

2. Jeito de corpo

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, *pelo gesto* ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias.

Roland Barthes.

Acredito que, inicialmente, é importante determinar e esclarecer, mesmo que de forma sucinta, a noção teórica de corpo com a qual pretendo trabalhar, pois esse é um conceito que passou por constantes remodulações, e hoje pode ser observado de acordo com diferentes matizes teóricos dentro do campo da teoria da literatura.

Tento, assim, compreender como essa noção influiu de maneira contundente no que entendemos como uma narrativa, e quais as consequências dessa compreensão para o ato interpretativo da mensagem poética e da produção estética - no meu caso, especificamente no que diz respeito à canção popular. Meu objetivo, ao explicitar o trabalho de eleição que fiz dentre esses matizes, é o de poder apresentar como determinadas aberturas operadas pelos corpos, no campo da música popular, podem implicar uma série de consequências ao que denomino aqui como cena cultural.

Um dos autores que mais chamaram minha atenção para a força que existe no entorno da canção e que é constantemente usado como referência para análises que seguem o caminho do corpo como um produtor/irradiador de narrativas, foi o historiador Paul Zumthor.

A obra de Zumthor, conhecido como um dos principais autores medievalistas, tem sido um pólo de grande relevância para entrada de pesquisadores e críticos no debate sobre a reintrodução do corpo no âmbito dos estudos de literatura e cultura. No livro *Performance, Recepção, Leitura*, Zumthor levanta uma série de questões que podem fomentar um

esforço de análise, como esse a que me proponho. O autor enumera determinados momentos na história ocidental, da Idade Média em diante, em que o estatuto da presença do corpo se alterou profundamente como consequência de novas descobertas e adesões a campos do saber que vinham sendo desenvolvidos. Partindo da sua experiência pessoal-corporal de assistir, ainda na infância, no trânsito casa – escola, às apresentações de rua de cantores franceses na Paris da primeira metade do século XX, o autor busca refletir sobre a incidência do corpo na mensagem poética.

Para Zumthor, e isso se deu por volta de 1930, não era só a maneira como o homem cantava, mas também a forma pela qual ele vendia a letra de suas canções, o passar do chapéu em busca de contribuições financeiras, o grupo de pessoas em volta, o riso das meninas, o barulho da cidade, “o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era a canção*”¹. Nas palavras de Zumthor sobre sua experiência na infância:

Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; (...), não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (...) A forma da canção do meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na performance.²

Partindo dessa experiência pessoal, e utilizando como principal referência de interlocução as formas de veiculação da mensagem poética presentes na era medieval e anteriores ao tipo impresso, Zumthor chama a atenção para a defasagem dos nossos sistemas críticos de apreensão dessa

¹ Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. pp.28

² Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. pp.28

mensagem, pelo fato de, ao longo da história, negligenciarem o corpo como centralidade do processo comunicativo. Segundo o autor, essa crítica não feriria a integridade da teoria alemã da recepção, tão em voga à época, mas “lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido.” Os trabalhos de Zumthor, ao longo desse livro e de outros, como *Escritura e nomadismo*, desenvolvem de maneira ampla a questão da exclusão do corpo no processo comunicativo, e suas implicações para o campo dos estudos contemporâneos de literatura e cultura.

Essa é uma advertência importante, pois evidentemente essa interlocução que o período focado pelo historiador nos apresenta ainda não era o que passamos a conceber, em seguida, como objeto de reflexão e estudo. É evidente, também, que muitos outros autores apontam para essa defasagem crítica. A opção pelo trabalho de Zumthor é uma entre várias possíveis.

Mais do que essa centralidade indicada por Zumthor, é fundamental perceber, em relação à canção, como o corpo é não só produtor, mas também irradiador de narrativas que não podem ser dimensionadas somente pela ação do intérprete, pois o ‘passar do chapéu’, o ‘sorriso das meninas’ ou o ‘barulho da cidade’, são interações que fogem ao domínio ou controle da *persona* que ali expressa determinada obra. São índices da economia de Paris, do comportamento das pessoas, do desenvolvimento da vida urbana, que atravessam o recitativo desse cantor da rua, e que, mesmo que *a priori* independam dessa em-cena-ação, são potencializadas e dimensionadas por ela.

