



Concepções estéticas presentes em títulos de obras fonográficas da música instrumental brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MUSICALIDADES LATINO-AMERICANAS: PRÁTICAS, FAZERES E PEDAGOGIAS

*Ramón Del Pino*¹

Unicamp – ramon.del.pino@hotmail.com

Resumo. A proposta desse trabalho é desenvolver uma interpretação dos títulos de dois álbuns inseridos na música instrumental brasileira e a maneira como dialogam e refletem as concepções musicais presentes na produção sonora. Orientado pela proposta decolonial, enquanto perspectiva teórica, a partir do pensamento de fronteira (MIGNOLO, 2003), focalizo essas obras artísticas juntamente com seus títulos, buscando compreender a produção de sentidos que deles emergem e como estes estão relacionados. As interpretações sugerem que esses títulos manifestam tanto concepções estético-musicais quanto procedimentos sistemáticos para elaboração das práticas musicais.

Palavras-chave. Decolonialismo. Pensamento de fronteira. Música instrumental brasileira.

Title. *Aesthetic Conceptions in Titles of Phonographic Works of Brazilian Instrumental Music*

Abstract. The purpose of this work is to develop an interpretation of the titles of two albums inscribed in Brazilian instrumental music, and the way they dialogue and reflect the musical conceptions present in the musical production. Guided by decolonial proposal, as a theoretical perspective, based on border thinking (MIGNOLO, 2003), I focus both artistic works and titles, seeking to understand the production of meanings that emerge from them and how they are related. The interpretations suggest that these titles manifest both aesthetic-musical conceptions and systematic procedures for the elaboration of musical practices.

Keywords. Decolonialism. Border Thinking. Brazilian instrumental music.

1. A música instrumental brasileira entre influências

Em 1929, a revista Phono-Arte publica uma crítica de Cruz Cordeiro ao arranjo realizado por Pixinguinha à música “Carinhoso”:

“Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos rythmos e melodias da música de jazz. É que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações da pura música popular yankee. Não nos agradou” (CRUZ CORDEIRO, 1929, p. 32).

A crítica, e seu iminente centenário, revela o quão antigo e duradouro é o debate sobre a influência jazzística no ambiente musical brasileiro. Esses “estrangeirismos” costumam causar ou interesses ou repulsas e, aparentemente, nunca passam despercebidos. No decorrer do século XX, é possível constatar um embate entre os defensores de uma incorporação de manifestações musicais vindas de outros lugares, compreendendo-as enquanto modernizações e desenvolvimento musical, e figuras contrárias repudiando tais influências, alertando para uma descaracterização da própria música popular brasileira (SARAIVA, 2007), ao que parece, Cruz Cordeiro se alinhava a esse segundo grupo.

Nesse início de século XX, e principalmente após a década de 1930, momento imediatamente posterior a crítica de Cruz Cordeiro, observa-se uma intensa entrada de produtos culturais estadunidenses em território nacional. Entre esses produtos “o cinema e a música, em especial, eram os expoentes exportáveis de um mundo de sonhos intangíveis que sintetizavam a ideia de moderno” (GOMES, 2010, p. 28). É, justamente, o argumento da modernidade e a novidade que foi utilizado para defender e apoiar a inclusão de procedimentos jazzísticos na música brasileira. Com isso, a influência do jazz na música instrumental brasileira, ao longo do século XX, pode ser entendido como resultado de uma política de expansão da cultura estadunidense.

No espaço geográfico e simbólico da América-latina, as influências de práticas musicais euro-estadunidenses-centradas são antigas, duradouras e constituem musicalidades fronteiriças. Por termos “herdado e assumido, muitas vezes de maneira acrítica, noções, práticas, formas e técnicas construídas na modernidade europeia ocidental (LOPEZ, 2008, p. 17), e incluo aqui musicalidades estadunidenses, o desenvolvimento de interpretações acerca das práticas culturais latino-americanas se complexificou. O modo como as práticas estrangeiras foram legitimadas resultaram em exclusões e negações de manifestações artísticas “outras” (LOPEZ, 2008). As produções musicais que assumem os conflitos e disputas, e oferecem um diálogo entre as práticas jazzísticas e populares (TACHA, 2013; LOPEZ, 2018), configuram estéticas fronteiriças, que em suas próprias genealogias integram distintas práticas e concepções musicais. É em razão de a música instrumental brasileira conter em si essas disputas e conflitos que, neste trabalho, ela é entendida enquanto uma

prática fronteiriça. Essa perspectiva contribuirá na construção interpretativa que é aqui proposta.

