Actâncias vocais: uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Ricardo Alexandre de Freitas Lima
Unicamp – ricardo.frei.lima@gmail.com

Regina Machado
Unicamp - reginamachadocantora@gmail.com

Resumo: Investiga-se o gesto vocal dos intérpretes filiados à tradição da canção popular brasileira na contemporaneidade. Temos como objetivo identificar suas características e possíveis relações com o passado. Utilizamos a Semiótica da Canção, as Qualidades Emotivas da Voz e a Teoria Ator-Rede para compreender o gesto em suas faces estética e sócio-histórica. Aponta-se para uma alteração de forma e conteúdo na relação de seu gesto com a tradição, que mesmo optando por um aceno aparentemente tropicalista, opta pelo pastiche em detrimento da paródia, do acento crítico.

Palavras-chave: Música popular. Gesto vocal. Canção. Semiótica. Teoria Ator-Rede (TAR). Qualidade Emotiva da voz.

Vocal Acts: A Gestural Mapping of Contemporary Brazilian Popular Singing

Abstract: It is investigated the vocal gesture of the interpreters linked to the tradition of the Brazilian popular song in the contemporaneity. We aim to identify their characteristics and possible relationships with the past. We use the Semiotics of Song, the Emotive Qualities of the Voice and the Actor-Network Theory to understand the gesture in its aesthetic and socio-historical faces.There is a change of form and content in the relation of his gesture to tradition, which, even opting for a seemingly tropicalist nod, opts for pastiche over parody, criticism.

Keywords: Popular music. Vocal gesture. Song. Semiotics. Actor-Network Theory (TAR). Emotive qualities of the voice.

1. Sobre vozes e tradição

Quais são os gestos vocais apresentados pelos cantores contemporâneos que orbitam o campo estético e comercial da canção popular brasileira? O que dizem esses cantores? Eles se relacionam com a tradição das vozes na música popular brasileira? Se sim, como? Eis as perguntas que norteiam e que revelam nosso objeto de pesquisa: gestos vocais dos novos cantores que ocupam a atual cena da música popular brasileira urbana e comercial.

Por certo, tomamos como referência histórica e conceitual o fato de que a música popular brasileira em sua forma canção constitui uma tradição, cujos elementos são filtrados, incorporados e atualizados em momentos distintos por atores alinhados a este mesmo *continuum*. Neste caso, buscamos compreender o gesto vocal de intérpretes identificados no aqui agora da música popular brasileira. Somos instigados, sobretudo, por aquilo que se pode chamar de gesto autoetnográfico, capaz de nos posicionar de forma inequívoca durante o

percurso analítico que se segue. De fato, a experiência pessoal do pesquisador é convocada, principalmente, para construir um recorte, um *corpus* analítico, mostrando-o num "processo de descoberta" sobre sua pertença ao universo estudado, "equilibrando rigor intelectual e metodológico, emoção e criatividade" (SCRIBANO; DE SENA, 2009, p.5).

Sobre o que estamos chamando de tradição da música popular brasileira em sua forma canção, faz-se necessário esclarecer que partimos de trabalhos e convicções legadas por dois importantes autores que se dedicaram ao assunto. O historiador Marcos Napolitano, ao longo do seu livro *A Síncope das Ideias* (2007), constrói argumento que nos leva a adotar a noção de tradição para pensar os desdobramentos temporais e estéticos da música brasileira em sua face popular, urbana e comercial. O outro autor é Luiz Tatit, que nos ajuda de forma complementar a pensar o caminho da música popular brasileira pelo viés da canção. Para Tatit, no universo popular brasileiro, a canção firmou-se como sua maior representante, ao ponto de indicar que "o gênero canção virou a música do Brasil e, a partir do movimento bossa nova, a música brasileira de exportação." (2004, p.44). Assim, os desdobramentos do gesto cancional expostos no argumento do autor se faz equivalente, ao menos em termos, àquilo que Napolitano indica como as ações e vestígios históricos que configuraram a tradição da música popular brasileira.