O ‘camelô’ - termo utilizado por Zumthor que já apresenta uma dificuldade para apreensão desse corpo que canta - é uma presença que revela e é revelada pela cadeia de eventos que o cercam, refletindo/irradiando outras imagens que poderiam permanecer sem notoriedade. Não há porque estabelecer a predominância de um dos atores presentes na descrição de Zumthor. O corpo do ‘camelô’, ao mesmo tempo em que é protagonista, pois só ele foi capaz de colocar em evidência todos esses índices, é figurante, já que só realiza a potência comunicativa a que o autor se refere por estar aliado a todos esses componentes. A plenitude ou a complexidade do(s) texto(s) pode ser destacada justamente por esse corpo

se permitir submergir, tornando-se apenas uma abertura para outras dimensões que podem ser incluídas na experiência com uma determinada obra.

2.1. Minha cara invade a cena

A noção de cena, seja em cima de um palco, seja a que é constituída dentro do que entendo por vida cultural, deve ser pensada dentro do conceito de espaço como “lugar praticado”, como bem definido por Michel de Certeau e descrito por Nízia Villaça e Fred Góes no *Em nome do corpo* - um livro muito importante para compreensão, dentro do ambiente acadêmico brasileiro, de uma outra forma de lidar com o corpo na crítica de cultura. Segundo os autores, Certeau

Estabelece uma distinção entre espaço e lugar. O lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, excluindo a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo local. É o domínio do próprio, do estável. O espaço está para o lugar como a palavra está para a língua. (...). Assim, a rua geometricamente definida pelo urbanista é transformada em espaço pelos pedestres.³

Essa ideia é similar a do filósofo Merleau-Ponty, quando afirma que “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas.”⁴

Sobre essa alteridade perceptiva-espacial, Zumthor afirma:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.⁵

Nesse sentido, qualquer experiência relacionada à veiculação da música pode intervir dessa maneira na ordem espacial, modificando-a e criando uma nova dimensão para concretização da mensagem.

No contexto específico dessa tese, devemos compreender cena cultural como todo um trânsito de informações que estabelece uma rede entre artistas produtores de conteúdo, meios de registro, meios de comunicação, crítica em geral, e público. Grandes ou mesmo pequenas

³ In Góes, Fred; Villaça Nízia. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp.74

⁴ Idem. Idem.

⁵ Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. pp.41.

rupturas dentro desse circuito geram mudanças de comportamento e atuação em todos eles. Há um vasto campo de intervenção. No que diz respeito à canção popular, esse campo tem vivido em constante estado de ebulição.

Essa cena se constitui pela mesma noção de entorno que Zumthor nos apresenta ao falar do camelô, pois protagonismo e figuração não são termos estáveis e podem, muitas vezes, se confundir e mesmo reconfigurar o corpo. É também, de certa forma, similar aos critérios que Silviano Santiago utiliza para analisar o trabalho de Caetano Veloso, no clássico texto “Caetano Veloso enquanto Superastro”, de 1972, já que se reproduz pela mesma lógica de expansão do palco musical para o cotidiano da sociedade. Segundo Silviano:

O superastro é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na tv e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para outros cidadãos.⁶

José Miguel Wisnik, em seu livro *O Som e o Sentido*, conta uma espécie de anedota, descrita por Darius Milhaud no livro *Notes sans musique*, que ilustra de maneira muito interessante a noção de espaço como lugar praticado, que tento apresentar. A história se refere a uma peça composta por Eric Satie para ser tocada no intervalo de uma apresentação por músicos espalhados pela plateia do teatro. Eles deveriam iniciar a execução da peça enquanto, ao longo do intervalo, as pessoas se mexiam e conversavam. Segundo Milhaud, o público permaneceu imóvel e mudo para escutar os músicos, contrariando a expectativa de Satie, que ficou na sala gritando para o público, tentando convencê-los a seguirem seu movimento natural nesse momento de intervalo.

É esse tipo de intervenção que, ao longo do tempo, vai remodelando a cena cultural. Em casos como esse, o artista é capaz não só de confundir códigos tradicionais sobre os quais o público se forma, como refundar os

⁶ In Favaretto, Celso. *Alegria, Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. pp.35.

princípios normativos que os ordenavam.⁷ Fica claro nessa anedota, no caso circunscrita ao terreno da música erudita, que a noção de cena que estamos construindo com base na reflexão desses autores independe do teor de intencionalidade do artista. Não há como um dos atores presentes decidir, de acordo com sua vontade, as formas de escuta e compreensão de sua obra. Nesse sentido, assim como o camelô de Zumthor, ele é um produtor mas também irradiador de narrativas.

