

Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia¹

Ayêska Paulafreitas²

Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo

Salvador, 1960. A cidade está em ebulição cultural. Às vésperas da instalação da primeira emissora de TV na Bahia, a TV Itapoan, o radialista e músico Jorge Santos inaugura a Gravações JS, criada para gravar *jingles* e *spots* para a Publicidade Chama, do mesmo dono. Os anos 60 - década dos festivais - tiveram reflexos na Bahia, e passaram pelos estúdios da JS artistas que se tornaram importantes no cenário da música nacional. Em 1975, Wesley Rangel cria, com Pedrilson Adorno, os Studios WR, com o mesmo propósito de atender ao mercado publicitário. Mas uma série de circunstâncias – locais, nacionais e globais -, aliada ao senso de oportunidade do produtor, estabelece as condições propícias para o nascimento do que viria a ser chamado “axé music”, cuja gênese é mostrada neste trabalho.

Palavras-chave: fonografia; mídia sonora; rádio; música

O contexto

Na segunda metade da década de 50, no governo desenvolvimentista de JK, o professor Edgard Santos, reitor da recém-criada Universidade da Bahia, compreendendo a vocação artística da cidade do Salvador, criou o Curso Livre de Dança, o de Teatro, que contava com professores do Actor's Studio, e os Seminários de Música, para onde o maestro Kollreuter levou a dodecafonía. Esses cursos, junto à Escola de Belas Artes, tinham uma estrutura de recursos humanos e materiais que atraía gente de todo o país e fizeram da Bahia um pólo cultural. Ainda nessa década, numa Salvador que descobria e apostava no turismo, surgiam o Museu de Arte Popular, o teatro Castro Alves e o cinema novo de Glauber Rocha. Em 1960, a cidade tinha cinco grandes jornais diários, três emissoras de rádio e preparava-se para a inauguração de sua primeira emissora de televisão, a TV Itapoan.

¹ Trabalho apresentado ao NP 06 – Rádio e Mídia Sonora, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Mestre em Letras pela UFBA. Radialista e professora do Curso de Comunicação Social da UESC, habilitação em Rádio e TV. (apaulafreitas@uol.com.br)

As emissoras de rádio produziam musicais com cantores nacionais e internacionais, acompanhados por pequenos conjuntos de três ou quatro instrumentistas ou por grande orquestra com cordas e sopros³, e revelaram artistas que permaneceram por muito tempo – ou permanecem ainda - no cenário do show e do disco. Alguns migraram para a TV Itapoan, que não fugiu à regra do início da televisão brasileira e apostou nos grandes musicais, a exemplo do *Escada para o Sucesso*, comandado por Nilton Paes. José Jorge Randam, o primeiro apresentador da televisão baiana, em parceria com Jorge Santos, o segundo, apresentavam o programa *J & J Comandam o Espetáculo*, levado ao ar aos sábados, das 17:00 às 18:30, que tinha um quadro de calouros chamado *Céu ou Inferno*, marcado na memória dos que o assistiram devido principalmente à presença de “Irênio, o anãozinho, gerente de Spinelli, o mais famoso alfaiate da cidade (Adão não se vestia porque Spinelli não existia...)” (Randam, 2002).

Se cantava bonito, ia pro céu; se cantava ruim, ia pro inferno. E o inferno era um anãozinho de 65 centímetros vestido de vermelho, com rabinho e tudo. [O maestro Carlos] Lacerda fazia questão de acompanhar os calouros. Quando ele achava que o cara não dava mais pra cantar, não dava mesmo. (Santos, 2004)

Esse programa ficou no ar de 1961 a 1967. Segundo o cantor e compositor Luís Berimbau (2004), “todos os artistas que surgiram nessa época, e que passaram a integrar o ‘cast’ da TV Itapoan, vieram de um desses dois programas”. Foi um período de descoberta de talentos locais, do improviso, da experimentação em um veículo novo, de efervescência musical, do qual restaram muita lembrança e pouco registro. “E a gente fazia aquilo com amor. Não tinha videotape, então, não tem registro de nada disso. E quando Seu Pedro Irujo comprou a rádio, ele fez questão de jogar fora o que tinha lá de arquivo”. (Santos, 2004)

A Gravações JS, ou, simplesmente, a JS

A Gravações JS foi criada pelo músico e radialista Jorge Santos em agosto de 1960. Funcionava no quinto andar do edifício Sulacap, no centro da cidade, na

³ A Rádio Sociedade da Bahia - integrante da rede das Emissoras e Diários Associados, e a quarta do país, como mostra seu prefixo PRA-4 -, teve em seus quadros nomes de relevo: o compositor Antonio Maria foi diretor da emissora; em sua orquestra, regida pelo maestro Waldemar da Paixão, se apresentaram João da Matança, os violonistas Codó e Geraldo Nascimento, o contrabaixista Bira, que hoje integra o sexteto do Programa do Jô.

confluência das ruas Carlos Gomes e Sete de Setembro, e destinava-se à gravação de *spots* para rádio e TV⁴.

