

## 1. Introdução

O objetivo desse trabalho é debater de forma crítica o corpo no campo da canção popular no Brasil. Mais especificamente: identificar questões que atravessam a música popular e que reverberam no meio cultural, a partir do corpo e de sua apreensão por determinadas áreas de saber que se debruçam sobre a produção e recepção da canção.

Existem muitos trabalhos de grande relevância para a crítica acadêmica que apontam para a questão do corpo na canção popular. A maioria dedica-se à voz como protagonista da ideia de performantização desse corpo. Pesquisadores e ensaístas que escreveram e escrevem sobre o tema costumam partir da voz e da utilização do corpo como instrumento da voz, para pensar sobre a trajetória de determinados artistas ou o desenvolvimento da canção no Brasil.

De fato, as conquistas nesse terreno são de valor imprescindível para os estudos sobre a música popular, haja vista a proliferação de centros de pesquisa que se dedicam ao estudo da canção popular nas universidades brasileiras. Há, hoje, uma base teórica sólida sobre a materialidade da forma-canção, que até duas décadas atrás ainda não havia sido construída. Por essa designação de materialidade, entendo o que está intrínseco na natureza *stricta* da canção midiaticizada, ou seja, composição, interpretação, arranjos, gravação, veiculação ao vivo. Isso é, sem dúvida alguma, um ponto relevante e um referencial para a compreensão desse corpo.

Porém, o que pretendo evidenciar com a tese é, em primeiro lugar, como o corpo do músico popular, fora dos limites dessa materialidade, e também para além de sua plasticidade coreográfica ou cenográfica, serve-nos como balizador determinante da nossa expressão cultural. Em segundo lugar, como essa territorialização que ele é chamado a demarcar é fruto de mecanismos de apreensão já recorrentes desde os primórdios da produção cultural brasileira.

O objetivo, portanto, não é escrevinhar ou tentar descrever as características plásticas, gestuais ou comportamentais de determinados corpos de cantores ou intérpretes da canção no Brasil, mas sim

compreendê-las como índices que compõem um traço ou marca desse corpo, que delineiam fronteiras e moldam o campo da canção popular. Ao mesmo tempo, procuro demonstrar como esse corpo teve a capacidade de criar zonas de deslize nessas fronteiras, remodulando-se como enunciador de narrativas diante de diferentes configurações, que podem ser observadas na cena cultural do século passado, tendo o samba como protagonista. Esse seu caráter múltiplo, que transita em diversos planos através das estratégias que cria nesse jogo, é inclusive o que me parece mais decisivo para compreender a complexidade do desenvolvimento da música popular no Brasil.

Nesse sentido, em nenhum momento tentarei revelar o que esteja no terreno do não dito, como forma de trazer à tona algo que se esconde sob camadas que o crítico deveria escavar, à procura de esclarecimento. O intuito, aqui, é o de organizar o campo a fim de visualizar como o corpo funciona como registro determinante da produção do nosso cancionero e também como ele, por sua própria característica polimorfa, escapa à posição de referencial que estabelece suas 'faixas' de ocupação. Trata-se, dessa forma, de uma perseguição sem o desejo de captar, de colocar o peso da mão do crítico sobre o volume do corpo ou sobre sua massa, mas sim de percebê-lo em sua estratégia escorregadia, compreendendo que é através desse movimento que se revela muito da capacidade incisiva da música brasileira em atuar sobre o consciente e o inconsciente de nossa sociedade.

Não há, de minha parte, a ingenuidade de querer sugerir que esses autores não tenham feitos aberturas sobre essa dinâmica entre o corpo e uma territorialização da cena cultural. Muito deles as fizeram e forneceram pistas importantes sobre o valor dessa direção. Também não acredito que seja possível separar as características formais da obra de um artista, ou de uma determinada época, ou de um gênero musical, de determinadas fronteiras estabelecidas.

O que eu pretendo é colocar a atuação ou em-cena-ação do corpo, mesmo que por seu caráter escorregadio, como um dos referenciais que delinearam o debate sobre música popular dentre muitos críticos. O que parece decisivo como um mote desse trabalho é a potência de emergir e submergir, de entrar e sair das estruturas, que o corpo pratica como um

jogo, na vida cultural, e não a procura de uma apreensão descritiva e/ou objetiva. Acredito que essas intervenções ou imersões do corpo no tecido social e cultural possam fornecer mais um possível instrumento de análise, para os que querem pensar a música popular produzida no Brasil.