Tendo como pano de fundo esse contexto histórico, ou seja, a utilização de elementos jazzísticos na prática instrumental brasileira, este trabalho pretende analisar dois títulos de obras musicais, inseridas na chamada música instrumental brasileira, com o intuito de desvelar uma produção fronteiriça, nos termos de Mignolo (2003). Os trabalhos selecionados foram: *Pés no Brasil, cabeça no Mundo* (2008/2009), do grupo Trio Curupira, e *Fábio Leal & Antropojazz* (2021), do compositor e guitarrista Fábio Leal. Entendo que esses álbuns apresentam aspectos fronteiriços, por subverterem o paradigma jazzístico, através da inclusão de materiais musicais distantes dessa prática musical, a saber: as manifestações musicais brasileiras. Amparado pela perspectiva decolonial, interpreto esses trabalhos musicais, principalmente, os títulos desses álbuns e o que eles trazem enquanto propostas estéticas que podem ser observadas nos fonogramas, a partir do pensamento de fronteira (MIGNOLO, 2003).

Esses trabalhos estão inseridos na chamada música instrumental brasileira. Este gênero relativamente estável emerge de um contexto transitório, entre a modernidade e a pós-modernidade (ZIMBRES, 2017, p. 471). Nesse contexto, alguns dilemas e questionamentos ressurgem e passam a constituir a própria produção estética e sonora; as relações tradicional-moderno ou erudito-popular operam como conflitos internos e movimentam as produções sonoras de artistas desse contexto. Esses traços que emergem, em variados contextos histórico-sociais nacionais, e no contexto da música instrumental brasileira em específico, “evidenciam o resolvido e o não-resolvido da sociedade brasileira” (CIRINO, 2005, p. 6). Justamente essa fronteira, tanto estética quanto conceitual, em que produções sonoras são realizadas, é o que pretendo desvelar nas análises dos títulos dos álbuns, nesta breve reflexão.

2. O pensamento de fronteira

Buscado compreender os sentidos produzidos pelos títulos dos álbuns aqui selecionados, utilizo o pensamento de fronteira, discutido por Mignolo (2003), enquanto perspectiva teórica. O autor compreende esse pensamento enquanto uma “enunciação fraturada em situações dialógicas” (MIGNOLO, 2003, p. 11) e como reação ao discurso e à

perspectiva hegemônica. Desse modo, focalizando alguns títulos de trabalhos musicais, inseridos na música instrumental brasileira, é possível identificar, além da reação à discursos hegemônicos, o estabelecimento de diálogos entre aspectos e contextos musicais distintos.

Um dos aspectos desse pensamento fronteiriço, bastante relevante para a análise aqui empreendida é a possibilidade de articular leituras nas – e a partir das – margens. Mignolo utiliza as fronteiras enquanto *locus* enunciativo, e oferece a esse espaço, seja geográfico ou simbólico, possibilidade produtiva. Como sustenta Palermo (2008), essas fronteiras não são concebidas enquanto limites intransponíveis, mas, pelo contrário, enquanto espaços de confluências, zonas de contato, interação e diálogo. Importante ressaltar que, com base em Mignolo (2003), esses contatos fronteiriços são marcados por confronto e disputa, sendo o próprio atrito responsável pela configuração e desenvolvimento de novas possibilidades estéticas, aspectos que podem ser identificados nas produções da música instrumental brasileira.

