística de apresentação ao vivo e mesmo a de alta fidelidade nessa representação, numa espécie de “ocidentalização ou modernização” (NETTL, 2005, p. 470) que atinge as diversas atividades musicais dispersas

contrapartidas ocidentais: concertos, profissionalismo musical pago, gravadoras e rádio, performance sentada, aplausos e crítica jornalística” (NETTL, 2005, p. 498). Apresento essa perspectiva para ilustrar como esses fatores poderiam chocar-se ou serem prioritários ao caráter das reiteradas hibridações que forjam a música popular, que querendo ou não, mesmo em seu caráter mais urbano, ainda conta com influências de música oral, rural, e de performances de caráter mais “participatório”²⁹ (TURINO, 2008, p.26), com uso de redes informais de difusão e performance (música e dança, rodas, saraus, ciclos, etc.) e boa permeabilidade entre os campos artístico, popular (urbano) e folclórico.

No campo musical então, canções, performances, álbuns e procedimentos de produção e difusão de um período determinado poderiam revelar em sua dinâmica contextual/musical outros (e talvez “novos”) elementos culturais interrelacionados às performances e práticas musicais, e vice-versa. Processos de mudança de procedimentos e de enquadramento nas cenas musicais dinamizadas fariam-se aparentes na música e na cultura da qual fazem parte, para então buscarem se reinscrever em um novo contexto cultural, como aponta Zilá Bernd, e eventualmente realimentando o todo daquele cenário cultural. Ou seja, o documento álbum apontaria dinâmicas culturais e musicais de determinado período de produção musical na cena da música popular urbana.

Em relação aos processos de hibridação e os possíveis produtos resultantes desses, relembro, em outras palavras, uma afirmação de Canclini de que não é mais possível observar o hibridismo numa perspectiva quase sempre sem conflitos relativa aos processos de hibridação. Dito de outra forma, os processos de adaptabilidade se tomados de maneira tácita e/ou implícita gerariam generalizações redutoras, ou até mesmo constituiriam clichês de abordagem conceitual descritiva que passam ao largo dos processos. No caso da música popular a questão ganha ainda outros contornos ao revelarem-se questões estéticas de difícil apreensão conceitual e de concordância social. Pode-se exemplificar para um dos objetos sonoros do trabalho, as arriscadas tentativas de apreensões estéticas surgidas sob uma perspectiva comparativa. Nesse caso, falo da *voz popular* que, em algum momento forjou-se e/ou capacitou-se a uma circulação midiática bastante fluida entre campos tomados como menos permeáveis a partir de perspectivas acadêmicas, dada a tricotomia que delimita as músicas entre “artística, popular e folclórica” e também a dicotomia entre “música ocidental e

pelo mundo.

²⁹ “Tipo especial de prática artística no qual não há distinção marcada entre artista-audiência, somente participantes, e participantes em potencial exercendo papéis diferentes, o objetivo primário é envolver o maior número de pessoas em algum papel (ou alguma função) na performance” (TURINO, 2008, p. 26-7).

não-ocidental” (BERGER, 2008, p.62),³⁰ sendo então a voz do século XX observada de forma comparativa à voz popular que hoje ocuparia a centralidade contemporânea de difusão. Isso ocorre mesmo que agora direcione-se muito mais inflar especificamente todo o campo do popular massificado em seu caráter pleno de entretenimento ou popularidade. Ou seja, o popular é tomado prioritariamente em seu caráter de popularidade. “‘Popular’ é o que se vende maciçamente, o que agrada multidões. A rigor não interessa à mídia o popular e sim a popularidade” (GARCIA CANCLINI, 2015, p. 260). Não só algumas manifestações tomam a frente da perspectiva popular passando a representar debilitadamente o todo, como o caráter de popularidade sobrepuja as observações do popular em outras dimensões e em manifestações de maior especificidade contendo possibilidades ou não de hibridação. Mesmo que aqui se trate de um produto sonoro massificado cabe lembrar que diversas manifestações populares figuram fora da difusão central amplamente massificada.

Demonstrando então que modelos comparativos, do que haveria passado a compor o relato historiográfico central musical popular brasileiro das décadas de 1960 e 1970 e do que hoje ocuparia uma centralidade de difusão mais massificada, constituem propostas de observação pouco adequadas, lembro ainda a tarefa peculiar, ou mesmo a necessidade conceitual, das considerações estéticas inserirem-se num diálogo que se propõe popular e acadêmico.

Aceitas as condições de hibridação e processos dinâmicos para a música brasileira popular, aponta-se, independente de temporalidades, que alguns produtos musicais brasileiros resultaram numa “verdadeira metamorfose” (BRITO in CAMPOS, 1974), o que revelaria-se em produtos mais autônomos em relação à indústria cultural. Isso ocorreria mesmo em se fazendo uso dos chamados “elementos discretos” (GARCIA CANCLINI, 2015) de outras culturas, resultando em algo mais próximo do chamado hibridismo homeostático. Porém, alguns outros produtos musicais revelariam-se esteticamente com menor propensão à hibridação, resultando ou em resultados esteticamente fracos ou descompensados apresentando arestas não fundidas, muito embora tais produtos possam mesmo assim circular midiaticamente na perspectiva da popularidade traçada pela indústria cultural. Assim, utilizo outros dois conceitos: o hibridismo homeostático como sendo “aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão” (PIEDADE, 2010, p.104) de forma que os chamados “elementos discretos” (GARCIA CANCLINI, 2015) se encontrariam

³⁰ “Despite the obvious problems that they entail and the criticism that they have inspired the art music/ folk music/ popular music trichotomy and the Western music/non-Western music dichotomy are still alive in the popular imagination and serve as the centers of gravity for music disciplines in the academy.

em “conjunção na construção de um novo elemento estável” (PIEDADE, 2010, p.104); e o hibridismo contrastivo que associa a produtos menos autônomos artisticamente, esteticamente desbalanceados e eventualmente forjados sinteticamente, não havendo necessariamente “fusão nem equilíbrio” (idem), de maneira que os elementos discretos contrastariam entre si. Esse último produto, de caráter contrastivo, também não seria referencial por si mesmo, apenas os seus elementos, que tendo caracteres ainda apartados, seriam esteticamente observáveis e referenciais a novos processos. Essa última característica é fundamental e bastante didática às observações do hibridismo no campo musical e sobretudo em relação às vocalidades populares que são aqui observadas.

Por fim, exponho em relação ao hibridismo, o que se tornou também um viés metodológico de trabalho, surgido em função da necessidade de se avançar sobre a predominância de caracterizações prioritariamente descritivas que tem sido lançadas ao hibridismo na esfera do popular e também da música popular. Assim, caberia **metodologicamente em relação ao hibridismo**: “dar-lhe poder explicativo: estudar os processos de hibridação situando-os em **relações estruturais de causalidade**. E dar-lhe capacidade hermenêutica: torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se constroem nas misturas [...]” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.XXV, grifo meu).

1.2 Cosmopolitanismo, semiótica de C. S. Peirce e os campos musicais

Buscando superar certa generalização relativa ao termo globalização, aprofundo o debate através do etnomusicólogo e semioticista Thomas Turino. Esse autor apresenta um enfoque do termo cosmopolitanismo, ao fazer uso desse para:

[...] se referir a objetos, ideias e posições culturais que são largamente difundidos pelo mundo mas ainda são específicos somente a certas porções da população dentro de determinados países. [...] baseado no uso comum do termo “do mundo”: para ser cosmopolitano, ideias dadas e características precisam ser largamente difundidas entre grupos sociais particulares em localidades dispersas. [...] Sistemas culturais cosmopolitanos são portanto **sempre simultaneamente locais e translocais**. [...] Modos de vida, ideias e tecnologias particularmente cosmopolitanos(as) não são específicos(as) de uma ou poucas localidades vizinhas, mas situam-se em sítios diversos os quais não necessariamente estão em proximidade geográfica; de outra maneira, estão conectados de diferentes formas e meios, contatos e intercâmbios (o que eu chamo de “circuitos”). Os grupos cosmopolitanos estão conectados através do espaço por uma **constituição similar do próprio *habitus***, que cria as bases para a comunicação social, alianças e competição (TURINO, 2000, p.7 e 8, tradução/grifo meus)³¹.

³¹ “I use the term cosmopolitan to refer to objects, ideas and cultural positions that are widely diffused throughout the world and yet are specific only to certain portions of the populations within given countries. My

A longa citação se justifica pela capacidade de definição/síntese conceitual do referido autor, possibilitando através dessa, mitigar caracteres de senso comum relacionados aos termos global(lização), *world music* e os seus constantes desdobramentos e ainda denota uma diferença em relação ao termo cosmopolita de uso mais comum, assim como globalização. Além disso, percebe-se um carácter heurístico desejável na definição pela possibilidade transversal de se relacionar as questões culturais às ideias, objetos sonoros, e vice-versa. De forma mais sucinta Turino apresenta ainda seu conceito de cosmopolitano como “um tipo de formação cultural trans-estatal dispersa entre vários países e, muitas vezes incluindo apenas certos segmentos da população, entre os quais o *status* de imigrante e de uma fonte pátria original não são critérios para a identidade e significado³²” (TURINO, 2008, p. 235). E ainda se indivíduos “internalizam conceitos e práticas estrangeiras e fazem dessas suas próprias [...]” (TURINO, 2000, p. 8) tem-se prontamente uma cruzamento conceitual com as perspectivas do hibridismo já apresentadas e então, se internalizáveis, passíveis de uma abordagem de carácter homeostático na formação de produtos e processos culturais. Possibilita-se então, numa perspectiva metodológica e contando com a coleta dos dados de pesquisa, apontar caracteres que de diferentes maneiras ou relacionem os agrupamentos musicais entre si ou de outra maneira algumas práticas de agrupamentos diferentes. Esses agrupamentos por sua vez poderiam ser relacionados entre si a partir dessa mesma perspectiva. Tais relações seriam forjadas a partir da caracterização de uma “constituição similar do próprio *habitus*” (*idem*, p.8-9), esse último conceito de *habitus* construído por Pierre Bourdieu e apontado por Turino em auxílio à definição dos campos musicais. Faço aqui uma pequena ressalva pois Turino também usa o conceito focal de hábito, já abordado quando abordei o conceito de cultura, e ali então utilizado por via de C.S.Peirce com diferenças de enfoque relativas ao conceito de *habitus* que em Bourdieu é definido como:

usage is based on a common meaning of the word, “of the world”: to be cosmopolitan, given ideas and features must be widely diffused among particular social groups in dispersed locales. cosmopolitanism is a specific type of cultural formation and constitution of habitus that is translocal in purview [...] Cosmopolitan cultural formations are therefore always simultaneously local and translocal.[...] Particular cosmopolitan lifeways, ideas, and technologies are not specific to a single or a few neighboring locales, but are situated in many sites wich are not necessarily in geographical proximity; rather they are connected by different forms of media, contact and interchanges (what I call “loops”). Most important,, cosmopolitan groups are connected acrosss space by a similar constitution of habitus itself, wich creates the foundation for social communication, alliances, and competition. (TURINO, 2002, p. 7-8)

³² “a type of transtate cultural formation dispersed among a number of countries and often including only certain segments of the population, among whom immigrant status and an original homeland source are not criteria for identity and meaning”

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às **transferências analógicas de esquemas** [...] (BOURDIEU apud SETTON, 2002, p.62)

Além do distanciamento geográfico supracitado na definição de cosmopolitanismo, acabo observando o mesmo termo como capaz de agrupar também caracteres com certo distanciamento temporal, de forma que o compartilhamento de atividades não se fecharia dentro de um determinado ciclo de contemporaneidade. Apresento desde já a ideia de romper certo predomínio de análise com base em linearidades temporais super delimitadas em favor de uma observação mais cíclica e reticulada da historiografia musical em questão. Assim, observo que elementos cosmopolitanos possam ocorrer tanto sem a citada proximidade geográfica como não necessariamente em proximidade temporal ou, dizendo de outra forma, sem uma necessária obrigatoriedade cronológica. Pode-se exemplificar dentro dessa base, por exemplo, a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, com sua inserção em diferentes períodos e campos artísticos da cultura brasileira.

Chegando agora à teoria semiótica de Charles Sanders Peirce com sua base no campo da fenomenologia, e que o mesmo Thomas Turino reforça como uma ferramenta metodológica maleável e capaz de apontar relações acerca de músicas de diversas origens, passei a vislumbrar as possibilidades de utilização dessas ferramentas na observação da música popular brasileira.

Sendo basicamente três as tricotomias³³ peirceanas relativas à semiótica, uma dessas é a mais destacável em seus caracteres de interpretação da relação signo-objeto, e baseia-se em nas classificações dessas relações (signo-objeto) como constituindo-se através de: ícones, índices e símbolos. Esses mesmos itens interpretativos relacionam-se respectivamente a fatores de primeiridade, secundidade e terceiridade. E esses últimos fatores, por sua vez, são gradações das possíveis mediações de percepção subjetiva dessa relação signo-objeto, ou seja representam proximidades representativas/relacionais (primeiridade) ou distanciamentos nessas representações/relações (terceiridade). Propus trazer alguns desses itens principais de mediação para algum ponto das análises e observações já na perspectiva da produção cultural, e buscando em diferentes pontos de análise fatores que através da observação dessa relação semiótica possam trazer indicadores e dados de pesquisa.

³³ As três tricotomias fundam-se na relação signo-objeto e são mediadas pelas relações de primeiridade, secundidade e terceiridade. A segunda, já citada, faz parte da relação do signo com seu objeto. A primeira e terceira tricotomias exploram a relação do signo consigo mesmo e do signo com seu interpretante, respectivamente.

Nessa perspectiva semiótica, observo enfim “a gradual mudança cosmopolitana de pensamento do fazer musical como atividade social para a música como um objeto³⁴,” (TURINO, 2008, p. 24) que o autor atribui em parte à “força e a onnipresença [penetração ampla] da indústria da música e de seus produtos de massa mediados durante o século passado”, e que assim, ajudaram a criar esse “hábito de pensar da indústria cultural³⁵,” (*idem*). Dessa maneira, a gravação e/ou o produto gravado passaram a identificar totalmente a música, deixando-se de se fazer perceber a música gravada como uma representação da música ao vivo³⁶. O produto sonoro gravado tomado cada vez mais como produto e fim em si mesmo, é então o que observo em outros termos como constituindo uma espécie de “achatamento semiótico” (VALENTE, 2003, p.85). Deixa-se de objetivar que esse(a) produto/gravação é somente uma representação acerca da *performance* e das atividades musicais. O fator apontado por Turino, foi também observado em outra escala e foco pela autora Heloísa Valente, segundo ela “tal situação conduz a um problema semiótico relevante: o modelo original de performance - o corpo do músico, executando a obra ao vivo - é preterido em favor de uma diluição em várias camadas de intervenção técnica” (VALENTE, 2003, p. 85). Tal primazia pelo produto e certa minimização do valor dos processos musicais enquanto práticas sociais relevantes ao surgimento, referenciação e consubstanciação desses mesmos produtos sonoros gravados embasam a proposta de trabalho. Intenta-se ampliar as perspectivas de observação dos processos culturais relativos ao álbum *Luz* indo além de seu formato gravado. A partir desse objeto sonoro como um objeto de análise busca-se então se constituir e pesquisar um fenômeno musical ampliado. Dessa forma, busco outras condições de interpretação semiótica envolvidas na produção do álbum que possam colaborar com o entendimento dessa teoria de tomada do produto como música em si. Essa mudança teria também relação com a mudança que Simon Frith aponta para a música global dos 1980.

³⁴ *If we briefly consider the products of the music industry over the time, we can glimpse cosmopolitan's gradual shift in thinking of music making as a social activity to music as an object.*

³⁵ *The strenght and pervasiveness of the music of the music industry and its mass mediated products during the past century have helped to create this habit of thinking.*

³⁶ A autora Heloísa Valente em seu “Vozes da canção na mídia” (VALENTE, 2003), também discorre sobre a mudança da perspectiva do conceito de alta fidelidade como caracterizado inicialmente pela maior fidelidade entre o produto gravado e a performance ao vivo para um contexto contemporâneo no qual isso não ocorreria necessariamente, podendo mesmo o termo se referir à criação de condições artificiais de reprodução com vistas a criar uma ambiência mais próxima da audição que aparenta-se “mais real” com imitação de condições aurais de estereofonia ,ou ainda, aquela que adequa-se melhor às últimas melhorias tecnológicas dos aparelhos sonoros (VALENTE, 2003, p. 76), o que ocorre por exemplo com as adaptações da tecnologia *surround*, que, por sua vez, teria sido desenvolvida para acompanhar o padrão sonoro recentemente exigido por imagens de alta definição do cinema e das produções visuais em geral.

Nessa mudança, a consideração de transição de uma “abordagem orgânica”³⁷ para uma “abordagem sintética” é fundamentada na questão da performance pública não sendo mais decisiva na definição pela indústria cultural acerca daquilo que viria a ser possivelmente gravado. Frith direciona a observação aos anos de 1980 enquanto Thomas Turino relembra, em outras palavras, que foi sobretudo durante o século passado que a indústria cultural musical e seus produtos massivo-mediados teriam ajudado a criar tal hábito de pensamento direcionado ao objeto de representação do som como sendo esse mesmo o produto sonoro, o som ou até a performance (TURINO, 2008, p.23).

Contudo, necessito agora fazer considerações mais precisas relativas tanto ao campo da alta fidelidade de gravação, que será discutido no trabalho já que esse trata de uma análise de produto gravado, mas também atentando para as perspectivas dos outros campos musicais que Turino desenvolveu a partir da perspectiva de campo social de Pierre Bourdieu, assim:

(...) ao invés de se pensar sobre música como simples forma de arte subdividida em vários estilos e categorias de *status*, encontrei uma utilidade em conceitualizar o fazer musical em relação a diferentes domínios ou campos de prática artística. A noção de campo social de Pierre Bourdieu se refere a domínios específicos de atividades definidos por **propósitos e objetivos de ofícios, práticas (atividades)**, assim como valores, relações de poder, e tipos de capital (eg. capital, nicho acadêmicos, canções de sucesso, perícia física e/ou habilidade de tocar violão) determinando o papel dos relacionamentos, posicionamentos sociais, e *status* dos atores e atividades em relação ao campo³⁸. (TURINO, 2008, p. 25-6, grifos meus e tradução minha)

A partir dessa perspectiva, Turino apresenta quatro campos musicais baseados em duas atividades musicais. A primeira, a atividade de performance musical ao vivo subdivide-se em performance participatória e performance de apresentação e/ou apresentacional. A segunda, a atividade de criação de música gravada ele subdivide entre os campo da alta fidelidade de gravação e estúdio áudio-arte. Não sendo esses campos fechados ou direcionados a gêneros musicais específicos, possuem também boa perspectiva híbrida entre algumas atividade. Trago uma breve definição de todos os campos pelo autor:

³⁷ Nessa, as performances ao vivo (e a aceitação da recepção) consubstanciavam as possibilidades de gravações e registros em estúdio por parte das gravadoras, e só então artistas adentrariam o campo da alta fidelidade de gravação, ou como afirma o autor “a performance pública sendo utilizada para autenticar recursos de estúdio/gravação (abordagem orgânica)”(FRITH apud NEGUS, 1992, p.56). O mesmo autor cunha o termo “abordagem sintética” que segundo ele passaria a operar incisivamente a partir dos 1980, e dentro da qual a indústria cultural pode “criar” e “pescar” aleatoriamente determinados artistas, gêneros e movimentos, com maior domínio de mercado e hegemonia ao campo de gravação em alta-fidelidade, que não dependeria necessariamente, de uma capacitação performática vinculada ao campo da performance ao vivo.

³⁸ *Thus, rather than thinking about music as a single art form subdivided into various styles and status categories, I have found it useful to conceptualize music making in relation to different realms or fields of artistic practice. Pierre Bourdieu's idea of social field refers to a specific domain of activity defined by the purpose of the activity as well as the values, power relations, and types of capital (e.g., money, academic degrees, a hit song, athletic prowess, the ability to play a guitar) determining the role relationships, social positioning, and status of actors and activities within the field.* (TURINO, 2008, p.25-6)

(...) **performance participatória** é um tipo especial de prática artística no qual não existem distinções entre artista e audiência (...). **Performance de apresentação** [e/ou apresentacional], em contraste, se refere a situações nas quais um grupo de pessoas, os artistas, preparam e promovem música a outro grupo, a audiência, que não participa nem fazendo música nem dançando. **Alta fidelidade** se refere à criação de gravações intencionadas a indexar ou serem icônicas das performances ao vivo. (...) técnicas e práticas especiais de gravação são necessárias para tornar essa conexão evidente no som gravado, e papéis artísticos adicionais - incluindo técnico de gravação, produtor e engenheiro de som - também ajudam a delinear a alta fidelidade como um campo em separado. **Estúdio áudio-arte** envolve a criação e manipulação de sons num estúdio ou num computador para criar um objeto de arte gravado (uma escultura sonora) que não está intensionada a representar a performance em tempo real. (TURINO, 2008, p. 87-92)

Para fins didáticos apresento ainda uma tabela comparativa baseada e adaptada de uma outra tabela do livro *Music as Social Life* (TURINO, 2008, p. 90-1). Em sua tabela, o autor já sistematiza algumas atividades que percorreu então com base nas atividades de campo social de Pierre Bourdieu. Na minha tabela possibilito observar de uma outra maneira as diversas atividades musicais tentando uma linguagem mais próxima da música popular e ampliando focos processuais relativos às atividades musicais, isso, mesmo quando nos inserimos para a observação dos campos das atividades de música gravada com grande propensão para observação restrita aos produtos musicais. Nessa mesma tabela, em sua sétima linha, é possível observar como o campo da música ao vivo tem seus prioritariamente os seus processos direcionados, enquanto o campo da música gravada tem prioritariamente os seus produtos direcionados.

Tabela 1: Campos musicais apresentados por Turino (adaptação). (TURINO, 2008, p. 90-1)

Atividades	Performance ao vivo		Música gravada	
<u>Campo</u>	participatória	de apresentação	alta fidelidade	estúdio áudio-arte
<u>Objetivo</u>	Sonoridade máxima, participação sinestésica de todos.	Preparação da música para o máximo interesse dos outros.	Gravada para <i>representar a música ao vivo</i>	Máxima atenção na formatação do objeto sônico
<u>Concepção</u>	Fazer musical como interação social e atividade cara a cara entre os participantes; ênfase no fazer entre todos os presentes.	Música como atividade e objeto criada de um grupo (artistas) para outro (audiência)	Música como objeto a ser gravado por um grupo para outro grupo não presente cara a cara, mas <i>referenciando tais situações</i>	Música como objeto gravado/produzido de um grupo a outro não presente face a face. Não referenciando situações ao vivo. Ênfase na composição
<u>Papéis/ Mediação</u>	Pequena ou nenhuma distinção artista-audiência	Distinções claras entre artista e audiência.	Artistas não estão necessariamente na presença dos outros no estúdio; <i>artistas são mediados</i> por devices eletrônicos, cabines de som, etc.; <i>relações artista-audiência mediada por gravações.</i>	
Tempo e atenção	Foco interno entre os participantes, está no ato de fazer e no momento; o movimento sonoro ocorre só no momento.	Foco para os músico: neles mesmos, no som e na audiência. Foco para a audiência: no som e nos músicos. Atenção ao momento e tempo direto de transmissão público-artista	Músicos/produtores com foco no som para uma audiência consumidora; para a audiência o foco é no som gravado; tempo de atraso não especificado entre produção e recepção; som com existência semi-permanente	artistas e audiência com foco no processo composicional e no produto; tempo de atraso não especificado entre produção e recepção; som com existência semi-permanente
Direção	Os processos são direcionados		Os resultados são direcionados	
Caract. gerais	Menor separação física/semiótica entre os atores; menor planejamento e controle do som musical; mais atenção à música como atividade social; menos atenção à música enquanto objeto de arte; a qualidade das interações sociais são centrais à concepção de “música” e “boa música”; movimento de som momentâneo; feedback imediato sobre como está sendo feito; som efêmero; foco social interno entre os participantes.		Maior separação física/semiótica entre atores (público + artistas); melhor planejamento e controle do som; menor atenção à música enquanto atividade social; mais atenção à música como objeto de arte; qualidade do som é central para concepção de ‘música’ e ‘boa música’; tempo indefinido de atraso entre o fazer musical e a recepção; feedback “atrasado”/posterior; som é semi-permanente; foco social é extrínseco aos músicos; produtores direcionam-se a uma audiência e para a audiência direciona-se o som sozinho.	

Inicialmente tendo discorrido sobre o campo da alta fidelidade, trago a tabela

comparativa pois ela se fará útil em uma abordagem de processos híbridos observados entre os campos descritos, auxiliando também na desconstrução dos objetos e em busca dos seus processos e atividades também inter-relacionados(as). A tabela também possibilita observar alguns caracteres de diferenciação entre a performance pública (seja participatória ou de apresentação) e a performance de estúdio. Essa última, muito embora seja também obviamente uma performance a ser considerada, já não é realizada necessariamente em conjunto, e tende, cada vez mais por via de fatores tecnológicos, a apresentar uma maior separação entre os(as) seus(suas) executantes aliada à sujeição a diferentes camadas de mediação que não são processualmente simultâneas. Essas camadas, em nova simbiose de caráter industrial, auxiliariam a construir a chamada abordagem sintética de produção musical que Simon Frith descreve . Ou seja, o produto musical hipermediado e tomado como o som em si mesmo, condiciona e possibilita o aporte de fatores que constituem e caracterizam a chamada abordagem sintética de produção musical. E por outro lado, a performance pública ao vivo, e assim necessariamente conjunta, direciona-se à abordagem orgânica de produção musical. Ou seja, retomando algumas definições, a performance pública ao vivo é nessa abordagem orgânica a base para a migração de determinada performance musical ao campo de música gravada. E por outro lado, na abordagem sintética, ao surgirem cada vez mais possibilidades de mediação, chega-se à possibilidade de criação de um produto sonoro em formato gravado que independe da performance pública ao vivo. Abordagem essa, na qual a indústria cultural teria maior controle e possibilidades “sintéticas” acerca do campo artístico musical, passando a moldar seus próprios artistas e circuitos musicais.

Assim, encerro a perspectiva de teoria e método mais generalista ao trabalho, constituindo até aqui os principais marcos conceituais e consequentes direcionamentos metodológicos do trabalho. Passo agora a conceitos pertencentes a um foco mais aproximado da música popular brasileira para situar o objeto de estudo numa escala mais aproximada ao leitor. Trago considerações sobre a MPB, o canto popular, o ofício híbrido de composição e interpretação que é aqui chamo de **cantautoría**, e uma perspectiva semiótica de Luiz Tatit da qual farei uso analítico constante, e que já teve sua aplicação no estudo composicional da canção popular brasileira.

1.3 MPB, cantautores e internacionalização

Atribuo, sobretudo para fins de pesquisa, uma relativa unidade à MPB dos anos de

1960/1970, à qual chamo de MPB exordial. Sabendo obviamente das diferentes vertentes de tal período, estabeleço caracteres de identidade/unidade em: contextos de produção, difusão e recepção sendo menos incisivos sobre os produtos sonoros naquele período, do que o que observa-se de fins do séc. XX até a contemporaneidade; questões relativas à emissão vocal: e ao equilíbrio lírico-melódico (compositivo e interpretativo) baseado no predominante ofício híbrido composição-interpretação (cantautoria) e caracterização musical pelos(as) intérpretes.

Tomando como referência o autor Michel Foucault, em sua perspectiva pós-estruturalista, lembro que é facultado ao pesquisador reestabelecer recortes temporais para fins de pesquisa. Aqui, não pretendo achatar ou fundir as décadas de 1970 e 1960 mas simplesmente assumir que nelas ainda havia alguma unidade em relação à sigla MPB, fator não identificável na contemporaneidade. Lembro também que, em tal período e mesmo ainda até o álbum *Luz*, caracteriza-se um sistema de produção musical com fatores comuns como: padrão de suporte musical em vinil e/ou cassete; difusão crescente em rádio FM; difusão ainda incipiente em TV guardando caracteres documentais de abordagem; predomínio da performance pública autenticando as propostas de gravação posteriores; e o campo de gravação ainda restrito tecnologicamente a grupos menores de artistas com maiores possibilidades de difusão identitária.

Além dos fatores citados, a MPB exordial que defino para as duas décadas (1960/1970) segue aberta dentro do trabalho. Sendo essa pesquisa assentada no início da década de 1980, haveria ainda na década de 1980 caracteres sócio-musicais e/ou de *habitus* compartilháveis na categoria ainda com forte relação aos anos de 1960 e 1970, apesar de novos eixos de produção, difusão e suporte musical estarem sendo ativados.

A década de 1980, se melhor observada, possui referenciais teóricos e empíricos relativos a um contexto mais amplo tomado como de transição. Inicialmente observo que a sigla MPB possuía nas duas décadas anteriores (1960/1970) certa autonomia de circulação de seus produtos não estando totalmente imersa, como na contemporaneidade, na hegemonia do campo de alta-fidelidade de gravação. Essa relativa autonomia já foi apontada para os artistas desse agrupamento chamados “artistas de catálogo” (DIAS, 2000), mas também tem caracteres observados ainda na MPB nacionalista e engajada, que, superada em sua ideologia estritamente conteudista, apontava que a sigla inicialmente “não se confundia nem era determinada pelo mercado fonográfico” (NAPOLITANO, 2002, p. 66) também contando naquele período com um grupo forte e/ou representativo(as) de cantatores³⁹ homens e outro

³⁹ Compositores-intérpretes: ofício híbrido que esclareço logo abaixo.

grupo forte de intérpretes femininas atuando principalmente a partir da obra desses compositores-intérpretes. Ambos os grupos altamente referenciais e inseridos nessa categoria de artistas de catálogo, suscitam inclusive as primeiras questões sociais de gênero levantadas, mas revelam, independente disso, uma categoria artística ainda com grande respaldo e autonomia frente à indústria cultural. Mesmo o último autor Marcos Napolitano ao propor ao menos duas periodizações sobre o escopo temporal que sugiro em pesquisa como sendo a MPB exordial (1960/1970), aponta que:

(...) a MPB continua fornecendo as balizas para o consumo da classe média, herdando o **reconhecimento cultural adquirido entre os anos de 1960 e 1970. Estas duas décadas marcam uma historicidade** que parece ter assistido à última grande sistematização da tradição da memória musical brasileiras (...)” (NAPOLITANO, 2002, p. 75, grifo meu)

Gradualmente, daquela MPB nascente, aprimorou-se definitivamente também o campo de temas e composições das letras e melodias, além do já citado equilíbrio entre ambas, dentro de uma “rede de recados” (WISNIK apud DUNN & PERRONE, 2002, p.78), e que segundo os autores foi aprimorada ao máximo no período ditatorial. Tais características somadas às performances vocais singulares aprimoram definitivamente a junção dos campos compositivo e da fala coloquial num modelo cancional brasileiro de alto valor agregado, e que na contemporaneidade aparenta habitar novos “lugares sociais”, externos à uma centralidade mais massiva calcada na popularidade e menos identificável de difusão midiática contemporânea. Ou, em outras palavras, modelo cancional que é reconhecível aos artistas daquele período (1960/1970), e que, mesmo ainda com esses(as) artistas atuantes não apresentam na contemporaneidade uma sucessão muito clara de seu corpo artístico-musical no século XXI e nem são os contemporâneos enraizados na sigla MPB. Tal sucessão tem um caráter fragmentado e sujeito a outras dinâmicas de produção musical.

A sigla MPB, nascida no cenário pós-Bossa Nova dos primeiros festivais televisivos da década de 1960, logo demonstrou agregar um certo grupo de práticas musicais, gêneros, compositores(as) e intérpretes. Tal qual a Bossa Nova, a MPB apresentava um razoável padrão de emissão vocal e a capacidade de aglutinar processos de hibridação que revelavam-se esteticamente em produtos cada vez mais diversificados e pouco associáveis à um gênero musical ou à alguma tradição específica. Criava ali a sua própria tradição (HOBBSAWN, 1976; NAPOLITANO⁴⁰, 2002) muito embora contasse com elementos discretos não

⁴⁰ O historiador musical brasileiro propôs a periodização de 1959 a 1968 como “O terceiro período histórico: o corte sociológico epistemológico na música popular e **a invenção da MPB**” **dizendo que** “(...) por volta de 1965 surgiu a sigla MPB (...) pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma

estritamente puros e já decantados durante a primeira metade do século XX, sobretudo no que tange ao formato canção e a um “fio condutor comum relativo à emissão vocal desde o seu expoente dito mais refinado, João Gilberto, ao expoente de maior popularidade, Roberto Carlos” (TATIT, 2004). Aqui percebe-se prontamente um cruzamento estético para as diversas expressões do popular que transcende a visão estrita da popularidade, capacidade empírica da nossa música popular. Isso tudo como já abordei, embora ainda perdure em ensino e pesquisa musical tanto a tricotomia que separa pedagogicamente as músicas em artística, popular e folclórica, como a dicotomia entre música ocidental e não-ocidental.

Assim a MPB teria sua fase de afirmação, enquanto sigla e movimento e a partir da era dos festivais, decantando e selecionando procedimentos da Bossa Nova que também já fizera sua seleção de elementos discretos e não discretos anteriormente. O autor Marcos Napolitano em estudo sobre a moderna música popular brasileira propõe uma periodização cujo recorte iria de 1959 a 1968, constituindo um dos momentos de formação da tradição intitulada por ele como “corte sociológico e epistemológico na música popular e a invenção da MPB” (NAPOLITANO, 2002, p. 62- 6). Na sequência dessa periodização, Napolitano propõe outra periodização para o período de 1972 a 1979, na qual surge a consideração de que a MPB definiria “mais um complexo cultural do que um gênero musical específico” (PERRONE apud NAPOLITANO, 2002, p.67-8) que é parelha ao apontamento de Álvaro Neder definindo a MPB como “complexo músico-social” (NEDER, 2008, p. 269) e embasando assim também a consideração de Marta Ulhôa de que a sigla seria uma espécie de termo guarda-chuva (ULHÔA, 2000), dificilmente categorizável por modelos canônicos ou gêneros musicais específicos. Nessa última periodização (1972-1979), Napolitano aponta que se redefine “o diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do ‘nacional-popular’ (por exemplo a vertente *pop*) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB” (NAPOLITANO, 2002, P. 48-9). Observa-se que a MPB acaba sendo recortada nesses períodos curtos muito mais em função de sua capacidade de hibridação, conseguindo sempre rapidamente agregar e expandir suas fronteiras. Assim, um caráter tradicionalista ou conteudista da MPB dificilmente poderia ser mantido e mesmo abarcado por via da defasada abordagem musicológica canônica de gêneros musicais, autores e obras. Nessa perspectiva, intenta-se aqui, de outra forma, um direcionamento de pesquisa que se molde através de práticas sócio-musicais, destacadamente a atividade híbrida de

busca de ‘comunicabilidade e popularidade’ sem abandonar as conquistas e o novo lugar da canção” (NAPOLITANO, 2002, p.64). Segundo ele “(...) o conceito de MPB se consolidando nos anos de [19]70” (idem, p.73).

canto/interpretação e de composição de letra e música no contexto do início dos anos de 1980, sendo ambas registradas documentalmente em LP porém passíveis de desconstrução dos seus processos musicais.

Mais uma observação deve ser feita em relação à essa diversidade de gêneros que a MPB englobaria a partir da criação e interpretação musical diversificada de seus artistas. Observa-se que na Bossa Nova os pesquisadores já faziam considerações dessa mesma natureza apontando o movimento como:

Primeira e única tentativa de pensar a música brasileira em sua totalidade. Está **longe de ser um estilo ou gênero musical**. É um pensamento musical, uma forma de refletir sobre música [...] o advento definitivo da música popular moderna no Brasil. (VENÂNCIO apud NAPOLITANO, 2002, p. 62, grifo meu)

A Bossa Nova também é descrita de forma parecida por Brasil de Rocha Brito no livro de Augusto de Campos, ali na perspectiva de “uma concepção musical não redutível a um determinado gênero, [e que] comporta manifestações variadas como: sambas; marchas, valsas (“Luciana” de Antônio Carlos Jobim); serestas; beguines (Oba-lá-lá de João Gilberto) etc.” (BRITO in CAMPOS, 1974, p.32, grifo meu). Dessa forma, começa a se perceber como as manifestações musicais populares no cerne da formação do ofício moderno de cantautoria carregam e carregavam certo caráter fluido, seja compositivo ou de performance, por gêneros musicais variados, e por que não dizer a partir de agora das hibridações desses mesmos gêneros. O fato, apesar de dificultar delimitações na linha canônica dos gêneros musicais/autor-obra, aponta então o caráter híbrido dessas manifestações e os primeiros traços sócio-musicais comuns e compartilháveis da canção popular brasileira, direcionando uma primeira perspectiva de *habitus*. Um desses traços é definitivamente a atividade híbrida de canto e composição, que por sua vez acabaria sendo restringida pela clássica abordagem musicológica autor-obra. Abre, por outro lado, a perspectiva de observação das atividades sócio-musicais dos(as) cantautores(as) e dinamiza a caracterização da obra como restrita exclusivamente aos compositores, e tira por fim a vocalidade popular de um campo estritamente interpretativo como é molde de pensamento aos cantos dramáticos. Como veremos a seguir o intérprete popular, seja ele o seu próprio compositor (e assim cantautor) ou não, é responsável pela caracterização da obra no nível da performance musical popular. Fator que colabora com necessidades e metodologias de observação mais adequadas ao fenômeno.

1.3.1 Cantautores(as)

O termo cantautor(a) é largamente utilizado pelos países latino-americanos de língua espanhola, inclusive no quantitativo de pesquisa musicológica popular dessas plagas o termo seria mais consensual. O Brasil, por sua vez, em função de influências ampliadas e polarizadas pelos mercados europeu e norte-americano, não faz uso consensual do termo. Assim, observa-se; prioritariamente o(a) compositor[a]-intérprete (NAPOLITANO, 2004); e aquela que seria uma geração de “dicção-autoral” (TATIT, 1999; 2004) com representação até similar a de cantautor(a) porém restritamente usual aos(às) intérpretes. O último autor estabeleceu também a categoria cancionista (TATIT, 1999), porém essa novamente é muito ligada mais ao campo compositivo de canções, fator observável nas dicções composicionais propostas pelo autor. O termo cantautores(as) incluiria a vertente interpretativa da performance vocal popular. A categoria cantautor(a) tenderia a apontar também, dentro do equilíbrio interpretativo e compositivo galgado na MPB exordial, o papel da interpretação personalista/subjetiva relativa à vocalidade popular brasileira, tendo esse base na representação vocal do(o) próprio(a) autor(a) da canção, ou ainda na caracterização da canção pelo(a) intérprete.

Assim, utilizo e utilizarei preferencialmente o termo cantautor(a) buscando: um termo híbrido que aponte além da relação de união de letra e melodia do cancionista a questão interpretativa para os modelos de canção e emissão vocal também referenciais à canção popular brasileira; que se contemple maior proximidade conceitual da canção brasileira em relação às canções populares dos países de língua espanhola da América Latina (tanto em terminologia de performance quanto de pesquisa); possibilidades de abarcar questões prementes relativas a um movimento contemporâneo observado em nichos de coletividade feminina que estariam reindexando alguns fatores políticos na retomada atual da terminologia⁴¹ cantautoras; inserir a terminologia “canto” numa perspectiva popular já que as terminologias decalcadas/negativas/dicotômicas comparativas a vocalidade lírica ainda prevalecem em pesquisa, e por fim; tornar tácita possibilidades de abarcar o gênero feminino

⁴¹ Tendo observado, numa perspectiva semiótica, o termo cantautore(as) como um índice, aponto que os índices são interpretações de signos que possibilitam o surgimento de uma “bola de neve semântica”, na qual o signo reúne diversos objetos em si simultaneamente (TURINO, 1999, p. 237), fator específico da terminologia que aprofundarei em outro trabalho. Exponho contudo, que a indexação pertencente ao campo da secundidade, é dependente de experiências passadas e faz com que essas venham a se somar às experiências presentes. Os índices são sem dúvida os temas da semiótica de Peirce com maior possibilidades de expansão teórico-metodológica, havendo além da “bola de neve semântica”, o índice-dicente com boa aplicabilidade à música, e ainda os índices de massa mais usados pelas empresas de marketing e propaganda, dentre outros casos.

na forma da(s) cantautora(s), já que o termo cantor-compositor já foi consolidado sob forma masculina e é reiterado socialmente sem a devida variação de gênero social.

Inicialmente, na canção popular brasileira da primeira metade do século XX, predominou o modelo que separava claramente compositores(as) dos(as) intérpretes. Aparentemente seria um modelo espelhado tanto no modelo autoral erudito quanto no da canção popular instrumental, ambos de mídias prioritariamente notacionais. Tal separação entre as funções compositor, autor do texto e intérprete, naqueles cenários anteriores à segunda metade do século XX, ligavam-se à especialização de funções musicais delimitadas, contando com caracteres de profissionalização de atividades musicais e de maior valoração econômica direcionada aos compositores. Tal padrão ainda carregou consigo um outro fator que relaciona prontamente questões sociais de gênero. Nesse último caso, para a canção brasileira urbana predominaram majoritariamente, na corrente principal e guardadas algumas exceções, os compositores homens e intérpretes mulheres. A partir da metade do século XX observam-se as “primeiras” cantautoras documentadas nessa perspectiva: Dolores Duran e Maysa, e na cena contemporânea do de início do século XXI percebe-se um movimento por parte das cantautoras (compositoras-intérpretes) populares, no sentido de um reconhecimento maior do viés autoral feminino. Observo ainda que aos homens também ampliou-se a perspectiva interpretativa, desde que fundada na interpretação da própria obra. Contudo, esse é um tema vasto a ser melhor abordado e aprofundado em próximos trabalhos.

O “primeiro” cantautor identificável no cenário mais central de difusão urbana no Brasil seria Dorival Caymmi, porém a expressão de suas músicas por meio de outras intérpretes (principalmente Carmen Miranda) teve grande predominância naquela cena musical. Naquela mesma cena, diversos compositores só eram gravados caso algum intérprete assim desejasse ou recebesse em troca uma “co-autoria” da canção.

A dupla função (compor e interpretar) teria sido fortemente alavancada, segundo Luiz Tatit, a partir do canto falado (GARCIA, 1999) de João Gilberto. A **subjetivação da interpretação que aproximou as vozes falada e cantada na canção brasileira**, teria possibilitado, juntamente com a captação e gravação em alta-fidelidade, que os(as) próprios(as) compositores(as) pudessem interpretar suas canções e se auto-representassem como intérpretes. O canto figurativo⁴² dos festivais teria amplificado ainda mais essa

⁴² O procedimento de figurativização é melhor explicado à frente em tópico específico. Porém, já em minhas palavras e de maneira resumida, o canto figurativo amplia a expressão da voz que fala em relação à voz que canta, e assim consiste num canto que a partir de sua relação com o ouvinte, aproxima ou conclama esse(a) ouvinte às situações cotidianas relacionadas ao compositor-intérprete, em: conversas informais, ditos populares, chamados, regionalismos, descrição do ofício de canto e/ou composição dentre outros procedimentos.

comunhão, momento em que firmava-se a referida MPB e então uma geração profícua de cantautores(as) com atuação até a contemporaneidade, muito embora a terminologia híbrida de canto e composição figurasse em segundo plano ou de forma mais visível nos países da América Latina através do movimento “canção nova”.

O termo é observado, a princípio, na bibliografia espanhola e nas performance/pesquisa das canções populares latinas (também sobretudo as de língua espanhola), constando ainda no léxico de Portugal, com variantes observadas ainda em vertentes da canção italiana: *cantautori*, porém diferenciadas da anglo-saxônica: *singer-songwriter*. Essa última então muito próxima da tradução mais utilizada no Brasil: *cantor-compositor*. O dicionário português Priberam apresenta a definição “autor da letra e música de canções que é também o seu intérprete, geralmente a solo⁴³”.

1.3.2 Canto popular urbano

O canto popular urbano tem sua historiografia marcada a partir das práticas de gravação e difusão pelo rádio das primeiras décadas do século XX. O termo urbano agregou-se inicialmente ao popular diferenciando-o de certo padrão de transmissão oral/rural/folclórico e passando teoricamente à perspectiva de difusão aural, inicialmente em rádio e disco como principais meio e suporte, respectivamente. Contudo, ao longo do século XX ocorreram mudanças de suportes e meios, e ainda mais recentemente, a midiaticização de práticas de transmissão oral que seriam mesmo “anteriores” à esses marcos midiáticos categorizando por exemplo a *world music*.

Dessa forma, a delimitação canto popular urbano vinculada àquelas mídias primárias do século XX passou a não dar conta da dinâmica híbrida que envolve o seu objeto. Termos como canto popular midiático, canto popular de massas, canto comercial, canto popular contemporâneo e canto MPB passaram a figurar em trabalhos mais recentes. Também há necessidade de avanço na apreensão contemporânea do termo, já que a historiografia e alguns estudos sobre o canto popular no Brasil atém-se, normalmente, ao período anterior à década de 1980.

compositivos.

⁴³ (CANTAUTOR, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, versão 2008-2013). Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/cantautor>> ; acesso em 11-04-2017.

1.3.2.1 O canto e o popular

Segundo Richard Middleton há quatro modelos de conceituação dentro dos quais o popular vem sendo definido (MIDDLETON apud NAPOLITANO, 2002, p.14-5). Sendo tais definições: normativas, negativas, sociológicas e tecnológicas/econômicas. Para o autor, e também segundo Marcos Napolitano, só seriam válidas definições resultantes dos entrecruzamentos destas, e além disso, as mesmas deveriam basear-se no contexto histórico e no sistema cultural específico em que se inserem (NAPOLITANO 2002, p.15).

O canto popular brasileiro, assim como a música popular brasileira, também acabou acomodando-se em tais tipos de definições, seja na terminologia denominativa ou na descrição de seus caracteres. Como exemplo:

- em definições normativas, o canto popular brasileiro seria, por exemplo, o canto oriundo do “talento inato”, um canto de aprendizado informal/imitativo ou mesmo o canto de exclusiva transmissão aural de cunho midiaticizado;
- em definições negativas, observam-se caracterizações baseadas na oposição a padrões estabelecidos, para o caso do canto popular brasileiro observam-se caracterizações como: canto “anti-melismático”, “anti-contrastante”, canto “não-acadêmico” e canto “não-artístico.” Lembro que algumas definições aparentemente normativas também teriam surgido em relação de oposição a outros modelos dominantes (Ex: canto coloquial em oposição ao erudito e o canto *cool*⁴⁴ opondo-se ao canto contrastante dramático);
- em definições sociológicas, tivemos sobretudo os termos “de massas” e “urbano” agregados à definição, sendo que o último se tornou lugar comum. Esse, por sua vez passou a fazer menor sentido desde a *World Music* à contemporaneidade, passando então a prevalecer definições tecnológicas e econômicas; e
- em definições tecnológicas/econômicas, observam-se delimitações mais recentes como canto urbano midiático, midiaticizado, ou a direcionada ao canto contemporâneo comercial norte-americano (CCCA⁴⁵).

⁴⁴ O canto *cool* é associado aos primeiros procedimentos vocais do *cool jazz* por volta da década de 1940, também caracterizado por um canto não-virtuosístico e mais aproximado à voz de fala dos cantores. Teve a tecnologia *hi-fi* e a redução de intensidade e textura dos acompanhamentos instrumentais como procedimentos correlatos para o surgimento de seu modelo de emissão vocal.

⁴⁵ Sigla utilizada por Joana Mariz (2013) que tomo de empréstimo para esse trabalho, e que refere-se ao canto popular norte americano mais referenciado na contemporaneidade. É tema do próximo tópico pela forte influência midiática que exerce no canto popular brasileiro.

Ao mesmo tempo, a definição do **popular** em relação às correntes folclorizantes, nacionais-populares e etnomusicológicas (do pós-guerra à contemporaneidade) incitou diferentes visões a partir das temporalidades e praças de atuação, solicitando aqui recortes bem mais definidos. Assim, o canto popular que aqui pretendo abordar, pede auxílio de outras delimitações temporais/sociais específicas da música popular brasileira. Na cena da MPB, tal recorte inicia-se em procedimentos de emissão vocal advindos da depuração estética que é ilustrada categoricamente pela Bossa Nova, contudo logo dispersos em diferentes frentes híbridas, mas estabelecendo nos campos musicais e sociais modelos comuns relativos àquela voz midiática. A transição bossanovística vem sendo apontada de forma parelha por alguns pesquisadores, ou como: triagem estética (TATIT, 2004); modernização, decantação e depuração de movimentos anteriores (NAPOLITANO, 1999); ou libertação do campo musical popular de padrões dramáticos com inserção em campo artístico (BRITO; CAMPOS; MEDAGLIA, 1974), balizando um marco razoavelmente comum nas periodizações.

A Bossa Nova não enclausura procedimentos vocais e estéticos anteriores, faz importante transição acerca de um período com padrões hegemônicos de emissão vocal, à época observado como caricaturalmente dramáticos. Por outro lado, a Bossa também apresentou uma “verdadeira metamorfose” (BRITO in CAMPOS, 1974) de “elementos discretos” (GARCIA CANCLINI, 2015) que hibridizados resultaram em um produto autônomo com forte incursão nos campos artístico e popular nacional/internacional. Complicou-se ali definitivamente a já citada visão tricotômica entre as músicas artística, popular e folclórica (BERGER, 2008, p.62) que cerca o campo musical, fato relevante principalmente em se tratando da música popular latino americana.

Contrasta atualmente na centralidade de difusão, um canto popular brasileiro contemporâneo que é observado a princípio em práticas mais homogêneas e desvinculadas do pós-Bossa Nova. O canto daquela MPB exordial (1960/1970) nesse pós-Bossa Nova poderia ser apurado como pluralista em suas várias correntes musicais que seriam assim mais heterogêneas apesar de “delimitadas” pela sigla. Contraditoriamente, e em questão aqui aprofundada, aquele canto dos anos citados apresentava um “fio condutor comum” (TATIT, 2004) desde seu expoente mais refinado, João Gilberto, a outro expoente de maior popularidade, “Roberto Carlos” (idem) o ocupante daquela centralidade de difusão.

Já o canto popular contemporâneo da centralidade que teria um viés mais homogeneizado e ligado sobretudo ao padrão norte-americano, inseriu-se num cenário de propalada diversidade nos subgêneros de cunho prioritariamente comerciais expandindo-se nas novas condições de auralidade. Galgando a centralidade de difusão, de forma visível,

desde a transição dos 1980 e 1990, chega na contemporaneidade a um padrão hegemônico observável em rádio e TV. Assim permeia subgêneros cancionais que propalam diversidade mas se assentam em padrões bastante pasteurizados musicalmente e contextualmente.

1.3.2.2 Canto “popular” comercial contemporâneo

Esse termo, vem sendo prioritariamente destinado ao canto norte americano dramático, de forma que carecemos de mais delimitações para o canto popular contemporâneo brasileiro (ou no Brasil). O termo comercial não está aí por acaso. Ao longo do trabalho também acabo adotando uma delimitação relativa aos (sub)gêneros contemporâneos no Brasil como sendo também de “cunho prioritariamente comercial”.

