

Patricia Soares Paterson

TER VOZ, "ATÉ SANGRAR": DO QUE RESSOA NO CANTO DE ÁUREA MARTINS

Psicanalista, mestre
em Teoria Psicanalítica
pela UFRJ, doutoran-
da do Programa de Pós
Graduação em Ciência
da Literatura da UFRJ

Resumo

O presente artigo é dedicado ao tema da voz no canto popular, tendo como corpus um recorte do disco "Até Sangrar" (2008), da cantora Áurea Martins. Através das noções de escuta, ressonância e performance, indagamos "o que é ter voz?", tendo como ponto de partida uma experiência vivida pela cantora em seu início de carreira. Buscaremos pensar a materialidade da voz à beira do sentido, entre os campos da psicanálise, da literatura e da música.

Recebido em: 19/07/2025
Aceito em: 09/10/2025

Palavras-chave

Voz. Escuta. Ressonância. Canto. Áurea Martins.

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 30, 2025.
ISSN: 1679-6888

Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem [...]

Jean-Luc Nancy, *À Escuta*, p. 163

Materialidade de uma voz

Eu acho engraçado,
quando um certo alguém se aproxima de mim
trazendo exuberância, que me extasia
Meus olhos sentem, minhas mãos transpiram
É o amor que eu trago há muito dentro em mim
e é a voz do coração que canta assim,
assim...
(ALF, "Ilusão à toa", 1961)

Cantando esses versos, Áurea Martins introduz *Até sangrar*,¹ acompanhada do piano de José Maria Rocha, o Zé Maria do Terra Trio,² grupo instrumental que aparece ao lado da cantora em grande parte do belíssimo disco. O pianista assina também, junto dos dois irmãos que compõem com ele o trio, o arranjo da canção “Ilusão à toa”, de autoria de Johnny Alf (1929-2010).³

Zé Maria introduz em arpejo as notas do acorde, uma a uma, preparando a entrada da voz firme de Áurea Martins. Firme e ave-ludada, portando uma certa rouquidão que lhe é característica e que dá a ela o aspecto noturno, marca de sua forma de entoar. Já nos primeiros versos, referidos acima, percebemos alguns traços do canto de Áurea que nos acompanharão através da trajetória de escuta aqui proposta.

A firmeza de uma voz que se coloca com um tom grave, não propriamente em relação à altura, isto é, à frequência das notas, mas sim, à gravidade de uma emoção que aparece, já no primeiro momento, de forma inequívoca. Fazendo entrar a cantora, de corpo inteiro, ou melhor, trazendo-a, através de sua voz, para bem perto de nossos ouvidos. Não há dúvida, hesitação, mas ataque preciso de uma nota pela qual o ouvinte é capturado, um tanto quanto de surpresa, em direção à gravidade da emoção. Não sem alguma ironia, que a letra da canção, pouco a pouco, nos confia, permite que apareça, à medida que a voz de Áurea vai por ela se deixando revestir.

Grave, portanto, ainda que atinja notas agudas, com a maestria de quem sabe lançar mão da técnica a serviço da emoção e da beleza em jogo na experiência auditiva, sem se perder em momento algum da simplicidade como fio condutor. Fio esse, aliás, que nos conduzirá ao longo de todo o disco, traçando precisamente esse horizonte: a experiência da beleza reside na simplicidade — é o que nos conta o canto de Áurea.

O intervalo de notas que desemboca em uma suspensão; o rastro de ar que ainda se faz ouvir ao final da pronúncia; uma pausa e a entrada do silêncio, que impressiona por sua potência; a dinâmica; o tensionamento das notas agudas; o tempo que escolhe dedicar a cada sílaba ou fonema, às vezes mais arrastado, outras, apenas de passagem; o uso do vibrato: recursos que trazem força, delicadeza e sofisticação ao canto. A imagem criada textualmente pela letra da canção: “quando um certo alguém se aproxima de mim/ trazendo exuberância, que me extasia”, se apresenta, materialmente, através da voz de Áurea Martins, deixando-nos todos, que somos sensíveis a essa presença, em êxtase, diante de tamanha exuberância e grandiosidade.

¹ Álbum lançado pelo selo Biscoito Fino (2008), composto de 14 faixas interpretadas por Áurea Martins, com as participações especiais de Alcione, Emílio Santiago, Francis Hime e João Donato. Pode ser escutado na íntegra através do link: <https://tinyurl.com/5dshjszwz>.

² O conjunto musical é formado também pelos irmãos Fernando Costa (contrabaixo) e Ricardo Costa (bateria). Criado em 1966, acompanhou a cantora Maria Bethânia em diversos shows e gravações, durante as décadas de 1960, 1970 e, ainda nos anos 1980; além de outros artistas, como Nara Leão, Sidney Miller, Sueli Costa e Martinho da Vila.

