

ROGER CHARTIER E CANÇÃO DE CONSUMO: APROPRIAÇÕES E LEITURAS DO CACIONEIRO DE RITA LEE

Jefferson William Gohl¹
Universidade de Brasília -UNB

A partir da segunda metade da década de 1960 até a primeira metade da década de 1980 se estruturou no Brasil um mercado fonográfico que projetou nomes como o da artista Rita Lee Jones. Refletir como se deu o trânsito de uma arte “menor” e “marginal” como era o rock nos tempos dos festivais, até se tornar num fenômeno de consumo e transformar o repertório de Rita Lee como parte integrante do cancionero popular, e com possibilidades de apropriação ao campo da música erudita, é o objetivo deste trabalho. O mesmo terá como referencial teórico os conceitos de Roger Chartier, e os songbooks da artista, publicados por Almir Chediak, como o documento básico. Assim a pesquisa intenciona explorar aspectos da circulação de produtos da cultura, que permeiam ainda hoje nosso dia-a-dia.

A cultura de massas de nosso tempo recentemente tem sido tomada como uma expressão legítima da cultura popular, na medida em que se converte em uma cultura da maioria, e é resignificada nos mais variados suportes que os modernos meios de comunicação permitem. No entanto, mesmo nos casos da canção de consumo, ou da canção crítica, o livro como um suporte ainda tem determinado certas injunções que estabelecem parâmetros de relevância para se determinar o que é, e o que não é digno de figurar como representativo da cultura, seja ela popular, de massas ou das elites.

Para compreender estes parâmetros, temos que ter em mente que uma transformação radical situa-se antes e depois do surgimento de uma cultura de massa: supõe-se que os novos instrumentos da mídia tenham destruído uma cultura antiga, oral, comunitária, festiva e folclórica, que era, ao mesmo tempo, criadora, plural e livre. Desta forma, segundo Roger Chartier, o destino historiográfico da cultura popular é, portanto, ser sempre abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas.²

¹ Jefferson William Gohl é Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná, doutorando em História Cultural pela Universidade de Brasília, bolsista CNPq

² CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp.179-192. p.181

Sobre a mídia moderna, Chartier acredita que, seus usos e formas de atuação não impõem, um condicionamento homogeneizante e destruidor de uma identidade popular. Assim o desejo de interiorização dos modelos culturais, conforme ele entende, nunca anulariam os espaços próprios da sua recepção, dos usos dos produtos da cultura e da sua interpretação.

A canção e essas formas populares de divertimento, estariam ligadas a uma história das mentalidades, compondo um imaginário do homem comum, que lhe dedica escuta e busca identificação.

Outra oposição que se reveste da particular importância nesta discussão, se dá entre as categorias de criação e consumo, em outras palavras, de produção e de recepção. Chartier diz que o consumo cultural se oporia termo a termo a concepção de criação intelectual. Gerando com isso, polarizações genéricas entre *passividade* versus *consciência*, *dependência* versus *liberdade* e *alienação* versus *consciência*. Assim para o autor a restituição da historicidade dos objetos propostos pelo historiador, exige que a idéia do consumo cultural ou intelectual, seja tomada como produção. É necessário entender ainda que esta produção constitui representações, mas que não tais representações não são idênticas aquelas que o produtor, autor ou o artista tinha quando concebeu sua obra.³

As definições sobre a natureza da cultura popular, das oposições entre dominantes e dominados e dos usos culturais que se operam por meio de empréstimos e intercâmbios foi posta em dúvida por Chartier, quando ele elaborou uma explicação para os sentidos de leitura, sobre determinados corpus de textos e impressos. Esta interpretação que vai contra uma representação da literatura entendida, como funcionando de forma desligada da materialidade dos suportes; segundo ele estes suportes modulam a experiência da leitura. Por exemplo, as formas tipográficas, os sinais textuais e o horizonte de expectativa dos leitores do texto são fatores da recepção, observadas numa leitura demarcada e rudimentar que prevê um público simples. Isso é demonstrado pelo autor inúmeras vezes quando o corpus é a literatura de cordel, ou o corpus da Bibliothèque Bleu. Desta forma, Chartier percebe que as apropriações dos

³ idem

textos ao mesmo tempo em que reconhecem a leitura popular, operam um trânsito ou relacionamento com o texto distinto da cultura letrada.⁴

A noção de apropriação que se desenvolve para pensar os textos e livros bem como as práticas de sua escrita e leitura nas suas trajetórias complexas, é valiosa pois permitem, segundo Chartier, pensar as diferenças que existem entre a leitura e escrita. Trabalhando com essa perspectiva o autor acaba postulando que no cerne dos processos de recepção existe invenção criadora.⁵

O contraste durante muito tempo reconhecido entre formas orais e gestuais da cultura chamada de tradicional e a área de circulação da escrita manuscrita e posteriormente impressa, operando e delimitando uma cultura diferente, reservada e minoritária. A opinião de Chartier é que esta divisão levou a antropologia histórica a compartimentar as abordagens destas duas formas de aquisição e de transmissão culturais.

No passado uma espécie de sociologia retrospectiva operou de forma a hierarquizar a cultura, a proposta de Chartier é que esta deve ser substituída pela leitura que identifica diferenças socialmente enraizadas, mas acima de tudo caracteriza práticas que se apropriam de modo diferente dos materiais populares ou letrados em determinada sociedade.⁶

Isto posto, podemos pensar que a apropriação da canção que circula na sociedade brasileira entre os anos 1980, já havia passado por vários processos de aproximação e distanciamento da cultura letrada, da cultura popular (entendida nesse momento como expressão de uma cultura popular folclórica que os festivais estimularam) e da comunicação de massas. Esta apropriação da canção ocorreu por meio de vários suportes das emissões radiofônicas e pelas gravações em disco de vinil de formatos diferentes, a apreensão destas formas em livros e impressos, com fins divulgatórios e de aprendizado musical.