A Bahia já tinha um marco na história da indústria fonográfica brasileira: a primeira música gravada no Brasil, em 1902, o lundu *Isto é bom*, era de autoria do baiano Xisto Bahia e teve registro na voz do cantor Baiano. O criador da primeira gravadora baiana tem uma história profissional ligada à história da radiodifusão baiana. Em 46, ainda aluno da Escola de Música do maestro Pedro Jatobá, estreou no programa “Caderno de Música”, na Rádio Excelsior, onde acabou comandando um programa de auditório. Depois trabalhou na Cultura e na Sociedade e dirigiu a Piatã FM. Fundou em Salvador um sistema de música funcional, o MUSIFAM-Música Funcional Ambiente, por Inha telefônica. Foi, como dito acima, apresentador da TV Itapoan. A entrada de Jorge Santos no meio publicitário tem início nos anos 40, quando foi fazer teste para locutor da Rádio Excelsior, e Reinaldo Moura, o locutor-chefe, lhe disse: “você passou no teste, mas você só vai sentar na cabine pra ser locutor se vender anúncio” (Santos, 2004). Percebendo que a chegada da TV Itapoan iria aumentar a demanda de anúncios, criou a Gravações JS. Em seguida, junto com José Jorge Randam, criou a Publicidade Chama, agência produtora de comerciais que nasceu para atender à TV Itapoan e veio a ter uma filial em Sergipe: a Chama Aracaju.

O estúdio da JS foi montado inicialmente em um espaço com cerca de 20 metros quadrados e sem ar refrigerado. Tinha uma mesa Supersom, fabricada em São Paulo, um gravador importado Ampex 600 de 4 canais e uma máquina de gravar acetato americana, marca Rek-0-Cut, além de microfones Newman. Mais tarde passou a ocupar todo o terceiro andar do edifício Martins Catharino, numa transversal da rua Chile, então o lugar mais chique da cidade, onde moças desfilavam seus novos vestidos no *footing* dos fins de tarde, e era possível encontrar-se políticos, jornalistas e intelectuais reunidos nas calçadas.

Quando se mudou para o Edifício Martins Catharino, a JS passou a ocupar um espaço capaz de acolher uma orquestra com vinte músicos. O estúdio recebeu tratamento acústico, planejado e executado pelo engenheiro Jorge Coutinho,

⁴ - Segundo Roberto Torres, no texto “Histórias que ninguém (ainda) havia contado”, na época da inauguração da JS só havia, em todo o norte-nordeste, duas gravadoras em Pernambuco: Mocambo e Rozemblit. In: encarte do CD Resgate da Memória Musical da Primeira Gravadora da Bahia.

responsável pela instalação da Musidisc. Teve como técnicos Américo Ribeiro e Djalma Bahia, que trabalhou na JS por cerca de 15 anos, até o encerramento das atividades.

Das locuções de *spots*, passaram para a gravação de *jingles*, o que acabou abrindo as portas para compositores, músicos e cantores. Ainda no acanhado estúdio do Edifício Sulacap, surge um compositor “com uma sanfona debaixo do braço e o talento dos escolhidos por Deus: Gilberto Gil. Foi então que apareceram jingles deliciosos, um dos quais, da Calba, teria tudo para ser preservado, como memória”. (Berimbau, 2004). Além dos Calçados Calba, havia outros clientes: lojas O Cruzeiro, Milisan, Polígono Filmes, Fratelli Vita, Casa Alberto, Laranja Turva, Envelopes de Ouro.

Ainda nos primeiros anos da JS, encontrava-se lá, diariamente, o maestro e compositor Carlos Lacerda⁵. Segundo Jorge Santos, às duas da tarde ele chegava, sempre pontual, e lavava as mãos a toda hora, uma de suas muitas manias.

O estúdio, às tardes, era uma maravilha. Pra ganhar dinheiro, eu tinha o estúdio, de manhã, para propaganda. À tarde, a gente se via. Lacerda ia pra lá, ficava no piano, batendo, batendo, batendo... E tinha Tom e Dito, tinha toda uma raça bonita lá dentro. (Santos, 2004)

Tom e Dito é o nome da dupla que ficou do Trio Inema, quando Douglas deixou de cantar. Outra dupla, Antonio Carlos e Jocaí, responsável por grandes sucessos como *Você abusou* e *Mas que doidice*, surgiu também na década de 60, entre os estúdios da TV Itapoan e os da JS, assim como a cantora Maria Creuza que, descoberta por Vinicius de Moraes, viajou com ele e Toquinho por vários países em turnê. Esses cantores, somados a José Emmanuel, Ilma Gusmão, Luis Berimbau, Aloísio Silva, Ivan Reis, e os compositores Ildásio Tavares, Carlos Coqueijo, Alcyvando Luz reuniam-se na boemia soteropolitana e às sextas-feiras, após um programa na TV, esticavam até a madrugada em casa de Lacerda, onde era servido um sarapatel.