³ É digno de nota, que a canção do importante compositor da bossa nova tenha sido escolhida para abrir o repertório gravado no álbum, haja vista sua presença marcante no percurso de Áurea e a grande proximidade pessoal entre os dois.

O corpo todo sente: “é o amor que eu trago há muito dentro em mim/ e é a voz do coração que canta assim/ assim...”. Um artifício de oralidade — “assim...” — abre espaço para a entrada da voz que canta, pronta para contar uma história, a sua história, chegando bem perto do outro que se encontra à escuta. O que nos diz esse verso — assim canta a voz do coração — se não, precisamente, algo que a reticência configura enquanto espaço vazio e que a voz do canto irá explorar, simplesmente deixando-se vibrar no tempo, por sobre uma base instrumental que a segura em seus braços, como uma rede que impede a queda da artista que se lança ao salto?

O recurso de presença e aproximação daquele que ouve se confirma nos versos que seguem, a saber: “olha.../ somente um dia longe dos teus olhos/ trouxe a saudade do amor tão perto/ e o mundo inteiro fez-se tão tristonho”, indicando o tom intimista que está por vir no disco, como um todo. Um tom que dialoga perfeitamente com a história de Áurea, cuja carreira teve início como *crooner* de baile e cantora da noite. Formada, portanto, no trabalho do canto em conjunto com o acompanhamento instrumental e na própria experiência de colocar a voz, articulando-a entre projeção, impostação, pronúncia e intenção.

Nas páginas que seguem, é a materialidade da experiência da voz, canto, presente na performance de Áurea Martins que estará no centro. O desafio é encontrar palavras para nomear e referências que permitam elaborar essa experiência. Será necessário, para tanto, buscar estratégias que nos guiem a fim de evitar as tendenciosas armadilhas do imaginário ou da significação, do comentário que se fecha em sentidos supostamente universais, ao custo das apostas éticas em jogo nessa pesquisa. Nosso objetivo é encontrar as formulações que permitam traduzir, ou ainda, transmitir, essa experiência, que se apresenta entre a voz e o silêncio, indicando caminhos de escuta para os nossos tempos. Trata-se de um esforço de tradução do campo sonoro, em palavras que tornem a experiência, em alguma medida, compartilhável.

Buscaremos trazer à cena do texto essa voz com toda sua exuberância, a partir do recorte do disco *Até sangrar*, que acreditamos poder ensinar sobre a musicalidade e a ressonância. Parece conter, além disso, um estudo sobre o ritmo a partir de uma apropriação muito singular ou, ainda, uma investigação minuciosa do peso de cada palavra e de cada pausa, de cada nota e cada suspensão. Percebe-se o entrosamento da voz com o arranjo e o acompanhamento, justamente pela sensação de fluidez com que parecem se entrelaçar, indicando uma articulação justa, sem sobras ou sobreposição, onde não há um sem o outro, a voz e os instrumentos que compõem o arranjo.

Ter voz, Até sangrar

No site do selo Biscoito Fino,⁴ lê-se a seguinte descrição:

Este CD é a realização de um antigo sonho acalentado por Hermínio Bello de Carvalho. Desde que num musical de TV comandado por ele, há vários anos, ouviu Áurea cantar 'Embarcação' (de Francis Hime e Chico Buarque), Hermínio embarcou na dela e não a perdeu de vista nunca mais (BISCOITO FINO, Rio de Janeiro, s.d.).

⁴ Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/cd/cd-aurea-martins-ate-sangrar>. Acesso: 20 out. 2025.

Fazendo uma brincadeira com o sentido da letra de "Embarcação", canção que encerra o disco, esse recorte esclarece a participação determinante do grande compositor Hermínio Bello de Carvalho — também responsável por visibilizar grandes vozes, como Clementina de Jesus (1901-1987) —, com seu entusiasmo em realizar o projeto. Com roteiro e concepção de Hermínio com Zé Maria Rocha e produção de Martinho Filho e Fernando Temporão, *Até sangrar* foi lançado em 2008.

Mulher negra vinda do subúrbio da zona oeste carioca, conforme relata Lúcia Neves (2017, p. 21-36), na biografia *Áurea Martins: a invisibilidade visível*, atualmente com 85 anos, mais de 50 de carreira, Áurea segue em plena atividade com seu canto noturno e timbre marcante. Recebeu, por *Até sangrar*, o prêmio de melhor cantora de MPB (2010). Feito inédito para uma mulher negra, o prêmio recebido pela categoria da música popular brasileira e não o de cantora de samba.

