

## “SEGURE O TCHAN!”: IDENTIDADE NA “AXÉ-MUSIC” DOS ANOS 80 E 90

---

Mônica Leme

“Música é como chita na loja. Tudo é bom e bonito, não posso condenar. A mesma fazenda de tecido que um odeia o outro acha linda. Não me meto, cada macaco no seu galho...”

(Riachão)<sup>1</sup>

A indústria musical popular brasileira nos últimos anos 80 e 90 caracterizou-se pela ascensão e monopólio de três grandes formatos: a música “sertanejo-romântica”, a chamada “axé-music” (em suas várias submodalidades) e o “pagode romântico”.

Naquele período observava-se uma crescente diversificação e segmentação do mercado, impulsionado em parte pelo avanço tecnológico (novos recursos para as gravações, instrumentos digitais, equipamentos mais acessíveis tanto na operação quanto no custo etc.). Tal conjuntura permitiu o aparecimento de pequenas gravadoras, possibilitando uma abertura de espaço para novos produtos, sem abalar, contudo, a tendência do mercado de manter seu “campo de produção e consumo amplo” e “campos de produção e consumo restritos”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Frase proferida em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 9 de agosto de 2001 pelo compositor baiano Riachão, Clementino Rodrigues, autor do famoso sucesso *Cada macaco no seu galho*, gravado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, na época retornando do exílio em Londres.

<sup>2</sup> Segundo Canclini, em *Culturas híbridas*, Bourdieu “observa que a formação de campos específicos do gosto e do saber, em que certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumos exclusivos, serve para construir e renovar a distinção das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças” (Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 36).

A partir do final da década de 70, a grande indústria de discos, representada pelas gravadoras *majors*, já vinham adotando uma nova postura empresarial: terceirizar os riscos, monopolizar a distribuição (Zan, 2001)<sup>3</sup> e, a partir dos anos 80, passar a investir pesadamente em grupos que se enquadravam nos rótulos “sertanejo-romântico”, “axé-music” e “pagode-romântico”. Nessa conjuntura, pode-se compreender a trajetória de um estúdio regional surgido em 1979 na Bahia, o WR, que se especializou na gravação e produção de várias vertentes de música baiana (os blocos afro, a música dos trios e dezenas de grupos de pagode), quase sempre associados ao carnaval soteropolitano (Guerreiro, 2000<sup>4</sup> e entrevista concedida por Wesley Rangel à pesquisadora em julho de 2001), cujos produtos foram alvo de interesse das *majors*. Um dos grupos de maior venda de discos no período compreendido entre, aproximadamente, 1995 e 1998 foi o “É o Tchan”, que monopolizou junto com outros artistas baianos uma grande fatia do mercado, articulando elementos da música de tradição popular baiana com elementos da música pop internacional, seguindo a estratégia da indústria musical globalizada.

A produção musical realizada pelo estúdio WR ao longo dos anos 80 e 90, na qual a música do “É o Tchan” se destacou, além de caracterizar-se por sua autonomia,<sup>5</sup> está firmemente fundada sobre matrizes culturais históricas, frutos da afirmação de uma cultura afro-brasileira em que a hibridação e a construção de novos contextos foram os meios possíveis de sobrevivência de “territórios perdidos” (África e Europa, principalmente) e de “identidades” (bantos, portugueses, entre outras), em constante negociação. Jesús Martín-Barbero discute a relação entre as “matrizes culturais” e os “formatos industriais” no contexto da América Latina. Para ele esta relação

<sup>3</sup> Zan, José Roberto. *A Música Popular e as perspectivas da indústria cultural*. Texto enviado e discutido em Grupo de Trabalho “O Estudo da Música Popular” da XII ANPPOM, 2001.