Gravou também na JS a família Macêdo. Liderada por Osmar Macêdo, da famosa dupla Dodô & Osmar que inventou o trio elétrico na década de 50, a banda era formada por seus filhos Aroldo, Betinho e André, trazendo como atração principal o

⁵ - Carlos Alberto Freitas de Lacerda (Salvador, 1934-1979). Chamado “o governador dos teclados”, Lacerda foi um nome de peso na música baiana da época. Fruto dos Seminários de Música da universidade, aluno de Sebastian Benda e Joachin Kollreuter, tocou na Rádio Sociedade, foi diretor musical da TV Itapoan, constituiu sua própria orquestra com violinos e fez parcerias com Moacir Franco e Luiz Vieira, destaques no cenário radiofônico nacional. Na TV formava um trio com o baixista Moacir Albuquerque e o baterista Tutti Moreno. Sua composição mais famosa chama-se *Giboeirinha*.

caçula Armandinho, revelação do programa *A Grande Chance*, de Flávio Cavalcanti, que foi apontado como um gênio do cavaquinho e hoje é um guitarrista respeitado em todo o mundo.

Além desses, passaram também pelos estúdios da JS os cantores Oswaldo Fabel, Diana Pequeno, Carlos Gazineo, Celeste, Claudete Macedo, Aloísio Silva, Gilberto Batista, José Canário, Odraude Silva, Antônio Moreira, Fernando Lona, Trio Xangô, As Três Baianas, Os Novos Baianos; os músicos Fernando Lopes, Tuzé de Abreu, Kennedy, maestro Chachá (Alberto Aquino), Perna Fróes, Jessildo Caribé, Toninho Lacerda, Cacau, Vivaldo Conceição, Alcyvando Luz, Carlinhos Marques, Tom Tavares, Hermano Silva, Geraldo Nascimento, Perinho e Moacir Albuquerque, Walter Queiroz... Ficaram em registro também os sambistas tradicionais da Bahia: Batatinha, Panela, Riachão e Tião Motorista⁶.

A produção da JS

No início dos anos 60, a música popular urbana brasileira estava dividida em dois segmentos, em consonância com a situação econômico-social dos seus produtores e consumidores, mostrando “uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida para a ‘gente bem’” (Tinhorão, 1998, p.312). De um lado, a música produzida pela juventude classe média branca da zona Sul do Rio de Janeiro, com forte influência norte-americana, e que iria romper com os padrões da música popular urbana: a bossa nova. De outro,

A música agora chamada tradicional (porque continuava a desenvolver-se dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas) seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de Carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral. (Tinhorão, 1998, p.313)

A música gravada na JS segue esta última direção, por conta, talvez, da formação e do gosto pessoal dos dois músicos que dirigem os trabalhos: Jorge Santos e Carlos Lacerda. Grava-se música de raiz - a exemplo do LP *Curso de Capoeira Regional de Mestre Bimba*, e do disco de samba de roda de domínio público, que teve os 500

⁶ Batatinha é Oscar da Penha; Tião Motorista é Raimundo Cleto; Riachão é Clementino Rodrigues.

exemplares recolhidos pela censura da ditadura pós-64 devido às letras de duplo sentido. Grava-se música para o “povão”: o hino do mais popular time de futebol do estado, o Esporte Clube Bahia, presente em todos os carnavais. Grava-se música romântica, samba-canção, toada e muito samba, embora se encontre alguma música instrumental, poesia musicada e até a música tema do filme Meteorango Kid.

No rastro dos festivais da TV Record de São Paulo, da TV Tupi e da TV Globo do Rio de Janeiro, as emissoras de rádio promovem os festivais baianos da década de 60. Mas, se no sudeste os festivais se situaram na vanguarda e deram novo rumo à música popular brasileira, inovando na temática das letras, nos ritmos e no instrumental, na Bahia prevaleceu a tradição, começando com o I Festival de Samba da Bahia, que resultou em LP recordista de vendagem – 3 mil cópias. O percussionista Cacau fala de outra edição:

era marcha, marcha-rancho, samba. Tirei o terceiro lugar. Quem ganhou foi Oswaldo Fabel. Vivaldo Conceição no samba. Teve uma música de Panela: [canta] “Carnaval chegou... são três dias na semana...” quem cantava era Claudete Macedo. A música era classificada, tinha direito a gravar. Teve um também promovido pela Carlsberg. Nós gravamos também. Anos 60. (Cacau, 2004)

Em 1970 aconteceu, na cidade de Ilhéus, o I Festival Regional da Canção, e uma das vencedoras, a música *Minhas praias*, de Anésio Gomes, foi gravada na voz de Odraude Silva. No ano seguinte, a JS lançou outro LP: *As 12 Mais do Carnaval de 1971*.

