



A canção popular e a materialidade da voz: um desafio historiográfico

TEREZA VIRGINIA DE ALMEIDA*

Quando se procura o que constitui propriamente uma história da literatura é bem provável que o pesquisador venha a se deparar com enormes volumes com uma sequência de obras e autores consagrados em cada época. Assim, se a literatura é compreendida como um conjunto de propriedades textuais, esta pode se oferecer à história na medida em que os traços estilísticos se transformam de autor a autor, de obra a obra, de contexto a contexto. Neste sentido, o conceito de periodização vem auxiliar a história: reúne a partir de certos traços comuns um número de obras e autores para formar uma unidade com a qual compreender uma época: parnasianismo, romantismo, simbolismo, modernismo são termos que assombraram nossos livros de segundo grau com suas listas de características a serem memorizadas para o reconhecimento de obras. A descoberta de que os ismos tem pouca consistência quando se trata efetivamente de conhecer a literatura é um dos grandes sustos que levam os alunos quando iniciam os estudos de Letras na universidade. Depois vêm novas surpresas: como a de descobrir que não só de livros trata um curso de Letras na atualidade. E mais: que seus colegas mais adiantados que já adentraram a pós-graduação estão escrevendo sobre filmes, *sitcoms*, artes plásticas e música, apenas para citar alguns objetos. Mas a contradição se instala já que nas disciplinas de teoria da literatura os alunos estão lidando com as diversas teorias que, ao longo do século XX, tentaram estudar cientificamente o texto literário: o formalismo russo, o new criticism, o estruturalismo, etc. Claro está, pois, que as todas vezes que surgem novos objetos os estudos literários vão acolhê-los sob este guarda-chuva tão amplo quanto impreciso que chamamos de Estudos Culturais.

Bem, como alguém que atua na UFSC há 19 anos como docente de Literatura Brasileira e que criou um núcleo para o estudo de música e literatura e uma disciplina optativa justo de História da MPB, e que já orientou mais de dezena de trabalhos sobre música no âmbito da pós-graduação, achei que seria interessante participar deste simpósio através do testemunho em torno dos desafios que ainda encontro.

* Tereza Virginia de Almeida é Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/RJ e Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

Digo, por exemplo, que depois de tentar ministrar uma disciplina de História da MPB como uma sequência histórica de autores e obras, acabei por optar por um formato que utilizo há alguns anos que é de seguir o curso de história da música popular através da relação entre artistas e tecnologias: assim meu recorte histórico vai da chegada de Fred Figuer ao Brasil e da criação da Casa Edison que possibilitou o registro de sonoridades (FRANCESCHI, 2002, p.17-27). Assim, a primeira canção que se grava em 1902 é um lundu, gênero musical já presente em nossa cultura desde o século XVIII e que se torna extremamente popular ao longo do século XIX quando era performado em circos e salões. Na minha disciplina sigo então um percurso que segue o rastro das mudanças tecnológicas: o gramofone, o radio, a televisão, o disco, o CD, os arquivos digitais. Os diferentes recursos formam um grande pano de fundo que possibilitam a emergência de determinadas sonoridades em detrimento de outras. Há, por exemplo, todo um contexto de domínio da tecnologia que permitirá a emergência da produção independente na década de 80. E historicamente o que essa geração significa é justamente a possibilidade de existência de certo tipo de produção musical a despeito dos interesses da indústria que gira em torno do que se compreende como cultura de massa.