<sup>4</sup> Guerreiro, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

<sup>5</sup> Autonomia no sentido de que o estúdio WR se estruturou em várias frentes: na busca e seleção de artistas para produzir (cantores, instrumentistas, compositores); infra-estrutura tecnológica para produzir discos com qualidade para competir com os padrões da indústria de discos nacional e internacional; na formação tanto de músicos e arranjadores como de técnicos de estúdio. Wesley Rangel afirmou: “Eles não sabem que esse movimento da música baiana chegou a movimentar mais de 5.000 empregos diretos, o que significa mais de 15.000 pessoas sobrevivendo exclusivamente da música baiana. Ele significou um movimento até o ano passado de aproximadamente 35 milhões de dólares/mês, de movimento financeiro. Ele significou o incremento do mercado de disco nacional, empresas de sonorização, empresas de iluminação, que não existiam na Bahia, e passaram a existir a partir de 80. Nós tínhamos um estúdio só na Bahia. Hoje nós temos mais de 20 estúdios na Bahia. Tudo em função do mercado da música baiana. Se isso não é positivo pro nosso mercado...” (entrevista à pesquisadora em 13 de julho de 2001).

remite a la historia de los cambios en la articulación entre movimientos sociales y discursos públicos, y de éstos com las modalidades de producción de lo público que agencian las formas hegemônicas de comunicación colectiva (Barbero, 2000:xvii)<sup>6</sup>.

Para exemplificar esse processo, o autor lança mão do gênero melodrama.<sup>7</sup> Podemos da mesma maneira e como exercício analisar o lundu, que no século XVIII, muito antes do surgimento de uma imprensa musical e de formas de distribuição industriais, esteve primeiramente ligado às manifestações culturais dos negros escravos, em forma de dança acompanhada pelo som de batuques e de canto coletivo. Foi considerada, naquele período, pelo discurso público hegemônico, “licenciosa, vulgar e obscena”, como podemos constatar através de documentos citados por vários historiadores.<sup>8</sup> Depois de se hibridizar com matrizes européias (por ex.: incorporação da viola-de-aramé e posteriormente do piano no acompanhamento), tornou-se, já no século XIX, quando as tipografias e as editoras de partituras começavam a se estabelecer, um gênero de salão, consumido tanto pelas classes subalternas como pela aristocracia, tendo como principal característica os ritmos contramétricos<sup>9</sup> e letras satíricas e humorísticas, cheias de

<sup>6</sup> Trad.: “remete à história das mudanças na articulação entre *movimentos sociais* e *discursos públicos*, e destes com as modalidades de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva” (Barbero, Jesús Martín. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001).

<sup>7</sup> Barbero afirma que o gênero conhecido como *melodrama*, no contexto da América Latina, está profundamente ligado “aos movimentos sociais dos setores populares nos começos da Revolução Industrial e ao surgimento da cultura popular de massa, que ao mesmo tempo nega e afirma o popular transformando seu estatuto cultural”. Para ele, o melodrama “será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos – na qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) – e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela” (Barbero, op. cit., 2001, p. 16-17).

<sup>8</sup> Araújo, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963; Tinhorão, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998; Sandroni, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

<sup>9</sup> Os termos “cometricidade” e “contrametricidade” rítmica são utilizados tanto por Kolinski quanto por Simha Arom, e Sandroni procura definir da seguinte maneira: “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte” (Sandroni, op. cit., 2001, p. 27).

“duplo sentido”.<sup>10</sup> Logo a seguir, o lundu teve forte função no teatro musicado, principal meio de entretenimento das classes médias em formação no Rio de Janeiro (funcionalismo público, militares, profissionais liberais etc.). Já no início da implantação da indústria de discos, foi um dos primeiros gêneros gravados no Brasil.<sup>11</sup> Tal matriz continuou sendo apropriada e hibridizada ao longo do processo histórico, desdobrando-se em vários outros gêneros (a polca-lundu, por exemplo, que acabou sendo uma das bases para um gênero surgido no Brasil no início do século XX, o maxixe), permanecendo ainda hoje em gêneros e estilos musicais consumidos por diversos públicos. O “É o Tchan”, guardando suas especificidades e o elemento conjuntural, nos parece herdeiro dessa matriz.

