

O canto barroco da *axé music*:

Daniela, Margareth e Ivete

Marilda Santanna

Cantora, atriz, especialista em Linguagem pela UNEB, Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, doutora em Ciências Sociais pela UFBA, professora de Técnica Vocal, Canto, Educação e Identidade dos cursos de Jornalismo e Artes Cênicas da Faculdade Social da Bahia.
E-mail: marilda_santanna@yahoo.com.br

NABSTRACTRESUMORESUMENABSTRAC

resumo

A voz cantada, na contemporaneidade, pode assumir contornos distintos a partir de transformações tecnológicas para sua captação. Neste sentido, podemos pensá-la como construto de papéis sociais em diferentes universos de incorporações e reinvenções a partir de um lugar de onde este canto ecoa. No caso deste estudo, o Carnaval de Salvador e as intérpretes de axé music Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo servem de representação para o que denomino neste estudo de Canto barroco.

Palavras-chave: Intérprete, Carnaval, Identidade, Axé Music.

abstract

The voice in contemporary singers can present different contours from the technological changes for its capture. Therefore, we can think it as a construct of social roles in different universes of incorporations and reinventions from a place where this song echoes. In the case of this study, Salvador's Carnival and the interpreters of axé music Daniela Mercury, Margareth Menezes and Ivete Sangalo represents what I call in this study Baroque Singing.

Key words: Interpreter, Carnival, Identity, Axé Music.

resumen

La voz en cantantes contemporáneos puede tomar diversos contornos del cambio tecnológico a su captura. Por lo tanto, podemos pensá él como construcción de papeles sociales en diversos universos de alquileres y de reinenciones de un lugar en donde esta canción repite. En el caso de este estudio, del carnaval de Salvador y de los intérpretes del Mercury de Daniela de la música del axé, de Margareth Menezes y de Ivete Sangalo sirva como representación para esa llamada en este estudio del Barroco del canto.

Palabras clave: Intérprete, Carnaval, Identidad, Axé Music.

1
luta-se de uma nova
técnica para captação
da voz humana ao
microfone, levando-se
em conta novos recursos
tecnológicos.

Tanto a Fonoaudiologia quanto a Otorrinolaringologia, como especialidades da área de saúde que cuidam da voz, bem como professores de canto, de dicção e expressão vocal e ainda estudiosos da área de comunicação oral vêm contribuindo substancialmente para compreender os diversos aspectos da voz, não unicamente na dimensão fisiológica, mas também estética, social e cultural.

Podemos pensar a voz enquanto força interpretativa de um determinado estilo musical – a *axé music* –, buscando múltiplas possibilidades na construção de referências móveis de identidade. A voz pode ser compreendida, então, como “contorno semovente de lugar de apropriação, instância fronteiriça entre discurso de significações culturais, deslocando conceitualmente a força de seus sentidos para novos espaços de reflexão teórica e crítica” (DINIZ, 2001, p. 207).

Ao abandonar a “imaterialidade sonora do papel” (DINIZ, 2001, p. 208), as letras, na voz do/a intérprete, quando expressas em melodia, apontam para o tripé constitutivo da canção: a letra, a melodia e “a voz que faz emergir do silêncio a palavra-canto” (DINIZ, 2001, p. 208). No entanto, a voz cantada, na contemporaneidade, assume contornos distintos, uma vez que a estética do canto popular urbano ocidental é indissociável das transformações tecnológicas da captação da voz. Instaura-se, assim, uma nova *ortofonia*¹.

Com a transcrição eletromagnética dos sons capturada pelo microfone no registro fonográfico e sua difusão, a voz e a música se tornam mercadoria no Brasil, quando o primeiro registro na voz de *Baiano* foi prensado. Por outro lado, a criação de instrumentos eletroeletrônicos possibilita mais variedade tímbrica da voz humana, valorizando sons, inclusive ruídos outrora considerados defeitos, como sopro, gritos e sussurros, dialogando com guitarras distorcidas, *samplers*, *delays*, “que passam a ser incorporados esteticamente, como representação do caos sonoro das grandes metrópoles, rompendo de vez com a equação beleza = pureza” (ABREU, 2001, p.109).

Assim, o canto popular contemporâneo pode determinar não só gêneros e estilos musicais, mas determinados papéis sociais, denotando posições dantes difíceis de perceber, na medida em que o caráter da obra é determinado pelo/a intérprete, que tem o poder de interpelar o ouvinte com o seu canto.

Vejam como a voz das intérpretes da *axé music* pode caracterizar universos de incorporações e reinvenções, em releituras não unicamente presentes nos aspectos técnicos – tais como afinação, pureza e riqueza de emissão – como também em outros níveis de percepção, nos quais o poder imagético da voz, além de se apropriar de uma canção, transfigurando-a, transmite, pelo canto, o lugar de onde este canto ecoa, incorporando e rearticulando sentidos.