O disco anterior a esse — o primeiro que lançou por uma gravadora⁵ — foi *O amor em paz*, de 1972. O longo intervalo de mais de trinta anos entre as duas gravações não foi por acaso. Uma vez lançado, *O amor em paz* foi abafado, ao que tudo indica, precisamente, por não se tratar de uma cantora de samba. O estereótipo da mulher negra cantora de samba parecia delimitar o lugar social que caberia à cantora ou, até mesmo — por que não dizer? —, o alcance de sua voz, como conta a própria, em entrevista publicada no livro *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*, de Ricardo Santhiago (2009, p. 235-236).

Áurea, que transitava com destreza entre a bossa nova, o jazz e o samba canção, e não estava disposta a se enquadrar em estereótipos para ser aceita e obter sucesso de grande mídia, encontrou na noite um lugar onde poderia levar o seu canto, com liberdade. Um lugar onde, segundo conta, aprendeu a empostar a voz, pode afirmar suas escolhas de repertório, foi acompanhada por

⁵ Entre *Amor em paz* e *Até sangrar*, Áurea lançou um disco independente, em 2003.

grandes músicos e, inclusive, aplaudida e admirada por algumas de suas referências, como Elizeth Cardoso, que saía de casa para ouvi-la cantar.

Acerca da capa de *Até sangrar*, que traz, em suas palavras, “uma mulher com cara de africana mesmo. Sem tirar nem pôr” (SANTHIAGO, 2009, p. 238) — em referência à fotografia de autoria de Walter Firmo,⁶ que destaca as feições e marcas, inclusive, do tempo, presentes no rosto de Áurea, e mesmo se tratando de uma imagem de perfil capta a gravidade do olhar da cantora. A cantora observa que o preconceito em torno do estereótipo também teve consequências sobre o alcance do disco, que de início não despertou muito interesse de público, embora as repercussões de crítica tenham sido muito positivas.

No documentário *A dama da noite Áurea Martins* (CHAVES; FÁVERO; NOURY; MORAGAS, 2020), Áurea relata um episódio vivido em seu início de carreira, quando se preparava para participar do programa de auditório *A grande chance* (1969), na extinta TV Tupi, e um produtor, questionando sua participação, disse a seu respeito: “ela não tem voz”. Esta fala impactante, feita em terceira pessoa, ainda que em sua presença, referida à voz baixa e rouca da cantora quando fora do microfone, segundo sua própria interpretação, traz implícita a marca de uma estratificação social segundo a qual a voz está atrelada a posições de poder. Esse relato nos leva, então, a questionar “o que é ter voz?” — para a psicanálise, a poesia e a música. Uma pergunta que, é preciso sublinhar, não é universal, a qual, entretanto, pode nos abrir caminhos de escuta ampliados acerca da questão da voz.

Com Áurea Martins e inspirados na discussão fundamental levantada por Gayatri Spivak (2021) acerca do tema no livro *Pode a subalterna tomar a palavra?*, indagamos: o que é ter voz, para uma cantora negra no Brasil hoje? Não se trata de pretender dar voz a ela, mas de localizar o silenciamento como questão e, a partir disso, procurar indicações de saídas (ou entradas) possíveis, levando-se em conta as especificidades sócio-históricas e territoriais.

Trata-se, antes de mais nada, da possibilidade de ler o que se apresenta na trajetória de Áurea, entre sua história de luta pessoal e uma vida dedicada ao canto popular — uma “operária da música”, como se denomina —, como uma demonstração, em ato, muito precisa e singular, da questão que nos causa: a materialidade da

⁶ A imagem da capa pode ser consultada no site do selo Biscoito Fino, que lançou o disco. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/cd/cd-aurea-martins-ate-sangrar>. Acesso: 21 out. 2025.

voz, com o que isso comporta de ressonância, isto é, de vibração e abertura à vida. O que está em jogo, portanto, ao contrário do que seria a posição de querer dar voz a alguém, é antes o interesse de localizar e indicar os meios pelos quais, com o seu canto, Áurea Martins se faz escutar.

Em entrevista ao programa *O som do vinil*, do músico Charles Gavin,⁷ Áurea (2020) defende que, “quando se canta, se exterioriza muita coisa que se tem por dentro, de que não se pode falar”. Para ela, “o canto sempre foi uma sessão de análise”, relata, detalhando o processo de escolher um repertório e se debruçar sobre ele: buscar em si mesma as referências para construir uma interpretação que seja sua de cada canção. “Um verdadeiro processo, que deu certo”, pontua, mencionando que em muitos momentos não teria motivos para ser uma pessoa alegre, devido, por exemplo, aos episódios de racismo e preconceito vividos ao longo de sua carreira. Encontrava em si mesma as formas de fazer isso.