A construção e consolidação de um mercado musical regional autônomo na década de 80/90 na Bahia teve como desdobramento a grande “exportação” de produtos musicais para o Brasil e mesmo para o exterior. Esse cenário conjuntural nos permite refletir sobre uma importante questão da pesquisa etnomusicológica: a questão de “etnicidade”. Esse conceito tem sido utilizado para expressar a construção, manutenção e negociação de diferenças, que somente existem em contextos onde existam oposições e relatividades (Stokes, 1994, p. 6)<sup>12</sup>. As contradições presentes no social, as diferenças, as identidades, não estão simplesmente refletidas nas práticas musicais. A música é, acima de tudo, um importante meio, uma arma vital para a negociação dessas diferenças. Com esse pensamento, podemos compreender como o gênero samba, no Brasil, foi e continua sendo um meio onde se exercem tanto acordos quanto desacordos.<sup>13</sup> No processo de criação de um mercado regional na

<sup>10</sup> Pesquisando em jornais de modinhas da época, podemos encontrar lundus com letras bastante picantes e humorísticas. Um dos representantes desse jeito malicioso de compor foi Laurindo Rabelo. Seus lundus, segundo Melo Morais Filho (Morais Filho, Mello. *Cantares brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: Sesc-RJ/ Depto. de Cultura/INELIVRO, 1981:26-7), provocavam gargalhadas e eram ouvidos só por homens, por causa dos trocadilhos chistosos que traziam. Segundo este autor, Rabelo foi um dos cantadores e compositores mais populares do Rio de Janeiro no século XIX.

<sup>11</sup> O primeiro disco de música gravado no Brasil foi um lundu intitulado *Isto é bom*, de Xisto Bahia, interpretado pelo cantor Bahiano (Zon-O-Phone 10001).

<sup>12</sup> Stokes, Martin. *Introduction: ethnicity, identity and music*, in *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Ed. Martin Stokes. Oxford: Berg, 1994.

<sup>13</sup> No carnaval, a participação da elite e das classes médias nos ensaios do samba-enredo e nos desfiles, configura um bom exemplo desse acordo. Afinal, a elite só sobe o “morro” para participar do ensaio do samba. Na década de 40, o samba foi elevado ao posto de gênero nacional, sob os auspícios do Estado, que necessitava de um forte meio para empreender a unificação nacional. Dessa maneira, o samba foi um dos meios para que as diferenças fossem abrandadas (Squeff, Enio & Wisnik, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983).

Bahia nas décadas de 80/90, capaz inclusive de “exportar” para os centros culturais historicamente consolidados (Rio e São Paulo) e para a Europa e os Estados Unidos, podemos ver como a questão das diferenças, das identidades, da hibridação e das negociações transparece, é mediada através da música.

Segundo Moura (2001)<sup>14</sup>, a “Axé-music” pode ser interpretada como “um repertório misturado para ser consumido no carnaval e shows pelo Brasil e depois para ser exportado (USA e Europa)”. No caso específico da música criada pelo “É o Tchan” estão presentes matrizes culturais do “realismo grotesco”<sup>15</sup>, da “cultura do circo”, o mito da sensualidade da “mestiça nacional”,<sup>16</sup> do gênero lundu na sua forma popular, revelada pela sua ligação com o samba-de-roda. Sua música, portanto, evoca e organiza a memória coletiva (matrizes culturais) e as experiências de lugar (territorialidade e lugar social). Estão ali representados a cidade de Salvador, a região do Recôncavo (identidades), o carnaval de rua (com suas transgressões, liberalidades e brincadeiras), a linguagem da classe popular (em choque com a língua culta e hegemônica). Essa construção de uma identidade para o “É o Tchan” pode ser analisada como o fruto da negociação entre o discurso dos criadores do Gera Samba<sup>17</sup>; do produtor fonográfico do grupo, Wesley Rangel; do empresário Cal Adan, responsável pelos shows; do público que superlotava os ensaios abertos da banda em ascensão no início da década de 90, interagindo com os artistas a cada ensaio<sup>18</sup>; e o discurso

<sup>14</sup> Moura, Milton Araújo. *World of fantasy, fantasy of world: geographic space and representation of identity in the carnival of Salvador, Bahia*, in *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Ed. Martin Stokes. Oxford: Berg, 1994.