Neste sentido, o Carnaval de Salvador pode ser compreendido, aos efeitos desta pesquisa, como o espaço onde as referidas vozes se

formataram para ecoar nos quatro cantos do mundo, de maneira a convidar os curiosos a perceberem a força transformadora contida no canto *barroco* da *axé music*. Vejamos o que poderia significar aqui este termo. Usado pela primeira vez em francês, o vernáculo correspondente a *barroco* origina-se de um termo português que qualifica uma pérola de formato irregular; inicialmente, foi empregado para sugerir estranheza, irregularidade e extravagância, aplicando-se mais às artes plásticas do que à música. Somente no século XX o termo passou a se referir a um período da história da música (SADIE, 1994, p. 77). Denominamos de *canto barroco*, aqui, a extravagância/excesso vocal impressa no trabalho das intérpretes de *axé music* cuja emissão vocal de peito – brusca e percussiva, com um *pitch* vocal grave e voz levemente rouca, com excesso de vibrato nos finais de frase, salvo raras exceções – possibilita maior diálogo com os tambores e instrumentos harmônicos (guitarra, teclado, baixo). Estes, tocados simultaneamente, exigem voz forte, dotada de grande domínio rítmico, já que as letras, em sua grande maioria, se superpõem, via de regra, à melodia. Risério aponta:

[...] o barroco como a arte do excesso, da exuberância, da desmesura; voluptuosa arte das volutas, das máscaras, dos arabescos; espaço pleno e repleto (horror ao vazio), reino de superabundância, transbordamento, prodigalidade, arte da soma, da sinonímia, da catalogação, da digressão e do desvio. Barroco = a jogo; arte clássica = trabalho (*apud* MIGUEZ OLIVEIRA, 1998, p. 50).

De acordo com Sant'Anna (2001), no barroco também se pode observar a convivência entre canto e palavra que, para Dâmaso Alonso, “mostrava como a sonoridade rítmica dos versos, os jogos fonéticos estavam sendo usados como elementos sedutores irracionais, já que o sentido claro do poema nem sempre se alcançava conscientemente” (*apud* Sant'Anna, 2001, p.18). Em relato no mesmo artigo, Sant'Anna aponta para a capacidade “hipnótica”, “narcotizante” do texto poético observada em festivais de poesia falada na Europa e América do Sul sobre ouvintes que se dispunham a ficar horas em pé a escutar os poetas a recitarem suas poesias, mesmo em línguas por vezes desconhecidas para estes ouvintes, que, embevecidos, recarregavam as energias a partir da sonoridade das frases emitidas.

Esse sentimento de “torpor”, “hipnótico”, pode ser reportado aos estrangeiros que, estando em Salvador no período do Carnaval, mesmo sem entender a mensagem poética das canções entoadas em cima do trio elétrico, são tomados de igual sensação.

No período barroco propriamente dito, a voz se potencializa em graus nunca antes observados, tornando-se a relação entre texto e música indissociável. Na Idade Média, o cantochão desenvolvia três estilos melódicos de canto: “O silábico, em que cada sílaba do texto corresponde a uma única nota musical; pneumático, em que duas a doze notas acompanham uma sílaba; e o melismático, em que sílaba-

2

Pejorativamente, esses trinados eram chamados de "balido de cabra e de bode" (SANT'ANNA, 2001). Como exemplo desta técnica, citamos a coloratura da ária "A Rainha da noite", na Flauta Mágica de Mozart. No Brasil, a cantora Elba Ramalho foi estigmatizada durante um longo período por cantar de forma semelhante ao balido de uma cabra, segundo comentários preconceituosos da época.

bas isoladas podem ser cantadas sobre muitas notas" (SADIE, 1994, p.77). Os compositores Mozart e Rossini foram os maiores representantes do Melisma no Barroco; a voz atingiu virtuosismo tamanho que a notação musical tornou-se mais importante que o próprio texto. "Sobre uma sílaba ou sobre uma vogal, o cantor ou cantora tinha possibilidades de exercitar por certo tempo todas as virtualidades de sua glote, num estilo eminentemente ornamental, exagerado, às vezes mesmo cacofônico. É quando surgem efeitos conhecidos como o trilo, que era uma articulação da glote ao invés da utilização do diafragma, como ocorre hoje"² (SANT'ANNA, 2001, p. 19).

A partir desse período, a voz passa a ser construída, inventada, reconstruída baseada nos princípios apresentados, até atingir o canto operístico italiano. É também no período barroco que surgem os inúmeros *castrati*, bem como o aparecimento da mulher na cena musical. A bissexualidade vocal atinge o ápice com os *castrati*, reencontrada na contemporaneidade com cantores de *rock* como Boy George e do *pop* como Michael Jackson e Prince, dentre outros. No ambiente da música brasileira, temos representantes da voz em falsete, tão comum no barroco, em Milton Nascimento e Edson Cordeiro, além de Ney Matogrosso, que se apropria também do gestual homoerótico, reproduzindo o canto *castrati masculino/feminino*.

Quanto às performances, Sant'Anna (2001, p. 19) aponta graus de similitude "nos grandes concertos de rock da atualidade, uma mistura de reencenação das grandes óperas píricas barrocas, com aquela formidável noção de cultura como espetáculo". Assim, os concertos de *rock* da atualidade – sobretudo no caso do *heavy metal* –, com as performances vocais dos ídolos contemporâneos, cujo trato vocal transforma a voz gutural, rouca, gritos e urros em estilo, portanto, parte da performance, numa constante reinvenção não só vocal mas, principalmente, corporal. Tais elementos podem ser vistos em oposição ao canto radiofônico e estático de um João Gilberto, com seu banquinho e seu violão, ou de uma Marisa Monte, com seu canto sussurrado e de pouca emissão, com concentração maior no rosto e na boca. Nos grandes concertos de música *pop* contemporânea, além da voz, da palavra, da dança, a reinvenção do corpo em movimento – principalmente do baixo corporal preconizado já nos anos cinquenta por Elvis Presley e tendo como grande representante, nos últimos anos, o grupo *É o Tchan* e suas bailarinas rebolando os quadris, bem como Daniela Mercury num corpo que dança – denota o descongelamento do artista no palco. O espetáculo toma forma de *show business*. Neste momento, não só o corpo e a voz se movimentam, mas também o palco torna-se móvel com a invenção do trio elétrico; telões ampliam detalhes do cenário e do corpo, a iluminação toma proporções descomunais e transforma a visibilidade de praticamente tudo... enfim, todo o visível é reconfigurado como espetáculo.

