



Gustavo Sant'Anna de Souza

**As múltiplas vozes na canção popular –
uma investigação sobre as vocalidades e
suas genealogias**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2021



GUSTAVO SANT' ANNA DE SOUZA

**As múltiplas vozes na canção popular –
uma investigação sobre as vocalidades
e suas genealogias**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira

UFRJ

Prof. Bruno Cosentino

IMS

Prof. Eucanaã de Nazareno Ferraz

UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Gustavo Sant'Anna de Souza

Graduado em Comunicação Social UFRJ, em 2003. Tem experiência profissional em jornalismo e música. Dentro da música seu campo de estudo principal é a canção, área em que atua como pesquisador, compositor e performance desde 1996. Como músico já participou de inúmeros espetáculos no Brasil e no exterior, tanto como artista independente, quanto em projetos junto ao SESC, ao MINC à EMBRATUR, à EMPETUR, entre outros. Além de sua atuação como jornalista e músico profissional, foi pesquisador musical na Rádio MEC e trabalhou como repórter na revista "MP em Foco", periódico do Ministério Público, de 2008 a 2011. Sua formação musical inclui cursos de Harmonia Funcional com o violonista e arranjador Marco Pereira (UFRJ, 180h); arranjo vocal com Magro Waghabi do MPB4 (Escola de música Antonio Adolfo, 20h) e violão I, II, III, IV, V (Escola Nacional de Música, 75h), além de inúmeros workshops com estudiosos da canção em suas múltiplas vertentes.

Ficha Catalográfica

Souza, Gustavo Sant'Anna de

As múltiplas vozes da canção popular : uma investigação sobre as vocalidades possíveis e suas genealogias / Gustavo Sant'Anna de Souza; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2021.

78 f.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Canção. 3. Vocalidade. 4. Palavra cantada. 5. Voz cantada. 6. Voz. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao Prof. Júlio Diniz pela orientação, cumplicidade, sensibilidade e, após 7 anos de ótima convivência, creio poder dizer com orgulho: amizade. Obrigado pelo direcionamento sutil e certo, sempre na hora mais precisa.

À minha companheira, Nanda Marinho, pela paciência em me ouvir “entoar” pela casa, durante tantos e tantos anos a fio, e ainda hoje ter ouvidos de escutar quando, espantado por uma descoberta, continuo necessitando dividi-la.

Ao meu eterno mentor Caf Cos, principal incentivador e fraterno irmão, cuja convivência me engrandece, inspira e estimula.

Aos amigos próximos, aos distantes, à família e ao universo cósmico.

À canção.

Resumo

de Souza, Gustavo Sant’Anna; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Orientador). **As múltiplas vozes na canção popular – uma investigação sobre as vocalidades e suas genealogias**. Rio de Janeiro, 2021. 78p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese parte do desejo de compreender melhor de que modo os elementos materiais da voz deslocam os eixos de sentido da partitura-papel, redimensionando a experiência somática e semântica do ouvinte/receptor no âmbito da canção. No processo de pesquisa, investiu-se na sensibilização auditiva às sutilezas da palavra na música cantada, a fim de produzir análises que proponham reflexões a respeito da maneira como o intérprete reinventa um texto a partir de sua emissão vocal. Para tanto, em meio às lentes multifacetadas do cancionário nacional, optou-se por utilizar como bússola os chamados “elementos materiais da voz” – duração; intensidade; timbre e altura – com o objetivo de desenvolver microanálises técnicas/poéticas de cantores/cantoras de diferentes épocas e estilos, tendo como foco principal o manancial de canções que compõe a música popular brasileira.

Palavras-chave

Canção; vocalidade; palavra cantada; voz cantada; voz.

Abstract

de Souza, Gustavo Sant'Anna; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **The multiple voices in the popular song - an investigation of vocalities and their genealogies**. Rio de Janeiro, 2021. 78p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis is based on the desire to better understand how the material elements of the voice shift the axes of meaning in the “paper-score”, redimensioning the somatic and semantic experience of the listener/receiver within the song. In the research process, it was decided to invest in hearing awareness of subtleties of the word in the sung music, in order to produce analyzes that propose reflections on how the interpreter reinvents a text from its vocal emission. For that, amid the multifaceted lenses of the national and global songbook, we choose to use as a compass the so-called “material elements of the voice” – duration, intensity, timbre and pitch – with the aim of develop technical/poetic micro-analyzes of singers from different times and styles, having as my main source of research the songs that make up Brazilian popular music.

Keywords

Song; vocality; sung word; singing voice; voice.

“Estou pensando no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas tão fortes
quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso ouvir)
parece banal escrita mas é visceral
cantada a palavra cantada não é a
palavra falada nem a palavra escrita a
altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical a voz e o
mood mudam tudo
a palavra canto
é outra coisa.”

(Campos Augusto, 1993, p. 309)

“De início, literatura e música eram indivisíveis. As epopeias do mundo antigo, base daquilo que, posteriormente, foi chamado de literatura, eram cantadas. O poeta não se dissociava da voz que canta, sempre acompanhado da lira de Apolo. As palavras não eram um conceito puramente mental, isolado de sua dimensão física, concreta, de evento acústico. O recurso a melodias, ritmos, rimas e repetições não apenas facilitava a memorização de poemas gigantescos, mas criava um entorpecimento mágico no ouvinte, uma espécie de êxtase divino.”

(Paulo da Costa e Silva, 2016, revista Piauí online)

Súmario

1. “A vocoperformance nas canções de separação em Chico Buarque”	9
1.1. Elis atrás da porta: uma voz partida para um coração despedaçado	14
1.2. Olhos nos Olhos de Maria Bethânia – mirando frontalmente o sofrimento: o empoderamento diante daquilo que nos causa dor	17
1.3. Breve e necessária digressão...	20
2. Do cóccix ao pescoço: cantores comprometidos até a medula com o material emotivo da canção	22
2.1. Dalva de Oliveira: “Tudo Acabado”	22
2.2. Maysa: Festa do sol ou naufrágio?	25
3. “As Grandes Vozes – em busca do elo perdido”	28
3.1. Digressão sobre as “Grandes Vozes”	28
3.2. Outra digressão a respeito das “Grandes Vozes”: holofotes sobre Orlando Silva	29
3.3. Ainda sobre as “Grandes Vozes”: Orlando Silva, Francisco Alves, Vicente Celestino, Cauby Peixoto e Sílvio Caldas	31
3.4. Recorte Explicativo	32
3.5. Os Reis da Voz	34
3.6. Sua Majestade Francisco Alves	34
3.7. “Grandes Vozes: O Retorno dos Jedis	39
3.8. Nelson Gonçalves	41
4. A dona da voz: uma cantora cuja técnica vocal é elevada ao patamar de instrumento (mas instrumento afetivo)	51
5. As múltiplas vozes de Caetano Veloso	57
5.1. Digressão sobre João Gilberto, para explicar a proposição polêmica...	61
5.2. Voltando a Caetano e desenvolvendo minha proposição de que ele seria o herdeiro maior de João Gilberto e que essa herança lhe permitiu sobrevoar nichos musicais muito diversos...	63
5.3. Focando em “Alegria, alegria”	71
5.4. Focando em “Tropicália”	73
6. Considerações finais	74
7. Bibliografia	76

A vocoperformance nas canções de separação em Chico Buarque

Quando o professor da UFRJ, Rafael Julião, sugeriu-me o título acima, para uma fala em seminário sobre canção popular brasileira (em que figurou como homenageado o compositor, cantor e escritor, Chico Buarque de Hollanda, vencedor do prêmio Camões de literatura), sabia que tinha nas mãos um problema e, ao mesmo tempo, um desafio que certamente se configuraria em um capítulo importante de minha *working in progress* tese de doutorado.

Como acadêmico, tenho me debruçado sobre um objeto específico: a canção. Embora receba essa alcunha unificadora, o estudo da canção nos abre incontáveis estradas a percorrer, pois são tantas as possibilidades de caminhos para se proceder à abordagem deste objeto artístico amalgamado que se torna premente, ou ao menos recomendável, a delimitação estratégica das visadas mais adequadas/eficazes para se alcançar o resultado almejado/intuído. Não se trata de um cerceamento predeterminado das searas a serem lavradas, mas do estabelecimento de princípios-bússola que, em meio às desorientações necessárias, em algum momento levem-nos de volta a um percurso definido (ou ao menos a um sentido e direção relevantes).

No mestrado, por exemplo, interessou-me disciplinar, profissionalizar e levar adiante o desenvolvimento de uma pesquisa que, desde há muito, realizava fora do âmbito acadêmico. Estudar, dentro do estatuto da canção, as estruturas criativas, os elementos produtores de sentido, os vetores de força que instauravam nessa modalidade de arte um tipo de fruição bastante específico que a tornou um produto artístico altamente popular, alcançando uma relevância cultural durante o século XX e século XXI (ainda que com sinais inequívocos de arrefecimento neste último), que devolveram à voz um lugar que, por centenas de anos, permaneceu interdito. Intrigavam-me questões como: por que pessoas que se emocionam largamente com proposições poéticas realizadas por meio da palavra cantada não possuem nenhuma identificação com proposições poéticas escritas

sobre uma folha de papel ou mesmo declamadas por poetas? Ou ainda a pergunta virada ao avesso: por que razão melodias rebuscadas, mescladas a harmonias sofisticadas e arranjos orquestrais, quando interligadas a fonemas, sílabas, tonemas cooptavam ouvintes cuja recepção não se conectaria jamais ao som em seu estado não vocálico?

Já numa fase inicial da pesquisa, em contato com as primeiras *informações acadêmicas*, deparei-me com o livro de Gumbrecht, *Produção de Presença*, por meio do qual fui apresentado com uma definição teórica que, embora perspassasse toda a minha intuição e busca bibliográfica, não havia recebido um nome. Não era, pois, um sentido o que eu buscava em minhas investigações. Eu não estava, enfim, atrás de um desvelamento semântico daquilo que poeticamente me atravessava, nem muito menos me interessava descobrir o “verdadeiro sentido das letras de música”. O que procurava era, ao contrário, investigar de que maneiras a canção produzia em meu corpo – no corpo de outrem – impactos, achados, experiências diante das quais as palavras silenciavam pura e simplesmente porque não davam conta do fenômeno global (e continuam a não dar).

Meus autores bússola, Luiz Tatit e Paul Zumthor, com os quais já lidava antes de ingressar no mundo acadêmico eram subitamente questionados e enriquecidos com perguntas de fundo que não diziam respeito diretamente ao assunto canção, oralidade, voz poética, mas ao assunto arte, recepção, substância ontológica.

Outro autor que conheci ao ingressar na PUC-Rio e que me ajudou a aprofundar as indagações a serem feitas durante o período de construção de meu projeto foi Derrida. Algumas das problematizações colocadas pelo filósofo a respeito da *phoné* me auxiliaram no processo de amadurecimento intelectual e serviram para refinar a formulação de perguntas que viriam a funcionar como princípios norteadores do meu trabalho. Um texto de Derrida que foi especialmente importante para a minha pesquisa chama-se *Tímpano*. Trata-se do ensaio inaugural da série que compõe a amálgama de reflexões organizada em formato livresco, cujo nome, de modo um tanto quanto metapessoal, o autor argelino alcunhou como *As Margens da Filosofia*. *Tímpano* despertou-me dupla curiosidade e dobrado impacto, tanto porque sou um melômano incurável, atavicamente ligado à percepção auditiva do mundo, quanto por ter tomado

contato com o filósofo argelino pela primeira vez, justamente a partir de suas reflexões anti-saussurianas que, entre as muitas proposições iconoclásticas, sobretudo para a época em que foram formuladas, reivindicavam o traço como percurso originário da escrita, destituindo a *phoné* (e a linguagem falada, portanto) do lugar de centro original privilegiado e fundador da grafia. Derrida, como se sabe, imputa à repetição e ao deslocamento intermitente de significações possíveis a cadeia infinita de remissões e oposições que instaura o jogo perpétuo em que se inscreve a arquiescritura, opondo-se, portanto, a um argumento ontológico (metafísico, em última instância) e expondo-se ao risco de uma abertura ao estudo *ad infinitum* de um movimento perpétuo de ressignificação. Afirma Derrida: “Pode-se encerrar aquilo que não tem fim. Oclusão é o limite circular no qual a repetição de diferenças repetem-se infinitamente”.

Assim, o estudo das diferenças entre poéticas instauradas a partir de uma oralidade/vocalidade, fosse ela cantada, falada ou declamada, e a escrita (sobretudo aquela a que se convencionou chamar literatura) passou a ser a base dos meus estudos a respeito daquilo que escolhi alcunhar como palavra-canto (partindo de uma ideia de Augusto de Campos, redigida em seu célebre livro “Balanço da Bossa e Outras Bossas”). Comecei minha disciplinarização investigativa estudando fonética acústica e articulatória, sempre pensando nas propriedades do som versus as possibilidades da grafia. Aceitei, em um primeiro momento, o traço como percurso originário da escrita, num movimento estratégico (porque era rico para mim, naquele momento, separar o mais que possível o traço do som, a grafia da *phoné*, a arquiescritura da partitura vocal).

Em meu livro *A Insurreição da Voz*, baseado em minha dissertação de mestrado para a PUC-Rio, discorro sobre alguns dos elementos materiais da voz que transfiguram os eixos produtores de sentido daquilo que é enunciado. Em outras palavras, proponho que um enunciado vocálico não se repetirá jamais sobre a face de um papel, pois estando ele submetido a este suporte, ou ainda, sendo tal enunciado traço e não palavra-canto, suas potências gerativas serão, por conseguinte, distintas das grafadas, assim como as possibilidades de fruição de experiências se configurarão de modo radicalmente diferentes daquelas que a voz, como onda sonora, tem a capacidade de proporcionar.

Desse modo, passei a privilegiar a investigação dos chamados “elementos materiais da voz” (presentificados sobretudo na figura da duração, intensidade, timbre e altura) como forma de buscar alcançar destinos imprevistos. Minha estratégia foi (e continua a ser) um pouco a do viajante que, sem traçar roteiros precisos e sem sistematizar, com data e hora marcada, todos os lugares que deseja visitar, deixa-se levar pelo imprevisível, norteando-se contudo pelo pontos principais de interesse de seu repertório íntimo (paisagens naturais, acontecimentos culturais, arquiteturas desafiadoras, etc.) e, assim, munido daquilo que lhe é próprio (suas idiossincrasias, saberes e desejos), permite ao inesperado urdir suas surpreendentes costuras, refazendo com sua túnica inconsútil as marcas invisíveis do que virá a ser o seu próximo “próprio”.

Retornando, então, à proposição do professor Julião e, por conseguinte, ao tema Francisco Buarque de Hollanda, fiquei especialmente fascinado pela possibilidade de utilizar o ferramental desenvolvido nesses anos de estudo na descoberta ou invenção de novas sensibilizações de escuta para clássicos do manancial popular brasileiro. Como disse Cazuzza certa vez “o brasileiro adora uma fossa” e Chico Buarque compôs inúmeras canções em que a temática principal é a ruptura, o fim abrupto de um relacionamento, a fossa enfim.

Ademais, em outro simpósio sobre música popular na UFRJ, chamado “Dossiê Canção Brasileira” (organizado pelo compositor, cantor e acadêmico Bruno Cosentino), tive a oportunidade de falar a respeito do canto de Maysa e de Vicente Celestino, o que me despertou para a riqueza vocálica presente em canções que tratam do tema, separação, abandono, solidão compulsória. Desse modo, pesquisei nas canções de Buarque, não as músicas pretensamente mais bem construídas ou belas – a bem da verdade meu critério não passaria pela música em si, ou pelas letras – e sim aquelas cujo engajamento somático do intérprete que a executou impactou minha audição, meu martelo, bigorna e estribo, minhas veias e artérias, minha psique e tudo o mais. Como um investigador da vocalidade, que há décadas vem se debruçando sobre o assunto voz, selecionei em meus arquivos mentais quais seriam as interpretações das músicas de Chico cuja vocalidade decisivamente pesava sobre as palavras, redesenhando seus eixos de sentido, apontando potências semânticas inusitadas, reconfigurando a escuta com proposições que, necessariamente, precisariam daquela emissão sonora para se

realizar. Foi a variedade de recursos estéticos e estilísticos dos elementos materiais da voz empregados que me orientaram no processo de seleção das canções que nortearam a minha apresentação, além, é claro, da obrigatoriedade de serem música de “dor de cotovelo”.

Não obstante os muitos escolhos, duas músicas se impuseram sobre as outras em meu processo de escolha. A primeira foi “Atrás da porta”, parceria de Chico Buarque com Francis Hime, na versão de Elis Regina. “Falando mesmo francamente”, como diria Geraldo Carneiro em canção de Egsberto Gismonti, apenas esta canção já seria objeto de investigação para um capítulo inteiro, haja vista o grau de consciência, perícia e – por que não dizer? – coragem, com que a intérprete organizou, nesses poucos minutos, tantos elementos difíceis de se somarem, a saber: exacerbação emocional (no sentido de verdade artística, ou seja, da capacidade de experienciar de modo real uma situação fruída em circunstâncias imaginárias); afinação e controle da respiração; mescla de elementos de voz e fala; emulação da fala no canto. De fato, não lembro de outra canção brasileira na qual a/o intérprete foi capaz de sustentar-se em estado de afetação tão intenso e por tanto tempo, mantendo-se, todavia, tecnicamente funcional. Dito de outro modo, Elis foi vulnerável o bastante para se emocionar profundamente com o conteúdo semântico do texto, envolvendo-se nas circunstâncias dramáticas (ou mesmo trágicas) que estão colocadas ali pelo autor (compositor/músico), sem, em nenhum momento, enfraquecer-se como cantora, estando presente e forte em seu sofrimento de persona cantante. A voz que canta – ainda que embargada, exposta aos afetos (ou até mesmo por conta disso) – cumpre sua tarefa de chegar ao outro com potência vital, para que este ser ouvinte, provocado auditiva e visualmente, responda, atualize e reverbere, em seus órgãos, aquilo que lhe chega pelos sentidos, em “forma” de som e imagem.

A segunda canção escolhida por mim é de autoria de Maria Bethânia com música e letra de Chico Buarque. Brincadeiras à parte, tal é a força com que Bethânia se apropria dessa música e é tão diferente escutá-la entoada pelo compositor, ao invés de por ela, que este seria um ótimo exemplo para a problematização da noção de autoria – esta convenção que, embora faça sentido do ponto de vista material, pois aquele que dedica seu tempo e esforço laboral para construir uma arquitetura musical deveria fazer jus, em nosso sistema

econômico, à recompensa pecuniária devida, esvazia-se se vista pelo prisma filosófico-conceitual (enfraquecendo ainda mais quando refletimos sobre a quantidade de “parcerias” necessárias para que uma criação irrompa no tecido do real).

Diferentemente de Elis Regina, na construção vocal de Bethânia a emoção não periga inviabilizar a execução musical. O sentimento da voz que entoa, embora presente, audível e intenso, não cria uma atmosfera tensional que ameça o próprio desenvolvimento da canção, deixando em suspenso a possibilidade de paralisação físico-vocal da intérprete. Justamente, o que me interessou ao escolher essa música, foi uma certa oposição vocálica que existe entre o canto de Bethânia – organizado em blocos, afirmativo, com texturas que permanecem coesas por longos períodos – e o canto de Elis, que é um canto de fragmentos e sucessivas rupturas.

São, portanto, duas canções que tratam do tema separação, duas intérpretes distintas e duas embocaduras diferentes entre si que, em quiasma, como num jogo de espelhos, reforçam-se por oposição, abrindo um mar de contrastes que reforçam uma a outra e, por conta disso, servirão de base para minha análise inicial da vocoperformance nas canções de separação, em Chico Buarque de Hollanda.

