

Que será da luz difusa do abajur lilás? Vozes, política e performances no Brasil (1940-1950)

*What will become of the lilac lamp's
diffused light? Voices, politics and
performances in Brazil (1940-1950)*

Raphael F. Lopes Farias
Universidade Paulista
San Pablo, Brasil
rapharias20@gmail.com

Juliana Marília Coli
Universidade Federal do Espírito Santo
Vitoria, Brasil
colijuliana@gmail.com

Heloísa de A. Duarte Valente
Universidade Paulista / Universidade de São Paulo
San Pablo, Brasil
musimid@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año X, #19, Primer semestre 2018
Buenos Aires, ARG | Págs. 181 a 195
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 9/04/2018 – Aceptación: 4/05/2018

Resumo:

O presente artigo trata da ambiência musical de uma época, ou do ambiente social de um subgênero: o *sambolero*, fusão dos gêneros samba-canção e bolero, ocorrida no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950. Estudam-se as práticas musicais da época à luz dos conceitos de performance e *movência* de Paul Zumthor (1997; 2012), hibridismos culturais de García-Canclini (1997) e autores que fornecem informações pertinentes ao estudo da época por meio de pesquisas bibliográficas e fonográficas. A ideia da personalidade vocal das cantoras do rádio – mídia e intérpretes hegemônicos – nos dão pistas para o que era ouvido na época, e permitem

uma compreensão do gosto estético relacionando-se com a paisagem sonora e seu entorno político e social. Consideramos esse estudo relevante para a compreensão dos modelos estético musicais brasileiros e suas implicações culturais em meados do século XX.

Palavras-chave: *mídia, música brasileira, canção, paisagem sonora*

Abstract:

This article deals with the musical ambience of an era, or the social environment of a subgenre: the sambolero, fusion of the genres samba-canção and bolero, occurred in Brazil between the 1940s and 1950s. The musical practices of the time are studied in the light of the performance and movement concepts of Paul Zumthor (1997, 2012), cultural hybridity of García-Canclini (1997) and authors who provide pertinent information for the study of the period through bibliographical and phonographic research. The idea of the vocal personality of the radio – media singers and hegemonic interpreters – gives us clues to what was heard at the time and allows understanding aesthetic taste in relation to the sound landscape and its social and political environment. We consider this study relevant to the understanding of Brazilian musical aesthetic models and their cultural implications in the middle of the 20th century.

Keywords: *media, brazilian music, song, soundscape*

Paisagem sonora, ambiência e movência de um gênero musical no contexto latino-americano: o caso do sambolero

Um gênero musical normalmente tem não somente marcos cronológicos de nascimento e desenvolvimento, mas locais e ambientes geográficos, físicos, nos quais se desenvolve e toma forma, é o que podemos observar com o gênero bolero da década de 1950. Originário de Cuba e México, o bolero que nasce em um contexto de cabarés, nos quais ganha notoriedade o compositor Agustín Lara¹, no Brasil, no ambiente dos bares e botequins (Borges, 1982)

Esta relação entre a ambiência geográfica originária e os proces-

1 Nesses anos chegam ao Brasil vários artistas, como o consagrado compositor e cantor Agustín Lara, que faz uma temporada no País em 1941, no Rio de Janeiro, em espetáculos ao vivo nos auditórios de teatros, pelo rádio, além das *boates*.

sos de *movência*² geram os hibridismos³ e circularidades entre culturas e classes sociais (Garcia Canclini, 1997). Assim, fruto de uma ambiência urbana e resultante de hibridismos culturais, o samba-canção, ao mesmo tempo que está carregado de elementos de sensualidade, endereçava-se ao campo da subjetividade, muito similar ao bolero mexicano.

O *sambolero* nos parece ser o exemplo *sui-generis* de um subgênero híbrido, resultante dos processos de ambiência e movência acima expostos, acrescido da particularidade de se afirmar em um ambiente altamente midiático – das rádios e gravadoras – mas tem sua essência originária num ambiente peculiar: a *boîte*⁴. O Brasil e, em particular, o Rio de Janeiro – então capital federal – passavam por um período de modernização e urbanização, e se encontravam repletos de cassinos⁵, hotéis-boates, que garantiam uma agitada vida noturna à cidade, como relata Ruy Castro (2015). Neste contexto, principalmente a *boîte* torna-se o ambiente que configura uma particular paisagem sonora⁶ na qual proliferam as performances e as criações de samboleros.