O desenvolvimento posterior da música num circuito de consumo e sua formatação como produto de suma importância dentro da indústria cultural multiplicaram essas camadas e incorporaram muitos outros elementos no processo de produção e recepção de uma obra. Seja pela em-cena-ação praticada no palco, seja pela sua expansão na vida cultural - através de entrevistas, depoimentos, estratégias de divulgação, entre outras formas possíveis de atuação no espaço público -, são necessárias muitas intervenções para que os modos de recepção se alterem de maneira consistente, modificando a relação do artista com público. O músico é, sem dúvida alguma, um dos atores que podem agir de forma mais contundente sobre essa dinâmica, mas isso não significa que ele possa exercer um controle pleno sobre ela.

Podemos pensar o carnaval e seus cortejos como um exemplo exacerbado dessa possibilidade da rua ser apropriada por outra prática que a defina como um novo espaço. Outros exemplos menos institucionalizados também podem no servir como ilustração desse lugar praticado. O quarto do adolescente que ouve música numa altura acima do que os ouvidos da família definem como permitido é um deles, assim como o dos negros do Harlem reunidos na década de 80 com seus potentes aparelhos portáteis nas esquinas do bairro. São todas formas/práticas que definem outros espaços a partir do poder da música e do corpo em atuarem como elementos de expressão de uma subjetividade ou mesmo de uma comunidade.

Dentro do paradigma da alteridade espacial, podemos pensar também a emergência do valor do corpo como índice de produção narrativa num espaço de consumo, que é um dos articuladores de maior importância

⁷ Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. pp.49.

dessa engrenagem da cena cultural. No ensaio “É Apenas um Jogo: História da Mídia, Esporte e Público”, Gumbrecht demonstra como, nos últimos séculos, se processou uma retirada radical da presença do nosso corpo na vida cotidiana. Como o advento da organização do trabalho, o desenvolvimento do capitalismo avançado e, conseqüentemente, a reconfiguração da esfera familiar e social, o corpo foi reprimido de uma experiência mais concreta e visceral em relação à vida. Seria essa exclusão que explicaria e justificaria, por exemplo, o frenesi das massas em relação a grandes atletas ou aos artistas de sucesso. Mesmo sendo uma compensação imaginária e ilusória, ela teria a capacidade, segundo o autor, de dissimular essa exclusão e criar na sociedade um simulacro da experiência corporal.

A introdução de novas técnicas de mídia - como o filme e o rádio no início do século XX e, posteriormente a televisão - teria acelerado ainda mais esse processo, no qual a audiência passiva se consolidou como uma re-experiência da existência do corpo. Ainda segundo Gumbrecht, esse estímulo à passividade estaria em total consonância com a retirada do corpo da experiência política, realizada pela democracia burguesa e pela noção de representação (política) dos interesses comunitários. Richard Sennett chama atenção para esse mesmo aspecto, quando afirma que o fato de assistir entorpece os sentidos. Como nos apresentam Fred Góes e Nízia Villaça, segundo Sennett, “os espetáculos contemporâneos, seus simulacros de violência, dor, sexo, anestesiaram a consciência do corpo.”⁸

É nesse sentido que Gumbrecht afirma a importância de observarmos os esportes como um componente dessa exclusão. O lugar, hoje, ocupado pelo esporte como instrumento do lazer e higiene do corpo é um exemplo concreto dessa mudança em relação à sua centralidade para a experiência *no e sobre* o mundo. Ainda segundo Góes e Villaça, “na vida corrente permanece o hábito de manter o corpo no claro/escuro da presença ausente, salvo em ocasiões especiais como manifestações esportivas e festas de um modo geral.”⁹

É por essa mesma lógica que a linguagem artística vai incorporando esse valor de uso do corpo como um compensador da limitação da nossa

⁸ Góes, Fred; Villaça Nízia. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp.75.