Vejamos como a voz torna-se a grande representação do novo for-

3

Se procedermos a um cotejamento do número de percussionistas compositores lançados no ambiente do Carnaval baiano e da *axé music* e samba reggae, podemos observar uma predisposição para a sonoridade de palavras que têm efeito percussivo, a exemplo das composições de Carlinhos Brown, Peú Meurray e Leonardo Reis, para citar os mais emblemáticos.

mato do trio elétrico a partir do novo modelo de bloco de trios.

Na década de setenta, um caminhão com gerador, projetores de som e oito a doze amplificadores, além dos instrumentos elétricos, entre os quais a guitarra baiana, era a formação que dominava a cena do Carnaval. Entretanto, é Moraes Moreira, já em carreira solo, egresso do grupo Os Novos Baianos, o primeiro cantor a amplificar sua voz no trio elétrico e embalar os foliões baianos com composições de sua autoria tais como *Pombo Correio*, *Chão da praça* e *Assim pintou Moçambique*. Nesse período, a voz do cantor no trio, segundo Oliveira (2007, p. 85), “era leve, flexível, e melodiosa, acompanhando o andamento cada vez mais rápido imposto pelos dedos ágeis da guitarra elétrica [...] Voz e guitarra dialogavam enquanto os elementos percussivos eram menos destacados”.

No final da década de setenta, amplifica-se a percussão possibilitando, assim, modificação na forma de emissão e colocação da voz, que passa a repetir a marcação da percussão, forte e volumosa. Mais adiante, com a projeção da *axé music*, inicialmente nas vozes de Luiz Caldas e Sarajane, bem como do samba reggae, a percussão assume definitivamente o proscênio do gênero, em diálogo com teclados e sopros. O trio elétrico transforma sua sonoridade, imediatamente seguida pela voz dos cantores de trio de ambos os sexos.

[...] independentemente destes recursos de amplificação da voz, o cantor de trio utiliza freqüentemente aumento de *loudness* na voz cantada, forte intensidade na emissão de voz falada, nos intervalos e durante as músicas, como recurso para animar o público, promovendo desta maneira desgaste das estruturas do trato vocal quando executados de maneira inadequada, sobrecarregando [...] principalmente o músculo tiroaritenóideo, mais acentuadamente o feixe externo, solicitado em emissões vocais mais intensas (OLIVEIRA, 2007, p. 90).

Entretanto, no que se refere à diferença de gênero entre os/as intérpretes, percebe-se que, no sexo feminino, a emissão da voz que canta situa-se na região mais grave da tessitura, com ressonância laringo-faríngea, enquanto nas vozes masculinas a voz que canta situa-se nas regiões agudas, com predomínio de ressonância faríngea, denotando, assim, inversões vocais no cotidiano. Assim, no caso específico da *axé music*, a emissão masculina processa-se mais na região aguda e a feminina, na região grave, denotando uma tendência à androginia vocal que também pode estar associada aos papéis socioculturalmente construídos.

Na *axé music*, a voz caracteriza-se por uma canto percussivo, “duro”, que, em diálogo com os tambores e instrumentos harmônicos, contribui para o canto sobressair em letras¹ quase onomatopáicas, percussivas, cujas sonoridades servem de referência para a dança e para o corpo que, ao ar livre, portanto, um espaço sem delimitação prévia, pode “dificultar a emissão conforme sua direção” (OLIVEIRA, 2007, p. 91), nem sempre podendo contar com o vento como aliado

na transmissão do som.

A psicodinâmica vocal observada nas vozes de Margareth, Daniela e Ivete no que se refere especificamente à voz de peito – portanto, grave – observa-se no campo das representações. São vozes que denotam poder, domínio, comando, simbolicamente representadas em figuras tais como rainhas, guerreiras, sereias, que enfeitiçam seus ouvintes não de maneira unicamente dócil, melodiosa, mas dialogando com mundos em trânsito cuja tradição e modernidade hibridizam-se na acepção de reinventar sentidos e sensações, pois “Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete pelo prazer de ouvir” (ZUMTHOR, 1993, p. 8).

Podemos afirmar que o prazer de ouvir e o prazer de dançar – ainda que, no mesmo lugar, pois o espaço público do Carnaval de Salvador encontra-se cada vez mais disputado pelos foliões e associados – é monitorado pela dona da voz e pela voz da dona. A dona da voz é oportunizada, circunstancializada, potencializada, legitimada pela indústria cultural, que a transforma em mercadoria; entretanto, pode ganhar força e impor negociações com a agência mais poderosa da cadeia do sucesso, qual seja, a gravadora. Torna-se cada vez mais fragmentário o conjunto das etapas de gravação, fabricação e distribuição do produto, chegando-se ao ponto em que se encontra hoje uma das três estrelas/intérpretes enfocadas neste texto: Daniela Mercury chegou a deter os direitos de propriedade dos seus fonogramas.