1.1

Elis atrás da porta: uma voz partida para um coração despedaçado. (Referência: série Grandes Nomes – programa da tv Globo, lançado em 1980)

<https://www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg>

A primeira coisa a se notar na performance de Elis, antes de adentrarmos as especificidades, é que se trata de um canto de fragmentos. A intérprete estilhaça a música em vários cacos que, ao longo dos minutos serão triturados e rearrumados, pedaço a pedaço, para no final, como num mosaico, compor uma visão geral de um todo dramático-imagético. Elis espatifa a melodia em pequenos módulos, utilizando-se de recursos vocálicos já citados, como duração, timbre, intensidade, mudança nos lugares de articulação, vozeamento e desvozeamento de

vogais, emulações da fala e, finalmente, pausas expressivas. Sem titubear em mergulhar nas circunstâncias de sofrimento e dor sugeridas por letra e música, a cantora transforma seu coração partido em canção repartida, subdividindo os momentos o mais que possível, mimetizando a alma despedaçada da persona cantante no despedaçar de uma voz que entoa.

O canto de Elis começa contido. A emissão tensa e comportada da frase “Quando olhaste bem nos olhos meus” parece sugerir alguém que, já com a emoção à flor da pele, guarda-a cuidadosamente dentro de si. Há em sua vocalidade um aparente desejo de controle dos afetos que se evidencia no enorme esforço articulatório para manter a frequência (e, portanto, a afinação) preservada, como alguém que, tomado por exacerbada carga emotiva necessita dominar-se e dominar o próprio corpo, a fim de manter as cordas vocais funcionais e a comunicação ativada. Esse esforço aparece mais claramente na emissão do fonema “bem”, momento no qual o fluxo respiratório é levemente interrompido e retomado às custas do traslado no lugar de articulação da vogal [e], seguida por uma nasalização do [o] da palavra olhos e, finalmente, uma contração exacerbada da laringe para exprimir a palavra “meus” – quando subimos para o agudo durante a performance vocal há uma tendência natural de que as modificações nos ajustes das pregas vocais (comprimento e tensão) sejam intensificados. Elis, entretanto, exagera este “aperto” vocálico, modificando o timbre e sustentando o [e] em detrimento do [u], criando uma espécie de hiato artificial. Ademais, a cantora insere um pouco de ar na vogal u, criando uma “soprosidade” que realça o contraste entre o esforço articulatório de “enforcamento” do [e], que tem sua intensidade, ou seja, seu volume sonoro ampliado, com a subsequente queda de intensidade do [u], soproso, mais baixo, que possibilita ao [s] figurar quase como um suspiro.

Outro ponto que torna esta interpretação absolutamente didática no que tange à explanação das potências somáticas e produtoras de presença carnalizadas em uma canção é que, à ginástica articulatória citada acima, podemos acrescentar um corpo falante, uma performance física que replica o sentido textual e os elementos materiais da voz. Em meio a um palco mal iluminado, temos uma cantora sentada em um banco frio, com as costas curvadas em s (tal qual o fonema sibilante que há pouco descrevi) tombada sobre seu eixo dorsal. Intensificando

ainda mais esse momento já completamente carregado, segue-se uma bela e hábil interferência do arranjo, em que o contrabaixo insere apenas uma pesada nota pedal, o piano acrescenta discretamente uma ou duas notas que se sustentam no ar e um silêncio fúnebre assoma por um átimo de segundo, deixando que a sombra da tristeza da personagem paire sobre o espectador de forma inequívoca. Aqui, é interessante perceber como o silêncio vocal está repleto de implicações de presença e de sentido, que são, por sua vez, reverberados no arranjo e no corpo da intérprete. Já nos primeiros momentos da canção tudo é falta, ausência, vazio e o ouvinte que faça disso o que bem desejar.

Este comboio de signos que asseveram tristezas, este “combo” de significantes sonoros e visuais, esta verdade artística urdida sobre um emaranhado de sugestões, em cuja corporeidade as lágrimas são apenas um detalhe a mais, fazem parecer que a cantora, o diretor artístico, o iluminador, enfim, toda a equipe envolvida no espetáculo, estavam cientes que não há separação possível entre os sentidos na fruição de um acontecimento artístico. O desejo patente, absolutamente translúcido, de propor ao espectador uma experiência de envolvimento e vivência no sofrimento de outrem trazem à mente a reflexão quase pedagógica de Paul Zumthor sobre o valor global da obra a partir da sua ideia própria de performance. Diz o autor, numa bela e instigante reflexão, em que rememora suas lembranças de Paris animadas por numerosos cantores de rua, o seguinte: “Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção.” (Zumthor. Performance, Recepção, Leitura; p.32).

A impressão que me fica da performance de Elis Regina é que, não podendo ela controlar todos os fatores que permeiam a recepção da canção, esmerou-se para, de modo absolutamente visceral, propor estímulos que conduzissem o público para um lugar assaz distante da alegria. O resultado em termos de resposta popular é curioso: além de ter sido um sucesso de público e vendas na época, a canção tem hoje mais de 5 milhões de visualizações no

Youtube, algo bastante significativo para uma gravação de 31 anos atrás, realizada por uma cantora que se foi há quase 30 anos. Para além da catarse aristotélica, que parece ter sido bem-sucedida, interessa-me nessa apresentação de Elis a maneira como os elementos materiais da voz interagem com os outros fatores musicais e visuais criando um fluxo de linguagem que vai além da canção, ou, parafraseando Zumthor: é a canção.

1.2

Olhos nos Olhos de Maria Bethânia – mirando frontalmente o sofrimento: o empoderamento diante daquilo que nos causa dor. (LP Pássaro Proibido, 1976)

<https://www.youtube.com/watch?v=0Z39R6g5O8Y>

Escolhi Olhos nos Olhos, como disse anteriormente, numa espécie de oposição estética à “Atrás da Porta”, na versão de Elis Regina. Diferentemente de Elis, Bethânia não estrutura um mosaico de efeitos que vão corporificar ou dar vazão a emoções extremadas. Sua voz não falha, não se parte em mil pedaços, não se estilhaça. Desde a primeira frase musical, a vocalidade de Bethânia diz o oposto da de Elis, em “Atrás da Porta”: “Estou aqui só pra provar que não sou mais tua!”. A opção da intérprete, na versão registrada no LP “Pássaro Proibido”, de 1976, é, desde o início, pelo empoderamento da personagem abandonada. Logo ao entoar a primeira parte da melodia: “Quando você me deixou meu bem, me disse pra ser feliz e passar bem”, a letra já surge na embocadura da cantora como acerto de contas, como enfrentamento. Não é exatamente um ressentimento o que se escuta na forma de emitir as notas (pois ressentimento não seria poder e sim tristeza refeita em raiva); o que Bethânia faz ecoar no ar é a constatação, algo ameaçadora, de que o abandono, o desprezo e até a maldade do outro não foi capaz de derrubar aquela persona que canta, ou ainda melhor: aquela pessoa que foi deixada.

Em “Sentimental demais: a voz como rasura”, Júlio Diniz observa que Bethânia, ao emprestar sua voz às músicas de Roberto Carlos, no álbum *As Canções que você fez pra mim*, transmite-nos “a sensação de se estar diante de uma reescritura”. Diniz afirma que a voz da intérprete propõe uma “renovada

formatação discursiva”. Não somente concordo com sua afirmação, mas aproveitando-me dela, estendo-a para a canção de Chico Buarque: a voz de Bethânia na canção “Olhos nos Olhos” é uma “força estranha”, que redimensiona texto e contexto, lançando o ouvinte em renovada miríade de proposições sonoras as quais, por sua vez, serão continuamente ressignificadas a partir do repertório íntimo de cada um, sem que ninguém, todavia, ao ouvir essa interpretação, possa ignorar sua potência de reescritura vocal.

Bethânia imprime, por meio de sua voz, uma potência afetiva de auto-restauração interior que não necessariamente estava explicitada no tecido da canção (é duvidoso para mim se tal sugestão emana das linhas melódicas e líricas do compositor, como inequívoca sugestão poética). Por isso, é tão curioso notar que, em gravações mais recentes da própria intérprete (<https://www.youtube.com/watch?v=JjF4kfIqLcs>), parte significativa dessa força de superação cede espaço a uma versão já inicialmente entristecida (e em minha opinião mais óbvia) da música, que exterioriza algo que na primeira versão fica guardado: o sofrimento. E como sabemos que melhor se guarda o voo de um pássaro do que um pássaro sem voos (para jogar com a frase de um poema de Antônio Cícero), o sofrimento no cofre de Bethânia é reforçado exatamente pela intenção de sublimá-lo, o que dá aos versos (e não somente aos versos, mas ao fio de energia que perspassa todo o discurso melódico-poético) novas camadas de sentido que nos levam a experimentar outras possibilidades de recepção. Neste ponto, é igualmente fascinante perceber que, em versões mais recentes da mesma música, a cantora se aproxima do *mood* do compositor-intérprete Chico Buarque, afastando-se de si mesma, ou melhor, da primeira proposição de persona cantante que inaugurou a música, em 1976. Nessa gravação setentista, a intérprete já inicia a performance vocal com um volume de voz razoável, uma intensidade alta, um ataque vocálico forte, preciso, rápido, sem descaimentos perceptíveis; enquanto que, nas versões mais recentes, os finais das primeiras frases melódicas são ralentados, os fonemas inflados de ar, as vogais alongadas, as durações dramatizadas, enfim: os recursos sonoros servem cabalmente à tarefa de presentificar e comunicar a dor. Assim, a cantora entra em consonância com a interpretação do cantoautor, pois Chico, embora de modo menos expressivo que Bethânia, também empresta à música uma entoação de franca sofreguidão.

Em Pássaro Proibido, entretanto, Bethânia reage bastante mais do que sofre; resiste muito mais do que entrega; fala consigo bem mais do que com o outro. O sofrimento existe sim, contudo é motor de seu refazimento psíquico, mola que a impulsiona adiante, detonador de potências vindouras. E é esse contraste, esta vontade de sair do lugar de dor, que contamina a canção por inteiro, tornando-a uma reescritura. São momentos criativos extraordinários como este de Maria que doam à palavra intérprete novos contornos, definindo-a como a capacidade lúdica do cantor(a) de transfigurar os eixos de sentido de uma canção. Bethânia não se contenta apenas em “interpretar” aquilo que o compositor supostamente pretende dizer; a cantora diz, com as palavras do compositor, novas coisas que ele sequer imaginou, as quais, não obstante a ausência de intencionalidade, passam a ter sempre estado ali, a partir do momento em que a intérprete as colocou.

No caso específico de “Olhos nos Olhos”, a proposição vocálica de Bethânia em sua primeira versão tem uma lógica mais intrigante do que a do compositor. Por quê? Porque subverte o eixo do tempo. Se analisarmos a letra e a vocalidade da intérprete, veremos que faz todo o sentido atribuímos a assertividade da cantora a um deslocamento no eixo temporal. O canto de Maria pode muito bem ser uma “fala para si própria”, ou seja, um exercício imaginativo de alguém que, abandonado por outrem, simula uma situação em que discursa para aquele que a deixou. Ainda que essa seja uma inferência possível, entre tantas outras, é uma proposta de escuta e recepção que guarda relação factível com as circunstâncias da letra e com o fato de que a emissão vocálica tem um aspecto inconfundível de desejo, que reforça tais circunstâncias: “Quando você me quiser rever”, ou seja: ainda não reviu!; “já vai me encontrar refeita”, “podes crer” (desejo, vaticínio, auto-motivação). E a personagem segue desejando uma história de superação (dela) e arrependimento (dele), com alguns marcadores de dúvida, como na frase seguinte: “Quando, talvez, precisar de mim, se sabe que a casa é sempre sua, venha sim”. Para finalmente desembocar na aspiração máxima de alguém que, deixado, necessita superar a situação de abandono e o próprio agente perpetrador do ato: “e tantas águas rolaram, tantos homens me amaram, bem mais e melhor que você”.

Esta circunstância psicológica que proponho aqui é de extrema relevância para a compreensão do valor de originalidade da primeira gravação de Maria Bethânia: tratamos aqui de um tempo onírico. Um tempo difícil até de ser descrito em palavras, mas que todos nós já vivenciamos em algum momento, na vida. A aceitação dessa situação fática, no sentido grego do termo, quer dizer, esta vontade oracular de vaticinar o porvir (de si para si), atravessa todo o uso do aparelho vocal e se dissemina sobre cada frase do texto litero-musical: é o exemplo perfeito do que chamamos de *mood*, um elemento que, embora psíquico, interfere decisivamente sobre a materialidade da voz, alterando conjuntamente timbre, intensidade, duração e até a frequência, pois o ataque e o descaimento das notas resultam em pequenos deslocamentos que impactam o modo como o cantor sustenta e “afina” as notas musicais. É o *mood* motivado pela escolha (consciente ou inconsciente, tanto faz) de se colocar dentro desta temporalidade onírica, que transforma esta composição em criação de Maria Bethânia, com música e letra de Chico Buarque de Hollanda.

1.3

Breve e necessária digressão...

Esta pesquisa, como descrito na abertura do trabalho, não se orientará por percursos definidos, que busquem esboçar um projeto de “compreensão totalizante” do objeto canção. Não é uma tese semiótica no sentido tradicional. Em outras palavras, não se procura aqui uma estruturação de sistemas capazes de desvelar o significado das canções como um todo. Nem há, por outro lado, a ambição de fundar um tipo de hermenêutica universal que conjugue signos linguísticos e não-linguísticos capazes de traduzir em palavras – sob quaisquer condições espaciais, geográficas e de temperatura – o fenômeno de produção de presença corporeificada no composto música-letra. O que existe é um desejo de teorizar com rigor sobre as muitas ligações entre poesia, vocalidade e técnica na canção. Por isso, os temas principais dessa tese estão organizado segundo categorias “inventadas”, literárias, poéticas (mas sempre justificadas), com o objetivo de impulsionar criativamente a escuta de quem lê.

Partindo desse desejo, subdivido o trabalho em pequenos módulos formados por tais categorias. As divisões não se prestam a uma taxonomização de intérpretes, nem tenho como meta engaiolá-los em uma jaula científicante. Ao contrário, meu intuito é, como explicado acima, proceder à criação de categorias poéticas que possam, não obstante serem construções de literatura expandida, prestarem-se a investigações técnicas capazes de decompor coloridos outros através do prisma da materialidade da voz. Dessa feita, é importante reforçar que abordagens empíricas, analíticas e poéticas não representam, nesta investigação, contradições ontológicas, e sim pontes entre escutas, olhares, cognições que situam esta pesquisa na zona híbrida, multidisciplinar e repleta de atravessamentos que formam a própria ontogênese da canção.

Para levá-las a cabo, tem sido fundamental respeitar o caráter amalgamado desse objeto de estudo e suas peculiaridades, o que resulta, por conseguinte, na imperiosa necessidade de investirmos em novos modelos de análise interdisciplinares. Essas análises não devem estar calcadas somente em sistemas teóricos cuja episteme foi elaborada para dar conta da poesia escrita. Tampouco podemos recorrer (salvo de maneira auxiliar e colateral) a modelos músico-matemáticos que atendam a certas conveniências da música ocidental, mas pouco ou nada signifiquem para o desenvolvimento de um modelo alternativo de entendimento da canção e suas possibilidades. Se aceitamos que a palavra-canto, como disse Augusto de Campos, “é outra coisa”, então decorre que, necessariamente, as análises (e, por conseguinte, os procedimentos analíticos que se dispõe a perscrutá-la, assim como o seu ferramental investigatório) devem ser também “coisas outras”.

Isso exposto, passo a apresentação das categorias técnico-poéticas e aos respectivos intérpretes que as habitarão:

2

Do cóccix ao pescoço: cantores comprometidos até a medula com o material emotivo da canção.

2.1

Dalva de Oliveira: “Tudo Acabado”

<https://www.youtube.com/watch?v=yzJ37xN1wXU&list=PLA4VX07pqX-Z-CSin7OjqGUSII7ZVUund&index=6>

Dalva de Oliveira, como se sabe, teve uma vida pessoal e amorosa turbulenta. Partícipe em um matrimônio infeliz, cantou as agruras da separação, da traição e da culpa, figurando corajosamente como a primeira mulher na música popular brasileira a expor desbragadamente suas questões íntimas para a sua audiência, interpretando em suas canções as ações e as reações do fim de seu conturbado relacionamento com Herivelto Martins. Dalva atacou e foi atacada, obteve o apuro e a empatia das multidões e, subitamente, pediu perdão ao ex-marido, em um mea-culpa no qual reconhece publicamente o que, no Brasil da época, figurava no topo da lista de “pecados morais” que uma “mulher de respeito” poderia cometer, a saber: “manchar o nome do marido”. E Dalva disse, sem meneios nem floreios (ou melhor, com meneios e floreios que, longe de apagar, abrilhantam a verdade de seu cantofissão), de modo reconhecidamente autobiográfico, para o Brasil inteiro escutar: “Errei, sim. Manchei o teu nome...” (Ataulfo Alves).

Mas não é essa a canção que pretendo analisar neste trabalho. Nessa discreta invasão de privacidade (não tão íntima assim), prefiro proceder à análise de “Tudo acabado”, composição de Osvaldo Martins e J.Piedade, que aborda outrossim a realidade fática que Dalva estava enfrentando. É que, nessa música, Dalva utiliza de maneira elucidativa um recurso muito comum e bastante característico da canção brasileira: apresentar o composto letra-melodia duas vezes – a primeira vez mais contida, respeitando a quadratura rítmica da melodia – e sua reapresentação de modo mais livre, permitindo que apareçam as

idiosincrasias, as durações, os recursos timbrísticos eivados de alterações emotivas, os entrecortes de fala, sussurro e gemidos, os aumentos abruptos de intensidade, todos os elementos, enfim, com que a voz transforma em realidade material e sonora as necessidades psicossomáticas do ser humano, que ganham vida na e por intermédio da vocalidade.

Obviamente Dalva era um ser humano especialmente destemido. Pagou, como se sabe, o alto preço que se paga por infringir o senso moral vigente, tendo transportado para a própria voz aquilo que suportou na vida. Seja como for, superou as convenções vocais da época ao trazer, para sua vocalidade, marcadores de dor e raiva que não eram muito comuns no canto popular feminino da era de ouro do rádio brasileiro (de 1930 a meados dos anos 50 do século passado). Dalva não isolou a voz de sua psique, recusando-se a constituí-la como uma externalidade do corpo e da Alma. Talvez por esse motivo, Elis Regina chega a declarar que ela seria a “Billie Holiday brasileira”, o que, imagino, deva-se à capacidade de transfigurar em som as vicissitudes do plano pessoal. Todavia, embora simpática, a comparação de Elis é, em certa medida, imprecisa, pois enquanto Dalva tinha uma técnica vocal totalmente apropriada para os padrões vigentes à época no Brasil, Billie sempre foi “acusada” de ser tecnicamente inferior a outras divas do Jazz em seu *métier* (o que a levaria a supostamente “compensar” com a emoção, o que lhe faltaria em termos de recursos vocais).

Injustiças à parte, fato é que Dalva estaria confortavelmente instalada em lugar de destaque entre as grandes intérpretes radiofônicas mesmo que não tivesse trazido para sua voz tanta pessoalidade. Sua incrível capacidade e criatividade vocal, como vamos analisar em “Tudo acabado”, transcende os apontamentos biográficos, adentrando esse estranho e misterioso terreno em que o/a artista se apropria da técnica em favor de uma construção individual que, por sua vez transcende o indivíduo, colocando-o em um campo coletivo de afetos que, no fim das contas, completam o circuito emissor-receptor-performance.