Sendo a música que abordamos aqui, canção das mídias, para compor as linhas que se seguem lançamos mão de recursos metodológicos que devem levar em conta não somente questões musicais tradicionais, mas todas as possíveis representações sígnicas e midiáticas e seus construc-

- 2 Paul Zumthor (1997) denomina movência a capacidade intrínseca a um signo de se reconfigurar, de acordo com circunstâncias as mais diversas, de maneira a incorporar novas significações. O processo de nomadismo, isto é, a capacidade de deslocamento espacial e cultural, desencadeado pela possibilidade de movência da obra, é observada nas configurações de um gênero híbrido como o sambolero, que transita pelas mídias de forma continental, dando à luz novas performances e novas memórias.
- 3 Por hibridismos entende-se aqui os processos não homogêneos que compreendem a configuração da cultura musical a partir dos encontros entre componentes étnicos, sociais e geográficos. Como bem ressaltam pensadores como (Ortiz, 1988; Bosi, 1992; Canclini, 1997), refere-se também à convivência simultânea e, em um mesmo espaço de tempo, de elementos da tradição escrita (cultura) e da tradição oral (popular), em práticas musicais marcadas por pluridades como as presentes na cultura musical brasileira.
- 4 A palavra francesa *boîte*, significa “caixa, caixinha, caixote. Em meados dos anos 1930, em Paris, o termo expandiu-se para *boîte de nuit*, para definir uma pequena casa noturna, quase às escuras, onde um homem e uma mulher podiam jantar e trocar segredos ao pé do ouvido, dançar de rosto colado, roçar os genitais e deixar-se alterar levemente pelo álcool, enquanto (...) uma cantora dizia belas e duras verdades sobre amor. (...) dentro dela, como numa caixa fechada, era sempre noite (...). Tom Jobim, que ocupou o piano de várias delas no Rio [de Janeiro] durante anos, traduziu *boîte de nuit* por “cubo das trevas” (2015: 34-35).
- 5 Os cassinos foram fechados no Brasil em 1946, por determinação do então presidente da república, Eurico Gaspar Dutra. Na visão de Ruy Castro (2015), tal medida teria levado muitos profissionais da música que atuavam nas orquestras e conjuntos dos cassinos, a ficarem desempregados ou terem jornada dupla com outras ocupações. Por outro lado, teria promovido a necessidade de substituir o jogo por outras atrações. Os ex-cassinos, os hotéis, casas de dança, entre outros estabelecimentos, encontraram nos shows musicais uma alternativa para manter sua clientela.
- 6 O compositor e musicólogo Murray Schafer (2011: 366) assim elucida o conceito de paisagem sonora, por ele criado: “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas”.

tos sonoros e imagéticos: entrevistas com intérpretes, notas de imprensa, capas de disco, fonogramas diversos, dentre outros. Partimos, então, da concepção de Christian Marcadet (2007) sobre a canção popular urbana e sobre a canção das mídias, como sendo “um fato social total”.

Espaço e ambientes midiáticos: seus impactos na criação da performance musical

O Brasil dos anos 1940 e 1950 recebe uma enorme influência da música de várias partes da América Latina além da estadunidense, representada pelo hegemônico *swing* e as *big-bands*; é o período do desenvolvimento das mídias sonoras no País, do auge do rádio e da consolidação de uma indústria fonográfica. Muitos gêneros musicais se criam em consequência da fonografia, dos discos, como explica Delalande (2007), citando o exemplo do jazz: “as músicas de tradição oral são gravadas, reproduzíveis e analisáveis” (Bartók *apud* Delalande, 2007: 51). É possível fazer uma analogia entre o jazz nos Estados Unidos e alguns gêneros e subgêneros na América Latina – nisso inclui-se o Brasil – que voltaram seus processos de criação para essas mídias, como foi o caso específico do sambolero.

Segundo Cláudia Matos (2013), do ponto de vista musical, os anos 1950 no Brasil se apresentam como o auge da conjunção entre o samba-canção vindo dos anos 1920, também chamado de “samba-de-meio-de-ano” -para se diferenciar daqueles lançados para o carnaval-, e a música hispânica que adentrava o Brasil desde a década de 1940, sobretudo o bolero. Já, para o historiador Marcos Napolitano (2005), a virada dos anos 1940 para os 1950 é marcada pelo predomínio de sambas-canções “abolerados”, de andamento lento, que dividiam espaço, dentre outros gêneros, com canções carnavalescas voltadas aos segmentos mais populares.