Na discografia oficial, que recebeu o selo JS Discos e consta do acervo de Jorge Santos, encontram-se 9 discos em 78 rpm, 9 compactos duplos e 9 LPs, mas havia as encomendas que, junto com os *jingles*, eram responsáveis pelo faturamento.

Essa outra fonte de recursos para a JS eram as músicas de blocos de carnaval. Um deles foi o compacto simples do bloco Saco Cheio, que tinha, de um lado, um samba de Edil Pacheco; do outro, um frevo de Lui Muritiba, com arranjo e violão de Tom Tavares. O Apaches do Tororó gravou compacto para vender nos shows, e o mesmo fez uma dissidência desse bloco, que se denominou Secos e Molhados. Mas talvez o que mais tenha gravado na JS seja o Bloco do Jacu, que desfilou por 22 carnavais, de 1964 a 1986. Recentemente, o pesquisador Luiz Américo Lisboa Jr reuniu

em um CD algumas marchas do Jacu, todas de autoria de Walter Queiroz⁷ (Oliveira, 2004, p.8-10).

Grandes descobertas

Músico e arranjador, Jorge Santos ficava antenado para os novos talentos. Uma dupla formada por jovens vindas da cidade de Ibirataia, que havia despontado no programa “Escada para o Sucesso”, gravava *jingles* na JS quando Jorge Santos teve a idéia de formar com elas um trio – uma formação muito em voga na época – e convidou uma prima delas, Ana Lúcia, que era uma das apresentadoras do já citado programa. A dupla Cyrene e Cynara, que praticamente não apareceu na TV mas trabalhou muito em gravações, deu certo com a prima Ana Lúcia no trio chamado As Três Baianas. Animadas com a possibilidade de expandir o sucesso, foram para o Rio, onde formaram o Quarteto em Cy. Com esse trio, Jorge Santos gravou o primeiro disco da JS: As Três Baianas cantando Gilberto Gil.

A primeira música que Gil compôs chama-se *Bem devagar*, que está desaparecida. Quinhentas cópias. E esse disco não existe. Gil acompanhou as meninas no acordeon. Eu fiz o arranjo. Das 9 músicas que ele gravou no estúdio só está faltando essa, no meu acervo só tem 8 músicas. Depois eu negocieei essas músicas, o direito do fonograma, com Marcelo Fróes, que é produtor de Gil, e recebi um presente dele espetacular. Eles pegaram as 8 músicas, fizeram um CD, e quando lançaram o Baú do Gil eu recebi um CD único, com as 8 músicas que foram gravadas na JS. (Santos, 2004)

Além desse primeiro disco, Gilberto Gil gravou outros dois em 78 rpm, colocando a sua voz: o primeiro (1962), com as músicas *Lacerdinha* e *Povo Petroleiro*, uma homenagem de Everaldo Guedes, funcionário da Petrobrás, aos colegas de profissão; o segundo (1963), com as músicas *Vem Colombina* e *Decisão*. No compacto duplo em 33 rpm Gilberto Gil: sua música *Sua Interpretação* (1964) aparece como autor e intérprete de 4 músicas, dentre elas *Serenata do Telecoteco* e *Meu Luar, Minhas Canções*.

⁷ -Walter Queiroz é autor e inúmeros jingles e músicas, dentre as quais *Filho da Bahia*, que lançou Fafá de Belém, *Feijãozinho com Torresmo*, gravada por Maria Creuza, e *Tesoura Cega*, parceria com César Costa Filho gravada por Beth Carvalho. Gravaram também músicas de Walter Queiroz os cantores Djavan, Elba Ramalho, Margareth Menezes e a banda Chiclete com Banana. Cf. A TARDE Cultural, Salvador, 21/02/2004, p. 10.

Durante a ditadura militar, quando estava impedido de viajar, Gil gravou nos estúdios da JS, para a Phillips, a música *Aquele Abraço*. O técnico Djalma Bahia, que operou a mesa, conta que tentaram produzir o fonograma completo, mas acabaram desistindo, e o representante da gravadora levou a música apenas em voz e violão, para colocar o restante do instrumental no Rio.

A década de 70

Sabe-se que era uma prática comum nas emissoras a gravação, em acetato, de *jingles* e outros materiais para divulgação, e ainda hoje muitos comerciais são produzidos de forma precária em estúdios de emissoras de rádio, principalmente nesta primeira década do terceiro milênio, em que o barateamento dos custos facilitou o acesso à tecnologia digital. Há sinais de que havia, antes da instalação da JS, um outro estúdio, mas sem expressividade e com produção de qualidade muito inferior. Na lembrança de Cacau, o estúdio ficava na Ladeira da Praça, provavelmente numa emissora que esteve instalada ali.