2. Mix teórico e metodológico

"Estudar a música popular é uma questão interdisciplinar". Assim, Philip Tagg abre uma das sessões do seu artigo intitulado *Analysing Popular Music* (2003, p.10). De fato, a afirmativa vem ao encontro de como compreendemos o objeto de análise, suas possibilidades e particularidades. O esforço analítico que aqui se desenvolve parte de um entendimento que toma a música popular, mais especificamente a canção popular, como objeto complexo de estudo, deve ser acessado através de ferramentas diversas teórica e metodologicamente associáveis. Para conhecer as vozes a que nos propomos não basta que as situemos em seus desdobramentos históricos e sociais. Todavia, para isso recorremos à Teoria Ator-Rede de Bruno Latour, que nos ajuda a construir um arcabouço teórico capaz de compreender a teia social onde tais vozes contemporâneas se articulam promovendo diálogos com a tradição da música popular brasileira. Além disso, precisamos de um arranjo metodológico conduzido por ferramentas outras, próprias e adequadas ao trato com as canções e cantores. Neste caso, recorremos à Semiótica da Canção, estruturada por Luiz Tatit e desenvolvida por autores como Regina Machado, cuja obra é dedicada aos estudos do gesto vocal. Dado a atenção que dispensamos à análise dos comportamentos vocais, as proposições

de Machado fazem-se balizadoras da nossa performance analítica. Tanto em relação ao método de investigação, quanto à identificação das qualidades emotivas da voz.

Os estudos de Tatit sobre o ofício do cancionista, levou-o à criação da Semiótica da Canção, prática descritiva inspirada nas semióticas greimasiana e tensiva, que há muito nos oferece um instrumental para o entendimento deste encontro entre palavra e melodia em sua especificidade cancional: no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer (...) e na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas (...) tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção (TATIT, 1996, p.9). Tal gesto, sabidamente, sugere formas de compatibilização/integração entre melodia e letra, identificadas pelas seguintes categorias: passionalização, tematização e figurativização. É preciso ainda destacar que tais possibilidades de compatibilização não se apresentam sempre de uma mesma forma nas canções. Os traços relativos a cada categoria podem conviver em uma mesma canção de modo dominante, recessivo ou até mesmo residual. Ainda, a compatibilização se dá no ato composicional, mas pode ser reconfigurada, afirmada ou negada pelo intérprete, que ao imprimir seu gesto vocal torna-se capaz de produzir uma ação que ressignifique a canção.

Ainda que o escopo desta pesquisa não envolva uma análise de elementos estritamente musicais, o trabalho de Sérgio Molina (2014) nos permite avaliar o impacto semântico de elementos próprios do arranjo em uma canção, providenciando outro instrumental teórico e metodológico complementar à investigação. Ao menos dois importantes conceitos desenvolvidos por Molina serão continuamente adotados e solicitados aqui de forma distintiva: momento musical e unidade sonora. Por momento musical, acionando conceitos de Stockhausen, Molina nos apresenta a seguinte definição: quando certas características permanecem constantes por algum tempo (...) então um momento está acontecendo (MACONIE & STOCKHAUSEN *apud* MOLINA 2014, p.87). Unidade sonora é uma estabilidade marcada ou delimitada por duas rupturas: "uma unidade sonora é, consequentemente, a síntese temporária de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade" (GUIGUE *apud* MOLINA 2014, p.86).

3. Análise de "Amor mais que discreto" (Caetano Veloso)

Sobre a canção

Optamos por realizar uma análise comparativa dos gestos vocais de dois importantes intérpretes da música popular brasileira, pertencentes a instantes distintos do percurso dessa tradição: Caetano Veloso e Filipe Catto. Sobre a canção, vejamos. O modelo

de compatibilização entre melodia e letra se dá predominantemente pela passionalização, mesmo que seja perceptível, de forma recessiva ou residual, um certo indício de figurativização, revelado por processos reiterativos, motívicos, que aludem ou apontam para aquilo que Tatit (2004) entenderia como a revelação da voz que fala no interior da voz que canta. Assim, ao nos depararmos com o percurso melódico concentrado, revelando contenção, adensamento e o predomínio de uma expansão comedida, que prioriza os graus conjuntos, estaremos diante de um gesto que se aproxima da fala, doando verossimilhança, criando um sentimento de verdade enunciativa e um projeto de sentido a partir de uma dicção convincente.