Há uma advertência necessária para seguirmos em frente. Seguindo a formulação tão bem delineada por uma das principais referências da área, o compositor, ensaísta e semiólogo Luiz Tatit, o foco de interesse da pesquisa se limita ao corpo e à produção de corporeidade que envolve os músicos populares ou *cancionistas*, para usar a denominação de Tatit.

Segundo Tatit, o termo *cancionista* refere-se àquele artista capaz de criar um equilíbrio na conjunção entre letra, melodia e base musical, estabelecendo *uma maneira de dizer*. São aqueles que, de acordo com Tatit, independente de qualquer formação musical técnica mais elaborada, têm a capacidade de traduzir em canções e melodias uma expressão ou conteúdo artístico. O termo não está delimitado somente, é claro, aos que realizam todo o processo de composição. Há cancionistas letristas, cancionistas músicos, e mesmo intérpretes que operam o processo de mediação descrito pelo teórico, e que podem ser exemplificados com Carmen Miranda, Orlando Silva e Roberto Carlos.

O que interessa é olhar a canção como uma manifestação singular da nossa música, fruto de um processo distinto de outros que se desenvolveram no terreno musical. É aquele processo em que tanto letra quanto melodia e música mostram-se integradas por uma conexão que as harmoniza e unifica. Nesse plano, por exemplo, perdem todo sentido análises estritamente calcadas na teoria musical ou estritamente centradas na lírica da canção. É importante ressaltar que a canção precisa ser debatida como um objeto híbrido que reúne música, melodia, letra e uma série de outros índices que tentarei elencar ao longo deste trabalho.

Se fôssemos seguir com a tese de Tatit, precisaríamos apresentar o que ele considera o principal articulador dessa junção: a entoação e as formas entoativas da fala, que caracterizaram e delinearam a estética produzida por nossos cancionistas. Podemos perceber que, através dessa estética, há uma performantização do corpo que, pela gestualização da voz,

revela um componente muito importante para análise da nossa produção musical. Tatit enfatiza o cancionista como aquele que cria uma espécie de dicção, rasurando as fronteiras entre fala e canto. E faz isso por uma gestualização da voz, por essa *maneira de dizer*, por um malabarismo entre oralidade e musicalidade.

O resultado desse processo é a produção do que nem sempre chega a ser uma língua estrangeira dentro da sua própria língua, mas que é, com certeza, uma ramificação dentro dela, pois inventa esse *modo de dizer*. Assim como qualquer outro componente cênico ou coreográfico, por exemplo, essa gestualização da voz pode sugerir a ouvintes ou espectadores diversas sensações afetivas e corporais exteriores a sua experiência cotidiana, provocando uma outra experiência estética com a música.

Outro aspecto elucidativo do trabalho de Luiz Tatit, consequência dessa definição de cancionista, é o que ele define como *canção de consumo*. E é exatamente com os produtores dessa forma-canção que pretendo trabalhar, ou seja, serão levadas em conta as características de formação e desenvolvimento dessa forma-canção. Quando eu citar os conceitos *músico popular* ou *música popular brasileira* é a esse recorte que estarei me referindo.

Essa é uma preocupação, antes de tudo, relacionada às diversas divisões e subdivisões que existem hoje entre os que trabalham com o campo da música popular. Meu objeto de pesquisa relaciona-se aos artistas que modulam e dão os contornos do que entendemos como canção. A determinação é importante para o recorte do trabalho, pois delimita sua área. Não procuro aqui me inclinar para temas já muito bem elaborados por musicólogos, folcloristas ou antropólogos sobre a formação de todo o vasto universo da música, também denominada, por eles, de popular.

É importante destacar esse ponto, porque não pretendo levar em conta manifestações típicas - como as diversas tradições do canto indígena - , ou a diferença de performance entre a música folclórica do sul e do norte do Brasil, ou sobre a importação da modinha portuguesa. Nem mesmo características materiais ou formais que essa análise nos pudesse sugerir, como: por que em tal lugar o canto analisado se desenvolveu com mais força, ou por que em outro determinado lugar o instrumental é utilizado

desse ou daquele jeito. O centro do debate que busco desenvolver está ligado aos mediadores da canção moderna brasileira, aquela que se estabeleceu a partir da formação do samba, do advento do rádio, e de todo o desenvolvimento que se seguiu, em nosso país, ao longo do século XX.