Notam-se diferenças linguísticas e musicais no samba-canção dos anos 1920 e 1930 para o das duas décadas seguintes. No aspecto linguístico, as letras passam a ser mais rebuscadas em uma tentativa dos compositores de ascender socialmente via tentativa de erudição (Borges, 1982: 69)⁷. Assim, havia a mistura da língua culta com termos coloquiais e a elaboração de metáforas nem sempre bem sucedidas, que, dentre outras características, oscila entre o romantismo burguês e o barroquismo, que aponta para a universalidade atemporal e o cotidiano.

Quanto à questão musical, a roupagem erudita se dá por intermédio de signos e valores que tanto a semântica musical quanto a cultura po-

7 Por exemplo, com uso ostensivo da segunda pessoa do singular – tu, que no português brasileiro indica algo arcaico, sendo que o pronome “você” é até hoje o usual, salvo regionalismos.

dem carregar. Sendo assim, para o canto, não poderia ser muito diferente do que ocorria com as letras tampouco para os arranjos⁸. Logo, têm-se aí linhas melódicas mais arrojadas que entoam e pronunciam letras “pseudo-sofisticadas”, acompanhadas por orquestras e instrumentos aos quais são atribuídos outro *status*.⁹ A influência do bolero trouxe uma marcação rítmica diferente, da mesma forma como formações de grupos musicais passam a ir além do pandeiro e do violão; o terreiro de samba passa para os estúdios de rádio e a coletivização do botequim- lugar de encontro assinalado na produção dos sambas-canções dos anos 1930 e começo de 1940 - passa para os *Nightclubs*¹⁰, bem como os temas dos boleros encontraram território fértil na produção de muitos dos sambistas-de-meio-de-ano.

É de um cosmopolitismo e projeto modernizador latino-americano que nasce um bolero tão moldável e adaptável a diversos formatos instrumentais e vocais (Knights, 2003). O samba-canção abolerado, ou sambolero, não é mais a voz do morro, os sofrimentos organizados em letra e música no botequim com amigos: é uma expressão da nova classe média, que deseja frequentar boates e cassinos e viver romances. Essa mudança socioambiental, em concomitância com novas possibilidades tecnológicas, gera mudanças na sonoridade e na ambiência do cenário musical: a boate não soa como o botequim, os estúdios radiofônicos não soam e nem têm o mesmo tamanho dos terreiros.

Para que se possa compreender o contexto da sonoridade oferecida pelo aqui chamamos de *sambolero*, é preciso considerar a paisagem sonora das boates. Ambiente noturno, aí, o lusco-fusco visual privilegia os outros órgãos dos sentidos, como a audição, o olfato e o tato.

Numa cultura pautada na proeminência da visualidade, colocar o sentido da visão em segundo plano implica consequências importantes. Como afirma Schafer (2011: 94) “[...] a maneira pela qual os homens iluminam a sua vida é tão influente quanto a maneira como contam o tempo

8 Sejam os arranjos musicais, bem como a ambiência na qual este subgênero se apresentavam eram plenos de padrões estéticos híbridos e advindos de uma circularidade cultural que, ora afirmavam uma certa “erudição” apresentada pelas roupas das “rainhas do rádio” e uma certa gestualidade vocal que aproximavam as cantoras populares às cantoras líricas dos teatros, e ora afirmavam o ambiente popular, apresentando tais cantoras nos ambientes de bares, boates e cassinos.

9 Muitas rádios, em especial a Rádio Gazeta de São Paulo e a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, tinham uma extensa e rica programação musical ao vivo, mantendo em suas estruturas um ambiente digno dos grandes teatros de ópera, regentes de orquestra, orquestras, corais, copistas, fonoteca etc. Atendendo à demanda lírica e à popular (Coli, 2012).

10 *Nightclub* e *boite* são sinônimos no contexto deste trabalho, mas o uso do termo varia conforme o autor referenciado.

ou registram sua linguagem”¹¹.

Da mesma forma como Schafer relaciona o desenvolvimento do romantismo dos países do norte da Europa à ausência de iluminação e à mudança na forma de se fazer música com a chegada da eletricidade, Ruy Castro (2015) relata uma redução da luminosidade e do espaço nos estabelecimentos que outrora poderiam oferecer jogatinas - que rendiam cifras exorbitantes. Na prática, a substituição das orquestras por grupos menores ou apenas por pianistas que tocavam à luz de abajures construiu uma nova paisagem sonora, em que o ritmo poderia ser acompanhado pelo desenho da fumaça dos cigarros, acentuado pelo tilintar de copos e as letras, inspiradas em romances e histórias noturnas. Contudo, não se pode desconsiderar, por outro lado, que o sambolero, o bolero e o samba-canção também se faziam presente em programas de auditório diurnos - o que possibilitava outra forma de apreciação estética do gênero.