Retornando à análise, vou diretamente ao ponto que citei acima. Ao expor, pela segunda vez, a primeira parte da canção “Tudo acabado entre nós, já não há mais nada”, Dalva antecipa a entrada da voz, deslocando-a da cabeça do tempo para um momento anterior ao que seria esperado. Tal movimento subtrai do ouvinte o chamado “chão musical”, ou seja, o marcador temporal que orienta

nosso sentido de pulso (para quem não é íntimo da terminologia musical, discorro sobre pulso em meu livro *A Insurreição da Voz*) causando um desequilíbrio que, para muitos ouvintes, costuma ser atualizada como uma sensação de desconforto, uma tensão rítmica que necessita caminhar para algum tipo de acomodação (o célebre repouso).

Logo a seguir, a cantora emitirá, em um único fluxo respiratório, sem pausas, a união de fonemas que, por sua vez, interligam duas sentenças distintas (tudo acabado entre **nóiiisjá** não há mais nada). A união das duas frases, no limite do fôlego de um intérprete padrão – e mesmo para Dalva, que tinha uma bela capacidade diafragmática, desafiadora –, serve para transformar em sufocamento aquilo que, para tantos outros cantores, seria tratado somente como raiva/dor. Entretanto Dalva, por meio da junção ininterrupta de sílabas e mais sílabas, faz parecer que algum fator psicológico de alto impacto afetivo está a bloquear sua garganta, impedindo que o trato vocal expugne o fluxo de ar que movimentaria as moléculas atmosféricas. O resultado expressivo é forte e eficaz, pois aquele que ouve se sente outrossim ávido por presenciar o corpo da personagem liberar-se daquela relação amorosa que lhe impinge aflição e angústia.

A metáfora física para o embotamento afetivo é reforçada ainda pela maneira com que Dalva aloca no tempo musical uma modalidade de assonância que só a palavra-cantada permite: um festival de “Ás” (além de um “ão”), em “jÁ nÃo hÁ mAis nAaAda”, timbrados com nasalização característica dos estados de choro/lamúria; aumento de intensidade sobre os fonemas; além de um tipo de glissando que gosto de chamar de “efeito sirene”, porque ele desliza pela transformação das sílabas como se fosse um uivo. Esse glissando, do ponto de vista fonético é interessantíssimo, pois sua ressonância promove uma espécie de *ping-pong* no interior do sistema articulatório. Primeiramente, Dalva arqueia o palato mole (e com isso rebaixa a laringe), fazendo com que a vibração da voz seja emitida num ponto focal mais próximo da cavidade nasal. Contudo, em seguida (e muito rapidamente), ela “solta a vogal”, deixando-a correr pela faringe e percorrer a cavidade nasal, a nasofaringe e a faringe. O modo como ela faz ressoar os harmônicos dos fonemas envolvidos, provocando um verdadeiro carrossel ao redor de parte do sistema fonador, empresta a uma melodia cromática, com seu descaimento característico, uma carga emotiva que só poderia,

de fato, culminar em algum recurso de alto valor dramático, no caso específico, aquele que era o mais utilizado pelos cantores populares da época: o vibrato.

Neste ponto, aproveito o ensejo e abro uma lacuna para sublinhar algo que adoro em Dalva: a maestria com que ela articula – e pode se dizer até “manipula” – os clichês musicais. Dalva é uma cantora folhetinesca (e nisso não vai qualquer crítica de valor, muito pelo contrário). Seu canto é narrativo, novelesco, mesmo cinematográfico, e ela parece ter consciência disso. Comparo a intérprete àqueles realizadores cinematográficos que, sendo absolutamente geniais, nasceram para serem amados e, dessa forma, trabalham propositalmente com os maneirismos da época, sem entretanto, a eles se submeterem. Dalva cria, recria, doa-se, inventa e, de repente, surpreende-nos com um padrão, com um clichê. O vibrato ostensivo no [a] da palavra “Nada” é valorizado por uma micropausa após o [s] de “Mais”. A micropausa tchekhoviana é altamente eficaz na função de ausência que presentifica, de pequeno silêncio que se abre abrupto (para jogar com as palavras do belo poema de Eucanaã Ferraz, *Estrela do Pastor*), de preparação para o momento vindouro. Ao utilizar o padrão, Dalva é certa, matadora, intemorata, ou seja, se é para terminar com o uso de um recurso clássico como o vibrato, que o faça da maneira mais direta, despidorada e efetiva possível. O resultado, na dimensão pessoal deste afetuoso pesquisador, foram lágrimas marejando os olhos; já na época em que a canção foi lançada, estrondoso sucesso.

2.2

Maysa: Festa do sol ou naufrágio?

https://www.youtube.com/watch?v=hrrmxFKI_a0

Ora, se estamos falando de grandes cantoras que sofrem desbragadamente, no âmbito da música popular brasileira, *por supuesto* que precisamos conversar sobre Maysa Matarazzo. Existe na música popular brasileira algo mais triste que Maysa cantando “Meu mundo caiu”? A resposta é: sim, existe! A própria intérprete cantando “Barquinho”, de Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli.

Escolhi pescar, no imenso aquário musical da intérprete, uma das canções mais solares da MPB, exatamente para mostrar como a voz modifica tudo de maneira definitiva, deslocando eixos de sentidos que reconfiguram o mapa das

sensações. O barquinho de Maysa a flutuar sob o sol é antes um naufrágio em meio a indômita procela. Confesso – mesmo arriscando comprometer, ainda que por segundos, a isenção do pesquisador – o seguinte: “O Barquinho” de Maysa é a única versão desta canção que escuto com prazer genuíno. Explico melhor: o aspecto excessivamente rutilante dessa música me enche de uma melancolia entediada e anticatártica, enquanto que a suposta dor de “Meu mundo caiu” ou “Bom dia tristeza” ou “Ouça” abraça a minha própria “sofrência”, tornando-a, de algum modo misterioso, mais leve.

Mas voltemos a quem de fato importa: Maysa. Não é exatamente entristecida, dorida, tampouco melancólica, a forma como a cantora aborda a canção *standard* da feição mais “ipanemista/” da bossa-nova; ela não me transmite em sua vocalidade a dor de uma alma alquebrada ou coisa que o valha. É que de tal forma a densidade de Maysa se materializa em sua voz que a solaridade do “dia de luz e da festa de sol” deslocam-se para um lugar totalmente distinto daquele a que me levam outras versões dessa canção. Do ponto de vista da análise material da vocalidade de Maysa, destaca-se o modo vigoroso como ela ataca as primeiras sílabas da canção. Sua força, determinação e, diria mesmo, poder, já trazem de cara para esta música, signo de leveza, um estranhamento energético, por assim dizer, que nos empurra para uma outra dimensão sensitiva. Contudo, tampouco o substantivo “alegria” encaixar-se-ia bem numa definição precisa do modo como a intérprete se aproxima do conteúdo sonoro-poético. Preferiria afirmar que essa força, esse ataque direto aos fonemas, essa energia vocal e somática de confronto não difere muito daquela que Maysa apresenta em “Meu mundo caiu”, quando, em gravação antológica para um programa de televisão japonês (em que a orquestra nipônica, desafinada e harmonicamente equivocada, multiplica a raiva da intérprete, transfigurando sua performance em uma obra hiper-realista e, ao mesmo tempo, psicodélica), ela, rangendo as mandíbulas lateralmente, entoia: “Se meu mundo caiu, eu que aprenda a levantar”. Esse é o cerne de meu tópico sobre Maysa e o âmago da elucubração reflexiva que busco tecer sobre essa diva: trata-se de uma intérprete que retira do enfrentamento da dor o poder tremendo que nutre seu canto.

Outro ponto sobre o qual me ocorre discorrer, é a respeito da conexão entre a corporalidade de Maysa e sua vocalidade. Sua imagem na praia, no clipe

que gravou sustentando a canção em análise, é lindamente pesada. Vemos um belo corpo, com uma tonelada de alma, espalhando-se bruscamente pela areia branca na beira do mar. Chega a haver algo de tragicômico no confronto entre uma malsucedida intenção (possivelmente do produtor, diretor ou, quem sabe, dela mesma) em emprestar à sua performance uma leveza insustentável, praieira, bossa-novística (a insustentável leveza de ser Maysa); e sua presença física carregada, inquietante, melpomenicamente dramática. Maysa encenando “Barquinho” é máscara trágica sobre acordes reluzentes.

Tal enfrentamento vocal, que transforma baía em oceano revoltado, contrasta com os versos airosos de Boscoli: um suspiro no fim da frase lítero-musical “O barquinho vai”, com o alongamento da vogal [I], resultando em algo que pode ser transcrito, talvez, como um [ihhhh]; seguido de um “A tardinha caihhhh” sugere mais um marítimo à deriva lutando para não soçobrar, do que meia dúzia de lindos rapazes e garotas, bronzeados de sol, passeando por uma bela e segura angra, enquanto observam as variações de luz incidirem sobre o dia.

Seguindo na análise, além da sopro-sidade e da utilização dramática do vibrato, deparei-me outrossim com um descaimento sobre a referida última nota que me fez realmente pensar (e não estou aqui a fazer anedota, em absoluto) se Maysa iria, em algum momento, lançar-se sobre as ondas, num movimento de emulação de um afogamento, que transformaria sua performance numa espécie de ‘happening’ de desconstrução da icônica (e provavelmente mais ostensiva) canção de bem-estar entre os *standards* da bossa-nova.

Obviamente isso não aconteceu, ou melhor, aconteceu apenas como um célere devaneio de uma mente imaginativa, mas não de fato. Afinal, Maysa não é uma artista conceitual e não é a sua pretensão desconstruir o que quer que seja. Aliás, ela própria, no início do clipe (o que a mim me parece uma espécie de comentário latente, tácito e esclarecedor sobre a interpretação que virá a seguir), profere a seguinte sentença sobre si mesma: “A artista que eu sou é o ser humano que eu também sou”. Ouso dizer que ninguém, absolutamente ninguém, no âmbito da música popular brasileira, tem mais legitimidade para sustentar uma afirmação como essa que Maysa Mattarazzo.

3

“As Grandes Vozes – em busca do elo perdido”

A partir deste parágrafo, partirei para a análise daquilo que convencionamos chamar de “As Grandes Vozes”. Contudo, antes de passar às análises propriamente ditas, necessito fazer uma não tão breve digressão, sobre quem são seus portadores, o que significa a expressão e, principalmente, como se situam numa genealogia do canto popular.

3.1

Digressão sobre as “Grandes Vozes”

Em síntese, ao se evocar “As grandes Vozes”, têm-se como referência os cantores mais famosos da era do Rádio, sobretudo aqueles que fizeram sucesso entre 1930 e 1950, e cujo canto, herdeiro transversal do Bel-Canto e da Opereta, foi pouco a pouco se aproximando daquilo que, hoje, percebermos como o “canto natural” (ou seu derivativo por negação “o canto não-empostado”). Como qualquer amante da música popular está farto de ler e ouvir, tal canto encontrou sua antítese na revolução dos “desafinados”, tendo João Gilberto como seu principal artífice e perpetrador.

Todavia, basta investigarmos um pouco a história das gravações fonográficas para percebermos que, primeiro: sempre houve cantores que não empostavam sua voz ao cantar (Mário Reis é o símbolo maior, mas variados compositores, desde Noel até Lupicínio, registravam suas músicas mais ou menos ao modo dos cantores atuais); segundo: houve um percurso contínuo de abasileiramento do canto popular, que encontrou em João um paroxismo físico e arquetípico.

Tratarei neste tópico somente do canto masculino, pois são aos homens que as pessoas se referem ao evocar o termo grandes vozes (fato que, certamente, denuncia a cultura patriarcal brasileira). Por outro lado, há uma lógica consciente, material e histórica nessa minha opção em dividir os gêneros, já que, nas vozes masculinas, o trajeto de modificação do modo de emitir os sons na música popular

se transfigurou de maneira tão clara e dramaticamente radical, que sua ruptura serviu também (sobretudo em seu ponto de inflexão mais ostensivo: João Gilberto) para influenciar o canto feminino.

Ademais, devido a uma liberdade para sentir e expressar advinda paradoxalmente de um machismo estrutural da sociedade, às cantoras foram permitidas certas licenciosidades que somente o trabalho de décadas a fio foi capaz de engendrar no canto masculino. Por isso, não me surpreendi, ao ler em entrevistas concedidas por intérpretes homens que se notabilizaram a partir dos anos sessenta em diante, que eles só escutavam (ou escutavam sobretudo) mulheres, ou que as preferiam aos homens (é o caso, por exemplo, de Milton Nascimento). É que, no canto feminino, as convenções do gênero musical e do modo de cantar encontravam maior maleabilidade nas convenções sociais e culturais de gênero da sociedade brasileira, a qual, sendo uma sociedade patriarcal, também criava impedimentos para a exposição do sentimento masculino no âmbito da vocalidade. Assim, embora existissem outrossim interdições para a fluência emotiva das cantoras, tais interditos mostravam-se bastante mais flexíveis e elástico quando se tratava do canto feminino.

3.2

Outra digressão a respeito das “Grandes Vozes”: holofotes sobre Orlando Silva

Sem dúvida, pode-se afirmar que, durante todo o período que envolve a estruturação da indústria fonográfica, quer dizer, desde seus primórdios, passando pela chamada “Era de Ouro do Rádio”, até o seu ponto de ruptura mais visível (a bossa-nova e, em seguida, toda a geração sessentista), o canto masculino que não se adequava às convenções herdeiras do bel canto, da opereta, ou do que quer que nos chegasse como rastro dos modos de cantar italianos angariava menos prestígio artístico (tanto no tocante à crítica especializada, quanto à receptividade do grande público) do que aqueles que se afinavam com tais critérios estéticos. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, elogia Orlando Silva por, entre outras coisas, ser capaz de suavizar as notas mais agudas mantendo a virilidade do canto: “A suavidade das notas alongadas nunca chegava ao meio-falsete

demasiado doce (...), ele era másculo e sóbrio o bastante para evitar esses derramamentos.” (Veloso; *Verdade Tropical*; 276). Ou seja, Orlando Silva, apontado por João Gilberto como “o maior cantor do mundo”, aproximava-se tangencialmente da emoção desnuda e franca, sem, entretanto, abrir mão do *ethos* que normatizava as condições da vocalidade socialmente aceita na época (vocalidade que muito devia, como colocado, a matrizes italianas). Orlando, no entanto, soube driblar o regramento imposto sobre seu canto, e, do mesmo modo que João Gilberto, pode ser apontado como precursor de uma vocalidade ainda por vir. O intérprete construiu uma espécie de ponte entre uma tradição oriunda do século XIX (embora reconfigurada para a musicalidade urbana e popular dos trópicos), plantando as sementes daquilo que, poucas décadas depois, significaria, na segunda metade do século XX, o colapso, ou melhor, o esvaziamento daquilo que, em termos de prestígio e popularidade, também norteou o bom canto durante toda a primeira metade do século passado. O próprio Orlando tinha consciência de sua interferência no desenvolvimento do canto popular, definindo-se (o que revela um acurado senso histórico-estético) como uma espécie de mediação entre Francisco Alves e Sílvia Caldas.

Orlando estava certo – e foi bastante preciso em sua definição – contudo, pagou com a carreira (e com boa parte de sua estabilidade emocional) tal *certitude*. Enquanto Sílvia Caldas (assim como Cauby Peixoto) manteve seu prestígio intacto (embora não o sucesso de público) e continuou a representar uma espécie de *esprit du temps*, Orlando caiu no ostracismo. O que, para muitos, é creditado ao uso contumaz de morfina, a mim me parece ter sido o tributo pago em razão de sua vocalidade representar o crepúsculo de uma era: a “Era de Ouro do Rádio”. Orlando fora amado e odiado exatamente porque significava o início do fim de uma estética de época, da qual Francisco Alves simbolizara o apogeu: a influência do bel-canto e da opereta na vocalidade dos intérpretes de música popular brasileira.

3.3

Ainda sobre as “Grandes Vozes”: Orlando Silva, Francisco Alves, Vicente Celestino, Cauby Peixoto e Sílvio Caldas

No extremo oposto de Orlando Silva, estão vozes como as de Sílvio Caldas e Cauby Peixoto que, não obstante suas popularidades reais e relevantes, foram herdeiras das conquistas do “Cantor das Multidões”. De certa forma, esses intérpretes (Sílvio e Cauby) encarnaram a figura simpática de heroicos mantenedores de algo que estava a se consumir no tempo. O brilho das “Grandes Vozes” vinha sendo paulatinamente apagado por aquilo que alguns chamam (a meu ver erradamente) de “canto naturalista”. Prova disso, é que o mesmo falsete que Orlando sutilmente sugeria em seus agudos, mas que estrategicamente evitara consumir, será retomado poucos anos depois, de um outro modo, por inúmeros cantores da MPB (Caetano Veloso mais do que todos), que o utilizarão de variadas maneiras, de modo livre, pessoal e desenvolto.

Desse modo, se tomarmos como ponto de partida o canto de Francisco Alves (masculinamente apelidado de “O Rei da Voz”, o que em minha cabeça sempre remete à figura do Leão como o “Rei das Selvas”) e de seu oposto complementar: Vicente Celestino – cuja perícia estava justamente em sofrer tanto quanto possível, dentro das convenções mais caras ao canto operístico estilizado à moda popular – perceberemos que existe um caminho, uma estrada, um trajeto percorrido pelas vozes masculinas até se chegar em Orlando Silva e sua maciez máscula. Esse périplo é que “autorizará” os cantores que antecedem (e antecipam) a vocalidade de João Gilberto – mais uma vez, cabe a ressalva: João não é um divisor de águas. Porém, é sim, um referencial importante, já que formatou, de maneira radical e apolínea o bastante para se tornar uma figura icônica, um processo que vinha transcorrendo há décadas na vocalidade do canto popular brasileiro profissional – como Lúcio Alves, Dick Farney (e, em alguma medida, Johnny Alf) a trafegarem livremente pelas novas e velhas canções, fundando uma espécie de caminho para a (alegada) modernização da MPB. De Francisco Alves a Orlando há uma estrada sendo percorrida, de Orlando a João também. Não é a única rota, não é a melhor, tampouco é evolutiva; mas sem dúvida é um desdobramento histórico, cultural e que engendra uma tradição: existe uma

genealogia, ou melhor, algumas genealogias verossímeis para se rastrear percursos vocais no cantor popular brasileiro.

3.4

Recorte Explicativo

Neste ponto, preciso fazer um recorte explicativo bastante explícito, pois do contrário esta pesquisa pareceria alinhada a uma ideia de corrente evolutiva que só é admissível de ser concebida, neste trabalho, sob uma forma: como transformação. Em outras palavras, desejo dizer que a palavra “modernização” (expressão recorrente nos estudos sobre MPB para situar certos acontecimentos históricos e movimentos estéticos na música brasileira) só serve para essa pesquisa como sinônimo de um processo de atualização e troca com outras músicas populares que se desenvolviam no mundo, sobretudo aquela que se fixava como modelo dominante para o planeta: a norte-americana. Ao longo do século XX, a canção estadunidense, assim como a brasileira, esteve a demandar do cantautor e de sua obra um papel social cada vez mais alargado e ambicioso, papel esse que necessitava de novas modalidades de emissão, entoação e até de *mood*. Ao contrário do senso corrente, não creio que tenha sido o microfone o grande responsável pela revolução vocálica que se deu na música popular em meados do século passado. Nem muito menos (como já ouvi de um grande instrumentista, porém com limitada reflexão sobre canção) que o mérito de João Gilberto foi descobrir que podia cantar baixinho ao microfone... não foi! Isso Mário Reis já sabia, Carmen Miranda já sabia e, antes de João gravar, Chet Baker já havia demonstrado a quem quisesse ouvir. O que João fez de extraordinário foi desmontar e remontar em sua própria vocalidade as estruturas internas do canto brasileiro, selecionando e descartando algumas de suas características mais marcantes, imprimindo, com a tinta de suas cordas vocais, uma materialidade histórica (não a marxista, obviamente, mas a historicidade dos elementos materiais da voz que, por sua vez, contam em suas presenças e ausências falas enfáticas a respeito do desenvolvimento social e cultural da sociedade brasileira que, aí sim, poderiam interessar a qualquer historiador que tenha como objetivo confrontos dialéticos).