Voltemos, pois, à análise da voz em Daniela Mercury como uma construção que encontra matrizes em vozes da MPB, a exemplo de Elis Regina, cuja força interpretativa, que correspondia a um estilo pessoal contraposto ao ícone plasmado na voz de João Gilberto, transforma a voz numa explosão articulatória precisa e perfeita. Tal construção sacrifica, por vezes, um timbre suave e delicado, comum nas vozes femininas da MPB, a exemplo de Gal Costa, Zizi Possi, Fátima Guedes, Marisa Monte e Vanessa da Mata, para citar algumas representantes da chamada MPB das últimas décadas, em detrimento de um timbre áspero, rasgado, metálico e anasalado, pela força interpretativa impressa em cada canção.

O mesmo sacrifício do timbre pode ser observado na voz de Daniela, que ganha contornos singulares pela própria característica do repertório por ela registrado, bem como pelas transformações tecnológicas e espaciais que, impressas em seu canto, denotam a concepção da voz como assinatura, ao mesmo tempo em que, repleta de máscaras identitárias representantes de inúmeras possibilidades de recepção, pode se tornar um selo de identificação de lugar de onde se canta.

De maneira geral, as intérpretes de *axé music* e, de maneira particular, as intérpretes no trio elétrico, podem ser comparadas a maratonistas que necessitam tanto de resistência quanto de força muscu-

lar para dar conta de uma atividade física/estética que exige, além de energia, grande preparo físico. No caso de Daniela, que se revela uma intérprete vigorosa não só corporalmente – em virtude da própria formação em dança, o que lhe facilita um maior domínio técnico do corporal/vocal – mas também no espaço cênico da performance, a emissão vocal exige maior controle no sopro expiratório, visto que o corpo inteiro participa da emissão, servindo de suporte e de ressonador na produção do som.

Neste sentido, tanto em cima do trio elétrico quanto nos palcos de grandes proporções, exige-se muita movimentação por parte desta “maratonista vocal”, imprimindo assim uma voz que, ao mesmo tempo em que é percussiva, brusca, imprime um excesso de vibrato laríngeo por vezes presente nas terminações frasais, por conta do movimento corporal/respiratório que exige controle constante. Este fenômeno também pode ser percebido com menor incidência em Ivete Sangalo e Margareth Menezes, cujo vibrato é também laringo-faríngeo, apesar deste recurso se apresentar com menor incidência em Margareth.

Daniela imprime sua voz *mutante, elétrica, eletrônica*, no *trio metal*, sob o *sol da liberdade que se dança*, *Música de rua*, um *Balé Mulato*, *À primeira vista*, *Por amor ao Ilê*, *Sou de Qualquer lugar*. É a voz que dança, canta para dançar, como uma *pop star* que quer exibir suas inúmeras habilidades para um mundo cujo diferencial não se concretiza unicamente pelo *dom, beleza e juventude*, mas também pela linguagem do *pop* e do *punch*.

Podemos, então, continuar perscrutando os contornos do adjetivo *pop*. A característica maior do *pop*, além de padrões tais como sonoridade da canção e tempo de execução em três minutos, no máximo, para tocar no rádio, é atingir uma faixa etária de jovens que se identificam com as mensagens poéticas da canção, além da performance múltipla e eletroeletrônica em conexão com o global, sem transigir o esteio da tradição do Carnaval não mais eletrizado, mas eletronicizado.

Em Daniela, as alterações vocais emitidas pela intérprete – ou ainda, as modificações tecnológicas provocadas de forma proposital pelo *protools*, *samplers*, *reverbers* ou qualquer outro aparelho que possa alterar a qualidade vocal – podem servir de referência estética em seu trabalho artístico. A intérprete usa como recurso, sem máscara, a tecnologia que, no seu caso, está a serviço da experimentação artística. Podemos perceber de forma mais fecunda esta experiência em *Sou de qualquer lugar* (2001). Na própria expressão que nomeia a faixa título, a voz aparece como num alto falante, com excesso de frequências médias, em diálogo com percussão eletrônica e guitarras distorcidas de Alexandra Vargas e Davi Moraes e *scratch* de Marcos Almeida. É sintomático que, ao mesmo tempo em que a intérprete alardeia na letra da canção de Lenine e Dudu Falcão o “sou de qual-

quer lugar”, marca uma sonoridade na canção que pode ser identificada como uma canção do mundo.

A voz de Daniela sugere uma associação íntima com os recursos da língua portuguesa, considerando-se-lhe a cadência e a nasalidade, bem como com a batida do samba reggae e suas variações, impressas no corpo e na música, cheia de *groove*, *swingue* e *beat*, bastante comum no universo sonoro da música *pop* mundial contemporânea, sendo que o Carnaval já se encontra em consonância com o mercado. Assim, não se pode analisar a voz da artista unicamente pela emissão, através da boca e ressonadores; é preciso considerá-la como evento através do corpo, que se torna uma caixa vibratória não a serviço da voz apenas, mas em consonância indistinta corpo/voz/performance.