O corpo que emerge nas festas populares, como na tradição do maracatu, do bailado de reis, do cavalo-marinho, das festas de Corpus Christi - muito bem apontado pelo historiador José Ramos Tinhorão como espécie de primeiros desfiles/cortejos de carnaval do Brasil - está, muitas vezes, ou na maioria das vezes, ligado a essa forma-canção por processos de incorporação e antropofagização - para usar um conceito de Oswald de Andrade - feitos por artistas brasileiros desde o surgimento do tropicalismo, nos anos 60. Na origem do samba ou na incorporação de tradições operadas pelo manguê beat, por exemplo, é fácil identificá-las, o que não acontece em muitos outros terrenos de nossa música.

Portanto, é um fato estético, de suma importância, saber que elas permeiam nossa produção cancional de maneiras distintas. Só sublinho novamente que neste trabalho não tentarei em nenhum momento trazê-las como gênese identitárias da nossa canção, mas sim eventualmente como uma ferramenta que nos ajude a delinear determinadas tradições e influências que atuam sobre a música popular no Brasil.

Voltemos, então, ao que chamei de materialidade desse corpo como estratégia narrativa.

Vimos que existe todo um espectro que circunda a questão da voz, desde sua capacidade de gestualização através da entoação, velocidades, timbres, até suas transformações ao longo do tempo, devido aos avanços tecnológicos de registro e veiculação. Existe também uma evidente relação do corpo com os instrumentos musicais. Como não pensar na tradição percussiva brasileira? No virtuosismo de tantos músicos populares no Brasil? A relação com os meios de gravação também é um índice importante. Desde a invenção e desenvolvimento dessa tecnologia até seu uso experimental - em discos como *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, ou nos trabalhos de Walter Franco, Jards Macalé, Arnaldo Antunes, entre muitos exemplos que poderiam ser citados -, todos compõem uma série de

movimentos que expandiram as possibilidades sonoras da canção em estúdio.

Ocorre ainda o desenvolvimento de toda uma atitude cênica e coreográfica referente à apresentação e veiculação da canção em espaços públicos e shows. Da casa da Tia Ceata<sup>1</sup> aos grandes estádios, passando pelos fervorosos auditórios dos festivais televisivos dos anos 60 e pelos trios elétricos, foram criadas distintas formas de veiculação da canção ao vivo. Essas maneiras de empenhar a canção acabaram criando novas formas de escuta ou, simplesmente, se adaptaram a novas demandas por outras formas de escuta. Obviamente, não se trata aqui de uma questão de causa e efeito, mas sim de um movimento mútuo de transformação nos parâmetros de escuta do público. Também nesse terreno as evoluções tecnológicas influenciaram e influenciam transformações determinantes.

Todos esses são temas de grande relevância para a área de estudo sobre a música popular, e referenciais preciosos para explicitar esse corpo dentro da materialidade da canção. Alguns desses exemplos podem, inclusive, nos ajudar a revelar esse jogo de cena do corpo que quero afirmar, apresentando de maneira mais concreta essa estratégia de deslize.

Ainda assim, há uma relação peculiar do corpo do cancionista que me interessa de maneira central neste trabalho, que é a forma pela qual ele é dimensionado e requisitado dentre os atores que compõem a cena musical brasileira. Refiro-me à sua intervenção decisiva e constante no campo de produção de cultura e de produção simbólica e seu papel balizador de determinadas disputas nesse âmbito, bem como à sua capacidade ímpar - se o comparamos aos corpos de artistas de outras grandes áreas da produção cultural como cinema, literatura ou teatro - de permanecer como índice estético, social e político de nossa sociedade. Esse lugar ocupado pelo cancionista, no Brasil, merece ser destacado pela sua singularidade, só encontrando similitudes em outros poucos países nos quais a música popular se desenvolveu com a mesma força.

---

<sup>1</sup> Existem algumas controvérsias sobre a forma correta de escrita do nome de Tia Ceata. Alguns autores preferem utilizar Tia Ciata ou mesmo Tia Asseata. O fato é que não há um consenso entre os pesquisadores da música popular sobre a grafia do nome.

Um bom termo ou conceito para designar a intervenção desse corpo a que me refiro é a “produção de presença”, do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, por se encaixar com precisão ao que pretendo debater. O termo diz respeito a um conjunto de emergências que vem a constituir um evento. A *presença* é, nesse sentido, uma emergência singular que se realiza no que chamamos de evento. Mas ela não basta por si. É necessário emergir na cadeia de elementos que a formam. É necessário, portanto, singularizar um tempo-evento nesse conjunto.

Quando, por exemplo, um sambista plenamente filiado à forma clássica do samba como Paulinho da Viola inclui, nos anos 70, um instrumento como o baixo elétrico nos arranjos e gravações de suas canções, não é só uma questão de materialidade que se altera no processo musical. Obviamente, é implicada toda uma nova presença, que desestabiliza a cadeia até então normatizada de elementos que formavam o evento “interpretar um samba”. Similar ao exemplo utilizado por Gumbrecht, da emergência da fala no cinema até então mudo, a produção dessa presença é uma forma de fazer emergir um novo espaço e um novo tempo para determinado evento.