Exemplo disso são as brochuras que se vendem em bancas populares com as músicas cifradas para execução em violão. Brochuras com papel de má qualidade, e com recortes de margens imperfeitos, grafismos pouco nítidos, imprecisões editoriais

⁴ CHARTIER, Roger. Textos, Impressos, Leituras. In: A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990

⁵ idem

⁶ idem

técnicas no manuseio da linguagem musical, muitas vezes contendo erros nas notações musicais que “tiradas de ouvido” dos produtos cancionais acabados circulantes. Estas brochuras acabam então, se apropriando de forma específica da canção chamada de popular.

Neste sentido, cabe citar Robert Darnton que, sobre a circulação de livros populares ou técnicos, ilustrou bem um esquema de circulação dos livros que tem um determinado ciclo de vida. Segundo o autor este esquema, que pode ser descrito como indo do autor para o editor, impressor, distribuidor e vendedor até que chega ao leitor. Segundo ele o leitor encerra o circuito, pois ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de confecção do livro em si.⁷ Também Roger Chartier pesquisando sobre a história de textos no Antigo Regime, se deparou com livros, que possivelmente percorriam estes esquemas de circulação, mas também encontrou inúmeras práticas da oralidade, gestual e iconográfica.

Os livros que se aplicam nos estudos musicais sejam eles escolares ou voltados para artistas e conjuntos musicais estão permeados pelas mesmas questões que se impõem sobre eles.

A musicóloga Luciane Garbosa lembra que, os livros escolares de música, voltados à prática vocal e instrumental, são entendidos como objetos culturais que constituem e são constituídos por representações sociais elaboradas. Estas se dão a partir de uma expressão sonora, e caracterizam uma prática de leitura específica, na qual a produção musical se alicerça sobre uma sucessão de sons que guardam uma organização e, por vezes, determinam a experiência. No que se refere ao canto, como prática de natureza sonora, este combina as formas literárias e textuais com as formas musicais, produzindo experiências singulares. De outra maneira, na canção, o texto se apresenta como veículo de difusão e as melodias, harmonias e estruturas musicais que conduzem suas mensagens a letrados e não letrados, elite e povo, homens, mulheres, crianças, influenciando no processo de apropriação.⁸

⁷ DARNTON, Robert. O que é história dos livros. In: O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia da Letras, 1990

⁸ GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Contribuições teórico-metodológicas da história da leitura para o campo da educação musical: a perspectiva de Roger Chartier. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 19-28, set. 2009. p. 25

O literato Silviano Santiago ao refletir sobre as noções do declínio da arte e o fenômeno de uma ascensão dos conceitos de cultura no Brasil no final dos anos 1970 e início dos 80, elenca os fatores que operaram uma transição entre a arte literária e sociológica que se converte em dominantes antropológicas e culturais, no influxo do desmantelamento da repressão política ao cenário artístico e cultural brasileiro.⁹

Os fatores que Santiago elenca, vão da polêmica das “Patrulhas ideológicas”¹⁰ registradas na entrevista do cineasta Carlos Diegues a Heloisa Buarque de Holanda, aos depoimentos do ex-guerrilheiro Fernando Gabeira em “O que é isso companheiro”, até as posições de outro cineasta Glauber Rocha que entendia que o debate amplo e aberto sobre a participação das esquerdas na arte além de pouco possível, já havia sido vencido pela história.¹¹

Segundo Santiago a literatura e os discursos poéticos nessa perspectiva deveriam ser esvaziados de sua especificidade e deveriam dar lugar a abordagens que resultam em diversidade de identidades existentes, entre os indivíduos que lêem e escrevem, e os grupos que passam a existir, segundo o autor, pelo mão a mão dos textos e do baseado, pelo boca a boca das conversas e pelo corpo a corpo das transas amorosas.¹²

A política é a cultura rebelde de cada dia cujo perfume privado exala no espaço público. Ela não é mais manifestação coesa e coletiva de afronta ideológico-partidária, como no auge da repressão militar. Na medida em que me constituo no desejo pelo outro, passamos nós a compor, num dado período histórico, uma geração auto-referenciada e um universo auto-referenciável.¹³

A avassaladora presença no cotidiano brasileiro da música comercial popular que se expressa por meio da canção de consumo e em alguns casos da canção crítica, é identificada por Santiago, como um espaço nobre onde se articulam, são avaliadas e

⁹ SANTIAGO, Silviano. Democratização do Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte) In: ANTELO, Raul. Et al. (Orgs). Declínio da Arte - Ascensão da cultura. Florianópolis: ABRALIC, 1998

¹⁰ As “patrulhas ideológicas” foram um termo cunhado a partir do lançamento do filme de Cacá Diegues “Chuvas de Verão” em 1978, que sofreu críticas relativas ao engajamento da obra por parte da intelectualidade tanto da esquerda quanto da direita. Tal termo ganhou visibilidade ao ser divulgado e polemizado pela imprensa nos meios ligados a produção cultural e funcionou como uma resposta a crítica em defesa a liberdade de criação artística e estética. A polêmica foi foco do trabalho de coleta e documentado no livro: PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Patrulhas ideológicas: Arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980

¹¹ idem

¹² idem

¹³ idem

interpretadas as condições sócio econômicas e culturais do país. O trânsito que a cultura popular e de massas no Brasil assume por intermédio da canção está dada na seguinte ordem:

a) Embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz as regras de estandarização. Em suma não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.¹⁴

A historiadora Santuza Naves ao delimitar o conceito da canção crítica, que se apresenta no Brasil principalmente ao longo da década de 1960, época em que a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais; argumenta que o compositor acaba funcionando como intelectual da cultura, e ilustra como a canção foi desconstruída pelo fenômeno do rock no interregno entre os movimentos da Jovem Guarda e da Tropicália, mas o mesmo não ocorreu com o universo de crítica que o estatuto da canção adquiriu no país.¹⁵

