



A voz e a estética do canto brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Diogo Maia Santos

Escola de Comunicações e Artes – USP - diogomaia.cl@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma breve reflexão a respeito da voz utilizada na performance do repertório de canções de câmara brasileiras. Discutiremos, portanto, a voz cantada como uma arte potencialmente representativa de uma cultura, partindo do ideal andradiano de canto nacional. Investigaremos também a formação do canto brasileiro considerando a permeabilidade existente entre as estéticas erudita e popular na música nacionalista. A reflexão embasa-se nos pensamentos de Paul Zumthor sobre a poesia oral, no ensaio de Roland Barthes “O grão da voz”, e em outros textos de apoio, além do próprio Mário de Andrade.

Palavras-chave: Estética vocal. Canção de câmara brasileira. Canto nacional. Signo musical.

The Voice and the Aesthetics of the Brazilian Chant

Abstract: This article purposes a brief reflection on the voice used in the performance of a repertoire of Brazilian chamber songs. Therefore it discusses the singing voice as a potentially representational sign of a national culture, based on Mário de Andrade’s ideal of national art of singing. It also investigates the constitution of Brazilian way of singing considering the natural permeability between classical and popular music in the nationalist aesthetic. The reflection underlies up the thoughts of Paul Zumthor on oral poetry, in Roland Barthes essay “The Grain of the Voice”, and other supporting text beyond the Mário de Andrade’s itself.

Keywords: Vocal aesthetics. Brazilian chamber song. National art of singing. Musical sign.

Apresentação

Este artigo compreende parte da dissertação de mestrado: “A reelaboração como transfiguração da obra musical”, em processo. A pesquisa foca na ideia da reelaboração musical como realização efetiva de uma escuta particular e suas implicações estéticas e filosóficas. O objeto da pesquisa é a canção *Serenata* (Seresta nº 13) de Villa-Lobos, o que nos conduz a uma investigação dos significantes musicais presentes no repertório de canções nacionalistas.

1. Mário de Andrade e o canto erudito nacional

“O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura.”

Ruwet (1972) apud Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral*.

Um dos pontos centrais da discussão de Mário de Andrade (1893-1945) na área da estética musical foi o da formação consciente de um canto erudito nacional que respeitasse as



idiossincrasias da língua portuguesa e da voz do povo brasileiro. Contudo, o canto em português sempre se apresentou como um desafio tanto para os compositores, na transformação do material popular em canção erudita, quanto para intérpretes vocais, enquanto tradutores poético-musicais de uma linguagem substancialmente brasileira. Ademais, a técnica do canto lírico – especialmente do *bel canto*¹, que proporcionou o grande sucesso verista de Antônio Carlos Gomes (1836-1896) no final do século XIX – nunca se ajustou perfeitamente à sonoridade da língua portuguesa, sobretudo no âmbito da canção de câmara nacionalista. Andrade concorda que os estudos técnicos – respiração, apoio diafragmal, afinação e todos os outros desenvolvidos através do canto lírico – não devem ser abandonados, mas acredita que se esses estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto (ANDRADE, 1938a).

Em 1928, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Andrade aponta características sonoras da voz brasileira:

[...] E essa timbração, anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica. Não se trata do efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosódica do francês. [...] Coisa que propendia naturalmente pelas nossas condições climatéricas e pelo sangue ameríndio que assimilamos. O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. (ANDRADE, 1972: 20)

Mais tarde, em 1937, ele organiza então o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, resultando na publicação, em 1938, dos anais deste congresso.

Se em *Ensaio sobre a Música Brasileira* Andrade nos apresenta algumas especificidades da voz brasileira sob uma óptica antropológica e social, nesse congresso ele inicia um detalhamento fonético e prosódico do português, comparando a língua falada e cantada. A sua crítica aos cantores recai em grande parte sobre a matéria sonora da voz: “[...] o canto erudito nacional, si não buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar, e especialmente na nasalação dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional, não poderá seguir o caminho ilustre que estão abrindo os compositores contemporâneos do Brasil” (ANDRADE, 1938a: 7).

