

Nelson Coelho de Castro e a tensão comunicativa da canção brasileira¹

Nelson Coelho de Castro and the communicative tension on Brazilian song

João Vicente Ribas²
pampurba@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe a análise de uma entrevista concedida pelo cancionista brasileiro Nelson Coelho de Castro, ao programa *Jornal do Almoço* (RBS TV), em 1986. O objetivo é tanto interpretar a *performance* do entrevistado quanto analisar a canção que é apresentada, levando em conta sua trajetória e o contexto do programa de televisão. Tem-se em vista o posicionamento do artista perante a Música Popular Brasileira (MPB) e a produção independente, afetadas naquele final de século por transformações tecnológicas e culturais. Toma-se como referencial teórico o modelo de análise de canção de Luiz Tatit (2002) e os vetores ligados ao conceito de canção das mídias, de Heloísa de A. D. Valente (2003). Observa-se, assim, a constante tensão no contexto midiático e cultural entre a postura crítica e a adequação.

Palavras-chave: comunicação, canção, televisão, MPB.

ABSTRACT

The proposal of this article is to analyze an interview given by the Brazilian singer/songwriter Nelson Coelho de Castro to *Jornal do Almoço* (RBS TV) in 1986. The objective is to interpret the interviewee's performance as well as to analyze the song he played, considering his trajectory and the context of the television show. We have in mind the artist's position on Brazilian popular music (MPB) and the independent production, affected at the end of that century by technological and cultural changes. The model of song analysis by Luiz Tatit (2002) and the vectors associated with the concept *canção das mídias*, by Heloísa de A. D. Valente (2003), are taken as theoretical references. Therefore, we observe the constant tension in the mediatic and cultural context between the critical stance and adequacy.

Keywords: communications, song, television, MPB.

Introdução

1986. O primeiro Compact Disc (CD) era lançado no Brasil³. Faltava carne. Na televisão, em cores (embora ainda houvesse aparelhos em preto e branco), o cancionista Nelson Coelho de Castro convidava o público para

uma temporada de shows no Teatro Renascença em Porto Alegre. E se não havia carne de gado no mercado, por decorrência do Plano Cruzado implementado pelo governo de José Sarney para conter a inflação, o show do artista gaúcho já tinha nome: “A Carne”. Sua veia cronista utilizava como metáfora a questão política e de abastecimento para comentar as mudanças culturais provocadas pelo

¹ Trabalho apresentado em 2016 no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Av. Ipiranga, 6681, Partenon, 90619-900, Porto Alegre, RS, Brasil.

³ A cantora Nara Leão gravou no Japão em 1985 o CD *Garota de Ipanema* (Nara Leão, 2012). O disco foi lançado em 1986 no mercado nacional e ficou marcado como primeiro álbum de artista brasileiro neste formato (Gazeta do Povo, 2015).

desenvolvimento tecnológico. Propunha poeticamente menos relações hiperdigitais e mais toque carnal.

“A Carne” ficou em cartaz de quinta a domingo, em um momento que pode ser considerado áureo na carreira deste porto-alegrense, nascido em 1954. Após lançar o primeiro LP individual (*Juntos*, 1981), de forma independente, e o segundo pela gravadora paulista RGE (*Nelson Coelho de Castro*, 1983), com o sucesso *Vim vadiá*, Nelson lançou o terceiro por outra gravadora nacional (*Força D’água*, 1985), a BMG/Ariola. Neste momento o cancionista já havia vencido o *I Festival Latino-Americano da Canção – Musicanto*; ganhado, por trilhas para teatro, dois troféus Açorianos, prêmio mais expressivo da arte gaúcha; e recebido o título de Personalidade do Ano, conferido pela crítica especializada de Porto Alegre (Mann, 2002).

O cancionista vivia na época certo anseio por sucesso nacional, preparando-se para ir ao Rio de Janeiro promover o disco recém lançado, algo que não veio a transcorrer nos moldes de um grande artista contratado na indústria fonográfica brasileira em tempos de vultosas vendagens e lucros⁴. Depreende-se esta conclusão do fato que apenas uma década após aquela entrevista lançaria outro álbum (*Verniz da Madrugada*, 1996), o primeiro em CD. O disco marcaria seu retorno à forma independente de produção.

No estúdio da RBS TV, durante o programa local de maior audiência do Estado (Jornal do Almoço)⁵, o músico falou e cantou ao vivo. Neste artigo, propõe-se analisar os 4 minutos e 52 segundos desta entrevista, incluindo a canção tocada e a conversa. Para tanto, são utilizados os conceitos articulados por Heloisa Valente (2003) em torno da *canção das mídias*, dialogando com o método de análise de Luiz Tatit (2002).

MPB no sul

Em verbete biográfico sobre Nelson Coelho de Castro, a jornalista Mônica Kanitz (2002, p. 123) afir-

ma que se trata de um artista original, “que tem algo a dizer”, e que viveu seus tempos áureos no começo da década de 1980, mas “perdeu espaço, como todos os bons fazedores de MPB, na virada dos 80 para os 90”. A biógrafa descreve o contexto em que Nelson despontou no cenário musical local, quando segundo ela “a maioria dos músicos preenchia suas composições com ritmos regionais e latinos”. Já Nelson, “um cara totalmente urbano”, fazia sambas e marchas. Para compreender melhor este cenário “da maioria”, recorremos à pesquisa de Arthur de Faria, para quem, a partir do grupo Almôndegas, em 1975, criou-se um sistema da música popular e da moderna canção porto-alegrense. Não seria uma tentativa de ser ou aderir à MPB. Segundo Faria, a gênese dos compositores de música popular em Porto Alegre “tem algum gesto em direção a uma geografia estética localizada neste ponto do mundo”. Isto significa que utilizavam ritmos regionais, com uma pegada mais contemporânea. As letras também buscavam uma temática que refletisse o mundo e a época em que estavam vivendo: “canções com sotaque gaúcho, sem necessariamente ter que falar das coisas do campo” (Faria, 2012, p. 76-77). Podiam tocar milonga (ritmo característico do pampa), ou abordar lendas indígenas, mas sem necessariamente filiar-se ao gauchesco, manifestação regional que busca uma identificação num passado glorioso⁶.

Diferente, Nelson Coelho de Castro estaria mais ligado a compositores que se inspiravam em sambas e ritmos característicos da música brasileira em geral. Lupicínio Rodrigues foi o de maior sucesso, na geração anterior à dos setentistas, com repertório repleto de sambas-canções.

Diante destas concepções, fica mais difícil enquadrar Nelson no sistema da música regional. Pois o cancionista investiu mais na MPB, a mesma dos mestres que ele reverencia na entrevista (conforme veremos a

⁴ Nos anos 1970, ocorre a consolidação da televisão como veículo de massa e a estruturação do cinema nacional, das indústrias fonográfica, editorial e publicitária. Acompanhando o aumento do mercado de bens materiais, especificamente a venda de aparelhos eletrônicos domésticos, houve expressivo incremento na venda de fonogramas. “Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%” (Ortiz, 1987, p. 127).

⁵ O Jornal do Almoço (JA) é produzido desde 1972 no Rio Grande do Sul. Hinerasky caracteriza-o como um dos programas de variedades mais tradicionais da RBS TV. “Além de destacar as principais notícias do dia, é um telejornal de entretenimento e cultura. Apresenta entrevistas e comentaristas de política, economia, geral e esporte. Em diferentes dias da semana são apresentados diversos quadros. Alguns são veiculados para todo o estado, mas as emissoras do interior também produzem quadros específicos nos blocos locais” (2003, p. 186).

⁶ Segundo o antropólogo Ruben George Oliven, a identidade do gaúcho brasileiro refere-se a uma figura marcada “pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc.” (2006, p. 66).

seguir), como Caetano Veloso e Gilberto Gil⁷. O que não significa que não tivesse originalidade. A característica regional de sua arte fica mais evidente nas letras do que nos ritmos. Quando venceu o festival Musicanto em 1983, por exemplo, foi com uma toada sobre a herança guarani. E mais tarde ficaria claro que aquela era uma exceção, em uma discografia marcada por temas mais ligados ao presente e ao meio urbano.

Em livro sobre a poesia gaúcha, Fischer (1998, p. 108) escreve que a partir de 1975 apareceram “novos compositores dispostos a rever o patrimônio cultural do estado, captando ao mesmo tempo os sinais gauchescos e as pulsações urbanas que se sentiam, numa Porto Alegre cada vez mais cosmopolita, ou menos provinciana”. Sobre Nelson, o pesquisador diz que teve o mérito de inserir nas canções assuntos, lugares e pessoas do cotidiano da cidade, com viés crítico.

Importante notar que, além de proporcionar um novo sistema estético de uma canção popular urbana porto-alegrense, a cena musical que se intensificou a partir de 1975 na cidade também significou a criação de diversos espaços de encontro entre novos artistas e público. Naquele ano se realizaram as Rodas de Som, shows semanais no Teatro de Arena. Outro palco importante foi o dos festivais Musipuc, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Já a rádio Continental 1120 começaria a gravar em estúdio os artistas locais, através do programa de Julio Fürst, e promoveria nos anos seguintes 12 concertos Vivendo a Vida de Lee⁸. Com palco e rádio, o público teria crescido e lotado os concertos. Gravaram-se e venderam-se LPs. Corroborando, Juarez Fonseca escreveu que em 1975 teriam sido gravados os discos de estreia “dos dois grupos que definiram a novidade da fusão das músicas regional e urbana: Os Almôndegas, de Kleiton e Kledir, e o Pentagrama, de Ivaldo Roque, Jerônimo Jardim e Lomma” (1998, p. 185). Mas o jornalista faz uma ressalva importante, quando afirma que esse período de descoberta e euforia teria durado pouco. Segundo ele, os shows nacionais chegaram a Porto Alegre em cada vez maior número, com melhor qualidade artística e técnica. Assim, teria ocorrido o retraimento do público em relação

aos artistas locais. Mesmo assim, na avaliação de Fonseca, depois daqueles anos, um certo preconceito que existia contra a música produzida localmente teria terminado.

O momento da entrevista na trajetória de Nelson Coelho de Castro

Mais do que o período de gênese da moderna canção popular urbana porto-alegrense, interessa-nos neste ensaio justamente o período posterior, de transição tecnológica e choque entre as produções locais e as nacionais, conforme Fonseca descreveu no trecho citado acima. Pois é nesta época em que ocorre a entrevista a ser analisada, em espaço nobre na televisão, para divulgar uma temporada de shows na cidade.

Trata-se de uma fase de transição na indústria da música brasileira, no final do século XX e início do século XXI, período caracterizado por dois tipos de agentes produtores e atuantes no mercado fonográfico: os independentes e as *majors* (Herschmann, 2010, p. 38-39). Nelson Coelho de Castro teve o primeiro registro fonográfico em 1978 no LP coletivo *Paralelo 30*, lançado pelo estúdio/gravadora local ISAEC, com compositores de destaque na cena porto-alegrense. No ano seguinte, gravou um compacto solo com duas canções. Conforme Henrique Mann, uma delas, *Faz a cabeça*, foi bastante executada nas rádios locais: “A esta altura, Nelson lotava teatros em suas apresentações e sentia a necessidade de produzir um LP” (2002, p. 124). Seu primeiro álbum, *Juntos* (1981) teria sido um marco para a música gaúcha.

Nelson inaugura uma nova forma de atitude para o disco independente, adotando um sistema de vendas antecipada de bônus [...] e assumindo uma postura definitiva. [...] o artista passou a agir como se ele próprio fosse uma ‘gravadora’, encarregando-se pessoalmente de todas as etapas da pré-produção até a distribuição e divulgação, com plena autoridade sobre todo o processo dentro

⁷ Além de ícones da Música Popular Brasileira, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram protagonistas do Tropicalismo, movimento descrito por Roberto Schwarz com suas ambiguidades, como a copresença de elementos como a crítica estética e o consumo. “O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico” (1978, p. 74).

⁸ A rádio Continental AM teria sido a primeira emissora gaúcha voltada ao público jovem, entre 1971 e 1980. Para Lucio Haeser (2007, p. 185), a iniciativa de gravar músicos locais e rodar as canções na programação foi uma das principais contribuições da emissora à cultura de Porto Alegre: “O fenômeno é apontado como o responsável pela criação do que mais tarde se convencionou chamar de MPG, a Música Popular Gaúcha”.

do espectro da música urbana de Porto Alegre e da geração dos anos 70/80 (Mann, 2002, p. 124).

Após esta empreitada independente, em 1983, consegue contrato com a gravadora RGE, de São Paulo, pela qual lança o terceiro álbum, homônimo. Era uma gravadora de aspirações nacionais, mas sem a estrutura de uma *major*, conforme os moldes que irão se estabelecer a partir das transnacionais Philips/PolyGram⁹, Warner Music Brasil e BMG/Ariola (Vicente e De Marchi, 2014, p. 17). Só em 1985 é que assina com uma grande gravadora. A espanhola Ariola distribuiu o LP *Força D'Água*, gravado nos estúdios da mesma ISAEC em Porto Alegre e mixado na PolyGram no Rio de Janeiro. Sob esse novo contrato, ele concederia entrevista ao Jornal do Almoço no ano seguinte.

Nelson Coelho de Castro e boa parte dos cancionistas de sua geração alcançou oportunidades além dos limites da cena local, ao longo da carreira, e retornou ao sul do país. Porém, localmente, não chegou a ser estabelecida uma cadeia produtiva bem desenvolvida. Assim, houve no Rio Grande do Sul a configuração de um circuito cultural de cancionistas ligados à MPB e a temáticas locais¹⁰. Nelson comenta este quadro da produção musical:

A vitalidade da música popular gaúcha, de 70 para cá, sempre dependeu dos seus próprios músicos, compositores e intérpretes, além de específicos conspiradores decisivos (jornalistas, artistas, ilustres anônimos e afeiçoados) em lugares decisivos (mídia, estamento, sucursais de gravadoras e alhures). A ausência esférica de algum tipo de inércia industrial na área da cultura do RS fez com que as bases da música (e arte) local fossem soerguidas sobre a solidão destas palafitas românticas (Castro, 2002, p. 125).

Por outro lado, destaca o positivo de estar “na borda do epicentro da indústria do entretenimento nacional”, pois teria sido fundamental para a produção de um cancionista “diversificado”. Este processo também produziria em sua visão uma fobia à urgência de classificação estética ou de gênero: “como é a música gaúcha afinal?” (Castro, 2002, p. 125). A resposta do músico é de que a fruição pelo autoral é que garante a originalidade e a característica maior de sua geração.

A Entrevista

O apresentador Cunha Jr. ri ao lado do entrevistado, observa que o show que Nelson Coelho de Castro estaria apresentando naquele final de semana se chamava *Carne*, e pergunta “por que *Carne*, Nelson?” (Jornal do Almoço, 1986). Estes são os primeiros segundos do vídeo disponível no YouTube¹¹, o que leva a entender que se começou a gravar quando a entrevista já estava em andamento. Na resposta, o artista já revela seu estilo singular de conversar: “pela textura da palavra; porque ela encerra isso, esta coisa da proximidade; pelo *queimor*, pelo tônus dela, pela câibra, pelo lado febre”, e explica o quanto esta ideia se contrapõe às relações “hiperdigitais” da atualidade. O jornalista então brinca perguntando se a carne é descongelada, o que remete à questão da falta do alimento *in natura* nos mercados brasileiros por decorrência do Plano Cruzado. O músico entra no clima da brincadeira e responde: “Claro, sempre”. Após algumas risadas, muda o tom da conversa ao observar que estão reclamando que não tem carne: “Mas o povo continua sem carne. Eu acho um sarro isso”. Ou seja, interrompe a amistosidade para inserir crítica política.

Então Cunha Jr. passa para um tom intimista. Conta que ele e Nelson já conversam há muito tempo, desde o tempo em que trabalhava em rádio. A lembrança serve para puxar a memória sobre um “velho papo” sobre

⁹ De acordo com Walter Garcia (2014, p. 111-112), a PolyGram surgiu em 1978 com a fusão da Phonogram e da Polydor. Era o braço fonográfico da transnacional Philips, do setor eletro-eletrônico, administrada por capital holandês e alemão.

¹⁰ De acordo com Herschmann (2010, p. 40), considera-se *cena* um movimento instável, dependente do protagonismo dos atores sociais, “identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos”. Já a *cadeia produtiva* teria uma dinâmica mais institucionalizada, abrangendo um conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final. Já o *circuito cultural* estaria entre a *cena* e a *cadeia produtiva*, sem um nível muito elevado de institucionalização e ainda dependente em certa medida do protagonismo de seus atores.

¹¹ O vídeo foi postado em 20 de fevereiro de 2008 no portal YouTube pelo usuário EmilioPacheco, sob o título Nelson Coelho de Castro. Na descrição junto ao arquivo audiovisual, sabe-se que a entrevista foi realizada no ano de 1986, sem precisar o dia nem o mês. Também consta que o programa era o Jornal do Almoço da RBS TV. Outra informação é sobre a música cantada no vídeo: era inédita e se chamava *Apenas*. Por informação prestada pelo usuário para esta pesquisa, soube-se que ele gravou em VHS, direto de aparelho televisor caseiro, mas não tem certeza sobre o dia em que ocorreu, apenas sobre o ano.

a cultura de Porto Alegre. Referia-se a 1977 ou 1978 e a “falta de espaço” para o cancionista local, conforme o trecho a seguir:

Cunha Jr – E aquele nosso velho papo, Nelson, da cultura em Porto Alegre, da falta de, não é de espaço, mas sim de...?

Nelson – Hum?

Cunha Jr – Como é que era a nossa história mesmo?

Nelson – Eu acho que...

Cunha Jr – Não era falta de espaço, era falta de... como é que tu dizia mesmo?

Nelson – Eu acho que a gente tem que tomar o poder mesmo.

Cunha Jr – Tomar o poder?

Nelson – Porque eu acho que tomar o espaço fica uma coisa tão parasita. Ai te dão o espaço pra ti. Né? Eu acho que é muita concessão. Eu acho que é tomar o poder mesmo. Reivindicar isso não como uma forma apenas da nossa luta, mas sim como um exercício da gente fazer arte. Pelo direito adquirido que a gente tem de fazer arte. Acho que a coisa é hiper-translúcida neste sentido. Se pedir pro governador ou prum político [...] uma escola, ele vai imaginar uma professora, carteira, os alunos. E o teatro é a mesma coisa: um porteiro, o bilheteiro, as carteiras e o palco, [...] o melhor microfone, a melhor luz. [...] Se não a gente fica com este legado histórico: uma cidade com dois teatros. Ou leva 15 anos pra refazer um teatro. São coisas que [...] dói muito. E o tempo passa hiper-rápido também. Daqui a 20 anos vão perguntar pra gente: ‘Daí, bicho, o que tu fez?’. ‘Ah, não deu, sabe, era muito difícil’.

Após esta resposta, imagens de um videoclipe de Nelson Coelho de Castro começam a aparecer no vídeo, ao invés da imagem do estúdio onde os dois conversam. Cunha Jr. indaga: “Tu tá conseguindo sair dessa?”, fazendo escada para outra crítica do músico. Primeiro Nelson diz: “Eu acho que falando aqui a gente começa a sair dessa”. O entrevistador retruca: “E tocando lá pro público também?”. O cancionista concorda e observa: “A gente fala hoje aqui e fica muito fugaz, fica volátil demais”. E retoma a questão da falta de espaço na própria emissora: “A coisa tinha que ser, realmente, ter dado o toque todos os dias sobre isso”. Ao final, o apresentador muda de assunto novamente. Pergunta sobre o LP que o artista

lançou no ano anterior e se ele vai ao Rio de Janeiro para divulgá-lo. O disco era *Força D’água* (BMG/Ariola). Nelson afirma que teve divulgação “lá em cima” e que iria em dezembro ao Rio de Janeiro. Cita São Paulo e Bahia, lugares onde sua música estaria rodando. Mas apesar do “projeto” nacional, a divulgação teria limitado-se ao sul.

Chega o momento da “palhinha” no meio da entrevista. O apresentador quer saber do repertório do show, se teria músicas antigas e o que apresentaria de novidade. Nelson começa a tocar a canção *Apenas*, que iremos analisar a seguir.

Após a música, prosseguindo com a entrevista, o jornalista elogia. Diz que não vê muito nos “novos compositores que fazem rock hoje em dia, essa capacidade de mastigar as palavras, e de transar uma palavra com a outra, desencadear uma palavra com a outra”. Nelson complementa: “A carne da palavra”. Para o apresentador, esta característica é a mesma de nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil. O cancionista é modesto, atribuindo o adjetivo de “mestres” aos músicos citados. Ao que Cunha Jr. responde elogiando mais ainda: “tu é um mestre disso, apesar de tu ser uma outra geração”. Nelson não se envia e emite um “ahã” que não pode ser interpretado como uma concordância sobre o que foi dito, mas talvez como um recurso para encerrar o assunto. A entrevista se encaminhava para o final com o serviço sobre o show: “Quinta, sexta, sábado e domingo, no Teatro Renascença, às nove da noite”. Antes de encerrar o apresentador ainda provoca: “Com carne de soja também?”. Desarmado, Nelson concorda e dá um tapinha no joelho do interlocutor.

É preciso observar o seguinte sobre esta entrevista: um músico local toma cinco minutos do horário de maior audiência da televisão gaúcha, para, além de divulgar um show independente, cantar uma canção que ninguém havia escutado antes e criticar a própria emissora, por “falta de espaço”. Do ponto de vista de produção televisiva, tratou-se de uma exceção à regra. E as críticas se repetem na canção *Apenas*, tema tratado a seguir.

Apenas uma canção

Vamos retomar uma observação do entrevistador Cunha Jr. quando comenta a performance de Nelson, enfatizando a habilidade com as palavras, e assim remete a uma característica importante do cancionista brasileiro. Segundo Luiz Tatit, “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação

coloquial” (2002, p. 9). De acordo com o pesquisador, os compositores brasileiros nas décadas de 1970 e 1980 transformaram-se naturalmente em cantores: “Afinal a voz que fala é a voz que canta” (2002, p. 13).

Tatit propõe um método de análise de canções que oferece uma distinção entre duas gestualidades principais. A primeira, a da linearidade contínua da melodia, e a segunda, a referente a uma linearidade articulada do texto. Na música *Apenas*, percebemos a predominância da segunda gestualidade, com “progressão melódica mais veloz e segmentada pelos ataques insistentes das consoantes” (Tatit, 2002, p. 10). Trata-se de um canto falado. Assim, concluiremos que esta canção está modalizada pelo *fazer*, pela ação, em contraponto a outra em que a sustentação de notas e vogais imprimiria uma tensidade em favor da paixão e do *ser* (canto musicado). Não à toa, Nelson inicia a música com o verso: “Se eu *fizer*, amigo, uma canção/ como apenas uma canção *se faz*, amigo”. O fazer musical é o mote da letra, que torna essa composição uma metacanção, condizente com a forma de tensão *temática* categorizada por Tatit (2002, p. 23).

No verso seguinte, o cancionista canta: “e que assim fale e assim cale ao coração/ é, ao coração tudo vale/ nem apenas e sim apenas uma canção”. E vamos perceber sua ironia quando ele mantém a mesma entoação segmentada, sem contribuir melodicamente para comover o ouvinte. Pois se quisesse provocar paixão, o compositor poderia usar o recurso melódico de esticar as notas.

Seguindo na análise da letra em contraste com a dicção, percebemos que em certo verso, “amuado sou”, o *ser* retorna sem a entoação que enfatizaria seu sentido. Nem o sentido de afirmação é reforçado, o que poderia ocorrer com um movimento melódico ou tonema descendente, chegando a uma nota grave no final do verso (Tatit, 2002, p. 21). Mas a última nota sobe na escala e não se sustenta. Isto poderia ser confuso, não fosse a performance corporal de Nelson nos ajudar a compreender o significado. Seu olhar direto pra câmera neste momento revela novamente ironia.

*vontade, vontade não sei, de querer outra lua por aqui e lá
se pasmo é de cara, e de cara é amuado, amuado sou sobre o que rola o que podia um dia aqui rolar na Zero, na Veja, nos diais, e nas falas tão baba-*

*cas, nada a ver
política, político, o rockabilly, o samba*

*um samba, um bamba
um samba, um bamba
um anjo de batom
ai, eu juro que eu queria ser um pouco mais,
azas, sutil.*

Sobre o ritmo da música é preciso notar, principalmente quando fala de samba, que não se trata de um pulso dançante, embora o canto seja rápido. Nelson marca os acordes meio arpejados, meio dedilhados, sem imprimir uma batida ritmada. E no verso em que repete “um samba, um bamba”, balança a parte de cima do corpo como se estivesse dançando, apesar de a música não contribuir para esta intenção.

Esta dicção e esta performance do cancionista reforçam o conteúdo meta-cancionista que Nelson parece emitir ali. Como se fosse uma tentativa de dizer algo que não se encaixa no contexto cultural midiático, em que o fluido seria a canção ritmada. No caso dele, pode provocar uma sensação de não fluidez. Por exemplo, quando canta uma melodia que se repete, ligando uma estrofe na outra, sem levar a um refrão que “resolveria” a tensão provocada pela repetição, sem a sequência para outra parte musical diferente. Parecem jorros insistentes, que podem ser interpretados no conjunto como impertinentes.

Há outro exemplo de não fluidez para o *padrão figurativo da canção na mídia* (estes conceitos serão abordados a seguir). Em vez de entoar palavras recorrentes na música popular, como “amor”, que traria alguma familiaridade junto ao ouvinte, ou uma comunicação mais imediata de sentido, Nelson canta “amuado”, provocando um anticlímax.

Nota-se que a letra ainda expressa uma insatisfação do cancionista perante o público. Literalmente, duvida que entendam o que ele está dizendo, quando canta usando gíria: “desse meu lance que eu sei que você não saca e nunca sacará”. E estende a crítica à mídia quando enumera cantando de forma rápida: “na Zero, na Veja, nos diais, e nas falas tão babacas, nada a ver”¹². Quanto a este verso, quando entoado ao vivo na televisão na metade dos anos 1980, em que provavelmente a transmissão televisiva imperfeita atrapalhava a compreensão de algumas men-

¹² Quando canta “Zero”, refere-se ao jornal Zero Hora, editado desde 1964 pela empresa Rede Brasil Sul (RBS), a mesma do canal RBS TV, em que o programa Jornal do Almoço é produzido. Quando canta “Veja”, refere-se à revista semanal da Editora Abril, que circula desde 1968 nacionalmente.

sagens, acreditamos que pode ter passado despercebido. Quando assistimos ao vídeo no YouTube, 30 anos depois, com intuito de pesquisar, não captamos a mensagem pela primeira vez. Foi preciso rever algumas vezes para entender. Disto infere-se que o artista estava assumindo ali uma postura rebelde, crítica, mas dosando a medida. Ou seja, sem escandalizar. Sutil.

Musicalmente também vamos notar que a falta de sustentação das notas da melodia ou dos acordes do violão leva a uma impressão de displicência, de pouca importância para a canção que acaba de ser entoada. É como se Nelson quisesse minimizar a contundência irônica de sua letra, que criticou o ambiente em que estava inserido naquele momento. É como se, sem ênfase, o espectador não percebesse a mensagem. Neste sentido, o verso final é o ápice, pois afirma que gostaria de ser mais sutil.

Em termos comunicativos, podemos problematizar se esta entoação favoreceu a interlocução do cancionista Nelson com os espectadores do Jornal do Almoço. Se considerarmos que a voz que fala interessa-se pelo que é dito, enquanto a voz que canta, pela maneira de dizer (Tatit, 2002, p. 15); interpretaremos a canção *Apenas* como um gesto que privilegia o conteúdo, e isto ficou claro na análise da melodia, do arranjo e da performance. Este seria um ponto a favor para a compreensão da mensagem. Mas a ironia talvez tenha sido um recurso um tanto obtuso. Por mais que Nelson tenha a aquela altura de sua carreira conquistado certo público justamente com uma postura capciosa¹³, seria aquele quase um minuto de canção inédita ao vivo capaz de provocar a “sacada” do ouvinte?

Conforme Tatit, uma entoação coerente com a letra produz um efeito de *figurativização* e uma comunicação “mais eficaz”:

Creio que a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista (Tatit, 2002, p. 20).

Fosse enquadrar-se no padrão de *figurativização* da canção, as partes da música *Apenas* em que Nelson canta sobre “ser” deveriam ser entoadas com melodia

de notas prolongadas, em contraste com o restante dos versos que condizem mais com o “fazer”. Por outro lado, a *passionalização*, ausente nesta canção, talvez representasse um recurso de distração do ouvinte, ao passo que a *tematização* apela à racionalidade, o que combina mais com a mensagem proposta.

O equilíbrio de *figurativização* em uma canção, entre o passional e o temático, tem como parâmetro, ou modelo, o que Tatit chama de *arquicanção*. Ao analisarmos uma canção, o número de soluções diferentes adotadas pelo autor revelará o seu nível de originalidade. Assim, podemos notar que a canção de Nelson Coelho de Castro tem nível de originalidade elevado, enquanto esta característica possa significar menor grau de comunicação direta com um grande público, mas um apelo de segmentação em direção a um público específico, o qual identifica-se com a postura crítica do artista.

Para Tatit (2002, p. 16), o canto musicado remete a um corpo “imortalizado em sua extensão timbrística”, nas durações melódicas. Já o canto falado é um corpo vivo, um gesto oral corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. Este último provoca uma identificação mais imediata do ouvinte, enquanto aquele outro evoca um efeito de encanto.

Assim, antes de analisar a canção sob a perspectiva midiática, pode-se inferir que, abusando do canto falado, Nelson Coelho de Castro abriria mão de parecer imortal, encantador, tirando certa aura que envolve o artista. Por contraposição, Nelson estaria relegado a um plano mais próximo do ouvinte. Sem considerar tal assertiva favorável ou desfavorável, também é possível refletir sobre o quanto o espectador quer assistir na televisão um artista inatingível ou um que pode ser visto caminhando nas ruas de Porto Alegre. Ou seja, não se sabe o quanto construir uma aura em torno de si contribui para o artista local ser reconhecido perante o público próximo. Tampouco se, parecendo uma pessoa comum, teria mais êxito.

Canção das mídias

A participação de Nelson no programa televisivo é oposta a um tipo de performance comum, em que o artista canta músicas “de sucesso”, reconhecidas pelo público por audição prévia em outras mídias, o que provavelmente provoca uma familiaridade imediata, considerando uma

¹³ No livro sobre a rádio Continental, Haeser (2007, p. 212) reproduz um comentário da revista *Portão* sobre o Concerto Vivendo a Vida de Lee, de 1976. A apresentação de Nelson teria sido “muito satírica”, e teria tido “seu lado profundo”.

lógica da canção das mídias¹⁴. Pois, naquela transmissão ao vivo em 1986, havia só uma chance de ouvir e entender, em um cotidiano em que as pessoas talvez não estivessem prestando atenção na TV da mesma forma que fariam em um teatro, por exemplo. Neste contexto midiático, a performance e a melodia seriam mais salientes na recepção de uma canção do que a letra. Enquanto isso, Nelson prioriza a letra.

Vamos explorar este tema a partir do conceito *canção das mídias*, como modelo que se perpetua desde a invenção dos gravadores e reprodutores fonográficos, estabilizando-se com o rádio e seguindo hegemônico na televisão. De acordo com Heloísa Valente (2003, p. 57), *canção das mídias* “se refere àquilo que se convencionou designar pela expressão *canção popular* ou *canção popular urbana*”, considerando que a exposição midiática é indicador de popularidade. É um novo gênero de produção musical do século XX: a canção composta para ser fixada tecnicamente e transmitida pelas ondas eletromagnéticas¹⁵.

Aqui uma ressalva. O conceito *canção das mídias* vai funcionar por oferecer elementos de análise que consideram o meio tecnológico, mas se tomarmos o termo de forma estreita como expusemos acima, a música *Apenas* já colocaria em dúvida seu enquadramento em tal tipologia. Porque se a canção é “composta para ser fixada tecnicamente”, não pode ser composta para um show e para ser tocada ao vivo num programa de TV e nunca mais gravá-la, como ocorreu neste caso. Mas apesar da não reprodução em série da canção analisada, ela foi transmitida via televisão para grande público. Isto já é significativo para que ela dialogue com os padrões midiáticos.

Valente afirma que as formas de mediatização técnica do som, ao longo dos anos, “abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo” (2003, p. 62). Considerando este “abalo” na natureza da

canção, provocado pela mediação técnica, vamos refletir o quanto a performance de *Apenas* se adéqua à mídia televisão. Em primeiro lugar, em sua estrutura não há repetição da letra, nem refrão. Mas possui um minuto de duração, o que seria favorável ao tempo televisivo. Por outro lado, a efemeridade da emissão ao vivo, sem repetição, dificultaria o entendimento do texto, por considerarmos-lo complexo demais para esta performance.

Para Valente (2003, p. 84), a *canção das mídias* é controlada por aparelhos ideológicos, tecnológicos e mercadológicos que ditam pré-requisitos determinados pelos parâmetros da estética de gravação em estúdio. Entre eles estão a saliência dos sons graves no conjunto e predileção por bateria eletrônica, que ofereceriam um resultado de “melhor qualidade”. Esses parâmetros da indústria fonográfica provavelmente tornavam-se mais difíceis de serem alcançados no contexto *lo-fi* da transmissão de televisão em canal aberto no Rio Grande do Sul nos anos 1980, com baixa qualidade de captação e emissão sonora.

Desta forma, é preciso descrever a característica da voz de Nelson Coelho de Castro. A jornalista Mônica Kanitz descreve-a como “uma voz grave e muitas vezes sussurrada”. Segundo ela, desde o início da carreira, o cancionista porto-alegrense “usava as palavras de uma maneira tão especial, tão generosa, que só podia chamar atenção” (2002, p. 123). A característica de Nelson enquanto cantor se aproxima do *cool jazz*, da Bossa Nova¹⁶. Note-se que esse jeito de cantar intimista só foi possível com a melhora da fidelidade de gravação e transmissão. A performance *cool*, representa uma qualidade comunicativa quando o ouvinte percebe a voz brilhar e pode nela se “introjetar”. Para Valente, “enquanto o artista executa a obra, percebe-se nele o desejo de estabelecer um vínculo comunicativo com sua plateia” (2003, p. 79). Mas em reproduções *lo-fi*, de rádios mal sintonizadas ou de transmissões ao vivo de TV aberta, não sabemos o quanto era possível compreender os versos das canções de Nelson. Se formos comparar com o cancionista João Gilberto,

¹⁴ Interessante notar que 30 anos depois, quando iria se apresentar em Santa Rosa (RS), em um show que celebraria a história do Musicanto, em nova entrevista ao Jornal do Almoço, Nelson tocou pequenos trechos de canções. No restante dos três minutos e meio de entrevista, elogiou os promotores do evento, falou da relação com a cidade, do repertório e convidou o público. Para efeitos comparativos, é preciso enfatizar que em 1986 a entrevista ocorreu dentro de um quadro musical do JA, com um jornalista especializado em cultura. Em 2013, o espaço midiático compunha um telejornal diário local, sem editorias muito definidas. Fica evidente que a participação mais recente adequa-se mais a “parâmetros midiáticos”. Pois não há crítica, há elogio. Não há canção inédita, há os maiores sucessos da carreira. Enfim, não há tensão, há fluidez.

¹⁵ Observa-se a continuidade deste gênero no século XXI, substituindo ondas eletromagnéticas por transmissões digitais.

¹⁶ Sobre a voz na Bossa Nova, Lorenzo Mammí afirma que o horizonte ideal “é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra” (1992, p. 68-69).

tomando por base a pesquisa de Valente, observaremos diferenças. Por exemplo, o ícone da Bossa Nova, sempre obsessivo pela alta qualidade de captação e transmissão de seu som, provavelmente não se sujeitaria a tocar na TV com microfone de lapela, impedindo sua técnica de dinâmica para compreensão de seu “cantar baixinho”. No entanto, é o que ocorreu com Nelson Coelho de Castro, numa opção pelo espaço para divulgação do show, em detrimento da melhor performance.

Mas fora esta questão técnica, que tem em João Gilberto um caso extremo, precisamos enfatizar que esteticamente o cancionista gaúcho se aproxima muito da MPB, principalmente em relação ao elemento crítico. Segundo a antropóloga Santuza Cambraia Naves, os compositores da Bossa Nova e da Tropicália aceitam a cultura de massa, ao mesmo tempo em que se preocupam com o aspecto de apuro formal das canções: “Não se trata de fazer concessões ao grande público, promovendo um nivelamento estético por baixo, mas, pelo contrário, de alargar a percepção desse público através de práticas inusitadas que nele provoquem, continuamente, sensações de estranhamento” (2015, p. 27). Desta forma, enfatiza a crítica como característica da canção popular, em que o sentido de letra e música são concebidos conjuntamente, rompendo com as convenções musicais, por exemplo em *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça. Já no Tropicalismo, a crítica estende-se da forma e das letras para a configuração de um movimento cultural.

A partir disso, a canção *Apenas* de Nelson Coelho de Castro é uma composição da mais característica MPB. A dúvida que permanece está ligada à performance midiática. Pois, em comparação aos tropicalistas, o porto-alegrense foi naquela ocasião muito sutil. Já em comparação aos bossa-novistas, muito desleixado. Por isso a importância do estudo da *canção das mídias*, considerando seu contexto e sua dimensão comunicativa.