Essa depuração, que serviu de base para inúmeros intérpretes da metade final do século passado, vinha sendo levada à frente de modo instintivamente consciente pelos cantores da “Era do Rádio” que, assim como Orlando, procuravam situar-se no mercado fonográfico fazendo uma leitura histórica e estética mais ou menos acurada, a fim de se destacarem no competitivo meio musical nacional. Claro que a ninguém ocorre que estes cantores populares estivessem a ler grandes filósofos e antropólogos, com o objetivo precípua de se adequarem-se à inexorável marcha da história. Eles tinham, antes de mais nada, uma intuição de sobrevivência, uma capacidade auditiva e sensível privilegiada e um apuro pelo que faziam e queriam fazer para elevar suas carreiras, que os levavam intuitivamente a proceder a uma leitura do cenário presente, com a finalidade de situarem suas vozes e vocações dentro deste cenário.

É importante ressaltar, no entanto, que não basta uma inteligência empírica nem tampouco um talento sensível extraordinário para se destacar no meio artístico da música popular. É preciso combinar esses fatores com um entendimento intuitivo da realidade social que os impulsiona junto ao público da época. Colocado de outra maneira, pode-se dizer que aqueles que ficaram conhecidos como grandes divisores de água da música popular (conceito raso, que oculta sempre a marcha de um processo, em proveito da figura do “eleito”, do visionário, do “gênio”) foram sempre aqueles que conseguiram perceber o que estava a chegar e o que estava a partir dentro de uma tradição, tendo conseguido colocar – com coragem, perícia e sensibilidade – seus próprios atributos físicos/artísticos a serviço da estranha alquimia que orienta o processo de retirada e descarte dos elementos primários de uma vocalidade nascente e de outra morredoura.

Ainda neste diapasão, mas em seu contrafluxo, surgirão vozes como a de Nelson Gonçalves – o último moicano, ou melhor, boêmio – que, metade por amor, metade por sabedoria, emergirão como reencarnadas da tradição sepultada, milagres de Lázaro, que permitem aos apóstolos, órfãos daquele canto que se foi, tornarem a nele depositar sua fé acústica.

Tenho profunda admiração por todas essas vozes, mas não terei tempo hábil para analisar todas nesta pesquisa. Portanto, os critérios que usarei aqui para

definir quais serão analisadas serão deliberadamente discricionários, indo desde sua importância histórica ao simples gostar. Passo agora às análises.

3.5

Os Reis da Voz

Não são muitos reis na música brasileira. Assim, de veneta, lembro-me de apenas 3: Sinhô – o rei do samba (que ao contrário do que dizem não se autointitulou majestade, foi sim laureado por público e crítica da época, sem que ninguém saiba ao certo quem de fato o alcunhou); Roberto Carlos (este, como muitos sabem, foi coroado por Abelardo Barbosa, o inesquecível Chacrinha, simplesmente “Rei”); e, finalmente, nosso objeto de estudo: Francisco Alves – que recebeu o título de César Ladeira, radialista ícone da Era de Ouro do Rádio e famoso, entre outras coisas, por ter sido “A Voz da Revolução Constitucionalista”).

Se a três figuras régias merecem o epíteto é um debate para outros trabalhos. Aqui me atarei a analisar somente uma dessas vozes que certamente é merecedora de todas as homenagens e reconhecimentos. Francisco Alves: o Chico Viola.

3.6

Sua Majestade Francisco Alves

Com uma tessitura vocal que, para os padrões eruditos, transitaria por uma classificação híbrida – situada entre um tenor (quiça um tenor dramático, com menor propensão a passear pelas regiões limítrofes às notas mais altas) e um barítono (mas com um relaxamento característico da música popular ao cair para regiões mais graves) – Francisco Alves era, sem dúvida, um cantor de extrema consciência vocal e domínio de sua corporeidade. É preciso ter em mente que o cantor popular da época não era somente um imitador de cantores de ópera ou opereta, nem seguiam todos um mesmo padrão. Embora mais ou menos conhecedores das peças de opereta e menos ou mais identificados com os cantores líricos herdeiros do bel-canto (que, via de regra, julgavam-se tecnicamente

superiores aos cantores de opereta), os cantores brasileiros de música popular sempre sentiram necessidade, tanto em graves profundos quanto em agudos que passem por regiões mais extremadas do espectro vocal, de “amolecer”, “amaciar”, desempostar as notas que beirassem as margens da capacidade entoativa, com táticas que buscavam aproximar da fala tais extremidades, o que configura mais um ponto a favor das reiteradas proposições de Luiz Tatit a respeito dessa integração entre entoação coloquial e palavra-canto na música popular brasileira. Por isso, toda vez que uma nota soa demasiadamente grave ou aguda para ser recepcionada como interstício entre fala e canto, torna-se premente desestabilizar suas frequências, de modo a parecer tratar-se de entoação aquilo que, na verdade, é atributo do percurso melódico (preservando-se, porém, um grau razoável de estabilização da frequência harmônica fundamental, a fim de manter reconhecível a afinação musical).

Outro procedimento que essa pesquisa percebeu como recurso constantemente utilizado pelo cantor popular, atuando no mesmo sentido de aproximar o canto da fala, foi o uso, ora instintivo ora consciente, das “quebras vocais” ao adentrar os “agudos impossíveis”. Tal recurso – verdade seja dita – serve também para mitigar uma menor capacidade técnica do intérprete popular, se comparado ao cantor erudito, para sustentar tais frequências; algo que advém, salvo casos pontuais, de uma disciplina de treinamentos diários inferior, somada a um manancial de exercícios vocais menos padronizados.

Mesmo no caso das vozes femininas, isso acontece amiúde, e até cantoras como Dalva, cujos agudos eram tidos por Heitor Villa-Lobos como “os mais belos do Brasil”, lançavam mão do recurso. Já os homens quase sempre, frente à impossibilidade de estabilização da frequência necessária à manutenção da afinação em tais regiões, lançavam mão da estratégia vocal de promover um deslizamento de uma nota a outra, por meio de um glissando que se tornou um maneirismo característico da música popular. Esse procedimento pode ser visto como um truque, uma ginga, um “drible” numa dificuldade técnica, que acabou por se estratificar, tornando-se uma marca estilística, estética e de alta eficácia comunicacional. Enquanto, no caso do canto erudito, a sustentação dessas notas radicalmente agudas ancorava-se num desenvolvimento fisiológico oriundo de um treinamento exaustivo – prática essa que envolve o manejo coordenado da

laringe, das cordas vocais e do diafragma; no canto popular, como exposto, esse esforço foi pouco a pouco sendo substituído, moldado, contornado das mais diversas maneiras, o que, com o tempo – resultado de uma depuração histórica e de preferências de público, produtores e intérpretes – acabou resultando em uma tradição que se amalgamou ao próprio DNA do canto popular. Em outras palavras, ainda que tenha surgido de uma impossibilidade (e essa é apenas uma hipótese...), esse meneio em torno aos incômodos extremos da tessitura vocal passa a fazer parte de um desenvolvimento estético, configurando-se como potente ferramenta para agregar ao canto uma carga afetiva, uma elegância sentimental, uma emotividade “natural”, que lhe deixava dengoso, brejeiro e, mesmo, sedutor.

Francisco Alves possuía um timbre de voz muito específico e era capaz de sustentá-lo com razoável dose de homogeneidade. As chamadas “quebras vocais”, conceito vindo outrossim da música erudita mas fartamente corrente na música popular, eram por ele manipuladas com extrema competência e, poderia se dizer, “malandragem”. Além de uma extensão vocal ampla, somada à aludida capacidade para manter a cor da voz (o timbre, portanto) brilhante e potente por longos trechos vocais, Francisco Alves sabia como ninguém qual “truque vocal” melhor se encaixava no *mood* da canção. Voz de peito, voz de cabeça, glissandos, entoação, vibratos e até o uso de falsetes apoiados bastante bem dissimulados – recurso vocal em que Orlando Silva deveras se inspiraria e que retomaria com força programática sem, no entanto, ter chegado a assumi-lo frontalmente (os falsetes apoiados, como exposto, ou mesmo não apoiados, viriam a ser largamente utilizados pelos intérpretes surgidos a partir dos anos sessenta do século passado) – eram distribuídos pela paisagem sonora de acordo com o clima que a música propunha, o que demandava não apenas um apuro vocal digno de nota, como uma vivência boêmio-musical que lhe garantisse conhecimento de causa para ajustar a técnica às demandas emotivas e sentimentais próprias da ambiência exigida pela canção.

Como um dos exemplos mais enfáticos, por assim dizer, de utilização “natural” e não alardeada do timbre como recurso de beleza está a emissão dos primeiros versos de “Serra da Boa Esperança”, do genial Lamartine Babo (autor de vários clássicos da MPB, de marchas que ainda hoje estão na boca do povo e

compositor responsável pela feitura dos hinos do Flamengo, Fluminense, Botafogo, além do belíssimo hino do América, seu clube de coração). A dicção perfeita de Chico Viola, sua dignidade sem afetação, sua virilidade sem esforço, tudo isso faz dessa primeira sentença, dividida em duas frases musicais: “Serra da Boa Esperança, esperança que encerra / no coração do Brasil um punhado de terra”, uma espécie de tratado “vocoafetivo” das possibilidades emotivas e sentimentais do homem da época. Alves encorpa as notas médias da melodia, fazendo-as timbrar mais graves do que soariam usualmente. Essa aparência de gravidade serve, a um só tempo, para conferir dignidade e uma “desejada masculinidade” para aquele que sofre de saudades, consoante aos costumes da época, os padrões sociais vigentes e as aspirações à galã másculo-sensível que Francisco Alves sempre buscou construir. O capricho com que essas primeiras notas são distribuídas pelo sistema articulatório (língua, faringe, nariz, lábios e dentes) é uma intencional maneira de apresentar este homem do campo como alguém forte, duro, viril e não um choramingas qualquer, que ronda pela cidade lamuriando-se com nostalgia pela perda de sua terra natal. Justo o contrário; a dicção escorreita é a de quem não se deixa abalar pelo sofrimento e, somente por legítima saudade, nunca por fraqueza, relembra com escusável melancolia as belezas de sua querida cidade impiamente deixada para trás.

É importante ressaltar que, enquanto intérprete, Alves opta continuamente por descartar o coeficiente de autopiedade e comiseração que seriam características marcantes, por exemplo, do enorme Vicente Celestino. Investido na identificação do ouvinte com o personagem por aproximação, Alves entoa a dor de um “Homem com H”. Assim, se fôssemos traçar um paralelo com a vida, poderíamos nos remeter a situações em que nos surpreendemos a nós mesmos estranhamente empáticos diante de uma personalidade intemorata que, ao contar uma história cujo conteúdo emotivo é intenso, luta para se dominar diante dele, mas no fluxo das emoções perde as rédeas de si mesmo e chega às lágrimas. De modo geral, este choro que vem a despeito da vontade causa-nos mais comoção do que aquele que, desde o início do enredo, verte da face de quem narra um acontecimento. O choro ostentado, além de perder dramaticidade por si só, costuma enfraquecer-se à medida que vai sendo reiterado, tendendo, pois, quando demasiado, a nos colocar em posição de desconfiança diante de sua repetição

(principalmente ao percebermos intencionalidade no pranto). A razão do incômodo é que a percepção de tal intencionalidade nos dá a impressão de estarmos sendo manipulados, manejados, manobrados diante de uma espécie de “exibição sentimental” que assoma, portanto, como um falseamento da “emoção autêntica”.

Por isso, a maneira límpida, quase ascética, que Francisco Alves pronuncia cada sílaba e palavra no início de “Serra da Boa Esperança”, fazendo com que os fonemas saiam perfeitamente articulados e sóbrios, permite ao cantor tanto ocultar os índices de alteração sentimental que jazem nos subterrâneos da materialidade vocal, quanto trazer para o personagem um grau de dignidade que conquistará os mais empáticos sentimentos do ouvinte, preparando-o para uma conjunção completa com o sujeito da canção, no momento exato em que este, finalmente subjogado pelo coeficiente nostálgico que perspassa todo o fio música-letra, entregar-se aos arroubos sentimentais e vocais que, por baixo da camada envernizada de “virilidade estilo homem-não-chora”, habitam o solo afetivo do tema de Lamartine Babo.

Cabe aqui lembrar que dicção é, em síntese, a maneira como articulamos e pronunciamos as palavras e cada uma das sílabas/fonemas que as compõem. Do ponto de vista da fonética articulatória, a dicção exigirá que os órgãos fonadores que levam a tarefa adiante operem corretamente. Francisco Alves não é só o Rei da Voz; é o rei da articulação vocal. Ao ouvi-lo, embora as escolas sejam completamente distintas, tendo Alves precedido o cantor que ora vou citar, penso com constância em Frank Sinatra – sobretudo por seu cuidado com a perfeita articulação das consoantes (inclusive como ponte e impulso para as vogais); o uso virtuosamente timbrístico das próprias vogais; o modo singular de aproximar os graves da emissão da fala com a finalidade de corrigir uma perda de volume e potência nessas regiões; entre outros procedimentos técnicos que denotam cuidado e atenção com os elementos materiais da voz.

É importante destacar que não estou me referindo a forma de fazê-lo, e sim ao ato de fazê-lo. São cantores cujo zelo com a consecução sonora e clareza de emissão tornam-se visíveis (ou melhor, mais uma vez, audíveis) para quem quer que os escute. Essa concentração na eficácia da comunicação com o ouvinte converge ainda no fato histórico de que ambos se tornaram não apenas famosos,

mas merecedores de epítetos que, embora apagassem o rastro do trabalho desenvolvido (o que em relação ao mercado de música popular é não só comum, como desejável: transpassar o esforço e a labuta para se focar diretamente no resultado por detrás do suor) reconheciam de maneira cabal aquilo que assoma como caractere distintivo entre esses dois intérpretes e seus pares: a inequívoca qualidade vocal. “Rei da Voz” e “The Voice” mais do que simples jargões midiáticos (conquanto também o sejam) são estratégias de divulgação que atestam a percepção pública do quanto a vocalidade desses intérpretes destacava-se da massa de cantores que desfilavam seus dons mais ou menos iluminados nos proscênios da época, cujos palcos principais eram as rádios, os teatros, os auditórios, os discos de acetato e goma-laca.

No Brasil, Francisco Alves foi o rei desse período. Ele e a alma popular andaram sempre em sintonia. A sinergia entre suas interpretações e o gosto do ouvinte foram perenes, e os cansaços periódicos de uma mídia sedenta por novidades jamais o vitimaram de modo fatal. Chico Viola, em tempo algum de sua curta vida e longa carreira, foi alcançado pelo ostracismo-verdugo que separa o artista de público e plateia: sua majestade o Rei da Voz nunca teve a fama guilhotinada. Aliás, deu-se justo o contrário! Recebeu todas as flores (e bastante dinheiro para o padrão da época) ainda em vida, e somente a morte prematura, aos 54 anos de idade, em um acidente de carro, ceifou (pouco a pouco) o turbilhão de sucessos que o cantor foi capaz de emplacar. A morte e a história obviamente; o que me leva a terminar este capítulo e começar uma outra importante digressão.

3.7

“Grandes Vozes: O Retorno dos Jedis

Aqui, procedo a mais uma digressão, para propor uma hipótese verossímil de processo histórico na música popular. Parece-me que, diferentemente de outras formas de arte mais benjaminianamente enobrecidas (cuja morte muitas vezes catapulta o autor e sua obra a um lugar que, muitas vezes, jamais gozaram em vida), na música popular durante muito tempo deu-se o oposto. Como arte de mercado, parte de uma ampla rede econômica e industrial, a música popular exigia a presença viva de seus ídolos, servindo os registros, por melhor que

fossem, apenas como documentos cronológicos que não cooptavam novas massas de ouvintes, nem historicizavam, por assim dizer, este ou aquele cantor como representantes de um estilo. A música popular até algum tempo atrás não era um ente histórico.

Essa é uma explicação possível, certamente razoável, para justificar o fato de que os nomes de Francisco Alves e Orlando Silva (exatamente os dois cantores mais conhecidos na “Era de Ouro do Rádio”) não circulem fora dos ambientes especializados. O falecimento de Chico Viola foi sim recebido com imensa dor e respeito (já ouvi relatos comoventes: “Via-se a tristeza estampada no rosto dos mais velhos”; ou: “A valsa “Adeus - Cinco letras que choram” foi tocada por dias a fio nas rádios e residências”, etc.), mas a realidade é que, uma vez morto, o rei fora sendo lentamente deposto de seu trono e outros representantes das “Grandes Vozes” entronados (para ficar apenas com dois exemplos, cito Cauby Peixoto e Nelson Gonçalves).

Claro que o tempo tem grande parcela de “culpa” nesse processo de esquecimento – afinal, viria a bossa-nova e, depois dela, um processo irreversível de mudança de paradigmas vocais – mas não foi só isso. Se, por um lado, pode-se argumentar que Cauby era um outro tipo de cantor, muito mais atualizado com os procedimentos vocais da música americana, profundo conhecedor dos meandros vocais de Nat King Cole, de quem era fã ardoroso e de outros intérpretes americanos que transitavam entre a canção americana romântica (lato sensu) e as manobras vocais do jazz, o mesmo não se pode argumentar a respeito do último boêmio: Nelson Gonçalves. Nelson era um herdeiro nato da tradição dos cantores de peito. Chegava a soar mais “antigo” que Orlando Silva e permaneceu sendo um sucesso de público até sua partida deste plano.

O que me afigura como hipótese plausível é que, embora defenestrada do gosto da crítica especializada e ouvintes antenados, a tradição cantante das “grandes vozes”, da seresta, das valsas, do dó de peito, jamais saiu de voga. Ela perdeu os holofotes das passarelas, o interesse de uma parcela mais modernizada e modernizante da juventude, a força nos veículos de comunicação, mas permaneceu durante muito tempo sendo amada e idolatrada em diversos segmentos de um Brasil profundo e vivo. Este Brasil, a despeito do que apregoavam os chamados “formadores de opinião”, insistia em escutar aquela

vocalidade como música popular contemporânea que, como tal, exigia a presença de um corpo vivo e pulsante, de uma garganta real, de uma energia tangível e corporeificada que pudesse ser amada, vista e mesmo criticada.

Assim, Cauby e Nelson viraram os grandes ícones da voz “para fora”, no âmbito masculino, porque, além de seus imensos talentos, persistiram e mantiveram-se ativos (e vivos, na acepção mais literal da palavra) a qualquer custo e contra uma aparente conjuntura que insistia em empurrá-los para a vala da história.

3.8

Nelson Gonçalves

Gostaria de ter tempo e um sem limite de laudas nesta tese para analisar Cauby e muitos outros intérpretes da “Era de Ouro do Rádio”, contudo é necessário fazer um recorte analítico entre “As Grandes Vozes” e, nesse recorte, optarei por analisar Nelson Gonçalves. Uma das razões para essa escolha é que Nelson é, ainda hoje, um sucesso de público, um fenômeno de massas, um pop star! Embora essa pesquisa não seja pautada pelo imperativo comercial, tampouco se oriente por critérios quantitativos contemporâneos, tais quais o número de visualizações na plataforma dos atuais gigantes de difusão de entretenimento, tais quais youtube, serviços de streaming, instagram, etc., é, todavia, inegável que a música popular só pode importar em profundidade para aqueles que – ainda que de forma transversal e/ou crítica – interessam-se em algum grau pelos fenômenos da cultura de massa.