⁹ Idem. pp.77.

experiência. As possibilidades de encontrar e realizar, através do corpo de um ator no teatro ou no cinema, ou mesmo, de um compositor ou intérprete na música, sensações interditadas pela sociedade do capital e do trabalho, amplificam a necessidade dessa audiência passiva de se apropriar, nem que seja por um breve momento, de um corpo que realiza o que o seu não pode realizar. É no vácuo dessa exclusão que o século XX assiste, por exemplo, à consolidação da figura do popstar.

Quando, por exemplo, Elvis Presley faz uma de suas primeiras apresentações na televisão norte-americana, por volta de 1956, o diretor de imagens do programa *Ed Sullivan Show* é orientado a não transmitir imagens que mostrassem o cantor da cintura para baixo. A possibilidade daquele corpo se manifestar de forma tão sensual é extremamente violenta para os padrões de controle sobre os corpos praticados à época. Deixar os jovens norte-americanos assistirem à liberação dessa potência que o corpo de Elvis propunha, com sua dança e gestos, colocava em risco toda uma estrutura social vigente, pois apresentava a esses jovens uma outra prática espacial, que fornecia a eles uma possibilidade de alterar o lugar a que estavam condicionados pelos costumes e leis de comportamento da sociedade nos Estados Unidos.

Esse efeito - em que o artista expande as possibilidades do seu corpo para uma série de corpos interditados e excluídos de uma experiência que pudesse retirá-los do escuro a que foram submetidos - se tornaria como uma característica marcante da utilização da música como instrumento da cultura de massa. Rapidamente, a indústria perceberia nesse movimento a possibilidade de incluir as camadas jovens, que cresciam de forma acelerada nos grandes centros urbanos, como um mercado consumidor de seus produtos. As estratégias de associar novos artistas, ou produtos ligados à música, às mudanças de comportamento - que os jovens desejavam para escapar às formas de controle do seu corpo pela sociedade, pela família e pela religião -, tornaram-se uma premissa da indústria cultural, o que gerou inclusive tentativas por vezes equivocadas de fornecer esse elemento transgressor ao público. A década de 80 assistiu ao auge desse movimento com a consagração mundial de artistas como Prince e Madonna.

Caetano Veloso, no livro *Verdade Tropical* - espécie de autobiografia em que revisita os principais acontecimentos do período do tropicalismo - conta um caso muito similar a essa censura sofrida por Elvis na TV norte-americana. Em algum dos depoimentos a oficiais militares enquanto esteve preso em 1969, um desses teria afirmado que o ‘problema’ não era exatamente as mensagens contidas nas letras do compositor baiano, mas sim aquele jeito de rebolar no palco que, segundo o interrogador, não podia ser aceito.

Um pouco antes de sua prisão e desse depoimento, a Rede Tupi de televisão, que veiculara o musical *Divino Maravilhoso* - programa comandado pelos tropicalistas -, havia recebido milhares de cartas de cidadãos e de muitos prefeitos do Brasil pedindo que ele fosse proibido, por ofender os bons costumes da família brasileira. No programa, entre outras coisas, Gilberto Gil representava Jesus Cristo numa Santa Ceia, que terminava com frutas arremessadas à plateia e Caetano, seguindo uma prática de algumas de suas apresentações à época, cantava imitando o gesto de um coito sexual, como se estivesse, segundo disse o dançarino Lennie Dale, enrabando o público de seus shows.

Esses exemplos nada mais são do que maneiras de expandir o lugar do corpo, transformando-o em um espaço propício para outras práticas que não as designadas pelos costumes que o configuravam e delineavam suas fronteiras. E que, ao estabelecerem novos limites para atuação no palco, influem diretamente na cena cultural.

O hoje consagrado cantor Ney Matogrosso, por exemplo, debita as apresentações dessa espécie que os tropicalistas realizavam naqueles anos, a sua vontade de se tornar um artista de perfil transgressor na música popular brasileira. Não há dúvida de que ele não foi o único a ser afetado por essas estratégias tropicalistas de colocar o corpo na cena como elemento narrativo, que ampliava os horizontes de cognição do público, que expandiam as possibilidades de criar novos espaços para esse corpo, de inventar novas práticas para lugar que ocupava.

Ao analisar os recursos utilizados pelos tropicalistas na construção de propostas como essas do *Divino Maravilhoso*, Celso Favaretto conclui:

O tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil, que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época.¹⁰

No caso dos tropicalistas, suas atuações estavam diretamente ligadas à possibilidade de se inscrever na cena cultural, a partir de uma utilização transgressora e até mesmo violenta desses recursos.