Em uma esclarecedora palestra chamada “Literatura e cultura de massa”, Silviano Santiago mostra que a diferença entre o livro, a pintura e um filme é que o primeiro pode ser consagrado postumamente. Ao contrário, o filme, como objeto industrial, deve atender ao gosto de seu tempo, manter um diálogo com os expectadores, ou não existirá (SANTIAGO, 2004, p. 113). É claro que o mesmo pode ser aplicado à música popular. Tanto que uma história da música popular é uma história do que se tornou audível em seu tempo. Mesmo quando revelada a posteriori, em geral, uma canção emerge no mínimo em uma gravação rudimentar. É muito difícil que um compositor popular tenha registrado em partitura o que faz. Mas hoje certamente quase todos têm seus registros em computador, graças aos avanços da tecnologia digital. Mas a pergunta que faço é: o que se oferece à história? Quando faço meus alunos ouvirem uma canção do início do século XX difundida pela Casa Edison eles estão diante de uma sonoridade já não mais aceita por seus ouvidos contemporâneos. O que ouvem, então, é uma reminiscência que remete vagamente à experiência vivida pelo ouvintes do início do século. O interesse é certamente historiográfico. Mas para que a mesma canção pudesse ser fruída no atual contexto ela teria que ser rearranjada, revocalizada, teria que ser

transformada. O que leva, então, à pergunta: o que é a canção, quais seus limites como objeto quando temos como parâmetro, a partir dos estudos literários, a noção de texto?

É possível tecer um paralelo entre o que diz Silviano Santiago, ao distinguir o livro de um filme, e as distinções existentes entre um poema e uma canção. O filme é inseparável da tecnologia utilizada na sua realização. O filme só acontece através das tecnologias de filmagem. Já o livro enquanto conjunto de propriedades textuais existe a despeito da forma da edição, da capa escolhida, do número de exemplares e já se define como livro ainda enquanto manuscrito. Uma obra de Machado de Assis continuará sendo composta das mesmas palavras organizadas através da mesma estruturação se estiver em uma edição de bolso, numa luxuosa edição comemorativa ou na tela do computador.

Claro está que já aprendemos com o conto “Pierre Menard: autor do Quixote” de Jorge Luiz Borges que a mesma obra nunca será a mesma em outro contexto. Para escrever o mesmo *Dom Quixote* Pierre Menard teria, segundo o narrador do conto de Borges, não só que dominar o espanhol, mas, entre outras coisas que “esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918 (...)” (BORGES, 1998, p. 493). Através de Borges, aprendemos, portanto, que cada contexto transforma um mesmo texto em diversamente outro. Mas, claro, o conto de Borges é uma alegoria que remete ao complexo autor-leitor-contexto como constitutivo do processo de produção significativa. Creio, entretanto, que temos, ainda, o texto, este que se pode chamar de idêntico porque composto de tais e tais palavras.

Mas e a canção? Em que consiste propriamente a identidade de uma canção? Um dos problemas enfrentados por aqueles que se arriscam na área de Letras à análise de canções está em tentar abordá-las como poemas. Neste sentido, Luiz Tatit apresenta um trabalho de extrema valia na medida em que dedica grande parte de sua pesquisa a mostrar como a canção acontece na articulação entre letra e melodia de forma que é a entoação, os movimentos ascendentes e descendentes, as diferentes alturas por que passam as palavras no espaço melódico que possibilitam a produção significativa de uma canção (TATIT, 1986).

A meu ver, entretanto, Tati mantém a unidade da canção enquanto acontecimento que se dá na esfera composicional, ou seja, como se houvesse um núcleo dominado pelo compositor que resistiria a arranjo e interpretações. As ideias de obra e autoria se mantêm intactas. Assim aborda Luiz Tatit o impasse da interpretação em artigo composto com Ivã Carlos Lopes:

Nesse sentido há sempre uma força inscrita nas canções e cabe aos intérpretes apontá-la com maior ou menor transparência, manifestando, assim, o que Roland Barthes definiu como “o grão da voz”. Mas há também, nas articulações do mesmo contorno melódico, o que chamamos de forma musical, uma lei de evolução que nos permite prever alguns itinerários do canto, mesmo que não o conheçamos de antemão (TATIT e LOPES, 2006, p. 215).

A citação permite que se compreenda que o papel da interpretação, da vocalização de uma canção seria o de trazer à tona o que está inscrito na canção. No nível teórico, é claro, a afirmação parece convincente. Mas será que essa percepção da função interpretativa resiste à audição de “Saudosa Maloca” de Adoniran Barbosa cantada por Elis Regina? Ou de “Billie Jean” de Michael Jackson cantada por Caetano Veloso? Se o sentido de uma canção reside, como quer Tatit, nas curvas melódicas que definem as alturas com que são proferidas as palavras, como poderia um cantor entoar a mesma melodia de forma irônica, ou seja, apontando para sentidos diametralmente opostos daqueles previstos no momento de composição?