No Brasil, o espaço de atuação do músico se expandiu de maneira mais potente do que em outros países, do que em outras músicas populares. Isso porque o desenvolvimento da canção brasileira, no século passado, ganhou contornos muito fortes. Como sabemos, a canção se tornou um meio pelo qual é possível perceber e identificar muito dos trânsitos culturais e sociais que nos formaram ao longo desse século. Ela acompanhou os processos de modernização do país e foi um dos seus atores principais.

Toda uma visão que se cristalizou sobre a bossa nova e sobre esse processo de modernização é vital, por exemplo, para a compreensão do lugar privilegiado que a canção teve no desenvolvimento desses trópicos. Em determinados momentos da nossa história, a música popular esteve em interlocução direta com as principais mudanças e rupturas ocorridas em nossa sociedade. O período da era dos festivais, no final dos 60, que abarcava os já muito bem analisados debates sobre o tropicalismo, a canção de protesto, a jovem guarda e a herança ainda recente da bossa nova são

marcos importantes dessa interlocução. Porém, outros momentos, como a abertura do país na década de 90 para o mercado global, também têm na música um agente de grande importância para compreensão do processo.

É importante frisar que o corpo do cancionista foi uma das peças dessa engrenagem, seja pelo jogo de cena, seja pelos resíduos que nela deixou, seja por outros fatores que utiliza como instrumentos para sua visualização, mesmo que não tenha como objetivo estabilizar-se como um lugar discursivo definido. Investigar como o corpo se deslocou e como ele foi moldado dentre alguns desses eventos é uma tentativa de fazer emergir aspectos relevantes sobre ele. Aspectos que muitas vezes são enunciados por uma lógica de representação, mas que precisam ser percebidos também em suas estratégias de deslize, o que amplia e ao mesmo tempo nos confunde sobre as marcas que esse corpo deixa ao atravessar a cena.

Todo o movimento de formação, modernização e transformação da canção foi inscrito no e pelo corpo do músico popular. Desde a formação do samba até a explosão da música como produto de grande força no mapa do mercado consumidor de cultura e nos novos meios de comunicação e circulação pela internet, há toda uma série de eventos pelos quais podemos acompanhar as múltiplas marcas e traços dessa inscrição. É possível enxergar os fragmentos dessa produção de uma narrativa do corpo por vários canais. Tentarei apresentar e discutir alguns deles neste trabalho.

Muitos artifícios servem como alavanca para movimentar essa engrenagem: as transformações do espaço urbano, da economia, das relações sociais, passando pela indústria da música e da mídia; a invenção e o debate sobre direito do autor, até a utilização das redes sociais, das novas formas digitais de produção e distribuição de música. Todos esses são índices que podem apontar um caminho para minha tentativa de compreender os desdobramentos desse corpo no circuito da canção de consumo e o seu papel como um agente de territorialização dentro desse circuito. As escolhas sobre os eventos que irão guiar este texto estarão sempre diretamente ligadas à possibilidade de potencialização do corpo como elemento que se revela e se esconde ao mesmo tempo, que foge a um

desejo de apreensão definitiva sobre ele, mas que indica suas marcas na história da música popular brasileira.

Nessa linha de abordagem podem emergir desde fenômenos e debates conhecidos, e amplamente difundidos sobre a música popular, até passagens sobre temas que tiveram menos luz da crítica ou do público. Podem também emergir atuais configurações do meio musical que, ao meu ver, indiquem propostas estéticas relevantes para debates em disputa na cena cultural. O importante - mesmo que esses velhos debates já tenham se tornado uma espécie de marco regulatório da crítica musical e acadêmica - é, mais do que tentar construir ou apresentar uma nova configuração, perceber como o corpo foi moldado dentro delas.

Nessa análise, que pretende configurar-se como texto sem porta de entrada ou saída, em que serão permitidos avanços e recuos históricos, apostando na horizontalidade dos debates, e não em sua verticalidade ou objetividade, interessa-me ao mesmo tempo, e do mesmo modo, produções e debates já tidos como cânones no campo da música popular e o que é novo, atual. Seja pelos resíduos ou pela centralidade na cena, o que pretendo é determinar que papéis o corpo ocupou, ou pôde ocupar, ao ser destacado como um dos elementos que constitui e define o campo da canção popular.