Num dos artigos dos anais, intitulado “Os compositores e a língua nacional”, o musicólogo discorre esmiuçadamente sobre dificuldades ao se compor uma canção a partir de poesias em português, e propõe quatro problemas fonéticos, os quais não detalharemos aqui, a serem tratados. Ao final, há uma proposta de moção, com o objetivo de incentivar os compositores a se dedicarem com mais afinco à fonética brasileira. Logo na introdução do



artigo, Andrade recorre à filosofia para contrapor música e poesia, voz cantada e voz falada. Ele identifica o ritmo como fonte dinâmica comum às duas artes, e sugere que esse seria não somente o elo, mas também o responsável pelo conflito insolúvel entre elas: “[...] é justamente o ritmo que mais intimamente as põe em mútua oposição, pois cada uma das duas artes gêmeas adquiriu seu ritmo próprio, [...] um derivado, no canto, do puro dinamismo fisiopsíquico e outro na poesia, dos processos de pensar por meio de palavras” (ANDRADE, 1938b: 1). A partir desta primeira oposição, Andrade investiga a voz que realiza essas performances tão distintas:

A voz humana quanto oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra. (ANDRADE, 1938b: 1)

O estudioso da poesia oral, Paul Zumthor (1915-1995), corrobora esta oposição recorrendo à essência comunicativa dessas vozes: “Dita [falada], a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra [...] mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exalta menos como linguagem que como afirmação de potência” (ZUMTHOR, 2010: 187). A partir desta dicotomia, ele define os modos de performance da voz: dito (falado) ou cantado, havendo portanto entre o dito e o cantado, uma infinidade de possibilidades vocais: da voz ritmada da epopeia ao canto operístico; da não-substância que articula a fala à plenitude sonora do instrumento de sopro. O que procuramos aqui, entretanto, não é estabelecer uma gradação vocal, tampouco uma técnica rígida, mas investigar o ponto de equilíbrio entre as duas artes, especificamente a partir da língua e da música brasileiras. Quanto à instável relação, Zumthor é categórico: “Sem dúvida, nessa concorrência, há um instante de equilíbrio, onde o instrumento confirma a voz: em francês como em italiano coexistem, na etimologia da palavra *accord*, o coração, a concórdia e a corda da lira. O acordo entretanto não pode ser idêntico em todas as línguas (ZUMTHOR, 2010: 197). Ele portanto concorda com Andrade quanto à particularidade de cada língua no justo equilíbrio entre as duas artes.

Quando retornamos ao pensamento de Andrade, observamos que seu desejo em construir um canto original brasileiro concerne mais a uma evidenciação da matéria sonora constituinte da voz brasileira do que à interpretação do texto poético-musical, e distingue emissão fonética de timbre racial:



[...] a arte de dizer, a dicção, não consiste apenas na emissão clara dos fonemas. Carece não esquecer que não existe fonema sem timbre nem palavra sem sonoridade racial. Carece não esquecer principalmente que uma palavra com seus fonemas claramente batidos, muitas vezes se torna mais incompreensível que outra com prolação mais descuidada, porém dotada do timbre racial que a afeiçoou. (ANDRADE apud MARIZ, 1959: 264)

Portanto, as ideias de Andrade e Zumthor apresentadas até agora nos ajudam a notar que na semiose envolvida na performance da canção há de fato um elemento não interpretativo pouco considerado. Para elucidarmos esse ponto essencial do nosso estudo, recorreremos ao conceito de “grão da voz”, desenvolvido por Roland Barthes (1915-1980).

2. Roland Barthes e o *grão da voz*

“O uso distinto da voz humana nas diversas tradições musicais ao redor do mundo mostra a variedade de qualidades musicais possíveis em relação a um só meio de produção sonora. De fato, as vozes representam qualidades únicas, bem demonstradas nos jogos vocais Inuit, no *bel canto*, no *khayal* da música Hindustani, no teatro *no*, ou nas canções dos cantores *griot* africanos. [...] Não me refiro apenas a qualidades timbrísticas, rítmicas ou melódicas, mas também à qualidade geral que um signo musical tem.”²

José Luiz Martinez, *A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale*.