O fato é que a história da música popular brasileira lida com o passado através de regravações. Conhecemos todos Noel Rosa, mas quantos de nós ouvem efetivamente as gravações com suas voz no aparelho de CD, com o arranjo original? Na verdade, fruímos Noel Rosa através das coletâneas que nos permitem ouvir vozes contemporâneas entoando os versos de Noel: a dramaticidade de Bethânia cantando “Pela última vez”, a voz cristalina de Gal em “Último desejo”, a leveza jovial de Djavan em “Gago Apaixonado”. Eu mesma gravei “Amor de parceria” que acabou entrando para um desses songbooks lançados pela Tratore. Trata-se de uma canção que fala de duas mulheres que saem com o mesmo homem e sabem disto sem que ele saiba que elas o sabem. Aracy de Almeida a gravou na década de 40. E não é difícil perceber que passadas tantas décadas uma nova voz traz em si as relações intertextuais que não poderiam ser feita antes. E, claro, vocês me perguntam: e o arranjo? Sim. O arranjo. O arranjo é a chave para a viabilidade de uma canção em um novo contexto. Mas é preciso perceber que, em música popular, o arranjo só existe em função do cantor. A tonalidade da canção é escolhida de acordo com sua extensão, o andamento de acordo com suas intenções interpretativas ou mesmo possibilidades respiratórias. Tudo o mais que compõe o que se entende por arranjo e que vai envolver harmonização, escolha de instrumentos e a forma de interliga-los, tudo isto tem que estar em sintonia com um projeto que é o da identidade de um cantor. Este projeto pode ter tudo a ver com um conceito, mas este conceito só vai fazer sentido se for efetivamente otimizado por uma voz que o sustente.

Então, o que arrisco afirmar é que o acontecimento histórico central é a voz que entoou a canção. Um poema pode estar ali antes que alguém o leia. Mas uma canção só existe quando entoada, vocalizada por alguém. Tal como afirmam Ruth Finnegan: “a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz” (FINNEGANN, 2006, p. 24). E uma voz é algo que transcende a capacidade de entoar notas musicais, percorrer desenhos melódicos. A voz é presença, é materialidade. E a voz não existe sem um corpo. E o corpo é, antes de tudo, materialidade.

Para Hans Ulrich Gumbrecht, a invenção da imprensa representou o recalque do corpo e a emergência da dicotomia entre corpo e espírito. Neste sentido, a ideia de texto autônomo em relação ao corpo do autor é também a ideia de que “o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 139). Além de Gumbrecht se alinhar a outros pensadores que passam a se interessar na década de 80 do século passado pelas materialidades da comunicação, ele também passa a se interessar pelo que denomina campo não-hermenêutico e que abarca tudo aquilo que é resistente ao ato interpretativo. Um dos exemplos que Gumbrecht dá é justamente o trabalho de Paul Zumthor em relação à voz, principalmente porque Zumthor estaria interessado na “possibilidade expressiva do corpo humano enquanto meio de articulação. Entretanto, o que é mais importante, sem considerar o lado semântico” (GUMBRECHT, 1998, p. 146). É importante notar que Gumbrecht conta a trajetória de seu interesse e de outros acadêmicos pelas “materialidades da comunicação” como algo que se inicia com o questionamento sobre o quanto a materialidade afetaria o sentido. Com o passar dos anos, entretanto, o que passou a ser questionado é o fato de que as humanidades tenham necessariamente que lidar com fenômenos relacionados ao sentido, à produção significativa, o que certamente deixava de fora de seu espectro de ação uma série de artefatos culturais que não se ofereciam como objetos descodificáveis pela tradição hermenêutica. Daí ter o teórico formulado o que denomina de “produção de presença” (GUMBRECHT, p. 11-13). É nessa acepção, portanto, que recai meu interesse na voz da canção, enquanto ação de um corpo, enquanto corporificação que não só pode prover a canção de nuances significativas, mas que também traz em si algo que resiste à significação e que se oferece como presença.