¹⁰ Favaretto, Celso. *Alegria, Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. pp. 35.

2.2. Astronauta libertado

As formas de escuta e consumo são remodeladas a todo instante pela entrada de novos elementos na configuração do circuito da música. Assim ocorreu, por exemplo, diante de todas as inovações tecnológicas dos meios de gravação e divulgação da canção popular. O surgimento do videoclipe, por mais que já fosse comum o registro de imagens de um artista no show ou em entrevistas e filmes, obrigou todo esse circuito a criar e pensar novas estratégias que se adaptassem a essa linguagem audiovisual específica. E é a partir delas que serão inventadas práticas que irão definir outros lugares para a música produzida pelos artistas que compõem esse circuito, reforçando novamente essa ideia de “lugar praticado”, de Michel de Certeau.

Num determinado momento, entre a década de 80 e 90 por exemplo, a MTV, primeiro canal dedicado à música na história da televisão, fazia do lançamento de um clipe um evento mundial sobre o qual ela tinha total controle comercial, artístico, e mesmo simbólico desse produto, já que podia legislar sobre toda a cadeia da qual ele emergia. Era comum que o canal escolhesse um dia específico para esse lançamento e anunciasse que o clipe seria veiculado, de uma em uma hora, ao longo de todo o dia. Criava, assim, de acordo com seus interesses como rede de televisão, um cronograma específico para inserção desse produto na cena musical.

Com o advento da internet, e o posterior desenvolvimento da tecnologia que permite que todos que têm uma conexão de banda larga possam assistir a vídeos pela rede a qualquer hora, essa estratégia *blockbuster*¹¹, de fazer milhões de pessoas no mundo assistirem ao mesmo tempo ao mesmo clipe, perde rapidamente o poder de controle que havia instituído sobre a linguagem. É necessário, então, que os atores envolvidos nessa cadeia produtiva/industrial inventem outras estratégias que possam

¹¹ O termo se refere à indústria de cinema norte americana e sua capacidade de ocupar, por vezes, de 80 a 90% das salas de cinema no mundo com suas produções, formando uma audiência universal. As inovações tecnológicas que facilitaram os meios de produção e filmagem, hoje, aos poucos já começam a reverter essa lógica. As cadeias produtivas do cinema na Nigéria e na Índia são bons exemplos de uma mudança de paradigma nesse campo.

dar o mesmo grau de visibilidade que o monopólio da veiculação desse produto lhes proporcionava.

Hoje, o interesse desses atores está totalmente direcionado a criar estratégias que funcionem dentro das dinâmicas de comunicação das redes sociais, que já é uma outra configuração espacial de relação com o público. O lançamento do último clipe da banda inglesa Radiohead foi, nesse sentido, um exemplo muito bem sucedido das novas formas de veiculação que têm sido utilizadas numa tentativa de consonância com a maneira pela qual a informação circula nessas redes sociais. Através de um bem realizado trabalho de penetração nestas, a banda conseguiu números expressivos de visualizações do clipe por todo o mundo.

De qualquer maneira, nesse caso foi reproduzida essa forma *blockbuster* de escoamento tão massiva quanto as que a MTV buscava décadas atrás. Não chega assim a representar uma transformação na forma de recepção da música pelo público, mas é importante lembrar que estamos falando aqui de uma banda que ocupa um espaço bem demarcado pela cultura de massa e que ainda trabalha com essa lógica latifundiária da indústria cultural.

Em outros casos, pela multiplicação de canais de informação e comunicação nos últimos anos, e pelas inovações técnicas de portabilidade de vídeos, imagens e músicas em aparelhos eletrônicos, podemos ver, de fato, uma série de elementos que agem para uma transformação mais radical dos processos de escuta e apreensão da canção.

Uma das mais profundas foi, sem dúvida alguma, a capacidade de armazenar arquivos de áudio e audiovisuais que temos hoje. Essa nova capacidade, que nos permite ter, em pequenos aparelhos ou em microcomputadores, uma quantidade imensa de música, filmes e outros dados que até poucos anos atrás não podia ser reunida num volume tão significativo, revolucionou mais uma vez nossa forma de ouvir música. É impossível mensurar, na atual conjuntura, por exemplo, se a forma álbum permanecerá como um referencial de escuta para as gerações que já nasceram após o surgimento desses aparelhos de alto poder de arquivamento e de portabilidade quase total.