Nós fizemos uma gravação, e não foi pra aqui. Foi uma gravação pra político. Música. Era Leandro Maciel, que era sergipano. O maestro foi Aurindo, o saxofonista que toca com Roberto Carlos, ele vive no Rio. Eu me lembro que Deni Moreira estava cantando. (Cacau, 2004)

De qualquer forma, no que diz respeito à música, e à existência de um selo para disco, a JS foi pioneira e, durante toda a década de 60, esteve sozinha no mercado de gravações da Bahia. Mas em 1975 aparece um novo estúdio, montado no edifício A Tarde, na Praça Castro Alves, de propriedade de Wesley Rangel e do técnico radialista Pedrilson Adorno, que nasce para atender ao mercado publicitário. A WR já surge como produtora de *jingles*, numa época de expansão das FMs e do mercado fonográfico.

Em artigo sobre a indústria fonográfica nacional, Eduardo Vicente (1999) cita um estudo de Peterson e Berger, abrangendo o período de 1948 a 1973, cujos resultados apresentaram 5 fases distintas. Na primeira, de 1948 a 1955, “uma concentração oligopolista da indústria fonográfica era mantida através do controle total do fluxo da produção, do material bruto à venda atacadista (...) e as 4 companhias principais controlavam tanto os meios de divulgação musical quanto os canais de distribuição” (Apud Vicente, 1999). Na segunda, de 1956 a 1959, a concorrência aumentou porque

ganharam mais expressão selos independentes que atendiam a segmentos não prestigiados pelas grandes gravadoras, a exemplo do *jazz*, *gospel* e *rhythm and blues*, abrindo as portas para artistas como Elvis Presley e Bill Halley. No período seguinte, de 1959 a 1963, o cenário manteve-se estável. Mas a partir de 1964, até 69, houve uma reorganização no mercado, motivada pelo surgimento de uma segunda geração do rock estimulada principalmente pela beatlemania e por bandas psicodélicas californianas, provocando uma volta à concentração nas grandes gravadoras. O último período estudado, de 1969 a 1973, foi marcado pela aquisição de selos independentes pelas *majors*, o que os autores consideraram uma estratégia para atender a toda gama de gosto dos consumidores. No entanto, apostaram que a tendência seria retornar à posição inicial, de concentração e total controle do fluxo pelas *majors*.

Não por acaso, o nascimento das duas gravadoras da Bahia se dá justamente quando o mercado internacional favorece a ascensão dos selos independentes. Levando-se em conta que Salvador era a periferia da periferia, a diferença de um ou dois anos não impede que situemos a criação da JS (1960) na segunda fase apontada por Peterson e Berger (1956-59) e a da WR (1975) na quinta e última fase (1969-73). A tendência internacional se reflete aqui com um certo retardo.

Por outro lado, o contexto nacional também favorece o surgimento da WR. Segundo Rita Morelli (1991, p.57-58), no que diz respeito à indústria fonográfica a década de 70 começou desde 1968, com a promulgação do AI-5. O período de linha dura, que fez crescer o cerceamento à liberdade de expressão, as perseguições e torturas, foi também o do “milagre econômico” do governo Geisel, que permitiu à classe média um aumento do seu poder aquisitivo e conseqüente acesso ao mercado de bens de consumo. Nesse rastro, deu-se a expansão do mercado fonográfico, que aumentou o número de lançamentos em LPs e compactos. Estes, por serem mais baratos, contribuíram para facilitar o acesso ao disco por parte de classes de menor poder aquisitivo, especialmente os jovens. Diferente dos grandes mercados internacionais, onde tinham participação significativa, os jovens brasileiros só então começavam a se fazer presentes, em parte devido ao sucesso da Jovem Guarda.

A expansão do mercado, na verdade, beneficiou a música estrangeira, porque era muito mais barato importar a gravação em fita master para ser prensada no Brasil, mesmo com os impostos cobrados, do que arcar com todos os custos de uma produção local. Embora houvesse uma lei que restringia em 50% a música estrangeira nas

gravadoras, o lucro era facilmente alcançado devido ao seu baixo custo. Por conta da estreita relação entre a indústria fonográfica e a mídia, a música estrangeira predominava também nas rádios⁸.

Essa demanda de música estrangeira justificou a entrada no mercado brasileiro de grandes gravadoras transnacionais. Uma atrás da outra, montaram escritórios no Brasil a WEA, a norte-americana Capitol Records, as alemãs ECM e Ariola, fora as que aqui já se encontravam, como a Odeon, a Philips, a Polygram e a CBS.

Acentuando esse quadro, a música nacional, perseguida pela censura assim como as demais manifestações artísticas, representava um risco de investimento para as gravadoras, porque bastaria uma assinatura e seria inutilizado todo um lote de discos. Essa mesma censura foi, aos poucos, minando o sucesso dos festivais da década de 60, que tiveram seu último exemplar em 1972.