Em depoimento a Setenta (2002, p. 60), a artista revela que “a dança sempre foi o motivo do espetáculo [...], ela rege inclusive a própria inspiração para o repertório”. No entanto, o conteúdo deste depoimento parece vir se diluindo através dos novos *shows* e álbuns apresentados por Daniela, que demonstra cada vez mais um cuidado musical em primeira instância; sem abandonar propriamente a espetacularização coreográfica, recorre cada vez mais a bailarinas que executam as coreografias marcadas sem a participação constante da estrela no acompanhamento dos passos. Daniela fica, assim, mais solta, menos marcada. Podem ser observados gestos bastante recorrentes em sua performance corporal, como a mão esquerda sempre levantada com a palma para fora, bem como pivôs e piruetas com agilidade e controle sobre o corpo no espaço cênico. Os braços sempre abertos para o alto também configuram um gestual característico em sua performance corporal.

Passemos, em linhas gerais, à análise da voz de Margareth Menezes.

Nesta intérprete, a performance vocal pode ser apontada, segundo depoimento de artistas e críticos, como uma voz de *diamante bruto*, cuja característica maior é também o ataque vocal brusco, seguida, no caso específico, de excesso de portamento para atingir a nota exata da melodia. Seria o que se convencionou denominar, no universo do jazz, de *blue note*.

Observa-se que, no canto negro de Margareth, a afinação – nos moldes em que se convencionou apontar o sistema temperado ocidental (composto de sete sons com a repetição do oitavo som numa oitava acima) – deixa de ser considerada, se assumirmos que a polirritmia dos tambores com a emissão da voz humana deixa de ser uma referência harmônica necessária para se constituir uma tonalidade harmônica. Assim, a percussão herdada dos terreiros de candomblé, que também utiliza estrutura semelhante em seus cânticos aos orixás – em que a voz é emitida antes mesmo do som dos tambores guiando, assim, a marcação dos mesmos – propicia uma nova referência de tonalidade, sanada com a chegada de instrumentos eletroeletrônicos

mais leves em termos de peso, que podem dialogar e galgar o palco dos trios elétricos conectados com novos aparatos tecnológicos.

Assim, a voz humana dialoga de forma mais ocidentalizada com tambores e instrumentos harmônicos, permitindo maior percepção por parte dos intérpretes da tonalidade em que se canta. Em Margareth, bem como em Marines, da *Banda Reflexu's*, em Márcia Short e Alobêned, vocalistas da segunda formação da *Banda Mel* (atualmente *Banda Cor de Mel*), pode-se notar grau de similitude em termos de qualidade vocal não só pelo aspecto fenotípico como também pelo fisiológico que, segundo profissionais da área de saúde, apontam características vocais pertinentes – “a raça negra, em virtude de sua tendência a apresentar um trato vocal com dimensões maiores, sendo reconhecida pelo seu grande volume vocal, *pitch* grave e voz levemente rouca” (OLIVEIRA, 2007, p. 89).

Por outro lado, “as características vocais e anatômicas mencionadas parecem ser mais marcantes nos negros africanos do que nos negros americanos. Essas variações talvez possam ser justificadas pelos efeitos da miscigenação, dialetos diferentes e características particulares de cada grupo” (PIMENTA; PINHO, 2003, p. 93).

Ao mesmo tempo em que alguns profissionais de saúde constatarem singularidade fisiológica vocal dos negros – no caso, das negras –, podemos observar que as pregas vocais, sendo músculos, podem ser trabalhadas de forma a se adequar a um estilo musical, bem como o uso de ressonadores e de recursos tecnológicos na experimentação de modalidades estéticas. Por outro lado, além da fisiologia do trato vocal, outros fatores importantes no canto popular, como o valor da palavra, a articulação do som de forma precisa, bem como a expressividade e estilo impresso pelo intérprete ao se apropriar de cada canção, também são importantes na caracterização do trato vocal.

Assim como em palcos de grandes proporções, o trio elétrico pode ser um espaço cujos recursos tecnológicos são grandes aliados na performance das intérpretes. A mesa de som – com os periféricos, amplificadores, compressores, *reverbers* e *delays*, bem como *ear phones* e microfones especiais para cantar ao ar livre – é ingrediente indispensável ao bom funcionamento da voz da intérprete, que necessita de um engenheiro de som que reúna competência e acuidade – enfim, um *timing* especial – para fazer a sua voz brilhar, acontecer em diálogo com outros instrumentos. Neste sentido, cada intérprete carrega, no seu *staff*, em média, dois engenheiros de som, que cuidam para que toda a massa sonora possa ser ouvida com a máxima fidelidade, tanto por parte dos músicos no palco (que contam com um deles) quanto para o grande público (que responde, a depender do som, como está ouvindo o(a) intérprete e sua banda).

Voltemos para a análise sucinta da estética vocal de Margareth e o samba reggae que, como já apontado, exige um diálogo bem mais potente com a voz. Vejamos um depoimento da intérprete acerca do

4
Nome dado ao local onde as pessoas, na boite ou nas raves, dançam música eletrônica.

5
Mais informações sobre "estigma", consultar GÖFFMANN.

impacto de cantar no trio elétrico. "A primeira vez que cantei, tive uma sensação de susto pela capacidade do trio de ampliar milhares de vezes o potencial sonoro e espalhar a música por uma distância imensa" (GÓES, 2000). Neste sentido, a referência auditiva fica comprometida pelos harmônicos graves emitidos pelos tambores, que "afundam", sufocam o som dos instrumentos harmônicos.

Daniela, por sua vez, exemplifica o fato com o samba reggae do Olodum e o "seu" samba reggae.

