Canções das mídias nos anos 1950: a performance e a *persona vocal* da cantora Maysa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Raphael Fernandes Lopes Farias
Universidade Paulista - UNIP

Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista - UNIP

Resumo: O presente trabalho aborda a música popular brasileira a partir da cantora Maysa. Acreditamos que a cantora exerceu a síntese de gêneros musicais diversos em um momento de transformação tecnológica nas mídias audiovisuais, no Brasil. A partir dos conceitos de performance, movência e nomadismo de Paul Zumthor (1997;2012) e da ideia de *persona vocal*, buscamos explicar como uma cantora emprega sua marca pessoal em múltiplas gravações/apresentações, bem como atribui suas características a esses gêneros. Exemplos do período aqui abordado (anos 1950) servem para compreender a construção de estéticas e estilos no cancioneiro popular brasileiro.

Palavras-chave: Canção. Performance. Maysa. Mídias.

Songs of the Media in the 1950s: the Performance and Vocal Persona of the Singer Maysa

Abstract: The present work approaches the popular Brazilian music based on the singer Maysa. We believe that the singer exerted the synthesis of diverse musical genres at a time of technological transformation in the audiovisual media in Brazil. From the concepts of performance, movence and nomadism by Paul Zumthor (1997, 2012) and the idea of vocal persona, we seek to explain how a singer uses her personal brand in multiple recordings / presentations, as well as attributes their characteristics to these genres. Examples of the period covered here (1950s) serve to understand the construction of aesthetics and styles in the Brazilian popular songs.

Keywords: Song. Performance. Maysa. Media.

1. Introdução

Para além de um silêncio e uma ausência histórica, percebe-se uma carência de estudos analíticos no que diz respeito às canções nacionais que sofreram influências estrangeiras, criando versões locais de natureza "nômade" (ZUMTHOR, 1997;2014) no período entre os anos 1950 e 1960, época da massificação da indústria fonográfica brasileira. Esse repertório gravado em discos e tocado no rádio por artistas nacionais ou estrangeiros, em turnês pelo país e até em programas da recém-chegada Tevê, propiciaram trânsitos e intercâmbios culturais, modificando, muitas vezes, condições de produção e a própria dinâmica da cultura midiática. No caso das canções de matriz hispânica, percebe-se o quanto o bolero e o samba-canção se fundiram, dando origem ao subgênero sambolero, fenômeno peculiar dos anos 1940 e 1950.

Nesse mesmo sentido, percebe-se que, embora a canção hispânica e seus hibridismos nacionais com samba-canção tenham sido predominantes nos anos 1940 e 1950, e a canção italiana tenha conquistado o público nos anos 1960, outras línguas e culturas estiveram presentes na paisagem sonora brasileira: em outras palavras, a coexistência de canções de internacionais de diversas procedências no cenário musical entre 1950 e 1960, estendendo-se à década seguinte, são as canções em castelhano, as francesas, além das brasileiras e das anglófonas – iniciando no jazz e passando ao *rock*.

Algumas questões norteiam o raciocínio que segue nas páginas adiante, tais como, quando os samboleros deram lugar à Bossa Nova? Fica evidenciado que a cantora Maysa, consagrada com sambas-canções ao gosto bolerístico e um considerável número de canções em francês, ao gravar *Se todos fossem iguais a você,* ainda em 1957 – portanto antes do "marco" fixado pelo disco *Canção do amor demais* – como primeira faixa de seu segundo disco chancelado a mudança estética que já vinha ocorrendo? A busca por responder se há ou não rompimentos estéticos e ou comerciais se mostra ainda menos importante do que compreender que alguns atores nesses processos, tais como a cantora Maysa, detém em sua trajetória uma espécie de síntese que enuncia e explica fenômenos em torno da ideia de performance, movência e nomadismo, que respondem de uma maneira mais profícua a tais questionamentos.