Apesar dos riscos, ou por causa deles, é no transcorrer da década de 70 que se começa a identificar cultura com mercado, impulsionando-se o desenvolvimento da indústria nacional do entretenimento. No início da década de 80 é possível observar-se o crescimento do cinema nacional, da publicação de livros de autores nacionais e da vendagem de música popular brasileira, o que proporcionou o recuo de multinacionais e o avanço de novas gravadoras nacionais. Citando Patrice Flichy, que as denomina “multinacionais discretas”, Renato Ortiz explica que essas empresas “atuam na periferia através de filiais cuja função é produzir discos com os cantores locais” (Ortiz, 1988, p.194). O cenário brasileiro está em consonância com os estudos de Perterson e Berger, que apontam o controle das *majors* sobre os pequenos selos para ampliar o catálogo e atender a todos os gostos, e é propício para a instalação de um novo estúdio de gravação na Bahia.

Como tudo começou na WR

De 1975 a 1983, os Studios WR produziram um ou outro disco⁹, mas era sustentado pela produção de *jingles* para os mercados de Bahia e Sergipe. Para isso,

⁸ Isso ocasionou um fenômeno curioso: cantores e compositores brasileiros compunham e cantavam em inglês e se apresentavam com pseudônimos estrangeiros. Essa música, compreendida pela indústria como nacional, porque gravada no Brasil, chegou a ser apontada em algumas pesquisas como estrangeira, devido ao desconhecimento dos detalhes da sua produção. (Morelli, op.cit., p.50).

⁹ algumas raras experiências, como os discos *Sertania* (1983), de Ernst Widmer, o de Walter Smetak, o do caatingueiro Ubiratan, o de Djalma Oliveira e o disco *São Jorge dos Ihéus*, com um grupo de instrumentistas liderado por Saul Barbosa.

mantinha uma banda de estúdio, um trio formado por Toninho Lacerda nos teclados e arranjos, Carlinhos Marques no baixo e Leléu na bateria. Sentindo a necessidade de ampliar a banda, chamou os vocalistas Silvinha Torres e Paulinho Caldas, que trouxeram o guitarrista Luiz Caldas. Chegaram também a cantora Sarajane, o tecladista Alfredo Moura, o baterista Cesinha. Com a morte de Leléu em 82 e a de Toninho Lacerda em 84, consolida-se a nova banda:

ficou Carlinhos no contrabaixo, guitarras Luiz Caldas (e vocais), Silvinha e Paulinho Caldas nos vocais, Toni Mola e Carlinhos Brown na percussão, Cesinha na bateria e Alfredo Moura revezando com Luizinho Assis nos teclados. Esta que era a banda do estúdio começa a acompanhar Luiz Caldas em alguns eventos. (Rangel, 2004)

Com a sua banda de estúdio, a WR grava a música *Mrs Robinsons*, num dueto de Luiz Caldas e Paulinho Caldas e, no São João de 84, *Nouai*, de Val Macambira, seguida do reggae *Visão do Cíclope*, ambas com Luiz Caldas. Uma a uma, essas músicas vão sendo mandadas em fita demo para as rádios. Nessa época, rádio baiana não tocava música baiana; a programação era majoritariamente de música estrangeira, à exceção da Educadora FM que, atuando no outro extremo, tinha por slogan “Só dá Brasil” e fazia concessões apenas à música erudita. Mas na Itapoan FM, Cristóvão Rodrigues decide arriscar e expô-las ao público. Cristóvão era já um experiente radialista atuante em rádio e TV, que tinha uma história construída junto à música jovem local. Nessa mesma época, em 83/84, a WR grava e lança, com festa no Circo Troca de Segredos, um compacto que tinha, no lado A, a música *Acordes verdes*; no lado B, uma música em homenagem ao jogador de futebol Osny.

Até então, a identidade da nova música baiana, aquela que viria a ser batizada por axé music, ainda não havia se constituído. Mas

no carnaval de 84, foi fortemente tocada nas barracas, não nos trios elétricos, nas barracas, tocava-se muito aquela música (CANTA) “quero você, quero você... quero você, todinha pra mim”. Ali eu percebi, como produtor musical, eu percebi que a sensualidade daquela música chamava mais atenção do que o trio elétrico que passava com aqueles frevos tocando. Era mais sensual, era mais... bom de paquerar, era mais... bom de você dançar, de brincar o carnaval. Então, as pessoas da barraca, elas se deliciavam com essas músicas. Aí foi que

eu pensei: vamos começar a gravar o disco de Luiz Caldas e vamos começar a encontrar músicas desse gênero.” (Id., *ibid.*)

Essa música vinda do Pará, com forte sotaque caribenho, encontrava respaldo em um grupo de instrumentistas que tocava no Vagão, um charmoso bar que inovava não só na ambientação – era montado em um antigo vagão de trem -, mas também na sua cozinha, com tira-gostos diferentes do que se costumava encontrar na época. O Vagão era freqüentado por jornalistas, artistas e intelectuais, atraídos principalmente por sua música marcada pela sensualidade, com uma sonoridade diferente, de piano e sopros tocando salsas e merengues, o som da banda que veio a se chamar Rumbahiana.