Soma-se a isso também o fato de que o sambolero encontra-se no universo da canção midiática¹² e os estúdios de rádio/gravadoras não comportavam grandes orquestras. Além disso, a mudança da gravação mecânica para a elétrica possibilitou uma maneira mais íntima de cantar, conforme será mais bem abordado adiante. Em outros termos, a mudança de motivação orçamentária e tecnológica desencadeou um novo jeito de cantar, resultando em uma nova estética vocal.

Paisagens sonoras, cenário político

Aponta-se, além da música, o cenário urbano/urbanizador do período como um todo para a mudança nos gêneros musicais, no caso, o samba, consolidado como gênero musical tipicamente nacional, sendo o carnaval carioca - e o próprio samba¹³ - institucionalizado pelo governo de Getúlio Vargas (1930-1946). Seguindo o pensamento de modismos musicais surgiram ao sabor do ambiente sociopolítico e, que cada governo teria uma trilha musical própria (Valente, 2013) aplica-se isso à compreensão da paisagem sonora de cada período político da história. O samba, nas variantes samba-enredo, composto para os desfiles das Escolas de Samba, e o

11 É preciso considerar a ambivalência gerada nesta ambiência, dentro de um contexto de circularidade das culturas. Este ambiente possui um *campus*, no sentido expresso por Bourdieu (2015), rico em contradições, isto é, ao mesmo tempo em que apresenta a boate e como ambiência noturna e intimista, por outro lado, apresenta as intérpretes como “rainhas”, por sua gestualidade vocal e indumentária, como “divas”.

12 Uma canção pensada para as mídias, isto é, subordinada às condições tecnológicas e espaciais disponíveis em uma mídia (disco, rádio, etc.) e seus mecanismos de reiteração (Valente, 2003).

13 Em 1932 o carnaval foi oficializado. Por meio de um decreto, em 1937, Vargas determinava que as Escolas de Samba dessem caráter pedagógico (histórico e patriótico) aos sambas-enredo (Ferreira, 2003).

samba-exaltação, composição pensada para “exaltar” as belezas nacionais, tais como *Aquarela do Brasil*, são a trilha sonora – ainda que forjada – do primeiro governo Vargas. Nessa época, foi criada a Orquestra Brasileira, regida por Radamés Gnattali, que dava arranjos dignos de uma orquestra sinfônica ou *big band* aos sambas do período (Saroldi e Moreira, 1984).

Ao sair do poder, após longos dezesseis anos, Vargas dá lugar a Eurico Gaspar Dutra, o mesmo que, logo no início de seu mandato, manda fechar os Cassinos e proíbe os jogos de azar no Brasil. Eis a mudança na paisagem sonora: os cassinos sobreviventes convertem-se em boates, com menor orçamento e exuberância, assim como os grandes hotéis transformam seus salões em locais de show de música, além das inúmeras casas que abrem estimuladas pela necessidade do “consumo noturno”, carência deixada pela extinção dos cassinos e casas de jogos. O jornalista carioca Ruy Castro (2015) relata a existência de cinquenta e cinco casas desse tipo, entre os anos de 1946-1965 no Rio de Janeiro.

Ao voltar à presidência, dessa vez democraticamente, em 1951, Getúlio Vargas governa sob o andamento dos *samboleros*, do auge do concurso das *Rainhas do Rádio*¹⁴, do “estouro” de cantoras como Dalva de Oliveira –pós-desquite, em carreira solo-, Elizeth Cardozo, Nora Ney e Ângela Maria. Entre 1947 e 1952, quase exatamente dentro do intervalo entre Vargas e Dutra, o radialista Almirante produziu o programa *Pessoal da Velha Guarda*, onde instituiu uma tradição ao samba, conferindo a nomes como Noel Rosa e Pixinguinha, o status de “era de ouro”. Em 1954, ano do suicídio de Vargas, passou a circular a Revista de Música Popular que contava com articulistas de renome e serviu de modelo de negação do próprio tempo, de ponto de resistência ao estrangeiro e à modernidade, no sentido de que “combatia o que ela julgava como influências deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues” (Napolitano, 2010: 61).