É importante ressaltar que trazer a voz para a centralidade é um movimento que contradiz a percepção de Tatit cuja ênfase está no desenho melódico a ser percorrido por uma

voz cuja função é a de otimizar algo que já se encontraria na canção em si. Minha hipótese é de que a canção só existe quando corporificada, vocalizada e que se torna sempre outra a cada vez que é performatizada. Assim, o paralelismo que se costuma estabelecer entre a canção e o poema ou a percepção de que uma canção pode significar algo em si mesma independente da performance são apenas reflexos de uma dada tradição de leitura de obras que se configurou em torno do texto impresso, com as consequentes formas de abordá-lo independente do corpo de seu autor. Aprendemos ao longo de todo o século XX a tratar o texto como um objeto autônomo e o que afirmo aqui é que talvez estejamos caindo na falácia de tentar ler a canção da mesma maneira. Talvez a prevalência da visualidade em nossa cultura não nos permita dimensionar o que representa em sua radical diferença um objeto que nos adentra através dos ouvidos.

Em torno da voz giram todas as outras materialidades que se diferenciam no que chamamos, até então, de versões de uma mesma canção. E o que se torna inquietante para os estudos históricos, sociológicos ou literários é o fato de que as materialidades se apresentam, mas não necessariamente significam. A constatação se coloca como desafio e talvez, por isto mesmo, seja sempre mais fácil buscar na canção aquilo que já encontramos nos textos escritos, seja a letra ou o desenho melódico. Mas tal como afirma Zumthor: a voz ultrapassa a língua. Aí reside nosso grande impasse. “Assim”, diz Zumthor, “a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência de que a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo”. (ZUMTHOR, 2005, p. 63). Então, é claro, a voz se torna este algo que traz em si algo que excede a linguagem e a língua e que se coloca mesmo na fronteira entre a cultura e a natureza porque se a linguagem é particularidade do ser humano, a voz não o é.

Mladen Dolar alerta para o fato de que a noção de fonema exclui a voz: este que se define por traços distintivos, mas que carece de significado em si mesmo. Os fonemas se definem, assim, por serem “átomos sem sentido, mas que, em sua combinação, produzem sentido” (DOLAR, 1996, p. 8). Para Dolar, a fonologia elimina a voz na medida em que só se interessa por aquilo que pode se oferecer à rede de traços estruturais em relação a qual a voz sempre se dará como desafio, já que não é possível seccioná-la, dividir sua presença. A voz é, segundo Dolar, algo que “se oferece ao mesmo tempo como o mais presente e fascinante, o mais elusivo e transitório, o mais íntimo e completamente exterior, ao mesmo tempo a

verdadeira expressão da subjetividade e acima do alcance da subjetividade, o ponto extremo que não se pode nunca abordar”(DOLAR, 2007, p. 43).

Quando se leva em consideração todas essas observações, torna-se fundamental compreender que o intérprete de uma canção, ao vocalizar, é perpassado simultaneamente por aquilo que advém de sua subjetividade, mas também pelo que a ultrapassa. A canção se realiza e encontra sua eficácia não, como quer Tatit, na entoação cujo desenho estaria previsto no ato composicional, mas na voz que a presentifica e que será eficaz na medida em que se apossar da canção. Neste sentido, não basta que o cantor se enamore da canção, é preciso que tenha recursos para executá-la.

O que se dá é que uma história da música popular que se dedique à materialidade terá que inscrever como acontecimento não um conjunto de canções como obras atribuídas a tal autor. Esta noção se mantém viva como parâmetro para a arrecadação de direitos autorais: o compositor detém os direitos sobre sua obra, ou a editora ou gravadora que a controla. Mas do ponto de vista estético, uma canção não coincide consigo mesma, mas se define no nível da performance. Então, uma história da música popular seria uma história sempre de performances. É possível, inclusive, seguir o percurso de uma canção na medida em que esta passa por intérpretes distintos. “Linda flor”, mais conhecida como “Ai ioiô” teve sua melodia composta por Henrique Voegler em 1928 e teve outras letras como a gravada por Vicente Celestino antes que Marques Porto e Luis Peixoto escrevessem aquela com que foi consagrada na voz de Aracy Cortes. Modelada pelos distintos estilos interpretativos, timbres, contextos, arranjos, “Ai ioiô” acontece inúmeras vezes, ao longo da história, em interpretações diversas: foi cantada por Aracy Cortes, Isaura Garcia, Elizeth Cardoso, Dalva de Oliveira, Maria Bethania, Gal Costa, Elis Regina, Ná Ozetti, Zelia Duncan, para citar alguns nomes. E a cada interpretação, nasce outra canção, pois a voz, cada voz nos coloca diante de algo que não é controlado pelo sujeito que a emite: sua unicidade.

A filósofa italiana Adriana Cavarero critica o que denomina “desvocalização do logos” na tradição ocidental que teria sobreposto a esfera visual à esfera acústica. Ao abordar a tradição logocêntrica, Cavarero se refere ao mecanismo pelo qual a palavra é separada do falante de forma que passa a ser compreendida como relacionada ao pensamento, como se sua materialidade sonora fosse a expressão do próprio significado mental (CAVARERO, 2011, p. 24). Com isto, a voz enquanto materialidade é deixada de lado. A voz da consciência é percebida como muda, insonora.

Para Cavarero, a voz em sua manifestação expõe, antes de tudo, a unicidade do ser. Cavarero, com isto, confronta a ideia de sujeito como algo abstrato trazendo-o para o âmbito da corporeidade. Para a filósofa, a unicidade da voz reside na ressonância:

Tal ressonância, matriz primeira de todo canto poético, não exaure seu sentido na determinação da musicalidade que soa em toda língua e que o nosso ouvido reconhece, distinguindo a música de uma da música de outra, mesmo sem compreendermos as palavras. O sentido da ressonância está bem mais, e principalmente, na relação vocálica para a qual as vozes singulares são irresistivelmente chamadas, invocadas. Dito de outra forma, a ressonância é a musicalidade na relação, é a unicidade da voz que se dá na ligação acústica de uma voz com a outra (CAVARERO, 2011, p. 213).

A citação permite que se perceba a voz em sua dimensão relacional. É essa dimensão que permite que a voz possa ser eficaz ao entoar uma canção, possa tocar o ouvinte, arrebatá-lo com seu timbre único. E essa dimensão em que canção ressoa na voz se encontra naquele lugar mesmo resistente à interpretação, à análise, embora em sua presença o sentido também se faça, mas para além, muito além do que se pode atribuir à linguagem.

A voz que entoa a canção é, então, presença, e se oferece à história junto a todas as materialidades que a cercam e promovem, principalmente através das tecnologias, como fenômeno que, embora contribua e pactue com o semântico, é, antes de tudo, sensorial.

Resta saber como as humanidades podem abdicar de seus métodos, de sua ênfase na textualidade, na prevalência do semântico, modelados pela cultura do impresso para inscrever o que se apresenta tão fortemente, mas que escapa à descrição? Fala-se aqui de uma história da música que é uma história da vocalização e também uma história da escuta.

Referências bibliográficas:

- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**, v. I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- DOLAR, Mladen. The object voice. In: ZIZEK, Slavoj e SALECL Renata. **Gaze and voice as love objects**. Durham and London: Duke University Press, 1996, p. 7-31.
- DOLAR, Mladen. Six lessons on voice and menaing. In: TRUMMER, Thoms (ed). **Voice & void**. New York: Art Publishers/ The Aldrich Contemporary Art Museum, 2007.

FINNEGANN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Claudia Neivade et alli. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 15-43.

FRANCESCHINI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico e a materialidade da comunicação. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma** (Org. João Cesar de Castro Rocha). Rio: EDUERJ, 1998, p. 137-152.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence: what meaning cannot convey**. Stanford: Stanford Universtiy Press, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 92-105.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.