Se o Olodum toca o samba reggae original, com surdos, com vários repiques fazendo desenhos diferentes, mais o tarol, que é igual, então a gente não repete muitas vezes, com toda esta estrutura. A gente já bota meio surdo, pois já tem o baixo. [...] A voz, às vezes, fica afundada por conta dos graves, então, não é muito fácil repetir o samba reggae como ele é. Ao longo dos meus discos, eu fui fazendo o samba reggae de várias formas diferentes. Construí nele o elemento principal, que é o balanço. Cada hora um instrumento fazendo um elemento, mas não um instrumento que tradicionalmente, originalmente faça. E até com outros comportamentos, com outras interferências que não são originárias, não são da estrutura do samba reggae. (MERCURY, 2003a).

Assim, a partir da matriz do samba reggae, Daniela apropria-se de alguns de seus elementos para reprocessar e compor o "seu" samba reggae. Como um padrão já constituído no mercado da música, a intérprete "brinca" com seus elementos, de forma a construir novos protótipos que possam dar conta de suas experimentações musicais para constituir novos "sentimentos". Em entrevista concedida à autora, a intérprete revela ter experimentado essa sonoridade especialmente na canção de Chico Science *Praieira*, do álbum *Sou de qualquer lugar* (2001). Para a intérprete, esta canção foi pensada para as *pistas*⁴

Enquanto Daniela pensa em diluir cada vez mais a fórmula da batida do samba reggae em seu trabalho, Margareth retoma o samba reggae de forma cada vez mais contundente, inclusive homenageando o ritmo que a consagrou para o mundo na gravação do DVD de vinte anos de carreira, em 2006, computada a partir da gravação de *Faraó*, em 1987. Podemos observar que, ao longo dos seus 20 anos de carreira, o samba reggae em Margareth aparece ainda na forma como foi concebido em seu nascedouro, adaptando-se tão somente à quantidade de instrumentos de percussão em número menor e ao uso dos instrumentos harmônicos, também já adotados pelo Olodum.

Quanto à forma interpretativa, o canto gutural, rouco e forte da intérprete, associado a um timbre "escuro", demonstra certa "naturalização", segundo depoimentos do senso comum, como "pertencente" ao fenótipo negro. Vejamos o que declara à autora a intérprete Fernanda Abreu (2005), em relação à voz e performance de Margareth Menezes: "Margareth, além de ser linda, tem uma voz poderosa, uma autenticidade muito grande. [...] No palco ela tem um vozeirão".

No depoimento da artista, observamos que o *estigma*⁵ encontra-

se presente, bem como o binômio tradição/modernidade. Por outro lado, a noção de autenticidade está presente, na medida em que uma negra se legitimaria mediante a prática de cantar o ritmo do “seu” povo, não sendo, portanto, uma situação forjada pelos “brancos” que se “apropriam” da cultura de origem africana. Assim, o discurso repete-se de forma a perpetuar que o “lugar no negro” e da “cultura negra” legitima-se ou impõe-se somente com a atuação do negro. Assim, o samba reggae encontra legitimidade imediata na voz da intérprete Margareth, diferentemente do discurso velado em relação a Daniela que, para a grande maioria, apropria-se do ritmo/gênero para garantir seu sucesso.

Num país híbrido e de configuração sócio-histórica complexa como o Brasil, o discurso da etnicidade configura-se também como uma questão cultural. Para alguns críticos, seja em nome próprio, seja de movimentos, esta apropriação da “cultura negra” seria, assim, “indevida” por parte de não negros, pelo menos no que se refere à cor da pele. Na contramão desta postura, o discurso de Daniela em relação à questão da etnicidade passa pelo fato de ser baiana. Diz a intérprete:

Por ser baiana, eu sou tão negra quanto eles. E os negros não necessariamente têm afeto pela cultura negra e originalmente africana.. Isso independe da cor que nós tenhamos. Depende da afetividade, do respeito, da afinidade que se tenha e que se escolha. Porque eu acho que a cultura nossa, independentemente da cidade do Salvador ser uma cidade negra, é uma cidade também cosmopolita, que tem todo tipo de informação, e a gente pode não querer ser tão relacionada às raízes dessa cidade. Alguém pode não querer ser, e eu procurei ser. (MERCURY, 2003d).

Passemos à análise da estética vocal das intérpretes baianas, enfocando agora o caso de Ivete Sangalo. Diferentemente de Daniela e Margareth, mas guardando semelhanças no que se refere ao *pitch* vocal, ao ataque brusco, à região modal nas tonalidades e ao canto *barroco*, cheio de vibrato, o diferencial vocal encontrado na qualidade vocal de Ivete refere-se mais a um canto sinuoso, menos “duro”, mesmo sendo menos percussivo do que nas duas intérpretes já citadas.

Nos álbuns de Ivete, percebemos, de maneira freqüente, canções românticas, contrastando com *axé music* e galopes frenéticos. Trata-se de uma característica comum a artistas que gravam álbuns anuais e pretendem dar conta de canções associadas a sazonalidades específicas. O canto de Ivete pode ser considerado o mais barroco dos três analisados. Ao imprimir uma interpretação mais romântica, sinuosa e, ao mesmo tempo, vigorosa, transita por outros estilos com segurança. Com musicalidade acima da média e uma inteligência musical que extrapola os conceitos de melodia, ritmo e harmonia, num contraste vocal entre o ritmo suingado da palavra (freqüentemente deslocada em suas interpretações; além de variações melódicas sobre

a melodia original), Ivete demonstra, na interpretação da *axé music* e suas derivações, intimidade de improvisador de *jazz*, brincando de forma prazerosa, tanto para o ouvinte e com o ouvinte quanto para si mesma e consigo mesma. A simplicidade presente nas harmonias e letras das canções sofisticada-se pela intimidade e apropriação com que embala o seu público.