Após a morte de Vargas em agosto de 1954, o Brasil teve três presidentes em um período de apenas três anos: Café Filho, o vice de Vargas, assumiu o governo até novembro de 1955, quando foi afastado por motivos de saúde; Carlos Luz, presidente da Câmara dos deputados, assumiu no lugar de Café Filho, sendo destituído por militares apenas três dias depois, acusado de conspirar para não dar posse ao vencedor das últimas eleições. Assume o então vice-presidente do senado, Nereu Ramos, a quem coube

14 O concurso Rainha do Rádio foi realizado entre 1937 e 1958, pela *Associação Brasileira de Rádio*. A cantora Linda Batista foi vencedora por 11 anos consecutivos. Tomou grandes proporções a partir de 1949 com a eleição de uma cantora diferente a cada ano, gerando acirramentos entre fãs.

fazer a transição para o eleito Juscelino Kubitschek¹⁵, em 31 de janeiro de 1951. Este último recebeu o apelido de “presidente Bossa Nova”, gênero musical que emerge com força durante o governo Kubitschek; vejamos alguns motivos para o apelido do presidente. A bossa nova estava contida nas práticas musicais dos sambas-canções e ou samboleros da época. Como lembra Silvio Merhy (2012: 190), “nos *night-clubs* dos anos de 1950 desenvolveu-se práticas sofisticadas do bolero/samba-canção por compositores como Dolores Duran e Antonio Maria”.

Um dos baluartes dessa estética, Tom Jobim, tocava em boates, trabalhou com Radamés Gnattali – compositor, maestro e arranjador que já apresentava um estilo de arranjo sofisticado, influenciado pela música erudita, pelo jazz, pelo samba e pelos gêneros hispânicos – e teve as primeiras canções gravadas por Nora Ney. Conforme Araújo (1999) a “sofisticação” da prática do samba-canção/bolero dos anos 1950 indicada por Merhy (2012) se mostra na apropriação do próprio sambolero pela Bossa Nova, ou no despontar de características que desembocam na Bossa Nova. Ainda nas palavras de Silvio Merhy, “o gênero [bolero] estava associado a valores considerados socialmente retrógrados e inaceitáveis para uma classe universitária que se destinava a assumir lideranças políticas e sociais”. O autor se refere ao período do posterior, do golpe militar de 1964, contudo, aplica-se a ideia ao desenvolvimentismo e a recém-conquistada estabilidade política também na época pós Vargas. Não é de se estranhar então, atribuir a Kubitschek, o presidente eleito democraticamente após trágica morte de Vargas e suas funestas consequências políticas, a novidade musical e seus valores intrínsecos: novos tempos, nova política, nova música, ruptura, modernidade.

Vozes dolorosas: as personalidades vocais

A história do casal Dalva e Herivelto é bastante emblemática para o que seria o cenário artístico e midiático da época. Nascida Vicentina de Paula Oliveira, Dalva de Oliveira, ao iniciar carreira artística, estava atrelada ao marido, Herivelto Martins, compositor e cantor. Formavam, juntamente com Nilo Chagas, o *Trio de Ouro*, conjunto vocal que obteve imenso sucesso nos anos 1940, contratado pela gravadora *Odeon*, no Rio de Janeiro. Devido às brigas pungentes entre o casal, a separação se deu não apenas no âmbito íntimo, mas no profissional, na virada dos anos 1940 para os 1950. Dalva saiu do *Trio de Ouro* e, contrariando as expecta-

15 O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) foi marcado por medidas desenvolvimentistas históricas, também chamadas de “50 anos em 5”, tais como a construção da nova Capital Federal, Brasília, e a implantação da indústria automobilística no Brasil.

tivas de Herivelto, a gravadora Odeon a preferiu, com ou sem os demais. Dalva ficou e iniciou sua carreira solo; Herivelto teve de procurar outras gravadoras bem como outros formatos para apresentar suas composições. A contenda entre o casal tomou proporções públicas, criando uma atmosfera de guerra e movendo compositores e letristas para cada um dos lados e mexendo com o imaginário dos fãs. “A partir daí, o samba-canção começou a dar às pessoas a ilusão de que os artistas estavam se abrindo em música, partilhando suas intimidades publicamente” (Castro, 2015: 96).