O que me encanta e desperta interesse desde o início dessa pesquisa é a capacidade da canção popular produzir o que alguns filósofos e pensadores chamam de *modos de existência*. Seja por esse viés dos processos sociais (modernização, tradição, consumo), ou pela simples capacidade de afetar a produção de vida e subjetividade de cada um de nós ouvintes, esse corpo-canção modifica de maneira singular nossos trajetos afetivos e subjetivos. Não há, ao que parece, ninguém que escape à marca que a canção inscreve na vida de nosso país. O que pretendo demonstrar é como esses agenciamentos podem ser observados como determinantes índices para os estudos sobre a canção e como eles funcionaram na construção de uma noção de identidade nacional calcada na corporalidade e na música popular.

Há duas passagens - uma do compositor e ensaísta José Miguel Wisnik, e outra de Caetano Veloso - que ilustram fielmente esse traço a que me refiro e a capacidade ímpar da canção de influir e atravessar a sociedade no Brasil. Vale citá-las como um lugar com o qual a noção de inscrição do corpo que citei se assemelha. Primeiro Wisnik:

(...) A tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estritamente concebido.<sup>2</sup>

E agora Caetano, em depoimento no fim dos anos 70, ao livro *Patrulhas Ideológicas, Arte e Engajamento em Debate*, de Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Messeder Pereira:

O caso do Brasil, com música popular, é especial; é muito forte o mercado da música popular, é muito grande o interesse pelo que se faz... inclusive o status intelectual e político da criação da música popular no Brasil. É aberrante esta importância: todo mundo intui uma força cultural, política, intelectual e filosófica na música popular brasileira. E isso existe porque a música popular é muito forte, vem muito de dentro, expressa e atua muito sobre o país. Talvez não do modo como em geral se pensa, mas acho que não poderia haver tudo isso se não houvesse de fato uma “força estranha” na música popular do Brasil...<sup>3</sup>

Para além do que Wisnik afirma - e que corrobora essa visão que tentarei apresentar -, de um corpo que não se oferece ao domínio dócil nem da indústria cultural, nem da crítica ou muito menos de ambições ideológicas, é indispensável termos no horizonte esse transbordamento pela

<sup>2</sup> Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. pp. 176/177.

<sup>3</sup> In Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. pp. 152.

vida cultural e social da canção popular no Brasil. Essa habilidade de preencher o meio ambiente físico, através de sua presença massiva no cotidiano, principalmente pelo rádio e pela televisão. A música tem uma capacidade singular de preencher nossa produção de vida, de revelar escrituras de outros corpos em nossos corpos, muitas vezes escritos em parceria pelo cancionista em diálogo com outros elementos que nos afetam, que nos assediam, que nos fazem escutar “essa canção ou qualquer bobagem”<sup>4</sup> como trilhas sonoras da nossa história.

Uma determinada maneira de se vestir, um vocabulário, uma forma nova de lidar com a sexualidade ou com seu próprio corpo, um sentimento de pertencer a uma comunidade - todos esses índices subjetivos podem ser ampliados pela relação que desenvolvemos com a música popular, com a canção popular. A música é, portanto, um agente capaz de alargar nossas zonas cognitivas de pensamento e ação, como agente político - no sentido microfísico, para não confundirmos com ideia didática de política que se desenvolveu na música popular dos anos 60 -, como expressão artística que mexe com as nossas formas de olhar o país e nos percebermos nele. Enfim, o que me parece específico no caso da canção popular brasileira é a potência excepcional que ela adquiriu nesse sentido.

Essa é, sem dúvida, uma aventura a que me proponho percorrer, fazendo dela seu próprio objeto, corpo, devir. É pela entrada da minha escrita na cena que busco conseguir chegar a esse corpo como um diálogo em aberto, como uma captação das forças que agem ao mesmo tempo nele e sobre mim, sem necessariamente tentar domá-las ou domesticá-las como objeto de estudo, e sem precisar capturá-las em sua materialidade. Esse é, assim, um discurso que é meu, mas é também um vulto, um espectro desse corpo atualizado em minha leitura sobre nossa música popular.

É nesse sentido que posso afirmar que esta tese é sobre a contemporaneidade, sobre a atualização da força desse corpo, numa discussão que passa pelos trânsitos estéticos e de cultura. Não só por interessar ao campo acadêmico e ao da crítica em geral, mas também pelas

---

<sup>4</sup> “Qualquer bobagem” (Tom Zé / Mutantes) in *Tom Zé* (RGE -1970)

lutas e embates que são modulados e vivenciados na cena cultural, sobre a qual esse texto pretende tecer sua marca.