Em 1972, Roland Barthes escreveu um ensaio intitulado “O grão da voz”. Em busca de uma alternativa à subjetividade da crítica musical, o semiólogo então reconhece que, mais eficiente do que mudar a linguagem sobre a música, seria mudar o próprio objeto musical, como ele se apresenta no discurso, para mudar o ponto de contato entre música e língua – particularmente na canção. Para embasar sua teoria, Barthes propõe duas vias de análise: uma paradigmática, na qual compara dois cantores eruditos; e outra teórica, para a qual toma emprestados os conceitos de Julia Kristeva (1941-): pheno-texto e geno-texto, os adaptando para pheno-canto e geno-canto.

Portanto, nesta transposição do conceito de Kristeva:

O *pheno-canto* [...] abrange todos os fenômenos, todas as características pertencentes à estrutura da língua que está sendo cantada, as regras do gênero, a forma codificada dos ornamentos, o idioleto do compositor, o estilo da interpretação: enfim, tudo na performance que está a serviço de comunicação, representação, expressão, tudo sobre o que habitualmente falamos [...] O *geno-canto* é o volume do canto e da voz falada, o espaço onde as significações germinam “de dentro da linguagem e em sua própria materialidade”; ele forma um jogo de significantes que nada têm a ver com comunicação, representação (dos sentimentos), expressão. É esse ápice (ou essa profundidade) da produção onde a melodia realmente funciona na língua – não no que se diz, mas na volúpia dos seus sons-significantes, de suas letras – onde a melodia explora como a linguagem funciona e se identifica com a obra. É [...] a dicção da língua. (BARTHES, 1978: 97)³



Para a análise paradigmática, Barthes utiliza dois exemplos de grande notoriedade: Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) e Charles Panzera (1896-1976). Considerando os conceitos transpostos de Kristeva, Barthes os opõe e aponta Fischer-Dieskau como irreprovável sob o ponto de vista do *pheno-canto*; afirma o respeito à estrutura lírica e semântica tomado pelo artista. Exalta sua arte, mas a localiza no terreno das emoções e da expressividade sugerindo a falta de um suporte gestual na sua performance. Barthes critica o mito da respiração, tão difundido na arte do canto lírico, e indica o ar como única característica perceptível em Fischer-Dieskau: “Parece que só se ouve os pulmões, nunca a língua, a glote, os dentes, as mucosas, o nariz. Toda a arte de Panzera, pelo contrário estava nas letras, não nos pulmões”.

A crítica de Barthes a Fischer-Dieskau corrobora as impressões de Andrade sobre a técnica lírica e a consequente falta de dicção no canto de câmara. Guardando as devidas diferenças entre o *lied* alemão, a *mélodie* francesa e a canção brasileira, os dois autores reclamam efetivamente o mesmo significante: a própria fricção entre música e outra coisa, onde outra coisa é a língua particularmente – e de modo algum a mensagem (BARTHES, 1978). O grão da voz seria assim um significante não-comunicativo presente na performance. Ele está ligado ao ruído, ao timbre e ao ritmo da prolação, embora esteja sempre dependente das regras musicais, dos contornos melódicos e de uma certa desaceleração em relação à linguagem falada.

3. O canto erudito e o canto popular no Brasil

“Não se trata absolutamente de repudiar o *bel canto* europeu que, já o dissemos, pode perfeitamente servir como desenvolvimento técnico da voz [...] Trata-se apenas de evitar a superstição do *bel canto* europeu, de desprezar aquelas de suas exigências estéticas que vêm diretamente ferir os valores e aspectos essenciais da fonética nacional [...] de preferir um canto [...] mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa e com os acentos [...] já tradicionalizados em nosso canto popular.”

Mário de Andrade, *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*.