Considerações

Em meio a um período de transição entre a emergência de uma cena local no final dos anos 1970 e a difusão da música com novos recursos tecnológicos, Nelson Coelho de Castro mostrava-se em 1986, conforme notou-se na entrevista, com uma postura crítica e irônica. Seu olhar um tanto desafiador para a câmera sintetizava a tensão com o contexto político, cultural e midiático.

Refutando enquadramentos estéticos ou na performance, o artista apostou na originalidade e na criação

da canção como meio para tocar o público. Ao mesmo tempo, a composição *Apenas* enquadra-se perfeitamente na MPB e seu posicionamento crítico já era reconhecido como uma qualidade, similar em outros nomes do gênero.

Acompanhando a trajetória de Nelson, pode-se inferir que o que naquele ano, do ponto de vista de produção televisiva, tratava-se de uma exceção à regra, começou a perder espaço, o que abarcou a cena local e a MPB em geral. Os cancionistas do sul, mantendo o mesmo posicionamento centrado na autoria e no cantar intimista, passaram a reclamar a perda diante da ascensão do rock nacional. O que teria prevalecido nas mídias, independente do gênero musical, foi a evocação de uma aura de artista, como estratégia de encantamento do ouvinte. Aquela aproximação do telespectador cantando como se fosse ao pé do ouvido teria ficado restrita ao circuito independente, para onde Nelson Coelho de Castro voltaria.

Talvez esta preferência midiática para a gestualidade passional, junto do apuro técnico na canção tenha prevalecido inclusive na legitimação da obra de Nelson. Pois seus maiores sucessos destoam da característica grave e “sussurrada” de cantar. Em *Armadilha (Juntos)*, (1981), Nelson canta no limite agudo de seu registro vocal. A festiva *No sangue da terra nada guarani* foi interpretada por uma mulher, Berê, uma oitava acima do tom original, alongando a duração das notas, principalmente no final dos versos. Seu sucesso *Vim Vadiá* apresenta na melodia maior extensão da tessitura vocal, entre graves e agudos. Ao contrário de *Apenas*, a canção efêmera que durou uma temporada no Teatro Renascença, mas que hoje ganha permanência ao ser disponibilizada no YouTube.

Em 40 anos de carreira, Nelson Coelho de Castro lançou seis discos solo e participou de outros seis coletivos. Certa vez, avaliando sua carreira, afirmou que “antes da angústia provinciana” de finalmente se inserir no “Cartório Nacional da MPB”, cabe a sua geração cumprir a tarefa de compor a trilha sonora de uma geração.

O caso de Nelson Coelho de Castro é típico do circuito cultural da canção contemporânea no sul do Brasil, nas últimas quatro décadas. Outros nomes, como Antonio Villeroy, Bebeto Alves, Gelson Oliveira, Nei Lisboa e Vítor Ramil, resguardadas suas diferenças, compartilham de condições similares de produção, circulação e consumo para sua música. A entrevista analisada neste artigo ilustra bem a atuação desses cancionistas perante um contexto midiático e cultural de constante tensão entre o local e o global, o cosmopolita e o provinciano, a criação e a repetição, a postura crítica e a adequação.

Nota

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

- CASTRO, N.C. de. 2002. Depoimentos. In: H. MANN, *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre, Tchê, p. 125-126.
- FARIA, A. de. 2012. “Nóis sêmo umas almôndega”: os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense. Porto Alegre, RS. Dissertação. UFRGS, 157 p.
- FISCHER, L.A. 1998. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 141 p.
- FONSECA, J. 1998. Dos gaudérios aos punks. In: L.A. FISCHER; S. GONZAGA, *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre, Ed. Universidade/ UFRGS, p. 180-187.
- GARCIA, W. 2014. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, Campinas, 2(2):110-150.
- GAZETA DO POVO. 2015. Há 29 anos era lançado o primeiro CD no Brasil. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-29-anos-era-lancado-o-primeiro-cd-no-brasil-b6madf0cn60trq59cig76k2j7>. Acesso em: 12/06/2016.
- HAESER, L. 2007. *Continental: a rádio rebelde de Roberto Marinho*. Florianópolis, Insular, 280 p.
- HERSCHMANN, M. 2010. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo, Estação das Letras e das Cores, 179 p.
- HINERASKY, D.A. 2003. O Pampa virou cidade? Um estudo sobre a inserção regional na TV aberta gaúcha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1(31):182-200.
- JORNAL DO ALMOÇO. 1986. Entrevista com Nelson Coelho de Castro. *YouTube*. Porto Alegre, RBS TV. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k9lwb0b4YiE>. Acesso em: 03/02/2016.
- KANITZ, M. 2002. Nelson Coelho de Castro. In: H. MANN, *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre, Tchê, p. 123-124.
- MAMMÍ, L. 1992. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos*, São Paulo, 3(34):63-70.
- MANN, H. 2002. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre, Tchê, 246 p.
- NARA LEÃO. 2012. Cronologia. Disponível em: <http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia>. Acesso em: 28/06/2017.
- NAVES, S.C. 2015. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro, Zahar, 202 p.
- OLIVEN, R.G. 2006. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, Vozes, 228 p.
- ORTIZ, R. 1987. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 220 p.
- SCHWARZ, R. 1978. Cultura e Política, 1964– 969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 61-92.
- TATIT, L. 2002. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Editora da USP, 328 p.
- VALENTE, H. de A.D. 2003. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo, Via Lettera/Fapesp, 240 p.
- VICENTE, E.; DE MARCHI, L. 2014. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, 1(3):7-36.

Submetido: 28/08/2017

Aceito: 20/11/2017