

A SINGULARIDADE DAS INTÉRPRETES DANIELA, MARGARETH E IVETE

Marilda Santanna*

Resumo: O presente artigo trata da construção da singularidade de três intérpretes baianas: Daniela Mercury, Estrela-lunar; Ivete Sangalo, Estrela-solar e Margareth Menezes, Estrela-telúrica, buscando situá-las no ambiente do Carnaval de Salvador, numa Bahia plugada no mundo. Considera-se ainda a voz como uma referência na construção destas identidades.

Palavras-chave: Identidade, Carnaval, Daniela, Margareth, Ivete.

Introdução

A voz, não puramente como materialidade física ou orgânica, mas como expressão, bem como a *dona da voz* e sua força interpretativa impressa numa canção, podem nos apontar possibilidades de interpretação do que poderíamos, aqui, denominar *identidade*. Este conceito, tal como proposto, parte da percepção da singularidade como um feixe representacional (MOURA, 2001). Seus elementos constitutivos podem ser pensados de forma embrionária, como representações construídas com sentido.

Entretanto, a presença artística no contexto social produz uma especialização do indivíduo como tal, que se destaca da e na coletividade, constituindo-se radicalmente como singularidade. Diversos autores contemporâneos insistem na mobilidade e instabilidade da configuração do indivíduo e de sua implantação na sociedade, cujos valores sofrem constantes alterações e se transformam, incessantemente, como numa *feira móvel* (HALL, 1992) *hibridizando-se* (CANCLINI, 2003), *sincretizando-se* (CANEVACCI, 1996), observando-se crescentemente a compressão tempo-espaço e acentuando-se progressivamente a *reflexividade* (GIDDENS, 1991), além da dissolução de fronteiras convencionais.

* Cantora, performer, Profa. Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos – IHAC, Universidade Federal da Bahia – UFBA. E-mail: marilda_santanna@yahoo.com.br



Podemos admitir que a interseção de campos, que no ambiente da música popular toma fôlego através dos veículos de comunicação se dá no que Bourdieu (1991) denomina de *espaço social*. Este espaço pode ser representado por tais intérpretes que de alguma forma preenchem tal requisito de representante de uma coletividade. É o caso de constituir-se como ícone da Bahia contemporânea, tradicional e pop perante o eixo Rio - São Paulo. Por outro lado, o espaço social é o espaço das concorrências e das reciprocidades, como também das lutas pelos recortes de sobrevivência e da *ação*. Estas intérpretes agenciam suas carreiras, seus repertórios, seus discursos veiculados pela mídia, considerando sua rede de interações apontadas por Claude Mollard (*apud* NUSSBAUMER, 2000, p.12) como *jogo das quatro famílias*, no qual o produtor cultural (artista), o agente cultural (produtor), a mídia e o público se unem para a construção do sucesso desses ídolos.

Tomemos então Daniela, Margareth e Ivete como singularidades representacionais de uma sociedade contemporânea que se chama *Bahia*, tanto no imaginário nacional quanto na relação *Bahia/Brasil*, no sentido de compreender de maneira multidimensional como

a voz assume o contorno semovente de *lugar de apropriação*. Isto corresponde a uma instância fronteira entre significações culturais, deslocando conceitualmente a força de seus sentidos para novos espaços de reflexão teórica e crítica (DINIZ, 2001, p.207).

Assim, podemos ilustrar, pelo corpo-voz, que as narrativas identitárias elaboradas no trabalho destas intérpretes se reconfiguram de maneira intermitente, tornando-se hegemônicas com relação a outras vozes, de forma que o feixe representacional impresso em suas respectivas trajetórias a partir da “força dessa voz incorporadora e rearticuladora de sentidos [...] pela leitura da releitura” perpassa a criação de uma personagem “que lance à cena a clivagem de uma visão teatral, propositalmente elaborada como representação, no estabelecimento da noção de espetáculo na voz encorpada e incorporada do intérprete” (DINIZ, 2001, p. 211).

Assim, a voz, como instrumento musical, pode servir em Daniela para demarcar de forma barroca, moderna e eletroeletrônica o mundo, o social, a festa; em Ivete, o drama identitário se apresenta na mistura do palco e vida cotidiana, na esculhambação, na esbórnia, cujo obsceno passa para a cena. Já a música/voz de Margareth Menezes funda-se no diálogo entre os elementos da natureza, mas de forma a apontar estes elementos como fonte de transformação de uma *Marmelada* em *Alegria da Cidade*. Trata-se de uma etnicidade em trânsito (GILROY, 2001), em que o drama histórico da estética afro-baiana torna-se um mosaico intrincado de significações e significados, qual um

caleidoscópio que, a depender da maneira com que se olha, explode diante dos nossos olhos novas cores, formas e imagens.