O domínio rítmico de Ivete beira o virtuosismo, tratando cada canção na reexposição. Por outro lado, podemos nos reportar a seus próprios ídolos, tanto no Brasil quanto em outros países, com quem carrega, em cada interpretação, graus de similitude. Nomes como Tim Maia, Gil, Cassiano e Stevie Wonder são alguns dos seus ídolos. Coincidências à parte, em sua maioria, todos eles negros e dotados de um domínio rítmico fora do usual. Outra coincidência, quem sabe... a intérprete é conterrânea de João Gilberto, o inventor da batida da bossa nova no violão, do “canto falado” e da “divisão rítmica” ao transferir a batida do tamborim para o violão, numa síntese entre o canto e este instrumento. Ivete, de maneira semelhante e singular, transforma a *axé music* num estilo cada vez mais latino e *caliente*, buscando consonâncias também com a salsa e ritmos caribenhos, já presentes no cerne da interface que constitui a própria *axé music*, principalmente nas composições de Gerônimo, já desde os anos oitenta.

Retomemos a definição de Medeiros: “O ritmo é um fator de respiração e da emissão da voz. É uma questão de quanto fôlego se aloca para cada segmento do poema e de como se distribuem os acentos fortes e fracos” (2001, p.130). A partir disto, podemos afirmar que Ivete imprime, pelo domínio do deslocamento do tempo forte de cada palavra, o que em termos musicais costuma-se denominar de *swingue*. Contrariando o senso comum, segundo o qual os negros seriam os únicos detentores deste domínio, Ivete parece apropriar-se do que os negros carregam em sua “essência”. Podemos aproveitar e exemplificar a atuação de Margareth no âmbito do *swingue*, observando que seu canto duro e percussivo imprime, por vezes, esta característica em seu cantar, de maneira diferente daquele de Ivete, que brinca com a melodia e o ritmo da canção, enquanto Margareth trata a palavra de forma mais percussiva, não prolongando as terminações frasais, sob pena de sacrificar a afinação. Por sua vez, Daniela transita de forma mais movente por entre o ritmo da música, sem, no entanto, apropriar-se desse *swingue* de forma tão contundente quanto Ivete; Daniela utiliza a voz mais como um instrumento de sopro em *riffs* e fraseados, seja na introdução, nos solos em diálogo com outros instrumentos, ou ainda na *coda*, quando termina a canção, sempre preenchendo os espaços. De maneira geral, tanto nos arranjos musicais quanto nos vocais, a pausa – tanto nos arranjos quanto na interpretação – é muito pouco observada na *axé music*. Em Daniela, a pausa é muito rara, tanto no cantar quanto nos arran-

6

Ver Cheneider (1982)
apud Sant'Anna (2001).

jos apresentados. Se pararmos para escutar calmamente cada canção registrada em seus álbuns, particularmente os primeiros de sua carreira, podemos observar interferências vocais constantes, num canto barroco que pode beirar o *rococó*, para continuar em analogia com estilos arquitetônicos.

No que se refere ao vibrato, Ivete demonstra um domínio pleno deste recurso que, de forma adquirida ou não, revela-se na interpretação de cada canção provocando, assim, no ouvinte, sensação de deleite e bem-estar. De maneira mais acentuada nas interpretações românticas, podemos perceber em Ivete um vibrato longo e estável, diferentemente de Daniela, que apresenta um vibrato laríngeo, mas, a depender do movimento corporal, muda o padrão sem, no entanto, sacrificar a afinação, sempre precisa. Por sua vez, Margareth o faz em menor escala; quando este recurso aparece no seu canto, aparenta ser de forma acidental e, freqüentemente, provocando concessões na afinação.

Em linhas gerais, há de se considerar que a performance vocal dessas artistas encontra-se indissociável da performance corporal, que funciona como um aporte no ajuste vocal. Ao mesmo tempo em que o corpo fala, a voz também emite sinais de canto/palavra, um poder imagético/sonoro. Em Daniela e em Ivete, a voz pode ser considerada um instrumento de composição. Em Margareth, a voz torna-se instrumento de contestação, de apropriação. Nas três intérpretes, entretanto, o instrumento vocal/corporal manifesta-se como um construto cujo espaço social pode revelar "feixes representacionais" cuja representação privilegiada é de "musas" – cuja palavra está ligada à música.

Procedamos a rápida digressão, no sentido de ilustrar um pouco as considerações acima. Os gregos concebiam nove tipos de musas¹: Clio, Euterpe, Tália, Érato, Melpômene, Terpsícore, Urânia, Polímnia e Calíope. Dentre elas, podemos destacar três, aos efeitos de construir analogia com nossas estrelas-musas: *Terpsícore*, cujo prazer da dança e da música caminha junto, podendo ter Daniela como representante num corpo que dança; *Tália*, aquela que traz alegria, que dirige a comédia, que podemos ver representada em Ivete; e *Clio*, aquela que traz a glória, preside o canto épico e a historiografia, cuja personificação podemos ver em Margareth.

As três estrelas/intérpretes da *axé music* podem ser contempladas como carregando em si características das referidas musas gregas. Isto não significa que uma estrela não possa transitar por características de mais de uma musa... Tais analogias são, aqui, aportadas no sentido de facilitar a percepção de singularidades entre as intérpretes.