⁷ O programa, transmitido pelo Canal Brasil, pode ser acessado na íntegra pela plataforma youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZmjlezfTc0>. Acesso: 21 out. 2025

Há um saber no som das palavras

A clínica da psicanálise está centrada na voz e encontra nela esse objeto que é, a bem dizer, sua matéria. É pela voz (e o silêncio) que se pede ajuda, se endereça, se formula uma demanda; é a voz que propicia o tratamento, permite o laço transferencial, mas também que denuncia o mecanismo da resistência, o qual, muitas vezes, cria obstáculo ao trabalho analítico. A invenção da psicanálise, com a afirmação do pensamento inconsciente — fundação mesmo de uma outra língua, um outro código —, situa o psicanalista como este que está à escuta. O que quer dizer, estar à escuta? — esta foi uma das perguntas que nos trouxeram até aqui.

Freud atribui à literatura um lugar privilegiado, enquanto interlocutora das reflexões sobre sua prática. Chegou a afirmar inclusive que o artista precede o psicanalista (FREUD, 1969b, p. 50), indicando seu interesse por esse saber genuíno envolvido no fazer artístico. Por outro lado — apesar de estabelecer sua clínica baseada na escuta, em detrimento do olhar e da posição central que este último detinha na clínica médica —, nunca se interessou pela voz e seus produtos, enquanto objeto de investigação.

Queremos indicar, com isso, o interesse específico de Lacan e, particularmente, daqueles que seguiram seu ensino, por esse eixo da experiência, a saber: a dimensão do sonoro. Lacan (2005) inclui a voz e o olhar como objetos para a psicanálise, ao lado de outros, que

havia sido situados como tal desde Freud (1969a, p. 170-172), quais sejam: os objetos oral, anal, genital e fálico. O *Seminário, livro 10*, no qual Lacan (2005, p. 113-127) desenvolve o conceito de objeto a, não à toa, é o mesmo seminário em que trata da angústia. Há, com efeito, uma relação estreita entre o tema da angústia e a problemática do objeto, para a psicanálise. A voz põe em evidência esta relação.

De início, Lacan (2008a, p. 136) trabalha com o que nomeia de objeto voz como um conceito importante a partir da loucura, da clínica das psicoses — particularmente, com a alucinação auditiva, que acentua o caráter invasivo da voz. Em paralelo, vamos encontrar também o caráter constitutivo da voz na formação do “Eu” e da instância do “Supereu”. Instância à qual está atribuída a função de censura moral, de crítica, tendo também um caráter invasivo, parasitário, ainda que se saiba que essa voz não vem de fora, à diferença da experiência de alucinação auditiva, psicótica.

A psicanálise é uma clínica da escuta. Houve, entretanto, mudanças importantes na forma de conceber a atuação do psicanalista, com o percurso de Lacan e a apropriação, em sua prática, de aspectos, desde a fenomenologia, passando pelo estruturalismo, com a lógica do significante (LACAN, 1998b, p. 504), até chegar à dimensão do gozo e do que vai chamar mais tardiamente em seu ensino de letra e *lalíngua* (LACAN, 2008b, p. 109), indicando que o sonoro deixa marcas no corpo que remontam a esse tempo anterior à linguagem tornar-se operativa, passível de significação e um meio de se comunicar. Quando a linguagem seria apenas o que chamou de gozo de *lalíngua*.

Lacan se interessou pelo “saber que há no som das palavras”, destaca a escritora e psicanalista Lucia Castello Branco (2023, p. 107), o que se reflete em sua abordagem, na busca pelo significante esvaziado do sentido e do significado. Dirige sua atenção à costura dos significantes, às ondas sonoras, aos silêncios, pontuações, emprego, escolha, ou seja, está interessado em apreender de que forma cada sujeito se expressa, mais do que pelo conteúdo da história. Localizou aí os fundamentos de um trabalho em torno da letra, com o sujeito em sua singularidade, tomando-o a partir de sua posição diante do Outro na fantasia.

Com isso, nos aproximamos da voz com sua posição de borda, conforme trabalhada por Jean-Luc Nancy (2013), em seu livro *À escuta*. O filósofo aborda a dimensão sonora da experiência humana e assinala que, no caso da escuta, há uma relação muito particular do par auditivo com o sentido inteligível, que podemos ler como uma particularidade da relação entre o som e o sentido. Nas palavras do autor:

a escuta se dirige a — ou é suscitada por — aquilo em que o som e o sentido se misturam, ressoando um no outro, ou um pelo outro. (O que significa que [...] se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido.) (NANCY, 2013, p. 163).