Caetano Veloso

O cantor interpreta a maior parte da canção numa região confortável, sonoramente adequada à tessitura, doando naturalidade ao texto cantado. Em poucos momentos, entretanto, percebemos um esforço para atingir a nota mais grave, como em 1'54": /Que <u>pinta</u> no meu canto/. Isso não chega a comprometer a fluência da entoação, mas revela, dado a pequena extensão melódica da canção, que a escolha por uma região mais grave faz parte do eixo extenso de construção de uma dramatização, de uma qualidade emotiva passional tematizada (MACHADO, 2012), que se revela num gesto pontual, intenso, quando soa o esforço para se chegar à nota grave. O intérprete utiliza-se do registro modal [1]por todo o percurso das alturas desta canção. Como recurso interpretativo, o cantor atinge a frequência limite do registro utilizado ao atingir o Sol 3, incorrendo, assim, em brevíssima emissão no registro de pulso (basal) como em 2'10": /<u>Até</u> mesmo sem ter/. Tais aspectos parecem não apenas adicionar força semântica no processo de passionalização do percurso entoativo, mas também revelar um rastro disfórico, como se o sujeito enunciador revelasse pessimismo numa conjunção que a todo momento parece estar por um fio de se concretizar, mas teima em permanecer apenas como condição improvável de consumação. Caetano opta por ficar a meio do caminho da emissão frontal e da posteriorizada. Tendencialmente, a projeção tem um aspecto mais frontalizado, mas com algum escape de ar. A posteriorização ocorre normalmente nos fins das frases mais graves. Tal opção, entendida como algo pertencente ao plano global da interpretação, é distintiva desta não-conjunção que contrasta com o movimento de reiteração motívica e com o traçado discreto no âmbito das alturas.

De fato, parece mesmo que a interpretação pretende apontar a dificuldade quase insuperável de um amor interditado. Se a condensação das alturas, manutenção de um registro de emissão e a mínima recorrência de saltos e prolongamentos vocálicos aponta para a

consumação dos valores positivos, eufóricos, os reiterados vibratos (incidentes nas penúltimas sílabas, deixando que as últimas soem esgotamento e cansaço), as ligeiras quebras de registros e uma certa aspereza na voz de Caetano parecem revelar o sofrimento de quem sabe da impossibilidade. O discurso não ganha assertividade e parece esvaziar-se na sua dúbia afirmação, desconstruída por um gesto vacilante, de alguém que quer, mas dúvida. É possível que o principal sintoma desta pouca convicção seja exatamente a última nota da melodia. Ao invés de sugerir um repouso no acorde de tônica, a nota persiste em prolongar a tensão: /eu não cheguei a ser/. Um gesto local que robustece a impressão de que o sentido construído ao longo da narrativa é de um sujeito desejante de algo que dramaticamente não se realiza. A conjunção perseguida ao longo do percurso gerativo não se evidencia como ocorrida. Seria o texto, então, menos um gesto de convencimento do que uma fala de resignação passionalizada.

O arranjo

O violão de Caetano instala uma dimensão rítmica que será incorporada como parte destacada da unidade sonora estabelecida, numa espécie de *mimesis* de um relógio que se põe a determinar não o tempo musical, mas o agônico tempo narrativo que se escoa sem ver a dimensão eufórica contemplada. O acorde dissonante acentuando o tempo gera uma instabilidade, prenunciando através deste gesto a difícil tarefa de superar o amor interdito. O momento que marca a exposição de B, esvazia-se com a ausência do contrabaixo, mas também acentua uma alteração tensiva ao percebermos através da guitarra o desdobramento do tempo do relógio, como se a aceleração nos levasse a uma extinção do tempo restante e a perda irreparável do objeto desejado. O momento desenvolve-se para um gradiente de intensidade que não só intensifica um traço passional, mas encaminha a reexposição de A. A intensidade da canção se estabiliza em níveis acima das exposições pregressas e um procedimento musical distorcidamente soado pela guitarra, indicado por notas prolongadas contínuas, logo se incorpora àquele momento musical e sinaliza as vantagens e predicados que o amor realizado traria, indicando como a vida dos sujeitos /ganhariam colorido/. Desta forma, consolida-se um estágio de euforia comungada entre texto e o momento musical que lhe compreende. Outro momento musical que julgamos necessário destacar, dado sua interferência no projeto global de significação, inicia-se aos 2’10”, quando apenas a voz do intérprete e um teclado soam no percurso, rompendo um *continuum* sonoro, concorrendo para a interrupção da celebração pregressa dos valores positivos, retomando a realidade disfórica, que aos nossos ouvidos mantêm-se como aspecto dominante, como projeto mesmo global da canção.