A história da canção no Brasil é no mínimo intrigante do ponto de vista estético. A riqueza surgida da natural permeabilidade artística já existente entre eruditos e populares foi endossada mais tarde pelo movimento modernista, e a proximidade de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com sambistas, seresteiros e chorões, como Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973), e Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga (1890-1974), sugere a convivência simultânea e o diálogo permeável entre diferentes



estéticas musicais, inclusive relacionadas ao canto. O lundu, por exemplo – uma mistura de canção e batuque, originário da fusão de elementos musicais dos negros e dos brancos –, utilizava-se de um canto bastante próximo à fala, no qual notava-se a presença destacada da oralidade para os diálogos de personagens e os “recitativos” cômicos (TATIT, 2004). Já a modinha figurou, entre os séculos XVII e XX, tanto nos salões imperiais quanto nas ruas das cidades⁴, e sua estética romântica (muitas vezes rebuscada) a aproximou da canção camerística. Sobre o canto da modinha, Luiz Tatit aponta que “o caráter solene de ‘Tão longe, de mim distante’, denunciando a presença de árias eruditas na singela composição do autor romântico [Carlos Gomes], apenas confirma que as modinhas brasileiras já continham a dicção europeia como integrante do gênero” (TATIT, 2004: 29).

No fim do século XIX, a modinha se popularizou e ganhou a voz dos cantadores de serenatas. Nessa época, quando os primeiros gravadores chegaram ao Brasil, alguns desses cantadores populares foram convidados a gravar pois suas modinhas, lundus e serestas tocadas ao violão serviam perfeitamente para a promoção dos discos e se adequavam às limitações daquela nova tecnologia. Logo depois, em 1904, com a chegada do gramofone, formou-se uma nova leva de cantores no país: os cantores de disco. Os artistas mais prestigiosos dessa recém-nascida classe profissional atuavam também em óperas e operetas, tendo, por exemplo, Mário Pinheiro (*circa* 1880-1923) – contratado da Casa Édison – participado da ópera Moema, na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Assim, os cantores profissionais acabavam moldando sua técnica a cada uma das atividades, usando por exemplo uma articulação exagerada nas gravações, necessária para a compreensão do texto.

Com o advento da gravação elétrica em 1927, a técnica impostada italiana, ainda utilizada em discos, tornou-se desnecessária. E no ano seguinte o cantor Mário da Silveira Meirelles Reis (1907-1981) introduziu nas gravações o canto falado: uma maneira nova de interpretar, baseando-se na fala cotidiana e num fraseado que tornava mais amigável a relação entre letra e música, fundando o canto brasileiro (GIRON, 2001). A substituição do antigo autophone mecânico pelo microfone ortofônico permitiu não só o aumento na potência sonora da voz, alcançado anteriormente apenas por quem estudava a técnica lírica, como revelou detalhes de dicção e timbre que eram incompatíveis com a emissão vocal do canto erudito e tornou perceptível aquilo que era inaudível numa sala de espetáculos. Mínimos gestos vocais passaram a ser transmitidos, e acentuou-se, pela concentração e amplificação, uma voz traduzida em seus detalhes. Juan Pablo González (1956-) comenta algumas mudanças significativas ocorridas com o novo canto mediatizado:



A utilização do microfone como um meio para amplificar e projetar a voz produziu mudanças significativas na forma de cantar e em nossa própria concepção estética do canto. Para um cantor que se iniciava em sua arte, não era necessário levar a voz a um alto nível de desempenho em termos de expansão pulmonar, pressão e fluxo de ar, tonificação [...] e outras técnicas de canto lírico. Bastava aproximar os lábios do microfone e sussurrar a letra da canção. (GONZÁLEZ, 2000: 5)⁵