As interpretações da Bahia plasmadas nas obras/vozes das intérpretes Daniela, Margareth e Ivete podem ser elencadas também no âmbito do binômio tradição/modernidade. Entretanto, elementos inovadores particularmente veiculados pela mídia local, nacional e global, percebidos na vida sociocultural, se interfaciam de modo a contribuir para moldar uma Bahia local plugada no mundo.

Vejamos, então, como este caleidoscópio que pode ser representado por estas donas e suas vozes que viraram mercadoria, ao tempo em que joga com estas representações no âmbito da indústria cultural.

Daniela Mercury: a branquinha mais neguinha da Bahia

A singularidade do trabalho de Daniela é, de acordo com a fragmentariedade do contemporâneo, um caleidoscópio de influências ressignificadas na sensualidade/etnicidade/contemporaneidade plugada no “mundo”, carregando, contudo, o elemento pop/eletrônico como um diferenciador de sua atuação artística. Nascida em Salvador em 1965 e com uma discografia composta de 12 álbuns e quatro DVDs, Daniela aponta em cada álbum lançado no mercado suas principais influências – o samba reggae, a música pop, a música eletrônica e a MPB –, hibridizando gêneros e ritmos, incorporando assim novas sonoridades ao seu trabalho.

O Carnaval de Salvador e seus desdobramentos já foram discutidos por autores como Guerreiro (2000), Miguez Oliveira (1996, 2002), Moura (2001), Godi (1997, 2002), Rubim (2000), Dantas (1994); entretanto, neste artigo procuramos focar nosso olhar nestas agentes/intérpretes que através de suas vozes ganham força e legitimam-se como representantes também deste fenômeno, que poderíamos classificar como estético, tecnológico, midiático e/ou mercadológico na representação destas matrizes que, de forma nem sempre harmoniosa e/ou conflitante, conquistam espaços. Assim, o elemento étnico, bastante emblemático na estética musical de Daniela, sofre diversas “pressões” no ambiente dos movimentos negros. Sobre o assunto, a intérprete diz:

Foi uma conquista de muitos anos [...] Vovô do Ilê, em 1989, foi ao meu escritório e disse: a negra gostou da branquinha, ela pode cantar na festa da Beleza Negra? Aí eu fui cantar [...] quando eu cheguei lá, eles ficaram todos de braços cruzados... A comunidade negra da região da Liberdade não me recebeu muito bem por eu ser branca... De repente, eu disse a eles: “Olha, eu sou filha dessa terra assim como vocês, danço afro desde pequena e minha primeira professora é negra, e eu aprendi um canto de orixá, queria que vocês me recebessem pois eu estou aqui pra cantar”. Desarme todo mundo e eles descruzaram os braços e começaram a cantar comigo.[...] (MERCURY, 2003).

Em Daniela o étnico se configura não como uma apropriação indevida da “cultura do outro”. Ao contrário, ela se constitui etnicamente também fazendo parte de uma cultura híbrida, sincrética, não só na sua música e na sua dança, como também na própria religiosidade, transitando entre o catolicismo e o candomblé convivendo num ambiente negro-mestiço que também quer ver suas canções executadas nas emissoras dos rádios e, conseqüentemente, “na boca do povo”.

O discurso da etnicidade se configura também como uma questão cultural e de apropriação indevida por parte de não negros, pelo menos no que se refere à cor da pele. Entretanto, o discurso de Daniela em relação à questão da etnicidade passa pelo vetor do fato dela ser baiana. Continua Daniela:

Por ser baiana, eu sou tão negra quanto eles. E os negros não necessariamente têm afeto pela cultura negra e originalmente africana... Isso independe da cor que nós tenhamos. Depende da afetividade, do respeito, da afinidade que se tenha e que se escolha. Porque eu acho que a cultura nossa, independentemente da cidade do Salvador ser uma cidade negra, é uma cidade também cosmopolita, que tem todo tipo de informação e a gente pode não querer ser tão relacionada às raízes dessa cidade. Alguém pode não querer ser, e eu procurei ser. (MERCURY, 2003).

A legitimidade do discurso étnico em Daniela passa pelo vetor da localidade – o lugar de onde se é. Por outro lado, sabemos que a trajetória da música afro brasileira/baiana, não só a de cunho carnavalesco, como também as perseguições sofridas pelos batuques, pode representar uma trajetória histórico/social/cultural da presença das tradições africanas percebidas nos blocos afros contemporâneos, bem como também na *axé music* e suas derivações. Este conflito, no entanto, além de étnico e social se configura antes de tudo como estético, cultural.