Além do caso de Dalva de Oliveira, Alcir Lenharo (1995) relata um episódio ocorrido com a cantora Nora Ney, cujo nome no documento era Iracema Ferreira de Souza, em que uma jovem teria cometido suicídio ouvindo a canção *Ninguém me ama*, sucesso de 1952¹⁶. Relatos assim atribuem à Nora Ney uma imagem ativa e forte¹⁷ – a despeito de seu timbre de contralto e seu gosto pelo *sotto voce*, sem desconsiderá-los, no entanto – que a impediriam de exibir uma outra personalidade – vocal. Os aspectos de sedução vocal, podem ser particularmente retratados pela notícia de uma mulher que cometeu suicídio ouvindo Nora Ney é emblemática para o entendimento mais amplo do conceito de performance – no caso, midiaticizada – tendo em vista a teoria elaborada por Paul Zumthor (2014).

Para o autor, a performance leva em conta “o processo comunicativo entre poeta/músico (emissor da mensagem) e público (receptor) e coloca em jogo toda a realidade psicofisiológica (processos térmicos e químicos, cinéticos) de ambas as partes, além da decodificação pelos órgãos dos sentidos” (Valente, 2005, p. 93). A enunciação anterior se refere à *performance* ao vivo. No entanto, a perda de *tatilidade* e da *mise-en-scène*, pode ser recriada através de uma oralidade mediaticizada tecnicamente (Zumthor, 2014). O “bar quase fechado”, a madrugada, os olhos “magros e tristes”, o “vinco de amargura na boca”, as fichas do toca-discos, o toca-discos, a voz de Nora Ney, o arranjo do maestro Copinha, o tóxico diluído na bebida, o desfalecimento, a ambulância... tudo isso compõe a performance, além da paisagem sonora, comentada anteriormente (ainda que para a jovem mulher a cena tenha acabado com os seus dias por causa da droga que ingerira). Ademais, cabe acrescentar que Nora Ney havia passado por experiência de violência conjugal – seu então marido obrigou-a a tomar calmantes a fim de matá-la, fazendo parecer suicídio, caso muito comentado na imprensa meses antes do desfecho trágico ocorrido com sua fã

16 Matéria publicada na Revista do Rádio, nº 194, maio de 1953.

17 A cantora e seu segundo marido, o também cantor Jorge Goulart, eram filados ao Partido Comunista. Nora rejeitava fã-clubes que não tivessem atividades socialmente engajadas. Auto exilaram-se durante a ditadura militar brasileira e tiveram seus discos atirados pela janela da Rádio Nacional.

infeliz. Revela-se aqui o aspecto heroico presente na vocalidade feminina da *prima-donna*, mas também de modo especial, na vocalidade do gênero musical analisado, na canção¹⁸.

Se levarmos aqui em conta o conceito de expressão vocal, como fenômeno por excelência de comunicação humana (Zumthor, 2014; Bouchard, 2010), que considera a intenção subjetiva e dos sentimentos do cantor, em uma análise da persona vocal¹⁹ e de sua retórica, entendemos que, para além da técnica, a personalidade vocal e a construção de uma “persona-gem vocal” advinda deste manuseio, depende muito da genialidade do manuseio da expressão vocal da cantora. É este processo presente em vozes como a de Nora Ney, que permite a uma voz aparentemente pequena, através dos processos dos arranjos específicos para ressaltar a voz e através de uma ampliação técnica do microfone, e a muitas cantoras populares entrar inclusive no repertório erudito. O processo de midiatisação da voz possibilitou a criação de uma personagem vocal que exaltava ainda mais as paixões humanas em sua intimidade, pelo encantamento do timbre da voz.

A voz de Nora Ney é marcada por uma beleza forte, mas triste e desconfortável, próprios da voz de contralto. Este desconforto que o objeto (paixão não correspondida), junto ao timbre da voz de sua voz de contralto, nos apresenta uma espécie de dissociação do sujeito²⁰, que leva quase a uma despersonalização exaltada de desequilíbrio dionisíaco e distanciamento da moral social. Assim, em quase estado de “transe”, esta ouvinte totalmente identificada com o contexto sonoro, vocal e ambiental da música, pode ter sido uma vítima do suicídio, ocasionada por um desequilíbrio mental agudo.

As interpretações grandiloquentes, os temas de impasses amorosos, os intervalos melódicos amplos e o ritmo dançante desacelerado, comuns ao bolero e ao samba-canção do período, unidos à espetacularização mi-

18 Na tradição do melodrama novecentesco, a importância da voz da *prima-donna* deve-se ao seu papel central na renegociação das relações de poder masculino-feminino, entre o centro e a periferia, entre a hegemonia e a subalternidade. Contextualizada em uma cultura patriarcal, do novecentos, a voz da mulher no mundo da ópera e a canção são também fonte de resistência de sua subalternidade à duras regras sociais. É na arte do canto e, especialmente nos palcos e nas rádios, onde a mulher encontra seu primeiro espaço para a profissionalização, de onde enfim, dar vazão aos seus sentimentos e falar (Garracino, 2010).