Em outro trabalho sobre a canção e a polarização entre o erudito e o popular, Santuza Naves já havia identificado sobre a canção suas características: a *transitoriedade*, contrária a epopéia que se realiza no cômico-sério do tempo presente cotidiano; a *flexibilidade* que permite captar prosódias em mutação e se baseia na característica da difusão pelos vários meios de comunicação; e o *componente crítico* que nas tematizações da vida urbana e suas sensibilidades para o suburbano e o ambiente das classes subalternas acaba avessa aos excessos estilísticos, parodiando, ou se utilizando de pastiches das posições ‘elevadas’ da poética erudita.¹⁶

Italo Moriconi reconhecendo o impacto exercido pela canção popular, e pelo mundo da canção, sobre a cultura letrada, discute sobre o peso adquirido pela tarefa literária. Segundo ele, esta seria uma verdadeira prova de fogo, pois o gênero poético

¹⁴ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: Anos 70 – 1. Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980

¹⁵ NAVES, Santuza Cambraia. Canção popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

¹⁶ NAVES, Santuza Cambraia. A Canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José. Decantando a República, v.1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004

literário da ‘*canção*’ geralmente apenas alude ao gênero musical folclórico da canção. Então, passa a ser tarefa da poesia operar na superfície do texto a ligação entre uma cultura folclórica em vias de se acabar e a cultura letrada dominante. Assim a cultura folclórica cede lugar a cultura do mercado, com o poema intitulado ‘*canção*’ evocando um espaço de dicotomia entre a cultura letrada e a cultura mercantilizada (industrial e pop) formando um núcleo arcaico de inocência e imediatividade que constitui a raiz da poesia.¹⁷ Isso pode ser percebido na poesia concreta que se penetrou na base vanguardista da tropicália e a configurou no formato do novo rock brasileiro, e pode ser encontrado ainda na canção popular que muitas vezes também vai buscar na tradição da cultura letrada inspiração e se materializa nas performances inúmeras formas de dizer um poema ou uma letra musical.

Se existe atualmente em consenso, e este é o de que a Tropicália foi a última manifestação vanguardista no Brasil, conforme defendeu Santuza Naves. Segundo a autora isto fica claro na ruptura que este movimento operou com a Bossa Nova e em sua maneira de dizer a música, promovia pela inovação e por um embaralhamento das classificações eruditas ou populares. A partir a análise que Naves realiza da posição dos poetas Augusto e Haroldo de Campos chega-se a propostas estéticas experimentais de invenção poéticas e cancionais que reforçam posturas afirmativas das mesmas com relação aos meios de comunicação de massa.¹⁸

Por outro caminho, o músico Giovanni Pianna, ao teorizar sobre a característica da música (sobretudo européia de concerto) no século XX, identifica uma postura peculiar de aceitação frente a ‘novidade’ de modo geral, e afirma que pode-se captar uma atitude com relação ao novo e que esta abertura para o novo se revela antes de tudo numa abertura para o múltiplo.¹⁹ A centralidade da música européia e assimilação das ‘novas’ músicas extra tonais indicam segundo ele o problema da relação entre a música erudita e a popular.

O mesmo se pode dizer a respeito do modo em que na fase inicial reaparece na música do século XX o problema da música popular e da sua relação com a música erudita. Tal problema faz parte da música de todos os

¹⁷ MORICONI, Italo. Tropicalismo, música popular e poesia. In: DUARTE, Sergio Duarte; NAVES, Santuza Cambraia. Do samba canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003

¹⁸ NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: DUARTE, Sergio Duarte; NAVES, Santuza Cambraia. Do samba canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003

¹⁹ PIANNA, Giovanni. A Filosofia da Música. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001

tempos; todavia, somente no nosso século a música popular é assumida como uma outra linguagem a ser desencadeada contra a música erudita ou para inserir-se como elemento explosivo no interior da mesma.²⁰

A regente e comunicóloga Heloísa Valente constrói uma consistente reflexão entre música e mídia, e entre o sentido da modernidade e das misturas que instauram elementos de novidade na canção. Segundo ela, estes recorrem a procedimentos de uma sistemática eliminação de hierarquia entre clássico e popular. Desta forma, sem a divisão entre o que outrora poderia ser chamado de erudito ou popular, os entrecruzamentos ocorrem de maneira simultânea e embaralhada transformando esta distinção ultrapassada e descabida, ocorrendo ainda somente entre investigadores, críticos e músicos.²¹

As categorias do popular na atualidade relativizam sobre questões de pertença, de origens, de classes de autores ou de usuários e consumidores. Assim, as ampliações de repertórios e os fatores de mundialização da canção pelas mídias catalizou processos de mestiçagens entre músicas das mais diferentes classificações.

O advento das mídias eletroacústicas favoreceu numerosos desdobramentos da performance, e por conseqüência complexificou o signo musical, e segundo Valente, não somente na sua produção, mas também nas questões relacionadas as condições de transmissão, fixação e recepção das mesmas. Verifica-se então que o Tropicalismo foi muitas vezes foi esta bomba contra as classificações e as hierarquizações que agem dentro da música de forma a explodi-la.

Assim o Movimento do Tropicalismo no Brasil além de ser uma das últimas vanguardas artísticas, foi um movimento que polarizou posições distintas sobre liberdade estética e engajamento, em determinado momento da história do país. A discussão entre uma crítica a internacionalização da música e a crítica social que a canção deveria expressar, foram intensamente debatidos na segunda metade da década de 1960 e acabou sendo um parâmetro de enunciação da canção que repercutiu por duas décadas até que o fenômeno do rock nacional estava finalmente consolidado.