Aos efeitos deste artigo, buscamos compreender os fenômenos sociais em que a presença da cultura negra e as articulações daí advindas podem guardar sutis estratégias de negociações com vistas à aceitação e legitimação de seus elementos estéticos, contribuindo assim para um pensamento não de apropriação ou mesmo assimilação da cultura negra pelos brancos, mas sim de negociações, sejam harmoniosas, sejam conflitantes.

Apontando sempre para o novo na busca incessante pela experimentação musical performática plugada no mundo e na ocupação de novos lugares, Daniela parte para mais uma transformação espacial ao “descer” com o bloco *Crocodilo* para o circuito Barra-Ondina em 1996, momento que coincide com uma “nova” formatação organizacional do Carnaval, na gestão da Prefeita Lídice da Mata. “A administração municipal passa a privilegiar os espaços de articulação entre os diferentes atores do

Carnaval, democratizando as relações institucionais e os processos relacionados com os festejos” (MIGUEZ OLIVEIRA, 1996, p. 151).

Segundo ainda Miguez Oliveira (1996), os efeitos desta organização foram percebidos no Carnaval de 1994, coincidindo também com a abertura de vendas de espaços publicitários, no sentido de captação de recursos para a viabilização da festa, bem como a ampliação do espaço da festa que a partir da década de noventa, com a expansão dos blocos de trios, “força” não só a ampliação do espaço físico, criando um novo circuito, o Barra-Ondina, bem como a ampliação do calendário da festa que passa de quatro para 6/7 dias. É neste ambiente que Daniela empreende mais uma de suas ideias ousadas: criar o Camarote da Rainha.

Daniela Mercury manifesta sua expressão afirmando categoricamente que a nuclearidade do seu trabalho “é nascida e inspirada na música dos blocos afros da Bahia. O que eu faço é axé, um gênero que alcançou respeito nacional e internacional e ainda está em fase em construção, portanto, aberto a novas influências” (ARAÚJO, 2006. p. 40). Neste sentido, as negociações apontadas entre o perfil singular desta intérprete e as instituições/estruturas por onde transita(ou) podem servir para compreender o caráter sutil e difuso da relação entre *singularidade* e *coletividade*, bem como o cenário do Carnaval e seus desdobramentos na discussão, tanto no que se refere às práticas artísticas quanto sobre práticas sociais em âmbito mais geral.

O Carnaval pode se configurar como ambiente para negociações simbólicas que, por sua vez, podem acontecer a partir de diversos gêneros da cultura pop – afro, reggae, MPB, frevo eletrizado, eletrônico, dentre outros –; Daniela pode ser considerada, neste ambiente, como uma *estrela lunar*. Este brilho necessita de plena escuridão para se destacar, para que seus contornos traçados de forma detalhada em performances corporais e vocais cheias de técnica e vigor possam efetivamente brilhar em luz e espaço milimetricamente afinados, cujo foco é a própria estrela. Por outro lado, a lua pode se configurar, de maneira metafórica, num referencial rico e múltiplo, cujas fases podem refletir momentos singulares que de maneira hologramática, podem refletir as partes cuja soma é muito mais que o todo.

Daniela é um mito midiático que, através de suas práticas artísticas, pode se configurar como referência no quadro de representações da sociedade baiana/brasileira contemporânea. Neste sentido, as novas configurações musicais presentes de forma cada vez mais emblemática e transformadora em sua obra assinalam o redimensionamento da dinâmica cotidiana na cidade do Salvador, não só no período específico da festa

carnavalesca, como na reconfiguração de *textos/tessituras* em torno das quais se organiza o *ethos* baiano/soteropolitano.

Margareth Menezes: a força que vem da Terra

Nascida na Cidade Baixa, precisamente no bairro da Boa Viagem, em 1962, Margareth Menezes, transitando pela música desde criança sob influência do avô paterno, dos tios e do pai, se diz também influenciada pelas serenatas que aconteciam nas imediações da sua casa, além de ter cantado no coral da *Congregação Mariana da Boa Viagem*. Aos 15 anos, recebe da mãe um violão de presente, envolvendo-se cada vez mais com a música.

O teatro também foi muito importante para a sua performance no palco. Diz a intérprete para Ivanov (2005): “Todas as coisas que eu aprendi no teatro eu uso no palco. No teatro, aprendi a ter domínio de palco, concentração, elaborar repertório, direção. Dirijo meus shows”. Entretanto, por força dos compromissos com a música, o teatro viria a ser relegado. Margareth ganha em 1985 o Troféu Caymmi de melhor intérprete com o show *Banho de Luz* – registrado num disco duplo coletivo com os demais ganhadores. Em 1987, ganha o troféu de melhor show. Entretanto, segundo palavras da intérprete, “o primeiro registro de verdade aconteceu em 1987” quando gravou *Faraó* – também gravada pela Banda Mel – tornando-se então um divisor de águas em sua carreira.

Margareth destaca também o seu encontro com Gilberto Gil em 1989 no Rio e em São Paulo, além do seu momento de maior visibilidade no mundo através do convite feito por David Byrne para abrir o seu show – *Rei Momo* – pelo mundo, totalizando 42 shows entre Estados Unidos, Japão e Europa. Além dessas participações com artistas de renome, Margareth destaca ainda um fato inesquecível em sua carreira “ter ficado 11 semanas em primeiro lugar na *World Music* americana com o disco *Elegibô*. Esse disco foi lançado em 25 países” (PRESTES; CANCELI, 2005, p.36).

São 12 álbuns lançados e 2 DVDs. O primeiro DVD é lançado pela Som Livre em 2004: *Margareth Menezes ao vivo no Festival de Verão*, que recebe o DVD de ouro. O segundo é lançado pela EMI Music em outubro de 2006, *Brasileira ao vivo*: uma homenagem aos 20 anos de samba reggae.

Gostaríamos de pontuar a noção do *étnico* presente na obra de Margareth, a partir da noção de *stigma* em Goffman (1963), que mapeia o conceito em três fases situadas historicamente. Ainda antes da Era Cristã, referia-se a um desvio. Na Idade

Média, dois níveis de metáfora podem ser apontados: sinais corporais de graça divina e por distúrbio físico. Na atualidade, “o termo é amplamente usado de maneira um tanto semelhante ao sentido literal original, porém, é mais aplicado à própria desgraça do que a sua evidência corporal” (p.11).

O *étnico* pode soar culturalmente “apoiado sobre o suporte fenotípico” (MOURA, 2001). Para o autor, o *étnico* se constitui não de forma unicamente genética, mas da maneira como é delineado, principalmente pelo elemento branco, supostamente ou pretensamente ocidental, também pelo pátrio de uma província. A predisposição para a autocompreensão é outro fator presente nos ditos indivíduos “normais”, diante do estigmatizado; ou ainda, pode-se considerar um conjunto de indivíduos também “estigmatizados” no que se refere a outros estigmatizados (homossexuais, artistas marginais, dentre outros), ou ainda, os “informados” (jornalistas, políticos, intelectuais), que podem considerar o estigmatizado uma pessoa comum. Ou seja, o estigmatizado aceito pelos “normais” pode fornecer um modelo de “normalização que mostra até que ponto podem chegar os normais quando tratam uma pessoa estigmatizada como se ela fosse igual” (GOFFMAN, 1963, p. 40).

Por outro lado, o esforço constante do estigmatizado em se apresentar como uma pessoa comum, mesmo carregando impresso no seu corpo o estigma, pode ser amenizado pelo símbolo de prestígio que tem o poder de despertar a atenção e o reconhecimento dos “normais” diante do estigma. Assim, Margareth pode se considerar entre os “estigmatizados” e os “normais” reconhecidamente uma pessoa “normal”, contanto que traduza em seu trabalho artístico uma correspondência ao seu fenótipo, por vezes de forma estereotipada.

Adepta da religião espiritualista como lastro no enfrentamento de dificuldades de diversas naturezas, a fé é o seu alicerce na busca da paz interior. Quanto ao candomblé, em entrevista à revista *Raça Brasil*, diz ela:

Não sou do candomblé diretamente. Mas tenho respeito e faço as minhas reverências. Candomblé é uma religião milenar e, se está há tanto tempo aí, vivo, alguma coisa tem. O que me atrai na religião é a ligação com a força da natureza, isso é muito importante. (CAMPOS, 2005, p.61).

Ao ser questionada sobre o fato de sua música trazer muito da religião de origem africana, Margareth responde: “Essa é uma relação mais cultural. Canto porque faz parte da realidade, da cultura e da formação do povo brasileiro” (CAMPOS, 2005, p. 61).

Seu discurso carrega em seu cerne uma religiosidade de origem africana singular, não sendo de entendimento direto, por vezes, de alguém que não mantenha

familiaridade com o meio do candomblé. Neste sentido, as tradições que de certa forma são reportadas nestas canções podem ser “essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWM; RANGER, 2002, p.12). O místico, particularmente nos moldes afro-baianos, se configura na estética musical de Margareth de forma bastante presente, reforçado pela sua voz forte e marcante, com uma sonoridade vocal posterior no que se refere à ressonância, imprimindo por vezes um canto gutural e “escuro”, muito particular e próprio para o estilo musical que a consagrou.

Desde o início de sua carreira, computada a partir do sucesso do samba reggae *Faraó* em 1987, Margareth trilha uma estética *afropopbrasileira*, cuja negação de proximidade com o axé, que também bebe na mesma fonte, pode soar por vezes como mágoa e desprezo, ou mesmo estigmatizada pela própria intérprete. Vejamos o que nos revela a artista numa entrevista a Marcos Casé, no jornal *A Tarde*, quando dos preparativos para a gravação do DVD comemorativo dos 20 anos de carreira.

Quando o axé estourou, eu não tive a mesma projeção que os outros baianos exatamente porque não era o tipo de música que fazia. Essa é a minha diferença, eu sou realmente diferente dessa leitura. Porque nem tudo que se faz na Bahia é axé music só por ser dançante e ter percussão. (CASÉ, 2006, p.4).

Neste sentido, a intérprete não se sente representada e nem representando o que se convencionou denominar *axé music*, diferenciando-se assim deste caldeirão sonoro e híbrido que é a música feita na Bahia, rotulada de *axé music* pelos críticos de jornais, de forma quase sempre pejorativa, nos primeiros anos. Assim, Margareth se autodiferencia deste modelo criticado pela imprensa, distanciando-se desta carga pejorativa e imprimindo para si como o “outro” deve reconhecê-la, e não como o “outro” efetivamente a vê.

Margareth se diz uma das pioneiras na gravação do samba reggae como ele é. Tratava-se, contudo, de um momento de ebulição na música baiana, creditando para si o pioneirismo de ter sido a primeira intérprete a assumir como porta voz do gênero que se formatava e ganhava fôlego no Brasil, mas que efetivamente explodiu em termos nacionais com a ascensão e reconhecimento pela mídia e pelo público brasileiro de Daniela Mercury, como representante deste novo gênero.

Neste sentido, Margareth torna-se cúmplice dos elementos da natureza e da batida do samba reggae, louvando a negritude e proclamando temas marcados pelos elementos religiosos de origem africana. A carreira da intérprete reflete hiatos

significativos no que se refere à aparição e registro em álbuns, sem, entretanto, deixar de dialogar ano a ano com o global, como faz em turnês internacionais desde o convite de David Byrne. Margareth aos poucos (re)conquista novos espaços, empresarizando sua carreira de forma cada vez mais profissional, constituindo-se em um exemplo de obstinação e força impressa não somente na voz, como também no discurso para atores que veem na intérprete um modelo comportamental a ser seguido e admirado.

As formas sociais e estéticas impressas na obra de Margareth Menezes podem revelar formas espetaculares impressas nas matrizes ancestrais que poderosamente se impõem no espaço do Carnaval na contemporaneidade baiana, de forma a revelar uma inquietação ainda que tímida em beber em fontes do *pop*, bem como da MPB.

Margareth acentua a ancestralidade como a matriz maior de suas influências, bem como a *Tropicália* como “o coração de todas essas expressões, de liberdade de modernidade que existe no Brasil” (MENEZES, 2005). Assim, Margareth se consolida como uma intérprete reconhecidamente como representante desta ancestralidade que para ela se resume no sentimento *afropopbrasileiro*.

Buscando em Gilroy (2001) a perspectiva da identidade negra que se constitui no trânsito África-Europa-América, a intérprete Margareth Menezes – e o seu diálogo em trânsito neste ambiente – se autodenomina uma artista que navega no *afropopbrasileiro*. Suas referências identitárias se confundem com a África, com a Bahia e com o mundo. Ao mesmo tempo em que a sua identidade se constrói no local para se tornar global, a intérprete afirma: “Minha casa é a Bahia, mas o mundo é meu lugar” (*apud* ALMADA, 2007, p. 54-55).

Neste sentido, já dispomos de subsídios suficientes para afirmar que a tipologia ideal para Margareth Menezes se refere à *estrela telúrica*, Elementos da Terra se fazem presentes, fortemente, nas composições dos seus álbuns. Seu discurso é também carregado do elemento *étnico*, *ancestral*, numa perspectiva *pop*, contemporânea; como ela denomina, é o *afropopbrasileiro*.

A trajetória de Ivete Sangalo: liberdade na voz dela que ecoa

Ivete Maria Dias de Sangalo nasceu em Juazeiro-Bahia, em 1972. Quando criança, era levada pelos pais para serenatas que aconteciam pelos arredores da sua cidade. Com a morte precoce do pai, a mãe mobiliza a família para vender marmitas em domicílio. Àquela altura, Ivete contava quinze anos e dividia a venda de marmitas e os estudos com desfiles como modelo nas passarelas. Sua trajetória musical pode ser

traçada a partir do primeiro prêmio conquistado – picolé grátis por um ano em uma sorveteria de Salvador – no programa infantil de TV, de Mara Maravilha, ao dublar Nika Costa na canção *On My Own*. Entretanto, ao receber o prêmio de melhor intérprete feminina do *Troféu Caymmi* em 1992 – “aquilo foi a glória para mim!” (LIRA NETO; FAISSAL, 2006, p. 66) –, Ivete recebe um convite para cantar num trio elétrico na micareta em Morro do Chapéu-BA e é vista pelo produtor, percussionista e fundador da banda Eva, Jonga Lima, que a convida para puxar o bloco. Estava aí firmado um pacto com a *axé music*, pontuada por uma discografia iniciada com a banda Eva em 1993, com 35 mil cópias vendidas; mas é com o disco *Banda Eva ao vivo*, lançado em 1997, que atinge a maior cifra de vendas junto à banda – dois milhões de cópias vendidas, com os sucessos registrados ao longo de sua trajetória como vocalista/puxadora.

Seguindo a trilha iniciada por Daniela Mercury, Ivete, ao lado dos irmãos Jesus, que administra seus negócios; Ricardo, o seu empresário; e Cynthia, sua produtora, cria a produtora *Caco de Telha* para administrar a sua carreira. No entanto, sua saída da Banda Eva, segundo declaração da artista, “não foi uma separação fácil. Era como se um casamento tivesse chegado ao fim” (LIRA NETO; FAISSAL, 2006, p. 66). Assim, a opção profissional no sentido de gerenciar o seu produto com todos os riscos que um mercado da música pode trazer, a intérprete opta pela carreira solo em 1999 e grava o primeiro CD – *Ivete Sangalo*.

Ivete transforma a vida privada em pública, até como estratégia de *marketing* no gerenciamento de sua carreira, de forma a se exhibir como eu-mercadoria, plena, inteira, de biquíni, de *maillot*, com sutiã à mostra, abraçada a todos os namorados famosos que completam sua lista, ao lado dos familiares, ao lado de celebridades de todas as áreas, vendendo tanto produtos não produzidos pela estrela (*shampoos*, sandálias, iogurtes, cervejas, tintura de cabelo) como produzidos com sua marca (CDs, DVDs, vídeo clips, blocos de Carnaval, etc.). Até o seu espólio é exibido publicamente em magazines como *Contigo*, *Quem*, *Caras*.

Ainda que a crítica “especializada” não seja unânime em considerá-la um talento, o que importa para o grande público e para a estrela é ser “consumida” de todas as maneiras. No programa *Marília Gabriela Entrevista*, exibido na GNT em 20 de maio de 2007, a artista diz:

Meu lance é com o público. A crítica é mais relacionada ao segmento. Você agradar a todos é uma tentativa ridícula. Eu acho que o crítico tem que emitir sua opinião com a mesma liberdade que eu tenho de criar. A crítica não me movimenta. A capa do jornal de hoje enrola o peixe de amanhã (SANGALO, 2007).

Neste sentido, Ivete Sangalo pode ser considerada um fenômeno da música baiana/brasileira, uma *pop star* cuja trajetória também pode ser vista como um sucesso de *marketing*. Kellner (2001), ao analisar o fenômeno Madonna como um construto, aponta que:

Mesmo recorrendo aos métodos convencionais dos Estudos Culturais, com a análise do texto e sua recepção pelo público, argumentaremos que um componente geralmente negligenciado dos estudos culturais – a economia política e a produção da cultura – é uma importante chave para a compreensão do fenômeno Madonna, pois o sucesso de Madonna é em grande parte um sucesso de *marketing*, e a música, os vídeos, outros produtos seus e sua própria imagem, são triunfos de estratégias extremamente bem sucedidas de produção e *marketing* (p. 342).

As estratégias de *marketing* também deflagraram o sucesso provocado pelo lançamento do sexto álbum solo de Ivete – *Ao vivo MTV* –, completando dez anos de carreira, lançado em CD e DVD em 2004 no estádio da *Fonte Nova*, em Salvador, para 80 mil pessoas. Podemos observar que, assim como o sucesso de Madonna (KELLNER, 2001), guardando as devidas proporções, o sucesso de Ivete é também, em grande parte, um sucesso de *marketing*.

A imagem construída por Ivete ao longo de sua trajetória é de quem “brinca” com estes códigos morais, éticos, estéticos, como se a vida para ela fosse um contínuo jogo de exibicionismo, não no sentido em que se emprega normalmente, pejorativamente; ao contrário, como ela mesma revela na capa da revista *Contigo*: “Nunca me senti tão bonita quanto agora”. Soltando em seguida uma sonora gargalhada, brinca, faz caretas e adiante diz ela na terceira pessoa: “Abalou Ivete”. (LIRA NETO; FAISSAL, 2006. p.61).

O corpo transformado por plásticas, ginásticas, maquiagem, figurinos, cortes de cabelo, dentre outros, serve de reforço na venda dos seus produtos. Assim, este corpo ideal pode servir de instrumento, de reforço de uma imagem construída de forma brincalhona, sem pretensão, pelo menos perante o público e a mídia, que a divulga também com esta imagem.

Podemos arriscar uma afirmação no sentido de identificar Ivete Sangalo como uma personagem/tipo no sentido aristotélico. Para Aristóteles (1993), o *ethos* (caráter) e a *diánoia* (pensamento) são o princípio da caracterização da personagem de teatro, sendo estes elementos básicos para a sua construção. Por outro lado, a ação, elemento fundamental na construção da cena, supõe personagens que falam, agem. Neste sentido, poderíamos nos reportar a Morin (1969; 1989; 1998). Sua formulação de *vida*

imaginária embebida de vida real e vida real embebida de vida imaginária pode ajudar a compreender a construção desta intérprete sujeito objeto no ambiente social.

Assim, a singularidade de Ivete vai se delineando, aprimorando seus papéis com total controle sobre os rumos do teu trabalho, não só artístico, bem como empresarial, de modelo bem sucedida, gerenciando ao lado da família, profissionalmente, seu patrimônio, demonstrando que arte e negócio podem andar de mãos dadas. A intérprete afirma ao jornal *A Tarde* que gerencia seus negócios ludicamente, dando as coordenadas em termos de filosofia de trabalho junto aos seus irmãos, pontuando de que maneira pretende conduzir a carreira (RAMOS, 2002), mais como mentora intelectual do que propriamente como produtora, tarefa reservada à família.

Com influência confessa de ídolos da *brazilian soul music* como Tim Maia, Cassiano; Gilberto Gil; da Timbalada e, em menor escala, dos blocos afro, Ivete promove a síntese desses artistas em seu canto de forma a não perder de vista a *axé music* e o Carnaval como ambiente que se traduz pela levada vigorosa de sua banda nos shows e turnês que realiza, bem como pelo contato constante com o público, seja através de brincadeiras por onde passa, seja de palavras de ordem e animação com a plateia. Dir-se-ia até que Ivete carrega no seu canto a noção de *Povo* no sentido de popular, falando uma linguagem próxima a este público, que se identifica com sua fala, seu vocabulário.

Assim, a singularidade de Ivete se apresenta de maneira *multidimensional* (MORIN, 1998), buscando uma tradução da Bahia/Brasil em aspectos cujos sentimentos de alegria, festa, prazer, sucesso, *bussiness*, *marketing*, negociações, se apresentam de maneira nem sempre harmoniosa, nem sempre conflitante, mas nos permitem compreender como o sucesso se realiza numa dimensão cuja liberdade individual pode ser percebida pela confluência da noção de *reticularidade* (ELIAS, 1994), *habitus* (BOURDIEU, 2002) e *discursividade* (GIDDENS, 1991).

A liberdade plasmada na vida e obra de Ivete Sangalo transcende a noção utópica e telúrica que o termo possa vir a ter. Ao contrário, esta liberdade “brincante” da artista é a base da construção do seu perfil enquanto pessoa e personagem, denotando assim a *estrela solar* que irradia de luz e cores tudo ao seu redor. Segundo seu próprio depoimento, “Sol é vida, energia, libido, perna de fora. É calor! E eu sou uma pessoa solar. O sol faz a minha fotossíntese” (KEDOUK; MORAES, 2006, p. 92). Não é à toa que seus desfiles no Carnaval acontecem sempre à tarde, para que os fãs/súditos possam admirá-la em sua beleza solar, radiante.

Conclusão

Daniela, Margareth e Ivete, as estrelas-intérpretes aqui abordadas, lançam-se constantemente ao encontro de novidades em termos de oportunidades e recursos, e mostram competência para gerenciar e vender seu próprio negócio; ou seja, colocar o seu tabuleiro de baiana na esquina do sucesso e vender seu próprio negócio; vender suas iguarias musicais e performáticas, utilizando quase os mesmos ingredientes, cada uma com seu tempero próprio. Por outro lado, se relacionam com o ambiente de forma multidimensional, não se configurando como superagentes.

Assim, o sistema cultural/social em que estão imersas pode ser compreendido como uma teia de relações que conspiram de forma a fomentar e perpetuar, ou não, o seu sucesso, pelo menos até que outras estrelas estejam prontas para atingir o Olimpo, como pode ser observado no modelo que conquista espaço cada vez maior na mídia – Cláudia Leite.

Estas estrelas se propõem a sair do local rumo ao macro-planetário (MORIN, 1998, p.167) com a sua arte. Seu lugar são todos os lugares a partir da Bahia. Sua identidade é construída pela capacidade de agir reflexivamente e criativamente sobre suas práticas, aproveitando decididamente as oportunidades que surgem com as transformações no âmbito da tecnologia, da gestão e da perspectiva dos negócios, imprimindo novos padrões no próprio ambiente em que foram plasmadas. Assim, na pele de Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo, a baiana tradicional encontrada no século XIX torna-se, na contemporaneidade, pop. *Pop-eletrônica* em Daniela, *afropopbrasileira* em Margareth Menezes e *pop-romântica* em Ivete Sangalo.

Referências

ALMADA, Sandra; PRADE, Priscila. Maga pop. *Raça Brasil*. São Paulo: Símbolo, v. 11, n. 106, jan. 2007. p. 52-5.

ARAÚJO, Marco Antônio. Daniela Mercury: a rainha do axé ousou levar música eletrônica para o carnaval. *Revista Planeta Carnaval*, ano1. n. 1, p. 38-40, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Djalma Leite. Margareth Menezes: de corpo e alma. *Raça Brasil*. São Paulo: Símbolo. n.89, ago. 2005. p.61. (Perfil).

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo. EDUSP. 2003.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobre, 1996.

CASÉ, Marcos. 20 anos de samba reggae. *A Tarde*. Salvador, 25 jul. 2006. Cad. 2, p.4

DANTAS, Marcelo. *Olodum: de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Grupo Cultural Olodum/Casa de Jorge Amado, 1994.

DINIZ, Julio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 207-16.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GODI, Antônio J. V. dos Santos. Música afro carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In. SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a cor da Bahia e projeto S.A.M.B.A, 1997.

_____. Presença afro carnavalesca soteropolitana. In: CERQUEIRA, Nelson et al. *Carnaval da Bahia: um registro estético*. Salvador: Omar G., 2002. p.94-111.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Univ.Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiático, 2001.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Tradução por Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu, 1963.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000, v. 1. (Todos os Cantos).

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence, (Org). *A invenção das tradições*. São Paulo. Paz e Terra, 2002.

IVANOV, Ricardo. Quarteto fantástico. *Revista Go Where? Bahia*. ago - set. 2005. p.20-6.

KEDOUK, Márcia; MORAES, Nana. 13 coisas que me fazem assim. *Revista Nova*, ano 34, n. 3, p. 90-3, mar. 2006.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LIRA NETO; FAISSAL, Rogério. Abalou Ivete! *Revista Contigo*: São Paulo, p. 60-7, jun. 2006.

MENEZES, Margareth. Entrevistadora: Marilda Santanna. Salvador, 5 out. 2005. 1 cassete sonoro (60 min). Entrevista no Teatro Castro Alves, no ensaio geral do show Divas na festa dos 20 anos da TV Bahia.

MERCURY, Daniela. Entrevista ao canal Argentino Entertainment Television. Salvador, 1 mar. 2003. 1 cassete sonoro (60 min). Coletada por Marilda Santanna, simultaneamente.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

_____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. *Sociologia: do microssocial ao macroplanetário*. Portugal: Publicações Europa-América, 1998.

_____. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiore. *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*. Porto Alegre: UFSM, 2000.

OLIVEIRA, Paulo César Miguez. *Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*. 1996. 234 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia.

_____. *A organização da cultura na cidade da Bahia*. 2002. 346 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2002.

PRESTES, Lígia; CANCEINI, Daniel. Musa afropop. *Revista Go Where?* Bahia, p. 34-6, ago./set. 2005.

RAMOS, Cleidiana. A música baiana não está morrendo. *A Tarde*, 10 fev. 2002. Caderno 2, p.1.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. *Bahia Análise e Dados*. Salvador, t. I, v.9, n. 4, p. 74-89, mar. 2000.

SANGALO, Ivete. Entrevistadora: Marília Gabriela. Programa Marília Gabriela Entrevista. GNT. 20 maio 2007. 22h.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: uma interpretação do sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.