19 A persona vocal tem as Características peculiares à voz do intérprete, criadas via timbre, fatores psicofisiológicos, tecnológicos etc, caracterizando aquele ou aquela intérprete, precisando equacionar um diálogo entre o texto escrito/poético, o texto musical ou à sua relação com a memória/cultura oral e o seu próprio conhecimento na construção de um timbre que possa harmonizar com a voz instrumental (Bouchard, 2010).

20 Segundo os parâmetros da psicologia, a dissociação do sujeito revela um estado agudo de descompensação mental, no qual certos pensamentos, emoções, sensações e/ou memórias são ocultados, por serem muito chocantes para a mente consciente integrar.

diática da vida privada dos cantores, constroem, assim, personas musicais e midiáticas:

a construção de uma persona musical e midiática, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as histórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (Morin 1975) ou mesmo formas de interpelação (Frith, 1996; Vila, 1996) no público, trazendo formas de colocar-se no lugar deste “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (Pereira, 2016: 30).

Portanto, entende-se aqui o conceito amplo de performance e aplica-se ao contexto histórico e midiático, compreendendo que uma personagem vocal se cria por canais poéticos: timbre, letra, imagem, gesto, tecnologia etc. Assim, a construção de um personagem, seja na música erudito, como no campo da ópera, seja nos processos estéticos criativos da música popular, requer em primeiro plano, uma compreensão vocal específica de si mesma que durante as leituras intertextuais necessárias durante o processo criativo que deve culminar em um compreender-se naquilo que se compreende, através de ações físicas, intelectuais e principalmente, emocionais do gesto vocal (Bologna, 1992; Bouchard, 2010), aspectos confirmados por estudos empíricos sobre práticas interpretativas vocais, (Sundberg, 2015; Schafer, 2011; Gabrielson; Juslin, 1996) ao sugerir, como fator fundamental para o bom êxito na performance vocal, a capacidade de transmitir emoções e finalmente de seduzir o ouvinte (Castarède, 1988). Assim, ainda do ponto do processo de criação da personagem vocal e sua relação com a paisagem sonora e ambiência, nos demonstra a possibilidade de um perfeito ajuste técnico da persona vocal à realização estética vocal de uma personagem que ganha em sua interpretação uma autonomia única, como é o caso de Dalva de Oliveira e Nora Ney. Ao realizarem com êxito uma personalidade vocal feminina caracterizada por novas especificidades históricas que reconhece a força da voz da mulher na canção.

Considerações Finais

A vigência de dada identificação entre a vocalidade ou personagem vocal das cantoras e a vida pessoal dos ouvintes/fãs, nos traz ainda uma reflexão sobre ao objeto próprio da canção: a paixão, o “morrer de amor”, que em nessas cantoras, parece transcender ao inverso a metáfora român-

tica do amor para retornar ao trágico da realidade.²¹ Esta, segundo Marie-France Castarède (1988), apresenta um especial poder de sedução na voz feminina, através de sua gestualidade corporal que é também dramática e despojada.

Esta ambiência musical ecoa em nossos corpos, em nossas psiquês, porque “ela vive em nós e através dela, escutam-nos a nós próprios. Transporta-nos para um outro tempo, fora do tempo quotidiano do relógio, do tempo social das ocupações: o tempo privado das pulsações secretas da alma...” (Castarède, 1988: 195).

A mídia da época explorava essa ascensão feminina, expondo dramas domésticos dos artistas em tratamentos novelescos típicos de folhetins, criando e ratificando perfis dos artistas no imaginário do público, influenciando, inclusive, na sua personalidade – ou persona – vocal. É possível que uma série de fatores tenha contribuído para o predomínio das cantoras, além das novas dinâmicas urbanas, – onde a mulher conquistava seus espaços.

Esses espaços dominados por vozes femininas e narrativas de sofrimento amoroso; esses espaços noturnos que eram midiaticizados por rádios e discos – com imagens signícas da noite, da boemia, dos (des)encontros românticos à meia luz – criavam estéticas, poéticas e políticas.