Vejamos alguns apontamentos relativos ao canto comercial contemporâneo norte-americano (CCCA) já que esse exerceria ampla influência no cenário contemporâneo brasileiro. Aponta-se:

uma “efetiva infinidade de estilos musicais contidos na sigla CCCA: teatro musical, rock, pop, country, gospel, Rhythm’n’Blues, [...] busca-se uma formação vocal que disponibilize uma **gama de sonoridades muito distintas entre si**, tais como a voz soprosa e o vocal fry, por exemplo, ou o falsete e o belting⁴⁶ [...] o CCCA tem de fato **diversas metas vocais** definidas que, juntas, compõem o todo da interpretação”. (MARIZ, 2013, p.114-5, grifos meus)

Segundo Jeani Lovetri, “o canto popular [norte-americano] tem a ver com conseguir **manipular a sua voz falada** e extendê-la em todas as direções: mais agudo, mais grave, mais forte, mais piano, utilizando mais formas, qualidades e cores nos sons das vogais.”

⁴⁶ Aponto que a voz soprosa trata de um modelo de voz com deslocamento de equilíbrio entre os processos de fonação por parte das pregas (fonte) e a emissão (fluxo) de ar, com aporte sonoro de emissão aerada (ou soprosa) resultando num recurso de timbre ou mesmo padrão vocal, seria uma variante do chamado ataque sincrônico (considerado ideal nas referências acerca do *bel canto*), há casos de voz soprosa também relacionados com disfonias como fendas ou calos. O *vocal fry* é um registro também chamado de basal no qual as oscilações muito distanciadas das frequências (som grave) são percebidas ainda auditivamente na forma de pequenos estalos em região de início do processo de fonação e região grave, ou até mesmo dizendo de máxima qualidade grave para cada voz, com pouca aplicabilidade enquanto som tonal e possuindo característica ruidosa, até é observado no processo de fala, estando relacionado com um ajuste no qual somente as mucosas que envolvem a prega vocal chegam à oscilação enquanto a musculatura das pregas se mantem imóvel em sua extensão mais curta. O falsete também é um registro, sendo de frequência mais alta do que a possibilitada pela máxima extensão das pregas e maiores esforços indiretos de cartilagens, de forma que as pregas chegam a um novo ajuste muscular e de operação que reduzem a sua zona funcional de fonação/oscilação em prol da obtenção de uma pequena passagem de ar/som e resultante sonoridade agudo(a) superior àquela possibilitada pelo registro de cabeça, o falsete é normalmente associado aos homens. O *belting* ou *belt*, é uma técnica desenvolvida para o teatro dramático contemporâneo com privilégio das ressonâncias média e médio-alta, de forma que os demais sons (graves ou de toda a extensão fora dessa ressonância desejada) são também emulados ou direcionados para essa região de ressonância, há certo privilégio de uma sonoridade, a forma da boca tende à expansão horizontal e em grande parte dos usuários da técnica ocorre elevação de laringe. Cabe uma breve observação de Sundberg acerca de registros, pois todos variam de pessoa a pessoa não coincidindo analogamente. Assim, essa ressonância médio-alta é relativa a cada extensão individual.

(LOVETRI apud MARIZ, 2013, p.115)

As definições, condensadas em seus universos culturais, esquecem por exemplo de abordar que o CCCA é fundado na técnica dramática (contemporânea ou não), além de caracterizado pela citada manipulação da voz falada. Dessas características desdobram-se padrões razoavelmente uniformes, com forte predomínio de intensidade de emissão (apontado na citação acima pela sonoridade polarizada sobre as vogais). Ainda, deve-se atentar que uma flexibilidade do modelo supracitado dificilmente é atingida, em termos de performance, sem a inserção de padrões caricaturais e assumpção de papéis, o que nos remete novamente à questão da dramaticidade implícita. Lembro ainda algumas outras características do CCCA:

- Em praticamente todos os estilos contidos no CCCA a denominada taxa de vibrato⁴⁷ é usada sem moderação, sendo que o canto *cool* é pouco observado;
- predomina a sustentação do som em oposição à agilidade. No canto dramático do *bel canto* teria predominado o canto *legato* tendo tal modelo transferindo-se para os padrões do canto popular até por volta de meados do século XX (VALENTE, 1999). Atualmente também um canto de maior sustentação baseado na variabilidade dos sons das vogais seria o modelo preponderante. Ambos padrões apontam a redução da inteligibilidade para uma dicção ligada e readaptada à vocalidade brasileira (hibridismo contrastivo), já que no modelo cancional desenvolvido a partir do canto falado (GARCIA, 1999) que resulta numa dimensão potencializada da vocalidade brasileira não ocorre manipulação da voz falada, predominado ao contrário a manutenção das características da voz falada;
- predomina a exploração da intensidade de emissão para a ampla faixa de estilos aí condensados. Muito embora se faça uso de captações eletrônicas, não se tira partido interpretativo desse recurso em prol da subjetividade vocal da voz falada;
- o CCCA teria no campo dramático um caráter de canto coletivo originalmente baseado na equalização de registros vocais (coros gospel, spiritual, quartetos vocais, corais) e mesmo dos timbres;
- as destacadas metas vocais supracitadas dizem respeito também a um papel mais delimitado para os intérpretes. Tal canto ao abarcar diversos estilos, suscitaria diversos papéis possíveis aos seus intérpretes; e

⁴⁷ Sundberg aponta o vibrato como uma variação acima e abaixo da frequência fundamental. Essa oscilação passando de + ou - 3 Hertz resulta numa taxa de vibrato ampliada e observável no *bel canto*, porém com efeitos diferentes para o ouvinte da mesma variação em frequências médias em relação à frequências mais agudas. (SUNDBERG, 2011)

- alguns desses estilos preponderam com emissão vocal em laringe elevada (maioria dos estilos de rock com intérpretes solo masculino e o *belting*). Posições elevadas ou rebaixadas de laringe também alterariam o timbre de um canto cuja posição de laringe predomina naturalmente próxima à da fala, como é o caso do canto MPB (popular brasileiro) em sua íntima relação identitária com a voz falada para enunciação de letra-melodia.

Assim muito embora aponte-se a proximidade do canto falado também para o CCCA, diversos fatores não só apontam outra direção como demarcam distanciamentos culturais em relação ao canto popular brasileiro. Um fator é a possibilidade do *cross cultural*⁴⁸ relativa às técnicas lírico-dramática (bel canto) e do CCCA; e o outro diz respeito às emissões e técnicas forjadas prioritariamente em língua inglesa, com especificidades ainda maiores relativas, por exemplo, a padrões de pronúncia e ressonância vocal diferente da língua latina. O primeiro ponto revela a **dramaticidade de ambos os campos** como fator comum ao trânsito de intérpretes. O segundo aponta as dificuldades de hibridação relativas às técnicas do CCCA quando aplicada a outros idiomas. Revelaria, a priori, um padrão de **hibridação contrastivo** na conjugação desse à dicção brasileira, com consequente redução de sua possibilidade de fusão à canção mais categórica da MPB, isso independente da circulação mais ampla desses procedimentos estrangeiros na *mass media*. Em outras palavras, esse modelo interpretativo apresenta baixa adequação ao padrão cancional brasileiro forjado na identidade da voz falada, com resultados contrastivos muito embora seja amplamente difundido na vocalidade dos subgêneros comerciais e circule midiaticamente em ampla escala.

Dessa forma, enfatizo que ocorrem generalizações redutoras a respeito da proximidade da voz falada tanto do canto popular brasileiro quanto do CCCA. Alguns fatores devem ser observados mais atentamente para possíveis categorizações e sobretudo generalizações, já que a incidência mercadológica acentuada do CCCA e até mesmo problemas de tradução de trabalhos estrangeiros acabam tomado também esse campo da voz popular, numa onipresença que relaciona prioritariamente a proximidade de fala e canto (esse tipo de identidade vocal) para si.

A partir dessa explanação opto por uma abordagem ao canto popular brasileiro contemporâneo que é paralela, na medida do possível, ao canto MPB. Assim, evito necessariamente ligá-lo ao modelo *mainstream* de difusão, dado que a MPB ou migrou da

⁴⁸ Apontado por Lovetri como sendo um boa capacidade de performance em duas linhas estilísticas razoavelmente diferentes (LOVETRI apud MARIZ, 2013, p.134).

centralidade ou adotou alguns padrões decalcados do CCCA com suas referidas práticas homogêneas emissão vocal muito atuantes sobre a diversidade. Numa abordagem desse tipo seriam necessários outros níveis de apreensão já que há certo predomínio do popular em seu caráter estrito de popularidade, fator que destaco nesse trabalho. Toma-se o “popular” em seu caráter de exclusivo de “popularidade” e de maior vendagem/difusão, havendo baixo “interesse da mídia pelo popular e sim pela popularidade” (GARCIA CANCLINI, 2015, p. 260). Esse último fator é muito importante de ser observado, pois, a ampla influência da mídia em questões de difusão possibilita que ela mesma passe a forjar o “popular” e cada vez mais dominar o uso da expressão. Nas academias, por outro lado, o que acaba ocorrendo é um outro fator, no qual alguns gêneros populares são eleitos (ou ainda melhor adaptados na estrutura vigente) como representantes do popular dentro da estrutura de transposição conservatorial estabelecida academicamente no Brasil. Basta observar, por exemplo, o jazz e o choro, que seriam as poucas escolas que conseguem inserção na estrutura acadêmico-musical. Isso também merece um trabalho a parte já que ambos os gêneros tem caráter instrumental prioritário. Assim, a voz popular e a voz na canção popular são pesquisadas em marginalidade acadêmica no campo musical. Daí a maior incidência de pesquisas de voz popular em campo como comunicação e história.

Sem fugir ao tema e voltando conclusivamente ao CCCA, importa evitar uma abordagem de caráter comparativo do que seria uma centralidade de difusão midiática contemporânea em relação ao que passou à historiografia musical como sendo centralidade em outro período (anos 1960 e 1970). Afasta-se uma abordagem cujos padrões e modelos de canto sejam intrinsecamente vinculados ao caráter de popularidade e massificação. Expus o tópico do CCCA com dois direcionamentos: levantar processos de hibridação que tenderiam a ser contrastivos em relação à emissão vocal do português brasileiro e técnicas oriundas de outros idiomas/culturas e mesmo não sejam passíveis de se misturar; atentar aos riscos das conceituações negativas oriundas de modelos comparativos à escola popular norte-americana de canto, muito mais sistematizada e incisiva mercadologicamente.

1.3.2.3 Canto popular urbano brasileiro (Canto MPB)

Optando pelo chamado canto MPB (MARIZ, 2013) poderíamos dizer que trata-se de uma definição sociológica (ligada a um período e classe social), normativa (a partir do estabelecimento da sigla no imaginário receptivo), e também com caracteres tecnológico-econômicos ao ser tomado como produto pós-Bossa Nova. Nesse último caso significa

também que é capaz de extrapolar as subjetividades vocais a partir do padrão *hi-fi* de captação⁴⁹ e transmissão eletrônica valorizando-se enquanto um produto comercial e artístico, nacional e internacional.

Assim, o complicado caráter do popular vinculado exclusivamente à popularidade midiática teria menor preponderância. A MPB exordial, também não seria central se tomarmos o modelo de maior vendagem e difusão direcionado aos “artistas de marketing” que já nos anos de 1970 lançam mão “de fórmulas estandardizadas de sucesso” que prescindiriam por exemplo de alguma “valorização de conteúdos” (DIAS, 2000, p. 63). Assim, direciona-se o campo cancional da MPB aos chamados artistas de catálogo.

Cabe observar ainda que, o modelo de maior difusão e vendas também transita do modelo mais personalista dos “artistas de marketing” (anos 1970) para o generalista dos subgêneros de cunho prioritariamente comercial. Esses últimos, são firmados em fins da década de 1980 porém plenamente sistematizados industrialmente sobretudo dos 1990 à início do terceiro milênio. Tais subgêneros, a partir de mudanças tecnológicas e da fusão da indústria cultural com a indústria do entretenimento em circuitos específicos, adquiriram ampla dominância na centralidade de difusão de rádio, TV e internet dos anos de 1990 até a contemporaneidade. Os artistas desse nicho, não são personalizados na difusão senão a partir de algum grupo musical inserido nesses subgêneros, como ocorre nos casos do pagode romântico e da axé music. Ou seja, os artistas apresentam menor grau de autonomia em suas produções prescindindo, por exemplo, de atividades composicionais e assim de cantautoria.

Aquela MPB, dos anos 1960/1970, teria passado à centralidade muito mais pela correspondência de estudos acadêmicos acerca dela vincularem-se primariamente à receptividade universitária dos anos 1960, e também além disso, como já apontou Marcos Napolitano, galgando centralidade no período pela maior produção de valor agregado relacionada aos artistas de catálogo (idem, p.65). Essa categoria, apesar de menores índices de venda, contemplou e agregou toda uma cadeia estética e produtiva resultando em produtos diferenciados esteticamente, personalistas, não homogêneos e consequentemente trazendo maior valor agregado às produções musicais.

A grande dificuldade terminológica seria relativa à utilização do termo **canto MPB** com algum consenso contemporâneo, muito embora o deslocamento terminológico em relação à centralidade de difusão já seja extremamente útil. As apropriações e “cooptações”

⁴⁹ Cabe observar que o canto da Bossa Nova tirou partido da tecnologia para apresentar uma emissão vocal em sua intensidade mínima, e que segundo Walter Garcia (GARCIA, 1999) ampliou a precisão rítmica da interpretação vocal.

sofridas pela sigla MPB seriam o grande entrave à continuidade de exploração do termo. Alguns intérpretes também mesmo fazendo uso de procedimentos da MPB refutam pertencimento à categoria com o sentido de apropriarem-se do campo autoral contemporâneo popular, enquanto outras(os) seguem vinculando-se prioritariamente à sigla.

Com o intuito de fazer alguns entrecruzamentos, relaciono também o canto das mídias apontado por Heloísa Valente (2003) já que em sua conceituação o canto popular apresenta boa amplitude na perspectiva de considerar desde a partitura uma mídia primária, passando pelas diversas mudanças do século XX e debruçando-se hoje sobre a diversidade de mídias contemporâneas. Não é a perspectiva da mídia exclusivamente de massas. Nesse contexto de canto das mídias, como foi aprofundado pela autora, haveria hoje outros modelos de canto popular não centrais na difusão midiática baseados em suportes e difusão totalmente alternativos(as), e mesmo na ausência física desses. Tal dinâmica, pouco apreensível em função da contemporaneidade tecnológica, contrasta com a já rechaçada comparação simplista dos modelos de canto popular que teriam possivelmente ocupado as centralidades de difusão de épocas extremamente distintas. De qualquer forma, na difusão central contemporânea de rádio e TV, predomina um modelo canto popular contrastivo bem mais aproximado ao canto comercial norte-americano (CCCA), enquanto que o canto relacionado à música popular brasileira nas décadas de 1960, 1970 e 1980 estaria em outras esferas de difusão não necessariamente centrais, porém verificadas nos ofícios de cantautoria hoje marginais à difusão central de música midiaticizada.

Já buscando uma caracterização mais pessoal para esse tipo de canto discorro sobre caracteres contextuais e técnicos de emissão vocal. Sabendo-se tratar tecnicamente de um canto vinculado a um modelo cancional cuja relação letra melodia apresenta certo padrão reconhecível de equilíbrio/estético entre a fala e canto. Também busco caracteres contextuais a partir da caracterização de “conteúdo” como proposta por Bruno Nettl (NETTL, 2005, p. 268). Nessa, em outras palavras, caracteres fundantes e menos passíveis à variações estéticas por parte de determinado agrupamento musical seriam apontados como “conteúdo”, numa analogia que o autor faz aos conteúdos linguísticos. Outros caracteres mais passíveis de mudança seriam denominados dentro do termo “estilo”, também utilizando Bruno Nettl da mesma analogia. Assim, apontar o que seriam alguns “conteúdos” do canto popular propondo estabelecer uma rede de performance e composição mais livre de delimitações terminológicas recorrentes à gêneros, períodos canonizados, ou de forma comparativa aos cantos dramáticos (lírico e/ou contemporâneo) constitui-se num desafio aos pesquisadores brasileiros(as) da área.

Alguns caracteres contextuais e sócio-musicais, que tento vincular ao conceito de “conteúdo” que Bruno Nettl propõe aos objetos sonoros, surgiriam como pressupostos juntamente com a teoria de Luiz Tatit que aponta esse canto como dimensão potencializada da fala resultando numa perspectiva semiótica num canto com o efeito de dizer algo. E além disso com alguns outros apontamentos como:

- os(as) cantautores(as) como sendo um grupo identitário fundante ou representativo desses procedimentos compositivos e interpretativos;
- a circulação mais fluida dos objetos sonoros e procedimentos desse tipo de vocalidade, seja por campos da música: popular, artística e/ou folclórica (BERGER, 2008), pelos campos sócio-musicais propostos por Thomas Turino: música participativa, de apresentação, de alta-fidelidade e criação de estúdio (TURINO, 2008),
- circulação equilibrada pelos procedimentos variados de composição/emissão vocal: “passionais, temáticos e figurativos⁵⁰” (TATIT, 1999; 2004), ou ainda pela diversidade de gêneros e/ou resultados híbridos desses dentro da MPB que assim constitui-se um termo guarda-chuva (ULHÔA, 1999, 2000);
- redução da expressão notacional e canônica; e por fim,
- a caracterização de valorização processual do objeto sonoro, com a cadeia produtiva apresentando um maior grau de autonomia entre seus agentes onde há maior aporte conceitual sobre os produtos sonoros com “independência” de um necessário invólucro visual atuante sobre produto final que se faria aparentemente bem acabado. Enquanto “conteúdo”, o reconhecimento do produto sonoro por si ainda é primordial sobre elementos visuais, colagens de roupagens instrumentais, e vinculação a circuitos de cunho comercial e especializado em gêneros.

Expandindo o último tópico relativo à importância processual dessas atividades cancionais, e já apontando certa primazia de observações de pesquisa resultantes, em grande parte, dos estudos folclóricos acerca do popular, necessito apontar que:

dificuldades teóricas e epistemológicas, que limitam seriamente o valor de seus informes, persistem em **estudos folclóricos** atuais. Mesmo nos países mais renovadores na análise da cultura popular [Argentina, Brasil, Peru e México], **essa corrente controla a maioria das instituições especializadas e da produção**

⁵⁰ Falo detidamente dos procedimentos logo no próximo item desse trabalho, por hora cabe considerar que se trata de uma certa fluência por procedimentos diversificados de emissão e interpretação a partir de modelos compositivos da canção brasileira apontados pela via semiótica de Luiz Tatit.

bibliográfica. (...) Interessam mais os bens culturais - objetos, lendas, músicas - que os agentes que os geram e consomem. Essa **fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam**, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação. (...) condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 210-12, grifos meus).

Tento demonstrar que aproximar esses discursos do popular nesse campo cancional até a contemporaneidade tem suas implicações, seja em firmar o estudo da voz popular para além do canto lírico academizado e do CCCA de forte incisão midiática, ou expandindo modelos de observação do folclórico nacional tomados como mais originais porém em certa estaticidade de observação descritiva, como exposto acima. Canclini observa ainda, a partir de Renato Ortiz, que, no Brasil houve certa necessidade de afirmação da intelectualidade da primeira metade do século XX “frente a um sistema moderno de produção cultural” (ORTIZ, apud GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 211-2) , de forma que estudos sobre o popular urbano e do popular enquanto processo dinâmico foram marginalizados em estudos mais sistematizados, tendo se priorizado o modelo das escolas nacionalistas numa dicotomia preponderante: erudito e folclórico.

Apontado agora para caracteres técnicos da vocalidade que procuro delimitar, tomo como um “conteúdo” ou habitus a subjetivação do canto a partir de sua correlação com a fala, criando um padrão identitário muito mais individualizado do que normatizado. É o canto como “dimensão potencializada da fala” (TATIT, 1999; 2004) que carrega traços identitários específicos de cada performer bem como uma “técnica” passível de variações individuais e hibridações desde que o “efeito final de dizer algo” (idem) esteja preservado. Obviamente que ao forjar-se tecnicamente a partir da fala, goza de íntima relação com a dicção brasileira mais cotidiana. Nessa simbiose forja técnicas peculiares aos diversos intérpretes e à maneira de cada um criar o seu efeito pessoal de cantar dizendo algo.

É nessas bases que apresento a possibilidade conceitual do **canto popular subjetivo brasileiro**, como um eventual variante terminológica do canto MPB para a contemporaneidade. Nessa perspectiva de utilização contemporânea do termo busco contemplar cruzamentos epistemológicos do canto da mídias (VALENTE, 2003), do canto MPB (MARIZ, 2013) e de apontamentos técnicos também muito específicos a cada intérprete feitos por Adriana Picollo (PICOLLO, 2006) e também ao enfoque semiótico já presente em Regina Machado (MACHADO, 2012). A perspectiva aqui abordada em relação ao subjetivo é também de cunho filosófico/social, a partir daquilo que é “relativo ao sujeito (...) existente no

sujeito”⁵¹ (FERREIRA, 2010) não havendo necessariamente uma técnica unívoca/padronizada mas sim a constituição coletiva de várias individualidades em performance vocal ligada à fala. Cabe observar que Felipe Abreu, importante professor de canto popular brasileiro, aponta que seu trabalho é específico com cada aluno e molda-se a partir daquilo que esse(a) apresenta como técnica, não tentando moldá-lo a algum padrão, como ocorre por exemplo nos cantos dramáticos escolarizados/academizados. Sendo relacionado a cada intérprete a partir do arcabouço cancional delineado no séc. XX, o modelo de emissão vocal seria “válido para um só sujeito e que só a ele pertence, pois integra o domínio das atividades psíquicas, sentimentais, emocionais, volitivas, etc. deste sujeito” (idem). O conteúdo comum desse canto seria constituído dessas várias individualidades, já que “provém de um sujeito enquanto agente individual ou coletivo” (idem). Alguns outros *habitus* de caráter sócio-musical auxiliariam a constituição de um agrupamento que então se ligaria à MPB, dando unidade à essa diversidade vocal forjada subjetivamente a partir da relação do canto com a voz falada.

Nesse padrão subjetivo retomo então a potencialização da fala, já abordada por Luiz Tatit, agora em seu padrão identitário mais extremo, e também em possibilidades de variações técnicas pessoais. Mesmo a partir de caracteres tão personalizados percebe-se alguns compartilhamentos de procedimentos vocais e padrões de performance (*habitus*) que fazem-se necessários à construção identitária coletiva e estética. Tais *habitus* imersos em constantes processos de hibridação, para o popular que aqui tento abarcar, constituem um objeto de pesquisa extremamente dinâmico no espectro de difusão aural contemporânea. Dessa forma, são melhor observados não somente através dos produtos sonoros, carecendo contar necessariamente com elementos sociais e contextuais para uma afirmação como objeto de pesquisa e fenômeno musical.

1.4 Categorizações de Luiz Tatit em aplicabilidade metodológica

Nesse trabalho utilizo algumas terminologias do semiótico Luiz Tatit (1999; 2004) que perpassam tanto as análises quanto algumas questões conceituais. Trata-se prioritariamente dos termos: figurativização, passionalização e tematização. Esses termos, e suas variantes,⁵² aplicam-se à proposta de categorizar procedimentos principalmente de

⁵¹ Fonte: (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5ª ed. Curitiba. Ed. Positivo, 2010, p. 1972)

⁵² A visão do autor, aparentemente mais atrelada ao trabalho dos compositores será apresentada também em

compositores, e/ou letristas, dentro da mesma visão apontada pelo autor ao fazer uso do termo cancionista (TATIT, 1999). De qualquer forma, expando o uso desses para a via interpretativa de performance vocal popular.

Os termos apresentam vantagens em função também de sua abordagem semiótica. Ao considerarem a relação da obra (canção) com o ouvinte, pressupondo a íntima relação de letra e melodia com a fala, num processo que foi apurado e moldado ao longo do século XX, permite-se uma apropriação terminológica de boa flexibilidade e pertinente ao modelo desdramatizado de canto popular que então aproximou os ouvintes das canções populares. Tatit ao relacionar o resultado desses procedimentos com a recepção, convida o ouvinte a participar das características cancionais, e assim até de possíveis análises que façam uso desses.

O procedimento passional, ou passionalização, buscaria trazer o ouvinte para um estado passivo em relação à obra, criando um sentido de contemplação, e segundo ele modalizado pelo *ser* (passionalização), com maior influência das alturas/frequências melódicas. Nesse processo, haveria certa tendência ao alongamento de notas, ao aporte de conteúdos de caráter romântico/existencialista, e também de um canto mais contrastante em relação ao acompanhamento instrumental. Assim, haveria certa propensão de canções e procedimentos passionais ao aporte de padrões vocálicos alongados, contando com o uso de vibratos, maior intensidade de emissão e até eventual dramaticidade. Observa-se assim que esses procedimentos são invariavelmente mais presentes nos cantos dramáticos, seja o lírico e/ou o norte americano, de forma que é também pela hegemonia desse campo (e não a diversidade desse juntamente aos próximos procedimentos apontados) que elementos estrangeiros (europeus primeiramente, e norte americanos num segundo momento) se apresentaram na vocalidade da canção brasileira, mesmo que surgidos e mais adequados à outras vocalidades. Apontando inicialmente as influências da música vocal europeia de ambiência acústica, cito Luiz Tatit:

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo da tessitura valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o *éthos*⁵³ das serestas e das modinhas migraram nos anos [de 19]20 e [19]30 para o samba canção (...) (TATIT, 2004, p. 43-4)

variantes interpretativas: canto temático, emissão vocal passional, procedimento figurativo dentre outras(as).

⁵³ No campo musical, o *éthos* é utilizado para descrever ou se referir à influência da música nas emoções e comportamentos dos ouvintes.

O procedimento temático, ou tematização, imprimiria uma condição de ação/participação ao ouvinte, no qual “a concentração de tensividade na pulsação [...] e a redução da duração e da frequência” (TATIT, 1999, p.11) condicionariam um estado mais ativo na relação obra-ouvinte, que então seria modalizada pelo *fazer* (tematização), convidando o ouvinte à ação. Assim, canções ditas no senso comum como de caráter “mais sincopado”, ou com mais recortes de divisão rítmica vocal, ou ainda inseridas caracterizadamente em gêneros de origem rítmica (samba-de-breque, samba canção acelerado, baião, coco, repente, dentre outros(as)), e assim também eventualmente direcionados à dança (campo de música participatória), tendendo ainda a andamentos mais acelerados com consequente aceleração da melodia vocalizada se enquadrariam dentro desses procedimentos de práticas temáticas, ou tematização. Observo que esse campo seria consequentemente mais característico na inserção de elementos afro-brasileiros com preponderância rítmica, enquanto o campo passional poderia ser associado à música erudita europeia de preponderância melódica, ilustrada pela vocalidade *legato* com mínima interrupção consonantal ou silêncio entre as frequências de sons de vogais. No campo temático as interrupções ilustradas pelos sons consonantais e potencializadas por exemplo com as aliteraões colaborariam, por outro lado com caracteres rítmicos para a melodia.

Por fim, aponto a questão dos procedimentos de figurativização. Esse é um procedimento de aproximação mais extrema da letra/canto com a coloquialidade da fala buscando a aproximação mais íntima do cantautor(a) em reconhecimento junto aos seus ouvintes. Amplia-se a expressão da voz que fala sobre a voz que canta. Assim, o(a) ouvinte se identificaria com ditos populares, expressões cotidianas, conselhos, modos de se expressar, chamados de canções, práticas de composição/interpretação descritos em letra, regionalismos, sotaques e etc. A figurativização seria um “elemento discreto” na canção brasileira, explorado por exemplo: por Noel Rosa em “Gago apaixonado” (ROSA, 1927); por Geraldo Vandré ao conclamar seu ouvinte em “[...] vem vamos embora que esperar não é saber” na canção “Prá não dizer que não falei das flores” (VANDRÉ, 1964); por Chico Buarque ao criar uma empatia na conversa de um casal inserida em situações machistas cotidianas prepara uma recepção aos amigos (exilados) descreve a receita de uma feijoada em “Feijoada Completa” (BUARQUE, 1978) em versos como “ [...] mulher você vai gostar tô levando os amigos pra conversar [...] salta a cerveja estupidamente gelada prum batalhão e vamos botar água no feijão” (idem) ou ainda; num xote mais recente “Farinhada” de Djavan “você não sabe o que é farinha boa, farinha é a que a mãe me manda lá de Alagoas” (DJAVAN, Sony, 2001). Aqui pode-se apontar novamente como a canção brasileira acabou tornando-se então uma “rede de

recados” (WISNIK apud DUNN & PERRONE, 2002) e firmou de maneira aprofundada em suas diversas relações: obra-ouvinte, letra-melodia, texto-canto subjetivo, dentre outras(os). Além disso, a figurativização colabora com certa confusão/mistura de papéis de autor(a), do(a) intérprete e do(a) “eu lírico” das canções na recepção subjetiva dos ouvintes.

Tais procedimentos, aqui apontados por via de Luiz Tatit, também podem ganhar ainda uma outra impressão dada pelo(a) intérprete, não se encerrando no modelo cancional fixo, ou na perspectiva estrita do(a) compositor(a). Essa impressão interpretativa vocal em performance, além de conter o tripé de estabilização por via do timbre vocal (TATIT, 1999, p. 14-5) pode potencializar, mitigar ou hibridizar alguns desses procedimentos através de condições diversificadas, que são então **subjetivas a cada intérprete** a partir de: um estilo personalista; uma técnica pessoal; um modo de dizer/cantar/enfatizar determinado trecho da canção potencializando ou não caracteres figurativos; uma variação rítmica ou até de altura melódica da melodia “original”; ou enfim e de forma geral a todas essas possibilidades, uma **capacidade de leitura de caracteres variados da obra popular urbana**⁵⁴ **que podem(e devem) ser moldados fortemente pelo(a) intérprete** em busca de uma caracterização personalista (sendo esse(a) intérprete eventualmente o(a) próprio(a) compositor(a)), dado que a obra por sua vez, no âmbito popular, também “se notabilizaria com o(a) intérprete” (ABREU, 2001; VALENTE, 2003, p.47). Se parte da metodologia baseada na produção cultural visa romper ou limitar a análise direcionada ao cânone autor-obra que categoriza a pesquisa musicológica⁵⁵ (RANDEL apud DeNORA, 2005), na interpretação vocal da música popular existiria uma relativização prática das caracterizações de obras musicais populares por serem então mais permissivas às impressões dos(as) cantores(as) que não é contemplada metodologicamente em lentes de observação mais específicas e adequadas. Assim, aponto novamente que, apesar do termo cancionista de Luiz Tatit poder ser aplicado prioritariamente aos chamados cantautores, só nessa última terminologia/categoria cantautores(as) poderia passar a contemplar mais profundamente as questões da performance interpretativa vocal em

⁵⁴ “No caso do canto popular, **quem determina o caráter da obra é geralmente o intérprete.** Ele pode, com maior ou menor intensidade, subverter as características da canção: variações sutis ou gritantes na linha melódica, na divisão rítmica, no andamento, na harmonia, no acompanhamento instrumental, na dinâmica, tonalidade à sua escolha; um samba vira reggae, um rock vira MPB, uma bossa nova vira sertanejo. A liberdade é tal que faz com que diversos autores passem a ser seus próprios intérpretes - mesmo sem terem “qualificação vocal” para tal - a fim de assegurar às suas composições sua ‘integridade’.” (ABREU, 2001, sem página)

⁵⁵ (...) a maioria dos musicólogos provavelmente concordaria com a boa observação de Randel de que a “caixa de ferramentas” tradicional da musicologia foi projetada para a construção e manutenção de um cânone de tópicos aceitáveis, isto é, obras e compositores (DeNora, 2005, p. 36, tradução minha). Original em inglês: “(...) *most musicologists would probably agree with Randel’s apt observation that musicology’s traditional “toolbox” was designed for the construction and maintenance of a canon of acceptable topics, namely, works and composers.*”

suas dinâmicas específicas da música popular.

Assim, a utilização desses procedimentos de passionalização, tematização e figurativização direciona-se nesse trabalho tanto ao ofício híbrido de cantautoria como ao ofício de interpretação e racaracterização de canções inscritas nesse modelo cancional.

Retomando a discussão sobre a MPB, e a apontando essa como um “conjunto de práticas músico-sociais” (NEDER, 2008, p. 269) ou observando sua definição passar por “critérios muito mais de tipo sócio-cultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais de cultura” (NAPOLITANO, 2002, p.73), pode-se afirmar que: os diferentes/diversos padrões compositivos/interpretativos aqui apontados por via de Luiz Tatit também seriam agrupados pela sigla. Dessa maneira, **a MPB em seu caráter exordial dos anos 1960/1970** agruparia a diversidade compositiva/interpretativa desses diversos procedimentos aqui apontados, sendo também ainda preferencialmente direcionada às práticas diversificadas dos(as) artistas de catálogo. O caráter de fluência técnica interpretativa e compositiva por esses procedimentos descritos seria então uma espécie de conteúdo sócio-musical da sigla em seu contexto inicial de afirmação, podendo também se agregar como *habitus* dessa prática cosmopolitana da canção popular brasileira. Assim, seus intérpretes, compositores e cantautores mais referenciáveis apresentariam uma capacidade técnica ligada à variabilidade em conjunto com o equilíbrio desses procedimentos, muito mais do que estarem vinculados à (sub)gêneros específicos com procedimentos interpretativos mais delimitados, com consequente mitigação da diversidade técnica de caráter subjetivo e restrita a circuitos cancionais fechado e de caráter muito mais industrial do que artesanal.

Capítulo 2: Contextualização temporal/social do fenômeno musical

2.1 Os anos de 1980

Simon Frith (FRITH apud NEGUS, 1992) apontou uma **mudança decisiva na organização global da música popular nos anos 1980:**

uma transição de uma abordagem baseada em passos lógicos ascendentes [...] com a performance pública sendo utilizada para autenticar recursos de estúdio/gravação (abordagem orgânica), para uma situação na qual as gravadoras transnacionais irracionalmente pescam por ideias, sons, estilos e performers a partir de um tanque de talentos com o marketing em vídeo redefinindo decisivamente as concepções de audiência (abordagem sintética) (FRITH apud NEGUS, 1992, p.56, tradução minha).⁵⁶

Segundo Keith Negus, o argumento acima de Frith ignora, de certa forma, a “persistência, adaptação e transformação da tradição criativa orgânica no interior da música popular contemporânea (NEGUS, 1992, p.56)”. O fato deve ser lembrado e considerado nesse trabalho sobretudo em se tratando de canção popular brasileira e tomado o hibridismo como *bias* conceitual do trabalho.

Também a autora Jocylene Guilbaut, em seu estudo pós colonialista aponta que:

A música popular, que surgiu na década de 1980, é distribuída maciçamente em todo o mundo, e ainda associada a grupos minoritários e países pequenos ou em desenvolvimento industrial, que combinam características de música locais com os de gêneros tradicionais e que passam a chegar aos mercados dos países industrializados (GUILBAUT, 2006, p.138).

Trabalhos diversos apontam a segunda metade da década de 1960 e a década de 1970 como períodos de incremento das influências estrangeiras, e menor influência do conceito nacional-popular sobre a produção cultural, resultando então na polarização acerca de interinfluências transnacionais, de forma que “difícilmente a literatura sobre a indústria cultural e os meios de comunicação de massas poderiam fugir desse quadro mais amplo, que compreende a questão cultural como um confronto entre o nacional e o estrangeiro” (ORTIZ, 2006, p.185).

Marcos Napolitano como já abordei, sugere nesse contexto da MPB, uma última

⁵⁶ “[...] a transition from an approach based on ever ascending logical steps up the ‘rock pyramid’, with public performance used to authenticate studio appeal (an organic approach), to a situation where transnational record companies irrationally fish for ideas, sounds, styles and performers from a talent pool, with video marketing decisively redefining conception of the audience (a synthetic approach).”

periodização de 1972-1979 relativa a um “período de reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado”, período que “englobaria por exemplo o termo *pop*” (NAPOLITANO, 2002, p.48-9). Não se pode esquecer outros contextos sócio-políticos da época, dentre os quais merece destaque:

o ressurgimento [visibilidade] de grupos étnicos; problemas crescentes da multiculturalidade e polietnicidade; a consolidação do sistema de mídia global; a reformulação da Ordem Econômica Mundial [...] sistema internacional mais fluido; [...] o fim da bipolaridade” (GUILBAUT, 2006, p. 138-9).

A mesma autora lembra ainda a dissolução do bloco comunista, e em esfera nacional é importante que aponte-se o período de declínio da ditadura culminando com a abertura política que resultou nas eleições indiretas de 1985. No Brasil, na transição das décadas, juntavam-se então fatores culturais diversificados, desde os cunho político com consequente redução da abordagem de letras e conteúdos de canção direcionados à ditadura/repressão, como os fatores mencionado e já consolidados nos 1970 com aceite e diálogo com a música *pop*, as possibilidades mundiais expandidas de transmissão e distribuição de música, e mesmo uma reordenação das categorias musicais em relação ao mercado, dentre outros(as).

2.2 Djavan

O cantor e compositor alagoano Djavan (Djavan Caetano Viana, 27/01/1949, Macéio-AL) surge midiaticamente a partir da segunda metade da década de 1970. O migrante nordestino, já havia trabalhado musicalmente na capital alagoana, porém buscou no Rio de Janeiro, a partir de 1973, a centralidade de difusão para sua música, a qual sempre considerou como tendo um caráter distinto e peculiar, muito embora tenha atuado inicialmente como *crooner* de boates e então exclusivamente interpretando canções.

Naquela década de 1970, alguns movimentos e cenários predominavam, com destaque para o Black Rio, o time intitulado “os malditos⁵⁷”, e uma “segunda” geração do samba impulsionada por duas intérpretes: Clara Nunes e Beth Carvalho e pelos cantautores Martinho da Vila e Paulinho da Viola. Além desse cenário, também alguns festivais já mingavam em

⁵⁷ Os malditos forma considerados, segundo Marcia Tosta Dias, os grandes encalhadores de discos da época, entre eles figuraram: Jards Macalé, Walter Franco, Sérgio Sampaio e mesmo Tom Zé (esse último apesar de participante do álbum e movimento Tropicália), seus trabalhos experimentais fora dos padrões estéticos em voga colaboravam para um sentido anti-comercial (DIAS, 2000). Aponto de qualquer maneira uma certa orientação da indústria cultural dos 1970 em agrupar os artistas, ou vinculá-los a movimentos, operando sobre possíveis individualidades estéticas para o caso da música popular.

suas últimas edições, embora ainda possibilitassem revelar nomes como o do próprio Djavan.

No Festival Abertura da Rede Globo, em 1975, Djavan chega a segunda colocação com um samba: “Fato Consumado” (DJAVAN, Som Livre, 1976). A partir daí possibilitou-se a gravação de seu primeiro LP no ano seguinte (*A voz, o violão e a música de Djavan*, Som Livre, 1976). Um outro samba desse seu primeiro LP chegava lentamente à centralidade de difusão, um “clássico” ou cânone da MPB: “Flor de Lis” (DJAVAN, Som Livre, 1976).

O primeiro *long play* caracterizado como de lançamento e totalmente autoral em música e letra é então *A voz e o violão de Djavan* (idem), considerado um fruto do Festival Abertura da rede Globo no ano anterior:

O primeiro disco não repercutiu e, para me manter, continuei cantando em boate e sem poder mostrar minhas composições. “Flor de Lis” só veio a tocar nas rádios um ano depois. As pessoas começaram a me conhecer a partir dos discos lançados pela EMI - Djavan [1978], *Alumbramento* [1980] e *Seduzir* [1981] - que sedimentaram meu nome, e depois que tive músicas gravadas por Nana Caymmi (Meu bem querer), Maria Bethânia (Álibi), Gal Costa (Faltando um pedaço) e Roberto Carlos (A ilha)". (DJAVAN, 2014)⁵⁸

O artista que já vinha participando como intérprete no elenco da Som Livre, surge também na trilha sonora da novela Gabriela (Som Livre, 1975) no ano de 1975 interpretando “Alegre Menina” canção de Dori Caymmi sobre letra/texto de Jorge Amado.

Passando então à EMI-Odeon, Djavan produz mais três elepês - ou seja, três álbuns posteriores àquele primeiro supracitado e anteriores ao quinto elepê, o álbum *Luz* de que tratamos aqui. São os três álbuns intermitentes desse recorte de carreira do cantautor produzidos pela EMI-Odeon: *Djavan* (EMI-Odeon, 1978); *Alumbramento* (EMI-Odeon, 1980); e *Seduzir* (EMI-Odeon, 1981). Nesses, nota-se a existência de algumas parcerias e algumas interpretações “não autorais”. Tais parcerias, observadas tanto em pesquisa documental quanto pela experiência empírica de interpretação, ocorreram sobretudo para feitiço e/ou complementação das letras. Contribuíram como letristas: Aldir Blanc⁵⁹; Cacaso⁶⁰; Paulo Emílio⁶¹, Chico Buarque⁶²; Filó⁶³; José Neto; e Wagner⁶⁴. Já nas interpretações

⁵⁸Fonte:<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/11/19/internas_viver,543739/djavan-lanca-coletanea-com-classicos-confira-cinco-discos.shtml>

⁵⁹ Aquele Um (DJAVAN, BLANC; faixa 7 in: *Alumbramento*, EMI-Odeon, 1980) ; Tem Boi na Linha (DJAVAN, BLANC, EMÍLIO; faixa 1 in: *Alumbramento*, EMI-Odeon, 1980)

⁶⁰ Lambada de Serpente (CACASO, DJAVAN; faixa 3 in: *Alumbramento*, Luanda Edições Musicais, 1980)

⁶¹ Tem Boi na Linha (DJAVAN, BLANC, EMÍLIO; faixa 1 in: *Alumbramento*, Luanda Edições Musicais, 1980).

⁶² *Alumbramento* (BUARQUE, DJAVAN; faixa 8 in: *Alumbramento*, Luanda Edições Musicais, 1980).

⁶³ Jogral (DJAVAN, FILÓ, NETO; faixa 4 in: *Seduzir*, Luanda Edições Musicais, 1981). Essa aparenta ser a única canção que também condensa elementos compositivos e musicais do parceiro Filó.

prevaleceram duas canções angolanas (folclore tradicional adaptado e outra de Filipe Mukenga), a regravação e reinterpretação de “A Rosa” (Chico Buarque de Holanda) e uma primeira interpretação de “Triste Baía da Guanabara” (Novelli/Cacaso).

2.3 A música negra popular urbana em vocalidade solo

A música vocal negra é de forte representação no imaginário receptivo da música popular urbana, tanto nacionalmente quanto no cenário internacional. Tal característica deita raízes em músicas populares de caráter rural e folclórico e/ou rurais ainda anteriores ao século XX e se casa definitivamente com os grupos identitários para a afirmação/criação dos primeiros gêneros nacionais americanos categóricos do Brasil e EUA: o samba e o jazz. Percebe-se que na música popular urbana os(as) intérpretes negros(as) ganham uma projeção mais acentuada a partir de fins da primeira metade do século XX (décadas de 1950/1960). Assim, surgem grandes nomes no cenário norte-americano como: Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Ray Charles, Carmen Mc'Rae, Stevie Wonder, dentre outros(as). No cenário brasileiro também temos exemplos significativos dessa vocalidade, porém melhor considerada aqui em seu **caráter mestiço**, já que no Brasil a mestiçagem e as fusões raciais são mais presentes que nos EUA, sendo exemplos de uma vocalidade híbrida, e então de caráter afro-brasileiro diversos artistas como: Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Elza Soares, Emílio Santiago, Luis Gonzaga, Tim Maia, Cassiano, Luiz Melodia dentre tantos (as) outros(as).

Observo prontamente certas peculiaridades da miscigenação latino-americana. Vemos que no cenário norte americano é mais fácil uma delimitação dentro do caráter étnico-racial mais estrito “negro”, enquanto que no Brasil as miscigenações seriam mais caracterizáveis e emanariam delimitações como: mulato(a), pardo(a), crioulo (a), mamelucos dentre outras(os). Isso, obviamente independente da existência do racismo nacional direcionado tanto aos negros quanto aos miscigenados e pobres, no Brasil. Garcia Canclini aponta em *Globalização Imaginada* (2003) que nem mesmo existiria uma tradução para o inglês do termo mestiçagem e que nos Estados Unidos predomina uma espécie de “segregacionismo multicultural” (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 12) mais latente do que as possibilidades de mistura em escalas diversas. Sendo o termo miscigenação mais pertinente à América Latina, é também pertinente abordar que cantores(as) brasileiros(as) que seriam caracterizados(as) como

⁶⁴ Minha mãe (DJAVAN & WAGNER, faixa 6 in *Djavan*, Ed. BMG Arabella, 1978).

brancos(as) também apresentariam elementos da vocalidade e musicalidade afro-brasileiras, como seria o caso de João Gilberto, Caetano Veloso e Lenine, dentre outros.

Focando basicamente, e pela característica musical do trabalho, nos casos de modelo de performance solo da música popular urbana no Brasil, nota-se que a proeminência de cantores negros e mestiços na centralidade de difusão musical popular também torna-se mais evidente a partir da segunda metade do século XX.

Mesmo que alguns(algumas) primeiros(as) intérpretes brasileiros negros e mestiços apresentassem grande originalidade em seus procedimentos vocais (Jackson do Pandeiro, Elza Soares, Luiz Gonzaga) ainda em meados do século XX, a partir da segunda metade do século XX o canto negro norte-americano passa a preponderar e ter maior representatividade nesse campo popular urbano em relação a difusão/recepção musicais mundiais. É interessante observar que essa ascensão da música negra norte-americana “surgida” no *vocal jazz*, perpassa a *black e pop music*, e chega atualmente à representações vocais dentro da delimitação CCCA, numa diversidade mercadológica acentuada e sempre incisiva em relação aos mercados latinos.

A década de 1970 é particularmente interessante para observarmos alguns decalques de movimentos, correntes e modelos norte-americanos:

- aproximando-se da ideia norte americana do “*showman*” tivemos a atuação relampejante de Wilson Simonal, espécie de intérprete e “*entertainer*” (in “Ninguém sabe o duro que eu dei”, 2013);
- o movimento negro da *disco music* com o registro dos primeiros Disc Jockeys (DJ’s) e a Banda Black Rio, com nomes associados à esses como: Tim Maia, Gerson King Combo e ainda o paraibano Cassiano; e
- Primeiros “dcalques” - grupos vocais em voga no mercado anglo saxônico respaldando a atuação de Golden Boys e The Fevers, isso já desde os anos 1960 no cenário da Jovem Guarda, porém mais representativos no mercado de discos dos 1970.

A música vocal negra africana de caráter urbano é bem menos difundida no Brasil. Contudo, a partir da *world music* e de estudos da etnomusicologia pós-colonial pudemos observar a atuação de grupos vocais como o Ladysmith Black Mambazo e outros expoentes como por exemplo o nigeriano Fela Kuti. No âmbito da performance vocal solo também haveriam figuras pontuais mais projetadas como a caboverdiana Cesária Évora, os malineses Salif Keita e Ali Farka Tourré, e a sul-africana Miriam Makeba. Contudo, observa-se que

quase todos se projetam em nosso mercado muito mais a partir do advento da *world music* e a partir dos anos de 1980, revelando a ampla “dominância do mercado anglo-saxônico” (NEGUS, 1992). O álbum *Graceland* (1986) de Paul Simon com o grupo Ladysmith Black Mambazo tem sido considerado um dos marcos da *world music*, muito embora a inserção de elementos de músicas do mundo nas músicas populares seja observável anteriormente mesmo em álbum dos Beatles nos anos 1960.

Sendo impossível abarcar sinteticamente a riqueza musical daquele continente, aqui busquei ilustrar alguns exemplos do canto solo popular urbano e algumas outras manifestações. Obviamente, no cenário de difusão central, o canto popular norte-americano é muito mais incisivo sobre os mercados latinos. De qualquer forma o cantautor em questão demonstre influências e fluidez interpretativa também por aquele repertório de matriz africana em outros álbuns, com necessidade de uma relativização de observação de Djavan como sendo somente influenciado pela vocalidade norte-americana, ou exclusiva do jazz vocal.

Aponto então, algumas importantes interpretações de Djavan acerca desse repertório, tanto anteriores quanto posteriores ao *Luz*. No álbum imediatamente anterior, o LP *Seduzir* de 1981 (DJAVAN, EMI, 1981), e no LP do ano de 1986 *Meu Lado* (Sony, 1986) encontramos exemplos dessas incursões. No primeiro, Djavan interpretou canções nos idiomas Kibundu e Umbundo, uma canção folclórica angolana e outra do angolano Phillipe Mukenga. Já no álbum de 1986 Djavan gravou o “Hino da Juventude Negra da África do Sul” (Grupo Cultural do Congresso Nacional Africano, s/ data) e “Hino de Congresso Nacional Africano” de autoria de Enoch Sontonga. Nos referidos períodos dos discos, em relação aos cenários sociais, Angola saía de uma guerra de independência e civil resultante de condições pós-colonialistas e a África do Sul travava sua luta contra o *apartheid* e pela libertação de Nelson Mandela.

Outras cantoras afro-brasileiras atuantes podem ser citadas no cenário brasileiro pós Bossa Nova, dentre as quais: Alaíde Costa, Leny Andrade, Áurea Martins, Dna. Ivone Lara, Rosa Passos e inúmeras outras. A partir de fins dos anos de 1980 e da década de 1990 passando a preponderar os subgêneros de cunho comercial alguns intérpretes se alçando também em carreira solo. Nesse caso um estudo à parte também poderia ser feito, abordando a questão de vocalidade negra e afro-brasileira no cenário popular urbano nos circuitos e (sub)gêneros de música prioritariamente comercial, com destaque, por exemplo, para as vocalidades dos grupos de *axé music* e do pagode urbano romântico já nos anos de 1990.

2.4 O álbum *Luz*

Esse disco foi uma grande alegria, gravei com grandes músicos, ainda com a Sururu de Capote também, e outros músicos americanos [...]. Um disco que tem músicas que ficaram na história e que marcou a minha entrada definitiva no mercado de vendedores de disco, foi um marco mercadológico e musicalmente é um belo trabalho.⁶⁵ (DJAVAN in: Caixa Djavan: ‘Luz 1982’ [0:14 a 0:49], 2012)

Gravado e lançado no ano de 1982, o *long play* “Luz” (CBS, 1982) apresenta-se como um álbum de carreira paradigmático ao cantor e compositor Djavan Caetano Viana. Sendo então o quinto álbum de carreira/estúdio de Djavan, o disco foi gravado em Los Angeles (LA) no ano de 1982 numa produção internacional da CBS. O período de gravação foi de cerca de um mês (19 de julho de a 20 de agosto) e as locações constam no estúdio Yamaha da cidade de LA nos EUA⁶⁶.

O estudioso de música pop Roy Shuker enumera “três tipos de álbum: conceitual, de tributo, e em benefício de uma causa [...]. Os álbuns conceituais [...] tem um princípio unificador, uma temática a ser desenvolvida, que pode ser instrumental ou vocal, compositiva, narrativa ou lírica” (SHUKER apud VALENTE, p.79, grifo meu).

No período imediatamente anterior ao álbum havia certa hierarquia de mercado fonográfico baseada em dois suportes: o LP e o compacto⁶⁷, e outra dimensão do mercado de difusão musical na qual rádio e TV equilibravam-se enquanto principais meios. Esse último meio, cada vez mais, tomava vulto capilarizando-se por todo o território nacional, e criando certa “unidade de difusão” (ORTIZ, 2006) que é observável sobretudo a partir dos 1970, por exemplo com as primeiras telenovelas chegando a todo território nacional.