Filipe Catto

Filipe Catto, dado a agudez da sua voz, escolhe uma região mais alta das frequências para sua interpretação. Ao contrário de Caetano Veloso, que deixava aos ouvidos certo esforço para atingir a nota mais grave da melodia, Catto escolhe uma região ainda mais confortável, soando não apenas fluência expressiva, mas também uma verossimilhança discursiva ao desconhecer qualquer esforço de ordem física que traga aspereza, rispidez ou mostre qualquer dificuldade na emissão. Mesmo instalando-se ali um modelo de passionalização, este será revelado de forma mais comedida. Ainda que acusemos o destaque à pouca expansão no campo da tessitura, a escolha por uma utilização concisa e concentrada do registro vocal, não há alterações substantivas em interpretação que possam perturbar a construção do projeto global do narrador em respeito ao projeto, digamos, original de compatibilização proposta pela canção.

Catto, tal como Veloso, também opta pela predominância do registro modal que percorre toda sua interpretação. Seu comportamento vocal se mostra estável. É preciso destacar um traço do gesto interpretativo de Catto capaz de lhe dar uma certa identidade vocal. Ao incorporar com destreza e naturalidade brevíssimas modificações na qualidade da voz, o cantor particulariza seu cantar e cria uma espécie de marca performática. Ausente a possibilidade de verificação mais abrangente e certeira de tal elemento, fica a impressão de que o cantor imprime uma modificação na atuação do músculo tireoaritenóideo (TA), num gesto cuja ocorrência se dá ao longo de todo o percurso melódico. Exemplo disso é o que ocorre em 1’59”: /Que é **já** **uma** alegria/. Tal incidência, dada sua brevidade, soa mais sutil, doando à narrativa um traço de assertividade, que pode ser lido como uma forma de mitigação do projeto passionalizador. Mesmo quando opta por uma emissão mais frontalizada, ainda que tenha leveza no gesto, o que poderia nos remeter a gradações dos valores eufóricos, nada disso resolve o estado de coisas disjuntivo. Parece tornar o caminho mais leve e compreensivo, embora permaneça a convicção de que o objeto está a um alcance possível, mas irrealizável. A frase iniciada a 1’39” abre-se à escuta revelando o exposto acima: /A ver que você vinha/. Tal leveza e relaxamento também podem ser verificados na forma discreta das finalizações em vibratos (incidências nas últimas sílabas da palavra, indicando uma espécie de amortecimento dos valores negativos) e na única mudança de registro, quando por um momento, na segunda exposição do A (1’12”), num evidente índice de relaxamento (como um suspiro desejoso), Catto se dirige ao registro basal para na nota seguinte retornar ao modal: /E aí a minha vida **ia** fazer mais sentido/. A condição de possibilidade emitida neste gesto aponta para uma realização já imaginada, porém experimentada apenas por uma espécie

de antecipação virtual da conjunção. O timbre agudo, claro e metalizado ajuda na construção de uma narrativa direcionada a um interlocutor próximo e atento. A clareza e a metalização da emissão emula uma assertividade, uma voz incisiva que não se espraia ou se dissipa no ato da emissão, buscando ser direta, convicta e inteligível o suficiente para eleger com quem se fala; buscando deixar claro a este interlocutor o posicionamento, o conteúdo, num gesto que não titubeia. Contudo, tais evidências exibem menos um otimismo que pudesse revelar o estado eufórico, mas uma resignação que compreende o estado de coisas que perdura. É possível, mesmo, que se revele aí certa superficialidade na expressão dos valores sensíveis travestidas de insinuações tematizadoras.

Por fim, vejamos o principal traço melódico distintivo entre as interpretações de Catto e Caetano: a última nota da melodia. Enquanto Caetano evita o conforto e estende a tensão ao não promover o repouso da última nota, Catto opta exatamente pelo gesto descendente, cadenciado. A melodia então repousa e conclui de alguma forma o percurso semântico (diagrama 5). Este gesto local intenso cumpre esclarecer que mesmo diante da impossibilidade do amor, ainda interditado, o narrador percebe a conjunção irrealizada de uma forma gentil, menos disfórica do que na versão de Caetano Veloso.