No princípio da emergência do rock brasileiro, existia também uma discussão comportamental sendo proposta pelo Movimento da Jovem Guarda, e um debate sendo

²⁰ Idem

²¹ VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007

travado, nos meios intelectuais sobre o papel da arte num país de enormes desigualdades sociais. Na música chamada popular este debate opunha de um lado a “arte engajada” e de outro a “arte pela arte” ou “arte alienada” que se projetou na divisão criada, primeiro entre os programas televisivos “O fino da Bossa” e a “Jovem Guarda” e mais tarde nos festivais da “oposição” em que participaram Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo *versus* Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes.²²

Curiosamente as dicotomizações não são tão simples como aparentam as descrições históricas que reificam grupos e movimentos. No lado que apoiava as aproximações com a música internacional, e em tese com uma arte mais livre esteticamente, que simultaneamente mantinha com o campo artístico da poesia e da música clássica ou erudita, ligações que lhes ofereciam suporte para a fusão dos elementos necessários a criação de um novo espaço para a canção de consumo e a circulação de seus materiais e propostas.

Napolitano e Contier mapeiam os campos de instituição da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), campos que segundo Napolitano, se erige enquanto signo de um espaço contra político de engajamento na busca pelo material folclórico e popular tidos como “legítimos” para o exercício da política. Já para Contier a imbricação ocorre entre a linguagem musical e o material expressivo da tradição popular ou folclórica, na discussão e construção da brasilidade.²³ Nos dois casos a circulação entre elementos musicais chamados de “populares” e da chamada tradição erudita eram foco da problematização da época retratada; de fins da década de 1960 e primeira metade da década seguinte.

Supostamente artistas como Chico Buarque, Carlos Lyra Edu lobo eram puristas de um material folclórico e popular genuíno frente a alienação de um grupo que flertava com um internacionalismo que destruiria o material nacional. Entretanto no caso das formalizações musicais nominadas por seu engajamento, como as de Carlos Lyra e Edu Lobo que atuavam com as cartilhas do Centro Popular de Cultura CPC, nas composições que preparavam para o Show do teatro Opinião e flertavam com

²² MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984

²³ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. São Paulo: Revista Brasileira de História v. 18 n 35, 1998

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento Político e Indústria cultural na MPB(1959-1969)* São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001

compositores americanos como Georges Gershwin, Jerome Kern e Cole Porter integrando um imaginário musical impressionista americano. Resultado que acabava transformando essas formalizações em canções de protesto e de consumo. Assim por meio do teatro e posteriormente da TV, houve a divulgação de outros produtos associados como LPs e canções radiofônicas fazendo com que estas circulassem na sociedade brasileira.

No campo da aproximação com a Canção chamada de alienada, Caetano Veloso, Gilberto Gil e “Os mutantes” recuperavam algumas perspectivas de aproximação com a canção produzida para um mercado consumidor, mas estas canções ainda integravam aquilo que Jovem Guarda havia deixado por fazer. A aproximação com a poesia concreta dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, bem como a participação de um músico do campo erudito, Rogério Duprat como arranjador de canções importantes no momento dos festivais, ofertava uma maneira que não hierarquizava nas canções as valorizações entre o erudito/folclórico canção de protesto/canção comercial.

Rogério Duprat, aliou-se aos músicos populares e como principal arranjador do movimento tropicalista, e projetou sua crítica aos valores culturais vigentes com espírito irônico e bem humorado que evidenciou a sua irreverência em consonância com o contexto contracultural, daquela época. Participante do grupo de música erudita “Música Nova” desde a VI Bienal de São Paulo, e do Movimento da Tropicália, Duprat, desejava, a revalorização dos meios de informação, e a libertação da cultura brasileira das travas infra, e super-estruturais bem como, ideológico-culturais, possuía também diversas idéias referentes ao redimensionamento do passado musical. Tais posições são verificáveis conforme os manifestos publicados pelos grupos.²⁴

O maestro Duprat observou inúmeras bandas de rock na época, tendo lhe chamado a atenção o grupo “O’seis” que já costumava apresentar-se na TV. Assim após estas observações Duprat começa a considerar a Guitarra elétrica como possibilidade de timbre. O uso começa a ser entendido, não somente como um novo recurso dos instrumentos eletrônicos ao ambiente musical da música popular, ela vem associada a uma nova atitude comportamental que precisava ser traduzida nos termos musicais e na

²⁴ GAÚNA, Regiane. Rogério Duprat: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora UNESP, 2002

sua linguagem. Segundo Duprat “*A gente tem é de sair, fazer música na rua com os meios que houver. Foi aí que cheguei perto da música popular*”.²⁵

Segundo a musicóloga Regiane Gaúna, a necessidade de Duprat em exercitar sua prática musical erudita e tudo que sabia fazer com a técnica musical, fez com que ele fundisse diferentes estilos muitas vezes em um só arranjo. Agindo assim acrescentava às canções para as quais o arranjo estava sendo elaborado, uma forma particular de compor, principalmente os timbres das cordas e os metais. As orquestrações ganhavam uma autonomia paralela e, ao mesmo tempo com harmonias integradas as estruturas das canções “populares”. Seus arranjos ganhavam com isso um caráter composicional.²⁶

Este aprendizado ficou entre o Grupo de rock “O’seis”, que mais tarde se transformaria nos “Mutantes” e cada vez mais pretendia um virtuosismo musical e se aproximava do rock progressivo, influenciou também a artista Rita Lee que sairia do grupo em função de divergências estéticas e comportamentais, mas utilizou-se também deste aprendizado em sua carreira solo.

A postura de Rita Lee dentro do contexto em que se configurou a canção de consumo nos anos de 1970, foi a de aderir a uma crítica comportamental e um falar coloquial, recuperando elementos da “Jovem Guarda” a esta altura desaparecida, e mantendo traços daquilo que durante o fim da década de 1960 foi considerado alienado. Alienação esta definida pelo internacionalismo, e pelo o flerte com os novos meios de comunicação como elemento de crítica, por fim da abordagem do fenômeno do rock and roll como de um universo que deveria ganhar a rua como na posição de Duprat.

Segundo Ricardo Alexandre, Rita Lee desligada do grupo “Mutantes”, enchia estádios, mas não vendia discos na proporção que a indústria do disco considerava lucrativa. O início da década de 1970, foi uma fase de tentativa e erro das fórmulas empregadas pelo grupo de rock que acompanhava Rita Lee, até que a partir de 1977 quando começou a realizar a crítica da MPB, que se legitimou nos festivais, sobre o campo oposto ao da Jovem Guarda. A música “Festa de Arromba” impulsionou uma carreira que flertava com uma proposta mercadológica antes impensável, e se consagra

²⁵ idem

²⁶ idem

como música popular, não mais aquela reconhecida pelo viés engajado ou de teor crítico artístico, mas pela extensão de sua escuta pelos mais variados meios comunicacionais.²⁷

Dois dados merecem destaques. Primeiro como bem notou Ezequiel Neves no *Jornal da Tarde*, “Babilônia é um disco irretocável, o melhor LP de música elétrica produzido entre nós [...] Desafiando a MPB inteira, Rita Lee se tornou, por merecimento e justiça, uma das mais importantes cantoras/compositoras/letristas deste país. E mais, falando sempre para um público específico e totalmente esquecido pelos compositores ‘sérios’, o público adolescente”. O segundo ponto é o esculacho com a sisudez da MPB, representada em *Arrombou a Festa*, e a louvável atitude de assumir o caráter pop. “O rock tem de ser popular, não tem de ficar apenas em transas de som”, dizia a cantora ao jornal carioca *Última Hora*, dando uma cutucada nos ex-colegas de *Mutantes* e, por tabela, em todos os roqueiros “honestos” da época.²⁸

A artista Rita Lee em sua carreira em meados da década de 1980, já possuía um amplo repertório de canções que ficaram reconhecidas pelo público por suas características composicionais e temáticas. A cantora há muito tempo havia realizado um aprendizado tanto das possibilidades estéticas na composição e execução de canções populares com a linguagem rock, como também do mercado da indústria fonográfica. Este repertório ao findar da década de 1980 está integrado ao cancionário popular e de consumo e circula não somente nas rádios de frequência moduladas FM, em que o rock se afirmou por duas décadas, ele circula em shows e produtos fonográficos. Também em livros de aprendizado musical, e de cifras musicais que pretendem oferecer uma leitura técnica da obra performativa da artista.

A editora Vitale desde 1923 é responsável pela circulação destes impressos baratos e populares que vinculam a obra musical de vários artistas da MPB consagrada e legitimada pela crítica, e em alguns casos, como é o de Rita Lee, pelo seu evidente sucesso de público. Os primeiros songbooks que circularam pela Vitale, foram ainda nos anos de 1960, e a partir da leitura da Bossa Nova como essencialmente portadora de uma linguagem artística elaborada que justificasse a reprodução de um material popular, em formato mais elaborado que as antigas partituras soltas e em brochuras baratas.

Esta interpretação de que as canções populares de consumo pudessem se transformar num produto mais acabado, se deve ao violonista Almir Chediak que

²⁷ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes gráficas, 2002

²⁸ idem

somente nos anos de 1980 começa a organizar um trabalho sistemático do material da canção de consumo brasileira.

Almir Chediak, depois de escrever seu primeiro método de violão, foi acumulando prestígio como professor. No ano de 1984, lançou pela editora Irmãos Vitale o “*Dicionário de Acordes Cifrados*”, obra importante na padronização de acordes no panorama da teoria musical brasileira. Após essa publicação seguiram-se os dois volumes de “*Harmonia e Improvisação*”, estes lançados pela Lumiar Discos & Editora - a produtora que Chediak montou para suas obras, em parceria com a Irmãos Vitale. Em 1989 ele lançou seu primeiro songbook, dedicado ao artista Caetano Veloso. Neste lançamento pioneiro do mercado editorial, se explicitava um grau de meticulosidade do autor; que no lugar de cifras mal-tiradas, letras erradas e harmonias equivocadas, presentes nas edições similares até então, colocava no lugar um criterioso trabalho de recriação das canções, feito em conjunto com o próprio Caetano e partir daí com outros compositores da canção popular do Brasil. A escolha de Caetano Veloso para iniciar um trabalho experimental, que poderia se revelar infrutífero se não houvesse aceitação editorial, se deve justamente a legitimação que este artista angariou durante a Tropicália.

O songbook editado por Almir Chediak dedicado a Rita Lee foi idealizado e organizado segundo uma padronização imposta aos materiais dos artistas escolhidos, que configura-se da seguinte maneira. É realizada uma seleção de músicas do repertório do artista que se julga relevante e representativa no conjunto de sua obra. Que no caso de Rita Lee foram de trinta e quatro canções divididas em dois volumes. É efetivada uma pesquisa após entrevista realizada com a artista pelo próprio arranjador em questão, que acaba dando origem a um material biográfico que abre o livro número 1.