Mais do que a TV pode-se dizer que a chamada cultura vídeo-musical dos anos 1980 (LIPOVETSKY & SERROY, 2009) é que traria novos elementos para as performances musicais. A TV guardou caracteres de documentação sobre as performances musicais, como foi o caso dos festivais que estenderam-se até fins do 1970, e de algumas transmissões de shows. Ou seja, ainda havia certo predomínio documental nas transmissões musicais televisivas. Já a cultura vídeo-musical contaria até mesmo com um canal exclusivo dedicado

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.djavan.com.br/site/noticias/disco-disco-caixa-djavan-lbum-luz-1982>> disponível em <https://www.youtube.com/watch?list=PL-jLSD1zyBYt5IFnSkFedUuW27L1sZlaj&time_continue=70&v=_ZS4PjIQlHo> acesso em 25/01/2017

⁶⁶ Fonte: <<http://www.allmusic.com/album/luz-mw0000700039>>

⁶⁷ Os suportes citados representavam o interesse na venda de artistas/movimentos através dos *long plays*, em oposição à venda/lançamento de músicas isoladas em compactos. Esses, por sua vez, nas transições das décadas de 1970 e 1980 eram os principais suportes para lançamento das canções internacionais aliados ao rádio e televisão.

aos vídeo- clipes e com o *star system* alçando logo no início dos 1980 os *pop stars* icônicos como Madonna e Michael Jackson já inseridos num âmbito da cultura visual, dos mega-shows e da hiper mediação.

Contudo, não se trata mais de analisar pura e simplesmente as mudanças de suportes ou das hierarquias dos meios de difusão musical. A Sony, mesma empresa que englobaria a CBS que produziu o álbum *Luz* analisado, lança em fins da década de 1970 o *walkman*. Ali por exemplo certa individualização da audição e maior liberdade sobre os suportes (fitas K7⁶⁸) também aponta para outras formas de recepção que aproximam-se então do padrão contemporâneo fragmentado. O *walkman* lançado pela Sony em 1979 (os vídeo-cassetes também datam de fins dos 1970 porém com menor popularidade inicial se comparado aos aparelhos de áudio individuais) difundiu-se em larga escala, trazendo para a recepção uma maior mobilidade individual, fator até então mais exclusivo aos detentores de automóveis, agregando também a possibilidade de individualização de espaços sonoros e de reinterpretação desses. Esse é um caráter de popularização das audiências que torna-se perceptível no Brasil sobretudo nos anos de 1990.

Somado a isso, pode se observar os representantes da indústria cultural, aqui no caso a *Sony Music Entertainment*, ganhando status de mega corporações de entretenimento transnacionais e não em atuação restrita como gravadoras. Keith Negus chama esse fator de sinergia midiática, colabondo também com a procura de novos mercados e expansão geográfica das atividades.

as empresas estão se consolidando e se embasando sobre essas tendências com estratégias relacionadas de expansão geográfica - em busca de mercados fora de suas bases nacionais do atlântico norte e europeias; e buscando novas fusões, aquisições e empreendimentos nos domínios da comunicação e entretenimento em resposta a oportunidades crescentes de "sinergia da mídia"⁶⁹ (NEGUS, 1992, p.3-4).

Assim, passaram a manter elencos artísticos ao mesmo tempo em que faziam algum lançamento de produto eletrônico (Ex: *walkman*, *video-cassete*, *CD's*, *etc.*) e também ampliavam seu espectro midiático de atuação também ao campo do áudio-visual. *Sinergia midiática*⁷⁰ e apropriação de espaços eletrônicos abstratos são duas diretrizes correntes

⁶⁸ As fitas cassete de áudio ou audiocassetes teriam seu lançamento oficial no ano de 1963 pela PHILLIPS

⁶⁹ (...) *companies have been consolidating an building on these trends trough the related strategies of geografical expansion - in search of markets outside of their North atlantic and European national bases; and by pursuing ever more mergers, acquisitions and joint ventures within the fields of communication and entertainment in response to increasing opportunities for "media synergy"*.

⁷⁰ "Sinergia se refere a uma estratégia de diversificar dentro de tecnologias e áreas de entretenimento relacionadas e usar as oportunidades que isso provém para estender a exposição de peças específicas de música e artistas (...) diversificando em campos relacionados (...)" (NEGUS, 1992, p. 5)

daquele período amplamente consolidadas no cenário contemporâneo. Vejamos o que aponta Keith Negus:

A dominação do mercado de música popular gravada por um pequeno número de grandes corporações não é fenômeno recente, nem é a forma pela qual essas companhias tem desenvolvido interesse numa faixa relacionadas de indústrias e tecnologias de entretenimento. [...] há uma mudança de atividades de negócios organizada em torno de companhias nacionais multi-divisionais para uma forma dominada por corporações transnacionais operando através de fronteiras nacionais. Nessa configuração, as companhias de gravação líderes atingiram suas metas desde o início do século XX estabelecendo fábricas locais e redes de trabalho subsidiárias em diversos países pelo mundo⁷¹ (HYMER, 1979; GRONOW, 1983 apud NEGUS 1992, p. 2-3, tradução minha).

Além dos fatores já apontados por Simon Frith de transição para a década de 1980, na contextualização temporal e social do trabalho, coincidem também outras observações que veem no “início dos anos 80, um período de intensificação dos fluxos globalizantes.” (APPERT, 2016, p.279)

Voltando a observar o início de carreira de Djavan e já na década de 1980 o álbum “Luz” (1982), é esse o álbum que permite um reconhecimento artístico mais central do cantor e compositor brasileiro. Com os quatro primeiros LP’s (1976; 1978; 1980; 1981) o cantautor tinha acumulado bons sucessos ainda em músicas pontuais dispersas apresentadas em festivais, compactos, trilhas de novelas (intérprete), gravações de outras(os) intérpretes e etc. Assim ocorreu, por exemplo, com canções como: “Fato Consumado” (segundo lugar no Festival Abertura de 1975 da Rede Globo⁷²); “Flor de Liz” (relançada em compacto), “Alegre Menina”⁷³ (trilha de Gabriela música de Dori Caymmi sobre letra de Jorge Amado), “Meu bem querer”, “Faltando um pedaço” e “Álibi”, as três últimas sucessos na voz de outras intérpretes (Nana Caymmi, Gal Costa e Maria Betânia respectivamente).

O cantautor já havia gravado quatro *long plays* antes do LP “Luz” de 1982, angariando

⁷¹ *The dominance of recorded popular music by a small number of large corporations is not a recent phenomenon, nor is the way in which these companies have developed interests in a range of related entertainment industries and technologies. During its formative years the recording industry developed within a world economy which was shifting from business activity organised around multi-divisional national companies, to one dominated by transnational corporations operating across national boundaries (Hymer, 1979). In this setting the leading record companies set their goals from the very beginning and in the early years of twentieth century established local factories and network of subsidiaries in a large number of countries around the world (GRONOW, 1983).*

⁷² “O então crooner de boate Djavan, foi o segundo classificado com a música Fato Consumado, o jeito sincopado de fazer samba e a voz trabalhada, exata estavam ali, mas não seria dessa vez que Djavan ia se encontrar com o sucesso [...]” (s/ autor, TV Mofo 1995, 1:34 a 2:08/4:59) disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1dBnB-gkQAA> > acesso em 27 de maio de 2017.

⁷³ “Em 1973 [...] a Som Livre me absorveu para cantar músicas de outros” (DJAVAN, in Programa Ensaio, 1999)

boa experiência de estúdio, de produção e conceitual. Resultados musicais e extra-musicais são mais visíveis a partir daquele LP que é centro das análises desse trabalho. Contudo para fins didáticos abordo primeiramente forças anteriores e concomitantes à gravação do álbum, dentre essas:

- Associação de Críticos de arte de São Paulo elege Djavan como o melhor intérprete dos anos de 1981 e 1982;
- a canção “Flor de Lis”, primeiro sucesso nacional do cantautor, se torna sua primeira música gravada e executada internacionalmente no mesmo ano de 1982, pela cantora de jazz Carmen McRae, com o título de "Upside Down"⁷⁴
- o cantautor é escolhido para uma produção internacional pela gravadora CBS (futura Sony Music), revelando características que seriam percebidas futuramente no mercado da *world music*;
- Djavan agrega ainda no álbum anterior, a banda Sururu de Capote. Banda que segundo os músicos tinha forte relação conceitual com a obra do artista⁷⁵ e fazia paralelismos com a ideia de titulação das bandas de outros artistas já consagrados da MPB;
- Djavan participa do Projeto Pixinguinha edição 1981 com Filó e Fátima Guedes⁷⁶.

Além desses tópicos acima, incluo um relato de Djavan acerca de sua visita à Angola na África, no ano de 1980:

Essa viagem foi muito marcante na minha vida por que ali eu consegui me aproximar exatamente da minha origem musical, eu achei que ali estava a densidade do folclore alagoano por exemplo, o folclore pernambucano, que é a minha origem. A minha música descende muito disso, que eu morei inclusive uma parte da minha vida em Pernambuco, em Recife. [...] o folclore nordestino ele tem uma africanidade bastante acentuada, e a africanidade em mim ela decorre disso e eu fui encontrá-la também ali em Angola. Eu vi que ali era o início de tudo, a coisa da divisão rítmica e a complexidade que eles tem lá que é incrível, eu pude observar bastante nessa viagem. E eu fiz **quando voltei ao Brasil um disco chamado Seduzir** que tinha duas canções que eu trouxe de lá. Uma delas é a “Nvula” que é um *folclore* que a gente fez uma adaptação e chamei até o Gil pra cantar comigo, e a outra é “Umbiumbi” que é uma canção do Filipe Mukenga [...] adquirimos uma cultura incrível, tudo que acontecia no folclore deles na música deles [...] (DJAVAN in: *Programa Ensaio*, 1999, [19’18” a 20’41’ de total 50’31”])

⁷⁴ Fonte: <<http://recordarfazbem.blogspot.com.br/>> domingo, 14 de julho de 2013 in: *DJAVAN-Biografia e Discografia* acesso em: 27 de março de 2017.

⁷⁵ Além disso, os principais intérpretes e compositores da MPB tinham sempre uma banda com nome próprio: Jorge Ben e “A Banda do Zé Pretinho”; Tim Maia a “Vitória Régia”; Caetano Veloso a “A outra banda da Terra”; e Gilberto Gil agregaria, em 1982, a “Banda UM”.

⁷⁶ Fonte: <<https://comendadoralbuquerque.wordpress.com/tag/djavan/>>

Seduzir (DJAVAN, EMI-Odeon, 1981) é um álbum importante de ser abordado na perspectiva que tem sido traçada no trabalho. Ali, Djavan agregara definitivamente uma banda mais coesa e de caráter particular ao seu trabalho, além de um repertório cancional qualificável e passível de observação. Demonstra-se uma rápida transição de produção do lançamento de *Seduzir* em maio de 1981 ao álbum *Luz* lançado em agosto de 1982. Álbum de baixa vendagem se comparado às quinhentas mil cópias registradas em venda para *Luz*, *Seduzir* chegou na ocasião a cerca de trinta mil cópias vendidas. Em *Seduzir* Djavan gravou quatro sambas “Pedro Brasil”, “Jogral”, “Êxtase” e “Total abandono”, três canções de cunho passionai/romântico: “A ilha”, “Morena de endoidecer” e “Faltando um pedaço” e outras duas de cunho mais rítmico/temático, sendo duas dessas as canções da citação acima “Nvula” e “Humbiumbi” comprimidas em uma faixa e “Luanda” que leva o título da capital angolana. Uma última canção desse disco, “Seduzir”, enfim, reitera o **modelo canção que dá título ao álbum**, o que ele fizera no álbum anterior *Alumbramento* (1980), nesse, o *Seduzir* de 1981, e faria nos subseqüentes *Luz* (1982), *Lilás* (1984) e *Meu Lado* (1986) criando uma linha interna com esse modelo “álbum com canção título” em sua obra. *Seduzir* é um álbum caracterizável na MPB de transição das décadas 1970 e 1980, porém sem uma amarra industrial mais clara numa perspectiva de incisão mercadológica tal qual aconteceria a partir do próximo álbum *Luz*, esse último num cenário descrito como de crise⁷⁷ (DIAS, 2000, p.81), multiplicaria a vendagem de LP’s de Djavan de um ano para outro (1981 a 1982) em cerca de dezessete vezes o seu número absoluto, sem contar a ampliação de difusão em rádio para todas as faixas do LP e as conseqüentes regravações e reinterpretações informais. Para a EMI-Odeon, *Seduzir* seria o álbum derradeiro do artista em seu elenco, porém a gravadora passaria a contar com o leque de canções consideradas mais “raízes” da obra de Djavan: os sambas ao mesmo tempo mais tocados e mais antigos; o caráter de artista ainda não consagrado e sem o definitivo carimbo *pop*; marcos de uma juventude vocal e do ineditismo identitário do seu canto; e canções com características mais artesanais e mesmo díspares entre si em função de um padrão de mixagem menos homogêneo. Não à toa a gravadora antiga reeditou diversas coletâneas dos primeiros álbuns pegando o gancho no sucesso alcançado pelo artista a partir

⁷⁷ “(...) na década de 80, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante. Antes disso, uma tênue reação é percebida em 1982 (...)” (DIAS, 2000, p.81). Cabe çembrar que o cenário de crise de então não seria tão decisivo em uma produção internacional, “os discos de produção mais sofisticada estão custando às gravadoras em torno de Cr\$ 10 milhões, podendo chegar a Cr\$ 50 milhões, como no caso do último disco de Djavan, mixado em Los Angeles” (DIAS, 2000, p. 89).

de 1982 até a contemporaneidade.

O cantor e compositor assina todas as composições do LP *Luz* de 1982, assumindo letras e músicas do disco, fato que só é observado documentalmente em seu álbum de lançamento, potencializando certa unicidade a esses produtos. Esse álbum, já citado, *A voz, o violão, a música de Djavan* (DJAVAN, Som Livre, 1976), seria o primeiro “álbum de carreira” e/ou “de estúdio” do cantautor alagoano. Assim o álbum *Luz*, que também conta com todas as letras e músicas assinadas por Djavan, caracterizado assim como um álbum clássico de dicção autoral e cantautoria, retoma de certa forma uma ideia de “lançamento” apresentada em seu primeiro álbum, também com esse cunho totalmente autoral em letra e música. *Luz* vislumbra e insere-se numa esfera de produção internacional e é construído após cerca de sete anos de experiência artística e midiática do cantautor.

Percebe-se em *Luz* uma estrutura de produção musical, divulgação e difusão muito mais preponderantes sobre os possíveis resultados finais do trabalho musical gravado. O artista passava a se relacionar mais apuradamente com a indústria cultural, sendo ao mesmo tempo produto e produtor, buscando certas questões de autonomia artística no produto final, ao mesmo tempo em que agregou elementos da música *pop* internacional.

Outro fato que ocorre com o disco é que, a partir de então Djavan passou a possuir um repertório de sucessos capaz de sustentar mais massivamente um show completo e suas condições de performance ao vivo. Claro que como visto, o cantor e compositor já tinha canções mais difundidas, porém que chegaram à recepção com um cunho pontual: no interior de LP's, em participações em trilhas de novela (Trilha sonora da telenovela Gabriela) ou em compactos, e mesmo ainda como compositor na voz de outras(os) intérpretes⁷⁸. Dizendo de outra forma, a partir de *Luz* ele poderia apresentar performances não totalmente baseadas no álbum de carreira em que estivesse trabalhando, amalgamando pelo menos um outro show e/ou álbum com as primeiras canções mais consagradas junto ao público que somavam-se às difundidas por *Luz*. (Primeiras: “Flor de Liz”, “Fato Consumado”, “Faltando um pedaço”, “Meu bem querer”, “Álibi” e “Seduzir”). O fato lhe possibilitaria por exemplo, a partir de então, lançar um disco padrão coletâneas, o que acabou acontecendo por parte da sua antiga gravadora e detentora dos direitos dos primeiros LP's ao relançar constantemente coletâneas.

No site oficial do artista, Hugo Suckman aponta, mesmo que com visão jornalística de ampliado viés mercadológico, algumas características do álbum:

⁷⁸ “Álibi” foi sucesso na voz de Maria Bethânia, também dando título ao álbum da cantora (que foi o primeiro álbum de uma intérprete feminina na história da Música Brasileira cuja venda ultrapassou 1 milhão de cópias). “Meu Bem querer” e “Dupla Traição” foram gravadas por Nana Caymmi.

Por conta de sua **musicalidade brasileira típica de exportação** Djavan recebeu, em 1982, o convite da gravadora CBS (futura Sony Music) para, não só, ser lançado nos Estados Unidos, como também gravar nos míticos estúdios americanos. Em solo estrangeiro, trabalhou sob a produção de Ronnie Foster, até então um dos principais produtores da *soul music* americana e, ao lado de renomados músicos lá consagrados, além de sua inseparável banda **Sururu de Capote**, gravou mais um álbum brilhante. Músicos brasileiros radicados nos Estados Unidos como o trombonista Raul de Souza, o maestro Oscar Castro Neves e o grande Moacir Santos, autor do arranjo de “Capim”, fizeram questão de participar do disco. Nessa passagem pelos Estados Unidos, Djavan não conquistou apenas o público norte-americano. Elogios oriundos de nomes como o do produtor Quincy Jones, são um reflexo do prestígio que o artista adquiriu logo no início de sua carreira internacional⁷⁹. (SUCKMAN, Hugo. Sítio online de Djavan, Ed. Luanda Records, 2010)

A longa citação se justifica por ser hoje o principal meio de acesso resumido daquela obra a estar documentado em sítio online oficial do cantor⁸⁰, além de colaborar com algumas das colocações já feitas anteriormente.

O formato LP ao ser observado também é generoso sob a perspectiva documental e iconográfica, atualmente relegados a um terceiro plano (ou com vinculação imagética obrigatória), tanto pelos formatos de Compact Disc, quanto pelos formatos online e sem suporte atuais (sítio Youtube, formatos mp3 facilmente disponíveis para download, e recentemente em aplicativos diversos de hospedagem). Lembro que *Luz* lançado primeiramente em LP e simultaneamente em K7, foi remasterizado e lançado em CD e hoje encontra-se em formato MP3 disponível extra-oficialmente para *download* em sítios diversos da internet.

Em relação à iconografia cabe ressaltar que a partir de *Luz* passa a constar nos LP's de Djavan um selo no interior do selo informativo dos vinis. Trata-se de sua imagem de perfil tratada graficamente e personificada nos LP's. O último álbum antes de *Luz* possui o padrão da gravadora, enquanto *Luz* apresenta pela primeira vez e em bom contraste o selo, que se tomado pelo número de vendas de LP's em torno de 500 mil cópias como aponta Marcia Tosta Dias, chegou então a cerca de um milhão de selos produzidos. Reproduzo na figura abaixo:

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.djavan.com.br/site/cds/luz>>

⁸⁰ Fonte: <<http://www.djavan.com.br>>



Figura 1: selo interno lado B LP *Luz* (DJAVAN, Sony [CBS], 1982) (Foto arquivo pessoal HAUERS, F.M.)

, replicado em outros matizes na sequência dos próximos álbuns:



Figura 2: selo interno LP *Lilás* (DJAVAN, selo “Lilás”, Sony [CBS], 1983) (Foto: arquivo pessoal HAUERS, F.M.)



Figura 3: selo interno LP *Meu Lado* (DJAVAN, selo *Meu lado*, Sony [CBS], 1986) (Foto: arquivo pessoal HAUERS, F.M.)

O *selo-marca* passou aos CD's e ilustra a última caixa de CD's com relançamento de todos os álbuns em 2012, que inicialmente chamou-se *Raridades* e com problemas técnicos na primeira edição teve a segunda edição então chamada *Djavan: obra completa de 1976 a 2010* pela Sony Music em 2014 :



Figura 4: Contra-capa caixa de CD's Raridades (DJAVAN, Caixa CD's Raridades, Sony, 2012). Fonte: da foto sítio: <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2015/01/sony-music-troca-coletanea-raridades-de.html>> Todos os direitos reservados à Sony Music.

E por fim na contemporaneidade consta como selo, rótulo e/ou marca⁸¹ no cabeçalho de seu sítio oficial atual em <<http://www.djavan.com.br/site/>> :

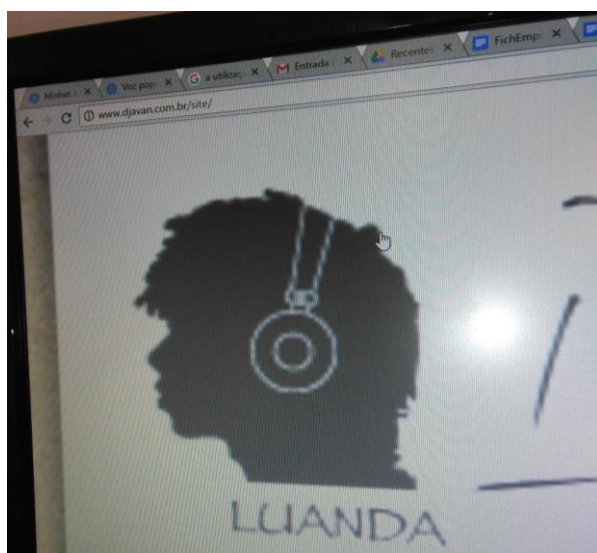


Figura 5: Foto por Felipe Hauers

⁸¹ Evito o uso da palavra símbolo, com preferência por selo e marca, pela própria confusão que essa geraria em relação às três descrições da tricotomia da semiótica peirceana direcionada à relação signo-objeto (ícones, índices e símbolos).

Tomando a percepção de sistematização do produto sonoro em seu padrão gravado e mesmo em observação ao suporte dos discos de vinil na época, faço algumas considerações. O selo em questão operaria como um **ícone** dentro da tricotomia semiótica, numa característica que seria cada vez mais reforçado em relação ao artista através dos seus próximos trabalhos. “A primeira maneira como as pessoas fazem uma associação entre um signo e o que ele representa (seu objeto) é através da semelhança, o que Peirce⁸² chama de ícones ou símbolos icônicos”⁸³ (TURINO, 2008, p. 6). São três, basicamente, os tipos de ícones sugeridos por Peirce: uma imagem, um diagrama e a metáfora. “Numa imagem a relação signo-objeto é baseada em qualidades simples compartilhadas”⁸⁴ (TURINO, 1999, p.227). Em relação a esse álbum em análise cabe uma observação ainda mais ampla, pois aponta-se que cada vez mais as pessoas passaram a tomar os produtos gravados (a representação sonora) como a música em si, no já falado “achatamento da relação semiótica”. Dessa forma, cabe observar que esse trabalho de personalização do produto sonoro também contribuiria com essa última perspectiva, não sendo algo meramente casual numa indústria cultural e musical bastante sistematizada. Essa sistematização surge de forma muito mais clara e incisiva em sua plaga internacionalizada, e *Luz* é moldado e difundido a partir desse sistema. Atuam diferentes “linhas de produção” especializadas que trabalhariam em prol do alavancamento de discos (difusão, comercialização) e no refinamento identitário do produto sonoro (produção visual, musical, sistematizações em geral, vinculações a outros artistas, etc.).

Aponta-se que ícones e índices são os signos com maior incidência na música pela possibilidade de relação mais direta e emocional. Ou seja, nesse caso o trabalho de personalização do produto sonoro diz respeito a buscar um maior grau de sensibilidade e identificação sobre o próprio produto mediado até a última camada de mediação anterior à sua reprodução sonora, nesse caso o selo do suporte de vinil do LP.

Cabe mencionar ainda os símbolos, já que a produção sonora como um todo ganha em possibilidades de observação através da semiótica. Se observado com calma o termo Djavan como inserido no selo e na capa do álbum apresenta forte proeminência da segunda letra, o “J”. Assim passa a ocorrer uma sigla interna ao nome do cantor, e que em sua forma escrita resultaria em um padrão escrito similar a **Djavan**. Isso pode ser observado nas imagens abaixo:

⁸² Lembro mais uma vez que Thomas Turino faz uso prioritário da semiótica *peirceana*, ou seja a linha desenvolvida pelo teórico Charles Sander Peirce

⁸³ *The first that people make the connection between a sign and what it stands for is through resemblance, what Peirce called icons or iconic signs.* (TURINO, 2008, p.6)

⁸⁴ *In an image, the sign-object relation is based on simple quality shared* (TURINO, 1999, p.227).



Figura 6: Detalhe título capa álbum LUZ



Figura 7: Detalhe título selo álbum LUZ

A ferramenta semiótica possibilita várias interpretações desse símbolo, das quais destaco ao menos duas: a inserção do anagrama DJ no nome de Djavan, e/ou a tentativa de estabelecimento de uma segunda letra “forte” em relação ao nome artístico dado que Djavan é um termo único. Nesse último caso, é relativamente comum, sobretudo na indústria cultural norte americana mas também na nacional, o reforço das iniciais de nomes artísticos compostos como: MJ para Michael Jackson, GM para George Michael, SW para Stevie Wonder, SG para Stan Getz, JG para João Gilberto dentre tantos outros.

Além disso, o símbolo agrega os nomes de autor e álbum em sua simbologia mais geral: Djavan Luz. Assim como ocorre na personificação do produto gravado através do ícone descrito (imagem de perfil do cantautor), mais uma vez misturam-se e, de alguma forma, fundem-se os termos citados na interpretação desses símbolos gráficos proeminentes constituindo uma espécie de carimbo para esse álbum. O fator é claramente trabalhado de forma mais específica para o álbum *Luz*, não sendo observado documentalmente nem anteriormente nem posteriormente nos outros álbuns.

Assim, reduções da percepção do álbum/produto gravado como representação da música para ser tomado em si como o som musical, não seriam fatores meramente aleatórios ou resultados contemporâneos exclusivos de uma hipermediação tecnológica, mas sim também fatores construídos por essas diversas camadas de mediação que passam a vincular artista-álbum e suporte-artista. Esse encaminhamento de triangulação de significados foi sendo fortalecido pelas camadas de mediação, que passaram a ter a possibilidade de atuar de forma cada vez mais preponderante e sintética sobre o produto sonoro até mesmo constituindo identidades musicais vinculadas a padrões visuais diversos.

Luz traz em seu formato LP: capa, encarte com ensaio fotográfico, folha de letras/ficha técnica e o vinil (suporte físico). Capa e vinil então trazendo algumas possibilidades de aproximação identitária entre os objetos e o artista. O encarte por sua vez traz um grande número de pequenas fotografias de situações de estúdio em contraste com uma foto maior de Djavan cumprimentando Stevie Wonder. As pequenas fotos ganham um caráter de leitura fotográfica, mesclando situações de execução dos músicos e cenas informais daquela temporada de gravação em Los Angeles.

2.4.1 Os músicos e o álbum *Luz*

Faço algumas observações à parte pelas importantes atuações de músicos brasileiros e norte americanos, observo que algumas características já fazem parte da análise musical do álbum.

os músicos [norte] americanos sempre tiveram [...] um certo interesse pelo meu trabalho, pela minha música. O Quincy Jones me falou uma vez o seguinte, a música brasileira é uma das músicas mais interessantes do mundo porque ela tem uma construção muito rica. Por tradição a música brasileira usa muita harmonia [...] ele [Quincy Jones] fala que a maioria das pessoas que gostam da música brasileira, os músicos sobretudo observam isso: a riqueza da harmonia, a riqueza da melodia e a rítmica, a gente tem uma intimidade com a rítmica muito grande, porque talvez o Brasil seja o país mais africano, musicalmente, que existe no mundo, logicamente fora da África [...] (DJAVAN in *Programa Ensaio*, 1999 [24:30 a 26:12 de 50:31(total)])

O produtor musical foi Ronnie Foster, sendo observado como alguém que “topou misturar o time”, isso segundo o baterista Téo Lima da “Sururu de Capote” agregando assim a banda Sururu de Capote e ainda alguns músicos brasileiros radicados nos EUA ao time de músicos da *soul music* que atuaram no álbum. Assim, haveria uma outra banda de base/estúdio formada por Ronnie Foster (teclados), Harvey Mason (bateria) e Abraham Laboriel (baixo) contrastando com a Sururu de Capote que foi formada na base por: Sizão (baixo), Téo Lima (bateria), Luis Avellar (piano), muito embora conte ainda com os músicos Café, Zé Nogueira, Marquinhos e Moisés como se descreve na ficha técnica do álbum anterior, *Seduzir* de 1981 (DJAVAN, 1981). Esses últimos músicos também participaram de *Luz* porém faço as primeiras considerações a respeito da banda base/estúdio, tão marcante para o conceito do álbum e revelando primariamente algumas das diferenças e semelhanças entre os álbuns *Seduzir* de 1981 e *Luz* de 1982.

Dois dos músicos da cena da *soul music* norte americana ganham muita importância

pela atuação na banda de base/estúdio. Ronnie Foster que além de tecladista também produziu o disco e Abraham Laboriel que atua como contrabaixista na ampla maioria das faixas do disco. A tríade da banda base A, se fecha com o baterista considerado “legendário”, Harvey Mason⁸⁵. Atualmente o baixista mexicano radicado nos EUA, Abraham Laboriel é *endorsee*⁸⁶ da Yamaha, sítio de onde colhi algumas informações⁸⁷

uma carreira de estúdio de imenso sucesso e diversidade, tocando e gravando com expoentes do *jazz* e *fusion* como George Benson, Ella Fitzgerald, Herbie Hancock e Joe Pass, e, no campo do pop e rock, com nomes de ponta, como Aretha Franklin, Dr John, Robbie Robertson, Michael Jackson e inúmeros outros. Entre os créditos de diversas trilhas sonoras para cinema, estão *The Color Purple*, *Nine to Five* e *Terms of Endearment* (s/ autor, 2012, grifos meus).

Alguns elementos de destaque nesse curto trecho biográfico: diversidade; *fusion*, caracteres de identidade comum dos artistas estabelecendo eixos cosmopolitanos (instrumentistas/maestros latinos radicados nos EUA na década de 1970) como Abraham Laboriel, Raul de Souza e Moacir Santos; e presença do termo “carreira de estúdio” colaborando com as afirmações acerca da ascensão e autonomia do campo da alta-fidelidade, e também já com os créditos à produção áudio-visual passando a figurar em biografias.

Harvey Mason possui sítio online próprio e também é *endorsee* de outra empresa de instrumentos de percussão. Nota-se que há entre os músicos norte-americanos essa invariável vinculação às marcas de instrumentos e equipamentos. Nesse caso, inclusive ocorre inversamente o lançamento de instrumentos tomando o nome do músico como uma linha ou versão dos instrumentos. Como exemplo nesse álbum, atua pontualmente o guitarrista Paul Jackson Jr. que teve então uma versão da clássica guitarra Gibson Les Paul dedicada à ele, conhecida popularmente como Les Paul Jackson⁸⁸.

Ronnie Foster, por sua vez, atuou como produtor e músico das teclas eletrônicas do álbum *Luz*. Descrito como um “organista de *funk* e *soul-jazz* e produtor de discos. Seus álbuns gravados pela Blue Note Records nos anos de 1970 ganharam um culto de seguidores depois

⁸⁵ <<http://www.harveymason.net/>>

⁸⁶ A tradução literal é endossado, porém é um adjetivo de uso mais restrito no português brasileiro e ligado a termos como fiador e avalista. Cabem para o caso da música, os sinônimos: apoiador, representante e/ou patrocinado. O artigo de Cesar Conti da Revista Backstage esclarece bem isso, além das variações do termo e das distorções dessa relação dos músicos com fábricas de instrumentos e equipamentos no Brasil, disponível em: <http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/178/Endorsement,%20Endorser%20e%20Endorsee.htm>

⁸⁷ Fonte: <http://br.yamaha.com/pt/artists/guitars_basses/abraham_laboriel/>

⁸⁸ Gibson ES-347 Paul Jackson Jr. Signature.

de emergência do *acid-jazz*”⁸⁹. Trazendo inúmeros elementos do cenário da música norte-americana dos anos de 1970, Ronnie Foster dá muita impressão pessoal ao álbum tanto por sua sonoridade como instrumentista quanto pela importante função de produtor musical sendo mais um mediador da identidade do *long play*:

O produtor musical constitui a figura criativa central [...] Esse artista constitui o centro de definição dos estilos, planejamento e concepção dos fonogramas para localizá-los num conjunto que **é uma obra de arte e se torna um produto cultural**. Entre essas decisões estão; que intérpretes utilizar, como organizar os temas, qual será a faixa bônus [...] entre muitas outras decisões que constituem a mistura no produto final.⁹⁰ (ASIN, 2013, p 77-8)

Percebe-se em observação que ocorreu uma opção pela Sururu de Capote como banda de base/estúdio sobretudo, e somente, nos sambas híbridos: “Capim” e “Minha irmã”. O fator é considerável na linguagem rítmica necessária à execução do gênero samba, mesmo que aqui já contando com elementos de hibridação. Isso consta nas fichas técnicas de ambas as canções da seguinte forma: “Djavan e Banda Sururu de Capote (banda B⁹¹): arranjo base/Rhythm section arrangement”⁹² (DJAVAN, *Luz*, 1982). Duas canções não contam com nenhuma das bandas de base (as lentas de roupagem orquestral “Nobreza” e “Banho de rio”), e as outras seis faixas contam preponderantemente com a banda de base norte-americana (banda A): “Samurai”, “Açaí”, “Pétala”, “Esfinge”, “Luz” e “Sina”. Nesse ponto cabe salientar que seria forçoso indicar certo hibridismo no manejo dos músicos, pois prepondera a banda de base norte-americana com atuações das banda brasileira nos sambas e em outras situações com músicos brasileiros mais pontuais nas gravações.

Outros solistas atuam também pontualmente: Stevie Wonder (solo harmônica em “Samurai”), Hubert Laws (solo flauta em Luz), Ronnie Foster (solo *mini-moog* em Minha irmã), Ernie Watts (solo sax tenor em Pétala) e Zé Nogueira (solo sax soprano em Açaí).

Destaco que harmonicamente, ainda em termos de banda base (e não na perspectiva dos arranjos), optou-se pelo contraste acústico do violão *ovation* de Djavan com o de

⁸⁹ “*funk and soul-jazz organist, and record producer. His albums recorded for Blue Note Records in the 1970’s have gained a cult following after the emergence of acid-jazz.*” (ERLEWINE, Stephen Thomas, s/ data) Fonte: <<http://www.allmusic.com/artist/ronnie-foster-mn0000332536/biography>>

⁹⁰ *El productor musical constituye la figura creativa central [...] Este artista constituye el centro de definición de los estilos, ordenamiento y resto del diseño de los fonogramas a ubicar en un empaque que es una obra de arte y se convierte en producto cultural. Entre estas decisiones se encuentra; que interpretes utilizar, como organizar los temas, que cancionera será el bonus track [...] entre otras muchas decisiones que componen la mezcla de producto final* (ASIN, 2013, p. 77-78).

⁹¹ Chamarei a banda Sururu de Capote de banda B, e a banda de estúdio norte americana de banda A, sem nenhuma indicação hierárquica desses termos, mas sim uma vinculação próxima aos norte americanos termos e brasileira (A e B), que facilite a exploração dos dados em tabelas e indicações.

⁹² Fonte: <<http://www.djavan.com.br/site/cds/luz>>

teclas/teclados eletrônicas(os) de Ronnie Foster e teclas acústicas distribuídas entre os pianistas brasileiros Jorge Dalto e Luis Avellar. Contudo, percebe-se que houve uma soma de timbres no uso de teclas eletrônicas e acústicas. Atuam conjuntamente na maioria das faixas, e pontualmente ora optando pela sonoridade eletrônica e ora pela sonoridade pianística. O caráter eletro-acústico nessa ambiência dos instrumentos de teclas revela sem dúvida um grau de hibridação considerável, que teve um uso variável em função das distintas características cancionais, e que perpassa a maioria das canções do álbum *Luz*.

Guitarras e teclados tiveram um papel fundamental na composição musical do século XX, particularmente durante a era *pop* desde a Segunda Guerra Mundial. Entre meados de 1950 e fins de 1970 a guitarra elétrica foi um símbolo fetichizado da era rock. Desde o **início dos anos 1980** teclados eletrônicos se tornaram centrais para as faixas da *pop* e *dance music* promovendo um imaginário diferente e mudando as convenções de composição e performance. Vale ressaltar a emergência de instrumentos de teclado e, em particular do piano, como um exemplo de como as tecnologias instrumentais mudaram a experiência da música e moldaram os contextos sociais e culturais de composição e performance. Isso também fornece uma perspectiva sobre a relação entre música e tecnologia de maneira mais ampla do que o foco recente em tecnologias eletrônicas e sintetizadores [...] ⁹³ (NEGUS, 1992, p.29, tradução minha, grifo meu).

Complementando a citação observa-se por exemplo que somente uma faixa – “Esfinge” - conta com uso da guitarra elétrica, de forma que o timbre de cordas elétricas e seus possíveis desdobramentos sonoros que se desenvolveriam a partir daí, foram preteridos pelas possibilidades dadas às teclas eletrônicas naquele contexto de concepção do álbum. A faixa “Esfinge” tem uma guitarra usada de forma pontual em todo o disco. Sendo essa gravada pelo já citado Paul Jackson Jr. conhecido pelo conceito de *rhythm guitar*⁹⁴ e que peculiariza em uma faixa seu timbre da guitarra *funk/soul* no todo do álbum. Evita-se uma concepção mais ampla desse formato mais típico da *soul music* seja a norte-americana ou mesmo a sua versão brasileira no álbum. A preocupação e preferência pela proeminência de

⁹³ *Guitars and keyboards instruments have played a central role in the composition of twentieth century music, particularly during the pop era since the Second World War. Between the mid 1950's and the late 1970's the electric guitar was the fetishized symbol of the rock era. Since the early 1980's electronic keyboards have been central to a range of dance and pop music, providing a different imagery and changing the conventions of composition and performance.*

It is worth dwelling on the emergence of keyboard instruments, and in particular the piano, as just one example of the way in which instrument technologies have changed the experience of music and shaped the social and cultural contexts of composition and performance. It also provides a perspective on the relationship between music and technology somewhat broader than the recent focus on electronic technologies and synthesizers. It allows a brief glimpse of debates - and despair - about music and technology to be seen reverberating back through time.

⁹⁴ Guitarra rítmica. O guitarrista além de seu sítio próprio (<<http://pauljacksonjr.com/>>) tem ainda uma série de vídeos sobre o tema. Aponto uma tradução própria relativa ao termo como uma *guitarra de encaixe* que em observação de outras descrições surge então em traduções como guitarra rítmica.

um timbre acústico de cordas também é obviamente polarizada ao violão do cantautor Djavan. Os músicos norte-americanos também tendem a conceber a composição popular brasileira como intrinsecamente ligada ao violão e essa é então uma opção clara do produtor. Assim o contraste de violão com timbres de teclado eletrônico e piano acústico em relação às bases harmônicas, seria um fator considerável já que o cantautor atua invariavelmente como violonista na banda base e em nove das dez faixas do álbum *Luz*. Nesse caso em seis faixas Djavan usa o violão *ovation*⁹⁵ e em três o violão acústico. Cabe observar mais uma vez que esse último é utilizado nos sambas híbridos (aqueles mesmos cuja concepção de base foi da Sururu de Capote) e em uma das canções lentas de roupagem orquestral caracteristicamente com concepção em voz e violão, “Banho de rio”.

Assim, ao analisar as duas das canções lentas de roupagem orquestral vê-se por exemplo que uma dessas - “Nobreza” - predomina só o piano com os arranjos de cordas, e na outra - “Banho de rio” - só o violão acústico e o arranjo de cordas. Ambas as canções revelam na foto espectral o caráter da textura homofônica. “Uma melodia solo acompanhada por acordes de violão ou piano ou cantada por outras vozes recebe a denominação de textura homofônica” (TURINO, 2008, p. 44-5). Daqui também é de onde procede parte de minha consideração de que seriam roupagens orquestrais colocadas nas canções e não propriamente canções orquestrais em sua concepção primária.

2.5 A voz popular em zonas contextuais/processuais de hibridação

Esse tópico tem o intuito de apresentar como em função das caracterizações contextuais, anteriores e concomitantes ao LP *Luz*, já revelariam-se caracteres de emissão vocal de Djavan ligados sobretudo a uma **grande diversidade de procedimentos vocais, vocalidades referenciais e de abordagem de repertórios tanto nas observações quanto mesmo em seu discurso pessoal**. É interessante lembrar que processos de hibridação permeiam a chamada voz popular urbana e/ou midiática desde sua “gênese” em formatos gravados direcionados aos meios de difusão de massas, criando uma dinâmica híbrida de difícil apreensão estética e conceitual sobretudo nas abordagens comparativas feitas em relação às emissões dramáticas, seja a lírica ou a contemporânea.

No caso de Djavan, a interpretação vocal flutua referenciando-se em nomes mais

⁹⁵ Como aponto na separação dos sambas híbridos do disco, ou pareamento de análise, nota-se uma concepção diferenciada para os sambas (violão acústico e banda base Sururu de Capote), e o uso do violão elétrico *ovation* nas outras seis canções com base concebida pela banda norte-americana.

sólidos da MPB primária/exordial daqueles anos de 1960/1970, apresentando suas características bastante pessoais determinantes da relação do canto com a fala pela observação de Luis Tatit de que “cantar é o efeito de dizer algo”, que seria o canto como representação da fala. Surgem alguns elementos de música estrangeira, tanto da música norte americana e quanto da popular africana, e por fim certa consideração do próprio cantautor em relação à influências de vozes femininas. Musicalmente Djavan reitera um discurso pessoal acerca de suas principais influências musicais, que segundo ele, seriam balizadas de Beatles a Luiz Gonzaga, ou seja, um discurso apontando influências díspares e não alguma linha específica mais especializada, modelo cancional único ou um gênero musical em especial.

Especificamente em relação às suas referências vocais, o autor apontou que possui influências primárias relativas ao canto popular feminino (canto de trabalho materno, divas do *jazz* e cantoras do rádio da década 1950), fator a ser considerado também por via de outros cantautores da MPB. Demonstrar uma outra via de **materialização do feminino na vocalidade popular** que apresenta-se predominantemente masculino também é um fator a ser apontado seja como um hibridismo de vocalidade, ou no intuito de contemplar questões sociais de gênero ainda incipientes na abordagem da música popular.

A gente ouvia muito a rádio nacional principalmente com as cantoras que eu adorava, a Ângela Maria que pra mim era **a rainha** [...], e eu sempre ouvia a voz feminina, me apaixonei pela voz de mulher e não gostava muito da voz de homem, para mim **as mulheres cantavam com o coração e os homens queriam demonstrar o poder das vozes** que eles tinham. Então **eu imitava todas...todas.**” (Nascimento, Milton in História do Clube da esquina: a MPB de Minas Gerais, [9:58 a 10:40] tempo total 0:49:59, grifos meus)

Destaco os processos imitativo e informal de aprendizado do renomado cantor e compositor mineiro e retorno ao cantor alagoano Djavan, que também o faz, citando divas do *jazz* e as “rainhas” do(a) rádio nacional:

Eu costumo dizer, com relação ao meu canto, que ele **foi influenciado pelas mulheres, pelas cantoras**. Porque eu sempre ouvi Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan. Sempre ouvi Ângela Maria pela minha mãe, Dalva de Oliveira. São cantoras que eu sempre tive um apreço grande, pelo vibrato feminino, pela inflexão feminina. Sempre me chamou muito a atenção. Eu tenho certeza absoluta que meu canto não foi influenciado por cantores e sim por cantoras⁹⁶. (Djavan in o Som do Vinil, 2012)

Em outra entrevista Djavan lança ainda a questão matriarcal e da oralidade de transmissão de cantos de trabalho materno.

⁹⁶ Fonte: <<http://osomdovinil.org/djavan-luz-cbs-1982/>>

A minha mãe é totalmente responsável pela música em mim. Por que ela cantava, adorava cantar. [...] era lavadeira, trabalhava com um grupo de mulheres diariamente num lugar que inclusive me levava [...] lavava roupa com as pessoas e cantavam, todas, que é um hábito escravo, você cantar pra diminuir a força despendida ali [...] elas faziam vocais e eu me impressionava muito com isso. Sempre tive esse olhar de admiração por essa coisa da minha mãe. Nós somos três irmãos para os quais ela fez uma música para cada. (DJAVAN in Zoombido, 2012)

Retorno a questão ao discurso de outro intérprete referencial da MPB. Caetano Veloso afirma que “cantar e ler são identificações minha[s] (op. cit.) com a minha mãe” (VELOSO, in Mosaicos, A arte de Caetano Veloso 5:37, TV Cultura, 2008) o que ele também teria exposto na canção “Genipapo absoluto” “tudo são trechos que escuto: vêm dela. Pois minha mãe é minha voz. Como será que isso era este som, que hoje sim gera sóis doi em dós?” (VELOSO, in Genipapo absoluto, *O estrangeiro*, 1989).

Essa discussão sobre a materialização do feminino referencialmente aos homens também não se fecha somente nessa questão. Muito embora aponte-se que João Gilberto teria sido o divisor de águas para a canção moderna distinguindo procedimentos em relação a um canto caricatural à emissão lírica/acústica, essa de hibridismo basicamente contrastivo se tomarmos a teoria do canto representativo da fala na qual o trabalho é baseado, aponto outros fatores. Na verdade, a bibliografia aponta que as primeiras vozes a aproximarem o registro de emissão cantada ao registro da fala, num contexto hegemônico de difusão, teriam sido as cantoras Maysa e Dolores Duran, por sua vez, também compositoras e consequentemente cantautoras. O rebaixamento dos registros de emissão vocal às vozes de peito (próxima à fala), possibilitou então a identificação com a voz da fala. A predominância de conteúdos existencialistas do pós-guerra as vinculou mais aos procedimentos exageradamente passionais e românticos da latentes na década de 1950 do que à canção moderna brasileira. Também nesse sentido, passo a concordar com a visão de Marcos Napolitano acerca de João Gilberto e da Bossa Nova muito mais como depuradores e decantadores de procedimentos anteriores (NAPOLITANO, 1998, p. 14-5), do que necessariamente marcos de uma ruptura como tem sido descrito de forma preponderante.

Tem sido muito comum, na mídia sobretudo, reafirmar a Bossa Nova como o marco zero da “moderna” MPB. Mas a análise de obras concretas e eventos específicos, pode demonstrar que a relação com a tradição musical (e cultural) anterior foi mais complexa do que a sugerida por alguns memorialistas e críticos musicais. Os músicos da década de [19]60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas na forma de mitos fundadores da musicalidade brasileira e no reconhecimento do Samba como música “nacional”, fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. (NAPOLITANO, 1998, p.14-5)

Apresentei um recorte mais longo da citação, pois essa colabora com as observações pontuais e também traz o início de algumas caracterizações que aponto como arriscadas também à MPB. Isso diz respeito a tentativa de estabelecer marcos muito fixos e noções de ruptura que pontuem a obrigatoriedade da linearidade cronológica, que em minha opinião se torna invariavelmente uma armadilha para o estudo da canção híbrida brasileira.

Voltando agora ao tema tópico, tanto a caracterização da fala quanto as atividades de cantautoria feminina, já são presentes de alguma maneira antes da Bossa Nova muito embora relegadas a um segundo plano no discurso e cenário que se forjou desde meados do século XX para a música popular brasileira. Cito também Regina Machado ao abordar “duas tendências vocais” (MACHADO, 2012, p. 25) de canto popular pré-Bossa Nova, e observadas desde fins da década de 1920 em esfera midiática. Uma seria a mais ligada à fala que acabou também em segundo plano (Noel Rosa, Mário Reis e Carmem Miranda) e a outra seria a caricatural lírica hegemônica ainda com resquícios de emissão acústica, e que hoje pelo distanciamento de pesquisa passa a poder ser observada como uma emissão vocal de hibridismo contrastivo na esfera popular.

Retornando agora às categorizações de Tatit também funda a partir da teoria do canto representativo da fala ou como ele mesmo diz em outras palavras de um cantar como é o efeito de dizer algo, e que apresentei na fundamentação teórica, cabe observar que Djavan não tem um procedimento que se sobressaia aos outros, e isso também é equilibrado no álbum *Luz* como veremos. Nas análises pude observar que mesmo em canções aparentemente polarizadas ou iniciadas em algum tipo de procedimento surgem compensações em procedimentos “opostos” que equilibram as canções. Isso, seja com uma transição na parte B, em um pequeno trecho frasal, num improviso vocal ou numa introdução. O fato ocorre muito em função da diversidade de gêneros musicais que ele interpreta, e que o capacitou a uma vocalidade mais dinâmica, e menos afeita a um determinado gênero. Como ele mesmo diz seria o contrário a fixar-se num caráter especialista, sendo intérprete exclusivo de determinado (sub)gênero ou movimento mais restrito.

na época que eu estava me formando era um valor você saber tocar tudo,[...] (samba, valsa, baião, choro, bolero, rock, bossa nova), o músico que toca tudo ele tem mais facilidade de trabalhar [...] o músico tinha que saber tocar tudo por que é isso que a princípio facilita o emprego, no meu caso é porque eu entendia que **a música tem que ser entendida na sua diversidade**, como é que se faz um samba? qual a essência original de um samba? (op. cit) de um gênero, como se faz uma rumba, [...] um rock, [...] um jazz, tudo tem um princípio próprio é como línguas (op. cit.) você estuda uma língua e as outras vão ficando mais fáceis [...] , a música é do mesmo jeito as línguas se inter-relacionam, do mesmo jeito os gêneros se inter-relacionam. (DJAVAN in: MOSKA *Zoombido (6ª temporada)*, 2011, grifo meu).

Assim é importante observar que apesar de algumas canções de caráter passional e conteúdo romântico das letras se notabilizarem mais do que outras sobretudo pela ampla difusão das mesmas, existem caracteres relativos à sua fluidez interpretativa direcionados aos campos temático e figurativo observáveis no álbum *Luz*. Como observarei isso é ainda muito bem distribuído em relação ao suporte e mesmo no equilíbrio de canções do álbum.

Não posso deixar de mencionar na citação acima também a colocação feita pelo próprio artista na relação que procurou estabelecer entre as línguas e os gêneros musicais. O fator é explorado na relação teoria e método que permeia a etnomusicologia sobretudo após as considerações de estudo da música na cultura e depois enquanto cultura feitas por Alan Merriam nos anos de 1966 e 1974, respectivamente. Timothy Rice a aponta na vertente de uma terceira teoria que libertava-se então dos métodos prioritariamente comparativos que requeriam certa precisão, sistematicidade e replicabilidade dentro da notação ocidental. A pesquisa (etno)musicológica transitava para novas perspectivas pelo surgimento de novos paradigmas, sob esses a música passava a ser observada teoricamente como:

uma forma de comportamento humano criada dentro de um sistema cultural coerente que, portanto, possui estruturas análogas ou homólogas a outras formas construídas e culturalmente codificadas como arte, arquitetura, discurso cotidiano, ideias sobre sons naturais e crenças cosmológicas ou religiosas sobre a natureza do mundo⁹⁷ (RICE, 2005, p.43-4).

Resultou assim então, segundo a relação teoria e método, em “novas” possibilidades metodológicas para o campo.

Os métodos característicos desta terceira teoria envolvem **descrever e, então, encontrar formas de comparar estruturas e comportamentos formais radicalmente diferentes, tipicamente através de uma redução dessas diferenças a um modelo estrutural comum** emprestado **da linguística e da semiótica** ou através da elicitación⁹⁸ de metáforas nativas e símbolos-chave que vinculam dois ou mais domínios culturais em uma etno-estética (ORTNER apud RICE, 2005, p. 44, grifos meus).