Particularmente, como pesquisador, creio que o acontecimento “Música Popular no Brasil”, desde Domingos Caldas Barbosa até os nossos dias (e o conto de Machado de Assis, não por acaso denominado “Um homem célebre”, já aponta para essa tensão entre “altas aspirações” vs “sucesso popular”) é indissociável de uma estrutura de mercado voltada para grandes audiências, na proporção da época e de seus meios. Essa vocação para o entretenimento de massas jamais foi suficiente para subtrair do compositor suas ambições estéticas “elevadas”. Num primeiro momento, os autores de peças instrumentais populares e trovadores dividiam os holofotes das multidões e das “multidinhas”. Contudo, ao longo do

século XX, a canção foi definitivamente se cristalizando como a modalidade musical predileta de um público mais amplo. Seja como for, desde priscas eras, a vontade de ser um produto vendável e, ao mesmo tempo, uma obra artisticamente bem acabada paira sobre as cabeças musicais do país (desde muito antes do samba ser samba).

Lima Barreto, não sem ironia, retrata tal aspiração na figura do impagável Ricardo Coração Dos Outros, dando a essa ambição artística ares de veleidade. Ricardo, como se sabe, é inspirado no talentosíssimo Catulo da Paixão Cearense, compositor de modinhas que habitam até hoje o repertório afetivo de quem aprecia MPB; canções históricas que são alvos de constante atualização por parte de intérpretes contemporâneos (“Luar do sertão”, “Ontem ao Luar”, “Talento e formosura”, entre outras). No clássico de Lima Barreto, Ricardo Coração dos Outros nada mais faz do que tomar muitíssimo a sério seu ofício de cantautor e violeiro (talvez a sério demais para alguém cuja atividade deveria se contentar em ser tão somente o entretenimento que sempre foi). O escritor, num movimento pendular, inclina-se tanto para um movimento de desqualificação da empreitada de Ricardo (problematizando-a quase ao ponto de torná-la ridícula), quanto, volteando em torno à própria ironia, deixa-se enredar pelo charme e emotividade do músico-artífice (quase a ponto de ser cooptado pela lucidez de pensamento do trovador). O resultado desse cabo de guerra entre autor e autor é a configuração de um documento de importância fundamental para a teoria da canção.

Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Coração-dos-Outros é um artista absolutamente apaixonado pelo gênero denominado “modinha”, estilo musical que mobiliza por inteiro a força de seus afetos, impulsionando-o rumo a um ideal claro e transparente: dar forma à alma brasileira ou, nas palavras do Major Policarpo, refletir “a mais genuína expressão da poesia nacional”. Entretanto, o que assoma a um pesquisador da materialidade da voz e dos aspectos produtores de presença/deslocadores dos eixos de sentido na palavra oral é a seriedade, contundência e precisão com que Ricardo expõe suas reflexões em relação à modinha. Certo estou que Lima Barreto ouviu e reouviu Catulo expor seus pensamentos sobre tal gênero, pois questiono se, em um puro exercício de imaginação, poderia um escritor chegar ao grau de especificidade a que chega Ricardo em suas elucubrações teóricas. Aliás, boa parte da força de beleza deste

capítulo está justamente na indefinição do autor entre satirizar o ato de mergulhar tão fundo e com tanta convicção na teoria da canção (pois é exatamente o que Ricardo faz) e, de outra feita, deixar patente uma notória admiração pela argúcia, graça e paixão com que Coração dos Outros (Catulo) costura seu tema e tece seus desdobramentos.

Para citar apenas uma, entre tantas reflexões brilhantes do “cantautor” e professor de violão do Major Policarpo Quaresma, escolho esta: “Todos os críticos se atêm a essa questão de metrificação. Dizem que os meus versos não são versos... São, sim; mas são versos para violão. Vossa Excelência sabe que os versos para música têm alguma coisa de diferente dos comuns, não é? Não há, portanto, nada a admirar que os meus versos, feitos para violão, sigam outra métrica e outro sistema, não acha?” (Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, pág 16). Ou seja, como anteriormente explicitado, Ricardo/Catulo reflete sobre o que faz...teoriza! Essa teorização sobre canção, ainda hoje, causa certo estranhamento (para não dizer desdém) fora dos círculos especializados e, mesmo entre cancionistas, não é raro que haja uma espécie de “purismo do fazer”, que divide a canção em dois grupos distintos: “aqueles que pensam” e “aqueles que fazem” (numa repetição dicotômica cujas raízes remontam a preconceitos mais do que centenários). Em verdade, como demonstram indiretamente Ricardo e o próprio Quaresma, o preconceito nada mais é do que o rastro, os restos, os refugos de uma afirmação de superioridade da escritura sobre a oralidade que por tanto tempo vigorou (vigora?) nos meios cultos (de forma ora tácita ora explícita na história da literatura) e que advoga uma pretensa preeminência poética do verso sobre o papel. Como se sabe, a poesia escrita – alinhada a matrizes europeias, portanto, e conseqüentemente mais distante dos grupos sociais menos abastados – foi, durante muito tempo, considerada mais culta e sofisticada do que as poéticas orais, taxadas de primitivistas e formulares. Em seu livro *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*, Rosalind Thomas disserta a respeito do tema e defende que “Nossa atual identificação moderna de letramento com civilização cristalizou-se como tal durante o iluminismo do século XVIII” (Thomas, *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*, p.3).

Mas tudo quanto expus acima é tão somente para justificar a relevância que dou à questão dos números (vendas de disco, lotação de shows, visualizações

nas mídias contemporâneas, etc.) ou, em outras palavras, à capacidade de difusão e capilaridade que a fruição de uma canção atingiu na maior parte das sociedades modernas. Não é que os números importem diretamente, tenham valor atávico, ou justifiquem demagogicamente uma maior relevância dos mais populares sobre os menos; aliás, várias das mais importantes e interessantes contribuições à música popular brasileira foram realizadas primeiramente em pequenos nichos que eventualmente (e muitas vezes a posteriori) tornaram-se conhecidos das multidões (ou das “multidinhas”); entretanto – não obstante adjudicar meu apoio aos artistas que habitam as margens da indústria cultural – não ignoro que a tensão entre produto de consumo de massas e sofisticação/experimentação/refinamento artístico está na ontogênese da música popular e, sem embargo, constitui uma das pistas fundamentais para se chegar a um rastro que seja de compreensão a respeito do motor que impulsiona este veículo de comunicação estética cujo cerne é a junção de música e letra.

Desse modo, permito-me retomar a frase com que inauguro este capítulo sobre Nelson Gonçalves antes de seguir adiante: “Essa pesquisa não é pautada pelo imperativo comercial.(...)Todavia, a música popular só pode importar para quem, ainda que de forma transversal e/ou crítica, interessa-se de algum modo pelos fenômenos de massa”. Nelson foi e é um fenômeno de massas! Segundo maior vendedor de discos da história da música brasileira (estimam-se 75 milhões de cópias vendidas) é o Vice-Rei de Pindorama, perdendo em números tão somente para o próprio Rei Roberto Carlos. Sua gravação de “Naquela mesa”, que irei analisar aqui, possui, até o momento, módicas 33 milhões de visualizações no Youtube (e é sempre bom lembrar que estamos falando de um cantor que nasceu há mais de 100 anos e morreu há 23). Dessa forma, sua popularidade não é um dado secundário, e sim um constitutivo incontornável de sua figura artística que, sem grandes pirotécnicas midiáticas, alcançou e alcança uma quantidade de público que é maior do que a população de muitos países.

Mas, como dissera antes, não é o número isoladamente que interessa a esta investigação. Mais do que isso: o número sozinho não tem para esse trabalho a menor relevância. O que movimenta a flama dessa pesquisa é a curiosidade de compreender melhor a capacidade que a voz parece ter alcançado, a partir do advento das tecnologias de gravação e reprodução, para reverberar no coração das

peças contendo que inúmeras vezes trazem consigo intrincado valor poético. Porém, a conclusão a que cheguei é exatamente oposta: a voz não é invólucro de conteúdo algum; ela é sim o próprio conteúdo, ambos indissociáveis de sua existência material. Por conseguinte, a análise da vocalidade e de suas possibilidades sonoras, embora longe de ser uma panaceia que tudo explica, auxilia nossa sensibilidade a voltar sua atenção para ferramentas-conteúdo de produção e recepção que, em termos de capacidade de chegar no outro, foram altamente eficazes e apreciadas numa escala e dimensão quiza inéditos na história da cultura. No caso de “Naquela mesa”, o misterioso imbróglio fica ainda mais instigante se pensarmos sobre a aridez do tema de que trata a canção: a morte do progenitor.

“Eu não sabia que doía tanto, uma mesa num canto, uma casa, um jardim”.

Essa poderosa imagem – a um só instante simples, refinada e contundente – é utilizada pelo compositor, Sérgio Bittencourt, para cercar a palavra morte. O compositor transmite, com 3 substantivos deslocados para o fim da frase e uma única sentença (sujeito, advérbio, verbo e a oração na função de objeto direto), a incrível modificação que sofrem as coisas concretas perante os nossos sentidos quando transfiguradas por uma situação limite (no caso específico, o falecimento do pai do compositor). Uma curiosidade a respeito dessa canção é que o pai de Sérgio era ninguém menos que Jacob do Bandolim, instrumentista lendário e autor de diversos “hinos do choro” (Doce de Côco; Noites Cariocas; Santa Morena e muitos outros temas que viraram cânones desse gênero musical). Contudo, na canção de Sérgio, pouco importa quem venha a ter sido seu pai, pois o que vemos é um pequeno tratado universal sobre saudades em forma de melodia e letra.

O primeiro ponto que gostaria de sublinhar, pedindo licença para fazer uma inusual (pelo menos no âmbito dessa pesquisa) análise destacada da letra da música, é como a relação do filho com os objetos transforma-se por completo com a partida do progenitor. Assim, aquelas formas inanimadas, coisas somente até então, passam a representar o próprio pai, ao serem animadas pelo sopro de ausência, ou melhor, pela falta que a presença física do primeiro homem de nossas vidas causa em nosso acervo sentimental. Dessa frase em diante (“Naquela mesa...”) – após uma primeira parte em que o compositor rememora as histórias

aglutinadoras, a carga afetiva e a paixão pela existência que faz o filho virar fã (“E nos seus olhos era tanto brilho, que mais que seu filho, eu fiquei seu fã”) – o compositor animará os tais objetos em que as experiências eram partilhadas, personificando-os com uma espécie de par derridiano (aqui apresento minhas escusas por trazer para tão singela canção o peso da mão do pensador filósofo, mas é que realmente vejo tremenda ligação entre essa imagem e a teia infinita de significados em que os significantes vão se desdobrando ao espelharem-se mutuamente). Explico melhor: os objetos nessa canção têm um duplo valor relacional e sucessivos quiasmas: presença x ausência; pai x orfandade; vivência do presente (ao olhar a mesa, a casa, o jardim sinto o prazer da lembrança) x nostalgia do passado (ao olhar a mesa, a casa, o jardim sinto a dor da perda).

Para um intérprete como Nelson Gonçalves (e daí a importância de se analisar a letra em separado), a canção caiu como uma luva. Nelson não era nem de longe um cantor intelectualizado. Em sua infância de menino pobre, cantava nas praças acompanhado justamente pelo pai para garantir o sustento do lar. Foi engraxate, pedreiro, jornalista, mecânico, boxeador e, finalmente, cantor profissional. Gago quando criança, recebeu o apelido de “metralha” e dizia que decidiu ser cantor porque “quando cantava não metralhava a voz”. Ora, para um cantor como Nelson, que pode integrar tanto o tópico das “Grandes Vozes”, quanto dos “Cantores que se comprometem até a medula com o material emotivo da canção”, a composição de Sérgio serve como veículo perfeito para que os atributos de sua vocalidade sejam expressos como “verdade artística”. Por isso, durante minha análise, buscarei demonstrar como, para muito além da convenção de gênero, o intérprete parece se aproximar das palavras como se fossem coisas concretas, com cheiro, gosto e textura definidos.

Em minhas sucessivas audições dessa música, uma das coisas que mais me chamou a atenção foi a percepção do quanto Nelson não coage nem implora ao ouvinte que se emocione. Tampouco o intérprete foca seu canto em se emocionar ele mesmo. A impressão que fica é que o intérprete simplesmente descreve a situação, conta a história, toca os objetos com as mãos da memória, deixando que as emoções, como uma brisa que vem e vai, movimentem-se livremente pelo varal melódico. Assim, o que há de mais interessante em sua interpretação é a obstinação para, como diria Waly Salomão, “suportar a vaziez” que a canção

propõe. Ao vivenciar tal vazio, emprestando a ele suas próprias emoções, o intérprete materializa, corporifica, vivifica as palavras do texto, dando-lhes a carnalidade que toca o coração de forma bem mais intensa que uma esforçada encenação do drama.

Nelson tem especificidade em seu cantar. A mesa, a casa, o jardim (que obviamente são extremamente singulares para o autor da canção, ou seja, são exatamente aqueles ou, ao menos, a memórias daqueles em que o pai contava as histórias que o menino sabia de cor) ganham, na versão de Nelson Gonçalves, uma existência própria, uma personificação, uma vida que a voz, não pelo que diz lexicalmente, e sim pelo que traz como produção de presença (em suas tonalidades, timbres, inflexões) pode, como talvez nenhum outro artifício humano, evocar.

Vou, então, proceder à análise da canção, não sem antes sugerir a escuta da entrevista em que Nelson conta sobre sua experiência como ex-viciado. Ali, em sua fala, até mais que em seu canto, há pistas para o entendimento de sua imensa capacidade de comunicação com o público. Ao ouvir a entrevista, nota-se como sua personalidade vocal, assim como sua construção de si (uma espécie de devir Nelson do próprio Nelson) coincidem de modo fascinante. Tal qual na composição de Sergio Bittencourt, o cantor nos engaja emocionalmente em sua narrativa sem que se perceba esforço, sem que se clame por tal engajamento. As situações dramáticas e até trágicas nos são transmitidas sem alarde, com uma dose de humor ácido, além de uma franqueza desconcertante. A vontade do masculino (de afirmação do arquétipo de “machão”, típico da primeira metade do século passado), a ênfase no mito da superação, a constante autocorreção postural – tanto vocálica, quanto somática – saltam aos olhos (e ouvidos), o que me leva, como proposição, à hipótese de que há no cantor uma energia que envolve as palavras, que as dinamiza e impulsiona, que é muito mais potente do que um pretense significado estático de um texto fixado no branco do papel. Nelson encarna as palavras – não no sentido de ser tomado por um significado que vem de alhures (sendo, como dizia Guimarães Rosa, ao tomar emprestado uma expressão da Umbanda, um “cavalo das palavras”). Ele não canta “montado”, transfigurado, arrebatado, nem em transe. Ele simplesmente encarna as palavras, literalmente,

dando a elas forma, textura, formato; carne, enfim. É essa carnalização da palavra que a análise tentará, de algum modo, tatear.

A primeira coisa que gostaria de sublinhar é que a análise dessa canção se distinguirá das demais, pois o que, para esta investigação, aparece como um fator extraordinário é a facilidade de escuta que Nelson, como intérprete, propõe ao ouvinte. Ele promove uma desafetação dramática que, paradoxalmente, estimula as emoções. Já que estamos falando do vice-rei do Brasil, compará-lo-ei ao próprio rei: Roberto Carlos. Não tendo ambos notável semelhança entre suas vocalidades, guardam, todavia, entre tantas diferenças, uma qualidade que é digna de nota: fazem fluir a canção. Seus cantos tem uma espécie de naturalidade, cada um a seu modo, que torna até difícil para o investigador identificar um ponto preciso, um aqui ou ali, em que o artifício é utilizado de maneira fundamental para que o material afetivo da canção seja acionado. Em Nelson, assim como em Roberto, a emoção acontece sem que o ouvinte se dê conta (no caso de Roberto, muitas vezes, sem que o ouvinte assim o deseje). É, portanto, um canto de apagamento o que Nelson Gonçalves nos propõe. A canção vai obnubilar a voz do cantor (e no caso de Nelson isso é mais extraordinário por ele ser o chamado “cantor de vozeirão), deixando que as palavras e a melodia nos atravessem como fios invisíveis que vão cerzindo, ponto a ponto, sentimentos e sensações. No decorrer da escuta de “Naquela mesa”, surpreendi-me por diversas vezes transladado para o lugar em que se desenrolava a narrativa (a casa, o jardim, a sala, a mesa, a cadeira, a xícara e tudo o mais quanto minhas capacidades imaginativas eram capazes de elaborar) e, inesperadamente, por estar diante do lugar em que se passava a canção, chegava de forma secundária à emoção. Assim, os afetos e a emotividade pareciam brotar da vivência genuína da situação proposta pela lírica melodia-letra-arranjo, tal qual alguém que se depara com um objeto há muito esquecido num canto de armário e, ao simples contato dele com a mão – ao lidar com seu peso, textura densidade, cor - é invadido por um mar de sensações e reminiscências tão concretas que as experimentamos na pele. A voz de Nelson, em “Naquela mesa”, é como esse armário, essa gaveta, esse guarda-roupa: é fundamental para que o acontecimento transcorra; porém, ao mesmo tempo, precisa invisibilizar-se para que o outro suceda.

Ora, mas Nelson possui uma voz potente, cheia de efeitos e maneirismos de época...poderia alguém objetar. Sim, claro que possui, da mesma forma que o guarda-roupa pode ter ornamentos rococós que isso não modifica o desenvolvimento narrativo nem o cerne do argumento aqui exposto. É o *mood*, o estado de espírito em que Nelson se coloca diante da emoção que vai se materializar em sua vocalidade. Sua voz como que se funde ao campo semântico da canção, de modo que esquecemos completamente do cantor, do mesmo modo que num filme olvidamos que é um ator famoso quem está a representar determinado personagem. Esse expediente permite que nos deixemos enredar pela narrativa (e mesmo compactuar com ela), ao aceitarmos a “impressão de realidade” de que nos fala Michel Chion, em seus escritos sobre música, roteiro e cinema.

Não nego que Nelson apresente, em sua gravação, os truques e recursos vocálicos que o ajudaram a se tornar uma lenda em seu estilo de canto. Entretanto, insisto que o diferencial, ao menos na canção analisada (mas ousaria dizer que em boa parte de suas interpretações) não é qualquer dos truques vocais utilizados neste ou naquele trecho (embora haja), e sim a postura que o intérprete assume globalmente diante de texto e música. Em outras palavras, é a atmosfera que ele empresta à entoação, e que recai sobre a canção de palmo a palmo, que resulta em empatia com o grande público. Obviamente, não me faltariam exemplos para ilustrar minha exposição argumentativa, caso eu optasse por esse caminho, para demonstrar a excelência técnica de Nelson Gonçalves fazendo uso de trechos de “Naquela Mesa”. Poderia, por exemplo, destacar seus glissandos e alongamentos de vogais (que trazem os efeitos de passionalização de que nos fala Tatit em inúmeros livros e artigos); poderia destacar a duração igualmente estendida da palavra “doía”, seguida das expressões “mesa”, “casa” e “jardim”, transportando para os substantivos a intransitividade dolorosa do verbo; poderia apontar como ele é arguto no uso das intensidades sobre os advérbios, com alterações de volume que os colocam acima do horizonte de significantes, ocasionando em nossas percepções um sutil efeito de destaque que não tem paralelo na escritura (palavras em caixa-alta num texto mais parecem gritos; trechos sublinhados delatam quem os sublinhou; e negritos e afins costumam atrapalhar a conexão do leitor com o texto mais do que atrair sua atenção para um material poético).