Concomitantemente, nesta primeira metade do século XX, alguns intérpretes líricos, em sua maioria ligados ao Modernismo, se empenharam na execução e divulgação da canção de câmara brasileira buscando uma estética diversa daquela tão difundida pelas escolas italiana e francesa. Podemos citar a brasileira Elsie Houston-Péret (1902-1943) – à qual Villa-Lobos dedicou suas *Canções Típicas Brasileiras* –, uma cantora lírica de nível internacional, estudiosa do folclore nacional e intérprete de sambas, batuques, côcos e outros gêneros em gravações da época (década de 1930). Quando cantava canções eruditas, Houston-Péret utilizava uma técnica apurada: projetada, bem articulada e com sensibilidade. Além disso, sua procura por um canto brasileiro abriu caminho para muitas investigações e pesquisas empenhadas no aprimoramento da técnica lírica em função da língua portuguesa. Mais recentemente, podemos encontrar diversos estudos nas áreas da linguística, fonoaudiologia, performance musical, comunicação; e não podemos negar a evolução por que tem passado o canto brasileiro tampouco a transformação da própria língua portuguesa desde as primeiras décadas do século XX.

Ora, se de um lado a canção de câmara brasileira se manteve ligada à tradição lírica europeia e à ideia da voz como instrumento musical – inclusive com suas exigências de controle e projeção da voz; de outro lado a canção popular brasileira acabou se desenvolvendo aliada à tecnologia e à mídia crescentes no século XX. Desde o século XIX, a técnica lírica havia se aprimorado sobretudo em função do drama – um gênero deveras expressivo onde o foco musical está geralmente na interpretação de um personagem e sentimentos, e por isso mesmo localizado especialmente no campo do pheno-canto, segundo a teoria de Barthes. Na música popular brasileira, diferentemente, a adoção do microfone elétrico proporcionou uma nova estética do canto: sem esforço, livre de uma técnica rígida de emissão, e sem a imponência do canto erudito. Além disso, não sem razão, muitos pesquisadores recorrem ao conceito de grão da voz em análises semióticas acerca do canto popular brasileiro, pois o timbre, os ruídos e os gestos vocais – localizados portanto no campo do geno-canto – evidenciados por essa tecnologia se tornaram de certa forma significantes mais representativos da língua portuguesa e da voz do povo brasileiro do que a estética tradicional do canto lírico.



Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário Raul de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”. Publicado em nome da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1938.
- _____. “Os compositores e a língua nacional”. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1938.
- _____. *Ensaio sobre da música brasileira*. 3ª ed. São Paulo. Villa Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Modinhas Imperiais*. 8ª ed. Obras Completas 19. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1980. Fac-simile da edição de 1930.
- BARTHES, Roland. “The Grain of the Voice”. In: *Image-Music-Text*. Reimpressão. Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- CARDOSO FILHO, Marcos; PALOMBINI, Carlos. “Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone”. Paper apresentado no XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.
- GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONZÁLEZ R., Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Rev. music. chil.*, Santiago, v. 54, n. 194, jul. 2000.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira (erudita, folclórica e popular)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- MARTINEZ, José Luiz. “A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale”. Paper enviado à Sixth International Conference on Musical Signification, Aix-en-Provence. 1998.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora UNESP, 2006.
- TATIT, Luiz. “A Sonoridade Brasileira”. In: *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. “Dicção do cancionista”. In: *O Cansionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. “A obra vocal II”. In: *Introdução à poesia oral*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2010.

Notas

¹ Em “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, Andrade dirige sua crítica ao canto lírico de uma maneira geral, mas evidencia o *bel canto* possivelmente devido ao seu uso frequente pelos cantores da época: “O *belcanto* italiano, ou mais exatamente, as diversas escolas de canto europeu têm sido até agora a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional [...] Si pretendemos nacionalizar a nossa música erudita [...], não seria também justo que os nossos cantores e professores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam?” (ANDRADE, 1938b: 3).

² Tradução nossa.

³ Tradução nossa.

⁴ Sobre a modinha, Mário de Andrade diz em seu livro *Modinhas Imperiais* que sua origem seria portuguesa, mas essa informação foi refutada por José Ramos Tinhorão, que afirma com farta documentação ser ela originária do Brasil.

⁵ Tradução nossa.