<sup>15</sup> Mikhail Bakhtin (Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Ed. UNB, 1993), em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, através da obra de Rabelais, forjou o termo “realismo grotesco” como forma de definir fórmulas literárias e costumes culturais populares que são as matrizes históricas do carnaval moderno. Além do “realismo grotesco”, Bakhtin cunhou outros termos muito utilizados na área dos estudos culturais: “carnavalização”, “mundo às avessas”, “intertextualidades”, entre outros.

<sup>16</sup> Mito construído ao longo de um processo histórico (nos antigos lundus, a figura das baianas sensuais), que em determinadas conjunturas foi responsável pela criação de conceitos como o da “baianidade” de Carmem Miranda, e recentemente de Carla Perez e Sheila Carvalho.

<sup>17</sup> Antes de tornar-se o “É o Tchan”, o grupo chamava-se Gera Samba. Somente depois do sucesso “Segura o Tchan”, em 1995, e do desmembramento do Gera Samba, por motivos de desentendimentos internos, Wesley Rangel sugeriu que o grupo passasse a se chamar “É o Tchan”.

<sup>18</sup> Foi num desses ensaios abertos realizado no Clube D'Itália (centro de Salvador) que Carla Perez (então uma simples fã presente) foi chamada para o palco, encantando a todos pela sua performance. Cal Adan percebeu, segundo Rangel, que era um ótimo recurso cênico colocar aquela “loura” dançando como uma “morena” e construiu a partir de então a base do futuro “Tchan” (Beto, Washington, Jacaré, Débora e Carla), que “estourou” com o sucesso de “Segura o Tchan” do CD “Gera Samba”, de 1995.

da crítica, que procurou reduzir o fato musical criado pela banda ao termo “bunda music”, priorizando apenas o rebolado da jovem Carla Perez. Sem dúvida, os meios de comunicação de massa (TV principalmente) tiveram um grande papel na qualificação do “Tchan” enquanto “bunda music”. Na época de Carla Perez, até os próprios componentes da banda sentiam-se preteridos nas apresentações em TV (em programas populares como os de Faustão, Gugu etc.), pois somente Carla Perez era focalizada e entrevistada.<sup>19</sup> Mesmo com a saída de Carla, a força dessa construção permanece incorporada na performance da banda (com as novas bailarinas escolhidas em rede nacional, no popular *Programa do Faustão*, produzido pela TV Globo).

Segundo Wesley Rangel<sup>20</sup>, o “Tchan” “tem o pé” no samba-de-roda tradicional do Recôncavo (cujas cidades de Cachoeira, Santo Amaro, São Félix são representantes), por conta da origem dos criadores, da experiência pessoal do próprio Rangel e da de seu arranjador Robson Nonato (nascido em Cachoeira), além de alguns músicos do grupo; é herdeiro dos antigos “lundus baianos” cantados pelas avós; tem influência do candomblé, pela incorporação do rum,<sup>21</sup> por sua sugestão, como instrumento base na rítmica do grupo (um dos músicos é ogã); está ligado à tradição dos blocos afro (os dançarinos Jacaré e Débora Brasil, além de Beto Jamaica, atuaram no Ilê Aiyê); inspira-se na tradição do circo popular:

...vejo o Tchan não como uma banda, mas como um grande circo. Onde Beto Jamaica era o grande mestre de cerimônias, que chamava atenção para o produto, Compadre Washington, o grande “palhaço”, pois era ele quem desestruturava o show. O Beto “tava” cantando uma música e Washington fazia “tchutchutchchan...”. Isso motivou muito a criança. Os dançarinos eram os artistas do circo, representando os trapezistas... E são muito trapezistas mesmo na forma de dançar, né?... E os músicos fazem parte da “trupe”. Um grande circo!<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Wesley Rangel à autora (julho de 2001).