Como assinala Marília Librandi (2020, p. 69), Nancy propõe a ressonância como fundamento de todos os sentidos, o que se reflete na distinção explorada pelo filósofo entre o 'ouvir' e o 'escutar', entre o sentido sensível e o sentido sensato. Esta distinção permite à autora dar um passo além, localizando aí dois aspectos desse atributo que está na base de toda escuta: da ressonância semântica, associada ao processo de ouvir o significado da mensagem, à vibração corporal, relacionada ao mecanismo de escutar, desarticulado do sentido.

Voz na borda do sentido, delimitação de bordas, corpo-borda, corpo-imagem que diferencia o sujeito do outro externo. Notamos que a voz tem um lugar privilegiado para pensar um dentro e um fora, na construção de um limite, inclusive os limites do "Eu" em sua constituição, já que é a partir da imersão na linguagem que o "Eu" pode se enunciar e se diferenciar do outro. Surge, assim, um paradoxo, já que o ouvido é esse órgão pelo qual o "Eu" vai poder se diferenciar e, ao mesmo tempo, é também por ele que poderá ser menos "Eu", visto que pelo ouvido esse "Eu" se *olvida*, esquece de si, dissolve-se no Outro e recebe mais do que enuncia. "As orelhas não têm pálpebras": essa observação precisa do poeta Paul Valéry (*apud* NANCY, 2013, p. 168), aponta, justamente, para o fato de que o sonoro invade, avança. O sonoro aqui não está restrito ao audível e buscaremos pensar em termos de ressonância, enquanto vibração que alcança um corpo.

À escuta, à beira

Retornemos ao nosso percurso de escuta. A primeira faixa do disco inicia, como vimos, com "Ilusão à toa" (Johnny Alf), interpretada pelo Terra Trio e por Gabriel Grossi na gaita (harmônica), somados à voz de Áurea Martins. Aos versos iniciais, referidos no início do texto, segue-se:

Olha...
somente um dia longe dos teus olhos
trouxe a saudade do amor tão perto
e o mundo inteiro fez-se tão tristonho

mas embora agora eu te tenha perto
eu acho graça do meu pensamento
a conduzir o nosso amor discreto

Sim,
amor discreto pra uma só pessoa
pois nem de leve sabes que eu te quero
e me apraz essa ilusão à toa
(ALF, "Ilusão à toa", 1961)

O canto pausado que escutamos no início da canção aproxima-se da fala e, à medida que avança, a voz parece puxar o acompanhamento, que vai ganhando mais espaço. A letra da canção fala da solidão com um tom de ironia, "eu acho engraçado quando um certo alguém se aproxima de mim, trazendo exuberância": a voz acompanha e dá destaque a essa aproximação, conduzindo à fala, que se endereça ao objeto amado. "Olha..", traz os outros instrumentos musicais do arranjo com mais presença, o baixo, a bateria elegante e a música ganha corpo. Da fala ao pé do ouvido, a voz cresce junto com a entrada dos instrumentos, num diálogo expressivo.

As imagens da distância do amor, marcadas por certo exagero ("somente um dia longe"), contrastam com a voz precisa, sem sobras. O amor trazido dentro tem expressões no fora, aparente, do corpo: as mãos transpiram e a voz do coração canta essa saudade, permite aproximar-se. O "engraçado" do início retorna: "acho graça do meu pensamento a conduzir o nosso amor discreto", e fica mais claro esse amor que é vivido à distância, como uma "ilusão à toa". Entra, enfim, o solo de gaita que dialoga com a voz e dá um tom trágico para esse desfecho. Trata-se, afinal, de uma ilusão que apraz. A intenção do canto de Áurea vai nos conduzindo pelos diferentes movimentos da canção, modulando e dando lugar a essa aproximação engraçada, desconcertante, e essa distância sentida.

O piano forte, a voz em destaque. Bateria e contrabaixo entram com sutileza e elegância, após a abertura feita nos acordes do piano aos quais se soma a voz firme, porém um tanto sussurrada, o que gera um clima intimista. A esse abrir das cortinas acrescenta-se o solo agudo de gaita, trazendo uma dose de tensão que abre espaço para a entrada da música "Pensando em ti" (David Nasser / Herivelto Martins), em um arranjo emendado no formato de *pot-pourri*, compondo ainda a primeira faixa do disco. Na passagem entre as duas canções, percebemos a entrada do bongô, instrumento percussivo que traz um balanço e remete ao gênero do bolero, também muito presente na noite carioca, na segunda metade do século XX.