Se pensarmos que a forma de registro em disco inventou uma possibilidade totalmente nova de transportar e ouvir música para sua época e que, devido a isso, se tornou natural, no século XX, que um disco seja composto por dez ou doze músicas, e dure entre 30 e 50 minutos, perceberemos uma evidência muito significativa da determinação da tecnologia e de suas características físicas na consolidação de um espaço e de um tempo específicos para a experiência estética. Embora saibamos que a forma-disco é uma consequência direta do desenvolvimento dos meios de gravação e reprodução de música, ainda não sabemos quais serão as consequências desses novos formatos na música de nossa época.

Essas implicações não agem somente sobre os parâmetros de escuta, mas delineiam toda a cadeia de consumo a partir de suas especificidades. Num determinado período do desenvolvimento da indústria fonográfica, por exemplo, era muito comum que os artistas lançassem, antes do seu álbum, ou mesmo concomitantemente a ele, um disco com menor espaço de armazenamento, que continha uma música em cada uma de suas faces, o chamado *single*.

Isso reforçou, durante muito tempo, o direcionamento do foco do artista para a canção que iria funcionar como carro-chefe do trabalho em vias de ser lançado. Em outros casos, fez também com que muitos tivessem suas obras balizadas por apenas uma canção, pois ao mesmo tempo em que essa estratégia tinha capacidade de colocar em maior evidência um nome na cena musical, podia ser decretada a inviabilidade de outros, apenas pelo insucesso de uma faixa.

Mas não são somente de ordem tão determinista as consequências que a materialidade da tecnologia pode gerar na cena cultural. Arrisco afirmar que foi a larga utilização dessa prática do *single*, na virada dos anos 60 para os 70, que possibilitou em nosso país um evento que entrou para história da nossa música popular. O estrondoso sucesso da canção “Apesar de Você”, de Chico Buarque, e sua eleição imediata como hino dos militantes que lutavam contra a ditadura imposta no Brasil, só foi possível por ter se dado justamente nesse tipo de lançamento. É provável que, dentro do disco *Construção* - que o compositor gravava naquele momento -, a música não tivesse o mesmo impacto, ou que talvez sua mensagem tão clara

contra o regime militar não passasse despercebida dos censores, que àquela época prestavam enorme atenção à obra de Chico.

Existem ainda outras dimensões em que a materialidade da tecnologia pode agir sobre o imaginário e sobre a capacidade criativa dos artistas de determinada geração. A prática, tão difundida hoje, do chamado *mash-up*, é uma prova contundente dessa marca que a tecnologia pode inscrever na produção artística de um determinado período de tempo. O *mash-up* já apresenta um desdobramento das possibilidades que surgiram na produção musical a partir do *sample* e de outras ferramentas que permitiram a produtores e, principalmente Djs, manipularem a canção a partir de recursos eletrônicos e de computadores.

O que tanto o *sample* quanto *mash-up* demarcam na área da música é a emergência de mecanismos que permitam que essa manipulação seja feita com muita facilidade e, mais que isso, que estejam ao alcance de pessoas que não precisam ter necessariamente uma formação musical teórica. Hoje, é possível ser um produtor musical sem ser um conhecedor profundo de harmonias e de células rítmicas ou melódicas, pois através de um computador qualquer um pode realizar uma série de processos de composição musical com maior facilidade.

Em experiências mais recentes, alguns músicos têm, inclusive, incentivado o público a ser um possível interventor dentro de sua obra. É comum atualmente que bandas ou artistas coloquem à disposição do público, através da internet, as sessões de gravação de um disco, separadas por instrumento, e abertas para manipulação de qualquer um. Um produtor amador ou iniciante pode, assim, remixar todas as faixas de um álbum recém lançado, ou mesmo reconfigurar as canções, excluindo determinados elementos presentes na música que não lhe interessam. No Brasil, o pioneiro nessa iniciativa é o cantor e compositor Lucas Santana, que há alguns anos lançou um disco em que concedia essa possibilidade ao público e a outros profissionais ou semiprofissionais da música.