Mas o que acabou definindo mesmo a cara do disco foi um fato acontecido num clube do subúrbio ferroviário, o Periperi Esporte Clube. Como uma brincadeira dos músicos – da mesma banda do estúdio que, por causa da música, passara a se chamar Acordes Verdes -, a música *Nega do cabelo duro* foi tocada na festa, tendo muita receptividade do público. Uma fita gravada pelo próprio técnico da banda foi para as mãos de Cristóvão Rodrigues, que jogou a música no ar na Itapoan FM, patrocinadora do evento. Resultado: na segunda mais popular festa de rua da Bahia, a Festa de Iemanjá, a música era grande sucesso, competindo com *Escrito nas Estrelas*, com Tetê Espínola, que tinha estourado nacionalmente. O fato deu a Rangel a garantia de que poderia fazer o disco de Luiz Caldas: *Magia* (1985), que lançaria um novo ritmo, o ti-ti-ti.

Paralelamente, o Olodum começava a aparecer com seus tambores comandados por Neguinho do Samba, mostrando uma ritmia própria que, mais tarde, iria atrair músicos estrangeiros, como Paul Simon e Mickael Jackson, que vieram ao Brasil para gravar seus clipes no Pelourinho, onde fica sede do Olodum. Essa ritmia tocou também Carlinhos Brown e Toni Mola, que freqüentavam o Pelourinho, e acabou contribuindo para a formação da identidade que iria ter a banda do estúdio. Segundo Rangel, essa ritmia “vai se consolidar no momento em que se grava o *Fricote*, que já é um novo ritmo”. E é assim que a chamada axé music vem designar não um gênero ou um ritmo, mas um movimento de renovação na música baiana, apoiado no carnaval.

Então, a música baiana, ela nasce com várias influências genéticas, principalmente a influência da salsa, do merengue, do carimbó, e recebe, junto com isso, essa influência dos tambores do Olodum. Então, tudo isso resultou

numa música extremamente rica, do ponto de vista rítmico, de letra simples, porque surgida basicamente no povão. (Id.,ibid.)

Outro fato que contribuiu para a divulgação dessa música baiana foi a passagem de Luiz Caldas pelo programa do Chacrinha. Segundo Rangel,

Chacrinha se apaixonou pelo trabalho de Luiz Caldas. E, por conseqüência, pelo trabalho de Sarajane e de Zé Paulo, que estava surgindo mais ou menos naquela mesma data. Então, esses três artistas foram apadrinhados por Chacrinha, que acabou dando uma visibilidade nacional ao produto. Porque se, talvez, essa música tivesse ido só pela rádio, talvez não tivesse conseguido o resultado que conseguiu, porque tinha essa coisa da coreografia envolvida. Foi o surgimento da coreografia com a música que deu à música baiana a visibilidade nacional. (Id., ibid.)

A partir daí, a rádio baiana passou a tocar música baiana, abrindo espaço para outros artistas. Depois foi Daniela Mercury, que estourou com a música *Suingue da cor* e entrou de vez na Rede Globo, abrindo as portas de outras emissoras para a música produzida na Bahia.

Banda Reflexus, Banda Mel, Daniela Mercury, É o Tchan, TerraSamba, Companhia do Pagode, Timbalada, As Meninas... “100% dos sucessos da música da Bahia iniciaram suas gravações na WR” (Id., ibid.). No entanto, essas gravações entraram no mercado com selos de gravadoras nacionais, como a Continental e a Eldorado.

A música baiana hoje

A partir da década de 50, com o advento do trio elétrico, a música produzida na Bahia começou a ganhar novos rumos. Se desde o início do século XX a fonografia da música popular brasileira esteve ligada ao carnaval, na Bahia esta relação se intensificou, pela própria característica do carnaval baiano de acolher ampla participação de todas as camadas sociais da população. O trio deu nova dinâmica às micaretas - festas carnavalescas realizadas em cidades do interior baiano após a Semana Santa, a primeira delas em Feira de Santana, em 1937 -, e, mais tarde, os chamados “carnavais fora de época”, iniciados em Campina Grande, na Paraíba, ali batizado de Micarande. Em seguida vieram Precaju, Carnatal, Fortal, Recifolia, Marafolia e muitos outros em grandes cidades brasileiras, totalizando cerca de 60 em todo o Brasil.