A primeira faixa do álbum chega, assim, a um fechamento trágico, dramático, ainda que magistral, por sua precisão e habilidade técnica. A imagem trazida pela letra da canção faz recurso à hipérbole para dar uma ideia do quanto o pensamento do narrador está tomado pelo ser amado, quando não há jeito de escapar nem espaço para mais nada, nem mesmo em suas orações. Implora, então, o

eu lírico por um instante de paz, sob o fundo agudo, quase gritado da gaita, somado ao ritmo quebrado, algo misterioso, da batida do bongô. Ouve-se a voz, sussurrada, ainda que vibrante:

nos cigarros que eu fumo, te vejo nas espirais
nos livros que eu tento ler, em cada frase tu estás
nas orações que eu faço, eu encontro os olhos teus
me deixe, ao menos, por favor pensar em Deus
(NASSER; MARTINS, “Pensando em ti”, 1957)

Forma-se, no encontro das canções, um *medley* improvável, misturando-se uma música na outra, rumo ao seu desfecho. Com efeito, mais do que justapostas em sequência, apresentam-se entrelaçadas uma na outra, deixando aparecer um jogo entre a voz e o sentido melódico e inteligível das canções. Conforme Nancy (2013), “é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe” (p. 163). A voz, ou o som, tem a característica de ressoar, de ser fluida, líquida e de entranhar sem barreiras. O recurso da combinação entre as canções, empregado no arranjo que estamos trabalhando, favorece a escuta desse jogo de deslocamento do sentido que produz uma quebra de expectativa. Dito de outra forma, no *medley*, o sentido ressoa. O audível, nesse sentido, não se restringe às frequências e ondas sonoras que atingem o aparelho auditivo e se traduzem por alguma significação.

Escutamos no canto de Áurea: a voz está no limite do sentido. Nem dentro, nem muito menos fora dele, mas no limiar e, por esse motivo, cabe pensá-la nesse ponto de encontro e desencontro entre os campos da psicanálise, da literatura e da música. Assim como pensamos a operação do psicanalista mediante a intervenção, a interpretação e o corte, o poeta traz à cena a prosódia, o ritmo e o corpo da performance, e o canto, por sua vez, situa ainda a dimensão de intenção, o entoar e o sopro. Cada uma dessas operações – não exclusivas ou excludentes –, em seu trabalho com a voz e o silêncio, nos ensina sobre o caráter sutil e as nuances deste objeto.

Destaca-se, assim, com a dimensão da borda ou beira na qual a voz se situa, a própria noção de ruído, o qual opera como o “fundo” caótico sobre o qual a música surge, organizada. O ruído, embora esteja sempre nos rodeando, no entanto, é isolado, deixado de fora, não incluído no que é considerado significativo do sonoro. Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik (1989, p. 28-33) indica que a música contemporânea dá um novo lugar ao ruído, e proponho aqui que o canto popular, com sua simplicidade, também encontra legitimidade na presença do que poderia ser considerado ruidoso, inadequado (ou mesmo inacabado), do ponto de vista clássico, quanto ao que se considera, tradicionalmente, como belo, harmônico.

Com isso, escutamos a voz em sua relação com a questão do sentido, bem como articulada a uma escrita, a uma leitura, ao silêncio ou à ressonância. A voz é experimentada como o que há de mais íntimo e de mais estranho ao sujeito — o efeito ambivalente do *infamiliar* freudiano (2019, p. 47; 49; 85), que acentua como a voz, tal uma fita de *moebius*, subverte o limite entre o dentro e o fora do corpo.

Do que ressoa

Entre escuta e silêncio, encontramos a ressonância como bússola, instrumento de navegação em tempos de baixa visibilidade, com o pesquisador e músico experimental Tato Taborda (2021). A materialidade do som faz aparecer seu aspecto de ressonância, vibração não capturável pela dimensão lógica e racional da experiência.

A ressonância, ou vibração por simpatia, “por afinidade de frequências, acústicas e de afetos” (TABORDA, 2021, p. 19), não é um princípio abstrato, como pode parecer. Longe disso: Taborda propõe um deslocamento da matéria à metáfora, tendo a ressonância como bússola que pode apontar caminhos de saída da névoa espessa. Se, de um lado, temos um contexto de âmbito planetário no qual práticas de abafamento de singularidades vão ganhando força, é preciso encontrar formas de nos guiarmos para fora do labirinto de baixa visibilidade e de relações mudas.

Só ressoa em um corpo a frequência que já o habita, isto é, só interessa e desperta um corpo o que já lhe era próprio — eis o princípio da vibração por simpatia, conforme Taborda (2021, p. 66). Partir da ressonância como bússola ou princípio norteador, implica, assim, considerar a dimensão do coletivo, de um “nós” em questão na experiência singular. O comover, essa conjunção vibrátil que o sonoro é capaz de produzir, tem ainda o efeito de despertar os corpos de suas individualidades isoladas, vivificando-os.