2. *Pobre samba meu*... O nacional e o estrangeiro na música popular brasileira

Tendo uma relação de seus intérpretes e compositores locais, analisa-se o comportamento das mídias no processo de alternância de cenários musicais: do samba para o bolero, do bolero para a Bossa, da Bossa para o rock e a coexistência desses gêneros. Aqui, entram questões de nomadismo e movência, enunciadas por Zumthor (1997;2014).

O fato da mistura de nacionalidades presente na música brasileira fora percebido pelo compositor Carlos Lyra, demonstrando em sua canção *Criticando*, de 1956. Nessa canção, Lyra faz uma síntese das principais influências da música brasileira no momento e o arranjo do grupo *Os Cariocas* exibe um samba já permeado pelas citações que surgem ao longo da canção, toda vez em que retorna para o ritmo de samba. A letra e o arranjo que brincam com estereótipos culturais, mostram, na verdade, o que se pode constatar: o samba e a música estrangeira tornaram-se híbridos em uma cultura que veio se interpenetrando ao longo dos anos 1950, a despeito de seus pontos de resistência ou folclorização. (NAPOLITANO, 2001; 2010).

Partindo desse ponto, emergem questões sobre as matrizes da canção popular midiática brasileira: os processos de hibridização da música local com as canções estrangeiras, as circularidades culturais, a formação de um gosto estético, os processos de identidade cultural pela música, os mecanismos midiáticos que proporcionam a criação, a difusão, circulação, renovação e rememoração de repertórios, levando em conta os processos performáticos dos artistas envolvidos nesse cenário.

3. A construção de uma persona vocal pelas tecnologias sonoras

As relações de sentidos presentes na memória de cantoras do período áureo do rádio está inserida em complexo do campo das produções simbólicas (BOURDIEU, 2015) da música gravada ou veiculada por meios de comunicação de massa, e nos serve como um viés de análise de função heurística para entender uma realidade social construída por uma teia de relações mais sutis.

O produto que está fonofixado (CHION, 1994) nos discos ou nos fonogramas, juntamente com os outros elementos de *performance* passam a fazer parte dos critérios de análise: o tempo de existência do fonograma, às vezes é perceptível pelo exercício de escuta. Ainda, somada ao padrão de pronúncia, a emissão vocal, e, mais particularmente, a "mímica vocal" (FONÁGY, 1983)[1]constituem elementos relevantes, justamente por trazer informações precisas acerca de como se proferiam as *performances*, na época em que os registros foram efetuados e, assim, oferecer elementos para detecção dos elementos que compõem os padrões de gosto.

A voz é singular, única, índice da personalidade tão seguro como as impressões digitais. Pode recolher-se uma amostra precisa dessa voz num lapso de tempo que vai de quarenta e cinco a setenta segundos (CASTARÈDE, 1998, p. 232). Se a voz falada expressa esta identidade, a voz cantada, através de suas particularidades performáticas pode revelar-se na construção de uma nova personalidade, uma personagem vocal.

Evocamos, então, a criação de "mitos" vocais, tais como Caruso, que transformou sua voz em mercadoria e modelo, bem como de sinônimo de alta fidelidade para aparelhos de reprodução sonora em sua época. Por falar em mito, do ponto de vista vocal, não poderíamos deixar de citar o caso de Maria Callas, que nos anos 1950 introduziu novos efeitos no modo de cantar, fazendo reviverem a voz da *soprano drammatico d'aggilità* e papéis havia longa data ausentes dos cartazes (Anna Bolena, Lady Macbeth, Abigaille, da *Nabucco* etc.), dentre outras mulheres de voz excepcional e grande inteligência musical, como Joan Sutherland e Marilyn Horne. Daí se pode concluir que a voz do século passado, e ainda no nosso século, é

predominantemente feminina. Dados exemplos dentro do contexto da música dita "erudita", passemos à música popular, mais precisamente à cantora Maysa.

A pesquisadora de música popular e questões de gênero, Carol Murgel (2011), a aponta, juntamente com Dolores Duran, como uma das vozes mais lembradas do samba-canção dos anos 1950, ressaltando semelhanças entre ambas: compunham e tiveram casamentos brevíssimos. Diferente seria a condição de Maysa: oriunda de família abastada, contraiu matrimônio com André Matarazzo, um dos herdeiros do imenso conglomerado industrial dos Matarazzo, em São Paulo. Consolidou sua imagem quase como uma mártir que renuncia ao sacramento do matrimônio para se dedicar à sua vocação, a arte (Figura 10), enviando recados de amor via canções – como ocorrera com Dalva de Oliveira, ainda que as composições não fossem de autoria desta. Maysa assinou suas canções – como o caso de *Ouça*, de 1958, um de seus primeiros sucessos: *Ouça, vá viver / sua vida com outro bem / hoje eu já cansei / de para você não ser ninguém / [...] / Vai lembrar que um dia existiu / um alguém que só carinho pediu / e você, fez questão de não dar / fez questão de negar.*

Transformando sua vivência pessoal em canção, a cantora não só rompe as barreiras das esferas pública e privada, da atriz que interpreta uma história alheia ou a um mito, mas canta a própria vida e cria uma marca de si mesma. As canções, portanto, refletiriam experiências individuais, a partir da construção de associações entre elas e as emoções da vida privada e, ao mesmo tempo, refletindo experiências coletivas, que produziam pertencimentos e experiências dos ouvintes com os artistas, cantores, músicos e com outros fãs (FRITH 1996 apud PEREIRA, 2016).

4. Sambolero ou *Fossa Nova*? A persona musical de Maysa

Maysa compôs muitas das músicas às quais deu voz. Sua persona é bastante instigante, no sentido de que escrevia para si mesma - ao contrário de Dalva de Oliveira, por exemplo, que granjeou uma legião de compositores em torno de seu drama pessoal - e de um modo bastante intimista, revelando, por vezes, questões existenciais. Teve sua identidade ou persona musical construída com auxílio indispensável de dois arranjadores: Rafael Puglielli e principalmente Enrico Simonetti.

Originalmente lançada no LP *Convite para ouvir Maysa nº 2*, a canção *Meu mundo caiu* inaugura o trabalho de Enrico Simonetti como arranjador de boa parte da obra da cantora. Ele fez os arranjos de três dos quatro LPs da série *Convite para ouvir Maysa*. Portanto, é responsável pela construção da identidade da cantora no seu começo de carreira, feito dividido com Rafael Puglielli, que arranjou seu *début*, o primeiro *Convite para ouvir*

Maysa, em 1956. Puglielli, que arranjou o primeiro sucesso de Maysa, a canção *Ouça*, tinha estilo diferente do de Simonetti, que "era mais jazzístico e dava aos seus arranjos um suingue diferente" (SILVA, 2002).

A canção *Ouça* possui um arranjo repleto de instrumentos sinfônicos, de introdução pomposa anunciada por cordas, onde se ouve harpa, fagote e oboé, o que dá à canção construída sobre os estilemas do Romantismo. *Meu mundo caiu*, apresenta um solo de trombone logo na entrada – o mesmo que aparece na gravação executada no Japão – tocado por Renato Caucchiolli[2], que é, segundo Walter Silva, "a marca registrada do disco e a assinatura de Simonetti" (2002, p.243).

Situação emblemática é a gravação televisiva de Maysa cantando no Japão, em 1960. Nesse mesmo ano estava em cartaz no Japão o filme *Orfeu Negro*, que, dentre muitas coisas, mostrava cenas do carnaval carioca, em que se podia ouvir samba. Antes de iniciar sua récita na televisão japonesa, o apresentador, com auxílio de um tradutor, pergunta a Maysa se o samba e o carnaval eram daquele jeito que se viam no filme. A cantora replica dizendo que sim, o carnaval era aquilo, mas que o samba que ela canta "não tem absolutamente nada a ver com carnaval". Seguiram-se então, as canções *Meu mundo caiu*, de autoria própria e *Manhã de carnaval*, de Antônio Maria e Luiz Bonfá. Na gravação, que também pode ser assistida no site *Youtube*[3], vê-se a cantora incomodada e, ao final da apresentação, ela diz que os *playbacks* que cantou foram gravados no Japão, "de forma que talvez não correspondam ao nosso ritmo".

De acordo com Lira Neto, biógrafo de Maysa, "os músicos japoneses teriam tentado, em vão, reproduzir os arranjos originais de Simonetti" (2008, p.139). Vale relembrar ainda as palavras de Fabbri (1982 apud PEREIRA, 2016, p.33): "(...) os usos e apropriações das músicas feitas pelos ouvintes, nem sempre coincidem com as categorias dadas pela autoria".

O samba-canção *Amargura* é uma composição de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro, de 1949. Segue uma comparação entre as versões de 1949 e de 1959.

A letra parece descrever o *modus vivendi* das personagens das canções românticas dos gêneros boleros e sambas-canções da época: de alguma forma, pede a superação da realidade "amarga"; sair da introspecção e do sofrimento, da escuridão, em busca do sol que brilha, do mar... Temas presentes na Bossa Nova, que carecem de maiores análises que não cabem neste trabalho. O arranjo[4] da primeira versão, gravada pelo cantor Lúcio Alves em 1949, difere em alguns pontos dos samboleros da época. Há uma levíssima percussão – bateria com escovinhas - e um violão é mais percebido no acompanhamento rítmico. Há cordas que fazem contraponto ao cantor e o piano aparece na ponte entre as duas primeiras

estrofes e as duas últimas. O andamento é lento e o canto, contido, com aparente proximidade do cantor com ao microfone, sem vibratos exagerados e sílabas longas. Tal como ocorre em canções como *Copacabana*, tida como um prenúncio da Bossa Nova por alguns estudiosos da música brasileira.

A versão gravada por Maysa consta no LP *Convite para ouvir Maysa, nº 4* e foi arranjada por Enrico Simonetti, em 1959. Em comparação ao canto de Lúcio Alves, a voz de Maysa soa com mais brilho, com efeitos de eco, com ataques mais fortes e com mais *portamento*. Apesar dos 10 anos de distância, a versão de Maysa e Simonetti se aproxima mais de um sambolero do que aquela de Lúcio Alves, principalmente pela presença da percussão ao longo de toda a gravação e a versão primeira, de Copia e Lúcio Alves, é mais contida tanto em recursos vocais quanto na sonoridade em geral.

É possível fazer uma divisão entre cantoras mais "antigas" e mais "modernas" no que diz respeito ao estilo. Rafaela González (2017) cita uma possível divisão entre uma vertente tradicional e outra moderna. A primeira engloba cantores como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, entre outros, e está ligada a grandiloquência interpretativa e "formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega" (SEVERIANO, 2009 apud GONZÁLEZ, 2017, p. 64); a segunda tem como partidários Maysa, Dolores Duran, Dick Farney, Nora Ney, entre outros, e preza pelo intimismo, fazendo um "canto mais articulado com a dinâmica da fala" (GONZÁLEZ, 2017, p.65). Encontra-se, então, como demonstra González (2017), pelo menos duas maneiras distintas de expressar as mazelas e os sofrimentos de amor do *sambolero*: uma voz que, potente, grita desesperada e outra que faz confidências mais "ao pé do ouvido".

5. O local e o estrangeiro; o antigo e o moderno em Maysa: Considerações Finais

Se o samba-canção, por mais semelhanças que tenha com o bolero, talvez não possa ser chamado de bolero brasileiro, por uma série de questões, tampouco se pode menosprezar as mudanças ocorridas no gênero, principalmente pela influência mesma do bolero, não sendo, portanto, o samba-canção o mesmo samba dos anos 1920 ou 1930. Mais que isso, ambos os gêneros, bolero e samba-canção, possuem matrizes culturais parecidas e se confundem dentro do território brasileiro nos anos 1940 e 1950, dando origem a uma ambiência e a formas peculiares, ainda que formal e conceitualmente intrincadas.

