

## Nelson Coelho de Castro e a dimensão comunicativa da canção brasileira<sup>1</sup>

João Vicente RIBAS<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### Resumo

Este artigo propõe a análise de uma entrevista concedida pelo cancionista brasileiro Nelson Coelho de Castro (Porto Alegre, 1954), ao programa *Jornal do Almoço* (RBS TV), em 1986. O objetivo é tanto interpretar o discurso e a performance do entrevistado, quanto analisar a canção que é apresentada, no contexto de um 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).

**Palavras-chave:** comunicação; canção; televisão; MPB.

1986. O primeiro Compact Disc (CD) era lançado no Brasil<sup>3</sup>. 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 veia cronista de Nelson utilizava como metáfora a questão política e de abastecimento para comentar as mudanças culturais provocadas pelo 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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS, email: [pampurbana@gmail.com](mailto:pampurbana@gmail.com)

<sup>3</sup> Nara Leão, Garota de Ipanema.

[http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/06cp/Primeiro\\_Disco\\_Lancado\\_Em\\_Cd\\_No\\_Brasil](http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/06cp/Primeiro_Disco_Lancado_Em_Cd_No_Brasil)

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 lucros<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>, o músico falou e cantou ao vivo. Neste artigo, proponho analisar os 4'52 minutos de entrevista, incluindo a canção tocada e a conversa. Para tanto, busquei os conceitos utilizados por Heloísa Valente (2003), que giram em torno da *canção das mídias*, dialogando com o método de análise de Luiz Tatit (2002).

### **Canção popular gaúcha**

Em verbete biográfico sobre Nelson Coelho de Castro (MANN, 2002, p.123), a jornalista Mônica Kanitz afirma 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 “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

---

<sup>4</sup> 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, 2001, p.127).

<sup>5</sup> O Jornal do Almoço (JA) é produzido desde 1972 no Rio Grande do Sul. Hinerasky caracteriza-o como uma 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).

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, pp.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 glorioso<sup>6</sup>.

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 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 seguir), como Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>7</sup>. O que não significa que não tivesse originalidade. A característica regional de sua arte fica mais evidente nas letras do que no ritmo. Quando venceu o 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 existenciais e do cotidiano na cidade.

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

---

<sup>6</sup>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). Durante o movimento Nativista, na década de 1980, em nome desta identidade, foram criados aproximadamente mil centros de tradições gaúchas (CTGs) e mais de quarenta festivais de música (Oliven, 1995, p.77).

<sup>7</sup>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).

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 Lee<sup>8</sup>. Com palco e rádio, o público teria crescido e lotado os concertos. Gravaram-se e venderam-se LPs. Juntando estes ingredientes, pode-se afirmar que estava criada uma cena musical local.

Corroborando com esta tese, 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” (1992, 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.

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.

### **Discografia e mercado fonográfico**

Vamos buscar a pesquisa de Micael Herschmann (2010), que analisa a fase de transição na indústria da música brasileira, no final do século XX e início do século XXI. Caracterizam-se neste período dois tipos de agentes produtores e atuantes no mercado fonográfico: os independentes e as *majors*. Por mais que o autor sinalize a insuficiência destes conceitos/categorias para abarcar a complexidade da mudança em curso, eles ajudam a compreender o contexto. Podemos entender como agentes independentes as pequenas gravadoras, selos ou artistas autônomos. Já as *majors* são as “grandes companhias

---

<sup>8</sup> 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”.

transnacionais do disco” (HERSCHMANN, 2010, pp.38-39). Com esta distinção, vamos analisar a discografia de Nelson Coelho de Castro.

Seu primeiro registro fonográfico se deu 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 o primeiro 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*, 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 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/PolyGram<sup>9</sup>, Warner Music Brasil e BMG/Ariola<sup>10</sup>. 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 o novo contrato, ele concederia entrevista ao *Jornal do Almoço* no ano seguinte.

Podemos interpretar a trajetória do cancionista, tendo como fio condutor a discografia e levando em conta os conceitos de *cena*, *circuito cultural* e *cadeia produtiva* (HERSCHMANN, 2010, p.40). A começar pelo LP *Paralelo 30* (1978), que registra uma *cena* de compositores dedicados à temática local. Desta cena, se considerarmos o investimento da gravadora ISAEC de Porto Alegre, poderia evoluir uma *cadeia produtiva*, mas que não vem a se estabelecer nos anos seguintes. O EP de 1979 ainda é lançado pela gravadora local, mas na hora de um disco solo, em 1981, Nelson tem que investir em uma produção própria, mesmo gravando nos estúdios da ISAEC.

Considera-se *cena* um movimento instável, dependente do protagonismo dos atores sociais, “identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos”

---

<sup>9</sup>De acordo com Walter Garcia (2014, pp.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.

<sup>10</sup>Ver VICENTE; DE MARCHI, 2014, p.17.

(HERSCHMANN, 2010, p.40). 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.