Esse mercado acionado pelo trio faz girar milhares de dólares envolvendo bandas, blocos, gravadoras, produtoras de shows, meios de comunicação de massa como rádio, tevê e internet, CDs e DVDs. Movimenta o turismo local, gerando centenas de empregos permanentes e outros tantos temporários, além de aquecer o comércio informal por ocasião desses eventos.

A música baiana – esse ramo que descende da axé music - é um exemplo típico do regional que se tornou mundial. Começou a ganhar contornos próprios na década de 80, por conta de uma série de fatores já relacionados, como o carnaval, o senso de oportunidade de um produtor musical, a música tocadas nas barracas, uma festa de subúrbio patrocinada por emissora de rádio, os tambores do gueto. Situando-a no contexto nacional, nasce junto à redemocratização do país e seu marco histórico, 1986, coincide com o sentimento de euforia vivido pelo povo brasileiro por conta do Plano Cruzado. Hoje é capaz de arrastar quatrocentas mil pessoas na Europa, mais precisamente pelas ruas de Barcelona, em maio de 2004, atrás de Carlinhos Brown que, por sinal, gravou um disco em espanhol, misturando tambores com ritmos latinos, e é conhecido lá fora como Carlito Marrón. Essa capacidade de deslocamento entre centros de diversos continentes, realizando alianças multiculturais, faz de Carlinhos/Carlito Brown/Marrón o que Nestor Canclini denomina de “glocal”, ou seja, aquele que combina o global com o local, “integrando aspectos de várias culturas”.(Canclini, 2003,p.137)

Segundo depoimento de Jorge Santos, a JS encerrou suas atividades em 1982 porque se tornou impossível a concorrência com o mercado do sul e sudeste. Sabia que havia a necessidade de se atualizar, mas “como é que eu podia concorrer com um equipamento primário? Importar era caro e tinha restrições. Por exemplo: só podia vender depois de cinco anos. Tinha financiamento para equipamento de cinema, mas não havia para estúdio de som” (Santos, 2004). Na verdade, a concorrência começava com outra gravadora baiana, a WR.

Desde que entrou no mercado, Wesley Rangel fez altos investimentos na estrutura física – hoje tem sede própria, um prédio na rua Maestro Carlos Lacerda, no bairro do Rio Vermelho – e em equipamentos, procurando manter-se atualizado com a tecnologia de ponta. Mas foi apanhado de surpresa por uma guinada no avanço tecnológico. Logo depois de adquirir uma sofisticada aparelhagem analógica, o mercado lançou equipamento digital e *softwares* que oferecem mais recursos e custam dez vezes

menos. Além de obrigá-lo a novo investimento, a inovação propiciou uma proliferação de estúdios caseiros. Dessa “pegadinha” dos tempos de globalização, a WR custou a se aprumar, mas permanece no topo – como se sabe, uma produtora não é feita só de equipamentos. O fato aponta para a importância de se fazer parcerias e diversificar produtos. Mas essa já é uma discussão para outro trabalho, uma vez que este pretendeu apenas fazer uma introdução à fonografia baiana, privilegiando o viés histórico.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

MORELLI, Rita C. L.. *Indústria fonográfica*. Um estudo antropológico. Campinas: Unicamp, 1991. 231 p. (Série Teses)

OLIVEIRA, Ronaldo. “Chegando Bonito”; “Derrubando preconceitos”; “Memória musical”. In: *A TARDE. ATARDE Cultural*. Salvador, sábado, 21/02/2004. (p.8-10)

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 223 p.

RANDAM, José Jorge. “Resgatando...”. In: Encarte do CD *Resgate da Memória Musical da Primeira Gravadora da Bahia*. Salvador, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. 368p.

TORRES, Roberto. “Gravadora JS. Histórias que ninguém (ainda) havia contado”. In: Encarte do CD *Resgate da Memória Musical da Primeira Gravadora da Bahia*. Salvador, 2002.

VICENTE, Eduardo. “A indústria fonográfica brasileira nos anos 90: elementos para uma reflexão”. Texto cedido pelo autor. Publicado in: *Arte e Cultura da América Latina*. Vol VI, n. 2. Sociedade Científica de Estudos da Arte - CESA, 2º semestre de 1999. (p.71-96)

Entrevistas / depoimentos:

BAHIA, Djalma. Entrevista. Salvador, dezembro de 2003.

BERIMBAU, Luis. “JS – A gravadora da Bahia”. Depoimentos via e-mail. Salvador: 14 de maio de 2004; 29 de maio de 2004.

CACAU, Carlos Lázaro da Cruz. Entrevista. Salvador, 24 de abril de 2004.

RANGEL, Wesley. Entrevista. Salvador, 10 de abril de 2004.

SANTOS, Jorge. Entrevista. Salvador, 9 de fevereiro de 2004.

TAVARES, Tom. Entrevista. Salvador, dezembro de 2003.