O momento em que Maysa desponta para o sucesso também é caracterizando por um entrecruzamento não só de estéticas, mas de tecnologias midiáticas: a substituição do disco 78 RPM pelo *long play*, a chegada da televisão no Brasil e a criação de um *cast* oriundo do rádio

e dos discos. O ponto de encontro dessas mídias no campo da produção musical ponde ser enxergado a partir da cantora Maysa como um ícone artístico da mudança tecnológica e do limiar entre mídias e estéticas. Ela cantava sambas-canções, boleros, canções francesas e italianas e até *jazz* e *rock*, como toda a carga vocal e gestual que caracteriza sua performance, muito ligada ao samba-canção e ao bolero, ao mesmo tempo em que flertava com a Bossa Nova e seu espírito de modernidade.

Em seu programa na *Tv Record*, estreado em 1957, Maysa apresentava canções de repertório variado: desde músicas autorais – ao estilo *sambolero* - e Bossas as mais recentes, recebendo músicos convidados, expondo, dessa maneira, um trânsito entre gêneros musicais, estéticas e performances. Para alguns autores, no entanto, suas interpretações de Bossa Nova não soavam harmônicas à proposta daquela estética, tendo em vista detalhes de sua *persona vocal* ainda que seu prestígio servisse como chancela para a novidade musical (MELLO 2017; NETO 2007). A despeito de embaraços estéticos, o programa *Convite para Ouvir Maysa* serviu como experimento para uma mídia que nascia no Brasil – a televisão – possibilitando testar audiências, recepção de gêneros musicais, técnicas de câmera e áudio, dentre outros aspectos que lidam com a memória, cultura das mídias e canção – para as mídias.

Adotando o pensamento de Zumthor (1985; 1997; 2005), pensamos especificamente no caso da canção midiática, que deve ser entendida como um desdobramento da oralidade tecnicamente mediatizada - modalidade em que se desenvolve a canção das mídias (VALENTE, 2003). O que a caracteriza é a *performance* é que nela as tecnologias vigentes permitem o apagamento dos vestígios espaciais da voz ao vivo. Perde-se, ainda, a *tatilidade* e, em grande medida, a *"*corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão*"* (ZUMTHOR, 2005, p.19). A música popular neste caso, parece ser mais profícua para este tipo de análise, já que nela, o cantor se exprime através de uma personagem e pode cria-lo sem que as regras de uma semântica rígida seja determinante neste processo. O cantor, na canção pode mudar as regras da música, jogando seja com elementos rítmicos, bem como timbrísticos.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* (Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli), 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTARÈDE, M. F. *A voz e seus sortilégios.* Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

CHION, M. **Musiques: médias et technologies.** Paris: Flammarion, 1994.

COLI, Juliana M. FARIAS, Raphael F. Lopes. Estética e memória da canção das mídias a partir dos registros fonográficos das cantoras do rádio nos anos 1950. **Dispositiva**. Belo Horizonte, v. 7 (11). 2018

GONZÁLEZ, Rafaela Rohsbacker. **Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950**. Dissertação (mestrado em música). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)**. SESC/Editora34, São Paulo: 2007.

MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo. **A canção no feminino**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música.** Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A "Música brasileira na década de 1950". **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

NETO, Lira. **Maysa: só numa multidão de amores**. São Paulo: Globo, 2007

PEREIRA, Simone, L; Ulhôa, Martha (orgs.) Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In **Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina.** Rio de Janeiro: Folio, 2016

SILVA, WALTER. **Vou te contar. Histórias de música popular brasileira**. São Paulo: Codex, 2002.

VALENTE, H. A. D. As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.
_____. *Escritura e nomadismo.* São Paulo, Ateliê, 2005.

_____. Performance, Recepção e Leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Notas

[1] *Mímica vocal* designa a gesticulação facial executada ao se pronunciar os fonemas, capaz de ser percebida pela escuta (FONÁGY, 1983).
[2] Também conhecido como Renato do Trombone.
[3] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BgkEb_EHaP0>. Acesso em: 25 agosto 2017.
[4] No disco 78 RPM está escrito que Lúcio Alves é acompanhado por Copia [Nicolino] e sua orquestra. O presente trabalho não sabe responder se o arranjo é de Radamés e Copia apenas coordenou a gravação ou se também fez o arranjo.