Lucas, inclusive, tem realizado várias propostas que colocam sua produção musical numa relação de maior risco frente às tecnologias que surgiram recentemente no mercado de aparelhos eletrônicos de gravação e

produção sonora. Em seu último trabalho, ele realizou a experiência de gravar um disco só com violão e voz, mas que em nenhum momento se aproxima da expectativa que temos em relação a esse instrumental. Com recursos que vão desde a aceleração da forma de soar do acorde ou nota tocada, até mudanças de timbres e tonalidades, Lucas apresenta canções com sonoridades que nos fazem duvidar da ausência de outros instrumentos mais convencionais no trabalho. No caso da música brasileira, na qual ainda há uma tradição muito forte desse formato, a experiência proposta por Lucas se inscreve como um dado muito interessante, se observado como tentativa de buscar saídas para uma determinada conservação do lugar onde devem ser empenhados uma voz e um violão.

Numa entrevista na década 70, Gilberto Gil se refere às primeiras experiências de sua infância em Ituaçu, cidade de mil e duzentos habitantes na qual o compositor foi criado, e mostra de uma forma bem lúdica como essa relação com a tecnologia pode incidir sobre nosso imaginário. Apesar de anacrônico ao debate que estou travando aqui, o exemplo me parece abarcar exatamente esse tipo de impacto que a máquina pode ter sobre uma experiência estética. Nesta passagem, ao comentar suas primeiras impressões sobre a descoberta de que o que ele ouvia através do gramofone de Seu Magalhães, homem do correio na cidade, era uma música gravada, Gil afirma:

Eu perguntava: ‘Seu Magalhães, como é que é isso? Por que tem esse disco? Como é que sai a voz?’ Ele tocava no gramofone dele e dizia: ‘Não, isso aqui é gravado, lá, tem um cantor que canta, e sai por um fio, entra por um fio’, ele dizia assim, ‘a música entra por um fio, e passa praqui pru alto-falante, então sai a voz.’ E eu dizia: ‘Mas e Bob Nelson, quem é Bob Nelson?’ Ele dizia ‘Bob Nelson é um cantor que tem no Rio, que canta na Rádio Nacional.’ Então eu achava, eu pensava comigo: Eu tenho que ir nesses lugares um dia, um dia eu vou nesse lugar onde se faz música...¹²

¹² In Jost, Miguel; Cohn, Sergio. (orgs). *Entrevistas do Bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. pp.90.

A tecnologia tem sido, sem dúvida alguma, desde suas primeiras conquistas, uma das principais ferramentas de ampliação do espaço de produção e circulação de música. É, nesse sentido, que quis afirmá-la com os exemplos acima. Apesar de nos servir aqui apenas como um parâmetro de que o corpo está para música assim como a palavra está para língua, é possível enxergar o tamanho da abertura que ela opera.

2.3. Cada tempo em seu lugar

É possível dizer que a em-cena-ação do corpo, no campo musical, também modifica e incide sobre o que entendemos por temporalidade. A concretização da narrativa no corpo é capaz de conferir ao tempo propriedades que vão além de seu sentido cronológico. É a possibilidade de intervir numa lógica linear e acionar uma outra que não pode ser racionalizada por estar na (des)ordem das sensações. É o que o corpo assimila não como registro de um tempo construído racionalmente, mas como potência capaz de nos (des)articular e afetar, algo que desestabiliza a ordem linear-temporal do sujeito. É perder a noção da hora, elemento básico da inscrição da linguagem poética sobre o homem. Nas palavras do filósofo Gilles Deleuze:

Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou a suporta. E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades num caso, que só conhece velocidades e afetos; Plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. (...). Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade.¹³

O campo musical oferece múltiplas possibilidades de alinhar essa relação entre tempo cronológico e o que eu chamaria de tempo afetivo, constantemente utilizadas pela filosofia no esforço de modificá-la. As apropriações de Deleuze de obras de autores como Cage, Boulez e Stockhausen são exemplos vivos e relevantes dessa utilização da música em prol de uma outra concepção do tempo pelos filósofos. Apesar de este trabalho lidar diretamente com a música popular e não com a música erudita, que compõe e problematiza essa engrenagem na abordagem de

¹³ Deleuze, Gilles. *Mil platôs 4 – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 1997. pp. 48-49

Deleuze, é possível observar algumas dessas possibilidades através do meu objeto.