De volta à Áurea: há uma conversa entre as canções que se combinam na primeira faixa do álbum, arranjadas entre si, de forma bastante original. A abertura do *Até sangrar* cria um clima intimista, em que chegamos perto, a ponto de escutar a respiração da cantora, o ritmo envolvente do contrabaixo, a cadência firme e sutil marcada também pela bateria, além de podermos perceber com nitidez as nuances da escolha de repertório, na qual tradição e novidade se fazem escutar, trazendo frescor à cena. Repertório que traz notas de um drama rasgado, interpretado como quem conta uma história, sabendo se servir dos recursos musicais, mas também cênicos e performáticos.

É possível escutar o gesto de Áurea, em sua forma de entoar. Gesto que indica, enfim, uma posição de enunciação, para além do

enunciado, do sentido dos versos cantados, da melodia em cada nota afinada, de uma divisão rítmica precisa, solta, inventiva. A posição segura na enunciação é o que permite à cantora passear por um repertório tão desafiador, posto que rebuscado, efetivamente, do ponto de vista técnico, melódico e harmônico, mas também e, principalmente, por se tratar de um repertório capaz de rasgar e, de fato, fazer sangrar. Deve-se a isso, apostamos, a sua possibilidade de ir ao limite, sem romper-se de vez (nem tampouco fazer romper a quem se encontra à escuta), e nos permitindo, ao público “presente” neste espetáculo íntimo, acompanhar, junto à cantora, no fio tênue, na corda bamba das bordas do corpo.

Trata-se de um canto que faz aparecer, com precisão e delicadeza, a beira entre o sentido da canção e a gota de sangue que pinga dela, sem ser diretamente atribuída ao sentido, já que não se reduz a ele, nem tampouco, desvinculada dele. Como o verso e reverso de uma mesma fita que, numa virada, permite aparecer a carne, não sem o tecido, permanecendo assim, no limite da possibilidade da existência do que reúne, do que mantém unidas as duas bandas, sem rompê-las. Cada palavra pronunciada com a atenção de quem se apropria, a torna sua, deixando clara essa relação entre a enunciação, a decisão e o estilo que delimita e, portanto, circunscreve, ou seja, estabelece as possibilidades de cada um.

Podemos pensar neste como um primeiro movimento do disco, uma espécie de convite a adentrar o universo de Áurea, a sangrar junto. Uma vez aceito o convite, descobrimo-nos transportados àquele ambiente do piano bar, onde a cantora iniciou sua longa carreira como cantora da noite, ou ainda aos bailes de salão nos quais se formou como *crooner*, sempre bem acompanhada, de músicos e também de público. O canto de Áurea Martins é presença que ressoa. Uma manifestação da ordem do acontecer, não do ser ou de uma essência.

No campo da psicanálise, se existe algo como uma substância, essa está atrelada à materialidade do som, que dá poderes à palavra e, portanto, ao silêncio no qual o som pode reverberar. Com efeito, nessa perspectiva, a voz se encontra mais no ruído ou no silêncio, do que na fala propriamente dita, ou seja, no inaudito. Lacan (2008b), em seu *Seminário 20*, compartilha com o leitor: “Seria preciso, alguma vez — não sei se jamais terei tempo —, falar da música, nas margens” (p. 124). Diante do desafio, propomos essa via: o trabalho através da canção posta em cena pelo canto popular, na voz de uma cantora, cuja forma de entoar consideramos ser ressonante.

De acordo com as premissas colocadas, a oralidade ou, mais precisamente, a vocalidade — em consonância com o medievalista e crítico literário Paul Zumthor (2014) —, não se reduz à voz, fa-

lada ou cantada, pois há algo da voz que pode ser identificado no texto, ou ainda, inversamente, algo que pode se depositar como letra no corpo, a partir do registro sonoro. Se, conforme Nancy (2013), o paradigma da visão na filosofia tende a deixar de fora um campo da experiência que passa pela escuta, nossa pergunta é o que a dimensão da voz pode ensinar, quanto ao que toca no corpo enquanto afeto e escapa ao sentido inteligível, mas permite inscrever algo do impossível.

Daí nos interessarmos, ainda, pela noção de performance. Ruth Finnegan (2008, p. 15) se dedica a pensar o tema, levantando uma importante pergunta: “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. A autora, pesquisadora em etnomusicologia, observa que, de maneira geral, tendemos a pensar a canção como articulação entre música e poesia, onde o sentido fica associado ao texto poético e a dimensão da emoção, ao som e à música. O ponto de partida de sua pesquisa, por outro lado, foi o de tomar a canção (e a poesia oral) menos como texto do que como performance. Fazendo eco a Zumthor, destaca que “para analisar a palavra *cantada* precisamos entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz – afinal, o *canto* é em si próprio entendido como um marcador de ‘performance’” (FINNEGAN, 2008, p. 19).