A seguir, em 1983, aproveitando um momento áureo da indústria fonográfica brasileira, Nelson distribuiu o segundo disco pela RGE de São Paulo, uma gravadora com status nacional, que lançou trabalhos de nomes expressivos da MPB, como Chico Buarque no início da carreira. Mas era uma gravadora limitada a um segmento do mercado, não o de maior volume de vendas e exposição midiática. O contrato com uma *major* viria em 1985, para distribuir *Força D'Água*, pela BMG/Ariola. No entanto, a carreira dentro da *cadeia produtiva* nacional do disco não vingaria.

Talvez possamos generalizar. Nelson Coelho de Castro e boa parte dos cancionistas de sua geração evoluiu da limitada *cena* local, ao longo da carreira. Porém não chegou a ser estabelecida uma *cadeia produtiva* bem desenvolvida economicamente. Assim, houve no Rio Grande do Sul o estabelecimento de um *circuito cultural* de cancionistas ligados à MPB e a temáticas locais. Este conceito, de acordo com Herschmann está entre a *cena* e a *cadeia produtiva*, pois não possui um nível muito elevado de institucionalização e ainda depende em certa medida do protagonismo de seus atores. O cancionista comenta este quadro da produção fonográfica:

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 (apud MANN, 2002, p.125).

Por outro lado, Nelson destaca o positivo de estar “na borda do epicentro da indústria do entretenimento nacional”, pois teria sido fundamental para a produção de um cancionero “diversificado”. Este processo também produziria em sua visão uma fobia à urgência de classificação estética ou de gênero: “como é a música gaúcha afinal?” (apud MANN, 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 o Nelson Coelho de Castro está apresentando neste final de semana se chama *Carne*”, e

pergunta "por que *Carne*, Nelson?". Estes são os primeiros segundos do vídeo disponível<sup>11</sup>, 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 cãibra, 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 do governo Sarney. 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 a cultura de Porto Alegre. Referia-se a 1977 ou 1978 e a “falta de espaço”. Vale a pena reproduzir este trecho da entrevista:

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. Aí 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, e o microfone, 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 a gente... 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'.

---

<sup>11</sup> Tem-se acesso a esta entrevista por meio da internet, no portal YouTube. O vídeo foi postado em 20 de fevereiro de 2008 pelo usuário EmilioPacheco, sob o título Néilson 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.



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 (desta vez, de forma sutil, sobre a própria emissora de televisão). 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. 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. Cunha Jr. 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 envaidece 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 pro 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. Do ponto de vista técnico e de produção do programa, 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, 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 outras 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 faz da 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. Será ironia? Pois se quisesse mesmo comover, provocar paixão, o compositor poderia usar o recurso melódico de esticar as notas.

Seguindo analisando a 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 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 babacas, nada a ver  
política, político, o rockabilly, o samba

uma samba, um bamba  
uma 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 o corpo como se estivesse dançando, apesar de a canção não contribuir para esta intenção.

Esta dicção e esta performance do cancionista reforçam o conteúdo meta-cancionista que Nelson pretende 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 fluxos 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”<sup>12</sup>. 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 mensagens, acreditamos que pode ter passado despercebido. Quando assistimos ao vídeo no YouTube, 30 anos depois, com intuito de

<sup>12</sup> 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.

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, será que 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 obtuso. Por mais que Nelson tenha a aquela altura de sua carreira conquistado certo público justamente com uma postura capciosa<sup>13</sup>, 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

<sup>13</sup> No livro sobre a rádio Continental, Haeser (2008, 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”.

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, vamos elaborar algumas questões, antes de analisar a canção da perspectiva midiática conforme a teoria de Heloísa Valente (2003). Primeiro, abusando do canto falado, Nelson Coelho de Castro abre mão de parecer imortal, encantador? Por não utilizar muito o canto musicado, esta característica tiraria uma aura que envolve o artista e relegaria Nelson a um plano mais próximo do ouvinte? E isto é favorável ou desfavorável? A partir desta reflexão, vamos a outra. O espectador quer assistir na televisão um artista inatingível ou um que pode ser visto caminhando nas ruas de Porto Alegre? Ou seja, o artista local tem que construir uma aura para ele, para ser reconhecido enquanto artista perante o público próximo? Qual a medida do coloquial? O artista pode parecer uma pessoa comum?

### **Canção das mídias**

A participação de Nelson no programa televisivo é oposta a um tipo de performance mais 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 lógica de comunicação de massa. Pois, naquela transmissão ao vivo em 1986, havia só uma chance de ouvir e entender, num 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 eletromagnéticas<sup>14</sup>.

Aqui uma ressalva. O conceito *canção das mídias* vai funcionar por oferecer elementos de análise que consideram a tecnologia, 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 gravar, 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” (VALENTE, 2003, p.62), fenômeno denominado de *esquizofonia*.