⁹⁷ *A third theory states that music is a form of human behavior created within a coherent cultural system, and therefore possesses structures analogous or homologous to other culturally constructed forms encoded as art, architecture, everyday speech, ideas about natural sounds, and cosmological or religious beliefs about the nature of the world. The methods characteristic of this theory involve describing and then finding ways to compare radically different formal structures and behaviors, typically through a reduction of those differences to a common structural model borrowed from linguistics and semiotics or through the elicitation of native metaphors and key symbols that link two or more cultural domains into a coherent ethnoaesthetic (Ortner 1973). This theory minimally requires fieldwork methods that go beyond the accurate preservation and description of music as an isolated cultural domain to the observation, recording, and analysis of other cultural domains as well.*

⁹⁸ Elicitación consiste na técnica de eliciar, sinônimo de eliciar. Palavra expressa no tópico sobre estudos linguísticos do dicionário aurélio como: “Extrair enunciados ou julgamentos linguísticos de (informante) (FERREIRA, 2010, p.765).

Concluo, observando mais uma vez nessa perspectiva que os métodos da linguística e da semiótica foram então aplicados pertinentemente por Luiz Tatit em relação à composição das canções populares brasileira no século XX. Carecem de certa continuidade em sua aplicabilidade e sendo fundados na teoria de analogias são totalmente passíveis a direcionamentos intencionados à voz popular contemporânea em performance (seja ao vivo ou por via do produto gravado) e ainda a algumas perspectiva amplas relacionadas à produção cultural na música popular.

Por fim, essas vocalidades confundem a divisão entre campos de música artística, popular e folclórica, demonstrando muito mais um caráter fluido entre esses campos do que um direcionamento mais categórico a algum deles. O canto que tenho apontado como de caráter mais especialista e vinculado a algum gênero específico, seria sem dúvida um canto mais polarizado ao popular urbano massificado ilustrado contemporaneamente pelos subgêneros de cunho comercial. A diversidade que vem sendo apontada também acaba por capacitar tecnicamente um tipo de vocalidade mais maleável, com *expertise*⁹⁹ de execução de gêneros variados, e que quando sujeita a procedimentos díspares para a necessária inserção dos chamados elementos discretos, resultaria em produtos mais equilibrados (hibridismo homeostático). Isso tudo, obviamente dentro de um limite de procedimentos vocais e compositivos afeitos a teoria do canto ligado à fala, e caracterizadamente desdramatizado.

Mesmo tendo optado por enunciar preferencialmente os processos que a princípio forjam o canto híbrido de Djavan, não posso deixar de pontuar algumas considerações descritivas já apontadas em relação ao cantor. Opto nesse momento em pontuá-los, pois, já tendo trazido os enfoques prioritários pretendidos para esse caráter de vocalidade híbrida, alguns tópicos agora são itens de pesquisa bibliográfica e/ou apontamentos já resultantes das análises que vem a seguir:

- Refuta-se uma técnica e/ou um modelo de emissão de caráter “especialista”¹⁰⁰ vinculado exclusivamente a determinado gênero/subgênero ou a alguma prática dramático-vocal;
- *scat singing* “abrasileirado” (ELME & FERNANDES, 2012);

⁹⁹ “Diz respeito ao experto” (FERREIRA. 2010, p. 901), sendo experto o “indivíduo que adquiriu grande experiência ou habilidade graças à experiência, prática” (*idem*).

¹⁰⁰ Termo utilizado em entrevista a Charles Gavin pelo próprio cantor Djavan, ao refutar ser um especialista enquanto intérprete de determinado gênero musical, comentando a dificuldade de compartimentação inicial de sua música em guetos, como da black music de fins dos anos 1970 ou mesmo do samba, e ainda da geração nordestina.

- temática de letras/músicas com forte caráter romântico porém sem polarização exclusiva romântico-passional, além de alguns caracteres regionais contrastando com linguagem *pop* da transição entre os anos 1970 e 1980
- dicção pessoal (canto subjetivo de Djavan) que alia a produção autoral e performances interpretativas das suas e de outras canções (categorizando temas de outros cantatores). Tal gradação ao “*conjunto de fluidez interpretativa*” sobre o qual falei brevemente no início desse tópico;
- discurso pessoal do cantor (e de outros contemporâneos) referenciando-se vocalmente às mulheres, materializando vocalmente questões de gênero e ainda padrões de fusão entre os cantos masculinos e femininos,¹⁰¹ que num grau extremo da MPB seriam observados como “andróginos”¹⁰² por Felipe Abreu (ABREU, 2001);
- Voz com padrão estético e capacidade técnica reconhecível na **relação triádica: lírico-melódico-interpretativa guiada ainda pela capacitação rítmica de grande independência entre acompanhamento e emissão vocal**, seja no viés autoral ou no viés interpretativo¹⁰³.

Djavan opta, quase que de forma geral, por uma apresentação de primeira parte (parte

¹⁰¹ Lembro que os cantos dramáticos, seja lírico ou contemporâneo, de forma geral delimitam papéis aos cantores(as) e consequentemente tessituras e registros vocais são mais delimitados. O canto popular urbano já apresenta sua bibliografia relativa ao rebaixamento das tessituras femininas que passaram a cantar (em sua maioria) em registro de peito bem como a maior liberdade das vozes masculinas no uso dos registros de peito, cabeça e falsete. Além disso, apesar de ser tema controverso, no canto popular a equalização de registros é prescindível, prevalecendo o timbre pessoal do(a) intérprete e não necessariamente havendo mitigação das “quebras de registro”.

¹⁰² A androginia vocal também teria paralelos na hibridação cultural a partir da fusão dos papéis sociais de homens e mulheres, fator apontado por Felipe Abreu no livro de Cláudia Neiva Mattos, *Ao Encontro da palavra cantada* (MATTOS, 2001).

¹⁰³ Uma característica comum por exemplo a Jackson do Pandeiro, João Gilberto e Djavan (além da nordestinidade) e sob a perspectiva da virtuosidade do equilíbrio (e nunca dos excessos e/ou polarizações dicotômicas), onde equilibra-se “a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 1999, p.9). Não se atendo a correntes “conteudistas”, as melodias carregam qualificações “artístico-populares” e a chamada “métrica derramada”, um termo utilizado por Martha Ulhôa que expressa, em certa medida, as variações métricas por via de interpretações mais originais (e consequentemente subjetivas) sobre uma determinada rítmica-melódica, envolvendo tanto a reconfiguração de durações de notas quanto a relocação dessas no contexto melódico tido como original. Segundo a autora: “Um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade e em alguns casos quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que chamo de métrica derramada (ULHÔA, 1999). Na canção popular, a noção de compasso está sempre presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna que é modificada em termos da hierarquia das pulsações” (ULHÔA, 2000). Tais variações podem ser antecipações e/ou atrasos de emissões vocais pontuais, ou reconfigurações mais complexas de frases. Essas características então marcando traços com caracteres genealógicos na auralidade de difusão dessas vozes, ou melhor constituindo parte de um *habitus* de performance para esse nicho interpretativo. Lembro ainda a característica de domínio de acompanhamentos, sejam harmônicos ou rítmicos, com excelente grau de independência voz/acompanhamentos ou mesmo fazendo dessa característica algo para o conceito musical de trabalho e constituição de seus estilos vocais.

A) que poderia ser dita como mais “canônica” ou fixa (apresentando então os tema na primeira exposição dessas partes A) e uma repetição dessa mesma já com possíveis variações melódicas, da rítmica melódica ou ainda das letras. A parte A tem boa correlação com o refrão final e todas as repetições desses podem conter variações (de letra, rítmica ou melódica). Isso ocorre ainda também em função de condições de performance como aponta o próprio, ao comentar que “se uma nota é muito aguda e não vou poder alcançar, invento outra”¹⁰⁴ (DJAVAN, *Entrevista* Ed. Abril, 1998). Tais fatores, apontam a questão de caracterizações do intérprete em relação às obras, e que surgem em função de condições diversificadas.

¹⁰⁴ Fonte: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=5981&cat=Artigos&autor=Mensagemiro>>

Capítulo 3: Análise das canções do álbum

3.1 Metodologia de análise das práticas de emissão vocal

Logo no início das audições e observações percebeu-se, para o cantautor Djavan, certa incompatibilidade entre as interpretações e o material escrito mais popularizado, sobretudo os songbooks. Apesar da pouca produção e análise de música popular o fato já foi constatado nos trabalhos de Martha Ulhôa. Sem nos atermos à crítica fácil aos songbooks¹⁰⁵ o mais interessante é posicionar a escrita/grafia musical em relação ao nosso fenômeno musical em estudo e ao canto e música populares. Esses, como se sabe em formas predominantes aurais e orais de transmissão, oriundas tanto de formatos gravados, ao vivo quanto informais.

Para nós, cantores(as) populares, a principal característica de apreensão de uma música é fundamentalmente imitativa, com a partitura sendo uma exceção na prática. Ao tomar contato com o modelo notacional percebe-se então que o padrão escrito é sobretudo para efeito de registro. Como exemplo, podemos observar a ausência de notação das variações melódicas de repetições de canção, sejam alterações ocorridas por meio da rítmica melódica, da altura melódica, ou ainda da inserção de melismas (grupos de notas variáveis sobre uma sílaba textual) sobre aquela que seria uma única nota nas primeiras exposições. Além disso, improvisos e introduções vocais não são grafados em songbooks, revelando o caráter de efeito de registro desse padrão de notação ainda exclusivamente sobre a letra da primeira repetição cancional. Recordo que na análise observa-se que somente uma música não tem uma segunda repetição completa em sua forma final, sendo um modelo recorrente em nove das dez canções.

No caso de Djavan, intérprete afeito a: melodizações vocais introdutórias; improvisos vocais (*scats*); duetos com instrumentos (tanto em uníssono/oitavado quanto em contraponto, ou combinando tais procedimentos); variações melismáticas das repetições de letras; variações melismáticas como improvisos entre as letras; variações rítmicas da melodia original; variações melódicas descritas por ele em função de situações de performance ao vivo, e ainda; especificamente em *Luz* uma gravação de coro de vozes sobrepostas por ele mesmo, dentre outras práticas de emissão vocal, tal fato tornou-se bastante pertinente para as observações de suas práticas interpretativas e compreensão de sua vocalidade.

¹⁰⁵ A série de songbooks de Almir Chediak, guardadas as devidas proporções, preencheu certas lacunas de mercado antes da difusão digital de partituras. Também naquela ocasião as reedições limitavam-se por padrões não digitais o que é perceptível sobretudo nos primeiros songbooks de Caetano e Gilberto Gil.

A partitura ou mesmo a transcrição está ligada a um sistema de notação que detalha altura, ritmo, instrumentação e a organização polifônica das partes. Aspectos como técnica instrumental, timbre, detalhes de tempo e dinâmica, ornamentação, articulação, a combinação de todos estes elementos no que se chama de expressão [interpretação], bem como a improvisação são transmitidos de forma oral, e em geral não aparecem na partitura. (ULHÔA, 2006, p.6)

A citação acima faz parte de uma proposta de análise da interpretação vocal de Elis Regina, na qual, através da observação gráfica do espectro melódico percebeu-se que a intérprete gaúcha fazia pequenas antecipações da melodia que eram notadas na cabeça do compasso. Essas variações de “divisão”, somadas às outras possíveis variações também dadas pelo caráter prosódico da canção brasileira denominada então como “métrica derramada” (ULHÔA, 1999), procedimento descrito anteriormente em nota. Teria ainda uma relação com defasagens e independência entre canto e acompanhamento. Tal conceito, ali aplicado a uma intérprete referencial da MPB, merece menção também no caso do canto autoral de Djavan, que inclusive denota em suas *performances* um caráter interpretativo sobre a sua própria obra, caráter que contribui ainda na conceituação fluida que proponho para o canto popular subjetivo. Ritmicamente também a música de Djavan de forma geral ganha um caráter peculiar pela exploração da rítmica harmônica com destaque para ataques e encaixes de acordes em relação à base cométrica e ainda em relação à rítmica que ele imprime em seu próprio canto, fator que tem sido destacada no trabalho. Cabe uma breve menção aos termos cométrico e contramétrico que passo a utilizar a partir de agora. Carlos Sandroni na introdução de Feitiço Decente trouxe luz sobre a questão:

o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante. **Kolinski cunhou os termos “cometricidade” e “contrametricidade”** para exprimir estas duas possibilidades. A “metricidade” de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente (SANDRONI, 2002, p.16, grifo meu).

Dessa maneira, primeiramente consultados os songbooks, procedi a algumas notações, anotações e transcrições pessoais que também auxiliam o entendimento de diversos procedimentos vocais e estéticos do cantor, como apontei fracamente absorvidos e/ou representados pelas partituras seja como transcrição ou guia da performance. Observa-se sobretudo nas variações das repetições de partes e em improvisos vocais então inseridos nas composições em seu formato de música gravada, que tais limitações notacionais/escritas deixam de revelar caracteres importantes acerca de procedimentos vocais. Mas, sobretudo

nesse caso, cabe observar que, mesmo que aqui se recorresse a um apuro transcricional esse não seria uma fator preponderante para as análises, refletindo ainda muito mais um cientificismo de escritório ou cópia do modelo de outras escolas, alheios às novas propostas de observação de música gravada.

Outro fator que é apontado, o da predominância da grafia musical somente sobre o material melódico com letras, também revela certa hierarquia e transposição do pensamento notacional transposto para a música popular. A música instrumental popular e a erudita ocidental são caracterizadamente de maior apego à grafia musical, ambas tomando partitura enquanto mídia, e inclusive teriam prescindido da gravação comercial quando das primeiras utilizações desse recurso de modernização no início do século XX (NAPOLITANO, 2002). Ao contrário, a música popular cantada teve, desde os primórdios das gravações, uma possibilidade de transmissão na forma gravada bem próxima da oralidade, e essa passou a ser apontada como transmissão aural ao contar com meios diversificados de difusão. Em ambos modelos de transmissão predominam prioritariamente padrões imitativos, relegando-se possíveis grafismos a outros campos e profissionais que não os(as) performers da voz popular. O padrão tecnológico *hi-fi* de captação e as melhoras em conceitos e técnicas de mixagem, em meados do século XX também possibilitaram ainda maior adensamento e fidelização da informação gravada. Assim também aumentou o contato e interesse do ouvinte sobre a subjetividade vocal, restringindo a notação como mídia informacional relevante a esse campo. Bruno Nettl (NETTL, 2005) reitera que Alan Merriam observou dois caracteres principais relacionados à grafia musical, sendo um de caráter descritivo e o outro prescritivo.

No caso da música popular cantada, a notabilização da obra pela via interpretativa faz com que o campo prescritivo (guia da performance) seja muito mais relacionado ao acompanhamento instrumental do que ao material melódico da voz, esse então, passível de reinterpretações em diversos graus de aceitação e mesmo em função de condições momentâneas de performance, como apontou Djavan aqui nesse mesmo trabalho. Como exemplo, cabe observar que a partir dos lançamentos de *songbooks*, o que mais importou primeiramente foi a melhoria do padrão de cifras para violão (tanto na métrica de acompanhamento como nas harmonizações um pouco mais fiéis ao original), e enquanto isso a melodia vocal seguiu (e segue) sendo apreendida majoritariamente de modo imitativo e com implementos pessoais principalmente acerca da personalização das letras cancionais. Dessa forma a parte melódica é então grafada prioritariamente para efeito descritivo e registro de direitos nas editoras musicais. O fato é perceptível ainda pelo principal padrão de leitura de música popular urbana: acordes cifrados sobre letra de música. Nesse caso a notação

tradicional é refutada duplamente e surge ainda uma questão mnemônica e interpretativa relacionada prioritariamente às letras de canção sendo “tomadas” de forma cada vez mais personalista. Tal fator que pode ainda ser influente em relação às variabilidades de melodias observadas em diferentes interpretações de uma mesma canção nessa esfera popular.

Assim, no caso do campo descritivo para a música popular urbana prevaleceu um material melódico notado sobretudo para mero efeito de registro de direitos autorais, que como se sabe adotou o mesmo padrão de *copyrights* daquelas músicas supracitadas: a erudita e a instrumental popular. George Martin, renomado produtor dos Beatles, afirma que a música gravada simplesmente adotou o modelo notacional que destinava-se prioritariamente aos direitos autorais das músicas erudita e popular instrumental já que antigamente “compositores e não intérpretes eram as estrelas” (MARTIN, 2002, p.365). A transcrição, por sua vez, embasou-se como atividade técnica em duas vertentes principais: a do campo da etnomusicologia que carregou (e ainda carrega) nessa ferramenta um *status* de ofício primordial do etnomusicólogo em seu trabalho de campo com músicas de caráter exótico, mesmo apesar das novas possibilidades tecnológicas, fator que segundo Bruno Nettl teria sido ainda muito reforçado em função da afirmação disciplinar frente à musicologia (NETTL, 2005); e a técnica pedagógica do campo de música popular norte americana, que, de cunho prioritariamente instrumental adotou a ferramenta pela necessidade de apreensão gráfica dos improvisos instrumentais, o que acabou se desdobrando num caráter pedagógico reiterado naquela escola.

Ao surgir material de voz popular notado, juntamente com as primeiras pesquisa da área, as incompatibilidades e limitações da notação tem sido reveladas, encaminhando análises notacionais que resultam na maioria das vezes em “abordagens parciais inadequadas à heterogeneidade da música brasileira popular e folclórica” (TRAVASSOS, 2008, p. 7). A parcialidade aqui apontada por Elizabeth Travassos ganha assim contornos polarizados de padrões de análise da música erudita europeia, imprimindo grande dose do caráter comparativo secular na base metodológica de observação. Percebidas outras possibilidades tecnológicas de análise em relação aos grafismos de representação, a tendência é de que se busquem novos procedimentos metodológicos de análise juntamente com entrecruzamentos de outros campos de transmissão gráfica do som que não o campo estrito da notação musical euro-ocidental. Isso foi observado em outras dimensões pela pesquisadora Martha Ulhôa, que em seu trabalho demonstrou como a foto espectral sobre as alturas em relação ao tempo de emissão revelou algo a mais do que aquilo que provavelmente seria grafado numa partitura, ou até “simplificado” por meio da partitura. Essa última, lembre-se ainda também sujeita a

mediadores e suas possibilidades de reinterpretações e adequações inerentes ao ofício do(a) transcritor(a), e que trata-se em suma se observarmos seu caráter semiológico de um símbolo semiótico em terceira ordem, ou seja, sujeito ao maior grau de mediação possível da relação signo-objeto da tricotomia peirceana. Cabe observar, que o modelo notacional europeu foi então desenvolvido para um tipo de música menos afeita às grandes variabilidades rítmicas, com proeminência da representatividade harmônica e das alturas melódicas. Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* já observou, em outras palavras, que naquele sistema (erudito europeu) a síncope tende a ser descrita como exceção, enquanto que aqui no Brasil (ou mesmo na África e na América Latina) esse tipo de deslocamento de acentuação rítmica em relação ao fundo métrico possa inclusive constituir um modelo muito mais categórico, ou mesmo uma regra. Vejamos novamente o enfoque cultural na pesquisa do pesquisador brasileiro Carlos Sandroni ao trazer novas perspectivas de observação de outros autores acerca da música africana:

na teoria clássica ocidental palavras como “síncope” e “contratempo” expressam casos de contrametricidade, ao passo que casos opostos [cométricos] não deram origem a termos técnicos comparáveis. Isso demonstra mais uma vez que estes são considerados procedimento normal, que dispensa menção, enquanto aquela [síncope] seria a exceção (SANDRONI, 2002, p.16).

O autor trata acima de perspectivas de abordagem que se fizeram necessárias à etnomusicólogos em pesquisa da música africana, destacadamente o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, aponta “a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações” (SANDRONI, 2002, p.15-16).

Retornando ao tema do trabalho, Djavan apresenta então boa proeminência de elementos contramétricos tanto a partir de sua vocalidade melódica quanto de emprego de suas bases harmônicas em relação ao fundo métrico. O próprio cantautor já apontou que considera tempo e ritmo como elementos constitutivos ainda originários da base de seus procedimentos composicionais de suas músicas, não sendo esses elementos então meras bases rítmicas fixas a servirem de moldura para encaixe das harmonias e melodias em suas canções.

Nessa perspectiva, outros modelos gráficos para análises desses objetos sonoros carregariam elementos passíveis de serem considerados mais próximos das fontes primárias de informação do que a notação tradicional. Em outras palavras enfim, seriam provavelmente modelos muito mais adequados à análise e observação das contrametricidades que figuram em diferentes camadas na música brasileira, pois, se a notação ocidental enquanto símbolo

semiótico constitui uma abstração, é lícito que outras abstrações adentrem, contribuam e iluminem o campo de análise de música popular. Dessa forma, não se pode refutar a entrada de novos meios, ferramentas tecnológicas e aprimoramento das audições gravadas que resultem em novas representações e venham de encontro ao melhor desempenho disciplinar, trazendo em relação ao objeto sonoro **abordagens que sobretudo caminhem de forma mais parelha ao seus principais meios de difusão, transmissão e prática de performance.**

3.2 As canções: análises vocais e aspectos musicais

Apresento um foco mais delimitado nas análises vocais e aspectos mais gerais/panorâmicos nas análises musicais (instrumentação/análise harmônica).

O álbum “Luz” conta com dez canções. Álvaro Neder apresenta as canções do álbum¹⁰⁶ como sendo: duas baladas *pop* (“Açaí”, “Pétala”), duas canções “lentas orquestrais”, que guardando relação com a concepção no modelo voz e violão, porém vestidas em arranjos de cordas optei por classificar como lentas de roupagem orquestral (“Nobreza” e “Banho de rio”), e as outras seis faixas que segundo Neder seriam canções “suíngadas”: “Sina”, “Esfinge”, “Samurai”, “Minha irmã”, “Capim” e “Luz”. Nessas últimas seis canções, observa-se que duas se caracterizam mais categoricamente pelo gênero musical, sendo sambas de caráter híbrido, “Minha Irmã” e “Capim”, (ambas tendo ainda em comum as bases concebidas pela banda Sururu de Capote em *Luz*) e ocupando cada uma dessas também um dos lados do disco. Assim seriam agora três pares de canções com características aproximadas (duas baladas *pop* romântica, duas lentas em roupagem orquestral e dois sambas híbridos) distribuídas nos lados do LP. Das outras quatro que restam, numa escuta mais atenta, também seria possível apontar mais dois pares tomando por base um conteúdo *pop* e passional/romântico mais latente de “Esfinge” e “Samurai” e por outro lado, um caráter rítmico e ainda preponderantemente temático na emissão vocal para as canções “Luz” e “Sina”. Porém estas últimas duplas de canções agora, ao contrário das outras, se emparelham

¹⁰⁶ *This album marked Djavan's association with American producers. After signing with CBS, he recorded this album in the U.S.A. (in Portuguese), which was produced by Ronnie Foster. For that occasion, Quincy Jones acquired the publishing rights of many of his songs through Djavan's own publisher Luanda. The album is divided between a romantic section and swinging tunes. "Pétala" and "Açaí" (pop ballads), "Nobreza," and "Banho de Rio" (orchestral songs) take charge of the romantic part. "Luz," "Capim," "Sina," "Samurai," "Esfinge," and "Minha Irmã" are the swinging segment. The interesting harmonies/melodies and the jazz-like arrangements of this section aroused interest for Djavan's music in the U.S.A. and some of these songs and others were recorded by Manhattan Transfer, among others. The album had important guest artists: Stevie Wonder, Ernie Watts, Hubert Laws, Harvey Mason, Abraham Laboriel, Raul de Souza, and the conducting of Oscar Castro-Neves, and others; several hits were included, such as "Pétala," "Capim," "Sina," "Samurai," and "Açaí." (NEDER, Álvaro, s/ data) Fonte: <<http://www.allmusic.com/album/luz-mw0000700039>>*

nos mesmos lados do LP.

Muito embora o professor Neder exponha que as baladas pop e duas canções lentas dariam conta da parte romântica do disco, já opto por algumas outras categorizações que irão se revelar nas análises. Como exemplo, a canção “Açaí” não possui necessariamente um conteúdo romântico e Nobreza foi feita para um amigo sob encomenda de um terceiro, trazendo um conteúdo de amizade que pelo andamento lento toma-se caracterizadamente romântico. E também, por outro lado, o caráter romântico das letras pode também ser encontrado nas canções ditas suingadas. Uma primeira apresentação das canções em relação ao suporte:

Tabela 2: Canções no suporte (categorizações iniciais)

<u>LADO A</u>	<u>LADO B</u>
“Pétala” (balada pop romântica)	“Samurai” (suingada pop)
“Luz” (suingada rítmica)	“Banho de rio” (lenta roup. orquestral)
“Nobreza”(lenta roup. orquestral)	“Açaí” (balada pop lenta)
“Capim” (samba híbrido)	“Esfinge” (suingada pop)
“Sina” (suingada rítmica)	“Minha irmã” (samba híbrido)

Os Lados A e B possuem então cada um:

- uma das duas baladas *pop* (legenda );
- uma das canções lentas com roupagem orquestral (legenda );
- um dos sambas híbridos (legenda ); e
- duas da músicas ditas “suingadas”:
 - suingada pop (legenda )
 - suingada rítmica (legenda )

O caráter de sistematização na distribuição das canções é um fator observável, podendo remeter a uma sistematização industrial ou mesmo a uma adequação de equilíbrio dos tempos de duração dos lados do disco, porém o último fator teria menor preponderância já que haveria tecnicamente certa “sobra de tempo” no LP cabendo até uma ou duas canções a mais em cada lado. O LP tem aproximadamente quarenta e um minutos e trinta segundos

(41'31'') de execução contínua, tendo o lado A com aproximadamente vinte minutos e trinta cinco segundos (21'30'') e o lado B com aproximadamente vinte minutos (20'01'').

Cabe ainda para os suportes em vinil observar certa importância que era dada às primeiras canções de cada lado, nesse caso “Pétala” e “Samurai”, para os lados A e B respectivamente. Pode-se perceber que os dois solistas instrumentais de maior peso midiático abriram os lados do disco, Ernie Waltz e Stevie Wonder. Também observa-se amplitude de textura e intensidade das mesmas canções marcando um padrão de mixagem e volume para as primeiras faixas.

Cabe observar que esse disco teve ampla execução das faixas e também evitou-se que suas canções fossem inseridas em trilhas de novelas/filmes. Marcia Tosta Dias aponta como as trilhas passaram a influenciar o mercado de discos num paralelismo de lançamentos em áudio (rádio, vinil, K7, compactos) e TV. Porém, para o álbum “Luz” a opção foi que ele acontecesse midiaticamente por si só, independente de vinculação às trilhas de novela. Esse fator só mais tarde seria sistematizado para esse artista, apesar de seu já citado início exclusivamente como intérprete na trilha da novela Gabriela ainda em 1975.

3.3 Análise das canções

Opto, nessa parte, pela apresentação das canções em ordem alfabética. Com o intuito de facilitar consultas aos anexos nessa mesma ordem. Já abordadas questões de distribuição das canções em relação ao suporte, adoto então um modelo de análise aproximado, que conta ainda com um parágrafo introdutório de apresentação da canção, e outro conclusivo em relação à análise dessa.

O modelo de análise tem basicamente três tópicos: aspectos da linha melódica; aspectos da emissão vocal; e aspectos da canção. O último tópico, aspectos da canção, tem esse título com o objetivo de permitir certa permeabilidade entre as diversas análises possíveis (harmônica, lírica, melódica, instrumental e/ou de letra) evitando fechar-se ou deter-se mais em um aspecto, sabendo contudo que sempre algum fator pode preponderar. Por tratar-se da canção como produto híbrido somente um de seus aspectos não contemplaria nem mesmo superficialmente as possibilidades de apreensão e caracterizações.

Dentre algumas caracterizações, necessito fazer considerações primeiramente acerca das rimas. As rimas podem se caracterizar pela “repetição de um som no final de dois ou mais versos. (...) Repetição, no meio dum verso, de som que termina o verso anterior (...) Repetição de um som em mais de uma palavra do mesmo verso (...) Identidade de som na terminação de

duas ou mais palavras (...)” (FERREIRA, 2015, p.1844). Aurélio Buarque de Hollanda lista ainda outras classificações de rimas quanto à fonética, quanto ao valor, quanto à acentuação e quanto à posição no verso e na estrofe, sendo rimas: “alternadas, consoantes, coroadas, cruzadas, emparelhadas, encadeadas, femininas, interpoladas, masculinas, pobres, ricas e toantes.” (idem)

Eventualmente, as rimas são observadas somente em seu caráter de consonância perfeita e assim com relativa obviedade. Há que se observar também o caráter das rimas toantes e de acentuação, que não são rimas de padrão óbvio porém muito importantes sob uma perspectiva entoativa, ou seja tanto da letra cantada quanto escrita e ainda da própria emissão vocal. Assim priorizarei **as classificações fonéticas**, evitando as classificações ligadas a padrão (ricas, pobres, raras/preciosas) e à métrica que seriam de certa forma mais direcionadas à poesia literária. Isso, embora saibamos que a canção faz parte de um campo híbrido entre a música e literatura, mas que de alguma forma as letras se assentam sob uma métrica musical.

As rimas fonéticas então se subdividem em rimas: consoantes¹⁰⁷ (perfeitas); e as imperfeitas subdivididas em toantes¹⁰⁸ (assoantes) e aliterantes. Considerarei as aliterações de maneira paralela por observar a relação rítmico-melódica já apontada também por Tatit como encaminhamento dessa característica ao campo da tematização. Dessa forma, nas análises farei considerações prioritária acerca das rimas consoantes e toantes, com aliterações¹⁰⁹ observadas separadamente.

As aliterações sendo “repetição de fonema(s) no início, meio ou fim de vocábulos próximos ou mesmo distantes desde que simetricamente dispostos, em uma ou mais frases, em um ou mais versos; aliteramento, paragramatismo” (idem, p.105), associadas aos sons consonantais. Assim, são sonoridades que tendem a implementar o caráter rítmico da melodia.

¹⁰⁷ “As que se conformam inteiramente no som desde a vogal ou ditongo do acento tônico até a última letra ou fonema. Ex.: fecundo e mundo, amigo e contigo (...)” (FERREIRA, 2010, p. 1844).

¹⁰⁸ “Aqueles em que só há identidade de sons nas vogais a começar das vogais ou ditongos que levam o acento tônico, ou, algumas vezes, só nas vogais ou ditongos da sílaba tônica. Ex.: fuso e veludo, cálida e lágrima (...)” (FERREIRA, 2010, p. 1844).

¹⁰⁹ Repetição de fonema(s) no início, meio ou fim de vocábulos próximos, ou mesmo distantes (desde que simetricamente dispostos, em uma ou mais frases, em um ou mais versos; aliteramento, paragramatismo.” (FERREIRA, 2010, p. 105).

“Açaí”

Essa é uma das canções caracterizadas inicialmente como balada pop romântica, fator que ainda será melhor aprofundado. Também foi regravada, juntamente com “Sina”, “Samurai” e “Pétala” desse álbum, no principal trabalho ao vivo de Djavan no ano de 2002. Açaí foi primeiramente gravada na voz de Gal Costa ainda em 1981, já chegando à versão do cantautor com um razoável reconhecimento por parte dos ouvintes, o que é um fator considerável na transmissão aural e de afirmação do LP *Luz*.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Ré maior

Extensão: Ré a Fá# (uma oitava e dois tons)	Primeira nota melódica: Ré	Última nota melódica: Fa#
		

Tabela 3: Parâmetros melódicos canção “Açaí”

Saltos principais:

Ascendente (compasso 13) e descendente (compasso 11)



O primeiro salto ascendente é parte da conclusão da estrofe em casa dois que leva ao refrão, e o segundo descendente (compasso 11) levando a conclusão da primeira repetição da estrofe com outro salto ascendente (“re” a “lá”).

2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

Há predominância da melodia cantada em registro das vozes de cabeça e peito, porém no curto improviso introdutório vocal Djavan apresenta uma curva descendente do falsete à sua região grave do registro de peito, demonstrando num rápido recurso vocal não só sua capacidade técnica mas um caráter da vocalidade popular de exploração das variações de timbre entre vozes e registros (e não a equalização de registros preconizada em cantos dramáticos).

Dicção e variações:

A letra é bem apresentada em seu caráter de inteligibilidade, e percebe-se tanto temas quanto o sotaque regional nordestino em algumas palavras como “coração” e “açai”, levando a indicações de processos de figurativização. Isso fica mais evidente no tema da letra do refrão em algumas acentuações regionais das palavras, contribuindo na teoria do canto ligado à fala.

Também ocorre uma vocalização sem letra na introdução que então trancrevo abaixo:

Muito grande o tamanho da letra logo abaixo... “Açaí”

Açaí



intro: voz humming

A principal variação relativa ao material tradicionalmente grafado é essa breve introdução em *humming* executada no disco, mas além dessa Djavan faz uma repetição da palavra ilusão em nota mais aguda que a da primeira repetição, diferente da que consta nesse

mesmo material grafado de songbook. Na variação ele volta a atingir o falsete, enquanto que na primeira repetição a nota se dá em voz de cabeça. São variações técnicas recorrentes.



É uma variação predominantemente melódica na repetição da parte A da canção em seu compasso 10, contudo ela é brevemente mais longa nessa variação do que a figura inicial, fugindo à métrica inicial. Também transparece que no campo passional aponta-se que há alguma tendência de notas mais agudas serem também mais longas na interpretação vocal (e assim mais contrastantes em relação ao acompanhamento instrumental). Aqui pode-se tomar o procedimento como sendo pontualmente do campo passional.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

Intro //: A ://: BB://: (re)Intro (solo sax)://: A ://:BB:// B em fade out

Harmonicamente é uma canção que alterna as regiões da tônica e da subdominante com acordes interdominantes de preparo aos acordes dessas regiões também aparecendo sob diversas formas: Xo, V/V-IV e Vsus. Assim a permanência na região de dominante é mitigada, e basicamente em duas regiões tonais (tônica e subdominante) Djavan desenvolve todo o tema cancional. A alternância de duas regiões (e não as três regiões categóricas do sistema tonal), sobretudo tônica-subdominante ou tônica-dominante, também é fator apontado para as canções de caráter oral no Brasil.

Instrumentação:

É a canção mais característica de uma mistura entre os músicos da banda de base. Não se pode apontar a atuação de uma ou outra (bandas A e B). Ao contrário atua o baterista brasileiro Téo Lima da banda Sururu de Capote juntamente com o baixista da banda A, o mexicano radicado nos EUA Abraham Laboriel. Predominam teclas acústicas de piano e um arranjo de cordas orquestrais em segundo plano também num bloco sonoro passional e em notas alongadas e ligadas.

A canção inicia-se com uma curta frase de contrabaixo elétrico em rubato que passa a um jogo de pergunta e resposta com o piano. Cordas orquestrais (violinos, violas e violoncelos) fazem a deixa anacrústica para entrada dos todos os acompanhamentos de base destacando violão dedilhado e vocalização introdutório. O andamento lento torna a textura instrumental ainda mais transparente e há forte impressão musical romantizada guiada pelo solo de saxofone soprano tocado somente entre a primeira e segunda repetição da canção (não volta na segunda repetição). Tal andamento resulta numa das canções mais longas do LP. O equilíbrio do andamento lento e uma possível passionalização extrema da canção é possibilitado pelo violão dedilhado e triângulo/condução de chimbal tocados com células rítmicas dobradas sobretudo na parte A. Consta o arranjo dessa base rítmica por Ronnie Foster. Abraham Laboriel também executa muitas notas em técnica de slap, que também tem como resultado sons bastante percussivos e rítmicos. Nos refrões (parte B) a melodia vocal ganha caracteres temáticos mais pontuais e passa a predominar a percussão do bongo também direcionados para esse campo da tematização e do ritmo musical. O refrão encerra a música com repetição *ad infinitum* até entrada do *fade out*.

O solo de saxofone tem seção intermitente entre as duas repetições da canção e o instrumento figura só, e somente só, nesse ponto, sem outros contrapontos na canção. Esse também é um fator de equilíbrio na exploração da sonoridade, já que seria natural, sobretudo numa performance ao vivo, que o instrumento surgisse ou na introdução ou na finalização.

Letra:

Rimas: assento - vento; assombração - coração; afã - clã; sereia - areia; Açai + guardiã - imã

As assonância de nasalidade estão em negrito

Aliteração geral na canção privilegia a reitação do uso do r em pronúncia dita “fraca”, quando aparece ou entre vogais ou entre uma consoante (b,v,g) e uma vogal, seja; em A : poeira (...) assombração (...) coração (...) sangrando (...) palavra; na repetição de A; puro (...) sereia (...) areia (...) ira de tubarão (...) brilha; e no refrão: besouro (...) branca. Essa pronuncia reiterada também aponta a qualidade de dicção ligada à fala por parte de Djavan.

Aliterações tópicas dos versos combinadas com assonâncias nasais (em negrito):
 tomando assento (...) som de assombração. E aliterações gerais: rajada de , zum de bezou
 sol brilha por si

Uma frase se destaca na fusão dos diversos procedimentos citados (aliterações tópicas destacadas e assonâncias nasais sublinhadas), começando a apontar a capacidade diccional expandida do intérprete em relação à efeito da voz falada:

“som de assombração coração sangrando toda palavra sã.”

Obs: a frase também faz a transição para a repetição da parte A, tendo relação com um “novo” desenvolvimento rítmico, que é fundamental pelo lento andamento que poderia rapidamente esgotar ou saturar o interesse da canção pela polarização passional. Como apontei isso é bem resolvido por dobras rítmicas de instrumentos percussivos (chimbal e triângulo) e o violão dedilhado. Lembro que é a única canção em que Djavan dedilha o violão no LP, predominando o toque dos acordes em bloco para as outras faixas.

Em relação ao funcionamento do som de consoantes dentro da emissão vocal, sabe-se que as vogais se comungam mais fortemente com o canto legatto, e as consoantes adquirem um caráter rítmico pela interrupção do som. Contudo, num canto ligado à fala, as consoantes bem pronunciadas irrompem um maior grau de inteligibilidade potencializando a representatividade do dizer coloquial. Assim, pode-se considerar que as aliterações inseridas nessa composição e a necessidade de enfrentamento rítmico dessas pela melodia denotam também um caráter temático, mesmo sendo uma canção de conteúdo romântico e passível a alongamentos de notas, vibratos, melismas mais recorrentes dentre outros caracteres desse campo de procedimentos passional. Em sua subjetividade técnica esse enfrentamento é naturalizado.

Além do fator aliteração, deve-se considerar também a colocação das palavras na melodia e dessas no conjunto rítmico de acompanhamento e condução. Nesse caso, há um recurso explorado por Djavan que é normalmente aproveitar uma pausa nos tempos fortes e iniciais de compasso (fator que ele também explora harmonicamente). Assim poderia ser apontado como um grau de contrametricidade melódico e harmônico em relação ao fundo cométrico. Por fim, como um último fator de tematização destaco as variações de interpretação na repetição do curto refrão, com destaque para essas no trecho “zum de besouro”.

O compositor produz um material sobre o qual ele vem então a demonstrar sua própria capacidade interpretativa, de maneira que forja sua dicção pessoal tanto quanto compositor quanto como intérprete.

Assim concluo que há hibridação dos procedimentos fundada também na capacidade interpretativa e de dicção, possibilitando que a emissão vocal flua pelos procedimentos, sem perder seu caráter subjetivo de ligação à voz falada do próprio cantautor.

Há um caso de apontamento dessa canção pelo *métier* jornalístico, e consequentemente pelo senso comum, acerca do caráter *non sense* relativo a conteúdo semântico da letra, porém sabe-se que “a poesia é um desvio da norma”, apontamento trazido pelo professor Amador Ribeiro Neto em banca de qualificação ao parafrasear Jean Cohen a partir de seu artigo “A função poética” de 1978. Dessa maneira opto por desconsiderar tal caracterização jornalística para a análise.

Por fim, na análise que faço da unidade do disco pela reiteração de palavras gerando certa coesão, lembro que a palavra “zum” também é utilizada na canção “Luz”, porém com a grafia “zoom” e em seu sentido relativo ao foco mais aproximado na fotografia. E assim são reiteradas foneticamente no espectro amplo do LP.

Conclusões de análise sobre “Açaí”

Essa música seria colocada em uma escala final representativa das canções do álbum como pertencendo ao campo passional, mas apresentando elementos temáticos em função da rítmica melódica do refrão interpretada e reinterpretada com um razoável grau de contrametricidade e de variabilidade sobre o material original. Também cabe considerar as aliterações e assonâncias inseridas na composição como um outro fator rítmico preponderante para a melodia. Por fim, se observado atentamente, o seu conteúdo não é predominantemente romântico, e tal referência emerge pelo caráter lento da canção, algumas palavras fortes nesse sentido reiteradas: a paixão, *la passion* e coração, e ainda o padrão de solo de saxofone para canções românticas que faria a cena dos 1980. Ou seja, não é possível categorizá-la como passional romântica sendo melhor optar por uma “balada pop lenta”. As principais inserções sonoras com algum caráter estrangeiro, resultando em algum possível hibridismo, nessa canção brasileira são: a sonoridade do saxofone soprano (executada então por músico brasileiro) e; o bloco de cordas orquestrais. O saxofone seria um outro solista proeminente além da vocalidade melódica do cantautor. Nesse idiomatismo instrumental a intensidade de execução e os alongamentos de notas são muito característicos e moldáveis ao campo passional. Para que isso seja possível, e consequentemente enfatizado, o andamento cancional invariavelmente cai, um fator já apontado por Tatit acerca do tema da passionalização. A sonoridade do saxofone seria extremamente reiterada nos anos de 1980, chegando a constituir

uma linguagem bastante compartilhada nas canções românticas de toda a América. Isso é documentalmente observável no pop e rock nacionais dos anos de 1980 e nas canções pop internacionais já desde meados dos 1970¹¹⁰. Numa análise relativa à MPB pode-se dizer que essa sonoridade solo não era comum nos 1970 e 1960. O resultado talvez de um hibridismo mais contrastivo numa canção da MPB é mitigado pela boa relação romântica que a canção apresenta com o instrumento, mas também pelo uso alargado do instrumento a partir desse período. A partir dos 1980 então essa sonoridade constituiria uma atividade muito compartilhada nas canções populares centrais e com algum sabro romântico, passando gradativamente a constituir um romantismo cosmopolitano nessas canções e mesmo tornando as fronteiras da MPB mais permeáveis a um caráter romântico latente.

“Banho de Rio”

Canção que se inicia ao estilo voz e violão com forte impressão de signos nordestinos como: “cantador”, “lampião”, “sede” e “secou”. Além de um canto de caráter lamurioso sobre o tema da ausência de um amor que se potencializa na interpretação da canção, Banho de Rio é inicialmente descrita como canção lenta de roupagem orquestral.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Am (Lá menor)

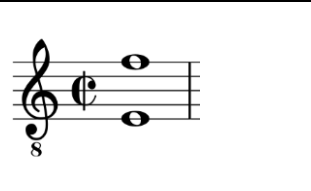
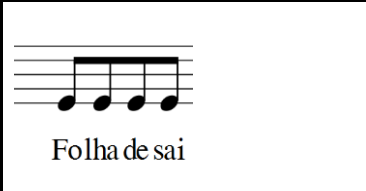
Extensão: Mi a Fá (uma oitava e meio tom)	Primeira nota melódica: Ré	Última nota melódica: Si
		

Tabela 4: Parâmetros melódicos canção “Banho de rio”

Saltos:

¹¹⁰ O músico Mário PC Filho, em seu livro “O saxofone pop dos anos 80” (CASTILHO FILHO, 2012), aponta que o instrumento não só chegou a outro contexto musical nos anos de 1980 através da cena pop, mas também foi vinculado de um forma extrema (chegando mesmo à saturação sonora nos anos 1990 com inserção em subgêneros de cunho comercial) a contextos de filmes da época, de promoções de vendas, de comerciais televisivos, e ainda à uma sensualização e erotismo também para jingles e temas românticos não cantados, dentre alguns fatores principais de extrapolação daquele timbre e idiomatismo instrumental que esse autor apresenta.

Ascendente (compassos 14 e 15: Mi a Si)



Descendente (compasso 7 e 8: Si a Fá#)



2. Aspectos da emissão vocal:

Pequenos golpes vocais de referência a cantadores nordestinos quebrando a “monotonia” e a sustentação das notas longas, e evitando assim uma interpretação do procedimento como exclusivamente de cunho passional. Adquire-se dessa maneira um caráter mais de lamento explicitado na interpretação. Pode ser descrito como um “portamento popular” que acontece na pronúncia alongada da palavra “rio”, dando a impressão de um berrante ou canto lamurioso (uma vez na primeira repetição e por duas vezes na segunda repetição). Além disso, a mesma nota conta com um glissando feito sobre o salto supracitado, trazendo outro caráter de variação de afinação também relacionável ao canto popular e à “imprecisão de afinação da voz falada.” (WISNIK, 1999). Mario de Andrade já havia anotado em relação aos aboios nordestino, que “o aboio é um canto melancólico, com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas”. (ANDRADE, 1987, p.54) . O autor lembra ainda que em sua proximidade oral extrema é um canto “todo pessoal que varia de indivíduo para indivíduo. (...) Nota de Mário de Andrade: “o que verifica a minha **observação sobre o individualismo do canto brasileiro**” (idem, p. 55). Esse último ponto observado se refere à mesma ideia do canto subjetivo popular aqui apresentada. Lembro ainda que a temática da letra da canção contribui para essa interpretação relacionada ao aboio, já que logo lá na primeira frase da repetição ele apresenta a letra: “(...) Dias como bois passam e nem me vêem, a meu cantador versejar pra quê? (...)” (DJAVAN, 1982).

Uso de registros:

Predomina o registro de cabeça, Djavan não usa improvisos vocais nessa canção preferindo os efeitos supracitados.

Dicção e Variações:

Baixo grau de variação tanto melódica quanto rítmica, sendo que as últimas surgem levemente na repetição do refrão da canção, enquanto as primeiras não foram observadas sob o aspecto de redesenhar as alturas melódicas em repetições.

3. Aspectos da canção:

Forma e Harmonia:

//Intro // A // B // A // B //

Predomina a tonalidade menor em acorde de tônica, esse com variações nas dissonâncias de notas como 7M; 6ª; 6ªm; 4ª, sendo colocadas no baixo do acorde. Também ocorre manutenção do tema sobre a região de dominante, sendo a introdução e início da melodia cantada realizados nessa região do acorde V7, aqui nessa tonalidade E7. Depois disso também predomina a região da tônica (Am), e as passagens pela região subdominante são cadenciais em acordes de passagem. Assim prevalecem duas regiões, tônica e dominante.

Instrumentação:

Voz violão e arranjo orquestral de cordas

Contrasta com a homofonia de voz e violão a instrumentação orquestral em naipes de cordas. A sonoridade de violino aproxima-se de uma sonoridade de cunho regional e não se caracteriza o bloco homofônico do naipe de cordas.

Letra:

Faz referências a signos nordestinos: cantador, [L]lampião, sede, secou, fumega.

Metáforas e comparações: “sonho secou”, “nesga de amor”, “dias como bois”

Caráter lamurioso no verso: “sem meu amor não tomo banho de rio nem sou feliz tão cedo”

Rimas: brim - mim; secou - amor; parede - sede.

Conclusão:

Estilo compositivo e interpretativo que acabou sendo bastante referencial ao álbum de estréia do artista, “A voz, o violão e a música de Djavan” (data). Nesse mesmo sentido cabe lembrar alguns temas que vão ao encontro desse seu referencial próprio “cantador desejou pra mim”.

Os efeitos mais “impuros” ou “sujos”, não permitidos por exemplo ao canto lírico, figuram aqui, e possibilitam ao imaginário receptivo a associação da canção aos músicos populares nordestinos: repentistas, improvisadores, “cantadores” e trovadores, sendo que esses também em geral apresentam o auto-acompanhamento instrumental de cordas como prática, ao contrário dos aboios que em registro de Mário de Andrade seriam cantos de trabalho de caráter solo ou utilizando o termo técnico um canto “a capella”, contando inclusive com variações de cunho pessoal como anotou o pesquisador brasileiro. Ainda nessa mesma perspectiva, a sonoridade do violino acaba referencial a uma sonoridade aproximada da rabeca que é muito utilizada no nordeste, restringindo uma caracterização propriamente orquestral. Constitui-se uma reinterpretação de caráter híbrido trazendo a sonoridade do universo instrumental cosmopolitano da música artística à uma caracterização propriamente regional. O destaque do violino do naipe de cordas desconstrói a caracterização típica feita em bloco das interpretações orquestrais e sinfônicas de forma geral, ao deslocar o instrumento do campo homofônico que se caracterizaria na execução juntamente com os outros instrumentos de cordas.

“Capim”

O primeiro samba do LP, Capim seria um exemplo categórico de canção com caracteres de tematização. Sua divisão rítmico-melódica caracteriza bem as possibilidades interpretativas acerca da possibilidade de variabilidade da rítmica melódica, contento também uma citação ao intérprete Jackson do Pandeiro, que teve e ainda tem grande representatividade nesse campo cancional. Usa-se popularmente o termo “divisão” para indicar a capacidade interpretativa de caráter rítmico sobre a melodia, seja pela aceleração/retardo das notas ou por reinterpretações da métrica mais original da canção.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Fá maior

Extensão: central a Fá	Dó	Primeira nota melódica: Dó (5º grau do acorde F7M [I7M])	Última nota melódica: Sol (5º grau do acorde dominante C7(9); 2º grau da tonalidade principal)
			

Tabela 5: Parâmetros melódicos canção “Capim”

Salto: Ascendente (compasso 19: Lá a Fá):



Descendente (compasso 12: Re a Mi):



2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

Há uma combinação do registro grave (de peito) passando a misto e cabeça com a ascendência por graus conjuntos depois de grande reiteração temática das notas graves e médio-graves iniciais.

Dicção e variações:

Canção temática com predomínio de caracterização rítmica da melodia (tematização). Destaco a divisão rítmica da melodia nas frases iniciais “Capim do Vale vara de goiabeira na beira do rio paro para me benzer”, revelando ainda o uso das aliterações reforçando o caráter rítmico. Contudo, como tenho observado existe uma certa polarização de procedimentos

temáticos sem deixar de ocorrer procedimentos passionais. Dessa forma transcrevo os compassos 26 e 27, que acaba configurando um ápice de altura e maior duração da melodia:



Seriam as notas mais alongadas da canção, com predomínio amplo de outras notas mais curtas no todo. Observa-se que é exatamente nesse ponto da canção que Djavan insere algum conteúdo romântico com o tema amor novamente surgindo, exatamente de forma parelha ao ponto mais alto (agudo) e longo da melodia em “fim”, descendo a “levou” e depois a “amor”.

Enquanto isso, na melodia da canção predominam amplamente as divisões mais rítmicas abaixo (Ex: trecho que contém a citação de letra (e não de melodia) “A ema gemeu no tronco do Juremá”) basicamente em colcheias e semicolcheias em região grave (voz de peito) com conclusão nesse padrão rítmico-melódico descendente após nota aguda:



3. Aspectos da canção:

Forma e Harmonia:

Intro // A // B // A // B // fade out (Intro)

Tonalidade maior, sendo o início a parte A uma repetição de uma quadratura de acordes - I - Io - ii - V7 - que Djavan utiliza com algumas variações não só em outros sambas como “Fato Consumado” mas também em algumas canções desse mesmo disco. A parte B tem variabilidade do campo harmônico de Fá maior, apresentando acordes como: ii7, iii7, vi7, e ao aproximar-se do fim da parte cadências “dois-cinco” e uma última cadência V7/V7/V7M¹¹¹/V7 para a tônica I7M, que então retoma a quadratura de acordes já citada.

Instrumentação:

¹¹¹ É o próprio V7 “disfarçado” e que já havia figurado nessa forma no início da parte B.

Canção do disco cuja base instrumental foi concebida e executada pela banda brasileira do artista (banda B), a “Sururu de Capote”.

Solo realizado na coda pelo produtor do álbum Ronnie Foster: solo de Mini-Moog aparentemente contrastante num samba, porém Djavan já apresentara tal procedimento em dois sambas, “Total abandono” e “Jogral”, do álbum anterior *Seduzir* (DJAVAN, 1981) demonstrando sua predileção por hibridações de elementos aparentemente não tradicionais ao gênero (instrumentação eletrônica). Em *Luz* contou com um solista mais categórico em relação ao timbre de teclas eletrônicas que passa a ter proeminência na música popular urbana desde meados da década de 1970 como um “sucessor” da guitarra elétrica que figurara logo no pós-guerra. Essa mesmas teclas eletrônicas operadas em mini-moog haviam figurado no álbum anterior de Djavan sendo executadas na ocasião por um músico brasileiro. Esse fator pode ser apontado como um compartilhamento tecnológico entre os músicos urbanos, indicando caracteres cosmopolitanos importantes nas atividade musicais.

Letra:

Indico uma citação ao intérprete Jackson do Pandeiro na letra ao referenciar um dos sucessos do cantor paraibano em “(...) a ema gemeu no tronco do juremá (...)” da música “O canto da Ema”¹¹² (João do Vale/Aires Viana/Alventino Cavalcanti) de 1920 o que também acontece de outra forma na busca das divisões da rítmica melódica muito peculiares e “deslocadas”, consolidando uma menção referencial a esse mesmo intérprete paraibano citado. O cantor e ritmista Jackson do Pandeiro veio a falecer exatamente naquele ano de 1982.

As Rimas principais: beira – goiabeira; benzer - fazer; amor - flor; pouquinho- ninho.

Surge pela primeira vez um **anagrama** nas análises, fator que será recorrente nas faixas do álbum, no tema “o mar – amor”: “como areia no mar (...) que fim levou o amor?”. Na análise futura desse trabalho abordarei o tema de forma específica.

O anagrama sendo é definido como “palavra ou frase formada pela transposição das letras de outra palavra ou frase”¹¹³ (FERREIRA, 2010, p. 136). Contudo, a partir dessa primeira definição mais simplista e dicionarizada, faço aqui as primeiras considerações mais

¹¹² (CAVALCANTE, Alventino; VIANNA, Ayres; VALE, João do. Intérprete: PANDEIRO, Jackson do. O Canto da Ema. in: Aqui tô Eu [LP] Phillips, 1970)

¹¹³ Na literatura brasileira o anagrama se caracterizou muito pela inversão em nomes próprios como os casos de Iracema e América na literatura de José de Alencar, e mesmo a variação do nome próprio de Guimarães Rosa em Soares Guiamar. (FERREIRA, 2010, p. 136)

aprofundadas acerca do anagrama. Os anagramas tiveram um enfoque poético e linguístico a partir da perspectiva estruturalista de Ferdinand de Saussure, sendo que “a lei do anagrama, ou ‘paragrama’, ou ‘hipograma’, enfim, a lei do texto sob o texto, é a lei da língua” (SISCAR, 1997, p. 173). Nessa pesquisa, essa primeira incidência apontada conduz à uma busca do mesmo processo em outras canções. Cabe observar que há um fator de ligação entre esses elementos, sendo fundado a partir de um procedimento ou então da própria língua e assim da linguagem cancional coloquial em questão:

A procura das leis de aparição do hipograma sob o poema é uma procura da identidade do símbolo, desta lei que permanece a mesma de um poema a outro, de uma leitura a outra, que sobrevive a ela. Desta lei que permitiria fixar de uma vez por todas a forma de sobrevivência da língua ou da tradição dentro do tecido do poema (SISCAR, 1997, p.175)

Segundo Marco Antônio Siscar, o próprio Ferdinand de Saussure, em suas pesquisas, teria então enviado cartas a diversos autores interrogando esses a “respeito de uma virtual intencionalidade do processo anagramático” (SISCAR, 1997, 175). Aqui nesse trabalho faço primeiramente uma coleta dos possíveis anagramas como dados de pesquisa. Trago considerações posteriores relativas não necessariamente à uma regra de uso desse anagramas, mas da colaboração dos mesmos no estabelecimento tanto de uma unidade lírica ao álbum *Luz* de uma estética cancional desse cantautor que o relaciona a outros da MPB.

Por fim, destaco que os anagramas, ou hipogramas nessa perspectiva cancional que se pretende traçar, iriam além de um conceito mais fechado como o que é primeiramente descrito, e que dessa forma, como também aponta Marco Antônio Siscar, revelariam o que seria uma metáfora de um jogo de xadrez resultando na movimentação das peças para forjar novas constituições simbólicas para as palavras. Ou seja, deseja-se levar em conta no trabalho tanto a língua escrita como a falada, tanto o modelo de canto falado como a menor formalidade aparente da escrita da letra cancional, e também os processos de reiteração que acabam ocorrendo em anagramas. Por fim, cabe observar ainda os “quase anagramas” que reiteram, de alguma maneira, os mesmos efeitos nas canções e na emissão vocal. Todos esses elementos constituiriam práticas que vão além da mera transposição e combinação de letras entre as palavras, mas permeando as canções de forma orgânica e plenamente inseridos no “efeito de dizer algo” do canto popular brasileiro. Tomado ao pé da letra a reiteração anagramática “o mar - amor” não constitui um anagrama por fugir de um núcleo de palavra, mas sim o “quase anagrama” que em enunciação cantada é relevante na análise proposta.

Por fim, destaco que esse quase anagrama, “o mar – amor”, teria sido também categórico à produção cancional de Dorival Caymmi, que apontei como sendo um primeiro modelo de cantautor da música popular brasileira, porém numa época em que os trabalhos de composição e interpretação eram mais apartados entre si pela cena radiofônica da primeira metade do século XX.

Conclusão da análise de “Capim”:

Predomina uma fusão musical sobre o gênero samba. Alguns deslocamentos e acentuações da caixa de bateria trazem elementos popularmente chamados de “funkeados” que juntamente ao timbre de teclas eletrônicas (mini moog) resultam em caracteres híbridos e consequentemente cosmopolitanos para a canção. Os timbres claros de teclas eletrônicas e improviso/solo retiram o samba de um posicionamento de caráter mais tradicionalista ou especializado ao gênero, rompendo também a forma cancional mais categórica e que teria seções claras. Essa relativa abertura de forma ocorre por via do efeito de *fade out* e assim, apresenta uma forma aberta e uma seção livre de improviso instrumental.

Mesmo nessa canção de caráter temático (aliteraões destacadas, divisão rítmico-melódica ilustrável e andamento ligado a um gênero dançante) o cantautor utiliza algumas poucas notas alongadas em pontos mais agudos da extensão, reapresentando a ideia que venho construindo de que os intérpretes mais referenciais da MPB circulam com desenvoltura técnica e interpretativa seja pelos campos passionais, figurativos e temáticos, bem como pelos registros vocais sem necessária equalização de timbres, e também fluindo por gêneros cancionais. Gêneros que por si só na canção brasileira apresentam caracteres híbridos não se fechando mais em um único termo para sua designação/categorização.

“Esfinge”

Canção passível de categorizar o estilo *fusion* do álbum porém razoavelmente polarizada pelo estilo norte americano da *soul music* quando transparece o timbre da guitarra. Djavan faz bom uso dos improvisos vocais (introdução, intermitentes e finalização da canção) e apresenta uma letra de conteúdo romântico. Cabe iniciar a análise lembrando que a “esfinge” é uma figura híbrida que permeou tanto a mitologia grega quanto a arquitetura egípcia. Nesse último caso, a construção mais categórica é a esfinge de Gizé que possui cabeça humana (de faraó) e corpo de Leão, situando-se no planalto de Gizé ao norte do Egito.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Mi maior (E)

Extensão: Si a Ré (1 oitava + um tom e meio)	Primeira nota melódica: Dó#	Última nota melódica: Sol#
		

Tabela 6: Parâmetros melódicos canção “Esfinge”

Salto:

Ascendente:

início da melodia: (Do# a Si)



Descendente:(compasso 19: Sol¹ a Dó#)



Uso de registros:

Esfinge é categórica na questão de apresentação de uma introdução vocal. Os songbooks optam por grafar somente as melodias que contém letra, fato que se observa também com outros compositores, principalmente no caso de Gilberto Gil.

O início da melodia cantada traz um salto de oitava de dó 3 a dó 4, sendo que o Do# “pedal” é uma recorrência tanto do refrão (mote) quanto da parte B. O uso recorrente de improvisos vocais pelo cantautor, e da nota do# (terça da Tônica) como espécie de “pedal” vocal pode ser apontado como tendo relação com a técnica de *scat singing* norte americano.

Nessa mesma introdução retomo a questão de exploração de diferenças de registros que já abordei em outros pontos do trabalho, e também a ser abordado principalmente na canção Luz. Na última Djavan explora a diversidade de registros em letra enquanto que em Esfinge o faz por variações melódicas e vocalizações não letradas.

Dicção e Variações:

As variações ficam por conta dos improvisos vocais, a melodia letrada é bem representativa do material grafado.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

// Intro // A // B // A // B //fade out

Maior incidência das cadências ii - V e iiº- V entre todas as canções e sobretudo na parte B. Essa cadência, como se sabe, muito tipificadas pelo *jazz* e passível ao apontamento de questões idiomáticas para improvisação. Também figuram muitos acordes com 7ª m, caracterizados aos blues durante a primeira metade do século XX. Porém é predominante um estilo de uma balada pop funkeada, caracterizado pelo timbre da guitarra rítmica¹¹⁴ de Paul Jackson Jr. Como apontei é uma guitarra de base de encaixe, que se coloca em tempos e contratempos não explorados pelos outros instrumentos da base harmônica, assim destacando-se na textura conjunta pontualmente mais do que simplesmente somar-se às bases harmônicas já existentes.

A melodia com letra tem início pela região de subdominante, na cadência subV7 - IV7M, seguindo uma quadratura estável de quatro acordes na parte A (I7M - sub V7 - IVM - bVII7). A parte B traz o acorde de empréstimo modal bIII, e uma sequência de quatro

¹¹⁴ *Rhythm guitar* ao pé da letra séria guitarra rítmica, porém pode-se deduzir outros termos como “guitarra de encaixe”, fator que o próprio guitarrista aponta, dizendo que “não é tão importante o quanto você brilha e sim que onde você brilha brilhe intensamente. E a única forma com que você pode brilhar intensamente não é pisando onde todo mundo está pisando, você espera a sua vez e é aí quando você vai [toca]” (JACKSON JR., Paul. in *I Came to Play: Science of Rhythm Guitar* [DVD], s/ data). Original em inglês: “It’s not so much important how much you shine, it’s that when you shine you shine bright. And the only way that you can shine bright is by not stepping on everybody else is tolds, you wait your turn and that is when you go”. Fonte: Série de vídeos “Paul Jackson Jr.- The science of the rhythm guitar”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BXufB17zcgo> >, [2’17’’ a 2’29’’ de total 2’30’’]; acesso em: 10 de agosto de 2017.

cadências do tipo “dois-cinco” sem necessariamente serem resolvidas em suas tônicas (o que ocorre propriamente só na última dessas cadências). Esse trecho musical coincide com o trecho da letra “acasalar o canto do mar com minha voz de cantor e fazer do meu canto um brado tão fundo que só um grande amor atinge”. A resolução da quarta cadência “dois-cinco” (chegando no segundo grau menor ii - região de subdominante e passando ao relativo IV) então sobre “**amor** atinge”. Essa conclusão parcial precede uma cadência final IV-V que chega à tônica retomando a quadratura harmônica inicial já citada para a introdução e o refrão (I7M - sub V7 - IVM - bVII7).

Instrumentação:

Piano e guitarra se destacam compondo a textura inicial, com timbres que remetem a *soul music* norte americana dos anos de 1970. Banda base A responsável pela instrumentação popular de baixo, bateria e teclas eletrônicas. Em relação às outras canções o timbre da guitarra rítmica peculiariza a canção no todo do álbum. O guitarrista é elemento do mesmo time de estúdio da banda A em outras produções. Claramente evita-se a utilização da guitarra na maioria das canções, como opção ao timbre personalista e com linguagem brasileira executado do violão de Djavan. Para essa canção a caracterização vocal em improviso é muito mais latente, e o timbre de guitarra traz resultados de variabilidade de timbre e rítmicos para a textura da canção em relação às outras canções do álbum, implementando maior diversidade ao álbum *Luz*.

Letra:

A letra de esfinge revela novamente o anagrama: **amor - o mar**. Retomando que esse tema trata da inversão das letras nas palavras, de forma que uma palavra está contida na outra, e ambas seriam então reiteradas na canção. A parte A inicia a melodia cantada com “O mar (...)” e a parte B por sua vez com “Se o amor (...) o canto do mar (...) que só um grande amor”. Ou seja, pela primeira vez o quase anagrama também situa e demarca as partes musicais da canção. É um fator relevante no modelo de análise que busco, sem polarizar letra ou música, ou o que seria pior analisa-las de forma independente. Assim, trago elementos que unem e misturam as análises de letra e música.

Rimas: o mar- uma; paixão - mão; meus- encheu; acasalar- mar; fundo - mundo; atinge - esfinge.

A frase: “(...) um jeito de acasalar o canto do mar com minha voz de **cantor** e fazer do meu canto” pode ser considerada tanto como contendo mais um anagrama (canto-cantor), quanto na novamente na perspectiva de um processo de figurativização da atividade do cantautor. Além disso, é possível apontar um paralelo da junção do canto do mar e voz de cantor com a figura híbrida da esfinge, interpretando-se essa letra a partir do pano de fundo da imagem da esfinge. A letra se encerra com a possibilidade do eu-lírico “amolecer o mundo e o seu coração de esfinge”, metáfora essa que leva consequentemente à uma outra metáfora o “coração de pedra” da sólida esfinge da arquitetura egípcia. Assim, constrói-se um jogo entre os elementos concretos (da esfinge) e os elementos de desejo do eu-lírico que aparecem durante toda a canção a serem solidificados (concretizados).

Ao apresentar a primeira parte cantada a partir de “O mar”, Djavan construiu os versos subsequentes com verbos associados ao tema: “vazou” “encheu”, “evaporou”, “caiu” (em gotas) “nublou”, com forte associação semântica. A segunda parte (parte B) é uma transição de tema e então refere-se ao “amor”, os verbos que então se associam a amor (por via de paralelismo à parte A) destacam-se em: “pode”, “fazer”, “acasalar”, “fazer”, “atinge” “amolecer”, fortalecendo um ideal de desejo de acontecimentos para a parte B. Assim, partes A e B expressam-se em paralelo e são introduzidas por via do anagrama em destaque.

Conclusão de análise da canção “Esfinge”

Ao lado da canção Luz seria uma das canções com maior sequenciamento de acordes, muito embora onte com a quadradura de acordes que Djavan usa recorrentemente na parte A das canções. Contudo, o teor dos encadeamentos revelam sim um aporte jazzístico mais característico já que na análise harmônica, Esfinge expõe a maior incidência das cadências ii - V e ii7(b5) - V, os conhecidos “two-five” daquela que se categoriza hoje como “harmonia funcional”, que aqui chamo de “dois-cinco” e são tipificados pela harmonia cadencial jazzística. O fator não ocorre com essa incidência nas outras canções do álbum, com um dupla incidência observada em “Capim” e outras somente pontuais.

Foi também uma das duas canções que contou com o uso da guitarra elétrica trazendo uma linguagem *funk*, *pop*, *smooth jazz* caracterizadamente mais contemporânea através de Paul Jackson Jr. que compões o time de músicos de estúdio da soul music norte americana.

Dessa maneira, “Esfinge” é a canção que se aproxima um pouco mais de características cancionais norte-americanas. O pano de fundo da canção é ideal para certa proeminência de uma maior liberdade vocal e exploração da voz como um instrumento (despida de letras), que Djavan então apresenta amplamente nessa canção.

“Luz”

Canção que dá título ao álbum, Luz apresenta um difícil grau interpretativo vocal e mesmo de execução instrumental. Também não possui regravações características ou que possam ser mencionadas em valor documental parelho à essa gravação. Mesmo as performances ao vivo de Djavan com outras formações de bandas contemporâneas resultam em apresentações muito diferentes desse formato icônico gravado para a canção “Luz” no álbum *Luz*.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Ré maior

Extensão: Lá a Ré (variação da 2ª repetição do compasso 26); duas oitavas + um tom e meio.	Primeira(s) nota melódica:	Última nota melódica: Ré
		 pró - pria luz

Tabela 7: Parâmetros melódicos canção “Luz”

Salto: (ascendentes são mais característicos nessa canção)

Ascendente:



2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

A canção categoriza a exploração ampla dos registros também ocorrendo na enunciação da letra. Em Luz, Djavan usa inicialmente registro de peito vindo de uma região grave da sua tessitura. Com o caráter ascendente da melodia faz a transição ao registro de cabeça em parte médio-aguda da extensão, e por fim usando o falsete na frase “arcoirizando a solidão”. Nesse caso, há exploração dos registros em melodia cantada, o que pode ser considerado mais difícil tecnicamente do que em improvisos de sílabas sem sentido literal e improvisos livres.

Dicção:

A inteligibilidade da dicção para a amplitude de registros que foi utilizada é destacável enquanto um caráter técnico pessoal e de subjetividade do cantautor. Pelo caráter temático ocorrem algumas elisões de palavras, nesse caso há a verbalização do termo Candomblé→Oxum, resultando em “candombleou”, a transformação do substantivo em verbo pode ser lida como um hibridismo linguístico gerado pelo caráter temático de enunciação vocal. Tal fator é alavancado também pelas verbalizações paralelas anteriores e posteriores: “marelou”, “zamburar”¹¹⁵, que acabam indexando “candombleou”, primeiramente em rima e depois em seu caráter verbal. Porém, de forma geral, é uma canção que categoriza uma dicção muito inteligível, como tem-se dito também ligada à fala, sem perder coloquialidade mesmo nesse ampliado grau de dificuldades técnicas interpretativas mencionado, seja na emissão melódica expandida ou no alto grau de enunciação temática da letras. Assim, Luz revela um alto nível interpretativo vocal de Djavan, o que amplia-se em subjetividade em função de não haverem regravações verdadeiramente referenciais dessa mesma canção.

Variações:

Principal variação melódica também entre as repetições de “arcoirizando a solidão” ambas em falsete, porém com diferenças melódicas na segunda repetição chegando à nota mais aguda produzida no disco por Djavan, também não notada no material tradicional. O

¹¹⁵ Zamburar consiste em “praticar a adivinhação através do jogo de búzios (...) Consultar oráculo. Do quimbulo - *zambula*, correspondente ao quicongo, *zambula*, ‘falar Nzambi para confirmar a verdade de qualquer coisa’ (LAMAM apud LOPES)”. Fonte: (LOPES, Nei. Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro, Ed Pallas, 2006, p. 228).

grau de dificuldade interpretativa é bastante elevado, inclusive sem a perda da inteligibilidade no trecho:



O trecho combina ainda o neologismo pela verbalização do termo arco-íris, merecendo destaque na interpretação. Reparo que a variação da segunda repetição não ocorre somente na sílaba “zan” (arcoirizando em nota ré no falsete), mas também duas notas depois em todas as sílabas de “solidão”, fator que acaba por ampliar a distância melódica de retomada da próxima frase. É um trecho também interessante de ser usado na prática do ensino do canto popular, sobretudo com as transposições de tonalidades revelando novas possibilidades subjetivas a cada intérprete na execução do trecho.

Nessa mesma perspectiva porém sem variação, cabe citar outro trecho anterior inclusive recheado de termos afro brasileiros religiosos, muito interessantes na prática do canto popular, e contendo ainda o salto mais ampliado de todo o LP sobre a palavra “Egum”:



a mesma frase melódica ocorre para a letra: “ (...) Mal-me-quer a vida segue o seu lamento um tanto flor (...)”

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

//Intro// A// B// Intro AB (fade out)

Introdução no modelo convenção rítmico-harmônica. Tonalidade maior e uso expandido de acordes do campo homônimo menor. Maior incidência de algumas tensões (9ªs e 7ªs) nos acordes dessa canção do que por exemplo nas canções mais lentas de acordes perfeitos “Açaí” e “Pétala” ou mesmo na canção “Sina” que apontei como paralela à essa no primeiro pareamento de canções do álbum, as “suingadas rítmicas ou temáticas”.

Instrumentação:

Banda base A, percussões diversificadas (caxixi, caixeta, cow-bell, congas e bloco) já em destaque na textura inicial e criando uma camada percussiva que possa se equilibrar na textura das outras camadas instrumentais. O solo e os contrapontos de flauta transversal também são proeminentes, e o idiomatismo de ataque de sopro desse instrumento também é paralelamente do campo temático. Seria contrário ao movimentos de notas mais ligadas e de maior volume dos solos de gaita harmônica e saxofones de outras canções, esses com tendência ao campo passional pelo alongamento/intensidade das notas. A escolha da flauta tem excelente resultado de hibridismo homeostático entre os fraseados da divisão ritmico-melódica vocal (tanto em letra como em improviso), da divisão do solo instrumental e mesmo da ambientação de introdução em flauta violão levando a convenção rítmica introdutória pela banda A. É um solo digno de menção frente a outros solistas mais renomados que atuaram no LP. No final, em *fade out*, contrapontos de improviso entre a flauta solista e a voz em improviso vocal de seção livre. Canção que pode ser observada em camadas instrumentais diversas: percussões; banda A; naípe de cordas; naípe de sopros; e camada de contrapontos entre violão, voz e flauta.

Letra:

Canção cuja letra acaba constituindo forte inserção do campo temático de enunciação vocal. O tema por si também é permeado do campo figurativo em regionalismos e descrições do ofício, trabalho, desejos do cantautor que aproximam o seu ouvinte. Por fim, é destacável uma temática de letra híbrida na composição, indo de regionalismos a estrangeirismo, de uma mística divina ampla (“fé” “viver da própria luz”) à temas do candomblé revelando caráter sincrético da composição. As cores também são destacáveis no tema da letra (verde, azul, marelou, arcoirizando).

Rimas: canga- tanga; um - num - azul - zoom - Egum; zamburá - tirar; marelou - candombleou; riu-se - mim - triste; dor - dor; rio - cio; diz - triz - feliz - giz; traduz - luz; quer - lamento;

Novamente surge o anagrama **o mar - amor** em: “(...) verde do mar (...) cheiro de amor. É amor (...)”

As palavras **trem** e **entrou** constituiriam uma outra aproximação de palavras nessa canção, porém não sendo propriamente um anagrama ou novamente atentando aos “quase anagramas”, e ressaltando as sonoridades muito próximas e suas aliteraões importantes sob a ótica da rítmica melódica, ainda mais se considerarmos o verso completo “um trem entrou no meu eu”. Djavan também reitera o uso da metáfora em “ trem entrou no meu eu e divagou”, fator que também passa a ser observado recorrentemente.

Conclusão sobre a análise da canção “Luz”:

A extensão vocal é a mais ampla dentre todas as canções do álbum, merecendo uma observação sob o ponto de vista de utilização dos registros vocais. Como se sabe no canto popular não há uma necessidade de equalização de timbre entre os registros vocais e nem necessidade de mitigação das “quebras de registro”. Djavan usa tanto o falsete quanto vozes de peito e cabeça com desenvoltura técnica e sem tal equalização, além disso não deixa a inteligibilidade da letra nunca ser perdida.

Há um caráter figurativo (figurativização) relativo ao tema “lição que o sol me traduz viver da própria luz”, que também poderia ter algumas leituras diferentes. Também é um dito popular e metáfora relativa ao sol, porém no caso de Djavan surge a leitura relativa ao ofício de sua arte de cantor e compositor que ele mesmo reitera em diversas canções. Por fim, é canção que dá título ao álbum, trazendo uma espécie de mensagem positiva, pois, na verdade é Djavan quem interpreta e “traduz tal mensagem” dessa maneira colocando-a ao ouvinte.

Canção também de caráter temático e bastante divisiva em sua linha melódica, gerando um difícil grau interpretativo. Percebidas também poucas regravações documentadas talvez em função desse mesmo fator, pois há também boa dificuldade na execução instrumental da canção seja em acompanhamento ao violão ou conjunto instrumental. Colaboram com essa dificuldade: a extensão da linha melódica, nessa necessita-se tanto de boa capacitação no uso do falsete quanto de dicção para manutenção da inteligibilidade da letra e; relativa independência de acompanhamento de violão e melodia ambos com divisões rítmicas peculiares. Destaco o ataque preciso e direto das notas agudas e o uso do falsete com quebra de registro na frase “arcoirizando a solidão”. Isso seja na forma grafada (1ª repetição) ou na variação da segunda repetição.

Haveria um caráter sincrético mítico-religioso em parte da terminologia da letra, ocorrendo termos como “fé (...) zamburar (...) candomblé (...) viver da própria luz”. E também surgem caracteres regionais (“verde do mar (...) burro (...) leito de rio”) e não deixam de

ocorrer termos românticos mesmo numa canção claramente temática, por exemplo em: mal-me-quer, flor, paixão. Dessa forma, haveria um caráter híbrido relativo a diversidade de temas da letra. Musicalmente também há boa combinação e mescla de camadas musicais: naipe de cordas orquestrais; naipe de sopros¹¹⁶; banda base B; percussões (caxixis, caixeta, cow-bell, congas e claves) O principal compartilhamento de atividade musical e que assim teria caracteres cosmopolitanos se dá na grande interação entre o solista de flauta transversal Hubert Laws e Djavan tanto em voz quanto no violão. Isso ocorre desde o início da canção na ambientação simples de violão e flauta, até o final em improviso vocal e solos de flauta já com toda a base harmônica e rítmica de fundo. Voz e flauta encerram a canção com improvisos e jogos de pergunta e resposta de forte interação entre os dois artistas.

Por fim destaco que a canção em sua forma gravada para o álbum adquire um caráter icônico razoavelmente diferenciado de diversas performances ao vivo posteriormente documentadas. A concepção de estúdio adquiriu certo refinamento na concepção e equilíbrio de camadas de instrumentos, que, a princípio não é facilmente reproduzida no formato de banda popular categórico das apresentações ao vivo de Djavan. Colabora com isso ainda a peculiaridade virtuosística do solo de flauta transversal e também a vocalidade gravada nessa ocasião.

“Minha irmã”

A canção “Minha irmã” pode ser apontada com um samba híbrido. Apresenta caracteres de composição oral e familiar combinados com instrumentação *pop*, improvisação instrumental e a percussão urbana sintética com intensidade e volume de performance relacionadas. Também traz a temática de letra familiar sendo canção de encerramento de um dos lados do LP.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Mi maior (E)

Extensão: (uma oitava + 5 tons e meio)	Primeira nota melódica: Si	Última nota melódica: Sol#
---	----------------------------	----------------------------

¹¹⁶ Destaco a participação do renomado trombonista brasileiro Raul de Souza então radicado nos EUA.

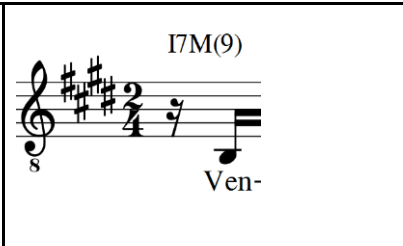
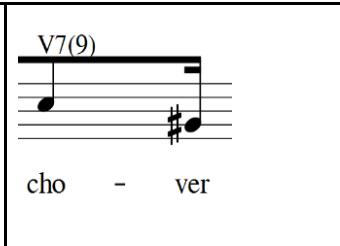
		
---	--	---

Tabela 8: Parâmetros melódicos canção “Minha irmã”

Saltos:

Ascendentes e descendente no mesmo trecho (repetido uma oitava acima)



2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

Primeira apresentação da canção com repetição em registro de peito e segunda em registro de cabeça, lembrando que nessa canção o cantautor reapresenta toda a melodia uma oitava acima em registro de cabeça. Não há improviso vocal, predominando os improvisos instrumentais. Embora a extensão compreenda quase duas oitavas tem-se uma melodia relativamente curta, estruturada em 8 compassos e que se repete uma oitava acima.

Dicção:

Frase de destaque: conclusão com colocação da voz nos contratempos (“passa pra dentro menino que vai chover”).

Predomínio do campo temático de emissão vocal e assim as aliterações ganham corpo na interpretação de uma forma geral.

Variações:

Djavan não apresenta variações melódicas, tal efeito já sendo caracterizado na repetição de toda melodia oitava acima, muito embora as variações rítmicas possam ser consideradas em outras performances, são de difícil execução pelo andamento acelerado.

Executada canonicamente e mesmo sem variações da rítmica melódica a canção já caracteriza grande capacidade de execução sobre os procedimentos de tematização.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

É uma canção sintética da quadratura de 8 compassos binários, sendo que sobre essa se construiu uma variação introdutória.

Fora o acorde de tônica I7M se caracteriza por encadeamentos de acordes dominantes, ora com tensões de nona (9) ora de décima terceira (13). Porém ganha mais relevo que a harmonia por si o encaixe harmônico dos acordes, na forma de síncopas da harmonia que coincidem com ataques melódicos também sincopados.

Instrumentação:

Canção cujo clima de ensaio, informalidade e continuidade é potencializado pelos efeitos de *fade in* e *fade out*. Isso faz com que se considere que a música já estivesse acontecendo quando inicia a faixa (*fade in*) e aparente que ela irá continuar ao final (*fade out*).

Predomina a sonoridade das acentuações de bateria, timbales e cow bell com encaixe das congas em segundo plano. As primeiras toadas tendo a intensidade como carácter marcante já que a textura rapidamente se adensa com sopros e cordas em bloco num tema introdutório. Durante o canto reduz-se a intensidade geral da canção com retomada dessa na reapresentação do tema. O solo de *mini moog* encerra a canção em *fade out*.

Letra:

A letra de referenciação familiar, estruturada em oito compassos é muito próxima do que documentou-se para a tradição oral prosódica. Sintética seria composta de duas quadras, ocorrendo juntamente com as pronúncias ligadas à fala do intérprete em carácter bastante coloquial.

Rimas:

roncou - matou; você - chover (rima de oralidade [chuvê])

Conclusão de análise da canção “Minha irmã”:

A canção Minha Irmã de Djavan apresenta estrutura e contextos compositivos que apontam características dos cantos de lavadeiras apreendidos no acompanhamento do trabalho materno pelo cantor e compositor, na região do nordeste brasileiro.

Através dessa canção, a temática de cunho familiar com estrutura musical de base prosódica em oito compassos binários, as acentuações sincopadas e o canto com repetição melódica oitava acima, denota certa proximidade à cantos de base oral, que Djavan já descreveu acerca dos cantos de trabalho das lavadeiras, no qual ainda menino acompanhava sua mãe.

Diferentes recursos técnicos são observados como: improvisação instrumental com timbração de órgão eletrônico característico da *soul music* dos anos de 1970, recursos “*fade in*” e “*fade out*”, conjuntos de base *pop rock* mesclado às percussões brasileiras já de características urbanas pelas peles sintéticas e não as de origem animal/vegetal, resultando num gênero híbrido aproximado do *samba funk* mas perspassado por uma base rítmica nordestina aproximada do coco. Uma canção brasileira com características tradicionais e de base oral sendo relocada em outros contextos comerciais a partir de técnicas pós-compositivas, como: instrumentação; improvisação; mixagem e recontextualização midiática.

“Nobreza”

Música feita sobre encomenda por Djavan a pedido de Fernando Faro para um amigo comum de ambos¹¹⁷. Trata do tema de amizade. É uma das canções lentas de base orquestral, apesar do tema amizade há indicações passíveis de serem observadas num campo romântico ou mesmo híbrido “nossa velha amizade nasceu (...) dois homens apaixonados (...)”.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade(s): Lá menor (Am) e Dó maior (C)

¹¹⁷ O amigo é Paulinho, porém sem precisão relativa ao sobrenome, já tendo sido atribuída como feita a Paulinho da Viola, Paulinho Albuquerque e Paulinho Nogueira, com indicações muito mais próximas para o último.

Extensão: Dó a Fá (uma oitava + dois tons e meio)	Primeira nota melódica: Mi	Última nota melódica: Dó
		

Tabela 9: Parâmetros melódicos canção “Nobreza”

Saltos:

Ascendente: Fa# a Mi



Descendente: Dois em sequência Fá a Si e Si a Mi



2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

Predominância do registro de cabeça descendo ao registro de peito, a canção tendo um caráter descendente começa em sua região mais aguda e desce ao longo da estrofe e do refrão.

Dicção:

Frases destaque com melodias de divisão rítmica tercinadas (quíalteras):

“O amor se desnudando”.

“No meio de tanta gente” (“mei” dicção falada, a divisão rítmica não permite a pronúncia “meio”).

“doce descascado” (prevalece a pronúncia coloquial “discascado”) juntamente com as aliterações destacáveis.

Variações:

A canção é a de divisão melódica mais “simples” do disco, predominando notas nos tempos fortes e contratempos.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

// A // B // A // B //

Canção em tonalidade menor conclusiva na relativa maior a partir de um acorde de empréstimo entre os relativos maior e menor (lá menor e dó maior). É a única canção do álbum em que não se usou o violão do cantautor na gravação (único caso do álbum). Predomina a roupagem orquestral de piano, baixo e do naipe de cordas. Porém a concepção em voz e violão é perceptível aqui e em reinterpretações, com destaque para a versão ao vivo de Caetano Veloso para programa da Rede Globo ¹¹⁸ em 1988 no programa Chico & Caetano.

Instrumentação:

O piano é tocado em arpejos curtos contando logo com a entrada dos instrumentos de cordas e baixo num clima jazzístico contemporâneo. A textura é homofônica com poucos instrumentos e algum preenchimento maior ocorrendo por via de cordas orquestrais.

Letra:

Tema ambíguo, entre a amizade e romantismo: dois amigos e ambos apaixonados.

Rimas: nasceu - ascendeu; ver [vê] - prazer - você; frente- gente – dentes

¹¹⁸ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=FyE_fl8iljE>

A canção tem grande incidência metafórica em termos como: “olhos de abril”, “talhada em você”, “capim pros meus dentes”, “velha amizade nasceu de uma luz” “concedendo-me a graça de ver”, “mão do prazer”. Lembro que a metáfora acaba se constituindo por via de um fator imagético muito forte que faz parte da categoria dos ícones semióticos, sendo a metáfora um elemento paralelo à imagens e representações gráficas (mapas, diagramas) incluídos nessa mesma categoria das relações signo-objeto (TURINO, 1999). Esse é um dos fatores que sem dúvida contribui para algumas observações do conteúdo imagético observado por ouvintes nas canções de Djavan, sem que se percam referenciais textuais significativos tanto de sonoridade vocal (aliterações) e de conteúdo das letras. Na semiótica, as metáforas são descritas como ícones, atuando em primeiridade, ou seja, aproximando signo e objeto, muito embora sujeitas à interpretações subjetivas ampliando o caráter polissêmico de entendimento das canções.

Conclusão de análise sobre a canção “Nobreza”

A roupagem orquestral ganha maior incidência do que por exemplo na canção “Banho de Rio”, tanto pelo tema da letra, quanto pelo uso do piano como acompanhamento harmônico principal. Contudo, ao aproximar a linguagem da fala, com termos coloquializados Djavan equaliza a possível polarização passional que seria tácita pelo conteúdo da letra com caracteres de amizade e/ou romântico e ainda pelo andamento desacelerado. Djavan já havia cantado o “nobre” na canção “Estória de cantador” também de caráter voz e violão no álbum *Djavan* de 1978 e onde realiza coro vocal e duetos consigo mesmo naquela gravação. No LP de 1976, *A voz, o violão, a música de Djavan*, ele canta “(...) entre nobres e caras-de-pau sufocados no mesmo ideal (...)” (DJAVAN, 1976) na canção “Embola bola”. Isso ocorre subliminarmente na canção de Dori Caymmi sobre texto de Jorge Amado, a já citada “Alegre Menina”. Nessa última Djavan atua somente como intérprete para a trilha da novela Gabriela mas traz alguns elementos do campo literário para as letras de suas canções, hibridizando a “realeza” de Jorge Amado então na forma de “nobreza” reiteradamente e em algumas de suas canções.

Como observei alguns efeitos vocais coloquiais também reduzem os alongamentos vocais que resultariam possivelmente exagerados para os vibratos e melismas que surgem na canção. Devo destacar novamente a interpretação dessa canção por Caetano Veloso para um programa da TV Globo disponível no sítio *Youtube*, que revela a ideia que aponto acerca do modelo compositivo de voz e violão para a canção. Ressalto que as linguagens e idiomatismos

pianísticos e do baixo aqui foram pontuais no disco, e usados para dar maior diversidade no contexto do álbum e gerar diferenciação em relação ao arranjo da outra canção com esse caráter “lento de cordas orquestrais” no LP Luz, diferenciando-a da canção Banho de Rio.

“Pétala”

Segunda canção de caráter romântico de Djavan nesse álbum, sendo predominantemente do campo passional e também contando com a caracterização orquestral mesclada com a banda de base.

2. Aspectos da linha melódica:

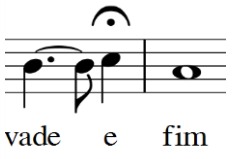
Extensão: fá a fá#	Primeira nota melódica: Dó# (3ª M)	Última nota melódica: Lá (tônica)
		

Tabela 10: Parâmetros melódicos canção “Pétala”

Saltos:

ascendentes (salto de 4ª#)



descendente: ré a fá#



2. Aspectos da emissão vocal

Uso de registros:

Registro de cabeça predominante, porém no principal salto descendente Djavan passa da voz de cabeça a voz de peito. No geral predomina a tessitura médio-aguda

Dicção:

Há ligação/elisão entre as palavras que ocorre em função dos alongamentos de notas finais, com alguma tendência ao legato. Um efeito disso é a passionalização já citada com sua tendência a reinterpretações com aplicação contrastante de vibratos, melismas e mesmo da intensidade de emissão.

Variações:

A presença de melisma no compasso 21 mostra que Djavan além de cantar no modelo canto silábico mais categórico da MPB, já apresenta em sua emissão boa diversidade de melismas, que seriam interpretações mais comuns por exemplo aos cantos lírico, comercial norte-americano e à pop music. Aqui trata-se da vogal “a” da palavra encantado indo para a nota mais aguda da extensão num intervalo ascendente de meio tom (fá # a sol) e volta descendente por salto (sol a mi) para a última sílaba cantada “do” de encantado. Haveria um paralelismo melódico entre esse trecho do compasso 21 e o mesmo trecho do compasso anterior de número 19 da palavra “exato”, mas nessa ele não apresenta a variação à nota sol e nem o melisma da vogal para essa palavra que é relativa a “amor”, da frase “(...) por ser exato o amor(...) [sem a variação] por ser encantaado o amor (...) [com a variação melismática]”. Aqui, sem dúvida prevaleceu uma relação interpretativa com a letra, pois a colocação de um melisma sobre a palavra exato resultaria pouco convincente num aspecto interpretativo e tomada a interpretação popular como efeito de dizer algo.

3. Aspectos da canção

Forma e harmonia:

//Intro//A // B // A (solo) //: B ://

Harmonia em tonalidade maior com reiteração da quadradura: / I iii / IV7M V7(4) /, sendo o acorde dominante às vezes substituído ou por bVII7 ou por acorde de empréstimo modal (iv6). A estrutura se mantém até mesmo no refrão com substituição do segundo acorde da fórmula ou iii7 por acorde dominante perfeito de baixo invertido no 4º grau do acorde em pedal com a tônica o V/4ª.

A fermata na penúltima sílaba/palavra tônica da canção reforça um caráter orquestral não muito comum à canção popular, acontecendo na palavra “e” que liga as palavras “invade e fim”, também com boa relação letra/música na suspensão do andamento e métrica (fermata) em “e” retomada desse(a) em “fim”. A partir da palavra “fim”, então, retoma-se o andamento normal da canção com abertura da sessão final e fechamento categórico de música de apresentação.

Instrumentação:

Equilíbrio da banda de base A com arranjo orquestral.

Contracanto e solo de sax tenor: Ernie Walitt. Não se revela na introdução, surgindo na primeira repetição de A com contracantos vocais.

Prevalecem timbristicamente as teclas (tanto de piano quanto de teclado), reforçando o hibridismo elétrico-acústico das teclas, e destaca-se o saxofone. Mas a caracterização orquestral se torna latente no início e no fim da canção, revelando que não são só as canções lentas de caráter orquestral. O peso orquestral é equilibrado pelo peso da banda de base, não resultando tão contrastante como nas canções lentas.

Letra:

A passionalização predominante se combina com caracteres líricos da letra como “Oh meu amor”, a **reiteração por cinco vezes da palavra “amor”**, algumas elisões de vogais e também melismas.

Rimas: destino - tino; pétala - devagar (oralidade [divaga(r)]); desejo -beijo -vejo; em si - revela-se; viver - viver; exato - encantado.

Conclusão de análise da canção “Pétala”

Canção de abertura do álbum em seu lado A, com início e fim mais categóricos da performance de apresentação que acaba se combinando com início e fins de caracteres orquestrais. Na vocalidade há predominância de notas longas revelando um caráter passional latente dos procedimentos e que se conjuga com o conteúdo romântico da letra. Assim observam-se alguns recursos como: “todo sacrifício”, “quanto mais”, “muito mais” que refletiria num desejo de totalidade e abrangência. Surge também, de forma um pouco mais aparente em relação às outras canções do LP um lirismo cancional (neo)romântico para a MPB, observável no verso “Oh, meu amor viver é todo sacrifício feito em seu nome”. A palavra “amor” sendo reiterada cinco vezes na letra escrita da canção, oito vezes com uma exposição e repetição do refrão, e quatorze vezes ao todo já que a forma opta por não repetir a parte cantada em A (destinada então ao solo de saxofone). Assim, há um cenário musical propenso ao alongamento das vogais, à exploração de vibratos e à redução do andamento da canção que pode ser descrito como uma passionalização exacerbada pelo cancionista e intérprete. Essa seria, no todo do álbum, a canção mais caracterizadamente do campo romântico-passional. O solo de saxofone também contribui para a exacerbação do caráter neo romântico que tento categorizar para a canção. O sax traz uma característica de música *pop* romântica que seria ainda muito utilizada na década de 1980, inserindo-se e tendo utilização saturada nos subgêneros de cunho prioritário comercial da década de 1990. Isso inclusive enquanto característica de diferenciação entre as instrumentações dos “artistas de catálogo” e a reiteração exagerada de tal recurso para as instrumentações/arranjos que prevalecem ainda hoje nos subgêneros de cunho prioritariamente comercial, como exemplo o saxofone no “pagode comercial dos anos 1990” e os naipes de sopro inseridos (contrastivamente ou não) contemporaneamente no “forró de plástico”. Porém na época, como explorei já através da canção Açaí, a sonoridade foi sendo colocada não só no pop e no rock nacionais, mas também em filmes, comerciais e temas românticos instrumentais. Esse é um hibridismo sobre o qual Canclini já havia ponderado, já que elementos de outras esferas passam a ser indexados na música. E como aponte o saxofone se torna um elemento cosmopolitano na canção popular ocidental, ilustrado sobretudo nos anos de 1980. A sonoridade chega às canções e subgêneros de cunho prioritariamente comercial dos anos de 1990. Como exemplo, de possibilidades de polarização ao campo passional, Pétala é regravação por Alexandre Pires (ano 2017 numa série intitulada DNA musical) em dueto com Djavan. Ali observa-se: introdução de saxofone, vibratos aparentes, menor diferenciação da sonoridade de vogais (distanciamento do canto falado) e variações melismáticas contrastivas bastante exageradas. Demonstra-se ainda, nessa mesma versão, como o campo passional pode ser extrapolado ou mitigado em função do

intérprete para o caso do canto popular, e como esse último, por sua vez, passou a sofrer as influências do canto comercial norte americano na difusão central.

“Samurai”

Faixa inicial do lado B do disco que ganhou enorme importância pela participação de um *pop star* da música norte americana, Stevie Wonder. Há uma interessante versão de Ed Motta, contudo, a versão de Djavan apresenta um caráter relacionado à dicção amplamente superior sob o aspecto da inteligibilidade, que, considero primordial ao canto popular que aqui temos referenciado a partir do ofício híbrido de cantautoria que tenho delineado.

Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Mi maior (E)

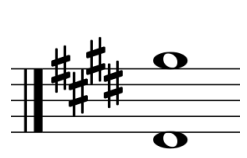
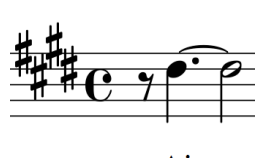
Extensão: Ré# a Sol# (uma oitava e dois tons)	Primeira nota melódica: Ré	Última nota melódica: Fa#
	 Ai	 A-trai

Tabela 11: (continuação) Parâmetros melódicos canção “Samurai”

Salto: ascendente (sol# a ré#)



Samurai

desc. (comp. 17: sol a dó)

desc.recorrente(comp. 2, 6 e 8 ré# a sol#)



euquis lu-ta ar

2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros vocais:

Predomínio de registro de cabeça para a melodia letrada, e improvisos em falsete na coda em contraponto à gaita harmônica de Stevie Wonder. A mesma canção é reinterpretada ao vivo com muitas variação das notas mais sustentadas, ou mesmo redução das variações na forma em que foram gravadas originalmente em *Luz*. Fator observável em seu álbum ao vivo de 2002, com simplificação de alguns melismas em prol de notas mais estáveis.

Dicção:

Há uma frases de destaque pela dificuldade interpretativa: “Eu quis lutar contra o poder do amor, caí nos pés de um vencedor para ser um serviçal de um Samurai.” Tal frase tem no primeiro trecho a nota mais alta da canção coincidindo com a sílaba “lu” de “lutar”, e após uma curta pausa de colcheia para um trecho melódico longo com caracteres rítmico-melódicos específicos, cujas acentuações de palavras caem prioritariamente nos contratempos.

Variações:

Canção particularmente interessante sob um aspecto que venho observando na interpretação de sua própria obra pelo cantautor. Djavan tem apresentado normalmente um padrão canônico para então propor outra linha nas repetições. Dessa maneira a letra da primeira parte “Ai Ai” ganha variação em letra e melodia “Vai ... sai” e melismas aparentes na reapresentação do tema, também não grafados na maioria dos songbooks consultados.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

Intro //: A :// B // A // B // Intro (solo em fade out) //

Harmonia em tonalidade maior. Destaco um acorde bIII7M de empréstimo modal (parte B) que aparece também em outras canções como “Luz” (bIII7M) e “Esfinge” (bIII7).

Novamente uma quadratura de acordes iniciais com pequena variação do último acorde dessa da primeira para a segunda frase (I7M - Xo - iii7 - V7/ii) e ((I7M - Xo - iii7 - V7/I). A parte B tem polarização da região subdominate na forma do acorde IV7M.

Instrumentação:

Banda base norte-americana.

O solo de gaita de Stevie Wonder figura logo aos 31 segundos nessa primeira faixa do disco, valorizando a participação internacional. Contudo, percebe-se que o astro internacional não figura como vocalista no álbum, o que seria um cuidado para a preservação da característica vocal de um só artista, isso ocorrendo mesmo nos coros do disco. Assim, só há uma vocalidade no álbum. Também relembro que Djavan é o único compositor e letrista do álbum e que aponta-se que “para demonstrar a unicidade do produto é necessário atribuí-lo a um criador singular.” (FLICHY apud DIAS, 2000, p. 61)

Letra:

Mesmo aparentemente predominando o campo passional das notas iniciais, as linhas melódicas subsequentes ganham importância pelos deslocamentos rítmico-melódicos e também pelo silêncio (pausas) de emissão vocal, possibilitando ou mesmo tendo propositadamente sido aberto um espaço considerável para o encaixe de contracantos dos arranjos de sopros e exploração maximizada de atuação do solista principal: Stevie Wonder na gaita harmônica. Isso tudo, em relação à enunciação da letra, resulta num contraste entre as partes A e B, possibilitando uma espécie de dobra do ritmo de emissão da melodia vocal de A para B. O processo é acompanhado pelas características de letra e melodia que são caracterizadamente de emissão temática na parte B.

Rimas: coração - paixão; praga - afaga; fere - pele; luar - lutar; amor - vencedor; ai - ai - ai - vai - sai; samurai - atraí.

Conclusão de análise de “Samurai”:

As iniciais de frases Ai - ai - **vai** - **sai** constituiriam uma progressão da canção num caráter cíclico que fecha-se na frase “(...) ser um serviçal de um Samurai, **Ai** mas eu tô tão feliz, dizem que o amor atraí”. Enfim é uma canção de reiterados “ais” não de dor mas de

busca de um amor circundado durante toda a canção. Na próxima análise sobre reiteração observo como existem palavras aparentes reiteradas e outras difusas, inseridas em termos, metaforizadas ou substituídas. O ai dessa canção é considerado o caso típico de reiteração que a princípio chamo de fonética, mas que na verdade constitui um recurso estilístico do cantautor.

Também é interessante observar como a variação em letra proposta para as segundas repetições em vai e sai, depois de dois ais “canônicos” é acompanhada de uma variação melódica e/ ou melismática sobre o material inicial.

Por fim, destaco a importância da mediação do produtor musical no resultado final da canção.

Quando fiz Samurai, e sabendo que ia gravar nos Estados Unidos, tive a idéia de ter o Stevie Wonder tocando harmônica. Mas me parecia até certo ponto uma ideia um pouco longínqua, difícil de ser concretizada. Só que o Ronnie Foster, que era o produtor do disco, era amigo dele, tinha sido músico da banda dele. Ronnie falava que o Stevie Wonder já me conhecia, tinha fitas, gostava e tudo. Quando chegamos a Los Angeles, pedi para o Ronnie convidá-lo. E ele topou com a maior naturalidade. (DJAVAN, 1998)

“Sina”

Faixa que encerra o lado B é provavelmente a canção mais executada do álbum e também posteriormente a ele. Acabou, ao longo dos anos, tendo forte reprodução por via do modelo do campo participatório de voz e violão das ambiências musicais de bares e casas noturnas. Seu ataque harmônico inicial no contratempo traz um grau de contrametricidade que se destaca no arranjo geral. Há regravações muito pertinentes de Caetano Veloso e Gilberto Gil que merecem destaque e apontam a indexação de Djavan aos cantautores baianos da MPB consagrada nos fim dos anos de 1960.

1. Aspectos da linha melódica:

Tonalidade: Lá maior (A)

Tabela 12: Parâmetros melódicos canção “Sina”

<u>Extensão:</u> Mi a Fa# (uma oitava)	<u>Primeira nota melódica:</u> Do#	<u>Última nota melódica:</u> Lá
---	---------------------------------------	------------------------------------

	 pai e mãe	 de bom
---	--	--

Tabela 13: Parâmetros melódicos canção “Sina”

Saltos:

ascendente (compasso de repetição de A) Mi a Do#



fa-lar

descendente: (intervalo recorrente) Do# a Fa



tu - do mais

2. Aspectos da emissão vocal:

Uso de registros:

O coro de vozes sobrepostas pelo próprio Djavan, fazendo um arranjo vocal em até quinze vozes, possibilitou que ele expandisse o uso de registros agora de forma harmônica (“Esfinge” seria a categorização do uso melódico dos registros em improviso e “Luz” dos registros sobre letra). Há uma longa repetição da introdução explorando e ressaltando essas texturas vocais. Nesse ponto percebe-se que se evitou o aparecimento de outras vocalidades que não a do cantautor no álbum, colaborando na afirmação da forma de colocação dos outros solistas instrumentais no disco, evitando que esses caracterizem mais prontamente as linhas melódicas através da introdução e resguardando o caráter solista à voz, ou ainda que os timbre de solista instrumental não aconteçam com um certo grau de surpresa, nas canções em que isso ocorre.

Dicção:

Típico canto temático de cunho afro-brasileiro. Palavras curtas e utilização do silêncio na melodia dando relevo ao caráter rítmico já aparente na canção. Os alongamentos melódicos são mínimos, sendo canção típica do campo temático.

Variações:

“Sina” não se categoriza por variações de melodia, pois o seu principal caráter é a manutenção mais precisa da melodia sobre a base rítmico-harmônica prioritariamente contramétrica, constituindo um grau de dificuldade interpretativa que é potencializado em caso de canto com auto-acompanhamento harmônico.

3. Aspectos da canção:

Forma e harmonia:

// Intro A B C // Intro expandida (coro 15 vozes) // A B C (*fade out*) //

Síncopa harmônica e melódica são recorrentes firmando a base da canção, que é variada somente no trecho B “a luz de um grande prazer” até “açoitar o ar reveillon” sendo retomada no refrão.

Evita tensões fazendo opção por acordes perfeitos e acordes com variações de baixo em A e C. Porém somente na ponte (parte B) Djavan coloca alguns acordes com tensões combinados ao trecho intermediário “A luz de um grande prazer é irremediável neon, quando o grito de um prazer açoitar o ar, *reveillon*”. Depois desse reabrindo novamente uma sequência de acordes perfeitos para o refrão muito parecida com a parte A. Há equilíbrio entre as três regiões tonais (tônica, dominante e subdominante)

Instrumentação:

Aparecem elementos percussivos afro-brasileiros com características regionais que contrastam com a banda base A. Há um crescendo na inserção de instrumentos do início da música ao início da parte cantada (parte A).

O coro de vozes é (quinze vozes) é colocado entre as repetições da canção

Os violinos por sua vez só entram ao fim da canção, em uníssono com a melodização vocal de encerramento que também ocorre em *fade out*.

O crescendo na inserção de instrumentos é também observado no coro de vozes e ilustrado pelos violinos na camada final da música.

Letra:

Sina tem um cunho cancional do campo temático. Djavan opta por palavras paroxítonas na parte A evitando assim uma força passional em fins de frase, embora isso também ocorra pontualmente. Parte A tem então: ouro, mina, desejo, sina, tudo, rotina, e mesmo as oxítonas são mitigadas pela oralidade nordestina, como em “coração”, criando uma espécie de acentuação híbrida “**có**ração”: proparoxítona e oxítona. Tanto pela regionalidade quanto pelo ataque da emissão vocal na síncopa em “**d**esejo”, já que nessa última o sotaque não é proeminente.

Rimas: mina - sina - rotina; mais - jazz (rimas forjadas na oralidade cantada); amor - nouveau; princesa - natureza - beleza; mais - jazz (reitera a rima); neón - reveillon; luar - mar; dom - front; lapidar - gerar - caetanear; som - bom.

Obs: jazz também tem aqui um caráter de fechamento de estrofe, surgido de jaz do verbo jazer, caracterizando o findado, morto, sepultado.

Anagrama recorrente no álbum **o mar - amor**: “Tocarei seu nome pra poder falar de amor (...) estrela do mar (...)” também aparece nessa canção.

Ocorre a citação a Caetano Veloso em “caetanear”. Essa merece alguma explicações à parte. Realmente Caetano passou a admirador de Djavan, reinterpretando inúmeras canções (“Nobreza”, “Oceano”), convidando Djavan para programas de TV (Caetano & Chico, 1989) e chegando enfim à parceria de “Linha do Equador” (Caetano Veloso/Djavan). Apesar disso não posso deixar de mencionar também a possível ambiguidade do termo “caetanear” já que o nome próprio de Djavan é Djavan Caetano da Silva. Tal ambiguidade contemplaria ambos os artistas, e acaba alavancada pelas recorrentes metáforas e possibilidades de sentido semântico das letras que Djavan apresenta no álbum *Luz*, como irei mostrar ainda no próximo capítulo contento um campo analítico de letras. Relembro que a gravadora de Caetano lança em 1985 uma coletânea de Caetano com o título *Caetanear*. Há uma espécie de sinergia artística e industrial entre ambos no período, pois no mesmo ano Caetano inclui uma citação de Djavan em seu álbum *Cores, Nomes* apontando ali que “(...) sou do clã do Djavan (...)” (VELOSO, “Ele me deu um beijo na boca”, in: *Cores, Nomes*, 1982) no mesmo ano de lançamento de *Luz*.

Conclusões de análise da canção “Sina”

“Sina” é a canção que apresenta mais elementos rítmicos latentes e caracterizadamente afro-brasileiros ao lado de “Minha irmã”. É uma percussão mais de encaixe das células e dos timbres do que a percussão caracterizadamente mais urbana. Essa última prima pela intensidade e constituição de blocos sonoros, como ocorre em “Minha irmã”.

A opção por acordes perfeitos em Sina, com raras tensões (exceto acorde dominante V sus), também contribui para a afirmação de proximidade nas harmonizações de ijexás, cocos, maracatus e ritmos tradicionais e/ou folclóricos do Brasil. Lembro que Djavan cita o uso de acordes perfeitos a partir de referências à música dos Beatles.

É a canção na qual o cantautor extrapola possibilidades de estúdio para sua capacidade técnica vocal, se apoiando em fatores tecnológicos que possibilitam a sobreposição de sua(s) própria(s) voz(es) e exploração de registros numa perspectiva de efeito harmônico vocal, já que a perspectiva melódica dessa exploração esteve presente de formas diferentes sobretudo nas canções “Luz” e “Esfinge”.

O uso pontual dos violinos no fechamento da canção e em contraponto com a voz aponta que esse instrumental resultaria contrastivo no bojo de uma canção rítmica popular, ou mesmo saturando a textura apresentada no decorrer da canção. Também faz o papel dos diversos instrumentos solo que encerram as canções do álbum em paralelo com a voz, já que nessa canção o caráter solo instrumental foi substituído pelo coro de vozes entre as duas repetições.

“Sina” teria caracterizações híbridas pela observação dos campos musicais. Remete à música de dança de caráter participatório, e é canção do campo de gravação de alta fidelidade. Porém, se observada na perspectiva do campo de estúdio áudio-arte, o seu coro de 15 vozes sobrepostas é fator prioritariamente tecnológico e não executado em performance ao vivo (ao menos para as performances posteriores documentadas), tornando-se um objeto sonoro muito fechado e não unicamente referencial às performances ao vivo. Posteriormente, “Sina” também adquire, gradativamente, mais um outro caráter de música participatória, ao ser uma canção muito reiterada em bares e casas noturnas tornando-se praticamente um cânone do formato voz e violão, ali para ser “cantada junto”.

Verticalização e sistematização dos dados:

Tabela 13: Sistematização comparativa de parâmetros musicais

Canção:	Tonalidade	Textura	Banda de base	Fade	Recursos específico
Açaí - 3ª/B (4'35")	Ré maior	Transparente var. dinâmica	Banda híbrida	<i>fade out</i>	Violão dedilhado
Banho de rio - 2ª/B (4'35")	Lá menor	Transparente homofônica	não há		Voz e violão, com recursos de vocalidade rural
Capim - 4ª/B (4'19")	Fá maior (F)	Transparente leve ("samba canção")	Banda B "Sururu de Capote"	<i>fade out</i>	arranjo de metais de Moacir Santos Divisão melódica vocal.
Esfinge - 4ª/B (4'20")	Mi maior (E)	Transparente	Banda estúdio (USA) - base A + guitarra	<i>fade out</i>	guitarra <i>funk</i> Boa extensão vocal em improviso
Luz - 2ª/A (4'06")	Ré maior (D)	Transparente	Banda estúdio (USA) - base A	<i>fade out</i>	Ampla extensão vocal em letra Tematização categórica
Nobreza - 3ª/A (2'28")	Lá menor/ Dó maior	Transparente homofônica	não há		baixo <i>fretless e ausência de violão</i>
Minha irmã - 5ª/A (2'10")	Mi maior (E)	Transparente densa ("samba de rua")	Sururu de Capote - base B	<i>fade in e out</i>	<i>fade in</i>
Pétala - 1ª/A (4'41")	Lá maior (A)	Transparente variação de dinâmica para solo e repetição refrão.	Banda estúdio (USA) - base A		início e fim categóricos de performance orquestral ao vivo e abertura do lado A. Passionalização categórica
Samurai - 1ª/B (4'46")	Mi maior (E)	Transparente densa	Banda estúdio (USA) - base A	<i>fade out</i>	contracanto e solos de Stevie Wonder e abertura do lado B.
Sina - 5ª/A (5'30")	Lá maior (A)	Transparente	Banda estúdio (USA) - base A + guitarra.	<i>fade out</i>	coro de 15 vozes, contrametricidade latente, ampla execução de caráter participatório.

Tabela 14: Sistematização comparativa de parâmetros

Tabela 14: Sistematização de parâmetros/ conclusões parciais

Canção:	Solo instrumental	Vocalidade geral.	Teclas de base	Instrumental
Açaí - 3ª/B (4'35'')	<i>Sax soprano</i> (Zé Nogueira)	Passional/ tema híbrido regional- paixão	eletrônicas + acústicas	Banda base A, arranjo de cordas
Banho de rio - 2ª/B (4'35'')	S/ solo	Passional/ tema regionalista-romântico	sem teclas	Violão e arranjo cordas
Capim - 4ª/B (4'19'')	<i>mini moog</i> (Ronnie Foster)	Temática/ tema regionalista. Citação a Jackson do pandeiro.	Piano elétrico	Banda base B, arranjo de metais e percussão (tamborim, congas, triângulo e surdo).
Esfinge - 4ª/B (4'20'')	s/ solo instrumental, destaca-se a exploração de improvisos vocais e guitarra base funk.	Temática c/ alongamentos passionais.	eletrônicas + acústicas	Banda base A, guitarra. arranjos corda e sopros, percussão (claves e bloco)
Luz - 2ª/A (4'06'')	<i>flauta transversal</i> Hubert Laws Obs (Solo + intro)	Temática	acústicas	Banda base B, arranjo metais e percussão (congas, claves, caxixi, cow-bell, caixeta, cencerro)
Nobreza - 3ª/A (2'28'')	S/ solo	Passional/ tema amizade e romântico	Piano acústico	Piano, baixo <i>fretless</i> e arranjo cordas
Minha irmã - 5ª/A (2'10'')	<i>mini moog</i> (Ronnie Foster)	Temática + figurativa/ tema regional/ coloquial	eletrônicas + acústicas	Banda base B, arranjo metais e percussão
Pétala - 1ª/ A (4'41'')	Sax tenor: Ernie Walts	Passional	eletrônicas + acústicas	Banda base A, arranjo cordas e sax tenor solo.
Samurai - 1ª/B (4'46'')	Gaita harmônica Stevie Wonder (Obs: solos mais contracantos)	Passional (parte A) temática (parte B)	eletrônicas + acústicas	Banda base B, arranjo metais
Sina - 5ª/A (5'30'')	Não há solo, destaque para o coro de 15 vozes sobrepostas de Djavan	Temática/ Citação a Caetano Veloso	eletrônicas + acústicas	Banda base A, violinos pontuais, percussões (timbales, xequerê, blocos)
Conclusões e observações				

Tempo geral das faixas em torno de 4 mins.	Predomínio de solos de <i>sopro</i> ou os de <i>teclas eletrônicas</i> (esses especificamente para os dois sambas híbridos).	Fluidez pelos três campos enunciativos / a temática romântica é predominante	Piano acústico + Piano elétrico + teclados eletrônico revezam-se/ misturam-se.	Instrumental base: bateria, baixo, teclas e violão. Arranjos ou de sopro ou de cordas, exceto o de Moacir Santos de sopro e de cordas.
---	--	---	--	---

Tabela 15: (continuação): Sistematização de parâmetros/ conclusões parciais

3.3.1 Conclusões parciais de análise das canções

A análise separada das canções possibilitou a observação de alguns elementos comuns ou marcantes no todo do álbum ou algumas características compartilhadas entre algumas canções, dentre os quais:

- Utilização comum do *fade out* em todas as faixas exceto nas lentas de roupagem orquestral e “Pétala”;

Obs: Pétala também tem um forte corpo instrumental orquestral de cordas porém resulta menos contrastante que as duas canções lentas orquestrais em função da atuação paralela da banda base A. Nas três canções há uma finalização característica de performance apresentacional. Poderíamos associar essas três canções com roupagem orquestral como mais categóricas do campo da performance de apresentação, enquanto as outras sete sendo todas encerradas em *fade out* apontam maior adequação à difusão gravada.

- a quadratura de acordes é recorrente nas canções, eventualmente também essa coincide em ser ou Intro e/ou parte A e depois eventualmente repetindo-se no refrão, gerando uma reiteração harmônica cancional também presente em canções orais.
- as introduções não têm caráter melódico preponderante, ressaltados caracteres de: *convenções rítmico-harmônicas* (“Samurai”, “Luz” e “Pétala”); vocalizações introdutórias sob as ambientações instrumentais (“Acaí”, “Esfinge” e “Sina”); somente ambientações instrumentais (“Nobreza” e “Banho de Rio”); arranjos de sopros introdutórios combinados com as convenções rítmico-harmônicas (“Capim”); ou *fade in* sobre convenção rítmico-harmônica com posterior ataque de arranjo de sopros “introdutório” (“Minha irmã”). Em outras palavras, essas canções não se constituem identitariamente a partir de introduções instrumentais marcadas ou *riffs*¹¹⁹;

¹¹⁹ Lembro que os chamados *riffs* constituem repetições instrumentais com grande tendência de repetição e

- timbres dos instrumentos solos não figuram nas introduções, caracterizam algum grau de surpresa, o que é observável na harmônica de Stevie Wonder em “Samurai”, no saxofone de Ernie Watts em “Pétala”, no saxofone de Zé Nogueira em “Açaí” , e mesmos nos solos de mini-moog de Ronnie Foster nas canções “Capim”, “Minha irmã” que já surpreenderiam pelo contraste com o gênero samba mesmo que aqui em caracteres híbridos. A exceção é no solo de flauta transversal por Hubert Laws em “Luz” que também aparece na introdução criando o clima com o violão. Nas codas (que normalmente se finalizam em *fade out*) os instrumentos seguem em improvisos abertos, as canções encerram-se via *fade out* com solos instrumentais normalmente em contraponto com os improvisos vocais contínuos que seguem em improviso aberto sem uma seção definida;
- expressão vocal única e exclusiva de Djavan é paralela à “criação” exclusiva das canções em letra e música comente por parte dele, lembro em outras palavras que as atribuições a um só criador demonstrariam um padrão de unicidade do produto (FLICHY apud DIAS, 2000, p. 61). Isso acaba expresso também na atividade híbrida de cantautoria desse LP, assim um álbum com interpretação vocal e composições exclusivas de Djavan;
- predomínio amplo de *tonalidade maiores*, exceção às duas canções lentas “de caráter orquestral” em tonalidade menor (sendo que uma dessas, “Nobreza,” faz transição harmônica para encerrar-se no relativo maior);
- reiteração de temas românticos, com boa repetição da palavra amor e ainda do anagrama: amor - o mar. Obs. a reiteração será discutida de forma ampliada no próximo tópico;
- exploração ampla dos registros vocais desde efeitos em fry (registro basal) no coro de 15 vozes aos falsetes de “Luz”. No registro intermediário (vozes peito, mista e de cabeça) encontram-se a maioria das melodias com enunciação de letra. Já nos improvisos vocais todos os registros são explorados, demonstrando grande capacitação técnica na exploração das alturas pelo tessitura vocal.

Encerrando as conclusões parciais dessa análise cancional passo à uma análise linguística que se faz necessária pelo surgimento de elementos reiterados nas letras. Antes disso, cito novamente a importância do álbum *Seduzir* (DJAVAN, 1981) como já contendo

normalmente caracterizando as introduções. Característica muito observada no rock e na música pop, e que não é característica dessas canções do álbum Luz de Djavan.

algumas ideias que seriam aprimoradas, potencializadas e melhor sistematizadas em *Luz*. Isso se deu sobretudo; no modelo cancional romântico-passional mais extremo com solo de saxofone, orquestração de cordas e conteúdo romântico da letra em “Faltando um pedaço” (DJAVAN, Seduzir, 1981) no que seria a canção paralela a “Pétala” (DJAVAN, Luz, 1982); no modelo samba híbrido com uso de *mini moog* e condução rítmica híbrida de samba já observado em “Jogral” e “Total abandono” (idem) que seriam as canções paralelas a “Capim” e “Minha irmã”; e no modelo balada *pop* que dá título ao álbum de “Seduzir” (idem) onde surge um equilíbrio de tematização-passionalização em relação à emissão vocal. Além disso, destaco que embora se fale de mistura entre os músicos ocorreu certa separação das chamadas bandas de base A e B. Com o produtor Ronnie Foster polarizando a equipe de estúdio da banda A em seis canções e optando pela banda B (Sururu de Capote) na execução dos sambas híbridos. Nesses sambas, Ronnie Foster entra como solista de teclas eletrônicas caracterizando a fusão de elementos cancionais a princípio díspares, muito embora como abordei, Djavan e a Sururu de Capote tivessem utilizado uma fórmula parecida em dois sambas do álbum do ano anterior. Sem dúvida observa-se que *Luz* insere-se num eixo cosmopolitano de musicalidade, muito embora não se caracterize a fusão na atuação dos músicos. O revezamento e a atuação de grandes instrumentistas brasileiros com renomados instrumentistas dos EUA e com outros de nacionalidades diversas lá radicados monta o cenário de compartilhamento de atividades para músicos de diferentes plagas, valorizando esse viés de um álbum de caráter global não só pelo padrão de lançamento mas pela atuação transnacional dos músicos em suas práticas cosmopolitanas.

3.4 A unidade conceitual do álbum

A análise anterior revelou a necessidade de um encaminhamento mais refinado acerca das letras do álbum. A recorrência de certos recursos composicionais e interpretativos apontam a necessidade de indicadores linguísticos. Esse indicadores além de trazerem a interdisciplinaridade para estudo da canção passam a embasar a questão de processos comunicacionais do álbum *Luz*. Apontados alguns primeiros caracteres de unidade musical nas primeiras análises passo à análise de elementos ligados às letras desse álbum que são potencializados pela enunciação vocal popular específica do cantautor.

3.4.1 A reiteração como unidade lírica do álbum

A análise agora ganha um foco ampliado em relação às letras em decorrência de muitos dados levantados apresentarem ampla recorrência em primeira análise. Assim, no contexto amplo do disco, observou-se uma outra característica de Djavan que é a reiteração de palavras em diferentes canções do álbum e através de procedimentos distintos.

A reiteração é a relação pela qual elementos do texto vão de algum modo sendo retomados, criando-se um movimento constante de volta aos segmentos - o que assegura ao texto a necessária continuidade de seu fluxo, de seu percurso - como se **um fio o perpassasse do início ao fim** (ANTUNES, 2006, p.52, grifo meu).

Em busca da unidade destacada na citação lembro agora que a coesão textual faz uso ainda de dois elementos além da reiteração, sendo esses: a associação e a conexão¹²⁰.

a associação é o tipo de relação que se cria no texto graças à **relação de sentido entre as diversas palavras presentes**. Palavras de um mesmo campo semântico ou de campos semânticos afins criam e sinalizam esse tipo de relação. [...] nenhuma palavra fica solta no texto [...] todo texto é marcado por uma unidade temática [...] tal unidade condiciona a proximidade, a contiguidade semântica entre as palavras do texto (ANTUNES, 2006, p.53-4, grifo meu).

Assim ao valorizarem-se os procedimentos de reiteração e associação, valorizam-se tanto as aliterações (reiteraões sonoras), quanto as reiterações propriamente ditas, ou ainda as

¹²⁰ Aponta-se a conexão como o “tipo de relação semântica que acontece especificamente entre as orações, e, por vezes, entre períodos, parágrafos e blocos supra paragrafos. Realiza-se por meio de unidades da língua que preenchem essa função - mais especificamente as conjunções, preposições e respectivas locuções - (...) Umas e outras constituem o que tradicionalmente se tem chamado de conectores. (ANTUNES, 2006, p 54-5).

“substituições” do léxico.

Já no caso da associação, há uma “relação que se cria no texto graças à ligação de sentido entre as diversas palavras presentes” (ANTUNES, 2006, p.53). Trata-se de palavras de um mesmo campo semântico, como vemos, por exemplo:

- dentro de uma mesma canção - “Sina”: *front, reveillon, neon*¹²¹. Palavras estrangeiras apropriadas e hibridizadas ao léxico da língua portuguesa;
- e no espectro amplo das letras do disco, como por exemplo: nas canções “Pétala”, “Luz” e “Capim”: mal-me- quer; flor, pétala, cheiro; fulô; capim, - nas canções “Açaí”, “Pétala”, “Luz” e “Sina”: branca, verde, azul, luz, clareza, tom, *neón*, arcoirizando - nas canções “Pétala” e “Sina” : tubarão, estrela do mar, areia, sereia.

Ou seja são principalmente dois procedimentos de unidade textual que podem ser usados analogamente à constituição das canções: a reiteração e a associação. Já a conexão teria um uso mais restrito na unidade cancional, o que seria ainda um fator de diferenciação dos campos textual e de letra musicada.

Voltando à reiteração, são outros dois procedimentos que predominam para o uso dessa relação: repetição e substituição. Nessa análise, atento para o caso da repetição no bojo de todas as letras. Embora a repetição apresente ainda outros modelos¹²², atento para o caso da “repetição propriamente dita” (idem, p. 56) e então para o caso da exploração de outros signos para um mesmo objeto, o que seria enfim a chamada substituição. Aprofunda-se um sentido de unidade ao LP pela observação de campos culturais paralelos observados através de elementos funcionais de coesão e coerência textual.

Num levantamento documental e fonográfico pude observar e tento aqui categorizar a reiteração/associação em diversos níveis assim delineados: **(1)** Reiteraões literais em mais de uma canção; **(2)** Reiteração de temas (“substituição” de palavras e/ou trechos de letras); **(3)** Reiteração “fonética e/ou velada”; **(4)** Reiteração de palavras da oralidade (via de identificação do canto-falado coloquial e processos de figurativização) ; **(5)** Reiteração propriamente dita no interior de uma mesma canção; **(6)** Reiteração de metáforas; **(7)** Reiteração cíclica do LP ; **(8)** Associação; **(9)** Anagramas ; **(10)** Associação/reiteração de verbos sob forma infinitiva ; **(11)** Outros recursos pontuais apresentados nas letras pelo compositor.

¹²¹ Além do padrão de rima em si, aqui abre-se um campo de estrangeirismos de que o autor fez e faz uso reiterado.

¹²² Paráfrase e Paralelismo. (págs.62-9) seriam elementos muito mais pertinentes aos textos escritos do que letras cancionais.

(1) Reiteraões literais das palavras em mais de uma canção

Palavra: “canção(ões)”

Amor: (“Sina”, “Pétala”, “Capim”, “Esfinge”, “Nobreza”, “Samurai”, “Luz”, “Banho de rio”) / 8 recorrências

Areia: (“Açaí”, “Capim”, “Nobreza”) / 3 recorrências

Bom: (“Capim”, “Sina”) / 3 recorrências

Coração: (“Açaí”, “Esfinge”, “Samurai”, “Sina”) / 4 recorrências

Capim: (“Capim”, “Nobreza”)

Desejo: (“Pétala”, “Sina”) / 2 recorrências

Estrela(s): (“Esfinge”, “Sina”, “Pétala”) / 3 recorrências

Feliz: (“Luz”, “Samurai”)

Fim: (“Nobreza”, “Pétala”)

obs: enfim(Nobreza)

Fundo(a): brado tão fundo (“Esfinge”), fundo da dor (“Luz”), trevas fundas (“Samurai”)

Leito: leito ninho “Capim”), leito de rio (“Luz”) / 2 recorrências

Luar: (“Samurai”, “Sina”) / 2 recorrências

Luz: (“Luz”, “Nobreza”, “Sina”)

obs: título do álbum e reluz (“Pétala”) / 5 recorrências

Mãe: (“Capim”, “Sina”, “Minha irmã”) / 3 recorrências

Mão: (“Esfinge”, “Nobreza”) / 2 recorrências

Mar: areia no mar (“Capim”), verde do mar (“Luz”), o mar e canto do mar (“Esfinge”), estrela do mar (“Sina”)

Manhã: (“Açaí”, “Esfinge”)

Nome: *Ver ‘seu nome’*

“O que há”: tudo o que há (“Luz”), o que há de bom (“Sina”)

Olho(s): (“Esfinge”, “Minha irmã”, “Nobreza”)

Prazer: (“Nobreza”, “Sina”)

Paixão: (“Açaí”, “Luz”, “Samurai”, “Esfinge”)

Obs: *La passion*: (“Açaí”)

Rio: leito de rio (“Luz”), banho de rio (“Banho de rio”), beira do rio (“Capim”)

Seu nome: (“Sina”, “Pétala”) / 2 recorrências

Sol: (“Açaí”, “Luz”, “Sina”) / 3 recorrência

Som: (“Açaí”, “Sina”) / 2 recorrências

Sonho: (“Banho de rio”, “Sina”) / 2 recorrências

Solidão: (“Açaí”, “Luz”) / 2 recorrências

Tudo: (“Esfinge”, “Sina”); Obs: todo (“Pétala”)

Vento: vento cantou (“Minhas irmã”), “rajada de vento” (Açaí)

Nas duas principais recorrências destacadas em negrito é interessante observar a proximidade sonora das expressões “O mar” e “amor”, relação que já foi descrita como **constituindo um anagrama**. Assim, Djavan usa pontualmente palavras repetidas em duas e três canções (2 a 3 recorrências) e mais amplamente algumas outras poucas palavras (amor, mar, paixão, luz e coração,) nas diversas canções (de 4 a 8 recorrências que destaco em negrito). Acaba criando uma rede temática comum ao álbum nessas duas práticas com temas que amarram as canções em duas escalas. No caso das recorrências mais repetitivas começa a se delinear uma linha lírica:

- amor (8 recorrências)
- coração (4 recorrências)
- paixão (5 recorrências)
- o mar (4 recorrências)
- luz (4 recorrências)

(2) Reiteração de temas (“substituição” de palavras e/ou trechos de letras):

- clareza (“Pétala”), luz (“Luz”), iluminar (“Samurai”), brilha (“Açaí”), raio (“Minha irmã”), branca é a tez da manhã (“Açaí”);
- Ai (“Samurai”), Dor (“Luz”), sofrer (“Samurai”), triste (“Luz”);
- lamento **um tanto flor (“Luz”)**, mei[o] de **tanta gente (“Nobreza”)**, **tê-los como areia no mar (“Capim”)**, **tudo mais (“Sina”)**, **tô tão assim (“Banho de rio”)**, **pode de tudo (...)** brado **tão fundo (“Esfinge”)**, **tão cedo (“Banho de Rio”)**, **toda palavra sã (“Açaí”)**, **todo sacrifício** feito (“Pétala”)
- **quanto triste, quanto querer, quanto mais** desejo **muito mais** eu vejo (“Pétala”);
- sacrifício (“Pétala”), afã (“Açaí”), amolecer o mundo e seu coração de esfinge (“Esfinge”), perdeu mas lutou (“Capim”);
- Hoje eu tô tão assim/Prazer nenhum (“Banho de rio”), a vida segue seu lamento (“Luz”);

- querer (“Samurai”), desejo (“Pétala”, “Sina”), quiçá um dia (“Sina”);
- Manhã (“Açaí”), cedo (“Banho de rio”)
- Menino (“Minha irmã”), menina (“Luz”);
- oh meu amor, (...) grande amor; o amor não cabe em si (“Pétala”), “o amor crescendo enfim” (“Nobreza”)
- riqueza, nobreza (“Nobreza”), ouro de mina (“Sina”);
- O sol brilha por si (“Açaí”), a lição que o sol me traduz viver da própria luz (“Luz”);
- rajada de vento (“Açaí”)/ vento cantou na mata (“Minha irmã”);
- pele (“Samurai”), tez (“Açaí”);
- longe (“Banho de rio”), fundo (“Esfinge”), “ ;
- Som, zum, canto;
- brado (“Esfinge”), grito (“Sina”), roncou (“Minha Irmã”);
- ímã (“Açaí”), atraindo (“Samurai”)
- carinho, afaga, descascado pra mim;
- clareza do tino, branca é a tez;
- um pouquinho, bem devagar

Essa reiteração temática, também chamada categoricamente na linguística de **substituição**, faz surgir outras considerações e a ampliação das discussões já que se trata resumidamente, e partindo da observação semiótica, de **estabelecer novas formas de representação para os mesmos objetos ou ampliar o campo de associação desses objetos**. Assim, ou seja na 2ª tricotomia - relação signo-objeto - seria uma busca por novos signos a partir de sinônimos direcionados ao mesmo campo semântico daquele objeto. O fator amplia as condições de reiteração, e ainda por isso manteve tal termo em relação à substituição linguística. Djavan ao ser abordado em entrevista acerca do uso de dicionários também aponta uma prática

[Entrevistador]: Você costuma ter sempre um dicionário ao lado, por exemplo?
 [DJAVAN]: **Tenho**, você precisa de **um dicionário até para sinônimos**, embora **eu tenha também um livro de rima** que é excelente. Se você pegar, digamos, palavras terminadas com "ia", vai ali (ao livro de rimas) e tem 500 palavras terminadas com "ia"¹²³. (DJAVAN, 1998)

Obviamente que, numa análise todos esses seriam símbolos escritos em terceiridade, mas que passam a compor possibilidades icônicas e indexicais (primeiridade e secundidade) quando em canções chegam por via da transmissão aural como é a condição predominante

¹²³ Fonte: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=5981&cat=Artigos&vinda=S>>

para a música popular brasileira, ao contrário do texto escrito, dissertações ou de análises musicais notacionais que passam pela convenção social de simbologias comuns.

(3) Reiteração fonética e/ou Reiteração “velada”

A reiteração fonética seria o mesmo som com grafia ou sentidos diferentes, como:

Zum (“Açaí”) e zoom (“Luz”)

mata (fere) em “Samurai”, mata (vento na)

A reiteração velada seria uma reiteração fonética mas sendo uma palavra contida em outra, como:

goiabeira na beira (“Capim”);

Borborema a ema (“Capim”);

som assombração (“Açaí”);

luz e reluz (“Sina, Luz” e “Pétala”)

fim e enfim

Ai contido em “vai”, “sai”, “Samurai” e “atrai” (“Samurai”);

meu e eu (“Luz”)

Essas reiterações, também não podem ser consideradas como anagramas pela definição utilizada para esse termo. Assim, aponto que se trata de um recurso literário mais do que a simples ocorrência de uma palavra dentro da outra, e assim constituindo uma nova informação estética (literária). Iriam então além dessa proposta inicial de “reiteração fonética e/ou velada”, pois, apesar da sonoridade de uma palavra estar incluída na outra são signos totalmente independentes. Assim, na sistematização dos dados passo a considerar essas como “reiteração lírica”.

(4) Reiteração de palavras da oralidade (via de identificação do canto-falado coloquial por meio de processos de figurativização)

fulô (“Capim”), marelou (“Luz”), “Boboema¹²⁴” (Borborema em “Capim”), rai (raio em “Minha irmã”), taí (“Luz”), fumaça (imperativo oral em “Banho de rio”, o sonho (sóin em “Banho de rio”), secô (“Banho de rio”), passa pa dentro (“Minha irmã”), fio (filho em “Minha irmã”), botasse olho (“Minha irmã”), mei (meio em “Nobreza”), tô tão assim (“Banho de rio”), deve ter um jeito (“Esfinge”)

(5) Reiteração propriamente dita no interior de uma mesma canção

Frases com palavras reiteradas na mesma canção (Obs: normalmente muito próximas):

- “(…) branca a tez da **manhã**. Solidão de **manhã** [2ª repetição] ” (Açaí);
- “(…) longe um **cantador** (...) ah meu **cantador** (...)” (“Banho de rio”);
- “(…) flor deu **capim**. **Capim** do vale [2ª repetição] (...)” (“Capim”)
- “Se **o amor** [...] O **canto do mar** com minha voz de **cantor** e fazer do meu **canto** [...] que só um grande **amor** atinge (...)” (“Esfinge”). Obs: incidência interna de “o mar”, ‘sublinhado’, já observado como um anagrama no escopo geral do disco;
- “(…) **verde** do mar é um **verde** (...)” (“Luz”);
- “(…) falei de **dor**, como se no fundo da **dor**” (“Luz”);
- “(…) um cheiro de **amor**. É **amor** (...)” (“Luz”);
- “na **mata** trovão roncou filho de Juca que raio **matou**” (Minha irmã”)
- “**amor** se desnudando (...) o **amor** crescendo (...)” (“Nobreza”);
- “eu guardo pro **fim** (...) crescendo en**fim** (...)” (“Nobreza”);
- “(…) o seu **amor** (...) oh meu **amor**” (“Pétala”);
- “(…) Um **beijo**, um **beijo** seu (...)” (“Pétala”);
- “(…) gosto em **viver**, **viver** (...)” (“Pétala”);
- “(…) o **amor** não cabe em si, o **amor** revela-se por ser **amor** (...)” (“Pétala”);
- “(…) contra o poder do **amor** (...) dizem que o **amor** atrai” (“Samurai”)
- “(…) **mata** e se não **mata** fere” (“Samurai”);
- “**Ai** quanto querer cabe em meu coração, **Ai** me faz sofrer (...)” (“Samurai”);
- “(…) a luz de um grande **prazer** (...) quando o grito do **prazer**” (“Sina”)

(6) Reiteração de metáforas

¹²⁴ Na audição gravada é a forma observada.

A partir do momento que Djavan recorre com certa frequência às metáforas, o ouvinte/receptor tende a buscar sentido reiterado nesses termos metafóricos, ou então a desagregá-los. Aqui, cito algumas dessas propondo uma reiteração não da ligação do sentido entre elas, mas da constante *repetição de busca de sentido* que acaba ocorrendo em cada uma dessas. E aponto que as metáforas são sugeridas por Peirce como sendo um componente icônico, juntamente com imagens (fotos, selos, etc.) e diagramas (mapas), de forma a também apontarem um caminho imagético.

metáforas, **signos linguísticos justapostos que não são iconicamente relacionados a seus objetos ou um ao outro**, postulam algum paralelismo ou similaridade entre os objetos dos signos. (...) O conceito de metáfora se tornou popular na antropologia e etnomusicologia para denotar iconicidade em geral e frequentemente outros tipos de relações semióticas¹²⁵. (TURINO, 1999, p. 227)

Uma outra via de análise seria colocá-las dentro do tópico de associações, porém opto pela reiteração por observar que essas não se associam tematicamente num campo semântico como a bibliografia sugere para as associações. Eventualmente, nessas metáforas, ocorrem também aliterações e adjetivações.

“viver da própria luz” ;
 “doces gotas de amor” (§) ;
 “Pai e mãe ouro de mina” ;
 “o seu amor reluz que nem riqueza” ;
 “asa do meu destino” ;
 “sonho secou” ;
 “talhado em você” ;
 “trevas fundas da paixão” (§) ;
 “a luz de um grande prazer” (*§) ;
 “art nouveau da natureza” ;
 “lapidar o sonho” ;
 “açoitar o ar”* ;

¹²⁵ In metaphors, juxtaposed linguistic signs, which are not iconically related to their objects or to each other, posit some parallelism or similarity between the objects of the sign (- e.g., “A mountain of a man” suggests that the man is ‘large’, ‘hard’, or ‘durable’.) The concept of metaphor has become popular in anthropology and ethnomusicology to denote iconicity in general and even other types of semiotic relations.

“mão do prazer acenando” ;
 “serviçal de um samurai” ;
 “**trem** entrou no meu eu” (*!) ;
 “ Açaí guardiã” ;
 “**Som** de assombração” (*!) ;
 “ira de tubarão” (*) ;
 “coração de esfinge” ;
 “clareza do tino” ;
 “dias como bois passam” ;
 “palavra sã” ;
 “derramou manhã” (*) ;
 “atravessou os meus olhos” ;
 “olhos de abril”.

Legendas do tópico:

* metáforas com aliterações

§ metáforas adjetivadas (Ex: grandes, fundas, doces)

! anagrama

(7) Reiteração cíclica do LP (repetição propriamente dita de uma canção a outra na sequência do LP criando ganchos de audição sequencial)

2ª faixa do lado A encerra-se com “(...) viver da própria luz e a 3ª inicia-se com “Nossa velha amizade nasceu de uma luz (...)”;

4ª faixa do lado A encerra-se com “(...) capim pro meus dentes.” e a 5ª faixa inicia-se com “Capim do vale (...)”. Obs. Essa 5ª faixa/A também se encerra com “(...) deu capim”;

2ª/B se encerra com “Não sou feliz tão cedo” e 3ª terceira inicia-se com “Solidão de manhã”. Obs: A 3ª faixa/B também se encerra com “(...) branca e a tez da manhã”;

3ª faixa lado B Açaí se encerra com “branca é a tez da manhã”, “(...) e derramou manhã (...)” encerra a parte A de “Esfinge” (4ª faixa/B) nessa mesma sequência.

(8) Associação

- temas de cunho regional (norte/nordeste): nesga, lampião, pitombeiras, Pará, açaí, cantador, fulô, burro, bois, verde do mar¹²⁶, Borborema, fumeça, açaí, tronco do Juremá;

Obs: Essa temática é fortemente associada ao processo de figurativização que apresentei por via de Luiz Tatit. Observa-se como é necessária uma abordagem sempre da letra inserida nas músicas, evitando a polaridade de análise texto - melodia. Além disso, o procedimento de figurativização permeia o álbum todo e se dá em conjunto com os chamados procedimentos de tematização e passionalização.

- temas religiosos, crenças, místicos e míticos: **me benzer, Jari, mãe d'água, Deus, cacique, candomblé, Oxum, Egum, assombração, encantado, vento cantou na mata, tronco do Juremá, mítico clã, fé riu-se de mim, viver da própria luz;**

Obs: Cabe atentar que tal grau de associação se dá sem dúvida com base em seu sentido sincrético. O sincretismo seria uma terminologia também relativa às hibridações e tendo sido utilizada também no campo da etnomusicologia por volta das décadas de 1960 e 1970, e definido pela Enciclopédia Britânica simplesmente como "fusão de elementos de diversas fontes culturais" (BRITÂNICA apud NETTL, 2005, p. 479), e sendo relativamente abandonado para definições no campo musical nos anos de 1980. Após esse relativo abandono da terminologia, o termo sincretismo passou ao campo mais específico de crenças e cultos religiosos como aponta Nestor Garcia Canclini. Tal temática, de qualquer forma, está num segundo plano em relação à temática romântica ainda aparentemente predominante, sendo a temática religiosa paralela aos temas de cunho regional no LP.

- temas/termos verbais relacionadas à água: nublou, trovão, raio, chover, encheu, vazou, caiu em gotas, evaporou, secou, derramou;
- temas do mar: mar, sereia, areia, tubarão, estrela do mar, fundo;
- temas de rio: leito de rio, banho de rio, mãe d'água;

Obs: Os três temas tópicos acima podem ser agrupados ou indexados de alguma maneira.

- Outros temas associados mais pontuais; temática familiar: filho, mãe, pai, irmã, menino; minha mão, meus olhos, meus dentes, meu eu; aos pés, aos olhos, nos pés; infinito, ilusão, o que não se vê; manhã, cedo; vivesse, viver; estrangeirismos: *La passion, reveillon, front, neon, jazz*.

Obs: lembrando que os últimos estrangeirismos são apropriações híbridas já inseridas

¹²⁶ Verde mar já seria um signo comum na canção nordestina como em "Verde Mar de Navegar" (CAPIBA, Verde Mar de Navegar, RCA Victor, 1967) mas na contemporaneidade o tema é reapresentado em diversas canções por todo o território nacional, inclusive nos subgêneros mais comerciais da região sudeste.

na dinâmica oral da língua portuguesa¹²⁷.

(8) Associação/reiteração verbais(a) sob forma infinitiva.

caetanear (“Sina”), fazer (“Esfinge”), benzer (Capim), fazer (“Capim”) acasalar (“Esfinge”), versejar (“Banho de Rio”), lapidar (“Sina”), “zamburar” (“Luz”), açoitar (“Sina”), viver (“Pétala”).

(9) Anagramas

Retomo o tema pois o mesmo tendo aparecido nas análises isoladas ocorre também entre as canções do álbum, e também constitui um fator de unidade e reiteração.

cedo - doce : “Banho de rio” e “Nobreza” Obs: anagrama entre as canções lentas de roupagem orquestral concepção voz e violão.

los - sol: “Capim” e “Luz”

me - em: “Luz” e “Esfinge”

mãe - ema: “Capim” e “Sina e Capim” “Minha irmã e Capim”

Des[s]e - sede: “Capim” e “Banho de rio”

Cito, ainda ilustrativamente e demonstrando como a observação de recursos linguísticos pontuais levam ao entendimento mais amplo da obra do cantautor e de seus processo de criação, um **outro anagrama** entre esse álbum *Luz* e uma canção (“Dupla traição”) de um segundo álbum do cantor com título *Djavan* do ano de 1978 (DJAVAN, EMI-Odeon, 1978):

Açoitar - traição: “Sina” em *Luz* e “Dupla traição” em *Djavan*.

Na mesma perspectiva ocorre um anagrama entre as canções “Alumbramento”, faixa título do álbum *Alumbramento* (DJAVAN, 1980) e “Minha irmã” de *Luz*. Devo mencionar que a letra de *Alumbramento* é resultado de parceria entre Djavan e Chico Buarque, com provável letra do último e música de Djavan.

Juca - caju: “Minha irmã” de *Luz* e “Alumbramento” de *Alumbramento*

¹²⁷ Aprofundando o tema, Canclini aponta o caso do *spanglish*, linguagem híbrida de algumas comunidades latinas que se radicaram nos EUA. (GARCIA CANCLINI, 2015)

(10) Outros recursos pontuais apresentados nas letras pelo compositor

- Neologismo verbais: caetanear, arcoirizando, “candombleou”,
- Citação interpretativa “a ema gemeu no tronco do Jurema” (VALE, João &) canção de divisão melódica já inerente e referencial a Jackson do Pandeiro.
- Estrangeirismos: La passion, front, reveillon e neón.
- Referenciação a elementos da natureza.
- A associação trazidas para um nicho afro-brasileiro: (...) Marelou, Candomblé, Oxum, Zamburá pra tirar Egum”.
- Aliteraões:
 - pitombeiras da borborema a ema gemeu, (“Capim”)
 - tronco do Juremá (“Capim”)
 - canga, tanga [...] azul [...] ao zoom (“Luz”)
 - traz uma praga [...] cresci [...] trevas [...] samurai. (“Samurai”)
 - zamburar pra tirar [...] trem entrou (...) (“Luz”)
 - nobreza de frente (“Nobreza”)

Obs: Há uma ampla recorrência das aliteraões da letra “R” em pronúncia dita fraca ou branda. Isso se dá quando a consoante aparece sozinha em situação intervocálica, ou quando aparece depois das consoantes “B, C, D, F, G, P, T e V” precedendo as vogais. O “R” é uma das últimas sonoridades a ser pronunciada corretamente no desenvolvimento primário da oralidade, sendo usual na formação de “trava-línguas” também devido à sua pronúncia ora de forma fricativa (R brando som entre ponta de língua e incisivos superiores) e ora de forma gutural (R forte fazendo uso do contato do fundo da língua com a úvula). Também é caracterizador de sotaques regionais no Brasil. Na canção cantada do português brasileiro sua reiteração também apresenta certo grau de dificuldade, o que revela para esse cantautor um grau de inteligibilidade e clareza de pronúncia atrelados à sua dicção pessoal, já que Djavan alterna à pronúncia fraca também o “R” forte em palavras como burro (“Luz”), reluz, revela-se (“Pétala”), rotina (“Sina”) e riqueza (“Pétala”). Em finalizaões de palavras as regionalidades são mais incisivas, havendo situações de pronúncia conclusiva nas quais o “R” eventualmente é “engolido” em função de oralidades regionais: amor, mar, acasalar, cantor, saber, cantador, devagar. Ainda em relação ao “R” conclusivos a musicalidade da canção Sina categoricamente, e de algumas outras, propicia o surgimento de elisões que tornam o “R” das finalizaões fricativos: açoitar~o ar; lapidar~o sonho; gerar~o som.

Para que se tenha ideia da ampla ocorrência do R em sua diversidade de pronúncias e processos, constituindo um fator rítmico da dicção de Djavan, observo através das canções:

“Açaí”: “poeira (...) rajada (...) assombração (...) sangrando (...) palavra”

“Banho de rio”: “brim (...) parede amor~há sede (...) prazer (...) rio”

“Capim”: “vara de goiabeira na beira do rio paro para (...) pinheiros do Paraná (...) areia (...) Pará (...) pitombeiras da Borborema (...) tronco do Juremá”

“Esfinge”: “mar atravessou (...) derramou (...) brado (...) coração”

“Luz”: “burro (...) verde do mar~é um (...) marelou (...) zamburar pra tirar (...) riu-se (...) triste (...) dor (...) quer~a vida (...) flor~um (...) rio um cheiro (...) triz um trem entrou (dor (...) arcoirizando (...) traduz viver da própria”.

“Minha irmã”: “trovão roncou (...) raio (...) dentro”

“Nobreza”: “brim(...) demorado (...) nobreza de frente (..) alegria (...) prazer”

“Samurai”: “querer (...) coração (...)sofrer (...) fere (...) traz uma praga (...) cresci Luar pra iluminar as trevas (...) poder do amor (...) serviçal de um Samurai”.

“Sina”: “ouro (...) coração (...) pura rotina (...) tocarei (...) pra falar (...) natureza (...) pura(...) grande prazer irremediável (...) grito de um prazer (...) açoitar~o ar reveillon (...) luar~estrela do mar (...) fúria front vira lapidar~o (...) gerar~o (...) querer”

“Pélata”: “reluz (...) riqueza (...) clareza (...) estrela (...) sacrificio (...) ser~exato (...) ser~encantado (...) ser~amor”.

Tabela 15: Sistematização comparativa de parâmetros textuais/letra

Canção:	Metáforas	Palavra Amor	“Reiteração lírica”	Anagramas/
Açaí - 3ª/B	“Açaí guardiã”	Não ocorre	“som de assombração” “sangrando (...) sã”	
Banho de rio - 2ª/B	“Sonho secou”	Uma vez		cedo e doce de “Nobreza
Capim - 4ª/B	“como areia no mar”	Uma vez	Pará/ Paraná	no mar/ amor Ema- mãe
Esfinge - 4ª/B	atravessou os meus olhos	Três vezes	cantor-canto	O mar/ amor
Luz - 2ª/A (4'06")	viver da própria luz	Duas vezes	trem - entrou	do mar - amor
Nobreza - 3ª/A (2'28")	“olhos de abril”, “talhado em você”	Duas vezes	doce	doce e cedo de Banho de rio
Minha irmã - 5ª/A (2'10")	“vento cantou”, “trovão roncou	Não ocorre	Mata/matou	Juca e “Caju” da canção “Alumbramento” no LP <i>Alumbramento</i> (1980)
Pétala - 1ª/ A (4'41")	“asa do meu destino”	Cinco vezes	Destino-tino	
Samurai - 1ª/B (4'46")	“serviçal de um samurai”	Duas Vezes	Ai/vai/sai/ samurai	
Sina - 5ª/A (5'30")	“pai e mãe ouro de mina”	Uma vez		amor - do mar
Conclusões parciais	Há metáforas em todas as canções, fator que colabora para constituir uma espécie de dicção desse cancionista, (TATIT, 1999)	17 repetições em letra que somam-se às ocorrências repetidas em refrão e às formas cancionais também com repetição.	Recorrem essas formações literárias	O anagrama o mar - amor ocorre em quatro canções.

Tabela 15: (continuação) Sistematização comparativa de parâmetros textuais/letra

Tabela 16: Sistematização comparativa de parâmetros textuais/letra.

Canção:	Reiteração interna	Reiteração com outra canção	Especificidade temas e letras
Açaí	manhã-manhã	Sim	O refrão peculiar “açaí guardiã, zoom de besouro um ímã (...)”
Banho de rio	cantador- cantador	Sim	Temas do nordeste, imagéticos “seca, lampião, cantador,”
Capim - 4ª/B (4'19")	capim - capim goiabeira- beira * Borborema- ema *	Sim	Citação à intérprete “mãe d'água e tronco do Jurema”
Esfinge -	canto-cantor-canto amor- amor	Sim	Do título “Esfinge” Verbos relativos à água
Luz -	verde- verde dor- dor	Sim	Diversidade de cores e de temas. Temas afro e religiosos
Nobreza -	amor-amor	Sim	“amizade e romantismo” Metáforas exploradas como imagens.
Minha irmã -	mata-matou	Sim	A “Oralidade global” da canção em tema familiar.
Pétala - 1ª/ A (4'41")	amor- amor beijo- beijo viver- viver amor- amor- amor	Sim	Não ocorre ou somente em seu título.
Samurai - 1ª/B (4'46")	amor- amor mata- mata ai- ai	Sim	Do título “Samurai”, “praga” e serviçal
Sina - 5ª/A (5'30")	prazer- prazer	Sim	Do título “Sina” e os estrangeirismos franceses “ <i>front, réveillon, nouveau</i> ”
Obs. Gerais:	A reiteração interna ocorre em todas as canções	Há uma boa associação de temas entre as canções	A canção passional-romântica seria a mais genérica em sua temática.

Tabela 16: Sistematização comparativa de parâmetros textuais/letra

Obs: Cabe observar que a música Açaí inicialmente qualificada como balada *pop* romântica não faz uso da palavra amor, e mesmo o seu conteúdo ao ser observado sistematicamente não é de cunho prioritariamente romântico, o que contribui para as observações que tenho feito acerca do equilíbrio de procedimentos e desvinculação do campo passional ao conteúdo estritamente romântico. Muito embora nessa mesma canção a palavra “paixão” e sua substituição “*la passion*” aponte traços desse (neo)romantismo para a MPB. No caso de Djavan há conteúdo romântico em canções com procedimentos temáticos como

“Esfinge” e “Luz” e ao contrário canções passionais que não necessariamente tem esse conteúdo latente, importando nessas análises mais uma vez apontar o risco de dicotomias muito delimitadas. A outra balada *pop* romântica do disco, “Pétala, apresenta uma relação mais categórica de conteúdo romântico e procedimento passional de emissão vocal, nela a palavra amor se repete por cinco vezes. Na próxima tabela procurei apurar um pouco mais essa relação.

Tabela 17: Sistematização dos parâmetros passionalização/tematização/figurativização em relação ao tema e conteúdo de letras.

Canção:	Figurativização	Vocalidade (repetição tab.2)	Conteúdo de letra/ temas textuais
Açaí - 3ª/B (4'35")	regionalismo sutil no refrão	Passional (parte A) temático (refrão)/	tema regionalista/de natureza. Palavras românticas “La passion” “coração” “a paixão”
Banho de rio - 2ª/B (4'35")	“Ah meu cantador versejar pra quê?”	Passional/	tema regionalista- romântico
Capim - 4ª/B (4'19")	“que fim levou o amor?”	Temática/ divisiva sem deixar de incorrer em alguns alongamentos	tema regionalista. (Citação Jackson do Pandeiro)/ Indagação romântica
Esfinge - 4ª/B (4'20")	voz de cantor, meu canto	Temática c/ alongamentos passionais.	tema romântico
Luz - 2ª/A (4'06")	“a lição que o sol me traduz viver da própria luz”	Temática/ Figurativização	tema romântico/
Nobreza - 3ª/A (2'28")	doce descascado pra mim eu guardo pro fim pra comer demorado	Passional/	tema de amizade e romântico
Minha irmã - 5ª/A (2'10")	Ampla na oralidade da temática familiar	Temática + figurativa/ tema regional/ coloquial	tema regional familiar
Pétala - 1ª/ A (4'41")	não	Passional mais categórica	tema romântico
Samurai - 1ª/B (4'46")	“tô tão feliz”	Passional (parte A) temática (parte B)	tema romântico
Sina - 5ª/A (5'30")	tocarei seu nome “caetanear”	Temática/ Passionalização suave em meio de palavras paroxítonas (evita alongar fins de frase)	romântica

Observações gerais			
Tempo geral das faixas em torno de 4 mins.	Recurso “menos” recorrente pontualmente porém observável no ofício de canto, cantar, voz que o compositor apresenta e liga ao título do disco.	Fluidez pelos três campos enunciativos	Predomínio do campo romântico com outros temas pontuais (regionalistas, afro-religiosos)

Tabela 17 (continuação): Sistematização dos parâmetros passionalização/tematização/figurativização em relação ao tema e conteúdo de letras.

3.4.2 Considerações de análises das letras

A construção de letras do álbum *Luz* aponta, a partir dessa análise, a existência de alguns caracteres com certa unidade geral. A categorização numa esfera romântica moderna é fator observável. Vale ressaltar contudo que, apesar dessa temática romântica ser visível como unidade há uma boa exploração de outros temas e dos procedimentos de emissão vocal que dão equilíbrio ao álbum, não o jogando num pólo cancional que seria exclusivamente passional-romântico.

Uma “ausência” amorosa, necessidade de apreensão de um amor e/ou busca do tema amor surge em algum momento nas letras: “na nesga de amor há sede (...) sem seu amor não sou feliz tão cedo” (“Banho de rio”), “Se o amor pode de tudo fazer deve ter um jeito (...) amolecer teu coração de esfinge” (“Esfinge”), “vai sem me dizer na casa da paixão (...) trevas fundas da paixão (...) lutar contra o poder do amor” (“Samurai”), “desejo um beijo, um beijo seu (...) “o amor não cabe em si (...) o amor revela-se” (“Pétala”), “um cheiro de amor, é amor” (“Luz”) “tocarei seu nome pra poder falar de amor” (“Sina”), “eu tenho um carinho para lhe fazer (...) “que fim levou o amor? plantei um pé fe fulô deu capim” (“Capim”), “o amor crescendo enfim” (“Nobreza”), aqui só não sendo citada as canções “Minha irmã” de caracteres mais ímpares por si e Açaí que aparentemente reitera “a paixão (...) *la passion*” como substituta da palavra amor. A consequente procura ou conquista desse amor de uma forma ampla e totalizadora pode ser observada em duas perspectivas. Uma primeira perspectiva aponto surgida no item 2 (tópico 2.1) com as reiteraões do tipo: um tanto flor (“Luz”), meio de tanta gente (“Nobreza”), tê-los como areia no mar (“Capim”), tudo mais (“Sina”), tô tão assim (“Banho de rio”), pode de tudo (...) brado tão fundo (“Esfinge”), tão cedo (“Banho de Rio”), toda palavra sã (“Açaí”), todo sacrifício feito (“Pétala”) que somo às observações do mesmo item em reiteraões como: quanto triste (“Luz”), quanto querer (“Samurai”), quanto mais desejo muito mais eu vejo (“Pétala”). **Esses últimos termos, de**

forma geral, tem grande variabilidade de utilização gramatical¹²⁸. Porém aqui, surgem preferencialmente nas canções para ilustrar um grau de intensidade na forma de adjetivos e advérbios. Numa segunda perspectiva contando as associações de temas dos elementos “mar-água” fazendo esse mesmo contraponto de amplitude ou na mesma relação ao termo água de “preenchimento”, “vazão”, “enchimento” e “fluidez”, que pode-se observar na observação dos temas das letras com reiteração do anagrama “**amor - o mar**”, em muitas das canções. Há também, nesse caso, a tendência de uso de uma das palavras na parte A (estrofe) e da outra na parte B (refrão), forma comum a maioria das canções com essa ocorrência.

Contudo, observo mais uma vez que o romantismo tem seu grau de equilíbrio (equilíbrio nas condições de emissão vocal e mitigação da passionalização em geral nas músicas). A procura/amplitude/desejo são exacerbados(as), e não o amor em si. O fator conta também com a negação da materialização amorosa personificada sem um sentido muito direto/claro (como ocorreria em canções mais popularizadas em geral ali ainda fora da categoria MPB). Isso desvincularia as canções daquela “rede de recados” com sentidos ambíguos e informações não unívocas em significado que foram apuradas nesse formato durante o período ditatorial. Esses elementos explorados por Djavan, sem dúvida possibilitaram, juntamente a caracteres românticos cosmopolitanos musicais já estabilizados nos anos de 1970, o aceite cancional de sua obra num campo que a princípio tem caracteres mais conteudistas, como foi o caso da MPB principalmente de fins dos anos de 1960. Na época de afirmação inicial, a sigla/movimento contava ainda com bom aporte conteudista, e relegava o romantismo latente e explícito a outros campos e artistas, fator que retomarei nas conclusões finais.

Metáforas são recorrentes em todas as canções, compondo algo relativo a sua dicção autoral. Se traçarmos um paralelo às diversas dicções que Luiz Tatit apresenta para o cancionista brasileiro (TATIT, 1999) a metáfora seria um conteúdo da dicção compositiva de Djavan (obs: aqui difere-se da dicção relativa à análise vocal). Reiteraões e associações de temas também permeiam o álbum. Isso se dá tanto em cada canção, como demonstra-se em “Samurai” e “Pétala”, respectivamente canção dos “ais” e do “amor”, quanto na esfera geral do álbum dando-lhe unidade, como observa-se com palavras como “luz”, “amor”, “mar” que perpassam o todo do disco contando ainda com alguns sinônimos e também associações semânticas.

Aponto que, Djavan escreve com certa recorrência sobre o seu trabalho de cantor (mais do que o de compositor ou mesmo considerando intrínseco o hibridismo da dupla função somente naquele termo), num tema que perpassa suas canções desde o início de carreira em procedimento de figurativização de sua afirmação profissional e diáspora ao eixo

¹²⁸ Advérbio, Adjetivo, pronome substantivo, adjetivo masculino e pronome conjuntivo. (FERREIRA, 2010)

RJ-SP. Encontrei alguns exemplos em: “Eu vou mudar de profissão eu vou ser cantor eu vou pro Rio de Janeiro (...)” (E QUE DEUS AJUDE, in: *A voz, o violão, a música de Djavan*, 1976); “Cantar é mover o dom do fundo de uma paixão (...)” (SEDUZIR, in *Seduzir*, 1981); “a meu cantador, versejar pra quê (...)” (BANHO DE RIO, in: *Luz*, 1982); “O pai do dia encanta o cantor, essa ave tem um canto tão perfeito que encantou até o malfeito e o malfeitor (...)” (O CANTO DA LIRA, in: *Lilás*, 1984); “ Eu vou cantar pra você do que é feito o novo amor (...)” (INFINITUDE, in: Milagreiro, 2001), dentre outros casos. Esse fator além da figurativização do tema resultando na aproximação do artista com o ouvinte, pode constituir um elemento mais pessoal de seu estilo. Isso juntamente com as associações de palavras desse campo semântico em uma perspectiva mais ampla de sua obra como: cantador, canto, cantor, voz, brado, cantar, ouvir, perder o tom, etc, também incidindo na perspectiva de sua dicção compositiva.

Por fim, nessa mesma perspectiva, porém não necessariamente no campo figurativo mas num caracter pontual, Djavan aborda amplamente temas relacionados à natureza. Recorrem os elementos naturais: terra, água e ar (areia/chão, mar e rio, açoitar o ar). Também recorrem os reinos animal, vegetal e mineral (burro, açaí e capim, a pedra de “Esfinge” e ou “ouro de mina” de “Sina”). Por fim, sol e luz também figuram amplamente no álbum.

Três recursos aqui observados na construção das letras de Djavan já foram apontados na obra literária de Edgar Allan Poe. Esse último autor já apontara, em seu ensaio teórico “Filosofia da composição”, algumas técnicas de comunicação importantes empregadas em seus textos, dentre as quais:

elementos que se mantêm: na camada mais superficial, a **repetição de palavras** (...), a **ressonância de palavras** com a mesma sonoridade (...) e as **palavras que rimam entre si**; em uma camada um pouco mais profunda a manutenção de elementos rítmicos e métricos (POE apud SEINCMAN, 2008, p.33-4)

Os recursos de repetição de palavras e ressonância de palavras (ou por reiteração fonética) foram observados e tiveram suas relações demonstradas na análise de reiteração/associação. As rimas estão destacadas no item letras das análises de canções, embora elas também surjam eventualmente na análise de reiterações/associações. Faço ainda algumas últimas considerações e interpretações na construção de rimas no álbum Luz. Djavan utiliza um recurso para as rimas de verbos em diferentes flexões em função de outras palavras não-verbais importantes (e fortes) à sonoridade canção (ai- vai, ai - sai; mar- acasalar; desejo/beijo - vejo, olhos de abril - sorriu). Destaco também as questões de oralidade também na concepção das rimas, ou mesmo rimas que se dão somente em função de um tipo de pronúncia oral como: mais - jazz. E ainda rimas que brincam com o

moderno/estrangeiro/industrial e o rural/tradicional/artesanal como: *zoom* - Ogum, som - *reveillon*, dom-*neón*, e por fim a oralidade também no neologismo da última palavra da rima “luar - mar - lapidar - caetanear”. Destaco um caso pontual de uma rima de duas palavras com uma em “açai guardiã - ímã” exatamente no refrão da canção “Açai”. Em entrevista o autor falou também da utilização do dicionário de rimas e sinônimos na elaboração de letras, citação que consta na pesquisa.

Edgar Allan Poe considerava ainda um nível ainda mais profundo, indo além dos dois níveis já contemplados. Sendo esse nível o caso de “algo que permeia o poema inteiro, pois, sendo adiada, como ‘imagem’ está presente no futuro como algo que irá se consubstanciar” (POE apud SEINCMAN, 2008, p. 34). Esse elemento seria presente no álbum *Luz*, criando a possível unidade conceitual no todo das letras e músicas. Segundo a análise seria exatamente essa busca do amor como um elemento amplo, e latente no romantismo cancional equilibrado de Djavan. Surge tanto por meio de uma sonoridade romântica do *pop* internacional quanto no conteúdo da ampla maioria das letras, elementos que hibridizados constituem uma “espécie de eixo condutor do álbum *Luz*”. É um álbum com forte conteúdo romântico e esse conteúdo não se restringe às canções de caráter passional, equilibrando-se também nas canções e trechos de canções mais rítmicos/tematizados de onde galga melhor equilíbrio. Ao mesmo tempo sem uma concretização ou personificação amorosa gerando fluidez, abstração e amplitude constante ao tema.

Escala de (re)classificação das canções/obs. categorias Passionalização-Tematização:

Canções próximas de procedimentos de passionalização

“Pétala”

balada pop lenta romântica orquestral (solo sax): romantismo latente

“Banho de rio”

canção lenta violão/cordas orquestrais: romantismo/regionalismo

“Nobreza”

canção lenta piano/cordas orquestrais: amizade/romantismo

“Açaí”

balada pop lenta romântica-regional (solo sax): romantismo regional

“Samurai”

balada pop romântica (gaita harmônica): romantismo urbano

“Esfinge”

balada pop *fusion* (solos vocais): romantismo urbano

“Luz”

balada pop rítmica “título álbum” (flauta transversal): regionalismo/afro/romantismo

“Sina”

Canção rítmica (coro de vozes sobrepostas): familiar/natureza/romantismo

“Capim”

Samba híbrido com orquestra (solo *mini moog*): tema regional e romantismo pontual

“Minha irmã”

Canção rítmica (solo *mini moog*) : regionalismo-familiar

Canções próximas de procedimentos de tematização

Capítulo 4: MPB, *Luz*, vocalidade popular brasileira e observações de pesquisa

4.1 O álbum *Luz*: conceitos finais e indexações

Eu dedico esse disco ao amor. Quero dizer: ao amor de Jackson, Vinícius, Elis, Bob Marley e John Lennon. O amor enquanto puderes não te percas de mim... (DJAVAN, in: encarte *Luz* 1982).

O LP *Luz* destaca-se como “produto de relativa autonomia artística” em contraste aos elementos industriais de produção, apontando seu grau de capacidade de hibridação, e fluidez entre o artesanal, o industrial e o popular. Há certa polarização de produção aos dois últimos campos (popular e industrial), e caracteres compositivos que surgem aproximando a obra de caracteres artesanais/rurais/folclóricos/regionalistas.

Manteve ainda algum padrão relativo à MPB exordial, combinando qualidade artística musical e mercado, numa simbiose já apontada por Napolitano como caráter daquela geração que inicialmente se destacou na sigla MPB, os chamados artistas de catálogo, conceito trazido aqui por via de Marcia Tosta Dias (DIAS, 2000). Ali então, haveria certa simbiose entre a produção artística e o mercado e um grau de autonomia considerável aos cantatores de fins dos anos de 1960. O período tem menor incidência da sistematização da indústria cultural sobretudo nacional, como apontou Ortiz, e então as performances públicas dos festivais ainda categorizavam os trabalhos de estúdio posteriores e independência conceitual. Para o caso de Djavan, a produção em disco que galgou a centralidade da MPB através de *Luz* ainda foi muito mais categorizada por seus próprios álbuns e performance anteriores à ele. Muito embora a MPB dos 1960 já fosse uma geração com caracteres cosmopolitanos observáveis na abordagem da canção popular urbana, alguns outros caracteres de sistematização do produto sonoro ainda não eram tão incisivos, como ocorre em *Luz*.

Dessa forma, o álbum possibilita ao cantautor Djavan não só sua entrada definitiva no mercado representativo de vendedores de disco (até mesmo em números absolutos para a ocasião) mas, o que seria muito mais interessante a ele numa carreira de longo prazo e na sedimentação de sua estética romântica, a sua vinculação aos artistas de catálogo da MPB. Isso ocorre de forma concomitante ao álbum também em parcerias de composição, regravações e interpretações pelas(os) intérpretes categóricas(os) da sigla bem como por performances conjuntas com essas(es). Dessa maneira que se observa na bibliografia o nome do cantautor já hoje vinculado àqueles artistas. Observa-se que, apesar de sua produção já ser considerável no meio artístico até a virada das décadas de 1970/1980, é em meados dos 1980

e conseqüentemente após *Luz* que ele surge sistematicamente ao lado dos artistas de catálogo da MPB.

Retomando um direcionamento mais detido ao álbum, a maneira como a indústria cultural, que sistematizada de forma mais objetiva, intensa e perceptível nos EUA, atuou nessa produção também constitui um dos caracteres conclusivos de análise. Percebe-se um padrão de sistematização do produto sonoro que acaba sendo ilustrado pelas análises de diversas camadas de mediação do produto ao ouvinte. Tal sistematização ocorreu através de alguns procedimentos já observados, que agora pontuo novamente:

- Unidade compositiva e vocal, que acaba resultando em unidade conceitual ao álbum na expressão única das atividades de canto e composição cancional do cantautor nesse LP;
- distribuição sistematizada das canções em relação ao suporte da época, e equilíbrio do padrão cancional proposto com forte perspectiva de execução da maioria das faixas e relação entres essas;
- Padrões de mixagem com adequação à difusão gravada de rádio, vinil e musicassete. Há alguma redução de indexação das performances ao vivo, embora essa ainda tenha autenticado toda a realização de estúdio, e mesmo, como aponte, as realizações de estúdio e ao vivo anteriores ao LP tendo autenticado a produção de *Luz*;
- sistematização/padronização de elementos e signos: selos, siglas, nomes vinculados a marcas (*endorsees*), título, produção gráfica;
- rede de produção e distribuição totalmente interligadas e atuando em cooperação numa simbiose fortíssima de execução em rádio das faixas em relação ao LP;
- vinculação cosmopolitana da música *pop* e negra das Américas do Norte e Sul, principalmente em seu caráter mais romântico;
- conseqüente **vinculação do artista e álbum à MPB** ao mesmo tempo em que, para essa sigla e categoria MPB, o álbum também passa a vincular novos elementos: (neo)romantismo cosmopolitano *pop* anglo-norte americano; permissão a conteúdos de letras mais românticos na MPB contando com a redução paralela dos conteúdos de cunho político por fatores contextuais e sócio-políticos de transição e de mercado;
- álbum com vinculação de padrões relativos à MPB, tais como; equilíbrio canto instrumental; modelo canônico popular com sucessos condensados em LP; figuras de produção destacadas; romantismo também indexado na rede de recados da canção brasileira.

Cabe ainda indagar se a sistematização relativa ao álbum teria um paralelo no processo compositivo do cantautor, que em análise também surge como sendo bastante sistematizada e com padrões literários e musicais, sem perda de um caráter estilístico pessoal.

Não só as práticas de composição individual são afetadas pela organização produtiva, como também o é a seleção de composições que são produzidas e comercializadas em última instância. Peterson e Berger (1990) ilustram este ponto em um estudo altamente influente que revelou como a inovação musical era ativada e restringida por características de infra-estrutura da indústria da música pop; Seu trabalho sugeriu que a inovação no *pop* surge da competição entre grandes gravadoras e seus rivais menores, mostrando que a diversidade nas formas musicais (à medida que são produzidas e chegam ao público) é inversamente relacionada à concentração de mercado. (DeNORA, 2008, p.42-3)

Musicalmente, a produção conseguiu trazer caracteres sistematizados, e opta majoritariamente pela banda base de estúdio da *soul music* norte americana. A opção pela Sururu de Capote na concepção e execução dos sambas certamente evita uma execução musical que poderia resultar contrastiva caso executada pelos músicos norte-americanos. No álbum *Luz* há diversos fatores conceituais que já são aparentes até mesmo no álbum anterior. Esses fatores são potencializados e equilibrados em relação ao suporte, contando com a reiteração de audição/execução alavanca-se a recepção do álbum. A sua ampla execução principalmente em rádio FM, conta com uma espécie de simbiose na execução quase completa do conteúdo do LP para as rádios FM. Nesse caso, a execução de estúdio de *Seduzir*, no ano anterior indexa a execução de *Luz* que contou com a ampliação das possibilidades técnicas, de difusão e de produção, e como disse, amplia a vendagem de um LP ao outro no curto período de um ano em mais de dezessete vezes, passando de cerca de 30 mil cópias a 500 mil.

O disco muito embora seja um disco de carreira/estúdio pode ser apontado sob a perspectiva de álbum conceitual já descrita (SHUKER apud VALENTE, 2003, p.79), contudo somando agora a esses fatores de “unidade lírica-conceitual” as outras “novas” condições de tratamento industriais e a pontualidade da produção internacional cosmopolitana. Esses então, seriam outros fatores conceituais a serem possivelmente agregados numa definição conceitual contemporânea de álbum. Soma-se na unidade conceitual a unidade das atividades vocais e compositivas de Djavan exclusivas no álbum, que não possui parcerias de composição e nem outras expressões vocais, ao contrário mesmo em coros vocais optou-se tecnicamente pela sobreposição da vocalidade do próprio cantautor. Ou seja, em teoria seria também um álbum de carreira/estúdio, como aponta-se no Brasil, porém sem limitações financeiras e de

produção, contando com o entendimento do cantautor acerca do cenário criado para a difusão do produto, e mesmo, contando com a relação de observação de *A voz, o violão, a música de Djavan*” (1976) em esfera nacional e de *Luz* (1982) em esfera internacional. Ambos são álbuns de (re)lançamentos em diferentes esferas de difusão, ou utilizando um termo do campo etnomusicológico, passando-se da perspectiva local a perspectiva global.

Paralelamente a alguns outros álbuns de lançamento de artistas brasileiros que trago logo no início do trabalho, faço mais dois apontamentos com algum caráter comparativo. Se tomarmos a proposta do modelo canônico popular com sucessos de carreira condensado em LP, o álbum *Luz* teve uma outra simbiose de execução em rádio relativa ao suporte em LP raramente observada anteriormente, na qual aponta-se que todas as faixas teriam sido executadas em rádio FM. Observa-se ainda que, o álbum foi totalmente desvinculado de execução dentro de trilhas de novelas, fator esse que passou a representar uma outra simbiose de alavancamento de discos a partir dos 1980, porém não aplicável ao *Luz*. O álbum de Jorge Ben *Samba Esquema Novo* também se caracterizou como de lançamento e condensa ao menos quatro sucessos perenes, “Mas que nada”, “Balança Pema”, “Chove Chuva” e “Por causa de você, menina”, no todo de doze faixas cerca de 2/3 das faixas. *Luz* além da ampla execução em rádio, pode ser lido pela regravação de faixas no álbum duplo *Djavan ao vivo* de 2002, numa típica regravação ao vivo com *bonus track*. Ali, em síntese de 27 anos de carreira, Djavan regrava “Samurai”, “Sina”, “Açaí” e “Pétala”, quatro canções de *Luz*, que se recordarmos é um álbum de somente dez canções, e conta com um pareamento estético de duas a duas canções equilibrados no suporte da ocasião.

Seguindo ainda a perspectiva de comparação aos álbuns que menciono no início do trabalho, recordo agora o álbum de Stan Getz e João Gilberto, *Getz & Gilberto*, no qual citei uma questão relativa à hibridação da voz popular em formato canção com o instrumental solo, ali exclusivamente o saxofone de Stan Getz. Em *Luz* também viu-se a recorrência de solos instrumentais, contudo agora em diversidade de instrumentos, timbres, nomes de solistas que se agregam ao álbum para valorização do produto, e também maior diversidade de formas de colocação dos solos nas canções (livres, seções, codas, intro, sem solos, em contraponto com a voz). Também relembro que na análise de *Luz* apontei que evitou-se a caracterização melódica de caráter instrumental dando-se prioridade à caracterização melódica vocal, o que naquele álbum de 1963 teria sido um dos principais desafios de produção musical: conjugar e mixar tecnicamente a vocalidade quase falada de João Gilberto a um instrumento sinfônico e/ou solista como o saxofone, com ampla perspectiva de intensidade e alongamento de notas e intensidade de execução. Essa característica, sem dúvida, contribui para tornar aquele álbum

paradigmático sob a perspectiva da produção e mixagem. Mas, voltando ao álbum *Luz*, mesmo com a participação de Stevie Wonder como solista evitou-se uma polarização estética para algum solista em específico. Em *Luz* os solos são executados em cada faixa por um solista, exceção feita aos dois solos de *mini moog* do produtor Ronnie Foster nos dois sambas híbridos, “Capim” e “Minha irmã”.

Venho delineando uma perspectiva comparativista em relação aos álbuns, abrindo assim perspectivas para a aplicação do conceito de *habitus* como uma ferramenta metodológica e de auxílio analítico que, unida aos caracteres do conceito de cosmopolitismo apontam os partilhamentos de ideias/atividades entre nossos artistas da MPB, em redes sutis de atuação e práticas musicais. Tal aplicação de conceitos cosmopolitanos então cruzadas ao conceito de *habitus* numa tentativa de fundar e observar vertentes, grupos e redes de nossa canção popular parece uma condição interessante e promissora cientificamente, mais do que a busca de caracteres técnicos descritivos acerca da voz, da canção e/ou de gêneros musicais. Contribui-se para uma ideia mais reticular que liga algumas vertentes sob alguns aspectos e alguns cantautores sob outros. E essa, uma das melhores perspectivas alcançadas a partir dessa análise de álbum. Ou seja, se direciono a abordagem dos processos que ali estão presentes, fugindo da perspectiva descritiva do objeto sonoro, posso a partir desses processos fazer outras observações de compartilhamento de procedimentos musicais. Nessa linha, observo agora outros processos musicais.

Cabe observar que Djavan passa a vincular-se a uma geração de outra plaga que teve uma atuação mais incisiva ainda da década anterior, a da *soul music* dos anos 1970 dos EUA, ou seja, compartilhando práticas em distância temporal e espacial, muito embora tais *habitus* também houvessem sido abordados em contemporaneidade ao movimento Black Rio no Brasil. Porém é a sua vinculação simultaneamente local e transnacional que acaba sendo definitiva em diversas frentes.

Assim, seguindo ainda nessa mesma linha de raciocínio, observa-se, por exemplo, que seria muito mais tácita a vinculação de Djavan à chamada geração nordestina “pós-Luiz Gonzaga”,¹²⁹ ou “Pessoal do Ceará”¹³⁰, “turma do Ceará” como era erroneamente rotulada a

¹²⁹ O termo é utilizado por Fagner no filme “O Homem que engarrafava nuvens”

¹³⁰ Cabe observar que mesmo em textos escritos ocorre uma simplificação na rotulação das origens dessa geração nordestina. Marcia Tosta Dias aponta por exemplo que “(...) podíamos encontrar no mercado de discos, no final dos anos 70, músicos como os do Pessoal do Ceará (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior e Fagner) (...)” (DIAS, 2000, p.79-80), de forma que tenho optado provisoriamente pela definição de “geração pós-Luiz Gonzaga” como chama Fagner.

profícua geração nordestina dos 1970 no sudeste¹³¹. Alguns elementos revelam contudo características bastante distintas entre esses artistas nordestinos e o alagoano Djavan, do que a mera procedência geográfica ou sotaque comum tomados como proposta de categorização. Um primeiro exemplo nesse caso é um processo raro (e até mesmo não documentado) de interpretação de sambas por aquela geração nordestina, enquanto que, Djavan surge em festivais com seus sambas originais de temas românticos, reiterando a gravação desses mesmos em gêneros especialmente híbridos nos diversos discos aqui observados e até a contemporaneidade. O cantautor, nessa perspectiva, se vincularia muito mais facilmente (e mesmo direcionando-se a uma outra proximidade geográfica entre a Bahia e o Alagoas) aos baianos “artistas de catálogo” afirmados ainda em fins de 1960, Caetano e Gilberto Gil. Djavan, em seu processo musical, teria ainda compartilhado através de sua banda Sururu de Capote a ideia de banda própria de cantautor com uma denominação específica (por vezes de termo retirado de canções e conceitos desses), assim como as bandas: “do Zé Pretinho” de Benjor, “a outra banda da Terra” de Caetano, “a Banda Dois” de Gilberto Gil, a “Vitória Régia” de Tim Maia, dentre outros(as). Dessa forma, Djavan seria mais cosmopolitano em relação ao padrão cancional nacional do que vinculado ao movimento regionalizado, muito embora o tema regional também aflore em letras de canções.

Esses diversos exemplos de vinculação que trago, moldei ao longo do trabalho com o gradual amadurecimento conceitual das possibilidades de observação semiótica, agregando os conceitos de partilhamento de atividades tanto do *habitus* quanto do cosmopolitanismo, que a partir da análise mais detida dos processos do álbum, passo a expandir em outras frentes diversificadas.

Assim, de forma a propor uma futura expansão dessa mesma perspectiva num novo quadro de análise observo uma geração brasileira de cantautoria que compartilharia, a partir do auto-acompanhamento instrumental, uma independência rítmico-melódica da vocalidade popular subjetiva em relação ao fundo cancional cométrico, numa terceira construção musical que não é meramente a soma independente desses caracteres e nem o de canção vocal com outro músico em acompanhamento harmônico. Nessa perspectiva observo uma possibilidade

¹³¹ Lembro aqui em observação pessoal, certas reduções feitas pelos habitantes da região sudeste para designar então todos os nordestinos. No Rio de Janeiro predomina o termo “os paraíba” para pessoas oriundas do nordeste com aplicação inclusive à “Feira de Tradições Nordestinas” que ocorre no pavilhão de São Cristóvão (Centro Luis Gonzaga de Tradições Nordestinas) da capital carioca, chamada popularmente então de “Feira dos Paraíba”, enquanto que, em São Paulo isso se dá pelo uso do termo “baiano”, inclusive eventualmente usado com certo valor pejorativo direcionado a alguma moda brega ou espalhafatosa. Evitando propostas preconceituosas de delimitação relembro que no Nordeste, toma-se Rio e São Paulo como Sul, numa perspectiva relativista ao Nordeste muito embora geograficamente o Sul do Brasil seja composto por outros estados da federação.

de indexação que comportaria uma longa linha brasileira ligada ao termo popular da “divisão”¹³² melódica, contando, aparentemente e ainda de forma experimental, com: Jackson do Pandeiro, João Gilberto, Gilberto Gil, Djavan e Lenine. Isso ainda em observação inicial. Cabe ressaltar que a semiótica capacita essa liberdade de observação temporal, das amarras de gêneros musicais, e transcendendo uma obrigatória linearidade discursiva, e ainda livre de compartimentações em siglas como MPB, *World Music*, subgêneros comerciais dentre outras(os). Mas esse outro trabalho também fugiria ao recorte proposto inicialmente para a dissertação, apontando possibilidades futuras de pesquisa em relação às teorias e métodos aqui aprofundados.

Fazendo a transição para o próximo tópico acerca da vinculação de Djavan à MPB exordial, trago ainda novas indagações que dizem respeito às dificuldades compartimentais datadas, ou cuja origem intenta-se invariavelmente demarcar. Álvaro Neder aponta que o disco *Samba Esquema Novo* de 1963 também estaria fora do marco mais categórico da MPB - marco descrito como sendo a interpretação de “Arrastão” (Edu Lobo/Capinam) no festival em 1965. Contudo, questionando para os anos 1960 quem seria o sujeito da MPB e os discursos relacionados, Neder expõe que “inclassificável entre as categorias disponíveis no [naquele] momento, *Samba esquema novo* projeta-se, assim, como talvez a primeira intervenção do campo discursivo que iria apenas posteriormente obter um rótulo, MPB”. (NEDER, 2007, p. 5, grifo meu).

Interessa observar como Jorge Benjor também vinculou sucessos em LP ao dos festivais (“Fio Maravilha”), e como as fronteiras da MPB são fluidas, dificilmente demarcáveis, e porque não dizer ainda também esponjosas. Isso se daria temporalmente seja em relação ao passado daquilo que seria a MPB ou em relação a perspectivas futuras, como é o caso de *Luz* ou de práticas contemporâneas, mesmo apesar de nos últimos casos a questão da cultura industrial preponderar discursivamente. Nesse sentido, passo a apontar agora como

¹³² Esse termo tem amplitude tanto em nível oral popular, quanto em textos acadêmicos. Nessa rede acadêmica já abordei a perspectiva de Martha Ulhôa e sua “métrica derramada”, mas também observei um trabalho etnográfico mais recente sobre João Gilberto, no qual o autor Thiago Martins Pinheiro utiliza os termos “pré-frasear” e “pós-frasear” que teriam sido criados pelo etnomusicólogo australiano e pesquisador de samba Mike Ryan (PINHEIRO, Thiago Martins; “*Quem canta deveria ser como quem reza*” in GARCIA(org.) João Gilberto, Cosac Naif, 2012, p.411-2), nesse caso com um uso possível da terminologia seja em relação à melodia, a harmonia e/ou ao ritmo. De qualquer maneira não há consenso nem sobre a terminologia popular nem sobre a acadêmica que tomam a variação da “divisão” e reconhecendo nisso um importante conteúdo interpretativo de nossa vocalidade popular, muito embora o tema seja repetidamente cercado em estudos como um conteúdo musical popular brasileiro. Na perspectiva de Mike Ryan o “Pré/pós-frasear é a manipulação rítmica de um ou todos os elementos musicais básicos - melodia, harmonia e/ou ritmo - em relação a uma pulsação fundamental explícita ou implícita (...)” (PINHEIRO, 2012, p. 411-2), porém, aponto ainda que, para o caso da melodia popular também variações das alturas melódicas (manipulações de frequências) podem ocorrer com maior ou menor aceite em função de gêneros e movimentos. As variações rítmicas teriam maior aceite sobretudo entre os instrumentistas.

através do álbum *Luz* é que uma vinculação de Djavan mais categórica à sigla MPB e aos artistas de catálogo teria sido possível, mesmo não havendo mais uma unidade conceitual em relação à sigla - unidade essa que se embaça definitivamente a partir dos 1980.

4.2 Djavan, a MPB dos 1960 aos 1980 e direcionamentos contemporâneos

O álbum *Luz* revela conceitualmente seu conteúdo *romântico*, ou fora de categorizações mais generalistas, sendo um LP capaz de trazer elementos românticos de uma forma bastante aparente e permeável entre suas canções. Isso se observou através da exploração reiterada de alguns temas de letras e de sonoridades com preponderância e incursão de uma estética *pop-romântica*. Para o caso aponto como uma tendência (neo)romântica já que tal conteúdo não figurava muito explicitamente na MPB das décadas anteriores. Essa estética, por sua vez, chega à canção da MPB a partir de um caráter cosmopolitano compartilhado através de um tendência internacional anglo norte-americana que se amplia na difusão nacional. Tal vertente romantizada internacional adensa sua hegemonia a partir dos anos de 1980 influenciando não só a MPB, como também o rock nacional (DUNN & PERRONE, 2002), e o novo nicho do *pop* nacional (FILHO, 2012). Essas vertentes emparelhadas à entrada incisiva da música *pop* internacional e cada vez maior dos reiterados (sub)gêneros de cunho comercial alimentados pela mídia fragmentariam amplamente o mercado musical nacional a partir dos 1980. As categorias nacionais ainda manteriam, na medida do possível, algum padrão cancional nacional de hibridação homeostática porém em alguns casos modelos contrastivos começam a preponderar pela polarização dos procedimentos sobretudo passionais, ou pela caricaturização desses mercados internacionais na esfera cancional nacional. Esses últimos fatores, no caso específico das vocalidades populares, possibilita uma incursão mais exagerada e mesmo de retomada de cantos dramáticos e procedimentos de passionalização. Como exemplo de razoável homeostase de hibridação, podemos apontar o rock nacional surgido nos anos de 1980 que “composto, interpretado e gravado no Brasil, (...) criou seus próprios idiomas, ídolos e paradigmas, complicando sem dúvida a noção de alienação através da música”¹³³ (DUNN; PERRONE, 2002, p.23-4, tradução minha). De qualquer forma as três primeiras linhas “brasileiras” de músicas de massa tornam-se cada vez mais difusas, com fronteiras embaçadas e fluidas entre si, e que dificultam as categorizações da MPB sobretudo a partir dessa década

¹³³ “Composed, performed and recorded in Brazil, the new rock created its own idioms, idols and paradigms, thus complicating the notion of cultural alienation via music.”

de estudo,¹³⁴ com indicativos disso já em fins dos anos de 1970. Assim, como aponta Marcos Napolitano, a MPB saiu de certa centralidade de difusão da qual gozou nos 1960 e 1970, não só passando a dividir o espaço com as vertentes citadas, subgêneros comerciais e canções internacionais que surgiriam reiteradamente, mas também, agora em minha concepção, ao **ampliar as suas próprias fronteiras estéticas e departimentais, quando eventualmente e depois até sistematicamente passa a agregar novos procedimentos musicais e/ou extra-musicais**. Dentre esses elementos observados nessa pesquisa destaco: o (neo)romantismo do álbum, os procedimentos e ampliação de tecnologias de estúdio, a difusão do produto sonoro (simbiose suporte e execução em rádio), o hibridismo da técnica expandida dessa vocalidade popular, e ainda, a obtenção de um produto sonoro com elementos que vão além da representação da performance ao vivo (campo híbrido tanto ao campo “ao vivo” quanto ao “estúdio áudio-arte”).

O cenário se torna ideal não só para a abordada cooptação da sigla MPB pela indústria cultural, também apontada por Napolitano, mas também para um adensamento da diversidade relativa à recepção musical de um maneira geral. Essa, seguiu (e segue) sempre em constante reformulação, mas a partir dali tem uma expansão de possibilidades aurais¹³⁵. A maior permeabilidade entre conteúdos e temas musicais que nas décadas anteriores seriam mais estanques a determinados gêneros, movimentos e agrupamentos musicais urbanos, e o incremento da participação de camadas mais populares não só na recepção, mas agora também no campo da produção musical também são fatores importantes.

Ao vislumbrar os ouvintes e a rede de produção/distribuição do produto final incutem-se novas perspectivas conceituais que não se encerram mais totalmente no âmbito da criação musical, ou da performance ao vivo, ou ainda na pureza da concepção artística autor-obra. Dessa forma o(a) ouvinte passa a ser considerado tanto na concepção, como no processo e na finalização do produto gravado. Fato também apontado de outra forma no início das conclusões.

Djavan se vincula definitivamente aos artistas de catálogo da MPB (dos festivais de fins dos anos de 1960 e de toda a década de 1970), fator verificado bibliograficamente. Isso ocorre mesmo numa perspectiva de ampliação de difusão de sua música somente ainda nos

¹³⁴ Relembro que Marcos Napolitano encerra suas periodizações no ano de 1979, para o período 1972-1979.

¹³⁵ Como abordei ao longo do trabalho há algumas mudanças recorrentes na difusão e no manuseio individual da música, seja desde o *walkman* da Sony e sua pessoalidade e mobilidade de fruição musical ao aumento da comercialização de fitas cassetes já com início das possibilidades de gravação doméstica, aos vinis seja em LP's e compactos com maior acessibilidade das camadas populares, da expansão das rádios FM, e por fim a cultura vídeo-musical e transição aos Compact Discs que se dariam ainda durante a década de 1980.

anos de 1980, ou seja, as vinculações indexicais e práticas cosmopolitanas transgrideriam as fronteiras temporais, além das já citadas fronteiras geográficas. Também observa-se que, o caminho inverso dessa via semiótica de indexação é colocado em atividade: Djavan vincula-se aos artistas de catálogo da MPB, categoria que em suas fronteiras híbridas e esponjosas também passa consequentemente a se vincular a uma produção de conteúdo mais romântico, inicialmente desse mesmo cantautor e consequentemente a outros romantismos. Realimenta-se a cadeia semiótica com a possibilidade de vinculação de uma “nova” abordagem da temática romântica ilustrada por via desse artista à sigla MPB, em formato não observado nesses moldes nas décadas anteriores. Na década anterior, se tomarmos a última periodização de Marcos Napolitano, essa permeabilidade teria se dado entre a *pop music* e a MPB. Nos anos de 1980, desse trabalho, essa via conceitual romântica se reforça também com os intérpretes consagrados na MPB exordial fazendo parcerias, reinterpretações e performances ao vivo conjuntas com o artista alagoano, como observa-se sobretudo com Caetano Veloso¹³⁶ (uma citação/neologismo de Djavan que referencia o álbum *Luz*) e ainda com Chico Buarque¹³⁷ em parcerias. Contextualmente as décadas anteriores ao álbum *Luz* detiveram, em relação à MPB, primeiramente o caráter “nacional-popular” que logo migraria para o de conteúdo político-social. Essas linhas se abrandam, e cada vez mais não se necessita detidamente de algum caráter conteudista mesmo já na década de 1970. A perspectiva conteudista quase que “definitivamente” se encerra com a iminente abertura política dos anos de 1980, tanto pelas novas perspectivas de um diálogo musical transcultural e mitigação da temática local/regional, quanto pela saturação da fórmula ainda muito vinculada aos festivais praticamente extintos nos 1980. As práticas culturais requisitariam paralelamente outros temas, aparentemente mais suaves e não caracterizadamente conteudistas e políticos em termos das letras cancionais, o que ocorre no álbum *Luz* acompanhando alguns novos padrões sonoros, com resultados mais sólidos e compatíveis pela vinculação romântica híbrida em letra e música. Djavan, como observei, chegou mesmo a ter uma música censurada no regime militar ao abordar o tema do negro brasileiro, porém esse não era um viés compositivo aparente de seus primeiros álbuns e canções aqui abordados(as). Nem mesmo o contexto social exigia o aporte desse tipo de conteúdo ao cantautor alagoano, com predomínio de

¹³⁶ Caetano na canção “Ele me deu um beijo na boca” do disco *Cores, nomes* afirma “(...) eu sou do clã do Djavan (...)” (VELOSO, *Cores, nomes*, 1982), e em 1985 a Polygram lança uma coletânea sua chamada “Caetanear”.

¹³⁷ Chico Buarque convida Djavan para as viagens à Cuba e Angola. Compõem juntos ainda em fins de 1970 “Alumbramento” e Chico também o requisita bem mais tarde como intérprete da canção *Meia-noite* (Chico Buarque/Edu Lobo) no álbum *Edu Lobo & Chico Buarque - Álbum de teatro* (1997).

lançamentos iniciais de canções temáticas (sambas e baiões) com letras todas de caráter romântico (as já citadas “Flor de Liz”, “Fato consumado” e “Alegre Menina”) num hibridismo desse caráter já primário em sua obra, como pude observar em análise. Nos anos de 1970, no Brasil, as músicas de caráter romântico se associavam em duas frentes¹³⁸: a da popularidade hegemônica de Roberto Carlos e afins também não vinculados prioritariamente à sigla MPB por certo apartamento dessa com o movimento Jovem Guarda icônico ao surgimento do “rei”; e outro agrupamento cancional que era ilustrado por um caráter musical pejorativo chamada “brega” ou “cafona” criando um paralelo popular ao conceito canônico “negativo” apontado por Bruno Nettl, e que **‘selecionam e contemplam músicas por algo que tem de “ruim”** (NETTL, 2010, cap. 14, p.5, grifo meu), sendo essas últimas veiculadas prioritariamente em rádio AM. A MPB manteve a primazia de vinculação ao início da difusão em rádio FM no Brasil, cabendo observar que mesmo essas delimitações de bandas radiofônicas em relação aos ouvintes têm certa permeabilidade de fronteiras a partir de fins dos anos de 1990. A partir de então a televisão passaria a ascender como principal veículo de difusão musical. Cabe observar que a banda AM manteve uma temática romântica brasileira de mais popularidade que assim perpassou então todo o século XX. Já sendo a banda de frequência radiofônica prioritária da música romântica-passional desde a primeira metade do século XX, passa à saturação romântica de boleros valsas e sambas-canção lentos dos anos de 1950, e segue com a vertente romântica popular mesmo até os 1980. Em outra frente de difusão, as rádios FM surgem com maior qualidade de transmissão vinculando consequentemente a canção considerada mais moderna, com transmissão específica de curtas distâncias principalmente nas grandes cidades. É importante observar que a MPB se firma em meados dos anos de 1960 no mesmo período em que as primeiras rádios FM passam a operar no Brasil, muito embora o discurso que relaciona MPB e festivais televisivos seja o hegemônico e base da maioria das pesquisas as rádios FM também auxiliam a difusão da moderna canção brasileira. A TV ainda deteve nas décadas de 1960 e 1970 certo toque documental acerca das performances musicais populares. Como já abordei, por via de Renato Ortiz (2006), a TV só consolidou um sistema de difusão nacionalmente unificado durante o auge do período ditatorial e a partir da metade dos anos de 1970, numa simbiose de favores entre grupos de mídia e grupos políticos que até hoje demonstra seu poder, capacidade de

¹³⁸ Segundo Napolitano na década de 1970 então “(...) havia a tradição da música romântica que continuava sendo o segmento de maior popularidade (em termos de vendas absolutas), indo de produtos musicais mais bem acabados (como no caso de Roberto Carlos) até produtos musicais mais toscos e simplórios (como o ‘gênero’ Brega, que explodiu nos anos [19]70, todos subprodutos do movimento Jovem Guarda e suas baladas e rocks quadrados” (NAPOLITANO, 2002, p.71)

direcionamento das massas populares e efeitos culturais hegemônicos.

Lembro ainda que a MPB, como filha da Bossa Nova e herdeira de procedimentos musicais de João Gilberto, também carregaria durante bom tempo certa separação de todo e qualquer conteúdo romântico latente que já saturara as rádios na década de 1950. Dali, a Bossa Nova enxuga procedimentos de romantismo melodramático mas também caracteriza o canto subjetivo dos(as) cantautores(as) como sendo prioritariamente um ofício desdramatizado, e que, ainda categoriza uma produção cancional observada numa perspectiva “qualitativa” até a contemporaneidade.

Assim, a temática romântica desse foco cancional e de cantautoria de Djavan e sua vocalidade subjetiva adentrariam a MPB por via de certo equilíbrio de emissão vocal apontado na análise. Esses procedimentos não polarizam acentuadamente para caracterizações de vocalidade passional-romântica que seriam mais tipicamente brasileiras em esfera urbana¹³⁹ (boleros, canções brega, temas existencialistas, canção de rádio AM, rock romântico de temática adolescente da jovem guarda). Chega-se a isso, nesse álbum analisado, por via de um caráter mais global e cosmopolitano e de romantismo internacional, que então com seus caracteres mais “modernos” ou cosmopolitanos pôde então também ressignificar aquela que seria a moderna canção brasileira (MPB) a partir da cena pop anglo norte-americana. Essa última cena e seus elementos obteriam aceite de difusão e de hibridação na MPB, mas também no pop e no rock nacionais dos anos de 1980. O fator é incipientemente observável em elementos da década de 1970 porém ainda vinculados aos movimentos/grupos e não a estéticas mais subjetivas e personalistas, como é hábito para os artistas da MPB. Essas estéticas subjetivas e personalistas até então não se categorizavam por um romantismo mais aparente, o conteúdo político, letras de representação do universo feminino e regionalismos seriam os predominantes para os artistas de catálogo até a virada dos anos de 1970 e 1980.

Por fim, discussões reiteradas de apropriação e novos usos relativos a MPB, pelo apontamento de uma transição global da música dos anos de 1980 podem e devem ser observados sob uma nova perspectiva, que evite a abordagem tradicionalista.

À sigla MPB vincularam-se inicialmente os chamados cantautores(as) e as suas intérpretes categóricas, constituindo então os chamados artistas de catálogo. Esses carregavam o ofício híbrido de canto e composição e boa fluidez de cada cantautor(a) e intérprete por diversos gêneros cancionais e mesmo fusões desses gêneros como prática musical. A isso chamo agora de força centrífuga da MPB exordial. Djavan ainda seria indexical a esse padrão

¹³⁹ Um único caso pontual seria uma interpretação de Roberto Carlos da canção “A ilha” de Djavan no ano de 1981, também já apontada no trabalho mas ocorrendo também já nos anos de 1980.

citado, ou seja, capaz de produzir um disco inteiramente autoral, interpretá-lo, apresentar boa fluidez por campos interpretativos, campos compositivos, referenciar-se acerca dos gêneros cancionais hibridizados, e ser ainda (re)interpretado e fazer parcerias, citações aos diversos artistas da MPB de maneira a vincular-se à sigla em seu caráter tido como mais original e em sua casta mais valorizada artisticamente, os(as) artistas de catálogo. Tudo isso ocorre, mesmo sendo ele claramente influenciado pela *pop* music, pelo *jazz* contemporâneo, pela música africana, e tendo uma veia estética prioritariamente romântica. A hibridação, para esse caso e em nossa canção, se deu balizada por capacitação técnica vocal em procedimentos diversos e assimilação personalista das práticas compositivas e interpretativas, galgando assim padrão homeostático revelado em performance e gravação. Isso é observável no álbum e na carreira do cantautor, e seria em suma a expertise e capacitação técnica reiterada na inserção de elementos discretos que, estrangeiros ou nacionais, ele mesmo já vinha depurando ao longo de anos de formação musical de cunho informal.

Após essa chamada transição, ao contrário da fluidez e capacitação de diversidade performática compositiva de cada um desses artistas da MPB, passa-se a se tomar a diversidade como a variedade relativa à música popular brasileira de forma geral. Diversos gêneros e artistas passam a ser inseridos na sigla MPB sobretudo por intermédio da indústria cultural a partir dos 1980. Passou-se a constituir a categoria numa diversidade generalista e genérica. Essa não é mais necessariamente híbrida pontuando elementos diversos, e nem representa a diversidade técnica pessoal direcionando-se a abarcar as variedades musicais sem necessária unidade conceitual ou de ofício. Surge uma diversidade dada a partir do conjunto e não mais a partir do ofício categórico de cantautoria. Nesse caso, passa a atuar uma força contrária à força centrífuga citada, e que se direciona ao centro da MPB lançando à ela subgêneros e artistas diversificados. A sigla então também já não é mais tão pontual e fechada mas bastante ampla e permeável, o que demonstra-se por exemplo com a incursão dos elementos românticos aqui apontados em letra e música. Agora então, a MPB torna-se passível a remodelamentos, recategorizações, apropriações e mesmo a já citada “cooptações” que Marcos Napolitano (2002) aponta veementemente. Com a definição compartimental em escala mundial através da categoria *world music*, e de uma enxurrada de subgêneros que estariam por vir no cenário nacional (abordagem sintética apontada por Simon Frith), a sigla MPB também passa a ser então uma espécie de “resumo em escala nacional da categoria *world music*”. O cenário possibilita constituir o discurso hegemônico de diversidade muito embora as práticas contemporâneas sejam mais polarizadas, homogêneas e suscetíveis a modismos e circuitos estéticos na centralidade de difusão. Jocylene Guilbaut aponta que na

contemporaneidade haveria o “discurso da diferença e prática da homogeneidade” (GUILBAUT, p.142, 2006), enquanto Canclini aponta a “rotulagem da diferença e predominância de observação das misturas como processos sem choques” (GARCIA CANCLINI, p. 233, 2012). Porém a discussão contemporânea acerca da MPB também merece aprofundamento específico posterior, de forma que aqui faço somente alguns apontamentos futuros.

Retomando a questão central, observar e analisar o ofício dos(as) cantatores(as) então constituindo um *habitus* musical comum se torna uma possibilidade de pesquisa mais palpável do que tentar administrar a dinâmica da MPB. Essa saindo da centralidade e sendo redimensionada para outros grupos sócio-musicais por intermédio da indústria cultural tem na atualidade caracteres muito distintos daqueles dos anos de 1960. Ou seja, as atividades dos(as) cantatores(as) contando com: diversidade técnica pessoal, vocalidade subjetiva de interpretação, abordagem sobre os diversos gêneros cancionais, auto-acompanhamento instrumental e a tendência ao equilíbrio de procedimentos permitem uma referenciação mais sistemática até mesmo na contemporaneidade. É então um resultado de observação da pesquisa por via dos conceitos de *habitus* e do cosmopolitismo, tomando por base as práticas de performance vocal e compositiva fundamentadas teoricamente para a canção popular brasileira.

Ocorre então a transição de forças lançadas pela MPB exordial (centrífugas) a partir dos *habitus* descritos e que interpreto esteticamente como práticas sócio-musicais, para um cenário de forças que podem ou não dirigir-se à MPB, e quando o fazem é para lançamento de novos artistas em carreira solo com tentativa de indexação desses aos artistas de catálogo. A indústria cultural busca assim a consequente valoração artística, não sendo mais necessariamente os ofícios de cantatoria e interpretação sobre essa atividade conteúdos principais de fomento artístico da sigla MPB. Fator observável a partir dos 1980 mas sobretudo nos anos de 1990.

Finalmente, Djavan seria um dos artistas derradeiros a se vincular à sigla em seu caráter mais original e aos artistas do catálogo. No álbum *Luz* o que se observa é que tal ofício é potencializado e sistematizado pela indústria cultural e pela rede de produção musical na forma de um produto gravado.

Buscando dessa maneira, os fatores da transformação social revelam-se uma ferramenta analítica paralela de perspectivas conceituais e metodológicas. Essa tem melhor aplicabilidade e evita certo caráter de liquidação/despida da sigla ou outro tradicionalista em relação à ela (observados em alguns autores e ambos fadados a um discurso reducionista

que não considera os processos). Retomo Nestor Garcia Canclini ao observar que no caso do popular é melhor se preocupar com o que se transforma do que com o que a princípio desapareceu. A MPB ao permitir certa permeabilidade intrínseca ao seu hibridismo cancional seria invariavelmente realimentada com novos artistas e subgêneros perdendo seu caráter compartimental inicial, transformando-se.

As apreensões identitárias e sociais que se apresentam permitem ainda a identificação de caracteres até mesmo dos artistas contemporâneos em relação às atividades sócio musicais da MPB que aqui caracterizei como exordial. É possível vincular e identificar atividades e processos àquela que seria a MPB primária mesmo em outra temporalidade. Como exemplo, se João Gilberto tomou o balanço das lavadeiras de Juazeiro hibridizando procedimentos jazzísticos de emissão vocal cool para constituir uma música de câmara que caracteriza-se artisticamente em sua performance ao vivo, Djavan agrega também o canto materno e das lavadeiras aos procedimentos vocais já urbanizados da música popular africana do *jazz* num álbum que orquestrado acaba também permeado de elementos de música artística em sua forma gravada. Na contemporaneidade é importante notar que tais atividades não estão necessariamente em um cenário central de difusão.

O conceito de MPB ao ser cooptado industrialmente passa cada vez mais a habitar novos locais identitários e até a amalgamar certo desprezo contemporâneo na vinculação de determinados artistas e banalização do termo. Porém, observa-se que o ofício de cantautoria migrou para a marginalidade de difusão contemporânea com novos indicativos de atividade até mesmo participatória, a exemplo das performances em voz e violão que marcaram Bossa Nova e festivais. Na sociedade contemporânea a utilização de termos e siglas será sempre mais permissiva a quem detém grande parte da difusão massiva, enquanto que, por outro lado, ofícios e atividades sócio-musicais permitem uma demarcação identitária não necessariamente massificada, mas passível de sistematização através de atividades e hábitos comuns, tornando-se **eixos identitários contudo já visivelmente fora de um campo midiaticizado mais central.**

Um fator de mudança na identidade da MPB foi potencializado principalmente nos anos de 1990, e fugindo ao recorte do trabalho será citado só ilustrativamente. Quando os(as) intérpretes vocais principais dos grupos de subgêneros em proeminência a partir de fins dos 1980 passam a ser alçados para uma carreira solo pela indústria cultural, essa mesma indústria tenta rapidamente vinculá-los ao modelo mais valorizado artisticamente baseado nos artistas de catálogo numa simbiose industrial moderna que visa manter a difusão massiva conquistada via subgêneros sem perder os circuitos direcionados, além agregar maior valor artístico indexando esses(as) aos cantautores ou intérpretes da MPB dos anos 1960/1970. Assim, a

indústria musical busca o que há de “melhor” nos diferentes campos para alavancar seus “produtos musicais” em frentes distintas de difusão.

O outro fator que podemos citar como de mudança identitária da MPB dos anos iniciais é o da cultura vídeo-musical alavancado ainda nos 1980 e melhor sistematizado no Brasil quase uma década depois do álbum *Luz*. Vejamos que o modelo de vídeo sobre música ainda detinha mais valor documental desde os festivais até por volta dos início dos anos de 1980. Passando a existir um canal exclusivo de música em vídeo¹⁴⁰ muda-se radicalmente a concepção do registro documental, com o próprio vídeo passando a influenciar modelos de performance, de difusão e quiçá musicais. Isso é algo que vai além da sistematização da TV em relação à difusão musical ou da vinculação de músicas a trilhas de novelas, trata-se de uma simbiose que passa obviamente a influenciar as produções musicais desde sua concepção inicial.

Encerro essa parte conclusiva apontando que as conclusões já passam a querer extrapolar o recorte inicial muito embora baseiem-se em dados e interpretações aqui produzidos, contendo perspectivas para futuros trabalhos e observações.

4.3 A voz popular e seus níveis processuais de hibridação

Em relação às práticas vocais e possibilidades de hibridação, nesse álbum, optei basicamente pela observação em três frentes. Essas buscam observar os processos mais do que descrever práticas pontuais que seriam consideradas de alguma outra cultura ou escola, como é tendência em alguns apontamentos acerca do hibridismo na tentativa descritiva de apontar colagens e decalques de forma mais generalista.

A primeira diz respeito a fluidez vocal pelos campos apresentados por Luiz Tatit, sob processos descritos de figurativização, passionalização e tematização. A segunda seria uma exploração que observa esse objeto sonoro vocal como capaz de circular pelos campos das músicas artística, popular e folclórica, seja em caráter nacional ou transnacional e ainda em conjunção com a fluidez de performance pelos campos musicais que Thomas Turino propôs apresentados na primeira parte da conclusão fundamentadas teoricamente ao início do trabalho. A terceira é uma vertente inicial que passo a observar nas relações de gênero social onde aponto a hibridação vocal de Djavan a partir de um referencial feminino que materializou-se em vocalidades masculinas. Esse referencial é compartilhado também com

¹⁴⁰ A MTV, Music Television e lançada nos EUA em 1981, passando a estabelecer filiais mundiais a partir de meados dos 1980. A MTV Brasil só é lançada em 1990.

outros cantores da MPB não sendo um fator pontual de interpretação e assim merecendo futuras expansões de pesquisa.

Trazendo as duas primeiras dimensões de hibridismo, materializa-se então uma vocalidade: expandida em registros e padrões de emissão; com características estéticas de reconhecimento subjetivo de emissão vocal e mitigação de alguma dramaticidade técnica bem como de intensidade da emissão vocal mais afeitos às escolas lírica e do teatro contemporânea norte americano; e observam-se influências musicais díspares que vão do jazz à música africana, bem como de seu propalado balizamento de influência musical que iria da música dos Beatles ao lirismo de Luis Gonzaga. Tudo isso num produto equilibrado e com direcionamento de mercado e com circulação em campos e gêneros sem fronteiras claras.

Retomando as observações acerca do hibridismo homeostático, aponto que Djavan é um referencial importante aos cantores(as) populares, com forte inserção em públicos de música de mais popularidade e outros que se intitulam mais refinados ou pertencentes a camadas mais abastadas. Há críticas de certos grupos ligados ao samba mais tradicional acerca das hibridações de seus sambas, e também de outros que o consideram demasiadamente romântico em relação a artistas com caracteres de letras mais conteudistas. Há que se considerar que a reiteração das canções românticas, sem dúvida tende a superar a das outras canções sobretudo por meio das canções veiculadas em novelas e as camadas mais populares de ouvintes que ganham proeminência no mercado musical, criando um cenário pop romântico muito forte para esse artista.

Assim, essas performances e gravações seriam decorrentes do grande apuro técnico do cantautor, que por sua vez seriam intrínsecos à sua formação musical diversificada. Djavan é capacitado nessa grande diversidade de procedimentos sem a perda de sua perspectiva subjetiva de emissão vocal em relação com a fala. Extrapolando os gêneros não só da música brasileira, e tendo sua auralidade forjada pelos canto popular norte americano do jazz, do canto urbano brasileiro, pelos canto de caracteres oral, folclórico e de trabalho como apontado na análise da canção “Minha irmã” e mesmo em fontes cancionais africanas aqui observadas. Além disso, surgem indicações claras relativas ao seu trânsito também somente como intérprete por esse canto popular africano ou em canções de outros cantautores brasileiros. Percebe-se a formação ampla e diversificada que revela-se na performance vocal seja como cantautor (e assim intérprete de sua própria obra) ou exclusivamente como intérprete da obra de outros(as) compositores.

Lembrando a MPB como complexo músico-cultural (NEDER, 2008) e sua restrita propensão à delimitações por via de gêneros cancionais, eventualmente a partir de conteúdos

considerados para esses gêneros, alguns procedimentos são tomados como descaracterizadores do modelo canção mais tradicional, o que ocorre porém dentro dessa mesma visão mais fechada em gêneros musicais específicos. Como exemplo, certas variações melódicas vocais apresentadas no canto pop de Djavan seriam menos aceitas a partir do conteúdo de gêneros mais tradicionais como samba-choro, nos quais a melodia é tomada como um conteúdo muito mais fixo, permitindo até variações rítmicas sobre o material melódico, as chamadas “divisões” da música brasileira para canto solo, mas prioritariamente caracterizadas pelo compositor e direcionadas a constituição de cânones populares.

Tomando a questão do canto subjetivo que proponho, concluo que o canto de Djavan tem um alto grau de subjetivação na expressão canto e fala. E que, sua técnica subjetiva e forjada informalmente conta com influências muito diversificadas assim exploradas em performance pelo cantautor, de maneira que ele expressa um canto categoricamente híbrido de caracteres homeostáticos em função de sua alta capacitação técnica oriunda da diversidade musical. Tendo Luis Tatit como base referencial, abordo então que essa fluidez técnica resulta de fluidez interpretativa pelos campos propostos por esse autor. Destacadamente Djavan tem capacitação contínua entre os campos temáticos e passionais, apresentando os elementos figurativos de forma mais pontual porém inseridos na sua dicção autoral.

4.4 Hibridismos no álbum *Luz* na observação de campos musicais

Sem dúvida podem ser observadas diferentes perspectivas de hibridação em *Luz* de Djavan, bem como outras restrições à essa dinâmica processual de fusão.

Um ponto em que observo a restrição à execução musical de caráter híbrido, é aquele demonstrado pela execução dos sambas do álbum. Ali optou-se pela banda brasileira de base. Muito embora se estivesse trabalhando com os melhores músicos de estúdio da *soul music* da ocasião, o produtor Ronnie Foster decide pela execução dessas faixas por músicos brasileiros, com muito mais permeabilidade técnica nesse campo cultural e para essa execução. Além disso, é interessante observar que desde suas primeiras composições, os sambas de Djavan apresentam um caráter bastante personalista, que complicam uma categorização exclusiva de seus sambas unicamente dentro do gênero tradicional brasileiro.

A canção “Minha Irmã” com caracteres compositivos oriundos da oralidade ganhou roupagens, forma e elementos da música *pop* em voga na época. Elementos de mixagem apesar de demonstrarem fatores do campo de alta fidelidade de gravação a vinculam a performances participatórias. Incutiu-se uma representação de continuidade mais usual na

música participatória, através dos efeitos *fade in* e *fade out*, diferentemente das formas musicais mais fechadas destinadas a performance de apresentação. No caso da performance participatória a forma e o tempo de execução seriam muito abertos e alongados, dificilmente adequáveis ao formato de faixas comerciais de LP's. Assim, pode-se observar um caráter híbrido na fusão desses campos musicais participatório, de apresentação e de alta fidelidade, o último aqui ainda guardando boa relação com a sua representatividade das performances ao vivo.

Em relação aos campos musicais descritos por Thomas Turino, o autor já havia observado que esses campos não são estanques entre si, e poderíamos considerar que a música popular brasileira seja expressiva dessa permeabilidade.

Em certas tradições musicais aspectos de diferentes campos são combinados. Um dos melhores exemplos dessa mistura é o karaokê que usa gravações de alta fidelidade como acompanhamento para performances participatórias sequenciais que imitam a performance de apresentação [ao vivo]. Avanços tecnológicos tornaram possível a combinação de sons eletrônicos 'tipo estúdio arte' com a performance ao vivo através do uso de gravações ou faixas sampleadas no palco¹⁴¹. (TURINO, 2008, p. 88, minha tradução))

precisa colocar o texto original no rodapeh....

Observa-se que uma série de caracteres da gravação em alta fidelidade em *Luz* não remeteriam necessariamente à performance ao vivo. Surgem fatores que convergem para elementos do tipo estúdio áudio-arte, ou sendo somente mais icônicas do que representativas às performances ao vivo, com valoração também específica do objeto sonoro disco. Como exemplo, aponto o coro de quinze vozes sobrepostas por Djavan em “Sina” que não teria possibilidades de execução ao vivo a não ser com efeito de *looping* ou em gravações *play-back* (que não eram voga ainda na época e nem são identificados em performances ao vivo posteriores ao álbum por esse artista) e muito embora seja referencial a coros populares africanos se torna um elemento de “criação de estúdio” exclusivo do álbum e não referencial da performance. De alguma forma também o solo de Stevie Wonder dificilmente seria retomado ao vivo ou mesmo reinterpretado seja por esse mesmo artista e/ou por esse mesmo instrumento (gaita harmônica) sendo assim um modelo de execução e performance em alta fidelidade muito mais icônico do que referencial à performance ao vivo. Por fim, os efeitos de *fade out* também não remetem às performance de apresentação/ao vivo mas ao uso da música ou como ambiência ou prevendo a utilização desse efeito seja na difusão em rádio ou por

¹⁴¹ In certain musical traditions aspects of diferente fields are combined. One of the best examples of this mixing is karaoke that uses high fidelity recordings as accompaniment for sequential participatory performances that imitate presentational performance.

mediação dos DJ's. Cabe considerar certa transição da perspectiva original da alta fidelidade como também oriunda da ampliação de possibilidades tecnológicas direcionadas ao campo *estúdio áudio-arte*. Isso expande um pouco a caracterização irrestrita relacionada ao achatamento semiótico relativo à tomada do produto sonoro com algo por si meramente como um fator comercial da indústria cultural, ganhando representações tecnológicas e do aprimoramento do trabalho de estúdio.

Ou seja, essa seria ainda uma hibridação entre a abordagem orgânica relativa à performance pública e ao trabalho híbrido de estúdio (fundindo atividades do campo alta fidelidade e estúdio áudio-arte). Ainda há maior polarização da primeira abordagem de alta fidelidade para esse caso de *Luz*, ocorrendo a utilização pontual de elementos forjados somente em estúdio que se somam à ideia do produto sonoro como sendo a música em si sendo bem trabalhada em outras mediações identitárias do LP (visual e de difusão).

Por fim, cabe considerar que os campos de alta fidelidade e estúdio áudio-arte são direcionamentos advindos da atividade de gravação, e que muito provavelmente a partir de expansão de fatores tecnológicos passam a fundir, emprestar e/ou homogeneizar algumas atividades dos dois campos.

Dessa maneira, as atividades do campo da performance ao vivo apresentam clara fluidez para a música brasileira ainda com relativa predominância nessa esfera urbana do campo da performance de apresentação e pontuações conceituais, de concepção e de performance do campo de música participatória. Também as atividades do campo da gravação em estúdio apresentam alguma fluidez com predominância ainda da alta fidelidade para a música popular urbana mas pontuações crescentes a partir de aportes tecnológicos de atividades de estúdio áudio-arte. De qualquer forma, nesse álbum, todos os campos podem em algum momento ter referências, em maior e menor escala.

Nessas possibilidades de observação do hibridismo musical lembro que não só a canção “Minha Irmã” e seus caracteres de música participatória, textura, volume e formas apontam isso, mas também a canção “Sina” apresenta os recursos de manipulação e mixagem vocais (15 vozes sobrepostas) em fatores muito próximo da música estúdio áudio-arte, já que tal efeito dificilmente seria reproduzido ao vivo, havendo aporte de técnicas de estúdio sobre a execução gravada. Assim, como apontado, tal elemento só existe como produto de estúdio e em função das tecnologias da ocasião, diga-se de passagem ainda não digitais na época, e contanto com alguns fatores analógicos que foram então explorados.

Esse seria um campo de hibridismo mais latente do que aquele relacionado à algum fator de mistura dos músicos atuantes, ou mesmo o hibridismo relativo ao apontamento de

elementos descritivos de uma vocalidade meramente nacional ou internacional. A interpretação dos sambas do álbum pela banda de base brasileira não é um fator aleatório. O samba, híbrido ou não, tem elementos discretos ligados ao Brasil que sem dúvida conferem uma linguagem de performance que vincula-se aos músicos com maior repetitibilidade nessa execução ou com forte inserção em tal cultura. As execuções de “Minha irmã” e “Capim” pela Sururu de Capote dificilmente teriam o mesmo resultado com a banda base norte americana, o que independe inclusive da grande capacidade daqueles renomados músicos norte-americanos de estúdio, mas sim da maior inserção em tal cultura musical e repetição das possíveis execuções e variações do samba como um gênero mais específico. Ou seja, mesmo num campo mais cosmopolitano de atividade musical urbana, onde sem dúvida muitas condições são compartilhadas, existem referenciais locais que condicionam outros caracteres de execução musical. Esses se tornam muito aparentes sobretudo num campo artístico-musical, estando sujeitos a um resultado estético capaz de se relacionar ao hibridismo contrastivo, com arestas aparentes não fundidas no produto final.

4.5 Hibridismo vocal e perspectivas de gênero social

As questões de gênero social têm ganhado cada vez mais voz nas pesquisas contemporâneas e na etnomusicologia. Marcadamente a música popular brasileira também decalcou padrões culturais que se refletem no campo de atuação de homens e mulheres dentro do mercado de música popular brasileira. Nesse mercado, é visível o direcionamento de papéis relativizados principalmente às mulheres e outros eixos que apresentam maior retorno financeiro e também de reconhecimento artístico sendo destinados e priorizados, sobretudo, aos homens. Ou seja, não existe igualdade nas condições de atuação e performance para o trabalho das mulheres em relação aos homens no campo da música, e há ainda boa delimitação de nichos nos quais as mulheres poderiam atuar ou ter algum destaque. Nessa vertente é observável maior restrição do campo autoral, e do consequente retorno financeiro desse campo às mulheres.

Para esse trabalho, quero destacar o referencial feminino às vozes dos cantatores brasileiros. Tal referencial chegaria a uma materialidade nas vozes masculinas. Porém, tal materialidade se forja em caracteres de informalidade e transmissão oral gerando uma condição de invisibilidade de referenciação. Ganha alguma visibilidade na exposição de referenciais vocais das grandes intérpretes femininas, porém retorna a Conclusão apontando que o feminino consegue ainda ocupar alguma dimensão formativa, constituinte e/ou referencial

de vocalidades. Tem mínimo espaço no campo autoral, com direcionamentos de direitos autorais altamente polarizados aos homens. No campo da performance interpretativa ganhou boa proeminência sobretudo quando da separação explícita e especialização de funções de compositor(a) e intérprete. No caso da canção popular onde a caracterização de obras pelos intérpretes tem boa preponderância chega a revelar características bastante pessoais de diversas cantoras. E por fim, na contemporaneidade os campos autoral e de performance musical vêm sendo reivindicado pelas mulheres, o que se observa principalmente na formação de coletivos, grupos e cenários femininos de atividades musicais.

Em relação ao álbum *Luz* menciono a materialização do feminino numa vocalidade masculina como constituinte de um carácter processual híbrido de influências. A influência da mão do cantor, a lavadeira Dona Virgínia Viana, que é reiteradamente descrita por Djavan como sendo segundo ele então “totalmente responsável pela música na vida” do cantautor, deve ser considerada mesmo em seu caráter de informalidade, e merece alguma visibilidade tanto em características compositivas como na de emissão vocal. Características essas que Djavan veio a especializar e enquadrar dentro de um modelo comercial e no qual ocorrem registros musicais e compensações financeiras por via desse ofício. Soma-se à essa a influência das cantoras do rádio, tanto as nacionais quanto as norte-americanas, que também foram descritas no trabalho.

Elencando por fim as atividades do campo da música gravada para o álbum *Luz*, é observável o predomínio das atividades de estúdio e produção musical prioritariamente direcionadas aos homens. Fator perceptível na documentação das fichas técnicas que reforça as observações relativas à demarcações de atividades em função de gêneros masculino e/ou feminino. Tal atividade, também de boa compensação financeira, denota caracteres de equipes masculinas que se retroalimentam e constituem uma sinergia específica e demarcada socialmente, seja através das bandas ou grupos paralelos de produção que se colocaram em atuação naquela ambiência de gravação e produção musical.

Dessa forma, observo prioritariamente a materialização do feminino na vocalidade de Djavan tanto na influência matriarcal de transmissão oral, quanto na influência das cantoras mediatizadas por via da transmissão aural. Materialização essa que foi apontada no trabalho também por via de outros nomes da MPB, com destaque para Milton Nascimento e Caetano Veloso. Observo que muito embora se requisite um equilíbrio de reconhecimento do campo autoral às mulheres na contemporaneidade, também o campo de gravação, estúdio e produção musical aqui observados são prioritários à atuação masculina.

4.6 A semiótica nos estudos de música popular

Aponto por fim uma conclusão relativa ao uso de elementos da semiótica na metodologia de estudo da música popular brasileira. A análise por via da semiótica de Charles Sanders Peirce mostra-se bastante fluida e adaptável na observação de caracteres diversos do objeto de estudo. Ao considerarmos também os outros elementos da produção cultural, essa capacidade de criação de analogias por meio da semiótica possibilita então a observação de diferentes processos de mediação da relação signo-objeto. Somam-se essas a observação do objeto sonoro por si. Isso tudo, se nos atemos somente a uma das tricotomias mais categóricas de observação das relações. Ou seja, além de se montar uma estrutura de analogia para estudo do objeto sonoro, também outros objetos relativos à produção cultural podem figurar nesse tipo de análise, num auxílio metodológico seja na constituição dos estudos interdisciplinares ou numa observação ampliada necessária ao enfoque etnomusicológico. Como exemplo, fiz uso dos referenciais que Luiz Tatit direciona a procedimentos de composição de canções, direcionando-os muito mais aos procedimentos vocais e interpretativos, também aproximando esses padrões de observação em relação à performance vocal popular por meio dessas mesmas analogias semióticas. Nessa perspectiva contribui-se também com a continuidade de uma linha teórico-metodológica de trabalhos relativos à música popular brasileira.

A semiótica acaba trazendo ainda, e conseqüentemente, uma importante discussão relativa a notação euro-ocidental enquanto símbolo de terceiridade aplicável no estudo e análise da música popular. Música essa que, por sua vez, tem pouca relação empírica com essa representação de ampla mediação em terceiridade. Tal discussão já tem se ampliado com a incursão da música popular em ambientes acadêmicos em alguns trabalhos que Martha Ulhôa desenvolveu por meio de teorizações de Phillip Tagg.

Como se sabe a notação é um sistema de códigos simbólicos que teve seu desenvolvimento forjado para a música erudita europeia ocidental e dentro de todo arcabouço cultural daquele mesmo modelo de erudição, num aceite social bastante hegemônico ao campo pedagógico musical dessas bases. Academicamente, também foi esse padrão musical/pedagógico que galgou uma locação primária em âmbito institucionalizadas de ensino, trazendo dessa forma esses padrões de análise, comunicação e relações sócio-culturais mediados pela notação euro-ocidental. Além da hegemonia desse tipo de notação/escrita, há também a hegemonia do campo de performance de apresentação e de observação da música como uma forma artística bastante fechada e profissionalizada. A música popular por sua vez acaba tendo que se moldar aos principais padrões previamente estabelecidos nessa estrutura

criada. Contudo, “o etnomusicólogo, ao trabalhar com um determinado tipo (gênero/estilo) de música, vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente,” (QUEIROZ, 2010, p.115), e tende, dentro de seu trabalho, a abordar as diversas músicas em suas condições mais específicas de transmissão. A música popular, teria passado de um modelo de transmissão oral primário quase que de forma direta aos meios de transmissão tecnicamente mediatizados. Paul Zumthor discorreu sobre fatores que indicam algum “nível de aproximação da oralidade com a escrita” (VALENTE, 2003, p.70). Para Zumthor a performance mediatizada tecnicamente apresentaria quatro possíveis estágios, as oralidades: primária, mista, secundária e mecanicamente mediatizada. A oralidade secundária sendo “marcada por uma influência da escrita sobre a oralidade” (ZUMTHOR apud VALENTE, 2003, p.70) e a mecanicamente mediatizada, em outras palavras, passando então a não depender mais de fatores e condições escritas. É a partir desse panorama que tem-se buscado também uma análise mais diversificada dos produtos sonoros da música popular e não as análises estritas em notação, como é caso das análises de música popular gravada ou mesmo de outras representações gráficas que sejam propostas.

Nessa estrutura didático-pedagógica da música erudita ocidental não só a música popular é então abordada com menor pertinência (quando marginalizada), mas também restringem-se nessas ambiências estudos que seriam mais afeitos às performances participatórias (músicas rurais, orais, rituais, que incluem danças populares e/ou folclóricas dentre outras manifestações musicais). Lembro que, é a etnomusicologia que acaba abarcando também essas perspectivas marginais em âmbito musical acadêmico. “O objeto música popular, na divisão universitária do trabalho [em música], tem sido reservado à etnomusicologia” (SANDRONI, 2001, p.12), ou então a outras áreas como: comunicação e história. Caberia mesmo observar até que ponto a estrutura acadêmica musical montada e o seu arcabouço didático pedagógico não influenciam negativamente as propostas de trabalho da área popular.

A notação, enquanto um símbolo, tem o grau de mediação mais distanciado possível na relação signo-objeto, com uma relativização dessa relação em grau de terceiridade. Assim, são abstrações convencionadas socialmente que na verdade representam outras representações. Socialmente ainda, a partitura como mídia tem um direcionamento entre músico e música em performances ao vivo, sem mediação com os ouvintes. Passou-se ainda num segundo momento a exigências de transcrições nesse modelo notacional para as análises num modelo comparativista etnocêntrico, fator que é abordado no encaminhamento da

metodologia etnomusicológica ainda em fins do século XIX até por volta de meados do séc. XX, chamado musicologia comparativa. Acontece que no caso da música popular e especificamente da música em seu formato canção a difusão se dá principalmente pela música gravada e pela transmissão aural, e ainda no caso das performances vocais populares o uso de partitura é uma exceção. Mesmo nas performances de música popular ao vivo seja como guia da performance ou então como registro para efeito de direitos autorais, as duas funções principais da notação apontadas por Alan Merriam segundo Bruno Nettl, a relação partituras/notação com a performance vocal popular é amplamente mitigada tendo um uso mínimo.

Já o predomínio também do campo da performance de apresentação categorizado pela música artística euro ocidental, tenderia a tomar a música como uma forma de arte unitária, com separação entre público e artista, espaços direcionados à prática e todo um corpo de caracteres que acabam influenciando outras práticas sonoras muito diversificadas. E novamente acaba sendo a etnomusicologia a responsável por estudos ditos fora do padrão hegemônico, ou ao menos buscando adequar os modelos de estudo à cada cultura musical em sua especificidade.

Nesse trabalho, aparentemente forjado somente no objeto sonoro gravado, intentei reconstruir diversas relações semióticas que têm sido apontadas como reduzidas ou achatadas a partir da tomada da representação do ao vivo para o objeto sonoro como música em si. Desfazer um grande corpo de atividades envolvidas na produção musical, mediação do produto e processos musicais criados para identificar esse objeto da forma mais estreita a um padrão musical e artístico constituiu a busca dos signos diversos que são estreitados entre os ouvintes e o artista, esse último agora amparado por outros atores de mediação.

Concluo o trabalho com perspectivas de aprofundamento posteriores, seja na perspectiva teórico-metodológica mais ampla ou detida a esse tema. Nesse último caso, mantendo o trabalho aberto a novas considerações e encaminhamentos a partir do diálogo que busca estabelecer com a música popular brasileira, e mesmo em função da sujeição desse objeto a outros(as) leitores(as), pesquisadores(as), escritores(as), estudantes, performers e áreas afins ao objeto de estudo aqui tratado. Na perspectiva teórico-metodológica ampliada aponto um direcionamento necessário de expansão de perspectivas empíricas e aplicadas que venham se somar à vasta bibliografia etnomusicológica que passei a contemplar como pesquisador.

Capítulo 5: Conclusão

A observação analítica de caráter sócio-musical das atividades do cantautor Djavan, músicos e produção musical a partir de seu álbum *Luz* visa contribuir com a vertente da etnomusicologia brasileira em seu caráter urbano, contendo também especificidades de observações técnicas dirigidas ao canto popular brasileiro sob uma forma geral. Nesse trabalho, buscou-se um caminho intermediário que possibilite um diálogo entre enfoques extremamente acadêmicos que acabam exagerando em um discurso especialista, e os enfoques extremamente midiáticos e jornalísticos que acabam por cercar artistas do *mainstream* em considerações do senso comum ou carentes de elementos musicais relevantes para uma pesquisa fundamentada e sistematizada. Trabalhar e pesquisar “o popular” no campo da música ainda é um desafio aos pesquisadores, sobretudo nas especificidades do Brasil e do campo da etnomusicologia.

Assim, esse estudo de caso tem forte caráter processual na constituição de uma linguagem “acadêmica-popular”, muito embora tenha colhido resultados palpáveis direcionados às necessidades conceituais contemporâneas. Resultados que visou trazer cada vez mais para contribuírem com atividades atuais da música popular, seja em pesquisa, docência ou em performance.

A afirmação midiática de Djavan e de seu álbum *Luz*, como apontei no trabalho, figuram num campo transitório no que diz respeito à diversidade de práticas musicais e contextuais de criação musical, com forte influência sobre o canto popular brasileiro. Ambos os fenômenos musicais do estudo, vocalidade do artista e produto sonoro no formato álbum, figuram de forma constante na difusão aural e referência da música popular brasileira mesmo na contemporaneidade atual que vivenciamos.

As práticas de hibridismo musical aqui consideradas passam a serem observadas cada vez mais sob formas difusas nas décadas posteriores, isso seja em condições estéticas equilibradas ou não diante das misturas. Registram-se, por outro lado, movimentos de acentuação de regionalismos e de salvaguarda aos caracteres locais, sendo ativados como resistência às condições de homogeneidade musical nas esferas de difusão popular de massas e também na esfera popular folclórica. Os limites do que apontei, por via de Acácio Piedade, como sendo processos de hibridação homeostáticos ou contrastivos, tornam-se muito embaçados nessa perspectiva de homogeneização da escala urbana de massas, e sempre contam com caracteres subjetivos, contextuais e processuais de interpretação dos fenômenos musicais na cultura contemporânea. Nessa perspectiva, a observação de um produto musical

como álbum *Luz*, contando hoje com um distanciamento de observação já em seus trinta e cinco anos de lançamento, apontou uma série de vantagens na possibilidade de seleção estética do álbum dentre tantos outros produtos sonoros daquele período, produtos esses que ainda gozam de boa representatividade contemporânea no cenário da MPB. Por sua vez, o mesmo período de lançamento não contava com tanta fragmentação de suportes, meios de difusão e identidades musicais, encerrando, pro volta do fim dos anos de 1980 e como aponte, certo modelo de difusão baseado numa simbiose de rádio FM e suportes de vinil e cassete. Esse modelo seria também o de difusão categórica da chamada MPB exordial dos anos de 1960 e 1970, muito embora todo o período já conte com algum implemento televisivo e visual de difusão e lançamento, observado contudo ainda com pouca influência direta sobre as performances e boa dose de caráter documental desses registros em vídeo.

Deve-se atentar para o fato de que, muito embora o hibridismo musical seja aqui discutido e venha ganhando corpo no campo musical, muito do caráter transnacional cancional pode, e deve ser também observado como vinculado à estética da antropofagia de Oswald de Andrade, que perspassou as artes brasileiras do século passado de uma forma geral, produzindo obras de grande importância não só na esfera musical da canção mas também em outras expressões artísticas e culturais (artes plásticas, dança, moda e cinema), com forte caráter cosmopolitano como apresentado pela perspectiva de Thomas Turino. Esse fator de interinfluências entre os campos artísticos amplia-se definitivamente com a cena da *Pop Art*, crescendo de forma considerável a partir dos anos de 1970, sendo redefinida em outras terminologias e variantes a partir dos fenômenos da globalização e da transculturação. Relembro que acerca do termo globalização, a proposta de um neologismo que surgiu sob a forma do cosmopolitismo de Thomas Turino, enquadra-se numa necessidade de reordenação terminológica que cerca o fenômeno da globalização, apontando adequadamente novas dimensões e possibilidades de compartilhamento de hábitos não necessariamente hegemônicos e nem em proximidade geográfica que também não seriam plenamente descritos sob a terminologia cosmopolitismo.

Um outro foco de observação que visa constituir e categorizar as práticas musicais de cantautoria, mesmo em zonas permanentes de hibridação para o caso da música brasileira popular, também ganhou relevo com o desenvolvimento do trabalho. Nesse caso destaco e retomo conclusivamente a proposta de um canto subjetivo para o caso da performance e composição desse grupo de cantautores(as) populares brasileiros(as). Nesse canto popular alguns fatores se destacam como: processos de maior identificação das vozes cantadas com as vozes faladas não só em timbre, mas em técnicas pessoais; e a intimidade textual em

performance vocal seja a partir da composição autoral ou da abordagem dos temas de letras que venham assim a se confundir com as atividades artísticas dos(as) cantautores(as) sendo caracterizadas por esses(as), explorando o processo de figurativização teorizado por Luis Tatit e consequente identificação dos intérpretes com os seus ouvintes. Conclusivamente, nesse último caso de cantautoria, também circula um caso de hibridismo, que se constitui de maneira específica para cada voz da MPB. Um dos fatores constituintes dessa atividade de cantautoria relacionaria-se às chamadas exploração de divisão melódica (pré e pós-frasear na perspectiva do estudioso de samba e etnomusicólogo Myke Ryan, e que Marta Ulhôa aponta como sendo a métrica derramada). Porém o trabalho indica que cabe um aprofundamento também relativo ao implemento de variações melódicas para o caso do canto popular brasileiro sobretudo quando sob maior influência da música pop, ampliando as (re)caracterizações dos(as) intérpretes populares. Sem dúvida, a variação rítmica sobre a melodia apresenta um aceite maior em determinados gêneros e movimentos constituindo mesmo uma qualificação à atividade vocal popular urbana, e sendo respaldada também nesse caso por instrumentistas. Porém, tanto nesse trabalho quanto de forma observável nas práticas contemporâneas orais e aurais, as possibilidades de variações de alturas melódicas dadas pelos intérpretes são fartamente observadas e também trariam um outro viés de recategorização das obras populares pelos intérpretes. Marcadamente, a partir do aporte da cultura *pop* as variações de altura e contorno melódicos ampliam-se na prática contemporânea e tornam-se elementos efetivos de transmissão aural, haja aceite ou não relativo à isso dentre os diversos musicistas. Por outro lado, as variações da rítmica sobre a melodia guardariam um *éthos* mais próximo das reinterpretações de músicas instrumentais e notacionais com algum caráter canônico sobre o material melódico principal. Importa observar que Djavan enquanto intérprete e compositor circula bem em ambas práticas de variação, porém ao ser intérprete da própria obra, adquire uma condição de plena liberdade nas diversas variações de altura melódica realizadas sobre sua própria obra e aqui documentadas. Obviamente tal fator denotaria outro enfoque, nos casos de variações melódicas, para os(as) intérpretes de obras de outros compositores(as), e sobretudo em função dos gêneros musicais e cenas musicais em que estejam envolvidos. Assim, haveria maior e menor grau de aceitação da variação de alturas e contornos melódicos em função de contextos de atuação performática vocal popular, enquanto que, a variação rítmica sobre uma melodia tomada como original teria um aceite muito mais amplo e respaldado. Porém esse é um tema a ser aprofundado em trabalhos posteriores, e só inicialmente observado nesse fenômeno musical pesquisado. Assim, concluo que os estudos relativos ao fraseado devam levar em consideração o aporte de outros

elementos que aparentemente caracterizam a cena contemporânea diferentemente de uma cena tradicionalista.

Em relação às atividades da indústria fonográfica observou-se claramente a capacidade de formatação do produto sonoro já operante nos EUA. A perspectiva foi assimilada de maneira dinâmica pelo cantautor. As sistematizações sobre a qual discorri passam a ser mais evidentes no Brasil a partir dos 1990, no formato de circuitos de subgêneros de cunho prioritariamente comercial e seus produtos correlatos. Os mesmos circuitos mesmo em subgêneros diferentes por sua vez chegam a padrões muito homogêneos de atividades sócio-musicais contemporâneas. A MPB muito embora perca a centralidade de difusão a partir dos anos de 1980 seguiu com algum caráter de maior autonomia bastante aparente e demarcando padrões bem estabelecidos até então, sobretudo pelos artistas de catálogo. O álbum *Luz*, produto sistematizado na época e aqui discutido, também forjou um repertório base para regravações do próprio cantautor e outros(as) intérpretes ao longo dos anos. Lembro as observações iniciais acerca do modelo de LP com cânones e hits condensados que permeou a MPB, e que pode eventualmente ser retomado.

O álbum *Luz*, por sua vez, nesse cenário de avaliação da indústria cultural, também categorizou-se com tendo práticas sistematizadas não só no nível da produção musical, visual, de gravação e difusão mas também demonstrando seu padrão de unidade lírica e composicional. A partir dos elementos analisados que foram expostos, destacadamente a reiteração dos temas românticos e de outros elementos de letra e canto, chegou-se a definição do caráter conceitual do álbum, apontando-se que, também a composição/interpretações de canções pode ser influenciada pelos processos gerais de sistematização. É também um ponto conclusivo que algumas das práticas musicais dos anos de 1980 também aparentes nesse disco ganham fluidez seja pela MPB, pelo rock nacional ou mesmo em outras categorias, com destaque para o aporte de romantismos e sonoridades instrumentais que preponderaram nos anos de 1980 criando boa parte do cenário musical dos subgêneros musicais, equilibrados ou não esteticamente e contrastivos ou homeostáticos sob a perspectiva do hibridismo, que se consolidariam na difusão dos 1990 principalmente por meio da cultura vídeo-musical.

Luz é um produto que revela processos compositivos e da indústria cultural que se inserem num período de transição. É capaz de vincular o cantautor à geração da MPB exordial ao mesmo tempo em que indica novas inserções musicais e contextuais de produção que viriam a ser exploradas na cena nacional a partir da segunda metade dos anos de 1980 e visivelmente nos anos de 1990. É álbum categórico à função de cantautor de Djavan, e traz a vocalidade específica e personalista desse em novos e tradicionais elementos hibridizados.

Referências

Livros

- ANDRADE, Mário de. As melodias do boi e outras peças. Preparação, introdução e notas: ALVARENGA, Oneyda. Livraria Duas cidades/MinC/PRÓ-MEMÓRIA, Brasília, 1987.
- ANTUNES, Irandé. Lutar com as palavras: coesão e coerência. São Paulo: Ed Parábola, 2006.
- ASIN, Johannes Abreu. ¿Músico o Empresario?: Perspectivas sobre la indústitia y los negocios en el sector de la música. Havan: Ed. Cidmuc, 2013.
- BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB nos anos [19]70. Ed. Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1980)
- CAMPOS, Augusto de et al. Balanço da Bossa e Outras Bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHEDIAK, Almir. Songbook Djavan. Lumiar Editora. Vol. 1, 9ª ed., Rio de Janeiro, 2005.
- _____. Songbook Djavan. Lumiar Editora. Vol. 2, 8ª ed., Rio de Janeiro, 2004.
- CAVALCANTI FILHO, Mário P. O saxofone dos anos 80. Ed. Multifoco/Sonoro, Rio de Janeiro, 2012.
- DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Ed. 34, 2ª ed. 2008.
- DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. Unifesp, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Ed. Positivo, 5ªed., 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. A globalização imaginada. MOLINA, Sérgio (trad.). São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.
- GARCIA, Walter. Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.
- _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv. (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A Tela Global – mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- LOPES, Nei. Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Ed Pallas, 2006.
- MARTIN, George. Fazendo Música – O guia para compor, tocar e gravar. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEGUS, Keith. Producing Pop: culture and conflict in the popular music industry. Grã-Bretanha, 1992
- NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Thirty one concepts and issues. University of Illinois Press, 2005.
- _____. Nettle's Elephant. University of Illinois Press, 2010.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- SEINCMAN, Eduardo. Estética da comunicação musical. Via Lettera, São Paulo, 2008.
- TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. Edusp, São Paulo, 1996.
- _____. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. The University of Chicago Press, 2000.
- VALENTE, Heloísa. *As Vozes Da Canção Na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- _____. *Os cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.
- VAZ, Gil Nunes et al. *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. VALENTE, Heloísa (org.) São Paulo: Via Lettera, 2007.
- SUNDBERG, Johan. *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

- ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, Claudia Neiva et all (org.) *Ao Encontro da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro, Ed. Sete Letras, 2001.
- BERGER, Harris M. Phenomenology and ethnography of Popular Music. In: BARZ, Gregory COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.
- BERND, Zilá. O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALLA JR, B. (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridização & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- DeNORA, Tia. Musical Practice and Social Structure: A Toolkit. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. *Empirical Musicology: aims, methods and prospects*. Oxford University Press, p. 35-56, 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. Trajetória da indústria fonográfica brasileira: anos 70 e 80. In: TOSTA, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, pp. 55-94, 2000.
- DUNN, Christopher; PERRONE, Charles A. “*Chiclete com Banana*”: internationalization in Brazilian Popular Music. In: DUNN, Christopher; PERRONE, Charles A. (Orgs.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge. Cap.1, p.1-38, 2002.
- GUILBAUT, Jocylene. On redefining local thought world music. In: *Ethnomusicology: a contemporary reader*, p. 137-146, , 2006.
- NEDER, Álvaro. A invenção da impostura, MPB, a trama, o texto. In: GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza C.; VALLADÃO, Júlio César. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro, 7 letras, p. 269-283, 2008.
- PINHEIRO, Thiago Martins. “Quem canta deveria ser como quem reza”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, p. 410- 432, 2012.
- RICE, Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In: BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p.42- 61, 2008.
- ULHÔA, Martha T. de. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras). In: *Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Dissertações ou Teses

- BASTOS, Everson. Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo, 2012 [192p.]. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2012.

_____. A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista. Campinas. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2007.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio - São Paulo*. São Paulo, 2013 [360f.]. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969)*. São Paulo, Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. 1998.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A Cena Musical da Black Rio: Mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970*. Tese de Doutorado em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2016.

PICOLLO, Adriana N. *O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Rio de Janeiro, 2006 [233f.]. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970*. 2006. 146f. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2006.

Artigos em Periódicos

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na música e a regressão da audição. *Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975 [1938]. pp. 173-199.

APPERT, Catherine M. On Hybridity in African Popular Music: the case of Senegalese Hip Hop. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, Vol. 60, No. 2 Spring/Summer, 2016.

ARAGÃO, Pedro; ULHÔA, Martha T. Medeiros; TROTTA, Felipe. In: Anais do XIII encontro da Anppom (comunicações), 2001, p. 348-54.

FERNANDES, Adriana. Forró, Estudos da Performance, Arte e Indústria Cultural. *Revista Chrônidas*, Goiânia, v.2, n.5, p. 138-53, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n.7, p. 1-17, 2003.

MEINTJES, Louise. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. *Ethnomusicology*, v.34, n.1, p. 37-73, 1990.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

REILY, Suzel Ana. A música de macunaíma: identidade nacional e pesquisa etnomusicológica no Brasil.

SETTON, Maria da Graça. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, nº 20, Maio/Jun/Jul/Ago, p. 60-70, 2002.

SISCAR, Marcos A. A poesia a dois passos sobre os anagramas de Ferdinand de Saussure. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 41, pp. 169-86.

SOUZA, Cristiane dos S. Reflexões sobre o hibridismo vocal em performance. *Urdimento*, v.1, n.22, p 27 - 38, julho 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Um objeto fugidio: voz e musicologias*. Rio de Janeiro: UniRio. 2008.

TURINO, Thomas. Signs of imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, v.43, nº 2, p. 221-255, 1999.

VELHO, A. P. M. A Semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *Rev. Estudos de Comunicação*, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez, 2009.

ULHÔA, Martha T. Medeiros. A pesquisa e análise da música popular gravada. Unirio, 2006.

_____. A análise da música brasileira popular. Unirio. 1999

_____. Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. Unirio, 2000.

Trabalhos publicados online

CARDOSO, Silvia Oliveira. *O fenômeno “cafona” e a crítica musical nos anos 1970*. <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-4-2013-historia-da-midia-sonora/o-fenomeno-201ccafona201d-e-a-critica-musical-nos-anos-1970/at_download/file>

ELME, M; FERNANDES, A. *Canto Popular e Padronização Vocal*. São Paulo, 2014

Disponível

em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3145>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en nuestro siglo*. Buenos Aires: Paidós SAICF. _____. 2003. Noticias recientes sobre la hibridación. Trans. Revista Transcultural de Música [online], Acesso em: 28/ novembro/ 2015, Disponível em: <http://oai.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>

NEDER, Álvaro. “*Essa Moça tá Diferente*”: *Alteridade na MPB e na pesquisa e música*. XVII Congresso da Anppom. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_A_Neder.pdf>

Sítios online

DJAVAN.COM.BR. Luanda, 2010. Disponível em: <<http://djavan.com.br>> , Acesso em: 15/04/2016

O SOM DO VINIL, Episódio 106, temporada 1, Canal Brasil, 2012. Disponível em:

<<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/episodios/5359.html>> Acesso em: 15/04/2016

O SOM DO VINIL, Episódio 106, [transcrição]. Disponível em:

<<http://osomdovinil.org/djavan-luz-cbs-1982/>> acesso em 29/05/2017

ZOOMBIDO: é sempre a mesma canção. Canal Brasil, 2011, partes 1-3. Disponíveis em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IFSZo5oMudg>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=KoriLeEcYFI>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=KeldGKsU3fE>>, Acessos em: 20/dez./2015.

<<http://www.blognotasmusicais.com.br/2014/12/reedicoes-de-discos-de-djavan-ganham-no.html>>

Blog Paulinho Albuquerque

<<https://comendadoralbuquerque.wordpress.com/tag/djavan/>>

DJAVAN, *Entrevista Djavan*, 1998.

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=5981&cat=Artigos&vinda=S>>

<<http://www.allmusic.com/album/luz-mw0000700039>>

<<http://pauljacksonjr.com/>>

< <http://www.gilbertogil.com.br>>

Discografia

- BEN, Jorge. [Long Play] *Samba esquema novo*. Phillips Rec., 1963.
 BETHÂNIA, Maria. [Long play] *Álibi*. Phillips Polygram. 1978.
 BUARQUE, Chico. [Long play] *Chico en español*. BMG, 1982.
 BUARQUE, Chico. Feijoada completa in: *Chico Buarque*. [LP] Lado A, faixa 1. Phillips Polygram, 1979.
 DJAVAN. *Luz* [Long Play]; CBS, 1982.
 _____. *Seduzir* [Long Play]; EMI-Odeon, 1981.
 _____. *Djavan* [Long Play]; EMI-Odeon, 1978.
 _____. *Alumbramento* [Long Play]; EMI-Odeon, 1980.
 _____. *Lilás* [CD]; Sony, 1984.
 _____. *Meu lado* [Long Play]; Sony, 1986.
 _____. Farinhada in: *Milagreiro* [CD]; Sony, 2001.
 _____. *Ao vivo* [CD]; Sony, 2002.
 GETZ, Stan. GILBERTO, João. [CD] *Getz & Gilberto*; Verve Records, 1964.
 GIL, Gilberto. *Realce* [CD]; WEA, 1979.
 _____. *Refazenda* [CD]; Warner, 1975.
 _____. *Refavela* [CD]; Warner, 1977.
 NASCIMENTO, Milton. [Long play] *Journey to dawn*, 1979.
 PANDEIRO, Jackson do [intérprete]. O Canto da Ema. in: *Aqui tô Eu* [LP] Phillips, 1970.
 ROSA, Noel. Gago apaixonado, 1927
 VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores, 1964.
 VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; ZÉ, Tom; DUPRAT, Rogério; OS MUTANTES; *Tropicália ou Panis et circencis* [CD], 1968.

Filmografia

- Programa ENSAIO: Djavan. [Documentário] Direção e roteiro: Fernando Faro. TV Cultura, São Paulo - SP, 1998. Tempo total: 50'32". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hmnGQG-YBD8&t=407s>>
 Os ALQUIMISTAS do som. [Documentário] Direção: Renato Levi; Roteiro: Fernando Salém. 2003. Tempo total: 1 h. 00'19".
 O HOMEM que engarrafava nuvens. [Documentário] Direção e roteiro: Lírio Ferreira. GOOD ju-ju produções ltda. 2008. Tempo total: 1h. 47'05".
 HISTÓRIA do Clube da esquina: a MPB de Minas Gerais. [Documentário] Trabalho final do curso de Jornalismo da PUC-SP. Direção e Roteiro: Bel Mercês e Leticia Gimenez; Edição: Thais Cortez; Apoio: TV PUC / TV Cultura. Tempo total: 49'59".
 NINGUÉM sabe o duro que eu dei. [Documentário] Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal. São Paulo, 2009. Tempo total: 1 h. 23'
 Programa MOSAICOS: A arte de Caetano Veloso. [Documentário] TV Cultura, 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M5dvjLbCKo>>. Acesso em: 12/maio/2017
 O SOM DO VINIL. Apresentação: Charles Gavin. Episódio 106, temporada 1, Prod. Samba Filmes e Canal Brasil, 2012. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/episodios/5359.html>> Acesso em: 15/04/2016

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Campos musicais de Thomas Turino (adaptação de pesquisa)	p. 34
Tabela 2: Canções no suporte, categorizações iniciais	p. 93
Tabela 3: Parâmetros melódicos canção “Açaí”	p. 95
Tabela 4: Parâmetros melódicos canção “Banho de rio”	p. 101-2
Tabela 5: Parâmetros melódicos canção “Capim”	p. 105
Tabela 6: Parâmetros melódicos canção “Esfinge”	p. 110
Tabela 7: Parâmetros melódicos canção “Luz”	p. 114
Tabela 8: Parâmetros melódicos canção “Minha irmã”	p. 119
Tabela 9: Parâmetros melódicos canção “Nobreza”	p. 122
Tabela 10: Parâmetros melódicos canção “Pétala”	p. 125-6
Tabela 11: Parâmetros melódicos canção “Samurai”	p. 129-130
Tabela 12: Parâmetros melódicos canção “Sina”	p. 133
Tabela 13: Sistematização de parâmetros da canção/ conclusões parciais	p. 139
Tabela 14: Sistematização de parâmetros da canção/ conclusões parciais	p. 140-1
Tabela 15: Sistematização de parâmetros textuais/letra	p. 157
Tabela 16: Sistematização de parâmetros textuais/letra	p. 158
Tabela 17: Sistematização dos parâmetros (passionalização/tematização/figurativização) em relação aos temas e conteúdo de letras	p. 159-60

EH...REALMENTE ESSE TRECHO TAH MUUUUIITO CONFUSO AINDA...

Retirado da análise de Luz para a versão final (melhorar a abordagem semiótica peirce! Sugestão Amador)

Há ainda uma possibilidade de observação desse letra por via da semiótica de Charles Sanders Peirce que tenho adotado a partir de Thomas Turino (2008). Observando a curta letra que agora separo em duas frases (4 compassos para cada) cada uma formada por duas orações (total de quatro orações), da seguinte forma:

“Vento cantou na mata trovão roncou, filho de Juca que raio matou/

Mãe disse que eu botasse olho em você então passa pra dentro menino vai chover.”

VENTO CANTOU EH METAFORA, TROVAO RONCOU EH METAFORA....BOTASSE OLHO EH METAFORA....

Percebe-se o surgimento de signos indexicais (índices) na letra com seus interpretantes nas conclusões das frases. Ou seja: “**Vento cantou** na mata **trovão roncou**” são os índices de objetos situados nas duas conclusões de frases: “(...) **raio** matou” e “(...) vai **chover**”. A primeira conclusão (ou objeto) opera em interpretação passada (e assim em rima consoante na conclusão da primeira frase enfatizada pela oralidade ‘*rai matô*’, e sem conector entre as orações) e outra conclusão em interpretação futura (agora em rima toante de “você” também enfatizada através da pronúncia de oralidade espontânea com “vai chover” também em recorrência coloquial e com o conector conclusivo “então” entre as orações).

Vento cantou na mata + trovão roncou (índices de tempestade: chuva e raio)

raio + chover são interpretantes e conclusões das frases operando junto com outras palavras que possibilitam as rimas consoante em “raio matou” e toante em vai chover

A segunda parte da segunda frase é sincopada e conclusiva:

“(...) então passa pra dentro menino vai chover”

Também remete a situações indexicais do fato real de se estar colocando o menino para dentro de casa, contribuem com esse fator: aliterações em ‘p’; ataques das síncopas melódicas e harmônicas; e coloquialidade do tema “passa pra dentro menino vai chover”.