Todavia, creio que, neste caso específico, a análise da parte, ou seja, de um elemento material da voz isoladamente (duração, frequência, timbre, intensidade) não teria iluminado o todo. Chega-se a um resultado melhor se observamos que há um *mood* que perspassa toda a canção e a ele dedicamos nossa atenção, como fizemos aqui. Tal *mood*, por sua vez, é reflexo direto do modo *sui generis* como o intérprete lida íntima e fisicamente com a dor, maneira essa que fica ostensivamente demonstrada, conforme exposto acima, na entrevista em que Nelson Gonçalves narra sua saga para superar o vício em cocaína. É nessa entrevista que a vocalidade de Nelson e sua personalidade fundem-se por meio da voz feito ovo e galinha, sem que possamos precisar quem é o rabo do foguete e quem é o bico do avião. Nelson é a própria “*moodterialidade*” da voz, e talvez resida neste embate *sui generis* entre personalidade e vocalidade o segredo de seu estrondoso sucesso popular.

4

A dona da voz: uma cantora cuja técnica vocal é elevada ao patamar de instrumento (mas instrumento afetivo)

Alcione é, sem dúvida, uma das “divas” da música popular brasileira. Detentora de uma voz potente – a qual acompanha uma figura pública igualmente imponente, com seus vestidos exuberantes, unhas carmezins e maquiagens irretocáveis – encarna o arquétipo da intérprete na acepção mais literal do termo. Não obstante possuir um canto repleto de recursos estilísticos e maneirismos próprios – que a intérprete domina e usa com maestria – é, contudo, pelo timbre inconfundível, selo inequívoco daquela a quem chamamos “Marrom”, que sua maneira própria de emissão dos fonemas se materializa no corpo da música, transformando sua voz numa máquina de transfiguração de canções, com um toque de Midas vocálico que transmuta em “Alcione” toda nota musical por ela entoada.

Escolhi, para esse estudo de caso, um pequeno trecho da canção “Estação Derradeira”, de Chico Buarque, como objeto a ser analisado. Optei por este tema e não por outro justamente por se tratar de um terreno menos óbvio para essa grande cantora de sambas rasgados, sambas pop-românticos e canções de grande espraiamento mercadológico caminhar. A Marrom, como sabido, é uma cantora de multidões que, quando explode, explode de verdade, no coração das massas, com canções desbragadamente amorosas e realmente populares. São canções que, em geral, encontram em sua voz a potência afetiva e comunicativa que careciam para alcançar as paradas de sucesso. Alcione é farejadora de *hits*. Embora venha da escola do *crooner*, do profissional da noite habituado a cantar sucessos; ao contrário de intérpretes como Emílio Santiago, por exemplo, que diversas vezes em sua carreira optou por registrar de maneira pessoal músicas que já estavam na boca do povo, Alcione sempre foi uma descobridora. Garimpa diligentemente seu repertório e raramente grava canções que não tenham passado pela peneira de sua mineração artística.

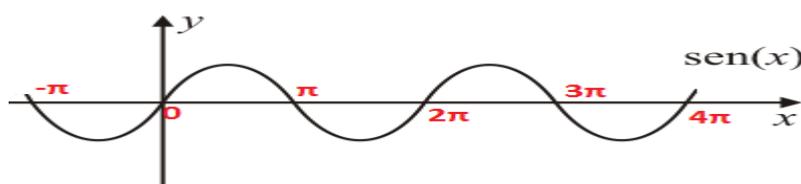
Todavia, Alcione é bem mais do que apenas uma cantora de sucessos garimpados (o que, convenhamos, para um artista chamado “popular” já não seria pouco). Com sua capacidade de cantora profissional, de intérprete treinada para sobrevoar vasto repertório de inclinações diversas, pode tanto falar de amor e desamor do modo mais direto possível, quanto tratar de temas sociais e afetivos de maneira sutil e sofisticada. Assim, não me causou surpresa (apenas estupefação) que, neste estranho samba arrastado de Chico (algo delirante e de harmonia sofisticada), cuja melodia ecoa monotonamente sobre um emaranhado de acordes ousados para o contexto em que se insere (samba de morro), Alcione cumpra um duplo papel: emprestar potência e dramaticidade quase teatrais à canção – tornando cristalino aquilo que já flutuava na música em estado de latência; e retirá-la de um terreno mais indefinido e movediço – indefinição que a MPB sabe explorar muito bem, qual seja, uma espécie de citação ao núcleo telúrico de determinado ritmo/complexo sociocultural –, devolvendo-a, pois, ao lugar que ela (a canção) parece ter almejado pertencer (ou filiar-se), a saber: um terreiro triste, melancólico e onírico, em cuja madrugada dilatada, perto do nascer do dia, quando a roda parece prestes a se dissolver na claridade implacável da manhã, é dada permissão aos sambas mais ousados para que irrompam no tecido do real.

O canto de Alcione, por ter barro e divindade, atende satisfatoriamente ao desafio proposto pelo compositor. A deidade: Rio de Janeiro/Mangueira; o pronome pessoal do caso reto (elipsado no refrão) é o habitualmente utilizado para se dirigir às divindades: “Vós”; e o resto da letra consiste numa literatura aparentemente descritiva que, distante da busca de uma neutralidade informativa, faz justamente o oposto, construindo um cenário algo sombrio do caos, da violência e da inevitável desgraça que está no porvir, frente a um impossível e utópico equilíbrio entre civilização e munição pesada. Ladrão e honra; loucura e razão; trabalho (lavadeira) e ócio (calção); fronteiras e bandeiras sem explicação: “cada ribanceira é uma nação”.

Já a música de Estação derradeira se assemelha a uma espécie de método descritivo (geometricamente falando) que faz o rebatimento da “verdadeira grandeza” textual (também geometricamente falando). Com sua harmonia “carregada”, cheia de acordes alterados, repleta de soluções harmônicas de proposital redundância, em que as notas caminham sem que o baixo se mova, ela

joga com funções harmônicas que vão e voltam para o mesmo lugar, trabalhando, portanto, para o adiamento e eventual frustração de nossas expectativas mais óbvias de resolução.

Além disso, a melodia arrastada da primeira parte da canção, a um só tempo monocórdica (já que retorna a uma mesma nota a cada intervalo melódico) e sinuosa (uma vez que esse caminhar para cima e para baixo, passando pela mesma nota básica, lembra imagetivamente o desenho daquela longínqua função seno que costumávamos lidar nas aulas de matemática),



funcionando como um artifício para que visualizemos, ou melhor, escutemos, as sugestões poéticas que estimularão nossa imaginação a nos colocar dentro do estado de espírito tensionado e inexplicavelmente sedutor que o Rio de Janeiro, com sua acachapante beleza natural e iminente convulsão social, exerce sobre a psique de um Brasil que o ama e detesta, aguardando com indisfarçável ansiedade o dia em que “a grande fogueira desvairada” destruirá a idílica paisagem natural” que Deus, com seus braços abertos, edificou.

Ademais, o próprio título da música, “Estação Derradeira”, faz com que a canção comece antes de seu real início, ao estabelecer um meta-diálogo que contrapõe a Estação Primeira de Mangueira à Estação Derradeira do Rio de Janeiro. E aqui começa a superposição de acertos e trocas dialógicas entre intérprete e compositor. Alcione, assim como a canção e seu nome, também dá a partida na música reposicionando-se no tempo, só que no movimento reverso. O deslocamento estratégico do primeiro fonema melódico pode ser musicalmente interpretado como um início acéfalo, ou seja, a melodia se inicia após o momento que seria mais usual: o primeiro tempo forte do compasso. Se admitirmos que, por ser um samba, o segundo tempo faz às vezes de tempo forte, passeamos por um terreno lavrado de ambiguidades, já que o surdo de mangueira, ao repousar pesadamente sobre o citado segundo tempo, reforça a inversão de valores em que o chão, embora exista, não significa mais o que sempre significou para a tradição da música ocidental (sobretudo a música clássica mais convencional) e, por

consequente, para os nossos ouvidos adestrados. Essa ambiguidade, embora mitigada pelos metais, que em quiálteras conduzem a voz para um início tético (ou seja, aquele em que a voz começaria a se pronunciar no primeiro tempo forte do compasso), constitui, em um mesmo instante, um convite e uma *contrainte* para qualquer cantor. Ao fim dessa contagem par de compassos, o intérprete se sente impelido/induzido a adentrar a canção pelo “lugar certo” (adoro essa sinonímia entre tempo e espaço que a música propõe: o espaço ocupando o “lugar” do momentum e vice-versa) e, ainda que não se dê conta, está sendo guiado para um ponto específico. É assim como se uma mão conhecida – firme, porém delicada – convidasse-nos para uma dança por meio de um toque sutil, conduzindo-nos à pista antes que tenhamos anuído em bailar. Caso esta seja uma mão desejável e estejamos disponíveis para a dança, restar-nos-á somente duas opções: simplesmente deixar-nos levar e seguir deslizando pelo salão; ou refutar a coação de movimento, propondo um recomeço mais dentro dos moldes de nossa visão de mundo. Alcione escolhe ficar com a última opção e recusa, com refinada malícia, a estabilidade oferecida pelos instrumentos que, gentilmente, seduzem a cantora a com eles se integrar.

Contudo, não o faz de maneira aleatória, reativa, inconsciente (o que já seria bom). Sua entrada na canção é teimosamente ambígua, situando-se – tal qual o próprio gênero samba – em constante tensionamento em relação à marcha ritmo-harmônico-melódica que tradicionalmente marcaria o início de um percurso vocal. Longe de ser um procedimento gratuito, randômico, ou mesmo fortuito, serve para colocar o ouvinte – mesmo aquele mais íntimo dos procedimentos usualmente utilizados pelos sambistas – em posição de desconforto auditivo desde o primeiro momento em que o timbre de Alcione rasga o couro da canção. A intervenção radical de sua voz não doura pílula, pelo contrário; desestrutura o clima bucólico, melífluo e algo nostálgico que os metais, em contraponto com a dobra de cordas dedilhadas, vinham plantando em nossas audições. O preâmbulo quase pré-choro, com rastros de fanfarra, ornamentados num estilo que mistura pitadas de Anacleto de Medeiros com a tradição dolente das velhas bandas marciais, é eletrocutado com um teaser de choque disparado pela Marrrom. A vocalidade de Alcione desautoriza o arranjo sem pudor nem cerimônia, anunciando a realidade distópica que permeará a narrativa desde seu início até seu fim. Sua atitude incoativa

perante o material cancionístico introduz, sem hesitação, a incômoda verdade que a letra vaticina: não há arranjo harmônico capaz de frear o destino trágico desta cidade maravilhosa.

Para tanto, como diria João Cabral, a intérprete não perfuma a rosa, tampouco faz da tragédia um drama; ela simplesmente propõe deslocamentos. Não obstante seu indiscutível talento ornamental, Alcione coloca a voz a serviço da narrativa. Dona de um poderoso e consciente vibrato, guarda-o pacientemente para o momento da ruptura, passeando, na primeira parte do tema (a tradicional “Parte A”), por cada frase melódico-fonêmica com um pequeno descaimento e desvozeamento no final das vogais, que praticamente apaga seu vibrato característico. A intérprete abre mão de algo que é quase um maneirismo seu, para retomá-lo na frente, com muito mais eficácia. É tão somente no instante em que o santo padroeiro da pólis carioca, São Sebastião, é crivado – e aqui há mais uma das polissêmicas sugestões da letra, já que “crivado”, a princípio, quer dizer “furado”, peneirado, perfurado o que, normalmente, seria uma remissão ao próprio santo e seu corpo eivado pelo transpassar das flechas, mas também nos remete, por analogia, a Jesus Cristo atravessado pelos pregos e crucificado e, finalmente, leva-nos à imagem aterrorizante do corpo crivado de balas que potencialmente ameaça a integridade física de todos os cidadãos fluminenses (ectoplasma que reside no cotidiano dos mais pobres e fantasmagoriza a casa assombrada dos mais ricos) – que o vibrato de Alcione faz tremular no ar o fonema [u], como se fosse uma flama pegando fogo dentro da frase musical, e acende a chama, até então fátua, do drama que se encontrava latente. Assim, materializa fisicamente, em sua garganta, o conflito proposto pela amálgama arranjo-letra-melodia. Alcione mimetiza, pois, a propriedade realmente física da dor que, mesmo carnalizada no corpo de outrem, impacta o ouvinte empático, que é capaz de tangenciá-la (ou reconstruí-la) por intermédio dos sentidos e da imaginação. Desse modo, o drama entra em cena somente a partir do momento em que irrompe na melodia, ou seja, o percurso melódico senoidal da canção é bruscamente interrompido; e do fonema [nu] para o fonema [blai] há um salto intervalar de sexta maior que prenuncia para cidade seu destino trágico (portanto inevitável). A partir desse ponto (a emergência do caos), Alcione torna-se livre para experienciar a totalidade de suas possibilidades afetivas e, portanto, a

liberdade vocal que possibilitará a utilização das possibilidades dramáticas do indivíduo.

Nessa lógica, a subida abrupta do percurso melódico para regiões agudas e a dilatação dos intervalos entre as notas que a música impõe à intérprete serão enfrentados pela Marrom como gatilho detonador de suas potentes capacidades estilísticas. Os grãos da voz abandonam qualquer tipo de contenção e posição neutra, para se transmutarem em granadas vocais detonadoras de desbragados coeficientes emotivos. O volume é acrescido de alguns muitos decibéis; as durações estendidas pelo prolongamento-chave de ditongos e vogais; os acentos sobre esses fonemas-chave intensificados. Ademais, as miudezas da voz, seus ruídos (as “sujeiras” que denotam chiados, a contração das pregas vocais, os ligeiros tensionamentos, etc.) libertam-se como elementos expressivos, passando a assumir, no espaço do refrão, o protagonismo comunicativo. Além disso, como não poderia deixar de ser (haja vista a densidade de caos proposto pelo compositor), a própria sugestão do grito aparece na emissão vocal – mas de forma controlada – o que confere ao canto tanto um caráter de urgência (que desvela a necessidade da alma de transbordar, por meio da materialidade da voz, o seu sofrimento psíquico), quanto uma reatividade (pois frente ao aludido sofrimento que a canção propõe ao corpo, surge a necessidade da recomposição de sua própria integridade somática). Seja como for, a sugestão de grito perpetrada na música por Alcione regurgita sobre as ondas sonoras o ar rarefeito de uma cidade em chamas.

Para finalizar este tópico sobre a performance de Alcione, em “Estação Derradeira”, destaco que a cantora “dobra sua aposta, dobra suas fichas” no refrão dentro do refrão: “Quero ver a mangueira, Derradeira Estação. Quero ouvir sua batucada”. Ao sustentá-lo ad infinitum, a intérprete investe de modo crescente sobre os quatro itens materiais da voz que este trabalho costuma destacar como um gênero para as muitas espécies de materialidades vocais existentes: intensidade; duração; timbre e frequência; fazendo-os incidir sobre as vogais tônicas numa exibição técnica que a mim me lembrou uma espécie de “Réveillon em Copacabana”, com mil fogos de artifício a se alternarem de maneira vária sob um mesmo céu. O canto da Alcione é “fogueira desvairada” assentada sobre chão firme, ribanceira sob o luar de uma cidade sem sertão.

As múltiplas vozes de Caetano Veloso

Caetano é um cantor de múltiplas vozes; e deu a sorte de ser baiano. Em meu livro, a *Insurreição da Voz*, discorro sobre como a questão linguística viabiliza ou inviabiliza a entrada de um determinado cantor em um gênero, principalmente quando esse gênero está ligado a um complexo cultural específico, em que o modo de dizer é parte indissociável do que está sendo proferido. A fim de exemplificação, afirmo que é muito difícil para um norte-americano cantar um partido-alto, não por que ele musicalmente não possa decodificar aquela rítmica/melodia e executá-la com precisão. A questão é que o cantor, para alimentar a “impressão de realidade” que engajará o ouvinte na escuta emotiva da canção, precisa dominar o *ethos* linguístico que anima a palavra, dando-lhe substância (para usar um termo de Aristóteles retomado por Gumbrecht, em seu livro: “Produção de Presença”). Em outras palavras, existe uma “música da fala” que, no caso citado (o partido-alto), está ligada a uma teia de vivências de determinados subúrbios do Rio de Janeiro. Essa teia, ao materializar-se na palavra-canto, anuncia uma psicologia, uma fisicalidade e uma historicidade própria, que marca a canção de modo definitivo. O “português-brasileiro” daquela determinada comunidade/lugar desempenha papel fundamental na eficácia estética do composto letra-música e é peça-chave no processo de comunicação e produção de presença que determinada canção vai sugerir ao ouvinte. O acento linguístico de um estrangeiro inutilizaria imediatamente o laço invisível de invenção do real (essa ilusão que alguns chamam de “verdade artística”), que permite à audiência se sentir próxima de uma determinada interpretação, ao apagar o caráter “artificial” (no sentido de artifício) daquela voz processada, refeita e gravada em mídia digital, que passa então a ser percebida como voz real, “natural” e íntima de quem a escuta.

Assim como o partido-alto, alguns estilos de música estão bem ligados a complexos culturais específicos (na verdade, todos estão, mas enquanto, em uns, a sociedade escolhe percebê-los de maneira irrestrita, em outros faz ouvidos moucos para suas marcas distintivas). É dentro dessa realidade “aurículo-social” que o

sotaque baiano emerge como um coringa para os ouvidos brasileiros. No samba, por exemplo, não existe impedimento para que um baiano se aproxime do samba carioca mantendo (mesmo acentuando) seu sotaque vernáculo. Em geral, nas muitas gravações de baianos interpretando sambas cariocas que realizei para esta pesquisa, pude perceber que há dois modelos majoritários de procedimentos vocais quanto ao “sotaque”: 1) O intérprete mitiga levemente a “baianidade” de sua fala, aproximando-a levemente do cariquês, o que é, por características fonéticas extremamente peculiares, muito mais possível para baianos do que para naturais de outros estados do nordeste; 2) O intérprete reforça sua dicção característica (“o sotaque”) e, por meio dele, anuncia-se ostensivamente como baiano, o que traz para a vocalidade uma espécie “caráter de matriz originária” (a Bahia como porta-voz de África no samba, mais negra, originária e, portanto, ultralegitimada). Curiosamente, o caminho contrário não funciona. É quase impossível para um “carioca da gema” sustentar com “verdade”, uma canção desbragadamente baiana, que desfile sua vogal [ó] aberta, em letras cuja centralidade repouse em palavras como “Coração”. É que, enquanto o “coração” do carioca é uma palavra completa, com seu [o] fechado e sisudo, o có-ração do baiano (quando falado com o acento característico do nordeste) é quase que um fonema [có], com um resto de suspiro (ração). Explico minha proposição literária de maneira mais fonética: o fonema [Co], com seu [o] fechado e arredondado, nunca será, quando posicionado no início da palavra, um lugar de repouso e relaxamento psicossomático. Pouco importa a melodia, a letra ou a harmonia; aqui a simples ginástica vocal realizada para a execução do fonema, assim como sua coloração, ou melhor, a falta de cor do [o] fechado, transformam-no em som de passagem para outro lugar onde uma “paradinha para descanso” seja mais prazenteira. Ao passo que, no fonema [có], o cantor/cantora é seduzido a acomodar-se sobre a sílaba, por meio de um relaxamento sonoro que abraça a vogal aberta como um casaco felpudo em dia de frio. Abrindo flancos poéticos na seara da apreciação técnica, arrisco dizer que se trata de um movimento vocálico “preguiçoso”, que adora vir acompanhado de um glissando, de um vibrato com glissando, de um prolongamento da duração ou, ao contrário, de um efeito tamborilado que, pelo avesso, confere ao alegre [ó] centralidade percussiva.