A canção popular, ou melhor, a forma-canção, tem *a priori* uma delimitação de seu tempo cronológico. Somente em casos muito raros podemos observar composições que extrapolem esse limite, sem que por isso se torne uma experiência formal que fuja aos princípios normativos que a constitui. Podemos pensar aqui, por exemplo, na apresentação de quase dez minutos da música “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Caetano Veloso no espetáculo *Phono73* (1973), realizado no Palácio do Anhembi em São Paulo.

Mesmo sem me aprofundar esse debate, é possível constatar, como afirma Luiz Tatit em seu livro *Musicando a semiótica – ensaios*, que essa limitação não se reflete na capacidade da música, como de qualquer outra linguagem artística, em sugerir a construção de distintas realidades temporais que possam ser identificadas pelo ouvinte. É possível, sim, que uma canção de três a cinco minutos nos leve a uma experiência temporal muito mais intensa do que, a princípio, esse tempo cronológico permitiria. Temos, assim, uma equação que permite uma ruptura radical com a compreensão natural do tempo como a entendemos.

É claro que essas perspectivas que compõem uma percepção de alteridade do espaço e do tempo estão presentes em toda criação artística, seja qual for a linguagem ou suporte escolhido - no caso, a canção popular. De Liszt a Lady Gaga, tentamos compreender períodos históricos, evoluções estéticas e práticas de comportamento através da produção dos artistas que marcaram a época. Porém, incorreremos em erro se tentarmos observar as obras de uma sociedade ou de uma época como um espelho da vida, porque a arte sempre cria desvios, rotas e linhas tortas sobre a realidade. É necessário, portanto, tomar cuidado ao estabelecer relações de

causalidade ou espelhamento, pois pode tratar-se de um índice refratário dessa realidade, e não de um reflexo.

O corpo, nesse sentido, espalha-se e transita por diversas direções e vetores, demonstrando, muitas vezes, apenas alguns traços dessa expansão, ou mesmo apenas um movimento de aparecer e desaparecer como vulto, como um espectro que marca determinadas territorialidades ou as indica como um referencial de sua presença na cena.

A partir dessas marcas, inevitavelmente, entrecruza-se toda uma conjuntura estética, social, cultural e política, que é, ao mesmo tempo, causa e consequência da afirmação desse corpo. O corpo funcionaria, nesse caso, como o liquidificador que processa todos esses conceitos e os (d)enuncia como dados concretos de uma experiência que atravessa o processo de individuação do autor ou do receptor da obra, dentro de uma determinada conjuntura.

Desenvolvendo uma afirmação de Paul Valery - “O corpo é um espaço e um tempo –dentro dos quais encena um drama de energias” – Tatit define muita bem essa dinâmica espacial/temporal do corpo:

Como espaço, o corpo pode abrir, fechar, concentrar, circunscrever, ocupar, difundir, criar distancias, etc. Como tempo, pode parar, continuar, esperar, recordar, prever, antecipar, precipitar, criar durações, etc. Nesse sentido, o corpo encena um drama de energias.¹⁴

É importante frisar que não estou, na tese, investigando a genealogia das formas de apreensão do corpo nas transformações da cena musical ou cultural. Esse é um aspecto importante para mim, pois ajuda a compreender em que lugar se produz uma fala específica do artista da música popular que, conseqüentemente, criou uma narrativa que se estendeu no tecido social do país. Também não é meu interesse escrevinhar as características formais do corpo do cancionista em sua performance, ou criar uma espécie de semiótica do movimento e do gesto desse corpo no palco.

O que procuro trazer à luz nesse debate é a capacidade do corpo de funcionar como um registro territorial dentro da música popular brasileira e,

¹⁴ Tatit, Luiz. *Musicando a semiótica – ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997. pp.44.

dentro disso, de acionar mecanismos que o permitam escapar de uma moldura fixa ou de uma apreensão que tente estabilizá-lo como forma, trazendo à superfície da cena cultural diversas vozes e uma pluralidade de discursos, como veremos no capítulo a seguir: a capacidade de, em muitos momentos, rasurar os códigos que normatizam nossa relação com a canção popular e recriá-los através de novos agenciamentos de tempo espaço, inventando outras/novas/muitas *maneiras de dizer*.