Referências

ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal: ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p.104-112.

ABREU, Fernanda. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 1 jan. 2005. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** após o show de Daniela Mercury no projeto Por do Som, no Farol da Barra.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A materialidade da voz feminina: o timbre de Elza Soares. 18 maio 2007. Instituto Memória Musical Brasileira. **Jornal Musical**. Niterói, RJ. Disponível em <http://www.jornalmusical.com.br/textoDetalhe.asp?iidtexto=1320&iqdesecao=1>. Acesso em: 24 maio 2007. (Especial para o Jornal Musical).

DINIZ, Julio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 207-16

GASPAR, Marina Monarcha. **As exigências técnicas da música contemporânea para o intérprete/cantor**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Departamento de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

GÓES, Fred. **50 anos de trio elétrico**. Salvador: Corrupio, 2000.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Tradução por Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu, 1963.

MENEZES, Margareth. **Discografia**. Disponível em: <http://clique-music.uol.com.br/artistas/margareth-menezes.asp>.> Acesso em: 29 maio 2007.

_____. _____. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>. Acesso em: 13 jun. 2007.

_____. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 5 out. 2005. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** no Teatro Castro Alves, no ensaio geral do show Divas na festa dos 20 anos da TV Bahia.

_____. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.margarethmenezes.com.br>.

MERCURY, Daniela (org.) **O canto do carnaval**. Salvador: Corrupio, 2005.

_____. Depoimento coletado no especial dos 10 anos do Troféu Caymmi exibido pela **TV Educativa** em 1 mar. 1995.

_____. **Discografia**. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>.

com.br/discografia.asp. Acesso em: 29 maio 2007.

_____. _____. Disponível em : <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ivete-sangalo.asp>. Acesso em: 15 abr. 2007.

_____. _____. Disponível em: <http://discosdobrasil.com.br> . Acesso em: 29 maio 2007.

_____. Entrevista ao canal Argentino **Entertainment Television**. Salvador, 1 mar. 2003d. 1 cassete sonoro (60 min). Coletada por Marilda Santanna, simultaneamente.

_____. **Entrevista** coletiva com a imprensa. Salvador, 2 mar.2003e. 1 cassete sonoro (60 min). Coletada no camarote por Marilda Santanna, simultaneamente.

_____. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 24 fev. 2003b. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** na produtora O Canto da Cidade.

_____. _____. Salvador, mar. 2004. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** na produtora O Canto da Cidade.

_____. Entrevista a **TV Italiana**. Salvador, 1 mar. 2003c. 1 cassete sonoro (60 min). na produtora O Canto da Cidade.Coletada por Marilda Santanna simultaneamente

_____. Entrevistadora: Pesquisadora alemã. Salvador, 27 fev. 2003a. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** na produtora O Canto da Cidade coletada por Marilda Santanna simultaneamente.

_____. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.danielamercury.art.br/>.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). Pipoca moderna: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 128-40.

MENEZES, Margareth. **Discografia**. Disponível em: < <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/margareth-menezes.asp>.> Acesso em: 29 maio 2007.

_____. _____. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>. Acesso em: 13 jun. 2007.

_____. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 5 out. 2005. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** no Teatro Castro Alves, no ensaio geral do show Divas na festa dos 20 anos da TV Bahia.

_____. **Site oficial**. Disponível em: < <http://www.margarethmenezes.com.br/>> .

OLIVEIRA, Paulo César Miguez. **Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. 1996. 234 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia.

_____. A contemporaneidade cultural na cidade da Bahia. **Bahia Análise e Dados**, v. 1, p. 50-3, 1998.

OLIVEIRA, Valéria Leal. **A qualidade vocal na axé music**. Temas em voz profissional. RJ: Revinter, 2007, p. 85-105.

PIMENTA, Fátima Maria Conti. **Mulheres de letras: imagens femininas em canções da "Era do Rádio" no Brasil (anos 30 a 50)**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Paulista.

PIMENTA, Janaína; PINHO, Sílvia Maria Rebelo (org). **A voz do negro**. Tópicos em voz. RJ: Revinter, 2003, p. 89-95.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador, Corrupio, 1981.

SADIE, Stanley: ed. Assistente; LATHAM Alison. **Dicionário Groove de Música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANGALO, Ivete. **Blog oficial de Ivete Sangalo**. Disponível em: <<http://ego.globo.com/Entretenimento/0%2C%2CCUC0-7742-%2C00.html>>

_____. **Discografia**. Disponível em: <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acesso em: 28 maio 2007.

_____. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ivete-sangalo.asp>>. Acesso em: 28 maio 2007.

_____. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/>>. Acesso em: 27 maio.2007.

_____. **Entrevista** coletiva pela volta do Troféu Caymmi no restaurante Barbacoa. Salvador, 2001. Depoimento coletado por Marilda Santanna.

SANGALO, Ivete. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 6 out. 2005. 1 cassete sonoro (60 min). **Entrevista** no Teatro Castro Alves, após o show As Divas em homenagem aos 20 anos da TV Bahia.

_____. Entrevistadora: Marília Gabriela. **Programa Marília Gabriela Entrevista**. GNT. 20 maio 2007. 22h.

_____. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.ivetesangalo.com.br/2007/principal.html>

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudio

dia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p.11-22.

SETENTA, Jussara Sobreira. **Corpos musicais**: a dança na cena artística de Daniela Mercury. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.