Essa história essencialmente narrativa que foi conduzida pela jornalista Regina Echeverria, possui a característica de construir um lugar de destaque para Rita Lee frente ao conjunto da música brasileira, individualizando-a e enfatizando os elementos em que a explicação para o sucesso “popular” se alinha com as propostas estéticas da artista. Um dos depoimentos de Rita Lee selecionados por Regina Echeverria nesta breve biografia, foi este:

Rita: Quando eu estava fazendo o show Babilônia, resolvi testar quem era o meu público. Na seção das seis da tarde apareciam crianças, a noite

jovens e, nos fins de semana, até senhoras e senhores. Recebi também muitas cartas, conversei com pessoas na rua e senti que minha música pode ser assimilada por qualquer faixa da população. É uma música muito simples, não tem mensagem nenhuma e nem compromisso com nada. Às vezes, penso que faço música pra mim e acho que sou parecida com muita gente.²⁹

Este fragmento é revelador da tensão ao qual o material popular, e aqui entendida como a canção popular de consumo, é submetido, enquanto objeto cultural selecionado que passará pelo filtro da memória e da ascensão ao patamar da cultura considerada superior.

Acompanha a biografia produzida por Regina Echeverria, textos complementares do próprio Chediak, que comenta o processo de criação e de escrita das partituras deste cancionário para o songbook, um escrito de Gilberto Gil que ilustra a criticidade das canções da artista e por fim um elogio de fã que recupera um pouco de como o material da artista foi recebido entre o público ouvinte usual de Rita Lee.

O segundo volume traz uma reprodução de entrevista coletada por Chediak em que as influências da cultura de massa, e a inversão do lugar do rock frente ao status da música popular é debatida.

Rita: [...] Hoje quem quer ser roqueiro já ganha a primeira guitarra do pai, que vai falando: “ Vai ser roqueiro, meu filho, esqueça a advocacia que não dá grana.” Eu sou do tempo dos ‘contrários’, quando o rock era a maldição da família. Igual, só ‘comunista’! Roqueiro tinha aquele peso: a cara de bandido! Agora, roqueiro é situação. Até o Collor é roqueiro. (risos)

Almir: O que você acha disso?

Rita: Pelo amor de Deus, quem veio do tropicalismo não dá pra engolir certas canastrices, não é?³⁰

O conjunto da entrevista além da recuperação biográfica pretende dimensionar facetas do sucesso e por consequência da popularidade do material cancionário de Rita Lee, como uma simpática justificativa da escolha de repertório. A entrevista é acompanhada de um texto da artista Gal Costa que enfatiza o disco “Lança perfume” como seu preferido, e que coincidentemente foi um dos discos com recorde de vendas dentre outros de sua discografia.

²⁹ Rita Lee / Rita Lee; idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 96p. - (Songbook; v.1)

³⁰ Rita Lee / Rita Lee; idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 96p. - (Songbook; v.2)

Já a padronização a que foi submetido o material musical, possui um formato comum a todos os manuais de Chediak. Inicialmente a canção é vertida nas posições musicais para execução em violão, em seguida são cifradas acompanhando o canto vocal e por fim é escrita uma partitura na notação musical formal que continua sendo acompanhada pelas cifras ao longo da execução. Essas sessenta e oito canções de Rita Lee foram reproduzidas graficamente portanto contendo melodia, letra harmonia (acordes cifrados) para violão, guitarra, piano, órgão outros instrumentos. Tal procedimento garante uma precisão de execução do material da canção popular de consumo, que se reflete no aprendizado musical e por consequência nas apropriações possíveis por parte de músicos de câmara que porventura desejem efetuar uma apresentação em que elementos da canção de consumo amplamente difundida possam ser levados ao campo de erudição necessário ao comando de uma orquestra ou grupos musicais mais complexos.

Especificamente o material de Rita Lee, foi relido neste formato e inúmeras soluções foram desenvolvidas para a representação gráfica das elocuições vocais, realizadas pela artista que foram reproduzidos em sua maioria juntamente com as letras. Como nas canções “Agora é moda” e seus ‘Tchue-tchuês’ no final da canção, ou em “Ambição” os ‘Tchararás’ em que a expressão vocal ocorre no meio e ao final da canção, e em “Ando jururu” com os ‘Chubidudaudau’ Tais elocuições corriqueiras na canção de consumo, se fazem necessárias de interpretação, pois interferem com a dinâmica dos tempos de execução e com os fechamento dos compassos musicais. Tais elocuições continuam ocorrendo nas canções selecionadas por Chediak, em “Flagra” “Livre outra vez” e “Mamãe natureza”, nas expressões mais simples onde ‘lá-lá-lás’, ‘oh-oh-ohs’ e ‘uh-uh-uhs’ foram exprimidas o tratamento foi igualmente rigoroso e as canções foram relidas exatamente como deveriam dentro da tradição mais erudita, e respeitando o chamado universo yê-yê-yê que o rock instaura.

Agora é moda

Agora é moda, sair nua em capa de revista
Agora é moda, pichar a vida de artista
Agora é moda, bionicar o corpo inteiro
Agora é moda, culpar o mercado estrangeiro
Dance, dance, dance - Dancei!
Uh,uh,uh,uh,uh Ah,ah,ah
[...]
Agora é moda, fazer novela de vanguarda
Agora é moda, chegar depois da hora marcada