O arranjo

No primeiro momento musical (8”), percebemos que todos os instrumentos envolvidos na unidade sonora estão presentes, convidando à reunião, à cumplicidade. Um som sintético de teclado ameaça a instalar mimeticamente o relógio que fora agônico na versão de Caetano. O tempo não se apresenta como um problema, apontando um traço positivo de um encontro desejado e não vivido. Em outro momento que se inicia aos 45”, a canção apresenta de forma definitiva a sua sonoridade. Frente a um universo sonoro redundante, o bumbo da bateria e a caixa aparentemente sintetizada, trabalham como elementos que trazem informações, sensações, que perturbam (sem negar) o universo rítmico da canção, dada a imprevisibilidade de seus acentos. Tais informações geram movimento e, semanticamente, apontam para uma dificuldade de um projeto tematizador, que quer ocorrer, mas não se consuma. Quando a canção chega ao seu 2’59” a caixa e o bumbo da bateria abandonam por alguns instantes a unidade sonora novamente deslocando a atenção para a voz de Catto. O esvaziamento resultante nos leva a uma densidade sonora rarefeita, um gesto local intenso que aponta um traço passionalizante, melancólico, capaz de nos devolver à realidade desta disjunção. Os teclados que executam espécies de comentários ao longo de toda a canção também podem ser considerados elementos tensivos portadores de valores negativos que ajudam a criar uma ambientação inquieta e imprecisa, mais uma vez, revelando um espaço de

desejos, sonhos e imaterialidades que soam como empecilho para a realização do trajeto, do encontro, do amor.

4. Breves notas conclusivas

Tal análise nos mostra, primeiramente, como dois gestos interpretativos podem interferir no projeto de compatibilização entre melodia e letra inscrito na mesma canção, alterando de alguma forma o modo de dizer e o que se diz, e supostamente oferecendo narrativas distintas à fruição. Sobre isso, as análises parciais apontam para uma alteração da forma e conteúdo que animam e animaram a criação da música popular brasileira, por exemplo, na década de 1960 e na atualidade. Se no período mais remoto supracitado a ideia de nação, de coletivo, fomentou o espírito da canção popular, hoje parece que as narrativas pessoais e existenciais prevalecem. O gesto de filiação à tradição também aponta distinções. Catto parece recuperar a contenção interpretativa da triagem bossanovística, mas num gesto que olha o passado para endossa-lo, uma espécie de celebração que não discute ou interpela a tradição, optando pela via do pastiche. E isso vai de encontro, por exemplo, à visada parodística e alegórica de Caetano, que recupera a tradição pelo meio da crítica, do aceno modernista. O gesto de Caetano distingue-se do de Catto por construir aquilo que a antropóloga Santuza Naves chamou de "canção crítica", que diz respeito a uma produção que discute e debate criticamente, inclusive, a tradição e, por isso, opera de forma ativa em sua reorganização. A constituição do gesto de Catto passa também por elementos outros, intervenientes, próprios de um processo de mistura de traços culturais e consequente trânsito de elementos simbólicos. O que pode revelar uma influência mais dos tropicalistas do que do grupo alinhado à MPB.

De fato, trazemos aqui um recorte que apresenta um resultado apenas parcial da pesquisa, mas que já nos aponta para a reorganização de tema, forma, conteúdo e gestos vocais que operam no sentido da manutenção do vinculo com à tradição da música popular em sua forma canção.

Referências:

AMOR MAIS QUE DISCRETO: Caetano Veloso (Compositor). Caetano Veloso (Intérprete). São Paulo: Universal, 2007. Apple Music.

_____: Caetano Veloso (Compositor). Filipe Catto (Intérprete). Porto Alegre: Independente, 2015. Apple Music.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. 152f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.

NAPOLITANO. Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
SCRIBANO, Adrián; DE SENA, Angelica. *Construcción de conocimeiento em Lationamérica:* algunas reflexiones desde la auto-etnografia como estratégia de investigación. Cinta Moebio, v. 34, p. 1-15, 2009.
TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*.Em pauta. São Paulo: v.14, nº23, p.5-42 dez. 2003.
TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
_____. . *O cancionista.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Notas

[1] Os registros vocais são especificados por possibilidades de atuação da musculatura. Sugere-se os registros modal e falsete para vozes masculinas. O registro utilizado na região mais grave pode ser chamado de modal.