Ademais, o baiano de Salvador e cercanias, diferentemente de pernambucanos e outros habitantes de estados do nordeste, como o Ceará, por exemplo, não costuma proceder à nasalização da fala de modo tão peremptório. Tampouco é costume do sotaque do baiano do litoral utilizar-se da obstrução do ar (com a elevação da língua na direção do palato mole e o consequente arredondamento de toda cavidade oral que segue o movimento do véu palatino) para reforçar timbristicamente essa nasalização. Esse procedimento fonético/estético, com o relativo bloqueio da passagem do ar, que se encontra presente na linda voz de Gonzagão, Dominginhos, Geraldo Azevedo, entre outros, produz um belo e explícito efeito “fanhoso”, que desenha em suas vocalidades características bem próprias, que as distingue bastante daquelas dos baianos, como Caetano, Gil, Gal, Moraes, etc. Contudo, semelhanças de outra ordem, como a abertura das vogais pré-tônicas (além de muitas outras afinidades sobre as quais seria excessivo me debruçar agora) terminam por aproximá-los na percepção pouco acurada de boa parte dos brasileiros, ao diferenciá-los dos falantes de sul e sudeste.

Por isso, o baiano tem ao seu dispor um leque aberto de aproximações e distanciamentos que podem ser operados de acordo com a musicalidade e inteligência do cantor/cantora. Caetano Veloso é mestre em abanar esse leque em direções que propiciem a criação da tal “impressão de realidade” de que falo correntemente nessa tese; mas esse não é seu único artifício. O intérprete capacitou-se no uso estratégico de uma função comunicativa que somente uma pequena parcela dos cantores é capaz de manejar com competência: a utilização de características paradigmáticas do extrato linguístico que está sendo abordado – somados ao uso de fragmentos de gênero (timbres, ataques, maneirismos, elementos musicais, enfim, de que a voz se utiliza para sublinhar sua familiaridade com determinado universo social). O intérprete utiliza, com a argúcia que lhe é peculiar, tais fragmentos mesclando-os, sempre, às suas próprias idiosincrasias vocálicas. Essa vitamina de “frutos da voz”, após ser batido no liquidificador psicossomático, retorna em forma de inconsciente consciência (ou vice-versa) como “voz autêntica” e antropofagicizada, ponto equidistante entre a figura do gênero e a presença de quem o entoa. Desse modo – ao carnalizar a voz com suas próprias vivências, acomodando o molde de sua vocalidade inventada à

modalidade de canção que o intérprete se propôs a cantar – Caetano afasta-se do indesejado anódino, da imitação compulsória, furtando-se do papel de marionete de estilos. Tal estratégia permitiu ao cantor movimentar-se habilmente por uma gama variada de composições ao longo de sua carreira, passeando pelas cercanias do inglês, do cariquês, do baianês, e, a partir daí, assumindo também o *mood* vocálico do “cantador”, do “vate”, do “malandro”, do “rebelde”, do “sedutor”, “do amigo”, etc.

Por essa razão, podemos ouvir sem estranhamento um determinado Veloso – o da canção “podres poderes”, por exemplo – atacar as sílabas musicais com stacatos gritados, reclamados, gemidos, numa corruptela do estilo “Rock around the Clock”, só que deslocado para o âmbito língua portuguesa (e para uma letra dezenas de vezes mais densa) para, a seguir, escutá-lo baianizar a clássica “Asa Branca”, e tudo isso sem grandes estranhamentos (quanto à questão da densidade, é pertinente lembrar que Bob Dylan usou demais o procedimento de utilizar recursos estilísticos potentes subtraídos de canções “despretensiosas”, para realocá-los em outras, bastante mais ousadas poeticamente, como foi o caso de Subterrean Homesick Blues e Too Much Monkey Business).

Ainda sem espanto, aceitamos o cool-bossa-novista, Caetano, mediatriz entre João Gilberto e Chet Baker, entoar “Coisa mais linda”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, sem criarmos qualquer tipo de caso. O fato é que nossa aceitação desses muitos intérpretes em um (ou dessas muitas vozes em um corpo) seria inviável se Caetano não tivesse alcançado êxito em sua alquimia músico-linguística. Aliás, não fosse por ela, suas incursões por estilos tão distintos fariam Veloso emergir como um intérprete a quem faltaria coesão artística, o que, em última instância, levaria ao enfraquecimento de sua marcante persona pública, ao invés de reafirmá-la. Para que um intérprete possa passear por diferentes estilos é fundamental que ele seja capaz de inverter as regras do jogo, ou seja, que todos os estilos se tornem o cantor. Essa inversão é muito difícil e, para muitos artistas, tentar andar nessa corda bamba significou uma enorme queda de audiência popular e prestígio junto à crítica. Mas, no caso de Caetano Veloso, elas acabaram sendo marca distintiva. Se não chegou a ser conhecido como um camaleão (tal qual David Bowie), por outro, talvez até mais do que este, pode transitar por realidades díspares. Contudo, suas incursões por vocalidades variadas, mais do

que qualquer coisa, demonstram que Caetano foi, de fato, o principal herdeiro da tradição de João Gilberto, virando-a, todavia, pelo avesso.

5.1

Digressão sobre João Gilberto, para explicar a proposição polêmica...

João Gilberto foi, mais do que tudo, um investigador prático e empírico da tradição do canto brasileiro (com algum conhecimento de cantores populares europeus e americanos), tendo realizado, como é sabido, depurações menos óbvias do que poderia supor uma audição que passasse despercebidamente pelo seu trajeto vocal. Herdeiro de Orlando Silva, dedicou-se a inventariar com o corpo, sempre com sua voz e violão presentes, os procedimentos materiais que considerava modernizantes à época, a fim de reconfigurá-los em seu próprio canto. Não se trata de dizer que Mário Reis, Noel Rosa, Lamartine ou Lupicínio foram inúteis para João Gilberto. Igualmente óbvio que, sendo ele contemporâneo de Chet Baker, foi influenciado pelo jazzista norte-americano. Mas o que realmente fez de João um ponto fora da curva foi a percepção e a reutilização desabusada dos elementos materiais da voz, ou melhor dizendo, foi a capacidade de conceber a música brasileira como uma vasta tradição capaz de gerar paradigmas que poderiam ser revisitados, subvertidos e trabalhados à exaustão. Por isso, grandes vozes como a de Orlando Silva, que em uma primeira audição parecem estar a léguas de distância de João, podem ser apontadas sim como influenciadoras do cantor, pois são os procedimentos internos utilizados por aquela maneira de cantar (e não o volume de emissão) que, após serem filtrados e selecionados de acordo com as aspirações estéticas do “crítico” João Gilberto, serão estudados e absorvidos pelo intérprete (não como imitação, mas como elemento material da voz).

Desse modo, para João, pouco importa se o cantor tem voz grande ou pequena, pois o que está em foco são os recursos vocálicos e os milhares de variações possíveis em termos de divisão, alternância de timbres, e de recursos vocálicos que dialoguem com a frequência (vibratos, glissandos, maneiras de atacar as notas); assim como as modificações e repetições de intensidade, que

possam conversar com arranjo, harmonia, melodia e letra. Em outras palavras, João Gilberto, um tanto quanto *avant la lettre*, percebeu a voz em si, a voz como linguagem, o cantor como reinventor e a música popular brasileira como uma tradição que oferecia oportunidades para um “processo de depuração estética”.

A este propósito, é interessante perceber que a mesma estratégia que João utilizou para construir, inventar e cerzir sua vocalidade foi usada para moldar, formatar e costurar suas harmonizações e batida de violão. Foram ambos construídos a partir de um processo de escolhas que caminham para uma síntese. Talvez seja esta síntese (ou melhor, o ocultamento dessa síntese explicitado como “modernização” e não como exercício de uma urgência estética pertencente a determinados sujeitos e grupos sociais) que incomode alguns músicos e críticos que não se identificam com a bossa-nova, levando-os a apontar (ou mesmo denunciar) um certo joaogilbertianismo da música brasileira. Esse joaogilbertianismo, de certa forma, foi relativizado por uma já não tão nova geração de intérpretes e instrumentistas que trouxeram de volta, na virada do século XX e XXI, para as ruas do Rio de Janeiro e de outras cidades, o choro, o samba tradicional e outras modalidades musicais que, se não encontraram respaldo na grande mídia, tiveram sem dúvida um fulgurante ressurgimento e reverberação nos grandes centros urbanos, na década que antecedeu e sucedeu a virada do milênio. De forma geral, havia nesses grupos (cantores, instrumentistas, produtores, público), algumas vezes assumidamente e outras não, uma percepção correta de que, do lado de fora dessa depuração, estava uma parte relevante da música brasileira (para estes que se sentem especialmente antibossanovistas, a melhor parte).

Contudo, se por um lado há “justiça” nessa “queixa” (de fato toda síntese e, principalmente, toda depuração, tanto inclui quanto descarta), por outro, vejo confundidas em muitas dessas críticas – talvez por desconhecimento, talvez por estratégia de guerra – uma confusão que enfraquece deveras a validade de um argumento que não seria, em tese, injusto. O equívoco, parece-me, é colocar no mesmo balaio a depuração de João Gilberto e a da bossa-nova. A síntese de João Gilberto foi infinitamente mais abrangente do que a da bossa-nova. João está ligado atavicamente à tradição do samba. Afirmou isso mais de uma vez. Chegou a pedir: “Chamem minha música simplesmente de samba”. Elegeu como sua

principal influência o já citado Orlando Silva, de quem já falamos anteriormente, ou seja, depurou sim; mas não nos moldes que alguns, irresponsavelmente, advogam.

A dicotomia entre a síntese de João e da Bossa é evidente. A bossa-nova carioca, das lindas paisagens e musas voláteis, nutria-se principalmente do desejo latente, para não dizer patente, daqueles jovens saudáveis, cosmopolitas e sofisticados, em forjar um novo *ethos* cultural que os libertasse de um passado que, para eles, soava arcaico. Havia a necessidade de cantar, entoar, criar um modo de estar no mundo que fosse próprio a eles mesmos: havia uma vontade de invenção no porvir. Assim, a bossa-nova era aurora. João, por mais estranho que pareça, é crepúsculo. Ele é uma ponta do processo de sedimentação da tradição cancionística, tradição essa que já existia há pelo menos dois séculos, mas que se acelerou em progressão geométrica com o advento do rádio, dos fonogramas, das vitrolas, enfim, de todo o maquinário que tornou possível sua reprodutibilidade técnica.

Todavia, João Gilberto tinha como plataforma operar tais recortes, percepções e sínteses em seu próprio corpo. E não havia espaço nessa busca para uma teorização que não aterrissasse sobre seu uso. Colocado de outra maneira, João não desejou emoldurar, em formato discursivo, suas obsessões estéticas; não o fez nem por meio da palavra escrita nem por intermédio da palavra falada. Desconfio até que, se o tivesse feito, teria sido um equívoco. Além do tempo subtraído ao corpo, teria privado as gerações sucedâneas da tarefa de fazê-lo.

5.2

Voltando a Caetano e desenvolvendo minha proposição de que ele seria o herdeiro maior de João Gilberto e que essa herança lhe permitiu sobrevoar nichos musicais muito diversos...

Arriscaria dizer que Caetano Veloso foi o precursor no sentido de emparelhar teorização e criação. Herdeiro de João mas diferentemente de seu mestre, precisava teorizar a respeito dos procedimentos estéticos que levava a termo e gostava de fazê-lo. Apolíneo potente, rascunhou projetos, “organizou o movimento”, falou, debateu e redigiu laudas sobre aquilo que se encontrava a

fazer. Caetano era capaz de, primeiramente, intelectualizar um conteúdo, para somente no momento seguinte, dedicar-se a plantar, em seu inconsciente, as sementes que resultariam no objeto artístico que viria a ser gerado. Em seu livro, *Verdade Tropical*, o compositor fala abertamente sobre seu processo criativo, contando em detalhes como se deu a feitura de “Alegria, Alegria” e, posteriormente, da procura por uma canção que se mostrasse adequada para servir de “abre-alas” para o movimento tropicalista, que terminou, por fim, intitulada como “Tropicália”.

Aqui, permito-me citar, em sequência, três trechos distintos de seu livro, pois as citações, léguas de serem meramente ilustrativas, funcionam como depoimentos que, assim agrupados, demonstram de maneira inequívoca o ponto que gostaria de destacar, qual seja: Caetano é um artista conceitual (e o núcleo duro de sua conceitualização musical vem de João Gilberto). Assim, é um artista que, muitas vezes, parte da reflexão para o ato, dos desejos objetivos de intervenção para uma composição, de reflexões estéticas organizadas em formato discursivo para sua transfiguração em imaginação sensorial. Em outras palavras, o que estou a afirmar é que o pensador Caetano é, em muitos momentos, vetor para suas composições, as quais, por sua vez, serão vivificadas pelo intérprete *a posteriori*, por meio da materialidade de sua voz.

Tal processo – essa motivação programática que transborda sobre as criações – é um modo pouco usual de abordagem do ato de compor/cantar música popular e terminam tornando-o radicalmente idiossincrático enquanto cantautor. Caetano irá lutar para materializar, em forma de música e canto, ideias afetivamente sofisticadas, que exigirão coragem para o enfrentamento de dificuldades técnicas que vão desde o embate com o material poético adequado – que deve ser inventado, renovado e, ao mesmo tempo, manter-se popular o bastante – até sua declarada incapacidade para manejar o instrumento da maneira como gostaria.

Nesse contexto, cabe ressaltar a imensa e vultuosa função da voz, ou melhor, o papel das múltiplas funções das vozes de Caetano, que possibilitam ao compositor interferir em todas as esferas de suas composições. A vocalidade de Veloso será um fator primordial na consecução de suas ambiciosas pretensões estéticas. Tal vocalidade, ao desempenhar a função de porta-voz de suas

proposições intelectivas, serve não apenas para suplementar conteúdos, mas também para intensificar, afetivizar e seduzir um público vasto o suficiente para que esse artista possa ser alcunhado como “popular”.

Procedamos, pois, à leitura de algumas dessas citações. As duas primeiras referem-se à “Alegria, alegria”:

“Era bom que a nova canção fosse, como aquela, uma marcha de Carnaval transformada, mas não uma arrastada e errática marcha-rancho. Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava.” (Veloso; *Verdade Tropical*; pág 183)

“Há um critério de composição em “Alegria, alegria” que, embora tenha sido adotado por mim sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do movimento tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa-nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles”. (Veloso; *Verdade Tropical*; 187).

Esses dois trechos sobre “Alegria, alegria” interessam-me por vários motivos, dois deles em especial: a canção vira resultado de um projeto estético que precede ou substitui a inspiração; opta-se pela escolha de um gênero amplamente consagrado no manancial do cancionário nacional e estandarte do que se poderia classificar “tradição carnavalesca”, a marchinha, para em seguida “contaminá-lo, ou seja, subvertê-lo pela influência da música pop internacional. Contudo, especificamente para esta pesquisa é um outro ponto que importa sobremaneira, a saber: o uso consciente da vocalidade com o objetivo de transformar ideia abstrata em materialidade audível.

A análise da vocalidade, em “Alegria, alegria” será feita adiante, em bloco com a de “Tropicália”. Antes, gostaria de fazer um rápido comentário referente à recepção, que serve para ilustrar como uma escuta ativa pode ser fundamental para o desenvolvimento de um processo criativo potente (e, por conseguinte, para a construção de uma vocalidade potente). Essa é uma questão filosófica especialmente relevante para a contemporaneidade, uma vez que vivemos em um momento histórico e tecnológico em que uma série de propostas artísticas genericamente chamadas de interativas advogam, tácita ou explicitamente, que o público passa a ser parte da obra a partir do momento em que interage fisicamente

com ela, o que, numa boa parte das vezes, quer dizer “tocar, manipular, pegar”. Entretanto, um ouvinte engajado, ainda que quieto e em silêncio, também pode estar a “tocar” o som, mesmo que (e, talvez, principalmente quando) aparente estar imóvel, ou quase, deixando o corpo ser guiado por essas moléculas que movimentam o ar, são captadas pela orelha, amplificadas e enviadas pelo canal auditivo para o tímpano, que por sua vez transmite a vibração para os ossos do ouvido médio, ocasionando, por intermédio de um intrincado processo físico-químico, que o líquido do ouvido interno se mova e libere estímulos que serão transformados em impulsos elétricos, os quais serão transmitidos ao cérebro por meio dos nervos auditivos.

Toda essa intensa e longa cadeia interativa nada mais é do que a audição. Portanto, a observação de Caetano sobre “o modo como ouvíamos os *Beatles*” não deve passar despercebida, haja vista que possivelmente sublinha o que seria um dos principais objetivos desse trabalho: despertar a vontade de ouvir, crítica e criativamente, o interessantíssimo manancial de canções que formam o mosaico da música popular.

Mas retomemos as citações. Será mais uma apenas. Essa é importante, pois se trata de um cantor analisando outro, a partir dos critérios que norteiam essa tese, qual seja, as implicações poéticas/estéticas da utilização dos elementos materiais da voz. A esse respeito afirma Caetano sobre seu intérprete predileto: “(...)já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e sentidos das palavras cantadas” (grifo nosso).

Ora, temos aqui uma redação que poderia constar desse trabalho, sem modificações. Uma escrita acadêmica, que não se sustenta ao longo do livro (variadíssimo em registros), mas que mostra que, ainda que, sem a obrigatoriedade e tipo de disciplina inerente ao fazer acadêmico, Caetano Coração dos Outros esboça um raciocínio claramente teórico a respeito de seu ofício como músico popular. Tal procedimento – que com certeza, vincula o compositor e cantor a um modo de olhar, senão do academicismo, ao menos das artes de vanguarda e sua troca ao avesso com o academicismo (o antiacademicismo) – influi decisivamente sobre suas construções vocais e denota uma vontade de pensamento que aparece em suas performances como uma espécie de duplo de

suas interpretações. Veloso traz consigo um ghostwriter vocálico que ajuda o intérprete a inscrever em seu aparelho fonador a sombra de inteligência crítica que paira sobre suas entrevistas. Caetano canta com o coração e com astuta racionalidade. Intelectual esperto, anda na corda bamba (ou seria no fio da navalha?) que liga lados que costumam andar apartados: reflexão analítica e afetos populares.

Fundamental dizer que não me refiro aqui à velha e desgastada divisão da cultura entre “alta” e “baixa”. Nada disso. Estou falando sobre duas modalidades de produção de conhecimento humano que costumam andar realmente por searas distintas: o pensamento analítico, reflexivo, acadêmico, voltado, em tese, para a busca de visadas alternativas que buscariam se afastar do senso comum; em oposição ao engenho de produção de afetos, emoções e sentimentos que, devido à sua vocação para entreter e seduzir, costuma impactar um número massivo de pessoas. Essas duas estradas, que costumam preferir caminhar em paralelo, encontraram na vocalidade de Caetano uma bifurcação complexa, que transforma a tensão constitutiva de uma possível contradição em uma solução de feição original.

Dessa feita, pareceu-me justo e vantajoso para os objetivos deste tópico analisar canções que foram compostas após um exaustivo e cuidadoso processo de reflexão (como mostram os já citados trechos de *Verdade Tropical*, além de outras passagens do livro sobre essas duas faixas), pois o cruzamento entre vocalidade e ambições estéticas abre lacunas que podem ser profícuas para os propósitos de nossa investigação.