O samba que sugiram na transição do Império para a Velha República consolidou-se em sua face midiática na transição da Velha República para o Estado Novo de Getúlio Vargas. Encontra-se com a crescente urbanização e seus cosmopolitismos, que trazem o bolero e o jazz para cá, embalando intrigas e (des)governos culminando no presidente Bossa Nova. Têm-se hibridismos de cunho estético, político e social que no contexto dos gêneros musicais e das construções vocais geradas no campo midiático aqui apresentados, revelam o quão múltiplas e diversas são tais determinações sociais. Estas, no entanto, não escondem as contradições ao compreendermos que processos de sínteses das mesmas, resultam nos próprios hibridismos dos quais são tributárias. As personalidades vocais, as escutas, a paisagem sonora, a paisagem urbana, a estética, seguem seus rumos embalados por vozes: aquelas que gritam, aquelas que cantam e as que reproduzem, revelando as relações sincrônicas e diacrônicas (Barbero Martin, 1995) da cultura e das poéticas.

21 A paixão, enquanto objeto privilegiado da canção, encontra na voz cantada feminina uma ambiência perfeita, que nos remete ao tempo que não é o da realidade. Ela transcende ouvinte à eternidade. Este universo “fechado e recolhido” da boate e dos bares, é o mundo dos amantes, expresso pela magia de uma voz crua, muitas vezes sofrida e “sanguinante e moribunda”. A canção na voz feminina que sofre, provoca no ouvinte uma espécie de Segundo código semântico, quase uma “protoconversaço”, plena de interjeições expressivas que não são mais que uma partilha emocional, sob o reino da vocalidade e manuseios timbrísticos (Castarède, 2002).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bouchard, V. (2010). *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire* (Tesis de maestría no publicada). Faculté de Musique, Université de Montréal, Montréal.
- Borges, B. (1985) *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Bourdieu, P. (2015). *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- Bologna, C. (1992) *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.
- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Editora Cia das Letras.
- Castarède, M. F. (1988) *A voz e seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2002). *Les vocalises de la passion: psychanalyse de la passion*. Paris: Armand Colin.
- Castro, R. (2015). *A noite do meu bem – A História e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coli, J. (2012). As vozes profissionais do cantor: A carreira de Niza de Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo. In H. Valente e J. Coli, Juliana (Orgs.), *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Editora Letra e Voz.
- Delalande, F. (2007). De uma tecnologia a outra: cinco aspectos da mutação musical e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In H. Valente (Ed.), *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP.
- Ferreira, S. C. S. (2003). *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. Belo Horizonte: Annablume.
- Fonagy, Y. (1983). *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. PARIS: PAYOT.
- Gabrielsson, A. e Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24, 68- 91.
- García Canclini, N. (1997). *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- Garracino, S. (2010). La prima-donna all'Opera. Scrittura e performance nel mondo anglofono. In *Collana Intersezioni*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche.
- Juslin, P. (2001) Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* (pp. 309-337). New York: Oxford University Press.
- Knights, V. (2003). 'From Santiago de Cuba with Love': The Bolero as

- an Early Example of Cultural and Economic Globalisation. In *Latin American Popular Music: Transcultural Samplings and Global Reverberations*. Londres: Institute of Romance Studies.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1986.
- Merhy, S. A. (2012). Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina. *Escritos*, 6 (6), 185-213.
- Marcadet, C. (2007). Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In H. Valente (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP.
- Matos, C. N. (2013). Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. *ArtCultura*, 15 (27), 121-132.
- Napolitano, M. (2005). *História e Música. Coleção História e Reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica.
- (2010). A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, 87, 56-73.
- Ortiz, R. (1988). *Moderna Tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pereira, S. L. e Ulhôa, M. (Orgs.). (2016). Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In *Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio.
- Saroldi, L. e Moreira, S. (1984). *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Schafer, R. Murray (2012). *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Edunesp, 1977.
- Sundberg, J. (2015). *Ciência da Voz*. São Paulo: Edusp.
- Valente, H. (2003) *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP.
- (2013). Paisagens sonoras, trilhas musicais: retratos sonoros do Brasil. *Per Musi*, 28, 239-249.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.
- (2014). *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Raphael Fernandes Lopes Farias é Mestre em Comunicação e Cultura Midiática. Bacharel em Comunicação e Licenciado em Música. Pesquisador do Centro de Estudos e Música e Mídia.

Juliana Marília Coli é Doutora em Ciências Sociais (IFCH/Unicamp). Pós-Doutora em Musicologia (Università degli Studi di Pavia - Cremona). Atualmente realiza Pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista com bolsa CAPES e colabora com o Centro de Estudos em Música e Mídia - MusiMid.

Heloísa de Araújo Duarte Valente é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão (ECAUSP). Coordenadora do Centro de Estudos em Música e Mídia- MusiMid. Contato.