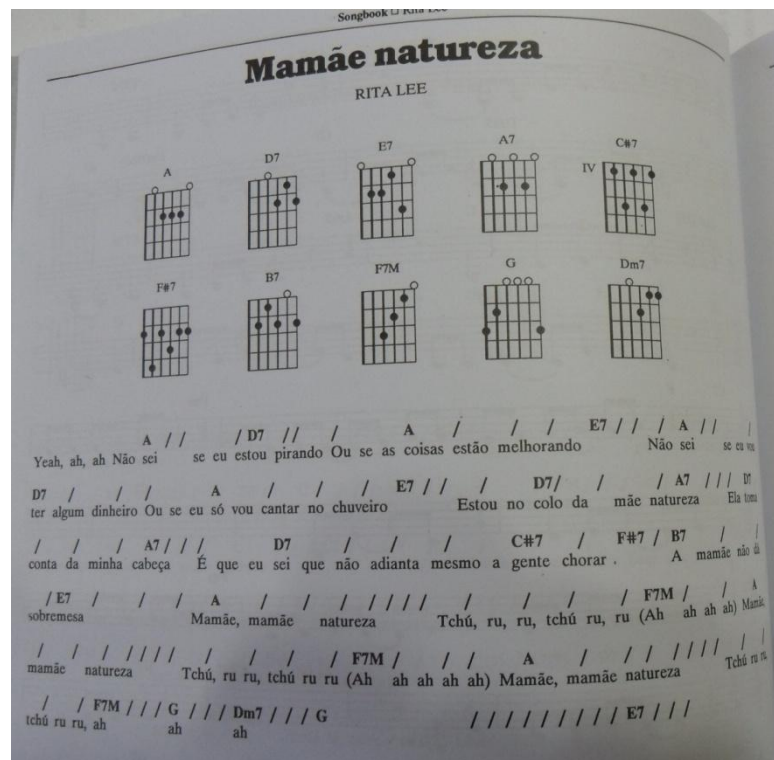
Cheguei!
 Dance, dance, dance - Cansei!
 Uh,uh,uh, Uh,uh,uh Ah,ah,ah
 Tchue-tchue-tchue, Tchue-tchue,tchue, Tchue-tchue,tchue

A divisão silábica particular de Rita Lee em suas construções sonoras, foi também representada graficamente com traços no transcorrer da letra e duplicada com todos os recursos possíveis da notação musical para o universo da cifra musical e da partitura.

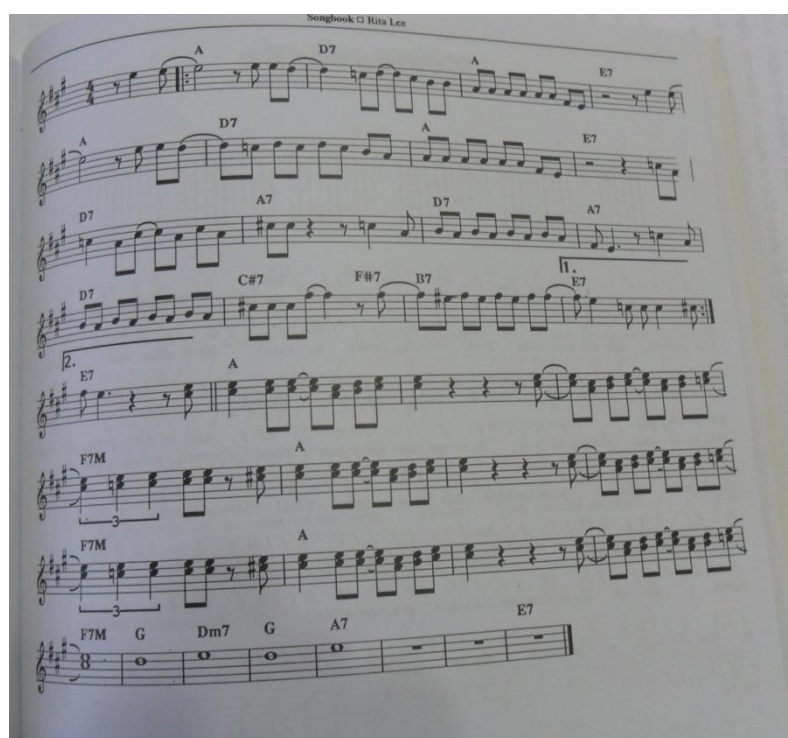
Ambição (Rita Lee)

E // / F#m7 // / E / / / F#M7 // / E // / F#m7 // / E / / / F#m7
 Eu saí pra estra - da E não tenho pra on - de ir Sempre ouvi di - zer
 F#M7 / / / E /
 Tchá, rá, rá, rá O meu mundo ...

Esta divisão silábica que expressa um determinado modo de cantar e que impõe necessidade de solução de problemas de execução musical, que neste material impresso foi reproduzida sempre que possível, tanto nas cifras com os elementos de ligação e de sustentação de acordes, quanto na partitura em sí representado nas síncopas necessárias ao trabalho de um rock adaptado aos gostos latinos americanos.



As posições de violão e cifras prevêm graficamente os tempos dos compassos e oferecerem ao músico um panorama completo de execução. Tal visualização antevê para a partitura a simetria melódica e um parâmetro de harmonização dos elementos vocais que colados ao andamento melódico escapariam ao exercício de notação e seriam dados pela sensibilidade do músico popular, ou sua forma de leitura da canção original em sua costumeira forma de execução. Com se vê abaixo, todo o tempo formal da canção é notado e pretende capturar para o campo erudito a integralidade da experiência sonora das canções altamente voláteis que o rock and roll pressupõe. Meneios vocais e sonoridades destoantes que devem estar previstas para leituras fora do campo de escuta do estilo juvenil e fortemente mercantilizado. As notas e tons das vocalizações estão dados para permitir uma reprodutibilidade no campo erudito das eventualidades sonoras que tem liberdade de convenção absoluta no campo do rock and roll, fixando uma determinada maneira de se fazer música popular.



Os dois songbooks que selecionam a parte mais significativa do repertório da compositora Rita Lee, foram elaborados por Chediak de forma prospectar panoramicamente uma amostragem das 68 canções mais conhecidas de um contingente muito maior. Muito mais vertical foi a escolha de “Mania de você”, canção selecionada

por Almir Chediak entre as 101 melhores canções brasileiras do século passado para compor a seleção do Songbook publicado pela Lumiar no ano de 2004 intitulado “ As 101 melhores canções o século XX”

A criação deste grande sucesso foi explicada pela própria Rita Lee na época do seu lançamento “Nunca fiz música romântica por que nunca me vi envolvida como tema. Agora eu casei e estou apaixonadíssima por meu marido (Roberto de Carvalho) e meus filhos. Por isso escrevi e cantei Mania de você esta balada salerosa.”(CHEDIAK:2004, p.136)

As razões que motivaram a escolha de Chediak, se encontram numa confluência e fatores que envolvem deste o fato da vendagem excepcional que teve o disco de 1979, até o fato de ser uma canção com características amplas de hibridação sonora. Rock and roll, salsa e acordes açucarados com divisões silábicas de ênfases nas vogais, que constroem um plano do que é chamado de “Música Pop” no Brasil.