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. Perguntamos então se a efemeridade da emissão ao vivo sem repetição não 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”, de acordo com os parâmetros da indústria fonográfica. Mas em um contexto *lo-fi*, como uma transmissão de televisão em canal aberto no Rio Grande do Sul nos anos 1980, com baixa qualidade de captação e emissão sonora, valeriam os mesmos parâmetros? Na televisão, ainda estamos no processo de chegar ao *hi-fi* com a transmissão digital?

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” (In. MANN, 2002, p.123). A

---

<sup>14</sup> Observa-se a continuidade deste gênero no século XXI, substituindo ondas eletromagnéticas por transmissões digitais.

característica de Nelson enquanto cantor se aproxima do *cool jazz*, da Bossa Nova<sup>15</sup>. 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, era possível compreender os versos das canções de Nelson? Se formos comparar com o cancionista João Gilberto, 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, sujeitar-se-ia a tocar na TV com microfone de lapela, impedindo sua técnica de dinâmica para compreensão de seu “cantar baixinho”? É o que ocorreu com Nelson Coelho de Castro, numa opção pelo espaço para divulgação do show, em detrimento da 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 performance e 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.

---

<sup>15</sup>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, pp.68-69).

## Considerações finais

Desejamos compreender o quanto o cancionista se adequou às mídias. Analisando tecnicamente os fonogramas antigos dos LPs e comparando-os aos mais recentes, registrados em CD, podemos notar certa cristalização de sua voz. Também observamos que seus maiores sucessos destoam da característica grave e “sussurrada” de cantar. Em “Armadilha” (*Juntos*, 1981), Nelson canta no limite agudo de seu registro. A festivaleira “No sangue da terra nada guarani” foi interpretada por uma mulher, Berê, no Musicanto, uma oitava acima da melodia original. Seu sucesso “Vim Vadiá” apresenta mais equilíbrio entre graves e agudos na melodia. Ao contrário de “Apenas”, a canção efêmera que durou uma temporada no Teatro Renascença, mas que hoje ganha permanência ao ser disponibilizada no YouTube.

Vamos aqui fazer outra comparação. Desta vez com o próprio Nelson, mas 30 anos depois, quando iria se apresentar em Santa Rosa (RS) em 2013, em um show que marcaria três décadas da primeira edição do Musicanto, vencida por ele. Em nova entrevista ao Jornal do Almoço, desta vez no bloco local, tocou pequenos trechos de “No sangue da terra nada guarani”, “Noite vazou encantada” e de “Armadilha”. Nos restantes dos três minutos e meio de entrevista, elogiou o SESC, promotor do evento, falou da relação com a cidade interiorana, do repertório e convidou o público.

Antes de comparar, 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 editoriais muito definidas. Fica evidente que esta 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, só há fluidez, “bate-bola” com a apresentadora. Por outro lado, o momento da entrevista de 2013 é o de relembrar. Denotaria um momento de aspirações menos latentes do cancionista, se compararmos com 1986? Haveria uma resignação enquanto artista independente, frente ao frustrado sonho juvenil de obter um bom contrato com uma *major*?

Em 40 anos de carreira, Nelson Coelho de Castro lançou seis discos solo e participou de outros seis coletivos. Certa vez, avaliando a carreira, afirmou que “antes da angústia provinciana” de finalmente se inserir no “Cartório Nacional da MPB”, cabe a sua geração cumprir a tarefa que seus mestres legaram, de compor a trilha sonora de uma geração. “Este é o primeiro compromisso da música de uma cidade, para que esta fique preta de caráter, história e altivez. Isto nós estamos fazendo” (apud MANN, 2002, p.125).



## REFERÊNCIAS

- Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/nelson-coelho-de-castro> Acesso em 11/02/2016.
- Entrevista com Nelson Coelho de Castro. **Jornal do Almoço**. Porto Alegre: RBS TV, 1986. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k9lwb0b4YiE>. Acesso em: 03/02/2016.
- Entrevista com Nelson Coelho de Castro. **Jornal do Almoço**. Santa Rosa: RBS TV, 31 de maio de 2013. Programa de TV. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/jornal-do-almoço/videos/v/nelson-coelho-de-castro-relembra-os-30-anos-do-musicanto/2607427/>. Acesso em 14/02/2016.
- FARIA, A. de. “**Nóis sêmo umas almôndega**”: Os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, 2012.
- FISCHER, L. A. **Um passado pela frente**: poesia gaúcha ontem e hoje. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- GARCIA, W. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 2, v.2, pp.110-150, jan-jun. 2014.
- HAESER, L. **Continental**: a rádio rebelde de Roberto Marinho. Florianópolis: Insular, 2008.
- HERSCHMANN, M. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.
- HINERASKY, D. A. **O Pampa virou cidade?** Um estudo sobre a inserção regional na TV aberta gaúcha. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 31, 2003, pp.182-200.
- MAMMÍ, L. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova**. Novos Estudos, São Paulo, nº 34, nov. 1992. pp.63-70.
- MANN, H. **Som do Sul**: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê, 2002.
- NAVES, S. C. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.
- TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- VALENTE, H. de A. D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.