A técnica do canto popular visa propiciar ao fenômeno vocal uma realização em toda sua complexidade, desde o princípio: sopro, ar, respiração, fluxo, passando pela sua fonte, na garganta e pregas vocais, até o chamado filtro, espaços no corpo por onde a voz pode ressoar. Tal amplitude da experiência vocal, através da qual Áurea nos conduz com leveza e precisão — com sua escolha precisa do emprego da emoção e do uso das pausas, dinâmica e divisões rítmicas —, cria condições para esse “fazer ressoar” que tem início no corpo da artista, tendo o outro corpo como interlocutor. A escuta em questão está para além dos ouvidos.

Inspirados pelo poeta e dramaturgo francês Valère Novarina (2009), em *Diante da palavra*, diríamos: a língua não serve para comunicar. “O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra” (NOVARINA, 2009, p. 14). Da mesma forma que defende Lacan (1998a), em seu “Discurso de Roma”. No canto de Áurea Martins, a língua dança. Sua voz-matéria tem a qualidade de ser flecha que alcança os ouvidos de quem se deixa comover, ser movido por ela, isto é, *com* ela.

Cantora da miudeza, é capaz de transmitir na voz a marca da sutileza numa pausa, uma entonação, uma divisão rítmica. O corpo da artista que, em sua performance, explora os espaços de ressonância, deixa aparecer um vazio que convoca para a cena o corpo

daquele que ali está à escuta — o qual, por sua vez, não pode mais permanecer passivo no encontro que, assim, se produz. A voz aparece aí como dispositivo de um fazer ressoar ou, talvez, mais precisamente, de um deixar vibrar.

Para concluir, os cantares e cadências, como Leda Maria Martins (2021, p. 97) nomeia o fazer musical complexo e performático, em seu inspirado (e inspirador) livro *Performances do tempo espiralar*, dão lugar a algum divertimento, ao lado do aspecto ritual, da técnica. Esse fazer, sobretudo, dá lugar à contação, pelo negro, de sua própria história. Articulam-se assim, numa tessitura poético-musical, voz, performance, gesto e memória.

Referências

- CASTELLO BRANCO, Lucia; SOBRAL, Ayanne. **O que é psicanálise literária?** Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2022.
- CHAVES, Amanda; FÁVERO, Ana Paula; NOURY, Carolina; MORAGAS, Mariana. **A dama da noite Áurea Martins**. Rio de Janeiro, 2019. 1 vídeo (18min44s). Publicado no canal: Áurea Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIAIbdmCkpY>. Acesso em: 22 out. 2025.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda. (org.) **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969a.
- _____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907 [1906]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.
- _____. O infamiliar [Das Unheimliche] (1919). In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. (Obras Incompletas de Sigmund Freud). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 26-125.
- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 238-324.
- _____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 496-533.

- _____. **O Seminário, Livro 10: a angústia** (1962-63). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **O Seminário, Livro 3: as psicoses** (1955-56). Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- _____. **O Seminário, Livro 20: mais, ainda** (1972-73). Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido**: Clarice Lispector e os romances da escuta. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NANCY, Jean-Luc. À escuta (Parte I). Tradução: C. E. S. Capela e V. N. Honesko. **Outra travessia**, 15, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. p. 159-172.
- NEVES, Lúcia. **Áurea Martins**: a invisibilidade visível. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2017.
- NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Tradução: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- O SOM do vinil**. [Programa de TV]. Canal Brasil, T13:E306 (2020), apresentado por Charles Gavin; episódio com Áurea Martins sobre o disco "O amor em paz" (1972). Duração: 27 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZmjle-zfTc0>. Acesso em: 22 de out. de 2025.
- SANTHIAGO, Ricardo. **Solistas dissonantes**: história (oral) de cantoras negras. São Paulo: Letra e voz, 2009.
- SPIVAK, G. **Pode a subalterna tomar a palavra?** Tradução: António Sousa Ribeiro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.
- TABORDA, Tato. **Ressonâncias**: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TO HAVE A VOICE, “ATÉ SANGRAR”: WHAT RESONATES IN ÁUREA MARTINS’ SINGING

Abstract

This article is dedicated to the theme of the voice in popular singing, with a corpus drawn from the album “Até Sangrar” (2008), by Áurea Martins. Through the notions of listening, resonance, and performance, we inquire, “What does it mean to have a voice?” starting from an experience lived by the singer. We aim to consider the materiality of the voice at the threshold of meaning, at the intersection of psychoanalysis, literature, and music.

Keywords

Voice. Listening. Resonance. Singing. Áurea Martins.