Trago duas noções de Mignolo (2003), histórias locais e projetos globais, para refletir sobre o modo como o jazz se apresenta e se manifesta em espaços periféricos. Ressalto que a proposta não é pensar os projetos globais enquanto situados nos países centrais e colonizadores e as histórias locais nos países periféricos e colonizados, mas sim que os projetos globais são “fermentados nas histórias locais dos países metropolitanos” (MIGNOLO, 2003, p. 99). Nesse sentido, compreendo o jazz – ele próprio uma história local – enquanto um projeto global, sendo, desse modo, implementado, encenado e exportado para diferentes localidades. Esses projetos globais, quando transpostos para distintas localidades, são forçados a adaptar-se, integrar-se, passando por assimilações, rejeições ou até mesmo sendo ignorados (MIGNOLO, 2003, p. 10). Esses contatos entre histórias locais e projetos globais geram situações fronteiriças, na medida que essas adaptações e integrações são configuradas. Cenário intensificado pelo intenso trânsito cultural contemporâneo.

Na esteira dessas grandes circulações simbólicas globais, a migração de ritmos e estilos, além de suas reconfigurações locais, são comuns à constituição das poéticas contemporâneas (LOPEZ, 2018, p. 48). Assim, novas configurações estéticas são tributárias desses fluxos artísticos, culturais e simbólicos. São justamente essas reconfigurações, esse adaptar-se, integrar-se e subverter-se, que ocorrem em locais periféricos, porém não apenas

neles, que emergem nos títulos dos trabalhos que apresento aqui, produzindo sentidos fronteiriços que estão relacionados com as próprias produções sonoras.

3. Antropofagia dos pés à cabeça

Nesta seção, apresento brevemente os grupos ou artistas responsáveis pelas produções artísticas, sendo eles: Trio Curupira e Fábio Leal, e proponho uma interpretação dos sentidos que emergem dos títulos dos trabalhos e a relação com a produção sonora. Esses trabalhos estão inseridos na chamada música instrumental brasileira, e compartilham o desenvolvimento de sonoridades brasileiras em suas produções musicais.

O Trio Curupira surge em meados de 1996 comprometido em desenvolver um trabalho que seja fruto de pesquisas musicais e culturais, tendo como suporte a genuína música brasileira². Soma-se a isso o desejo do grupo de “percorre(r) todos os ritmos e elimina(r) qualquer fronteira entre estilos”³. Extrapolando a pretensa eliminação das fronteiras entre os estilos, da produção sonora do grupo emerge uma musicalidade fronteiriça, que não pretende eliminar as fronteiras, mas assimilar, resignificar e reconfigurar as práticas musicais consolidando um entre-lugar estético. Compreendo que é na fronteira sonora, e simbólica, dos gêneros e estilos musicais que emerge o Trio Curupira.

Gravado em 2007, *Pés no Brasil, cabeça no mundo*, terceiro álbum do grupo Trio Curupira, foi lançado primeiro na Argentina, em 2008, pela MDR Records, e, posteriormente, no Brasil, no ano seguinte, de maneira independente. O diferencial desse trabalho na discografia do grupo é ele conter apenas arranjos de outros compositores brasileiros, sendo esse um dos aspectos dos “pés no Brasil” presente no título do álbum. Há uma ampla gama de propostas composicionais, levando em consideração os autores e estéticas, que serão subvertidas pelo grupo nos arranjos. Do regionalismo nordestino de “Assum preto”, composição de Luiz Gonzaga, passando pela tradição sambista carioca com “As rosas não falam”, de Cartola, até a bossa nova, essa mesma já manifestação fronteiriça que imita e subverte musicalidades europeias, estadunidenses e brasileira, todas as faixas sugerem a geografia musical brasileira e o *locus* de enunciação a partir do qual os arranjos são feitos. Esses são os “pés” que estão no Brasil, e é dele que os músicos partem para as assimilações e adaptações de outras musicalidades.

Com relação a outra parte do título, “cabeça no mundo” pode ser interpretada como manifesta nas articulações e concepções musicais que dialogam e se cruzam com as manifestações musicais brasileiras. A densidade harmônica, a concepção de desenvolvimento improvisatório, os elementos subvertidos da música europeia de concerto, estão sempre transitando e interagindo, oferecendo possibilidades outras para as interpretações das composições brasileiras. Sendo essa interação, esse modo de (re)ler as obras nacionais, a emergência da “cabeça” que conhecendo práticas musicais distintas, “pensa” arranjos outros. Um caso pontual dessa proposta é o arranjo feito pelo grupo para a música “Ferreirinha”, composição de Carreirinho⁴ (1921-2009), gravada pela primeira vez em 1950. As utilizações da viola caipira e das vozes em terças, características da música sertaneja, sugerem os “pés” na tradição musical paulista e brasileira, porém, em acordo com a “cabeça no mundo” que assimila, agrega e subverte práticas musicais, um piano digital, com timbre de Fender Rhodes, completa o arranjo com uma complexa harmonia, que ganha espaço e tensão à medida que a música se desenvolve.



Figura 1: Capa do álbum *Pés no Brasil, cabeça no mundo*, lançado em 2008.

A arte da capa do álbum lançado na Argentina, de autoria de Santiago Quintero, apresenta três figuras que remetem à arte dos povos ameríndios, possivelmente, representando cada um dos integrantes do Trio Curupira. Assim como a figura mitológica do curupira, as três personagens, antropomórficas, apresentam os pés-pra-trás, seus membros alongados e a coloração verdes desses personagens remetem à troncos de árvores, sugerindo as matas que

mitologicamente o curupira protege. A bandeira brasileira aparece de maneira destacada nas “cabeças” das figuras monoculares, porém, o círculo central é substituído pelo globo terrestre, reforçando, assim, a ideia de que é a cabeça que está no mundo, portanto conectada com diferentes musicalidades.

Com fotografia de Sandro Costa e arte de Murilo Santos, a capa lançada no Brasil é diferente. Nessa capa, é possível identificar, pelo menos, dois planos, um primeiro com uma vegetação rasteira em ambiente bucólico, talvez a representação dos “pés no Brasil”, remetendo a ideia de arcaico e rural. E outro, ao fundo, representando uma cidade grande, cosmopolita, possivelmente, sugerindo o contraponto bucólico ao primeiro plano. Dessa forma, a “cabeça no mundo” remete a sentidos de moderno e urbano.

Ressalto que apenas reforço traços gráficos presentes nas capas dos trabalhos, que dialogam com os títulos e interagem com as noções expressas nas materialidades sonoras. Não é objetivo do trabalho esgotar uma análise imagética das artes gráficas impressas nas capas dos álbuns, mas apresento uma breve interpretação sobre essas produções, de modo a destacar como, acompanhadas da linguagem verbal, os títulos constroem sentidos.



Figura 2: Capa do álbum *Pés no Brasil, cabeça no mundo*, lançado em 2009.

O trabalho *Fábio Leal & Antropojazz*, do guitarrista paulista Fábio Leal, foi lançado em janeiro de 2021. É possível interpretar, pela escolha do título, uma clara alusão ao *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade (1890-1954), e é nesse ambiente artístico e simbólico que se insere sua produção musical. O músico tem extensa carreira artística, atuando ao lado de grandes nomes da música brasileira, além de desenvolver alguns projetos próprios, como dois trabalhos em quarteto, um trabalho em *duo* de guitarra e voz e o “Brazu Quintê”, que tem como proposta inserir a guitarra em um contexto camerístico⁵.

Há, na proposta do manifesto de Andrade, a intenção de evitar uma perspectiva bairrista e provinciana da cultura brasileira, com interesse único em suas manifestações tradicionais. Esta cultura também não está inserida de maneira secundária ou subordinada à uma universalidade eurocentrada, pelo contrário, está aberta e preparada para absorver, devorar mesmo, as manifestações estrangeiras (ALMINO, 1999). Tendo como proposta estética o ideal antropofágico, Leal apresenta um trabalho em que as manifestações musicais brasileiras são reconfiguradas a partir de concepções e estéticas musicais “outras”, devorando antropofagicamente o jazz, a música de concerto, as musicalidades indígenas, as manifestações populares brasileiras. A partir de Mignolo (2003), entendo que se trata de uma música, que mais do que híbrida, é fronteiriça.

Um dos exemplos dessa produção fronteiriça está na reconfiguração do samba “Preciso me encontrar”. A composição traz dois vultos do samba carioca, Candeia⁶, enquanto compositor da obra, e Cartola⁷, responsável pela gravação de referência. Assim, a composição, e sua performance, carrega um sentido marcante de brasilidade completamente ressignificada no arranjo desenvolvido por Leal no *Antropojazz*. Além das alterações harmônicas, assim como a inclusão de seções de improviso, que fazem a performance percorrer diferentes contextos musicais, o abandono de uma reiteração rítmica, importante para a caracterização dos gêneros brasileiros, e a transposição da composição para um compasso misto com 7 pulsações, subverte tanto os elementos populares brasileiros quanto aspectos jazzísticos e outras musicalidades que estejam presentes enquanto influência. Essas subversões, seja das manifestações populares brasileiras, de elementos jazzísticos, de influências da música de concerto, de concepções musicais africanas, indígenas ou latino-

americanas estão presentes por todo o trabalho, que performa, assim, uma estética fronteiriça no entre-lugar dessas manifestações musicais, devorando-as e manipulando-as.

Desse modo, o *Antropojazz*, que intitula esse trabalho, sugere uma dimensão estética, na medida em que apresenta uma proposta artística periférica e fronteiriça na manipulação sonora e performática, além de uma dimensão metodológica, na medida em que absorve, adapta e reconfigura diferentes manifestações artístico-musicais sistematicamente.

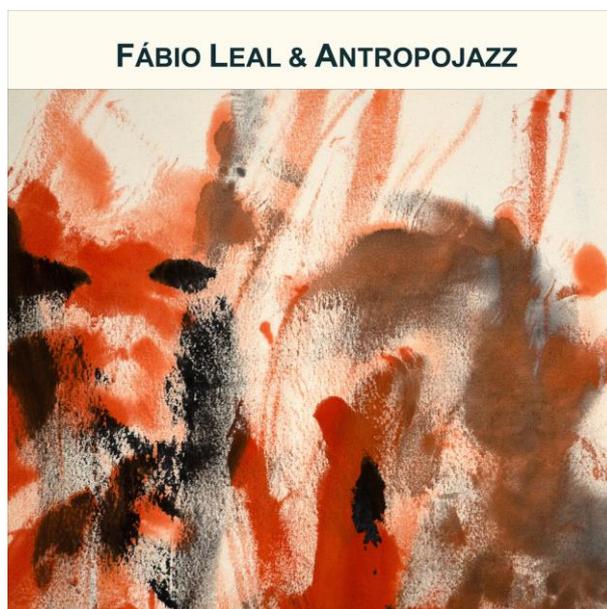


Figura 3: Capa do álbum Fábio Leal e Antropojazz. Lançado em 2021.

No trabalho artístico desenvolvido para a capa desse álbum, de autoria da artista plástica Katy Martin, a proposta antropofágica também se manifesta e dialoga com a concepção estética geral do *Antropojazz*. Assim como na proposta modernista, Martin recorre à vanguarda artística, através de uma imagem abstrata, para elaborar o projeto. Para o diálogo com a vanguarda artística, a autora reelabora essa perspectiva a partir de uma paleta específica de cores. Trabalhando com o preto e o vermelho-terroso, que estão entre as cores amplamente utilizadas pelos povos pré-históricos (MARQUETTI; FUNARI, 2011), Martin parece reelaborar essa imagem abstrata a partir de uma paleta comum à pintura rupestre do paleolítico superior. Com isso, estabelece um diálogo entre uma ancestralidade pictórica e

concepções artísticas modernas, em consonância com o título, *Antropojazz*, e as produções sonoras fronteiriças.

4. Considerações

Nesse breve trabalho, e com inúmeras reflexões e análises a serem desenvolvidas em trabalhos futuros, busquei interpretar os sentidos que emergem de dois títulos de álbuns inseridos na música instrumental brasileira e de que modo esses sentidos interagem com as produções sonoras apresentadas nas obras. A partir da perspectiva decolonial, principalmente o pensamento de fronteira de Mignolo (2003), examinei, enquanto possibilidade interpretativa, aspectos fronteiriços, tanto nos títulos quanto nas produções musicais, expondo assim uma concepção estética que assimila e reconfigura inúmeras manifestações musicais. Após articulação e reinvenção, essa concepção apresenta uma produção forjada nas fronteiras dessas manifestações. Ressalto a produtiva utilização dessa perspectiva teórica para a compreensão das práticas culturais e musicais latino-americanas, por estabelecer, enquanto *locus* enunciativo dessas práticas, a fronteira, trazendo esse espaço geográfico e simbólico-estético para as análises.

Os títulos que aqui focalizei sugerem produções musicais fronteiriças e apresentam possíveis diálogos e interações entre distintas tradições, estilos e cânones musicais. Apresentam ainda assimilações e adaptações, a partir de ressignificações e subversões de práticas musicais hegemônicas. Desse modo, esses trabalhos podem ser entendidos como articulando possibilidades alternativas de produção sonora, para além dos paradigmas hegemônicos, referenciando um espaço geográfico – o Brasil – enquanto *locus* enunciativo e filtro estético, que ciente das práticas musicais “cosmopolitas”, devora e processa essas práticas deliberadamente para consolidação de suas poéticas musicais.

Os trabalhos aqui analisados são expressões de uma musicalidade latino-americana que, no diálogo confluyente e conflituoso de manifestações populares, práticas jazzísticas, musicalidades ameríndias, africanas entre outros, ampliam possibilidades estéticas para a produção de músicas instrumentais improvisadas. Nesse jogo modernista, em que elementos de variados contextos musicais são “deglutidos” e elaborados, emergem novas possibilidades musicais. Essa produção fronteiriça, que opera a partir das disputas e diálogos

entre musicalidades distintas, apresenta como possibilidade novas propostas estéticas e performáticas, no sentido de absorver, reinventar e produzir, desenvolvendo tal prática justamente na margem, no entre-lugar.

Referências

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. *Nuevo texto crítico*, v. 12, n. 1, p. 41-47, 1999.

CIRINO, Giovanni. Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2005.

FÁBIO LEAL & ANTROPOJAZZ. Fábio Leal (Compositor). Fábio Leal, Lucy Brand, Sidiel Viera, Yaniel Matos, Cuca Teixeira (Intérpretes). Brasil: Independente, 2021. Álbum digital.

GOMES, Marcelo Silva. Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e mar de Johnny Alf. 212 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2010.

LÓPEZ, Irene Noemí. Estéticas fronterizas. Interacciones, mixturas y antropofagias entre el jazz, el rock e la copla. *Cuadernos del hipogrifo*. Revista semestral del literatura hispanoamericana y comparada, n.10, p. 47-64, 2018.

LÓPEZ, Irene Noemí. Una Genealogía alternativa para pensar la expresión musical em A. Latina. In: PALERMO, Zulma, et al. (org.). *Arte e Estética en la Encrucijada Descolonial*. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Siglo, p. 17-36, 2018.

MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Ritos e representações no Paleolítico: uma leitura semiótica. *Revista de História Regional*, v. 16, n. 1, p. 154-180, 2011.

MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 505.

PALERMO, Zulma. Poéticas/políticas de alteridade: más ala de uma “poética radical”. In: *Colóquio (Meta)morfoses do comparatismo*, UFRGS. 2008.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, PUC/RJ, 2007.

TACHA, William Ricardo Barrera. La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 7, n. 10, p. 124-135, 2013.

TRIO CURUPIRA: Pés no Brasil, cabeça no mundo. André Marques, Cleber Almeida, Fábio Gouvea (Interpretes). Brasil: Independente, 2009. Compact Disc.



TRIO CURUPIRA: Pés no Brasil, cabeça no mundo. André Marques, Cleber Almeida, Fábio Gouvea (Interpretes). Buenos Aires: MDR Records, 2008. Compact Disc.

ZIMBRES, Paula. Questões estéticas da música instrumental brasileira (MIB). In: 1º Colóquio de pesquisa em música da UFOP: Ensino, memórias e linguagens em diálogo interdisciplinar, v. 1, p. 469-481, 2017.

Notas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

² Informações retiradas do sítio eletrônico do pianista do grupo, André Marques. Acessado em: 01/07/2021. Disponível em: <https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/trio-curupira>

³ *Idem*.

⁴ Carreirinho é nome artístico de Adauto Ezequiel, compositor e cantor paulista.

⁵ Informação retira do sítio eletrônico da Tratore, distribuidora do álbum. Acessado em: 01/07/21. Disponível em: https://tratore.com.br/um_cd.php?id=16147

⁶ Antônio Candeia Filho, mais conhecido como Candeia, compositor e cantor carioca.

⁷ Nome artístico de Angenor de Oliveira, compositor e cantor carioca.