Mania de você

Meu bem você me dá
Água na boca
Hum! Rum!
Vestindo fantasias
Tirando a roupa
Molhada de suor
De tanto a gente se beijar
De tanto imaginar
Imaginar!
Loucuras...
A gente faz o amor
Por telepatia
No chão, no mar, na lua
Na melodia
Mania de você
De tanto a gente se beijar
De tanto imaginar
Imaginar!
Loucuras...
Nada melhor
Do que não fazer nada
Só prá deitar
E rolar com você...(2x)
E rolar com você...(2x)
[...]
Meu bem você me dá
Água na boca!

O trabalho de Chediak que se repetiu com outros artistas, além de solucionar um problema editorial, do mercado de cifras musicais, que anteriormente difundiam folhetos baratos em papel jornal o material do cancionero da música de consumo, para aprendizado e execução; ganhou com estas obras um selo de qualidade e respeitabilidade, e funciona como filtro daquilo que transita da cultura dita popular ou de massa, para o campo de uma cultura geral que pode ser apropriada adequadamente pela cultura erudita.

A apropriação editorial efetuada por Chediak realiza uma leitura sobre o passado em que canção crítica (de protesto) e de consumo (alienada) se confundem e funcionam como uma nova linguagem que como elemento explosivo se volta contra as categorias da música clássica erudita. Estilhaços do Tropicalismo que nos anos 1980 se manifestam numa canção muito menos pretensiosa do que em fins da década de 1960, mas se legitimam por meio de estratégias e instrumentos editoriais como este material que opera um trânsito da arte que interpenetra-se e conforma-se ao lugar da cultura geral conforme aponta Santiago e Moriconi, se efetivam por completo dos anos 1980 até o final do século XX

Os trânsitos entre os extratos sociais no caso da ‘Biblioteque Bleu’ que foi analisada por Chartier, puderam ser notados no sentido da “alta” literatura em direção a “baixa”, com bem notou Chartier, no caso do material de Rita Lee se mostram invertidos, é todo um material popular e de consumo que transita das massas para as tradições letradas e que se inscrevem entre os elementos formais da notação musical. Mais do que isso, é uma espécie de seleção da memória musical que fica documentada e dá legitimidade a noção de uma cultura brasileira dos anos 1970-80. Essa solução musical também funciona na luta de representações de nossa identidade e capacidade de transformação do capital artístico em uma espiral de ascese da noção de cultura no qual o movimento do tropicalismo foi uma forte expressão, e seus desdobramentos na obra de Rita Lee se fazem evidentes, e em algumas vezes contudentes. É o divertimento popular sendo lançado para dentro do universo erudito (canônico) nesta bifurcação que a indústria do livro de partituras instaura, buscando a interpretação das performances, de uma cultura que entre erudita, letrada, popular, de massa, formalista, mediática ou artesanal cada vez mais se converte em pluralidade das mestiçagens, hibridismos e atos

de mistura planejados como uma subversão das convenções, que inaugura espaços de circulação.

Considerações finais

A canção de Rita Lee é assim uma canção crítica sem ser engajada, ganha status de categoria letrada sem possuir vínculos estreitos com a poesia talvez em virtude de possuir uma poética performativa da fala cotidiana, uma canção que está a serviço do mercado mas que desdenha das legitimações que este mesmo mercado impõe.

Aparentemente longe da perspectiva clássica ou erudita mas com um núcleo arcaico de inocência e imediaticidade que constitui a raiz da poesia. Transitória, flexível e crítica, na medida em que as prosódias e o tom irônico se apresentam, e acabam constituindo um lugar digno de nota a ponto de ganhar espaço de circulação entre os livros voltados ao ensino do cancionário popular não só para as classes populares, pois o universo de leitura específico a que se dirige o songbook, que comporta uma leitura intensiva e de memorização dos fraseados musicais populares, mas também para um público com um horizonte de expectativa e um habitus que se apropria dos signos do mercado de consumo e o transfigura em uma nova imagem.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes gráficas, 2002

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades. In: **À beira da falésia: a história entre as certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed Universidade/UFRGS, 2002

_____. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp.179-192. p.181

_____. **Textos, Impressos, Leituras**. In: A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. São Paulo: Revista Brasileira de História v. 18 n 35, 1998

DARNTON, Robert. O que é história dos livros. In: **O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. **Contribuições teórico-metodológicas da história da leitura para o campo da educação musical: a perspectiva de Roger Chartier**. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 19-28, set. 2009. p. 25

- GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 p. 155
- SANTIAGO, Silviano. Democratização do Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte) In: ANTELO, Raul. Et al. (Orgs). **Declínio da Arte - Ascensão da cultura**. Florianópolis: ABRALIC, 1998
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: Engajamento Político e Indústria cultural na MPB(1959-1969)** São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010
- _____. A canção crítica. In: DUARTE, Sergio Duarte; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003
- _____. A Canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José. **Decantando a República, v.1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- MORICONI, Italo. Tropicalismo, música popular e poesia. In: DUARTE, Sergio Duarte; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003
- PIANNA, Giovanni. **A Filosofia da Música**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001
- Rita Lee / **Rita Lee**; idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 96p. - (Songbook; v.1)
- Rita Lee / **Rita Lee**; idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 96p. - (Songbook; v.2)
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera, 2007
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Anos 70 – 1. Música popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980