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> “A base instrumental do Tchan tem o ‘rum’, que é o instrumento base do candomblé, que é o dono da casa. Nós incluímos dois pandeiros, dois cavacos. Criamos uma mistura do que é uma linguagem instrumental do Rio de Janeiro com isso aqui, mas sempre buscando a batida e a ‘ritmia’ do Recôncavo, que é o samba duro, que é o samba de roda, essa coisa... Eu sou da região, o arranjador que trabalha comigo, o Robson Nonato, é de Cachoeira. Eu só fiz o primeiro disco sem a participação do Robson. Os outros ele já fez. *O Tchan do Brasil, Tchan no Hawai...*” (Rangel, 2001, entrevista à autora).

<sup>22</sup> Idem.

Além disso, o “É o Tchan” está inundado da força do carnaval de rua soteropolitano, no qual o escracho, a liberação dos gestos e do corpo através da dança (das coreografias coletivas) fazem parte da memória popular. Em contraponto com toda essa “tradição”, a música do “Tchan” se hibridiza com matrizes modernas do pop internacional, expresso no formato dos espetáculos (os shows, os clips, as apresentações na TV) e do uso de citações musicais (do rock, do twist, da “música árabe”, da “música oriental”) e de instrumentos como o sintetizador e saxofones.

Há também uma forte valorização do corpo na tradição cultural de Salvador (e mesmo nacional). Milton Araújo Moura, parafraseando Stuart Hall, discute como as culturas afro-americanas têm usado o corpo, como se este fosse seu único capital cultural (Moura, 2001, p. 172-3). Esta supervalorização do corpo pode ser vista como um reflexo das diferenças socioeconômicas existentes no Brasil. O corpo, para as classes populares, tem sido um importante meio de ascensão social. O atletismo, o futebol e mesmo a dança dos blocos afro e dos grupos de pagode foram um forte meio, através da corporalidade, para a conquista de prestígio, riqueza e inserção social. São inúmeros os ídolos nacionais que vieram de classes pobres (Robson Caetano, Pelé, Garrincha, Romário, Beto Jamaica, Carla Perez, Acelino Popó de Freitas são claros exemplos) e que ascenderam socialmente pela via da corporalidade. Associados a este fator, o culto ao corpo “sarado”, “preparado”,<sup>23</sup> a estética do silicone e o mito da “preferência masculina nacional” (as nádegas femininas) são elementos a mais para explicar a forte identificação do público com o “É o Tchan”. Isso se refletiu na grande exposição que o grupo conquistou ao longo de uma década, quando atingiu a marca de 10 milhões de discos vendidos (Guerreiro, 2000). Mesmo perdendo aos poucos a força que teve nos anos 90, o “Tchan” deixou sua marca na história da indústria musical de massa. O próprio termo foi incorporado ao linguajar coloquial dos brasileiros, associado à seguinte carga semântica: malícia, humor irreverente, apelo erótico, exuberância das partes íntimas (sexuais) e música para dançar. “Segurar o tchan” pode ser entendido entre outras coisas como “dar conta dessa exuberância corporal”, expressa através de um protótipo de beleza: corpo sarado, nádegas proeminentes e fartas, graça e sensualidade no rebolado. Tal carga semântica faz parte da construção do mito da beleza da mestiça brasileira que possui o ethos de “segurar o tchan”.

<sup>23</sup> Gíria utilizada atualmente em academias e pelo povo em geral para expressar a modelagem do corpo através da ginástica, da musculação e de uma alimentação adequada (às vezes até mesmo com o uso de anabolizantes).

A música produzida na Bahia nas décadas de 80 e 90 do século passado pode assim ser mais bem compreendida através da busca de suas matrizes, de sua etnicidade, de sua identidade. O compositor Riachão sabe muito bem do que está falando quando diz que música é igual a chita na loja. Entretanto, não devemos esquecer que no campo da cultura, e principalmente no da indústria cultural massiva pós-moderna, “os macacos” costumam circular de galho em galho para sobreviver, defendendo e negociando eternamente seus espaços e modos de ser. E é nessa dinâmica que as etnicidades e identidades vão sendo construídas e as músicas vão adquirindo seus significados.