A respeito de “Alegria, alegria”, gostaria de ressaltar a importância para a eficácia comunicativa da canção do caráter “coringa” do sotaque baiano, que pode se situar, sem esforço, entre uma “nordestinidade” vocálica arquetípica com seus “ós e “és” abertos, e outra vocalidade mais próxima da dicção do sudeste, com seus “os” e “es” fechados. Esse não é um detalhe de somenos importância, mas um fator que, dentro da realidade linguística brasileira, possui grandes implicações. Reparem, pois, que, em “Alegria, alegria”, cuja característica marcante é ser uma marcha de carnaval que soa como antimarcha estilizada, situando-se, portanto, entre a tradição e o cosmopolitismo, os fonemas timbrados de maneira fechada alocam o cantor num tipo de acento mais próximo daquele

que o Brasil estava acostumado a escutar como sendo característico do centro da modernidade e porta aberta para o mundo cosmoplita, ou seja, o do Rio de Janeiro. Não sei se houve por parte do cantor uma consciência fonética estrategicamente definida, mas fato é que as sílabas entoadas à maneira do sudeste preponderam de maneira inequívoca no decorrer de toda a lírica, o que não é uma constante nas interpretações de Caetano, mas uma alternância. Explico melhor: em uma das frases mais emblemáticas de “Alegria, alegria”, podemos escutar Caetano Veloso entoar a seguinte frase: “Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”. Na emblemática palavra “documento” o fonema “o” aparece fechado – não há qualquer diferença entre o jeito que o baiano Veloso emite as sílabas, para o modo como um cantor carioca as emitiria (naquele tempo, 1967, é preciso lembrar o quanto a cidade do Rio de Janeiro estava identificada, no imaginário nacional, com os processos modernizantes que se espalhavam pelo Brasil). Por outro lado, em “Meia-lua inteira”, canção de fortes raízes baianas, composta por Carlinhos Brown dentro de uma estética profundamente identificada com o universo de baianidade, Caetano entoa a mesmíssima palavra como “dóculo”, com seu sonoro “ó” aberto, capaz de arrancar de seu frio austral o ouvinte mais ao sul dos pampas e espriá-lo foneticamente por calorosas praias nordestinas, com suas águas tépidas, brisa morna e coco gelado. Essas duas canções sempre me pareceram espelhadas: enquanto “Alegria, alegria” universaliza signos e símbolos, atualizando o Brasil com o universo pop da época; “Meia-lua inteira” regionaliza o mundo, transformando em Bahia todo o planeta.

Mas tornando à “Alegria, alegria”, canção que tomei como objeto de análise queria fazer mais algumas colocações. Primeiramente, vejo duas filiações possíveis da voz de Caetano ao interpretar essa música que me interessam especialmente, na medida em que permitem compreender processos genealógicos que permeiam a historicidade das vozes na música brasileira, nem sempre tão óbvios quanto supõe algumas vãs filosofias; são duas as filiações que serão pontuadas na vocalidade de Veloso, a saber : João Gilberto e Orlando Silva.

Em 1967, ano de lançamento de “Alegria, alegria”, Caetano ainda se encontrava bem atado ao paradigma cool estratificado pela bossa-nova. Na verdade, seu pensamento sobre música já andava apartado dessa estratificação (e até se poderia dizer que esboçando uma antítese no interior de suas composições),

mas como vida não é biografia, muitas vezes nos deparamos com projetos artísticos cujas possibilidades de realização estão conectadas a momentos anteriores às nossas guinadas de perspectiva. Assim se deu com “Domingo”. Caetano confessa que gravou esse álbum já com a cabeça no que viria a ser o Tropicalismo, mas ainda assim o gravou, pois não era a todo momento que um artista neófito tinha diante de si a oportunidade de registrar e lançar um disco inteiro com composições próprias. Entretanto, mesmo dentro do paradigma cool, Caetano afirma que ficou insatisfeito com sua emissão vocal, cujos ataques ralentados, segundo ele próprio, denotariam uma lentidão de pensamento.

De fato, se ouvirmos “Alegria, alegria”, veremos que há um esforço para atacar as notas com celeridade, que não encontra equivalência em nenhuma interpretação de “Domingo”. Naquela canção, a rapidez com que a voz articula as sílabas nos espaços sonoros, dentro do tempo musical, ou seja, o lugar que a voz escolhe para alocar vogais tônicas e articular consoantes-chave na execução fônica, empresta ao canto uma aura de “esperteza” que incide sobre as notas e seus desdobramentos tanto quanto as sinuosidades da melodia. Já nas canções de “Domingo”, um processo vocálico quase inverso se desenrola sobre a letra e sobre o percurso melódico. Explico melhor: a partir das repetidas audições realizadas para esse trabalho, percebi que um fator produtor de diferença nas interpretações de Caetano, em “Domingo”, é justamente esse atraso vocal que incide sobre absolutamente todas as faixas do disco. O caráter mandrião de “Coração Vagabundo” é emulado e realçado justamente por um preguiçoso e arrastado movimento vocal, como se o próprio órgão simbolicamente associado ao amor e a paixão estivesse a bombear seu sangue afetivo de maneira tão indolente quanto a garganta que, vagarosamente, faz ecoar seu nome. A lentidão da emissão das sílabas, ainda que denote um pensamento que se desdobra lenta e compassadamente, não evoca, diferentemente do que parece sugerir Caetano, um traço de debilidade reflexiva ou de atrofia mental. Não é a identificação com o néscio que habita em mim que irrompe da escuta dessa canção, mas uma empatia feliz e relaxada, referente aos raros momentos em que a desaceleração dos pensamentos permite ao corpo inquieto sentir o momento presente como uma entidade real. Nesse sentido, é importante perceber como emissão e recepção não estão circunscritas à vontade do propositor, ou à sua percepção/desejo de controle

da obra. O cantor, ainda que seja o autor da composição, continua a ser um intérprete ao entoá-la, não tendo, por ser compositor, qualquer privilégio no sentido de “saber mais sobre aquilo que canta” do que outro cantor, ou do que seu público. Aliás, Caetano antevê consequências de seu modo de cantar essa canção que não encontra respaldo no meu modo de ouvir, por exemplo (e, a julgar pela resiliência da música no cânone da MPB, tampouco em outros ouvintes). Para essa investigação, a demora em se fixar junto às sílabas e suas frequências musicais é exatamente o que põe essas interpretações em um patamar de originalidade diante do material músico-textual que, de outro modo, soaria como pastiche do canto de João Gilberto. Essa procrastinação vocálica, ao me afastar do canto objetivo de João Gilberto que, tal lâmina afiada, corta o fruto fonêmico feito faca, confere às gravações de “Domingo” seu quinhão de singularidade. Por isso, considero esse álbum, em certa medida, pré-bossa-novístico, e quem sabe até anti-moderno, a despeito da batida joãogilbertiana do violão, da contenção vocal, do desenvolvimento harmônico repleto de vozes internas que caminham elegantemente através dos acordes à moda de J. Gilberto, etc.

Acrescento ainda, antes de tornar à “Alegria, alegria”, que o papel duplo de repulsão e atração de “Domingo” para com a bossa-nova é reforçado pela escolha de Dori Caymmi como arranjador. Dori tem sua formação musical extremamente atrelada aos paradigmas modernizantes e ao chamado “bom-gosto” de Jobim e seus asseclas. Contudo, traz também “da epigênese da infância” o lado pré-moderno de seu pai Dorival Caymmi. Essa faceta de Caymmi (a pré-moderna), justamente a que ficou de fora da depuração levada a termo pela bossa-nova (mas não do “lado b” de Jobim, que reencontra essa estética pré-moderna paradoxalmente em suas canções orquestrais, villa-lobísticas e marioandradianas), materializa-se nos arranjos de Dori, quiça inconscientemente, formando um eixo canção-arranjo-voz que faz com que esse álbum – que certamente guarda relação com os procedimentos artísticos desenvolvidos pela bossa-nova – termine por soar anterior a ela. Colocado de outra maneira, é como se “Domingo” tivesse surgido de um passado remoto e hipotético, que só poderia existir após o futuro ter existido, futuro este que, por sua vez, integra-se à tradição sendo, por conseguinte, pretérito prestes a se extinguir. O resultado dessa temporalidade errática é que

“Domingo” prenuncia um impasse: e agora José, para onde? Quem responderá tal pergunta de maneira cristalinamente apolínea será a canção “Alegria, alegria”.

5.3

Focando em “Alegria, alegria”

Para quem leu as elucubrações de Veloso a respeito de sua lentidão vocal no já citado álbum de 1967 (“Domingo”), a intenção propositiva no registro de “Alegria, alegria” torna-se evidente e programática: Caetano quer entregar ao ouvinte uma vocalidade ativa, jovial e pulsante. E isso é de fato o que ocorre: pouquíssimo ou nenhum uso do vibrato durante toda a extensão da canção; preferência por ataques rítmicos que privilegiam as consoantes em detrimento da passionalização por meio do alongamento vogais (procedimento que Tatit costuma chamar de “tematização”) durante toda a primeira parte; e um timbre uniforme que cobre por completo a parte A (que se divide em duas subpartes, a saber: de “Caminhando contra o vento” até “cardinales bonitas” e a segunda subparte iniciando-se “em caras de presidentes” até chegar em “bomba e Brigitte Bardot”). Tais procedimentos não são compulsórios, são escolhas. Caetano recentemente cantou “Alegria, alegria”, em um show ao vivo que circula no youtube, utilizando-se fartamente de vibratos e glissandos, o que me parece ser evidência de um atual distanciamento da canção que ele próprio sublinha em algumas entrevistas. O Caetano de hoje traz para sua interpretação o longo trajeto de sua vocalidade, que pouco a pouco se distanciou do cool bossa-novismo, para incorporar e reinventar, dentro de sua própria linguagem e corporeidade, as múltiplas vozes do intérprete. Por isso, os vibratos – banidos pelos cantautores da bossa-nova e minimalizados por João Gilberto – puderam retornar à aludida canção, mas como genealogia vocal, não como programa estético.

Por outro lado, no momento do lançamento de “Alegria, alegria”, o cenário era muito distinto. O jovem Caetano, ainda por se afirmar dentro da música popular brasileira, respirava a tensão da canção que compusera para fundar um movimento de enfrentamento e embate com forças culturais e sociais que, pelo menos em princípio, pareciam melhor articuladas e mais adequadas ao contexto histórico. Natural, portanto, que as escolhas de Veloso a fim de levar a cabo tão

ambiciosa intervenção fossem mais deliberadas/marcadas. Desse modo, ao invés de efeitos vocálicos que desnivelam a tessitura da canção, deu-se preferência a uma uniformidade timbrística que aplaina a superfície melódica, rebaixando seus contornos e relevos em prol de uma planificação fonética. Assim, por meio da reiteração das notas de base (as quais, feito imãs, atraem aquelas que lhes sucedem e precedem) alcança-se o tom melancólico de alguém que, possivelmente arrancado de sua vida prosaica e infanto-juvenil, em razão de sua atividade política, foi, quem sabe, forçado a entrar para a clandestinidade; ou talvez se trate de pessoa que simplesmente rompeu com o padrão de normalidade vigente para se jogar no mundo em busca de aventuras... seja como for, trata-se, sem dúvida, de um homem jovem, que passou a viver sem escola, sem lenço, sem documento, sem telefone, sem fuzis, alguém, pois, que trocou a vida burguesa por outra errática. O contraste entre melancolia/resignação e esperança/juventude – presentes tanto na letra, quanto na melodia, quanto no arranjo e, sobretudo, corporeificada pela vocalidade – é um dos segredos da longevidade de “Alegria, alegria”, velha marcha cheia de novidades sensoriais.

Obviamente que a canção tem outros atrativos, por exemplo, a companheira do herói, que funciona como seu contraplano, ao representar a figura que, ainda atada aos mitos da “Matrix”, materializa sua alienação no investimento que faz em rituais típicos da sociedade burguesa (metaforizado na figura do casamento). No plano vocal, a abdicação da vida pregressa – que agora lhe é alheia, distante, intangível – não desperta um drama, mas uma atmosfera onírica, tal qual um sonho cujos fragmentos, rememorados na aurora, despertam sensações mas não fecham sentidos. Essa distância sugerida por intermédio do texto é abraçada no plano vocal, tanto pela voz macia e aveludada com que Caetano embala as notas, quanto pela falta de ornamentos vocálicos que perfumariam a pele das palavras. Veloso defende a canção com vocalidade sóbria, levemente entristecida e um audível carinho pelo que se foi (a antiga vida), pelo fio que ainda o liga ao que se foi (a namorada), e pela força de esperança que lhe faz querer seguir vivendo (Por que não?).

5.4

Focando em “Tropicália”

Já na canção “Tropicália” a história é outra. O sentido dos vetores se inverte. O pano de fundo da voz, ou seja, o *mood* que atravessa a extensão da canção, é de indubitável alegria, para não dizer euforia, que o refrão vem somente explicitar. Assim, enquanto “Alegria, alegria” desemboca numa tristeza misteriosa que desdiz (ou ao menos complexifica) o léxico de aparente felicidade que canta “O sol nas bancas de revista me enchem de alegria e preguiça” (o que já seria naturalmente tergiversado por uma leitura semiótica que levasse em conta o fato de “O Sol” ser o combativo jornal dividido entre “guerrilheiros e hippies”); Tropicália faz o oposto: tematiza o refrão tornando-o mais rítmico e somático do que a parte A, mais vigoroso portanto. Todavia, a alegria, a potência e a euforia que atravessam a música de lado a lado serão relativizadas por uma letra crítica e ácida que, em uma espécie de quiasma de “Alegria, alegria”, complexifica a ingenuidade de uma proposição ufanista. Em síntese, “Alegria, alegria” é tristeza alegre; enquanto Tropicália é alegria triste.

Por esse motivo, embora muitos coloquem “Alegria, alegria” como a verdadeira canção inaugural daquilo que se chamaria “Tropicalismo”, tendo a vê-la melhor alocada como barreira, cancela, bloqueio, enfim, como o estertor anunciado do fim de um modo de fazer canção (e, portanto, tristonha como uma doce despedida); já Tropicália, com sua potência propositiva, crítica e inflamada, vaticina o nascimento de uma nova pretensão estética (e, como todo nascimento, explode vida para os quatro cantos).

Considerações finais

É bom que se destaque o quão alentador é proceder à análise da obra de Caetano Veloso para os propósitos desta pesquisa. A investigação analítica de seu trabalho ajuda bastante no sentido de tornar evidente o quanto a canção é um circuito que não se fecha se não compreendemos as possibilidades da vocalidade. A voz não é o invólucro de um conteúdo semântico. Ela é, no máximo, a borda involuta que, ao dobrar-se sobre si mesma, confunde a ideia do que é interior e exterior. A voz é fruto e semente, cuja materialidade privilegiará sempre os interstícios do som. Funcionando como uma espécie de fita de Möbius, que se inclina tanto para a palavra-canto quanto para a melodia entoada – sem que possamos precisar o que é dentro e o que é fora – acaba por confundir os limites entre forma e conteúdo. Seja como for, a utilização da voz para entoar fonemas propõe ao interlocutor uma atualização distinta daquela que seria feita por uma proposição que se ativesse tão somente à leitura sobre a superfície do papel com sua orientação espacial/gráfica. A relação da voz com a palavra, da palavra com o som, do som com a melodia, é uma cópula infinita, um emaranhado no qual seria absolutamente arbitrário hierarquizar direções. Os elementos da canção se interpenetram de tal maneira ao serem vocalizados que não podemos classificá-los em categorias estanques como “falo” ou “vulva”. Trata-se de um organismo falovulvico ou vulvofalico que, mais do que existir em simbiose, é o resultado independente de uma amálgama indissociável. A palavra cantada é carnalização poética que cria teias relacionais infinitas com os múltiplos significantes da canção (arranjo, letra, percurso melódico, estados psicológicos). Seus significados restarão sempre adiados, e é por isso que advirto que o que se faz durante essa investigação é literatura, nunca ciência. Não se trata de advogar, num exercício de “sincerídio”, que toda a teorização que erigi para sustentar essa pesquisa é falsa. Trata-se de assumir, com franqueza necessária à busca de uma verdade artística, que as narrativas que busco construir com extrema responsabilidade (e afeto) são frutos de recortes poéticos. Em outras palavras, o que quero dizer é que, embora separáveis para fins de análise, os elementos materiais da voz, assim como a

música e o arranjo, assim como as condições de performance, assim como as condições de recepção e atualização são indissociáveis, incontroláveis e, em última instância, inexpugnáveis. Dito isso, sinto-me finalmente à vontade para afirmar, pois, que sem a voz não existe canção. Sem a vocalidade pode haver palavras mortas no espaço – de uma folha, de um encarte, de uma tela (melhor ou pior redigidas, mas sem sopro de vida) –, pode existir uma melodia musicalmente insuficiente (à exceção daqueles temas instrumentais que são posteriormente letrados); podemos ouvir um ectoplasma harmônico que flutua sobre um triste nada. Mas canção, canção de fato, não existe. Há canção sem letra, mas não sem voz. Canção sem voz é vácuo.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Martins, 1980.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980, ed. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes 2003.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In “Magia e técnica, arte e política”. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNAT, Isaac. Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- CABRAL, Sérgio. A MPB na era do Rádio. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CLAYTON, Martin. Music, Words and Voice: A Reader, ed. Nova York: Manchester University Press, 2008.
- COSTA E SILVA, Paulo. A Tábua de Esmeralda e a pequena renascença de Jorge Ben. Ed. Cobogó, 2014.
- DINIZ, Julio; Giumbelli, Emerson; E Santuza Naves. Reflexão sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2008.
- DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, P.S. & NAVES, S.C. (Org.). Do Samba-canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. Capítulo: Sentimental demais: a voz como rasura.
- GROSSEL, Marie-Geneviève Grossel; HERBIN Jean-Charles. Les chansons de langue d’oïl – L’art de trouvères. Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- HALLE, Thomas A. Griots and griottes: master of words and music. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- HIRSCHI, Stéphane; PILLET, Elisabeth; VAILLANT, Alain. L’art de la parole vive. Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

LADEFOGED, Peter. A Course in Phonetics, 6^a ed. Boston: Cengage Learning, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Análise da conversação. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000

MATEUS, Maria Helena Mira. Fonética, Fonologia e Morfologia do Português, ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

MEDAGLIA, Julio. Música impopular. São Paulo: Global, 2003.

MENEZES, Philadelpho (org.). POESIA SONORA: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

MAMMI, Lorenzo. A fugitiva – ensaios sobre música. Ed. Companhia das Letras, 2017.

NESTROVSKI, Arthur Nestrovski (org). Lendo Música. 10 Ensaio Sobre 10 Canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Entre voz e letra – O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: 2^a ed. Pallas, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis: editora Vozes, 1997 – Vozes.

TATIT, Luiz. O Século da Canção, 2^a. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. A canção, eficácia e encanto. São Paulo: Atual Editora, 2004.

TATIT, Luiz; Lopes. I. C. Elos de Melodia e Letra – Análise Semiótica de Seis Canções, ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz; MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur. Três canções de Tom Jobim. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

TATIT, Luiz. Todos entoam. Ensaio, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. Semiótica da Canção – melodia e letra. Ed. Escuta, 2007.

THOMAS, Rosalind. Letramento e Oralidade na Grécia Antiga, ed. São Paulo: Odysseus, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro, volumes 1, 2 e 3. Ed. 34.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. Ed. Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007
WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

WISNIK, José Miguel. Sem receita. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZÉ, Tom. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZOLLO, Paul. Songwriters on songwriting. Ed. Da Capo Press, 2003.

ZUMTHOR, Paul. La Poesie et la Voix dans la civilisation médiévale, Paris: ed. Presses universitaires de France, 1984.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral, Rio de Janeiro: ed. Belo Horizonte: UFMGano, 2008.

ZUMTHOR, Paul. Babel ou o Inacabamento, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura, 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. Escritura e Nomadismo. (1990), ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. Tradição e Esquecimento, ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz, Ed. Companhia das Letras, 1993.

Artigos oriundos de sites especializados na web

COSTA E SILVA, Paulo. <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais>

COSTA E SILVA, Paulo. Tim Tim por Tim TIM: A música de João Gilberto. <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/253>

COSTA E SILVA, Paulo. Imbatível ao extremo – Assim é Jorge Bem Jor! <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>

CRISTÓFARO-SILVA, T.; Yehia, H. C. Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia. CD-ROM, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012. Disponível para download em: <http://fonologia.org>. ISBN 978-85-7758-135-1.

PERRONE, Charles. Poesia Concreta e Tropicalismo. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo>