

REGINA MACHADO

A voz na canção popular brasileira: um estudo
sobre a Vanguarda Paulista

**Campinas
2007**

REGINA MACHADO

**A voz na canção popular brasileira: um estudo
sobre a Vanguarda Paulista**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Unicamp para obtenção do título de Mestre
em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

**Campinas
2007**

UNIDADE BC
Nº CHAMADA: _____
T/UNICAMP M18v
V. _____ EX. _____
TOMBO BCC 73832
PROC 16.145-01
C _____ D. X
PREÇO 11,00
DATA 28.8.07
BIB-ID 431601

acompanha CD.Rom

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M18v

Machado, Regina.

A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista. / Regina Machado. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: José Roberto Zan.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular. 2. Canção. 3. Vanguarda Paulista.
I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: "The voice in brazilian popular song – studying about Vanguarda Paulista"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Popular music – Song – Brazilian popular song

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan

Profª Drª Adriana Kayama

Profª Drª Marcia Taborda

Profª Drª Sara Lopes

Prof Dr. Esdras Rodrigues

Data da defesa: 28 de Fevereiro de 2007

Programa de Pós-Graduação: Música

AGRADECIMENTOS

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Zan, por acolher o meu projeto.

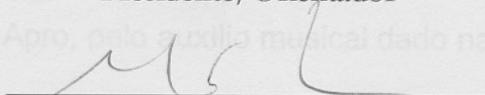
A Profa. Dra. Sara Lopes e à Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia, pelas valiosas observações realizadas durante meu exame de qualificação.

A Silvia Regina Ferreira, Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pela Mestranda **Regina Machado** - RA 921157, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



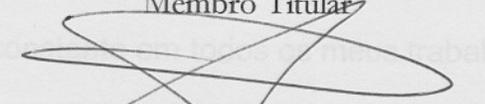
Prof. Dr. José Roberto Zan - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Profa. Dra. Marcia Ermelindo Taborda - IA - IA/UFSJ

Membro Titular



Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama - DM/IA UNICAMP

Membro Titular

200739682

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Zan, por acolher o meu projeto.

À Profa Dra. Sara Lopes e à Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia, pelas valiosas observações realizadas durante meu exame de qualificação.

À Silvia Regina Ferreira, pelo apoio constante, pelo olhar crítico e afetuoso, e também pela criação e execução do encarte do CD que acompanha esta dissertação.

Às cantoras Suzana Salles, Ná Ozzetti e Vânia Bastos, pela atenção e amizade com que me atenderam todas as vezes em que as solicitei.

Aos músicos e amigos Dante Ozzetti, Mário Manga e Gal Oppido, pelas conversas repletas de informações importantes.

Ao compositor Arrigo Barnabé, pelo depoimento dado para a realização desta pesquisa.

Ao amigo e violonista Flávio Apro, pelo auxílio musical dado na análise de “Londrina”.

Ao compositor e professor Luiz Tatit, pela generosidade com que me recebeu, e também pelas obras, musical e acadêmica, que se tornaram indispensáveis a esta pesquisa.

À minha família, pelo apoio constante em todos os meus trabalhos.

A todos os meus alunos, por me estimularem, direta ou indiretamente, a pensar a questão da voz na música popular.

À amiga e cantora Tuca Fernandes, pelas partituras da música “Londrina”, de Arrigo Barnabé.

À amiga e fonoaudióloga Andréa Chakur, por esclarecer as minhas dúvidas sobre o funcionamento da voz, equilibrando visão técnica e sua grande sensibilidade musical.

À Profa Dra Marcia Taborda e à Profa Dra Adriana Giarolla Kayama, pelas críticas e comentários que realizaram como integrantes da banca na defesa desta dissertação

E, finalmente, a todos aqueles que como integrantes da chamada Vanguarda Paulista realizaram essa música que me tocou desde a primeira vez que a ouvi, no início dos anos 1980, e que se tornou meu objeto de estudo, sendo antes de mais nada objeto da minha admiração.

Machado, Regina. A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a Vanguarda Paulista. Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

RESUMO

Através da pesquisa de fonogramas é possível estudar o desenvolvimento técnico e estético ocorrido na voz dentro do universo da canção popular urbana no Brasil. Particularmente ao observar o comportamento vocal no início dos anos 1980, na cidade de São Paulo, dentro do movimento intitulado Vanguarda Paulista, foi possível constatar que a elucidação dos aspectos entoativos da fala no canto possibilitou transformações no referencial estético e um aprofundamento da abordagem técnica na realização dos cantores.

Este canto referenciado na fala, que se tornou um alicerce estético para o cantor popular a partir da sedimentação do samba no início do século passado, experimentou, durante a Vanguarda Paulista, uma radicalização desse comportamento através da manipulação de elementos técnicos que buscavam elucidar os sentidos da canção. Essa abordagem vocal buscou, como temos constatado, um ponto de equilíbrio entre a naturalidade da fala e a elaboração no entoar das melodias, muitas delas não tonais, resultando em novas possibilidades de realização técnica e estética para o cantor popular.

Pautada por estudos de muitas obras do Prof. Dr. Luiz Tatit, entre elas *A Canção – eficácia e encanto* e *O Cancionista*, e fazendo uso de uma abordagem semelhante às análises que ele realiza com relação à composição, propomos uma abordagem sobre o comportamento vocal, inserindo aí também uma terminologia técnica ligada aos estudos da voz, no sentido de tentar compreender as transformações ocorridas no canto popular e avaliar as contribuições dadas por essa geração de artistas à voz na canção popular brasileira.

Machado, Regina. Voice in popular brazilian song – studying Vanguarda Paulista. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

ABSTRACT

Through the research of phonograms it is possible to study the technical and aesthetic development in the voice within the universe of urban popular song in Brazil. Observing particularly the vocal behaviour at the beginning of the 80' s in São Paulo within the movement called *Vanguarda Paulista*, it was possible to realize that the elucidation of the aspects of speech concerning intonation in singing, made possible the transformation in the aesthetic reference and an in-depth technical approach to help singers to achieve their aims. This singing related to speech, which became the aesthetic basis for the popular singer from the sedimentation of the *samba* at the beginning of last century, experienced during the Vanguarda Paulista a radical peak of this behaviour through the manipulation of technical elements that tried to elucidate the meanings of song. This vocal approach has tried to find, as we have stated, a sense of balance between the naturalness of speech and the elaboration in the intonation of melodies, many of them non-tonal, resulting in new possibilities of technical and aesthetic achievement for the popular singer. Based on studies of many works by Phd Luiz Tatit, among them *A Canção – eficácia e encanto* e *O cancionista*, and using an approach similar to the analysis he carries out regarding composition, we propose an approach about vocal behaviour, also inserting a technical terminology linked to the studies of the voice in order to try to understand the transformations occurred in popular singing and to assess the contributions given by this generation of artists to the popular brazilian song.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
Capítulo 1 – Vocalidades Múltiplas: referências para o canto.....	13
1.1 O canto e os cantares.....	13
1.2 Referências vocais na história da canção popular brasileira midiaticizada.....	20
1.3 A canção e a expressão vocal.....	29
Capítulo 2 – A cena musical na São Paulo dos anos 1980 e a Vanguarda Paulista.....	33
2.1 Uma alternativa musical.....	33
2.2 A Vanguarda Paulista.....	39
2.3 As propostas musicais da Vanguarda Paulista.....	43
2.4 A parceria entre compositores e intérpretes na Vanguarda Paulista.....	46
Capítulo 3 – Elementos para análise do comportamento vocal.....	51
3.1 Parâmetros para as análises.....	51
3.2 Vocabulário técnico-vocal.....	53
3.3 A semiótica como instrumento complementar das análises.....	60
Capítulo 4 – Seleção do repertório e as análises.....	68
4.0 Os discos, as vozes e a escolha das canções.....	68
4.1 LUIZ TATIT (Grupo RUMO).....	70
4.1.1 Minha Cabeça (Luiz Tatit /Zé Carlos Ribeiro).....	70
4.1.2 Canção Bonita (Luiz Tatit).....	75
4.2 ITAMAR ASSUMPCÃO (Banda Isca de Polícia).....	79
4.2.1 Nego Dito (Itamar Assumpção).....	79
4.3 ARRIGO BARNABÉ (Banda Sabor de Veneno).....	84
4.3.1 Diversões Eletrônicas (Arrigo Barnabé/Regina Porto).....	84
4.4 NÁ OZZETTI.....	89
4.4.1 Sua Estupidez (Roberto Carlos e Erasmo Carlos).....	89
4.5 TETÊ ESPÍNDOLA.....	95
4.5.1 Londrina (Arrigo Barnabé).....	95
4.6 SUZANA SALLES.....	99
4.6.1 Sampa Midnight (Itamar Assumpção).....	99
4.7 VÂNIA BASTOS.....	104
4.7.1 Sabor de Veneno (Arrigo Barnabé).....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	111

INTRODUÇÃO

Durante os mais de vinte anos em que venho me dedicando ao ofício do canto, seja através da realização artística ou da atividade didática, inúmeras vezes deparei com a falta de um pensamento formal sobre a técnica vocal e os referenciais estéticos dirigidos para a utilização da voz na canção popular brasileira que pudesse direcionar um estudo sobre o assunto.

O meu processo de formação vocal, como o de muitos outros cantores populares de minha geração, passou exclusivamente pela técnica lírica, obrigando-me sempre a realizar os ajustes necessários à música que fazia profissionalmente e que nada tinha a ver com aquele referencial estético estudado. A partir dessa necessidade e da observação de meus próprios alunos, além da busca de conhecimento sobre a história da voz na música popular brasileira, dei início a uma investigação das abordagens vocais no canto popular brasileiro urbano, fazendo um mapeamento das realizações vocais e dos referenciais estéticos presentes nos diversos momentos dessa canção, valendo-me da escuta de fonogramas originais.

Pude, então, organizar uma cronologia da voz na canção brasileira, observando as transformações ocorridas desde o início das gravações elétricas até hoje. A partir daí foi possível observar que o canto popular urbano midiático construiu, ao longo dos anos e dentro desse ambiente estético, comportamentos específicos para a voz.

Este estudo foi sendo estruturado com o objetivo de desenvolver não um método de ensino do canto popular, mas um material que suscitasse uma reflexão sobre a voz na

canção popular, criando uma metodologia de pesquisa e aprendizado a partir da escuta e análise do comportamento vocal, que possibilitasse ao cantor compreender a trajetória histórica e estética na qual ele, mesmo sem saber, estaria inserido.

No decorrer desses estudos pude entrar em contato com o trabalho da cantora e professora de canto Maria Conciglia Latorre¹, cuja dissertação de mestrado traça um histórico da voz na canção brasileira até a Bossa Nova e formata uma proposta de ensino do canto popular a partir da escuta de épocas e da vivência dessas condutas vocais, além da incorporação de elementos do canto Werbek (Escola do Desvendar da Voz)².

O ponto de intersecção entre os nossos trabalhos, pude constatar, dava-se no âmbito da escuta de épocas para a construção de um contexto histórico vocal; porém, conforme referência anterior, o objetivo deste trabalho não era constituir-se como método de ensino, mas sim como um material que possibilitasse pensar o canto popular no Brasil tendo como foco a análise do comportamento vocal na Vanguarda Paulista.

A escolha por esse período da música popular brasileira deu-se pela constatação de que durante o referido movimento os recursos vocais, bem como a concepção estética da voz, muito além de manter um vínculo com a tradição da canção popular, fato observável através da análise de trabalhos de alguns grupos, como o RUMO, por exemplo, revelou novas possibilidades de realização técnica e interpretativa a partir da compreensão dos

¹ Latorre, Maria Conciglia R. In *A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da Unesp sob orientação da Prof^a Dr^a Marisa T.O. Fonterrada.

² Pedagogia vocal desenvolvida por Valborg Werbeck-Svårdström que entende o estudo do canto como *libertação* e não *formação* da voz, e associa o processo ao desenvolvimento espiritual, encontrando elementos comuns na Ciência Espiritual Antroposófica (Rudolf Steiner). “*O Canto Werbeck não se preocupa apenas com o resultado final artístico, mas sobretudo com o processo pelo qual se chega a esse resultado, abrindo assim um espectro de possibilidades na esfera pedagógica, terapêutica e artística. Ele não submete o cantor a um modelo externo mas faz com que descubra suas possibilidades fisiológicas, sensíveis, mentais e espirituais, levantando os véus que podem encobrir a voz de cada um.*” (*idem*)

padrões entoativos da língua falada, como também do aproveitamento de elementos trazidos das vanguardas européias.

Dessa forma, o emprego da voz pelos cantores e compositores da Vanguarda Paulista revelava novos caminhos para a voz midiaticizada, juntando tradição e modernidade, intuição e racionalidade, oferecendo um vasto material para a análise, e também uma possibilidade de abordar com maior profundidade um assunto que somente há pouco tempo passou a ser tema de estudos acadêmicos: o canto popular.

A abordagem das análises, além de envolver um procedimento de avaliação técnico-vocal, necessitava tecer a junção entre o comportamento da voz e os conteúdos da canção para que, dessa forma, fosse possível demonstrar o emprego das vocalidades a serviço da construção de sentidos.

Ao tomar contato com a obra do compositor e professor Luiz Tatit, concluí que aquele seria o melhor caminho para fundamentação teórica, fazendo uso da semiótica tensiva como ferramenta de análise da relação melodia/letra, presente nos trabalhos do professor, e transpondo essa abordagem para o âmbito da realização vocal.

Além das leituras realizadas, pude freqüentar como ouvinte a disciplina ministrada por Luiz Tatit, *Semiótica Aplicada à Canção Popular*, oferecida aos alunos do curso de pós-graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. O fato de freqüentar essa disciplina me permitiu ter acesso prático à abordagem adotada por Luiz Tatit em seus livros, tornando mais próxima a possibilidade de transposição desta para o ambiente da realização vocal, mesmo sendo eu completamente iniciante no que se refere à compreensão e ao conhecimento da semiótica.

Definida a metodologia para o tratamento das análises, restava pensar o corpo do texto de forma a garantir minimamente um desenvolvimento que conduzisse a uma clareza sobre o comportamento da voz na canção popular midiaticizada e as contribuições da Vanguarda Paulista nas transformações ocorridas nesse comportamento vocal.

Como o termo Vanguarda Paulista se aplica a vários trabalhos musicais realizados na cidade de São Paulo no início dos anos 1980, seria necessário proceder a um recorte de observação do próprio grupo, enfocando os trabalhos nos quais a questão vocal fosse realmente diferenciada. Após um longo período de escutas, concluí que esse diferencial estava presente nas vozes das cantoras Ná Ozzetti, Suzana Salles, Tetê Espíndola e Vânia Bastos, por onde iniciei então o processo de análise. No entanto, em pouco tempo pude constatar que também havia padrões novos de vocalidades na realização musical de alguns compositores. Assim, as vozes de Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e Itamar Assumpção, pelo que revelavam sobre o comportamento vocal, tornaram-se também objetos de análise.

Definidos os fonogramas que seriam analisados, parti para a estruturação geral da dissertação.

No primeiro capítulo, procurei mapear os diversos ambientes para o canto, abordando brevemente o canto erudito, o canto popular midiaticizado e os cantos étnicos, no intuito de estabelecer parâmetros para compreender técnica e esteticamente o universo que iríamos abordar.

Durante as inúmeras leituras realizadas para a pesquisa, pude entrar em contato com o fascinante livro *Demetrio Stratos – em busca da voz-música*, de Janete El Haouli. Este livro tornou-se uma referência importante não somente pelas reflexões apontadas em torno do

cantar, mas também pela maneira ao mesmo tempo rigorosa e apaixonada com que foi escrito.

Na bibliografia levantada, pude constatar que os textos mais apaixonados e envolventes sobre o canto não eram escritos por cantores, nem tampouco por professores de canto, o que me fez refletir sobre como a abordagem técnica poderia se tornar fria e distante da realização prática. Isto foi um dos fatores que me fizeram permanecer na busca para construção de análises que não se apresentassem apenas como reflexão sobre comportamento técnico, mas principalmente que apontassem algo na observação dos sentidos e emotividades construídos pela voz na execução musical.

Dando seqüência à elaboração do primeiro capítulo, propus um pequeno levantamento histórico e técnico sobre as principais vozes da canção popular midiaticizada, enfocando os desempenhos mais significativos na construção dessa sonoridade, que tinha a fala como fonte de produção musical.

O conteúdo de inovação trazido pelo cantor foi o que norteou a construção dessa pontual cronologia vocal.

Partindo sempre da escuta de fonogramas, pude elencar as vozes que se tornaram *divisores de águas* dentro da história da canção popular midiaticizada produzida no eixo Rio-São Paulo, baseada em critérios de inventividade, inovação e representatividade artística. Ou seja, que vozes traziam componentes realmente novos para o canto popular e como se dava o reconhecimento do público diante dessa questão.

É claro que, ao fazer este tipo de distinção com relação às vozes, não pretendi subestimar, em termos de importância artística, nenhum cantor sobre o qual não tenha

falado. A questão era realmente chegar a um mapeamento que elencasse diferenciais vocais que tenham estabelecido limites claros de inventividade: “antes de” e “depois de”.

Em seguida procurei estabelecer, partindo de referências encontradas em alguns livros, o conceito de *canção*, já que foi nesse tipo de realização musical que me dediquei a observar o comportamento da voz e seus referenciais estéticos.

À Vanguarda Paulista dediquei todo o segundo capítulo, começando por contextualizar o momento musical na cidade de São Paulo quando deste acontecimento, para em seguida falar sobre todos os trabalhos que constituíram aquele *movimento*, além de delimitar os que seriam analisados, eleitos por trazerem novos elementos para a realização vocal, já que era este o parâmetro central de todo o trabalho.

As vozes analisadas surgiram dentro de um mercado de música independente, e, talvez por isso mesmo, sem o compromisso de atender a uma demanda específica, e puderam trilhar caminhos de recriação da voz na canção ousando propostas mais radicais na opção pela timbragem, entoação e interpretação.

Por se tratar de uma pesquisa cujo enfoque técnico era prioritário, julguei necessário listar e explicar o significado das informações sobre o canto segundo aspectos *físicos*, *técnicos* e *interpretativos*. Estabeleci um pequeno vocabulário técnico-vocal, construído a partir de minha vivência prática como cantora, professora e estudante de canto, fazendo uso também de alguns textos técnicos, dentre os quais um específico sobre higiene vocal, escrito pelas fonoaudiólogas Mara Behlau e Maria Inês Rehder, o qual contém informações sobre a fisiologia do canto, essenciais para a compreensão de certa terminologia.

Em virtude da ferramenta adotada para a complementação das análises, julguei necessário explicar a terminologia semiótica esclarecendo conceitos referentes aos níveis do

discurso e de que maneira isso poderia se correlacionar com as diversas abordagens da voz. Assim, o terceiro capítulo foi dedicado a essas questões.

No quarto capítulo encontra-se, a meu ver, a parte fundamental da pesquisa: as análises dos comportamentos vocais e sua relação com o universo de cada canção. As análises foram sendo construídas sobre os parâmetros técnicos da abordagem prática da voz, somando-se a isso a compreensão de sentidos a partir da utilização da semiótica como ferramenta, e de que maneira esses padrões de emissão se correlacionariam com a expressão desses mesmos sentidos.

Cantar é algo que apaixona e fascina, algo que se exerce, antes de mais nada, por pura obstinação quando se deseja trilhar caminhos para além daqueles ditados pelo grande mercado fonográfico. Não menos apaixonante é exercitar o pensamento nos caminhos dessa atividade que, principalmente no caso do canto popular, desenvolveu-se durante anos exclusivamente pela intuição, lançando olhares duvidosos sobre aqueles que pretendiam dispor não apenas dos atributos naturais do talento, mas também de uma possível racionalização, fazendo uso de um processo intelectualizado para balizar a realização vocal.

Em manifestações como as que foram aqui analisadas, pude observar essa fusão entre racionalidade e intuição, definindo um novo canto popular que, embora apontando sempre para novas possibilidades de realização, jamais perdeu o ponto de contato com a tradição da voz na canção brasileira, canção esta que tem mostrado a nossa expressão artística urbana mais significativa, e que guarda na sua essência criativa, como refere o compositor Chico Buarque, *“o último respiro de esperança de um Brasil possível”*.

CAPÍTULO 1 – Vocalidades múltiplas: referências para o canto

1.1 O canto e os cantares

A combinação de música e fala na expressão única do canto tem um poder inigualável, transmitindo sentimentos de grande elevação ou de pungência quase insuportável.³

O canto se apresenta como a manifestação musical primeira na história da humanidade⁴, contextualizando rituais religiosos ou de paganismo, sofrendo transformações constantes através do tempo, agindo como um elemento constitutivo e também como agente crítico e canal expressivo da sociedade da qual é fruto.

Desde os chamados *cantos étnicos* à música européia, chegando à música popular midiaticizada, têm sido muitos os enfoques de produção vocal, resultando em diferentes universos de expressão e múltiplas abordagens técnico-vocais.

Para o cantor, popular ou erudito, a relação com o seu instrumento se estabelece, inicialmente, de maneira intuitiva, criando muitas vezes a imagem da naturalidade do cantar, ou seja, de um cantar tão orgânico quanto a fala, que é realizada sem esforço aparente, mesmo que o conteúdo musical expresse virtuosismo. A manutenção dessa naturalidade será buscada sempre pelo cantor, fazendo-se valer, para isso, do desenvolvimento técnico que pode ser conquistado através de um estudo formal, ou pela experiência adquirida através da atividade profissional, como foi para a maioria dos cantores populares no Brasil até pouco tempo atrás.

³ Menuhin, Yehudi e Davis, Curtis. In. A Música do Homem. São Paulo: Martins Fontes. p. 07.

⁴ Idem

O voltar-se para dentro, desenvolvendo essa capacidade a partir do refinamento da percepção, é o ponto de partida da iniciação do cantar que vai exigir um completo domínio do mecanismo respiratório, do controle muscular abdominal e intercostal, do ajuste fonatório e articulatório, possibilitando que o instrumento-voz responda de maneira adequada quando solicitado, superando toda e qualquer intempérie emocional ou física que se apresente, equilibrando palavras e sons musicais sobre a tênue linha da emissão.

Embora o cantor popular tenha se orientado, durante muito tempo, a partir de elementos intuitivos, herdamos do canto lírico referências para a realização vocal, como a noção de potência, *beleza* e capacidade dramática que são constituintes do chamado *belcanto*⁵.

A nomenclatura para as diversas vozes masculinas e femininas e seus subgrupos⁶, de acordo com a tessitura, qualidade timbrística, leveza ou peso, etc., vem também do grande teatro da ópera⁷.

Na música popular a possibilidade de mudança da tonalidade da canção torna irrelevante esse tipo de classificação. O que importa é a capacidade do cantor de conhecer a sua voz e de saber escolher a tonalidade que melhor exponha os atributos vocais e a capacidade interpretativa, atendendo às necessidades da canção.

E no caminho de conhecimento e desenvolvimento técnico da voz, o trajeto percorrido é, hoje em dia, bastante semelhante para ambos, divergindo, no entanto, nos objetivos

⁵ “Técnica virtuosística caracterizada pela passagem homogênea de um sub-registro a outro, pela agilidade nas ornamentações e fraseado. Termo de origem italiana referente à arte e à técnica do canto que se firmou na segunda metade do século XVI.” Wikipedia 2006 – Itália (tradução livre pela autora).

⁶ Embora essa nomenclatura varie de autor para autor, em linhas gerais temos para as vozes femininas: soprano (ligeiro, lírico e dramático); mezzo-soprano (ligeiro e dramático) e contralto. Já para as vozes masculinas a classificação é a seguinte: tenor (ligeiro, bufo, lírico e dramático); barítono (leve, verdiano e baixo) e baixo (cantante, profundo e bufo).

⁷ Tranchefort, François-René. In. L’Opera. Ed. du Seuil. 1983.

estéticos pretendidos, pois os ideais pregados pelo *belcanto* não são adequados à canção popular, cuja emissão se processa próxima à fala, evidenciando a relação entre texto, melodia e articulação rítmica, bem como o emprego de vocalidades que reforçam a construção dos sentidos.

No *belcanto*, a *beleza* e o virtuosismo da execução vocal sobrepõem-se, na maioria das vezes, à inteligibilidade do texto cuja garantia de compreensão dá-se, no caso da ópera, pela existência do libreto. Assim, a voz está livre para mostrar-se plena, servindo exclusivamente ao virtuosismo da execução musical e à construção de uma expressão pautada pela aplicação de recursos técnicos.

Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência lingüística: tralalá ou alguns puros vocalizes. Existem formas de canto cuja particularidade é a ausência da língua ou, pelo menos, uma certa tendência da voz a dissociar os elementos da linguagem que ela transmite. O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura.⁸

Nesta citação do medievalista Paul Zumthor, que se revela um grande conhecedor apaixonado pela voz, podemos referenciar muitos aspectos do canto lírico. Dentro desse universo, no entanto, essa referência já apresenta algumas variantes, solicitando do cantor

⁸ Zumthor, Paul. In. *Escritura e Nomadismo*. Ateliê Editorial. 2005. p. 64

uma execução na qual haja intenções atreladas ao texto, como no caso do *Lied*⁹ e, principalmente, vemos a busca de novas vocalidades nas realizações contemporâneas, em que o conteúdo musical das palavras passa a ser utilizado como elemento interpretativo, valendo-se inclusive de gritos e sussurros que redimensionam o papel da voz na realização musical.

Já para o cantor popular a palavra é elemento fundamental da construção do som e do sentido. À voz, portadora do conteúdo melódico da canção, somam-se o som e a rítmica da palavra, criando um terceiro ambiente sonoro, resultante da fusão do componente musical com o lingüístico, possibilitando que o cancionista-intérprete, ao equilibrar essas tensões, estabeleça uma comunicação com o ouvinte, garantindo a sua eficácia¹⁰.

E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.¹¹

O cantor popular busca a explicitação dos conteúdos emocionais da canção, sejam eles repletos de conflitos, como no caso das canções românticas ou daquelas de conteúdo sociopolítico, ou ainda nas canções nas quais a resolução do conflito já se deu, quando a

⁹ “Durante o período romântico, houve um rico florescimento da canção, especialmente do *Lied* alemão, para voz solo e piano (o plural é *Lieder* – “canções”). [...] Numa composição desse tipo, o autor, naturalmente tem mais facilidade de adaptar o canto às mudanças que vão se processando no caráter e no teor dramático dos versos, e de espelhar isso, com certos detalhes, no piano. Um importante aspecto da maioria dos *Lieder* é que o acompanhamento de piano não se contenta em ser mero ‘suporte’ do canto. Ao contrário, voz e piano dividem igualmente a responsabilidade da música”. Bennett, Roy – Uma breve história da música. p. 58

¹⁰ O conceito de *eficácia na canção* é amplamente desenvolvido por Luiz Tatit em várias de suas obras.

¹¹ Tatit, Luiz. In. O cancionista – composição de canções no Brasil. 1995

expressão percorre os caminhos da alegria e do entretenimento. Tanto num caso quanto no outro, o cantor trabalha com a emissão equilibrada dos componentes melódicos e lingüísticos, pois da junção desses elementos com os conteúdos sonoros da própria voz que canta é que se dá a comunicação com o ouvinte.

Na canção popular, a relação entre o conteúdo do texto com a melodia confere ao intérprete um papel definitivo na expressão dessa junção, cabendo ainda ao cantor somar a essa explicitação emotiva as características vocais, bem como o carisma pessoal, visto que a canção popular tornou-se também um ambiente de realização cênica. Esteja ele inserido na grande mídia ou não, o cantor carrega, associadas à sua voz, a sua imagem e história pessoal, criando um elo de paixão com o ouvinte.

Podemos, assim, fazer uma breve reflexão sobre os trajetos da voz tanto na canção popular quanto na música erudita. Ainda é possível pensarmos sobre um terceiro nicho de produção vocal que não diz respeito nem a um universo musical nem a outro. Trata-se do universo da música étnica, no qual a palavra pode aparecer apenas como fonte sonora, sem construção de significados inteligíveis, servindo de matéria-prima à composição, muitas vezes objetivando o transe, como, por exemplo, na canção Dshambukware, dos Abelam de Papua Nova Guiné¹², em que a voz extremamente grave (*Stroh bass voice*) realiza um canto totêmico somente com vogais, sem construção de palavras; ou mesmo no canto de introdução ao ritual das origens do mundo, do povo Tomarahô (Paraguay)¹³, no qual a série

¹² Este registro sonoro faz parte do CD1 da edição “Les Voix du Monde – une anthologie des expressions vocales” - Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de L’Homme.

¹³ Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de L’Homme. Op. Cit.

de oposições da realização vocal (coro, solo, variações de tessitura, etc.) estabelece o ambiente da ritualização, sem especificação ou construção de texto.

Na bem elaborada e detalhada coletânea “*Les Voix du Monde - une anthologie des expressions vocales*”, editada pelo Museu do Homem (Paris-França), foi documentado um estudo sobre os cantos de diversas etnias espalhadas pelo mundo, da qual pudemos extrair os exemplos citados anteriormente, e que estão agrupados segundo aspectos da realização técnica ou musical, resultando numa importante fonte de pesquisa sobre as diversas vocalidades, revelando outros padrões de realização pertencentes a uma grande variedade de universos musicais existentes, e que vão exigir da voz comportamentos diversos, relacionados com o seu ambiente cultural.

Os cantos étnicos nos dão uma vasta lição de utilização de vocalidades múltiplas, não aprisionadas por um único padrão de realização, visto que, por exemplo, na coletânea citada anteriormente são detectados diversos comportamentos técnicos cujos objetivos de produção vocal passam a uma larga distância dos referenciais estéticos produzidos pelo canto lírico ou mesmo pelo canto popular midiaticizado.

Estes cantos tradicionais revelam-se como fonte de novos comportamentos, capazes de *libertar a voz dos muros do convento do belcanto*. (STRATOS, 1987/88, apud EL HAOULI). Essa busca pela ausência de limites e novas possibilidades de realização são observáveis também no trabalho de alguns cantores que privilegiam a experimentação como finalidade na produção vocal: Meredith Monk, Theophilo Mayer e Demetrio Stratos são alguns exemplos.

O cantor e *performer* egípcio-italo-grego Demetrio Stratos realizou uma profunda pesquisa sobre a voz, submetendo-se a se tornar ele próprio um laboratório de

experimentação vocal, movido pelo reconhecimento de que “a voz é hoje na música, um canal de transmissão que não transmite mais nada”.¹⁴ Em Demetrio Stratos encontramos o cantor que liberta o exercício da voz para além da palavra, explorando sonoridades e criando novas percepções e sentidos, baseados na necessidade de resgatar o poder expressivo da voz através de vocalidades não padronizadas.

De volta ao ambiente da música erudita, a inquietação presente na obra dos compositores da Segunda Escola de Viena – Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg – vai abrir, dentro da música europeia, novas expressões da vocalidade. Especialmente com Schoenberg, que é o inventor ou “descobridor”, como ele mesmo preferia ser chamado, do *sprechgesang*, o canto falado.

É como se a entonação melódica, necessária para a emissão vocálica, sofresse as conseqüências desse “rompimento” com a tonalidade clássica, dando vazão a deslizes microcromáticos em que notas fixas de referência absoluta cedessem lugar a uma contínua transição harmônico-intervalar, em sintonia plena com os anseios da dita “atonalidade” essencialmente vagante, e que faziam eco à poética perambulante da última tonalidade. Elevado a paradigma da escritura vocal no célebre “Pierrot Lunaire” de 1912, o canto-falado efetuava, assim, curiosamente, uma síntese histórica entre o atonalismo emergente e o canto dos cabarés vienenses, tão admirado por Schoenberg.¹⁵

Observamos aqui a utilização da voz no universo da música erudita sendo feito a partir de novas referências composicionais geradas pelo rompimento com o tonalismo, e, no caso do *sprechgesang*, pela incorporação de elementos da fala na música.

É notório também o trânsito estabelecido entre os diversos ambientes de criação, como nos mostra a citação anterior sobre a presença dos cantos de cabaré no “Pierrot

¹⁴ Demetrio Stratos “Diplophonie et autre” In “Demetrio Stratos – em busca da voz-música” Janete El Haouli

¹⁵ Flo Menezes In Apresentação. Harmonia Arnold Schoenberg. Trad. Maren Maluf. Editora da Unesp, 1999.

Lunair” de Schoenberg, revelando um dado comum entre compositores pertencentes a universos musicais tão diferentes.

Assim, pudemos constatar que a voz, “*único instrumento comum a todas as civilizações musicais*”¹⁶ (Schaeffer), tem sido objeto de constantes buscas e transformações, resgatando de tempos em tempos o caminho expressivo que pode parecer imobilizado pelo estabelecimento das culturas e também pela forte influência da indústria cultural.

Na pesquisa aqui desenvolvida, que se debruça sobre as vocalidades na Vanguarda Paulista, movimento musical ocorrido na cidade de São Paulo, no final da década de 1970, observamos como essa inquietação composicional, o acesso à formação acadêmica, bem como o aprofundamento dos estudos da lingüística e da semiótica contribuíram para a produção de novas referências na canção popular, produzindo comportamentos vocais inovadores dentro do universo da canção popular midiaticizada. Verificaremos também a contribuição dos cantores que, com sua formação e desenvolvimento pessoais diferenciados, trouxeram novos dados para a realização musical, contribuindo definitivamente para a ampliação das possibilidades da voz na canção popular.

1.2 Referências vocais na história da canção popular brasileira midiaticizada

Partindo da escuta de fonogramas para a observação sobre elementos técnicos e estéticos no canto popular midiaticizado, pudemos constatar que algumas vozes, por suas condutas técnicas e musicais inovadoras, poderiam marcar pontualmente a história da voz

¹⁶ Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Ed. Alianza. Madrid.1988.

na canção popular, estabelecendo as bases para aquilo que Julio Diniz denominou uma “*genealogia do canto no Brasil*”¹⁷.

Graças à indústria fonográfica, grande parte dessa história está devidamente registrada, possibilitando um estudo dos referenciais estéticos nos diferentes momentos da canção industrializada, não apenas no que se refere à execução vocal, mas também à utilização de determinados tipos de acompanhamento instrumental que redimensionam as concepções de arranjo, bem como a relação da voz com os instrumentos acompanhadores.

Ao realizarmos esse levantamento pontual sobre a voz no Brasil, pretendemos apontar os elementos que fundamentam uma tradição para o canto popular e, ao mesmo tempo, identificar as contribuições trazidas pelas vozes da Vanguarda Paulista, ressaltando, no entanto, que as novas formas de utilização da voz não substituem as já existentes, porém se somam a elas, ampliando cada vez mais o universo de vocalidades da canção popular.

Com a sedimentação do samba como gênero musical, fato que ocorreu entre os anos 20 e 30 do século passado, pudemos verificar que a referência estética para a realização vocal passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de *vibrato*, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade, características da seresta e em que se observavam mais claramente as influências do *belcanto* sobre a canção popular.

Essa nova maneira de articulação rítmica, expressão e emissão vocal podem estar associadas diretamente à fixação do “*estilo moderno*” (SANDRONI, 2001), ou seja, ao samba cujo padrão rítmico se distancia do maxixe, característico do “*estilo antigo*” (idem), cujo

¹⁷ Diniz, Julio. *Sentimental demais: a voz como rasura*. In. Do samba-canção à Tropicália. Relume Dumará.2003.

compositor mais representativo é Sinhô, grande incentivador do cantor Mário Reis (1907-1981), uma das principais referências vocais do período, cuja articulação rítmica mais enrijecida, provocando pontuações finalizadoras a cada frase, exaltava a presença do maxixe, tornando menos fluida a realização do fraseado rítmico, mas já estabelecendo padrões entoativos vinculados à fala na realização da melodia.

O novo padrão rítmico estabelecido pelos compositores do Estácio de Sá¹⁸ torna a execução musical menos rígida, e essa maleabilidade é transportada ao canto, produzindo uma intenção de dança através da expressão vocal. O elemento conhecido como *swingue* se estabelece na canção brasileira urbana a partir desse *estilo moderno* de samba que vê a execução da sincopa refeita a partir da influência dos elementos da cultura e da música negra.

O cantor Luiz Barbosa (1910-1938) é um dos representantes dessa modernidade, tendo gravado muitos compositores declaradamente identificados com esse samba pós-Estácio, como é o caso de Noel Rosa (1910-1937) e Orestes Barbosa (1893-1966), entre outros. Luiz Barbosa foi um dos primeiros a introduzir o breque no samba e teve, além disso, como marca de suas interpretações o batuque no chapéu de palha.

Embora haja muitas divergências sobre essas questões referentes aos estilos do samba naquele período, a escuta de fonogramas é bastante elucidativa nesse caso, tornando possível perceber, a partir dela, as diferenças entre as realizações não só no que se refere à questão vocal, mas à realização musical de maneira ampla. Em seu livro *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni, tratando desse assunto, cita os autores Silva e Oliveira Sobrinho,

¹⁸ Bairro da cidade do Rio de Janeiro, conhecido reduto de sambistas como Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, responsáveis por introduzir um novo padrão rítmico à célula matriz do samba. (ver Sandroni op.citada).

cujo texto, embora possa aparentar certo trato simplista à questão das relações musicais e classes sociais, parece encaminhar um pensamento esclarecedor sobre esse fato.

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante caracterizadas, para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, freqüentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abasileirado da polca européia. Para os negros mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abasileirado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SILVA E OLIVEIRA SOBRINHO)

A cantora Carmen Miranda é outro ponto de referência e que fundou bases para o canto que se configuraria depois dela. Certamente foi a primeira cantora a fazer uso do elemento entoativo, fazendo ouvir a fala no canto e associando, pela primeira vez, a construção de uma imagem que se relacionasse com a expressão do sentido musical e poético. Seu gesto vocal estava diretamente ligado à expressão dos padrões entoativos da fala, numa emissão desprovida de *vibrato*, com valorização da articulação rítmica não só através dos elementos musicais, mas também das articulações dos fonemas.

Cabe ainda destacar o cantor Orlando Silva cuja apurada intuição musical e vocal produziu os primeiros registros dotados de uma afinação impecável e um fraseado musical único, portador de uma sofisticação vocal que seria imitada nos anos seguintes.

Este canto que se delineou durante os anos de 1930 a 1940, associado a uma grande e consistente produção autoral, fundamentou referências para muitas gerações de cantores, músicos e compositores que viriam depois.

Após a metade dos anos 1940, durante o pós-guerra, a música norte-americana passou a marcar presença nas rádios brasileiras, estabelecendo sua influência inclusive entre os músicos. Essa influência se fazia sentir com a renovação do samba-canção, quando o tratamento harmônico das composições passou a fazer uso mais acentuado de tensões; a orquestra tornou-se o principal núcleo instrumental acompanhador; a temática concentrou-se nas relações amorosas e, por conseqüência, as vozes passaram a utilizar regiões mais graves da tessitura. A expressão da passionalidade contida nas canções se sobrepõe à questão rítmica, e o samba passa a assimilar influências do bolero, talvez até em função das temáticas abordadas.

O trabalho dos cantores sobre o fraseado musical e a timbragem tornou-se mais pronunciado, e a voz passou a objetivar um *glamour* característico da canção norte-americana também associada ao cinema.

Essa geração de cantores, mais tarde identificada como precursora do referencial estético que se estabeleceria definitivamente com a Bossa Nova, era formada por Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran, Tito Madi, Maysa e Sílvia Telles, entre outros. A vocalidade buscada se referenciava mais na suavidade expressiva que na potência; a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução, e essa nova identidade conduz naturalmente a emissão vocal a regiões mais graves.

Se notamos aqui um distanciamento do padrão entoativo revelado pelo samba, devemos, no entanto, destacar que naquele momento a necessidade de exposição da voz através das melodias, cujos conteúdos passionais tornaram-se dominantes, levou os cantores a uma busca de aprimoramento técnico, ainda que intuitivo, no sentido de encontrar referenciais de *beleza* que obtivessem resposta junto ao público. Intuitivamente delineava-se

um maior rigor quanto à afinação, à realização do fraseado, à consciência timbrística e à capacidade expressiva, ainda que em um caminho mais próximo da música que da fala, tecendo-se um elo com o ouvinte a partir de elementos de sedução amorosa.

Cabe destacar que a grande expansão do rádio naquele período, bem como do cinema, contribuíram para a maior difusão da voz e da imagem dos cantores.

Com a Bossa Nova, principalmente pelo canto de João Gilberto, a voz retomou o caminho delineado pelo samba, acrescido de um apuro técnico vocal e musical no qual o elemento rítmico e os aspectos entoativos originados na fala, o rigor absoluto na afinação, a não-utilização de *vibrato*, a exploração da sonoridade das palavras como mais um elemento de execução rítmica construíram uma aparente simplificação do cantar.

Em entrevista concedida a Tarik de Souza e Elifas Andreatto (apud GARCIA), em 1971, João Gilberto parece fazer uma reflexão bastante objetiva sobre o que teria determinado sua busca por uma nova estética da voz na canção:

Eu estava então (década de 50) muito descontente com aqueles vibratos dos cantores – Mariiiiina moreeeena Mariiiiina você se pintooooou – e achava que não era nada disso. Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi Rosa Morena, do Caymmi. Sentia que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada. Outra coisa com que eu não concordava era as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas para criar um balanço maior. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que, às vezes, você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com a outra sem que a música seja artificialmente alterada. [...] Geralmente, o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, deixando o violão - ou qualquer outro instrumento de acompanhamento - falando sozinho lá embaixo. É preciso que a voz se

encaixe no violão com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética.¹⁹

É possível considerar que a primeira grande inovação, além da própria realização musical, produzida por João Gilberto tenha sido refletir sobre o cantar. No âmbito da canção popular midiaticizada, principalmente naquele momento, a construção de um pensamento crítico pelos cantores não era uma prática regular. A reflexão sobre o canto e o redimensionamento de um comportamento vocal, a partir de uma insatisfação com a estética reinante, traduziu o que parecia ser também o desejo de realização de alguns compositores, tornando esse trabalho de equilíbrio da voz, prolongamento da fala no canto e síntese polirrítmica entre voz e violão, uma referência para a sua própria geração.

Outro fato importante a destacar é que a intimidade expressa pela junção voz/violão redimensionou toda a relação entre a voz e os instrumentos acompanhadores, numa relação de maior equilíbrio, na qual ela já não está mais isolada à frente de tudo, mas somada ao componente instrumental.

Ao mesmo tempo o canto falado denota o entendimento de João Gilberto da forma artística que produz: sua voz se equilibra no limite entre o canto e a fala, uma linha que divide o nascimento e a morte da própria canção. Daí que o baiano rebaixe, necessariamente, a potência musical do canto (cuja emissão, por natureza, se lança para atingir longe) ao nível da palavra falada (por característica, de pouco alcance). No entanto, uma vez que a essência da canção é o modo como se diz alguma coisa, a compreensão dessa linguagem ainda mantém a voz bossa-nova em primeiro plano, equilibrando-se, dessa forma, a proximidade entre a voz e o violão (e demais instrumentos) com a natureza solista da canção. (GARCIA, 1999)

¹⁹ João Gilberto, em entrevista a Tarik de Souza e Elifas Andreatto. Apud Walter Garcia. *Bim Bom A Contradição sem conflitos de João Gilberto*.

Esse redimensionamento da voz através de uma aparente simplificação do cantar possibilitou que muitos compositores se tornassem os intérpretes de sua própria obra, já que não era mais necessário possuir uma voz diferenciada, potente e capaz de interpretações carregadas como se observava nas fases anteriores. O elemento vital tornava-se, naquele momento, a capacidade de controle vocal, fossem quais fossem as possibilidades da voz e a expressão combinada dos conteúdos da letra e da melodia, como é notório em João Gilberto.

A partir de meados dos anos 1960, os muitos acontecimentos testemunhados em todo o mundo, como a contracultura, a revolução sexual, os Beatles, etc., abriram muitas novas possibilidades para a música popular também no Brasil. A exploração de todas as vertentes estéticas vistas até aqui somadas às influências trazidas pelo rock, que colocava o grito como mais uma possibilidade expressiva no canto, vão, mais uma vez, redimensionar as possibilidades estéticas para a voz na canção. A incorporação da guitarra na música brasileira trouxe o elemento da estridência que também se fazia presente na voz. A performance dos cantores passou a ser vital na complementação da expressão vocal, pois a música já não era apenas som, mas um espetáculo cênico transmitido pelo grande veículo da época: a televisão.

O auge dessa combinação se deu com os Tropicalistas, que buscavam reinventar a música brasileira a partir da incorporação de elementos transgressores para o período, que traziam para a realização musical transformações em toda a concepção, desde o formato das composições, ao arranjo e, principalmente, à execução.

A questão da performance pode ser pensada como o início da influência da televisão que naquele momento começava a ser o mais importante veículo de propagação da música, obrigando os cantores a pensar na construção de uma imagem associada à criação musical.

Os compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, no que se refere à performance, são os mais representativos desse momento, pois entendiam que uma música que se pretendia revolucionária em conteúdo deveria também ser revolucionária na forma. Este talvez tenha sido o grande embate entre os tropicalistas e os compositores da chamada MPB, que produziam uma música engajada politicamente, mas formalmente conservadora.

A cantora Gal Costa, musa do tropicalismo, tornou-se, pela incorporação de todos esses elementos, a principal voz desse período. Se no início de sua carreira, em meados de 1964, estava identificada com a emissão *joãogilbertiana*, no final dessa década assumiu de vez a *estridência*, valendo-se de seu registro agudo, criando duelos entre voz e guitarra, como na gravação original de “Meu nome é Gal”, composta especialmente para ela por Roberto e Erasmo Carlos. O visual da cantora na época também reforça esses conteúdos e, juntamente com Caetano e Gil, revela-se pioneira na criação de uma atitude performática, fazendo uso de elementos polemizadores, como a utilização de figurinos absolutamente inusitados e a exploração de uma sexualidade múltipla.

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. No canto brilham significações que provêm da fricção da língua, ocupando suas diferenças, “dizendo” o que ela não diz. É um jogo estranho à comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão – feito do fluxo das durações, intensidades e pulsações, presentificando o corpo no sistema de diferenças (descontinuidades) que constitui a língua. Pela entoação, inflexões e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestado na dança e no sexo – e é aqui que melhor se apreende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição do corpo na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos

fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres.²⁰

Ainda na década de 1960, o surgimento das vozes de Elis Regina e Maria Bethânia pode ser considerado marco de uma nova performance cênico-vocal. Tanto uma quanto outra faziam uso da voz a serviço de uma expressão dramática, ignorando qualquer tipo de comportamento vocal preestabelecido, e não aceitando nenhum dos inúmeros rótulos que a indústria fonográfica e a própria crítica quiseram lhes impingir. Considerando ainda a questão da performance, seriam exatamente elas a iniciar uma transformação no espetáculo musical, incorporando ao *show* elementos da linguagem teatral, inclusive a própria direção cênica.

1.3 A canção e a expressão vocal

Além de abordar a questão vocal propriamente dita, gostaríamos de estabelecer os parâmetros para o que é a realização musical denominada *canção*.

Em seu livro “A Canção, eficácia e encanto”, o compositor Luiz Tatit inicia exemplificando com uma definição dada por Almirante²¹:

Mais uma vez ficou provado que o êxito da música popular depende e quase exclusivamente do valor intrínseco de sua melodia e da graça e inspiração de seus versos. Arranjos, gravações trabalhadas, etc., naturalmente ajudam... mas são simples acessórios...²²

²⁰ Favaretto, Celso. Tropicália alegoria, alegria. 2. ed. Ateliê Editorial. São Paulo.1996. p. 32.

²¹ Apelido pelo qual era conhecido Henrique Foréis, radialista, cantor e pesquisador da música popular brasileira, cujo acervo pessoal constitui hoje o acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

²² Almirante. No tempo de Noel Rosa cit. In A Canção - eficácia e encanto. p. 1.

Embora no prosseguimento de seu texto Luiz Tatit classifique de obsoleta a afirmação de Almirante, chamando a atenção para o papel do arranjo como agente transformador da canção, em outro trecho corrobora a opinião do radialista:

Se pedirmos a alguém que cantarole uma canção para que a possamos identificar, certamente ouviremos uma linha melódica com trechos da letra ou talvez uma declamação de versos acompanhada de fragmentos melódicos. O próprio registro autoral de uma composição incide sobre os versos e o contorno melódico emitidos pela voz do cantor. A harmonia, o arranjo instrumental e a gravação, ainda que fundamentais, são trocados ou alterados a cada versão apresentada. Pelo menos tem sido assim na história da música popular brasileira, e só assim, podemos compreender a observação de Almirante que captava, neste núcleo de identidade da canção, o seu principal núcleo de sentido. Como se este sentido pudesse ser anterior ou até independente do enriquecimento introduzido pela harmonia, pelo arranjo e pela gravação.²³

Através dessas duas afirmações, podemos ver definido o conceito de canção, a saber, a realização em que há a compatibilização entre melodia e letra, para que seja garantida a eficácia de sua comunicação. Há entre esses elementos uma relação simbiótica na qual um complementa e explicita a existência do outro, gerando uma percepção de sentido que atinge o ouvinte de maneira a fazê-lo assimilar os conteúdos expressos de forma natural, quase intuitivamente.

Se assim se configura a essência da canção, à medida que ela foi se desenvolvendo e amadurecendo como gênero musical, o papel do arranjo e da instrumentação foi também se redefinindo, tornando-se mais um elemento que pudesse intensificar a comunicação com o ouvinte.

²³ Tatit, Luiz. A Canção - eficácia e encanto. Atual Editora. São Paulo. 1986. p. 1

No que compete, no entanto, à comunicação essencial da canção, o primeiro elemento a se incorporar à composição é a voz do cantor. Primeiramente em seu aspecto mais natural que diz respeito às qualidades do timbre, capaz de expressar sozinho uma amplitude de significações e sentidos, e depois através das habilidades do cantor de explicitar os conteúdos entoativos e interpretativos, estabelecendo um elo com as propriedades autorais, por vezes até evidenciando elementos que não haviam sido observados pelo compositor.

Refletindo sobre a questão das adequações temáticas no exercício da composição, e destacando a compatibilização entre letra e música como elemento primordial na construção dos sentidos e eficácia da comunicação, pudemos observar que canções que abordam conflitos amorosos, por exemplo, tendem a andamentos mais lentos, contornos melódicos que se desenvolvem num traçado que conduz a um ápice, coincidente com o ponto extremo do conflito expresso no texto, o que permite também ao cantor uma maior amplitude dramática. É o momento em que a dinâmica da execução normalmente cresce e a voz expõe os atributos de beleza e dramaticidade.

Essas canções de predomínio melódico, muitas vezes associadas a conteúdos passionais, encontraram melhores expressões através das tessituras vocais mais graves e de timbres cujos corpos sonoros são mais densos. Não foi à toa que no período que antecedeu o segundo grande momento da canção brasileira²⁴, que é caracterizado pela renovação do samba-canção, com predominância de temas amorosos, ocorreu também o

²⁴ Vários autores, dentre os quais Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, dividem a música popular brasileira em períodos. Segundo estes dois autores essa divisão estabelece que o primeiro grande período da música midiaticizada no Brasil vai de 1917 a 1945 e é conhecido por “Época de Ouro”. Já o período que vai de 1946 a 1957, que ficou conhecido como período da Renovação do Samba-Canção, é considerado um momento de transição entre a tradição e a modernidade na música popular brasileira que é inaugurada pela Bossa Nova.

aparecimento de um número bastante significativo de cantores de vozes graves ou médio-graves, como, por exemplo, Dick Farney, Nora Ney, Elizeth Cardoso e Ângela Maria, entre outros.

Já as canções de predomínio rítmico tendem a conteúdos mais leves ou mesmo irônicos, como se pode conferir em muitos sambas da chamada Época de Ouro, ou ainda em algumas obras da Bossa Nova, em que a complementação vocal se dá através de vozes mais agudas, caráter timbrístico menos denso, corpo sonoro menos pronunciado, solicitando do cantor uma valorização da articulação rítmica e da entoação. Na Época de Ouro, as vozes de Aracy Cortes, Carmen Miranda, Araci de Almeida e Mário Reis poderiam exemplificar bem esse tipo de ocorrência, assim como na Bossa Nova as cantoras Nara Leão, Claudete Soares e Dóris Monteiro, além, é claro, de João Gilberto, o responsável pela reinvenção desse modelo vocal.

Dessa forma, vemos associado às transformações ocorridas na canção popular o surgimento de novas vozes em conjunção com os componentes estéticos de cada época, assimilando influências que estabelecem traços comuns entre todas elas, sem, no entanto, perder o espaço da expressão individual, aquilo que a particulariza e a torna singular, configurando uma contribuição única para a realização artística.

A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: o espaço que escapa a todas às ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz. (BARTHES, 1990)

CAPÍTULO 2 – A cena musical na São Paulo dos anos 1980 e a Vanguarda Paulista

2.1 Uma alternativa musical

As categorias vanguarda, alternativo, independente e marginal foram e ainda são usadas para se referir a toda uma geração que se estabeleceu em São Paulo e produziu a partir da cidade. Tais denominações, em certa medida elaboradas e divulgadas pela imprensa paulistana, passaram com o tempo a fazer parte do repertório dos agentes do campo artístico. [...] A noção de ser alternativo é a expressão que melhor retrata a atmosfera daquele período. Ela foi a solução encontrada por muitos artistas para produzir e veicular seus trabalhos diante do quadro desfavorável de aceitação de novas propostas por parte das indústrias culturais, sobretudo aquelas diretamente relacionadas com a área musical. Ela aparece também como a melhor qualificação para designar a sociabilidade da região. (OLIVEIRA, 2002)

Mesmo com a grande segmentação da indústria fonográfica no período, a profissionalização da fase de criação do disco não ampliou a acessibilidade a esse ambiente para qualquer trabalho que pretendesse apontar novos caminhos estéticos e musicais, pois a indústria se disponibilizava a correr um risco planejado quando inseria um novo produto no mercado. Dessa forma, o único caminho para alguns artistas identificados com propostas que não se enquadravam naquelas orientadas pela grande indústria do disco era partir para a produção independente.

Na cidade de São Paulo, esse segmento tornou-se o meio possível para muitos músicos, compositores e intérpretes que produziam um trabalho não afinado com os referenciais estéticos predominantes no grande mercado fonográfico. Reuniram-se artistas de tendências muito diversas, movidos pelo reconhecimento de sua situação nesse mesmo mercado. E, na tentativa de superar as dificuldades técnicas e financeiras para a produção

do disco, era muito comum que músicos e intérpretes participassem dos trabalhos uns dos outros, produzindo certa unidade ética, ainda que houvesse inúmeras divergências estéticas.

Assim, se o grande mercado fonográfico buscava a segmentação no sentido de garantir a ampliação do consumo, o setor de produção independente apresentava também uma grande segmentação resultante da diversidade artística congregada em torno da viabilização da produção executiva e musical dos trabalhos.

Dessa maneira, podemos entender a categoria “*alternativo*” como uma referência a toda a produção musical realizada com recursos próprios, de artistas isoladamente ou de pequenos selos independentes, e sem acesso à grande mídia, assim unidos por uma condição prática de existência e não por uma opção estética ou musical, sendo natural que esse segmento de produção congregasse tendências muito diferentes, como de fato ocorreu.

Desde aqueles dedicados à produção de música instrumental, dentre os quais podemos destacar os grupos Pau Brasil, Freelarmônica, Grupo Medusa, Banda Metalurgia, entre outros; compositores de canção ligados à música de raiz, como os irmãos Jean e Paulo Garfunkel, a dupla de compositoras e cantoras Luli e Lucina, o compositor Passoca, Marlui Miranda; os grupos ligados ao humor urbano, como Língua de Trapo e Premeditando o Breque; e todos aqueles reconhecidamente integrantes da chamada Vanguarda Paulista: Grupo RUMO, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, etc., ou seja, um contingente considerável de artistas, compositores e intérpretes que fizeram da produção musical na cidade de São Paulo algo vivo e articulado.

O Teatro Lira Paulistana, idealizado e criado por Wilson Souto Jr., o Gordo, e Waldir Galeano, instalado na Rua Teodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros em São Paulo, tornou-se o abrigo para toda aquela geração de músicos, palco para realização de projetos diversos,

transformando-se posteriormente em selo para produção fonográfica e editora. (OLIVEIRA, 2002)

Além do Lira Paulistana, porém, outros espaços da cidade também estavam abertos às apresentações musicais naquele momento, como o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Teatro do Bixiga e o *campus* da USP, onde ocorriam vários *shows* ao ar livre.

De um modo geral, salvo algum espaço em jornais de prestígio da cidade, esses grupos de produção estavam sempre à margem dos veículos de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, que não se interessavam pela música que produziam e também por já possuírem interesses alinhados à grande indústria do disco. O interesse esporádico que ocorria vinha também de segmentos marginalizados, até certo ponto, pela própria grande mídia, como era o caso do programa “A Fábrica do Som” da TV Cultura (SP), emissora da Fundação Padre Anchieta que oferecia uma programação diferenciada, mostrando realizações que não ocupavam, habitualmente, as emissoras comerciais.

Assim, a divulgação desses trabalhos, bem como a venda dos discos gravados de forma independente, dava-se principalmente nos *shows* que realizavam.

E esse tipo de veiculação chegou a projetar números até bastante significativos para época. O compositor Luiz Tatit, por exemplo, conta que os dois primeiros discos do grupo RUMO, que foram lançados simultaneamente, *RUMO* e *RUMO aos Antigos*, o primeiro com repertório basicamente autoral e o segundo com novas interpretações para sambas da Época de Ouro, venderam juntos 20.000 cópias.

Essa venda expressiva resultante da conquista de um público significativo e o prestígio junto a jornais de renome e à crítica especializada, no entanto, nunca resultou

efetivamente em despertar o interesse das grandes gravadoras para com esses trabalhos, cuja proposta musical era pouco convidativa aos meios de comunicação de massa, já que na maior parte dessa obra a informação sempre foi preponderante à redundância, tornando mais complexa, inicialmente, a assimilação das obras.

Embora alguns trabalhos teóricos sobre a indústria fonográfica mencionem o fato de a produção independente servir como um balão de ensaio para a grande indústria, não há nenhum caso notório em que um artista desse grupo tenha migrado com sucesso para uma grande gravadora ou mesmo para uma empresa pequena, como era na época a gravadora Continental.

Especificamente no caso da produção musical em São Paulo, nos grupos da chamada Vanguarda Paulista, há histórias no mínimo curiosas sobre esse relacionamento, como nos relatou o compositor Luiz Tatit, sobre o lançamento do terceiro disco do grupo RUMO, *“Diletantismo”*, que foi produzido pela Continental através de Wilson Souto Jr, o Gordo, que era um dos proprietários do Lira Paulistana e que foi contratado pela gravadora como produtor:

Do ponto de vista do Rumo, o Gordo foi o pivô da história. Ele veio com a idéia de fazer uma parceria com a Continental, e que todas as conquistas do Lira seriam preservadas. Ao mesmo tempo, segundo ele, a Continental tinha o interesse de melhorar a sua imagem, pois estava associada à produção popular, brega, e essa parceria daria à Continental o prestígio que ela não tinha. Assim, ela bancaria as coisas que o Lira não tinha cacife pra fazer e, em compensação, teria acesso, como gravadora, aos espaços que nós possuíamos junto aos jornais de renome de São Paulo [...] Ele (o Gordo) entrou lá e em alguns meses já percebeu que seria muito mais simples investir diretamente na elevação do prestígio do cast da Continental do que na distribuição e venda dos discos independentes. Me lembro bem que, logo após o seu ingresso na gravadora, saiu na Folha de S.Paulo uma grande matéria com o Amado Batista, que já era um artista da Continental que vendia muito. Mudou completamente a história e nós o sentimos como um capitão

que abandona o navio. Conclusão, o Gordo virou produtor da Continental e nós continuamos na mesma e, o que é pior, com um disco preso na gravadora, que se desinteressou e não fez a distribuição esperada. Nem a gravadora nem o Gordo jamais nos deram qualquer satisfação.²⁵

Segundo o músico e arranjador Mário Manga²⁶, a experiência do Premeditando o Breque numa multinacional, no caso a EMI, também não resultou bem. O grupo realizou dois discos por essa gravadora, “*O melhor dos iguais*” e “*Premê*”, este último contendo três músicas com execução pública proibida pela censura. Ainda segundo Manga, a expectativa não correspondida sobre a inserção desses discos no grande mercado não foi problema da gravadora, que executou bem o seu trabalho, deixando-os à vontade na produção dos discos e realizando uma boa distribuição. Ele acredita, no entanto, que a música que faziam não era configurada para um grande público. Assim, por mais que pudessem dispor de uma grande estrutura, nunca teriam a linguagem adequada a um tipo de público que não aquele ao qual se dirigiam em sua origem. Ou seja, entre os independentes e o público específico, na sua maioria universitários, que se interessava em ouvir a música que faziam.

O compositor Arrigo Barnabé²⁷, cujo primeiro trabalho fonográfico foi “Clara Crocodilo”, produção independente realizada por Robson Borba, conta-nos que o disco fez muito sucesso, tanto que em um ano foram vendidas 50.000 cópias, número muito significativo para a época, principalmente para aquele tipo de trabalho. Isso de fato despertou a atenção de uma grande gravadora, no caso a Ariola, que o contratou para gravar o próximo disco. A Rede Globo de Televisão chegou a produzir um especial com ele e a Banda Sabor de

²⁵ Depoimento de Luiz Tatit a Regina Machado, em novembro de 2005.

²⁶ Depoimento de Mário Manga, músico e arranjador integrante do Premê, a Regina Machado, em janeiro de 2006.

²⁷ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

Veneno; porém, segundo o próprio Arrigo, depois de tudo pronto, “o Boni achou que o trabalho não tinha qualidade suficiente para ser levado ao ar”.²⁸

O contrato com a Ariola para a produção do disco “Tubarões Voadores”, ainda segundo Arrigo, obrigou-o a produzir o trabalho às pressas para atender ao calendário da gravadora. Mesmo tendo ficado satisfeito com o trabalho, reconhece nele uma falta de unidade, resultante do pouco tempo para pensar um projeto musical. E comenta, ainda, que, embora tenha sido pressionado a produzir o trabalho para cumprir o calendário, a gravadora não agiu a contento, atrasando o processo de industrialização do disco, o que prejudicou sua vendagem durante a temporada de lançamento:

Embora tenham trabalhado bem a produção do disco, depois de finalizado a Ariola atrasou o envio para a fábrica, priorizando o disco da Elba Ramalho. Isso fez com que não tivéssemos o disco para vender durante toda a temporada realizada no Sesc Pompéia. Como a produção do show era toda minha e havia muitos músicos e equipe técnica envolvida, a venda do disco geraria uma possibilidade de ganho [...]²⁹

Itamar Assumpção, cuja música “Nego Dito” foi premiada no Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena, também experimentou o insucesso numa gravadora, no caso a Continental. O prêmio do Festival incluía duas apresentações no teatro Lira Paulistana e a gravação da música no LP *Festival da Vila*, lançado pela Continental. “Consta que este foi um disco pouquíssimo divulgado pela gravadora e a pesquisa para esta dissertação confirma a raridade de sua existência”. (OLIVEIRA. 2002)

²⁸ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

²⁹ Depoimento de Arrigo Barnabé a Regina Machado, em janeiro de 2006.

2.2 A Vanguarda Paulista

A denominação Nova Música Paulista aparece pela primeira vez na imprensa em 1979, quando Arrigo Barnabé e o grupo Premeditando o Breque foram premiados no Festival de Música Universitária da TV Cultura, de São Paulo. Também chamada de Vanguarda Paulista, congregou, segundo os críticos e a imprensa, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, RUMO e Hermelino Football Music.³⁰

O nome Vanguarda Paulista, dado a uma vertente dos eventos musicais ocorridos na cidade de São Paulo nos anos 1980, não nasceu, como já vimos anteriormente, entre os integrantes daquele suposto “movimento”. Foi um batismo conferido pela imprensa, congregando grupos e artistas que na verdade não possuíam uma unidade estética. Assim, compunham a Vanguarda Paulista os grupos RUMO, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, o compositor Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção e a Banda Isca de Polícia, as cantoras Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Suzana Salles, Neuza Pinheiro e Ná Ozzetti.

Segundo o compositor Luiz Tatit, o único dado comum entre os grupos era o desejo de realizar algo novo, pois naquele momento a busca por uma nova maneira de criar, compor e se expressar era mais que um dado comum a muitos artistas, uma prerrogativa para a produção.

Essa necessidade de busca de novos elementos fez com que o referencial estético e técnico-vocal fosse transformado e levado a extremos, quer pela estridência da fala e a busca de novas vocalidades que explorassem a expressão dos sentidos através dos sons

³⁰ Pires, Maria Helena. “A Nova Música Popular” In DO Leitura. 1992 IMESP

musicais quer pelo seu coloquialismo, numa busca da execução musical que privilegiasse a entoação através da compreensão da relação música/texto, fixando, inclusive, um novo padrão de afinação baseado nessa referência.

Em depoimento ao Diário Oficial do Estado (IMESP), de fevereiro de 1992, o compositor Luiz Tatit, integrante do grupo RUMO, elucida bem essa questão:

Muitas vezes nós preferimos não fixar ou mesmo propor uma entoação no sentido tradicional porque, se você perceber, as músicas da gente têm notas muito precisas, são repetidas sempre do mesmo jeito. Se fosse só um texto falado, cada vez sairia um pouquinho diferente. Só que nós fixamos elementos que o Chico Buarque, por exemplo, não fixa, ou seja, microtons, nuanças de voz. Há uma tradição na canção popular brasileira de se deixar tudo afinadinho, de nota para nota, meio em meio tom, temperar em resumo. E nós não estamos temperando. (TATIT, 1992)

Por meio de uma atenta escuta musical sobre fonogramas originais, pudemos constatar que, de certa maneira, essa abordagem vocal já havia estado presente na música popular brasileira durante a Época de Ouro, em cantores como Mário Reis, Luiz Barbosa e Carmen Miranda, que privilegiavam o gesto expressivo baseado na entoação da fala ao invés de supervalorizar os atributos vocais.

No entanto, se João Gilberto, durante a Bossa Nova, recuperou essa abordagem e estendeu essa síntese à relação voz/instrumentação, em alguns trabalhos da Vanguarda Paulista essa abordagem foi retomada e aprofundada, estabelecendo-se um elo entre a execução vocal e a expressão do som e do sentido fazendo uso, inclusive, de novos padrões vocais que pudessem evidenciar o caminho expressivo.

A pesquisa sobre os elementos lingüísticos e a busca da expressão dessa musicalidade a partir do enfoque entoativo, desenvolvida por Luiz Tatit, por exemplo, e

presente no trabalho do grupo RUMO, encontrou eco e aprofundamento técnico na voz da cantora Ná Ozzetti, que foi sofisticando seu canto a ponto de emitir com rigor de execução intervalos inferiores a um semiton, estabelecendo novos padrões de afinação na execução da canção, atentando para a questão da relação dos conteúdos do texto com a linha melódica. Esse trabalho radicalizou a percepção do elemento entoativo no canto, aproximando as oscilações presentes na entoação falada das alturas fixadas para a realização vocal melódica.

Por outro lado, configurou-se durante a Vanguarda Paulista, que também apresentava segmentação em seus enfoques e produções, uma outra abordagem vocal. Assim, essa realização ligada à estridência, com exploração dos agudos, fazendo uso de uma emissão bastante metalizada, e explorando de maneira diversa a expressão construída pela intersecção música/texto através da utilização de vocalidades não usuais na canção popular, observava-se no trabalho do compositor Arrigo Barnabé, que trouxe para o universo da canção popular elementos absorvidos especialmente da produção musical erudita contemporânea como técnica de escrita, combinada com realizações vocais em regiões sempre muito agudas, nas quais as cantoras faziam uso de uma emissão sem *cobertura* e desprovida de *vibrato*, numa aproximação com a canção popular.

Assim, o resultado sonoro obtido projetava-se na criação de texturas musicais e na configuração das performances, valorizadas pela presença do componente cênico/dramático.

O caso de Tetê Espíndola, por exemplo, é bastante emblemático. A cantora, que realizou inúmeras interpretações da obra de Arrigo Barnabé e que, principalmente, compôs em parceria com ele diversas canções nas quais, vale salientar, ele se incumbiu das letras,

merece destaque pela peculiaridade da emissão, e também por perfazer um caminho para a música sertaneja “cerebralmente urbanizada”³¹.

Com o disco “*Pássaros na Garganta*”, ela propôs novos caminhos para realização vocal, chegando à utilização de timbragens diferentes na sua própria voz, como na canção “*Galadriel*” (Tetê Espíndola), cuja *inspiração* brotou a partir da gravação de “*Jaguadarte*” (Arrigo Barnabé/Augusto de Campos), presente no mesmo disco. Sem fazer uso das palavras, ela cria em “*Galadriel*” um diálogo entre uma bruxa, uma fada e uma coruja, estabelecendo as identidades das personagens através das diversas vocalidades adotadas.

Pode-se observar que as cantoras, talvez orientadas por uma estética autoral, não apenas se preocuparam em criar belas interpretações, mas muitas vezes romperam qualquer vínculo com uma fruição estética do *belo* para fazer uso de suas vozes de maneira a enfatizar o conteúdo das canções e, por vezes, ressaltando a estranheza que elas poderiam causar.

Por esse caminho é possível constatar, inclusive, a parceria entre compositores e intérpretes no sentido de redefinir uma sonoridade para a canção popular, e especialmente redimensionar o papel do intérprete na execução e criação, ou recriação, de uma obra.

A arte das vanguardas não coloca o problema da Beleza. Subentende-se como estabelecido que as novas imagens são artisticamente “belas”, e que devem proporcionar o mesmo prazer que um afresco de Giotto ou um quadro de Rafael proporcionavam a seus contemporâneos, mas isso justamente porque a provocação vanguardista viola todos os cânones estéticos respeitadas até o momento. A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao

³¹ Termo utilizado por Iná Camargo Costa em seu artigo “Quatro notas sobre a produção independente de música”, em *Arte em Revista*, Ano 6, n. 8, Fevereiro de 1984. São Paulo: CEAC.

universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reproposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ver novo objeto, dadá, etc.), às pulsações do inconsciente. (ECO, 2004)

2.3 As propostas musicais da Vanguarda Paulista

Dadas suas características, não é de se estranhar o fato desta produção ter se dado em São Paulo, uma vez que essa cidade é o centro urbano/industrial mais importante do país, onde surgiram, nas décadas de 50 e 60, o Concretismo e a vanguarda musical erudita e, ainda, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Se São Paulo não é o centro de propagação da indústria cultural (como o Rio, através da Rede Globo), é uma cidade que oferece, em virtude de seu cosmopolitismo, melhores condições culturais para experimentações. (PIRES, 1992)

A cidade de São Paulo, que cresceu e se urbanizou através da industrialização, solidificou em sua essência um componente de vanguarda, trabalhando a tensão tradição/modernidade. Talvez por isso tenha se tornado o local ideal para acolher manifestações desse tipo nas mais diversas áreas da criação artística, desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, até o Tropicalismo, em meados dos anos 1960.

Todas as grandes gravadoras estavam sediadas na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com a maior emissora de TV, numa comunicação imediata entre as grandes mídias, o que nos leva a pensar que talvez esse distanciamento criasse na cidade de São Paulo um ambiente mais isento e propício às novas experimentações. Acrescente-se a isso o ambiente da Universidade de onde saiu uma parte do núcleo que produziu a Vanguarda Paulista, já que o acesso à informação e ao pensamento crítico tornou-se elemento presente em todos esses trabalhos. Como alunos da Escola de Comunicações e Artes da USP,

famosa pelo ensino de música erudita, tanto Arrigo Barnabé quanto Luiz Tatit e alguns dos integrantes do Premê (Premeditando o Breque), ao partirem para uma produção em música popular, puderam levar para esse ambiente de criação elementos estranhos a ele. Promovendo uma intersecção entre códigos da música erudita com a música popular, criaram um terceiro espaço para abrigar essa música que resultaria da fusão da academia com a rua.

Ainda no caso do grupo RUMO, esse elemento a mais na criação e execução musical veio também pelo fato do grupo se dedicar à discussão do fazer musical. Com a mesma regularidade com que ensaiavam, eles também discutiam o processo criativo e a música popular brasileira de um modo geral.

Outro dado importante a ser observado é que cada um dos compositores da Vanguarda Paulista contribuiu de maneira a gerar ramificações estéticas dentro do próprio movimento, talvez até por não reconhecerem a existência de parâmetros que lhes garantissem certa unidade. A inquietação por produzir algo novo na canção popular foi o que moveu todos aqueles jovens compositores e cantores a estruturarem seus trabalhos.

Destacamos a seguir algumas características musicais e autorais dentro do trabalho de cada elemento do grupo, com o intuito de fornecer uma visão mais ampla sobre cada ramificação.

Arrigo Barnabé (+ Banda Sabor de Veneno) – o atonalismo, o dodecafonismo, a linguagem dos quadrinhos, do rádio-teatro através das locuções e da estrutura dramática das obras, a utilização das vozes femininas em regiões agudas, a contraposição lirismo/estridência;

Luiz Tatit (+ Grupo RUMO) – o padrão entoativo, a pesquisa sobre a canção popular e a reinvenção da mesma (a música da melodia + a música das palavras), a linguagem atípica dos arranjos pautados mais nos componentes melódicos que harmônicos, o canto falado e a redefinição dos padrões de afinação a partir do elemento entoativo, a rítmica do texto, o resgate do caráter ingênuo do cancionista referenciado na Época de Ouro da música popular brasileira³²;

Língua de Trapo, Premeditando o Breque – a herança musical paulistana vinda de Adoniran, Vanzolini, Geraldo Filme; a irreverência, o humor, a fusão de gêneros;

Itamar Assumpção (+ Banda Isca de Polícia) – a canção pop, a estridência, a estética da malandragem na metrópole, a cultura negra, a tradição renovada do samba de batuque, o canto falado, o *rock de breque*³³.

Ao mesmo tempo, embora com abordagens diferentes, esses compositores propunham um caminho de contato e ruptura com a tradição musical brasileira. E isso se prolongou, destacadamente pelo canto de Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Suzana Salles e Vânia Bastos, que incorporaram em seus cantares elementos que estavam presentes nas composições, desenvolvendo e aprofundando essas diversas utilizações da voz na canção popular, acrescentando às composições suas visões pessoais, bem como o aparato técnico-vocal e sensível para realizá-las.

³² De certa forma, os compositores desse período, sem uma educação formal musical ou acadêmica, produziram uma obra plena de equilíbrio e naturalidade que alicerçou toda a história da música popular brasileira moderna.

³³ Expressão cunhada por Luiz Tatit para definir a dicção autoral de Itamar Assumpção.

2.4 A parceria entre compositores e intérpretes na Vanguarda Paulista

A música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional música ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade, num caminho em que a colaboração com o compositor torna-se indispensável.³⁴ (NYMAN)

A parceria entre compositores e intérpretes não foi exclusividade da Vanguarda Paulista. Há, na música popular brasileira, inúmeros casos desse tipo de parceria, em que uma obra ao passar pelo filtro do intérprete ganha novas dimensões, muitas vezes não imaginadas pelo compositor.

A cantora Carmen Miranda, que na década de 1930 já valorizava o gesto interpretativo, destacando o caráter entoativo em sua maneira de cantar, foi um dos primeiros casos de redefinição de padrão vocal, reconstruindo linhas melódicas, criando, assim, interpretações muito particulares para canções de Dorival Caymmi, Lamartine Babo e Ary Barroso, entre outros.

Já durante a Bossa Nova, João Gilberto repensou a voz na canção popular, correlacionando a realização vocal com a execução instrumental e, em virtude disso, provocou um redimensionamento no papel do cantor, colocando-o em relação de equilíbrio com a instrumentação. A partir daí, criou uma *dicção autoral* para suas interpretações, transportando toda e qualquer composição, de Caymmi a Lobão, para sua *gestualidade vocal*.

³⁴ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Studio Vista, 1974. p.138 In Taborda “Sonora Palavra”. 2006.

Na Tropicália, optou-se por um caminho que ora dava continuidade a essa estética firmada durante a Bossa Nova ora introduzia a radicalização expressiva do rock que, em tese, gerava um choque frontal com o pensamento bossanovístico.

Há muitas gravações em que se pode ouvir a cantora Gal Costa, principal representante vocal desse movimento, fazendo uso de gritos para enfatizar a execução musical, radicalizando o uso da voz através da estridência.

No que se refere ainda à questão de uma possível parceria entre compositores e intérpretes, Chico Buarque, por exemplo, já fez algumas referências sobre as transformações ocorridas em suas canções gravadas por Maria Bethânia, reconhecendo o quanto a interferência da cantora particularizara a interpretação, estabelecendo uma nova perspectiva para suas canções. O compositor Milton Nascimento também já citou alguns exemplos sobre a particularidade de suas obras evidenciadas em interpretações de Elis Regina, chegando a afirmar, inclusive, que toda vez que compunha imaginava como seria a interpretação criada pela cantora.

Na música contemporânea sabe-se também de algumas *parcerias*, como é o caso do compositor Luciano Berio, cujas obras para voz destinaram-se exclusivamente à voz de Cathy Berberian.

A música europeia do século XX, especialmente a eletroacústica, inaugurou essa era de parcerias entre compositores e intérpretes. O cantor passa a exercer uma espécie de co-autoria ao inserir na execução musical elementos que são solicitados pelo compositor, mas que não obedecem a um rigor musical, ficando submetido à compreensão e expressividade do intérprete, sensibilidade na inserção e execução desses elementos, tais como gritos, sussurros e falas. (TABORDA, 2006)

No caso da música popular, essa liberdade é ainda maior, pois o compositor não especifica elementos interpretativos, deixando que isso ocorra por determinação do intérprete.

Podemos pensar, no entanto, que especialmente dentro da Vanguarda Paulista, essa parceria foi um pouco mais além. As cantoras aqui pesquisadas delinearam, de certa forma, suas vocalidades a partir das composições e do trabalho direto com os compositores, que também traziam novas vocalidades dentro de seu canto e da essência autoral. Assim, ao aprofundar seus domínios técnicos e musicais, transformaram a atuação da voz não apenas no repertório característico do “movimento”, mas também para todo o repertório que passaram a executar.

Tanto Ná Ozzetti quanto Suzana Salles e Vânia Bastos eram iniciantes em suas carreiras quando começaram a trabalhar com os compositores Luiz Tatit, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, que também estavam começando. Os dois primeiros traziam do aprendizado na Universidade o estudo da música contemporânea e o desejo de produzir algo novo na música popular brasileira. Luiz Tatit no caminho da canção, aliando os estudos de música, lingüística e semiótica; e Arrigo Barnabé no rompimento com o tonalismo e a criação de uma música popular que fazia muito uso de ostinatos, criando refrões associados às narrativas como no rádio-teatro. O primeiro, pesquisando o caráter entoativo do cantar, relacionando o conteúdo dos textos com a melodia; e o segundo, fazendo uso da estridência e às vezes do lirismo para a expressão musical. E o compositor Itamar Assumpção, juntando todas as informações adquiridas do convívio musical, já que era músico da banda de Arrigo, à tradição do samba, do batuque de terreiro e da música *pop*.

As cantoras possuíam então um caminho delineado que deveriam percorrer para criar as interpretações solicitadas pelas composições. Já tendo uma diretriz definida, puderam ousar e aprofundar esses caminhos, posteriormente transportando para regravações de clássicos da música popular brasileira e mundial, todo referencial técnico, musical e estético que desenvolveram.

No caso de Tetê Espíndola, já no terceiro disco e com uma atividade intensa como compositora, podemos dizer que o trânsito de influências se deu em via de mão dupla, desde o início.

Mesmo tendo participado da gravação do Clara Crocodilo, Tetê não abriu mão de seu canto rural. É que ela tem até uma concepção meio mística a respeito de seu canto e de sua voz aguda. Em sua entrevista ao Matraca, declara o seguinte: “eu tô a fim de mexer com uma outra parte da cabeça das pessoas, com a ilusão, a fantasia, com a parte mística, porque tudo quanto é som agudo mexe com um chakra na cabeça das pessoas. Um chakra que só o agudo mexe, então é por isso que a minha voz causa essas coisas.” Independentemente de chakras, o fato é que Tetê se insere numa tradição de cantoras brasileiras que passa, por exemplo, por Inhana, que fazia dupla com Cascatinha. (COSTA, 1992)

O canto muito peculiar de Tetê produziu em Arrigo Barnabé, segundo depoimento dele próprio, a percepção de um novo espectro sonoro, somando o canto de raiz às idéias urbanas e contemporâneas.

Na parte interna do álbum “Pássaros na Garganta”, lançado por Tetê Espíndola em 1982, o poeta Augusto de Campos já observava essa parceria ao citar o encontro entre Tetê e Arrigo Barnabé:

O encontro com Arrigo foi fundamental, na medida em que este proporcionou à Tetê um amplo espectro de experimentos sonoros levando-a a tecer sua voz, em acrobacias cromáticas na tessitura dos mais raros intervalos musicais [...] (CAMPOS, 1982)

Capítulo 3 – Elementos para análise dos comportamentos vocais

3.1 Parâmetros para as análises

Para a realização das análises, adotamos uma terminologia específica ligada à realização vocal, compreendendo os níveis *físico*, *técnico* e *interpretativo*.

Mesmo sendo muito tênue a separação entre essas categorias, cada uma estabelecendo e ampliando limites em função da outra, a divisão é um procedimento didático adotado no desenvolvimento dos estudos do canto, e que transportamos para o ambiente das análises com o intuito de compreender cada uma delas e suas articulações internas, pretendendo alcançar a partir daí uma compreensão em nível profundo do procedimento vocal.

Estruturamos, com o objetivo de elucidar os termos utilizados, um pequeno glossário sobre os níveis do desenvolvimento vocal, destacando aspectos técnicos e estéticos característicos do canto popular.

Vale ressaltar que o aprendizado desse tipo de canto se deu até há pouco tempo, como referimos no início deste trabalho, de maneira intuitiva e prática, e que é rara a bibliografia sobre o comportamento técnico da voz dentro desse universo estético. Assim, foi necessário compilarmos informações extraídas de nossa própria vivência como professora e aluna, e somar a isso outras sobre o comportamento fisiológico, extraídas de trabalhos sobre fonoaudiologia.

Embora exista uma grande produção bibliográfica voltada para a técnica lírica e também para o jazz, pudemos fazer uso de algumas poucas informações, pois consideramos

necessário tratar a questão da voz na canção popular associada a uma estética sonora da fala. Portanto, utilizando referenciais técnicos que resultam esteticamente apartados de quaisquer outros não comprometidos com a sonoridade da nossa língua.

Com o intuito de correlacionar os diversos comportamentos vocais a uma compreensão da construção dos sentidos, através da prática vocal ligada ao universo da música popular, fizemos uso de uma abordagem semiótica para a complementação das análises.

Partindo dos trabalhos realizados pelo Prof. Dr. Luiz Tatit, que faz uso da semiótica *greimasiana* e também da semiótica tensiva, analisamos os comportamentos vocais associados aos conteúdos expressos nos níveis *discursivo*, *narrativo* e *tensivo*, somando ao estudo da interação entre letra e melodia uma abordagem sobre o comportamento vocal.

Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza o seu trabalho e se desconecta do ouvinte. Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida. Por isso, o reconhecimento dos cantores e de seus estilos é, por si só, um fator de credibilidade e confiança. (TATIT, 1997)

Ao optarmos pela semiótica como instrumento complementar das análises, pretendemos aprofundar o que poderia se tornar um trabalho puramente descritivo do comportamento técnico, explicitando o uso da voz como meio expressivo da construção dos sentidos na canção.

No entanto, como esta ferramenta, a semiótica, utiliza um vocabulário específico, julgamos necessário acrescentar também um item referente a essa terminologia. Assim, além de esclarecer o vocabulário técnico sobre o comportamento vocal, também nos ativemos a explicar previamente a terminologia referente à abordagem semiótica.

Podemos abordar analiticamente a questão vocal, seja no aspecto físico, relacionado à natureza de cada voz, seja nas habilidades do cantor para construir a sua expressão musical. Ao elaborar o pensamento sobre a realização vocal, o cantor passa a fazer uso das possibilidades naturais de sua voz somadas ao desenvolvimento técnico, que o habilita a manipular a voz para obtenção de determinados resultados pretendidos a partir de uma compreensão sensível da canção, o que resulta no componente interpretativo. Esse ponto de busca, que pode partir de leituras subjetivas da música, é o que constrói realizações tão diversas para uma mesma canção.

Compreender os elementos essenciais da canção é fundamental para traduzi-la de forma pessoal. Ou seja, o que a canção tem a dizer é o que orienta a forma como será dita. Como cada um compreende o que ela tem a dizer é o que particulariza e enriquece a realização vocal.

3.2 Vocabulário técnico-vocal

Abordamos o comportamento vocal a partir dos níveis *físico*, *técnico* e *interpretativo*, respectivamente. Entendemos que essa ordem para configuração do estudo trata a voz a partir de elementos naturais, passando pelo desenvolvimento das competências físicas através da elaboração técnica, e chegando, por fim, ao nível interpretativo, que exige do

cantor a elaboração intelectual e sensível. De certa forma poderíamos traçar um paralelo entre esses comportamentos e os níveis que compõem o discurso, segundo a semiótica *greimasiana*: discursivo, narrativo/actancial e fundamental/tensivo, o que geraria um pensamento na ordem inversa: a partir do nível tensivo, ou seja, do resultado desejado no nível interpretativo é que os outros elementos seriam manipulados. Mais à frente, no item em que explicaremos a utilização da semiótica e também durante as análises, voltaremos a esta questão.

Retornando à explicação sobre a terminologia técnica, temos:

Nível físico:

Extensão: toda a gama de notas que uma voz é capaz de produzir.

Tessitura: gama de notas produzidas numa região em que se obtém a melhor produção vocal.

Timbre (ou qualidade vocal): conjunto de características sonoras que particularizam uma voz. O timbre também é a *cor da voz* que se define pela presença maior ou menor de determinados harmônicos. Assim, uma voz pode ser dita *clara* ou *escura*, conforme seja possível analisar o seu *corpo sonoro*:

Voz clara: quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada, fundindo os espectros sonoros, produzindo na escuta uma sensação de unicidade, cristalinidade, pureza.

Voz escura: quando os harmônicos graves projetam-se de maneira acentuada, conferindo um corpo denso que pode ser traduzido pela percepção de um espectro mais largo da voz. A audibilidade desses harmônicos é que produz a sensação do corpo sonoro mais pronunciado

ou adensado, resultando numa sensação auditiva que se traduz numa imagem de escurecimento.

Voz aberta: Segundo Miller³⁵, aquela em que se observa uma *falta de equilíbrio dos fatores de ressonância*, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura. Entendemos que no caso da canção popular, em vez de considerarmos falta de equilíbrio, expressão que poderia adquirir um conteúdo pejorativo, poderíamos nos referir à predominância de um fator de ressonância sobre outro. Isto porque na canção popular os fatores que regem o referencial estético são diferentes daqueles do canto lírico, no qual uma voz aberta seria identificada como problemática ou deficitária.

Voz fechada: aquela na qual o timbre claro/escuro se pronuncia por todas as notas da tessitura, projetando tanto o brilho quanto a profundidade do som. (MILLER).

Registro: para a definição de registro vocal, terminologia de significado bastante complexa, até mesmo para os cantores e professores de canto, optamos por transcrever alguns trechos do livro *Higiene vocal para o canto coral*, das fonoaudiólogas Mara Behlau e Maria Inês Rehder.

Numa primeira definição, encontramos “[...] diversos modos de se emitir os sons da tessitura. [...] de modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado.”³⁶

Esses registros, que são acessados a partir de mudanças no ajuste fonatório, estão presentes e são detectáveis em qualquer voz, trabalhada ou não tecnicamente.

³⁵ Miller, Richard. *La Structure du Chant – pédagogie systématique de l’art du chant*. Cité de La Musique – Centre de Ressources Musique et Danse. Paris. 1996.

³⁶ Behlau, Mara e Rehder, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Ed. Revinter: 1997. p. 29-30.

O registro basal é o que apresenta as notas mais graves da tessitura, e, por sua característica acústica de pulsação, é também chamado de registro pulsátil [...] Nesse registro, as pregas vocais estão muito encurtadas e a mucosa que as recobre, bem solta.³⁷

O registro modal, por sua vez, é o que apresenta maior número de notas, sendo o registro que geralmente usamos na conversação. Este registro apresenta dois sub-registros: o de peito e o de cabeça³⁸, que na verdade correspondem a um maior uso da caixa torácica ou da cavidade da boca e do nariz para a ressonância. Nesse registro as pregas vocais vão se alongando e a mucosa vai se tornando mais tensa à medida em que as notas ficam mais agudas.³⁹

Finalmente, o registro elevado é o das notas mais agudas da tessitura e está dividido em dois sub-registros: o falsete e o assobio (também chamado flauta). O falsete é quase sempre utilizado no canto e raramente na fala. O nome falsete não quer dizer que a voz soe falsa ou que seja produzida por outras estruturas que não as pregas vocais.⁴⁰

No falsete ocorre que as pregas vocais são estiradas pela ação do músculo cricotireóideo, que funciona como uma “báscula” projetando levemente a laringe para frente, o que possibilita o alongamento das pregas vocais com pouca tensão. Por estarem assim alongadas, podem produzir os sons sobre-agudos e, devido à pouca tensão que há entre elas, forma-se uma fenda paralela, resultando em um escape maior de ar.

Ainda sobre registro vocal encontramos em *Registro e Cobertura Investigações Teóricas e Práticas*, das fonoaudiólogas Claudia Pacheco e Márcia Marçal as seguintes observações:

³⁷ Idem

³⁸ Identificados também pela ressonância baixa e alta respectivamente.

³⁹ Behlau e Rehder. Op. Cit.

⁴⁰ Idem.

Alguns autores observam que uma das causas da denominação de registro estar ligada a locais do corpo que não a laringe vem do fato de as vibrações do som serem sentidas de forma mais significativa nessas regiões que em outras.⁴¹

HOLLIEN (1974) divide registro em basal, modal (peito, misto e cabeça) e elevado, diferenciando-os pela frequência produzida e levando em consideração os aspectos mioelásticos e aerodinâmicos.⁴²

HIRANO (1988) subdivide registros vocais em fry, modal (peito, médio e cabeça) e falsete. Em seu estudo para quantificar o predomínio muscular nos diferentes registros, observou que o músculo tiroaritenóideo é o que apresenta mudanças mais marcantes em resposta à troca de registros. A mudança do registro pesado para o leve mostra uma diminuição na atividade do músculo tiroaritenóideo. A observação do autor levou-o a concluir que quanto mais pesado o registro maior é atividade desse músculo. Já no registro modal, subdividido em peito, médio e cabeça, as diferenças observadas vêm de um equilíbrio entre as forças do músculo tiroaritenóideo e do cricotireóideo.⁴³

Embora possam ocorrer algumas pequenas diferenças de terminologia entre esses autores, parece-nos que todos acabam por convergir para uma mesma definição de registro.

Veremos à frente como o desenvolvimento técnico possibilita a passagem de um registro a outro sem as chamadas *quebras* da voz, mantendo uma unidade timbrística ou mesmo rompendo com ela a partir de uma opção estética do cantor.

Nível técnico

Emissão: está relacionada à ressonância e envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida sobre a coluna de ar para obtenção do som desejado. Assim, ela pode ser:

⁴¹ Pacheco, Claudia de O. & Marçal, Márcia. Registro e Cobertura – Investigações teóricas e práticas. São Paulo. 2000 (Monografia-Especialização-Fonoaudiologia – Cursos de Especialização em Fonoaudiologia Clínica – CEFAC)

⁴² idem

⁴³ Pacheco, Claudia de O. & Marçal, Márcia. Op. Cit.

Frontal: na qual a projeção nos seios da face pode conferir uma metalização ao timbre, mais ou menos acentuada conforme a pressão impressa pela coluna de ar no trato vocal.

Nasal: projeção com foco de emissão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza sonora.

Posterior: projeção palatal que faz uso dos espaços internos da boca, moldando a massa de ar com possibilidades de evidenciar a presença de harmônicos, aumentando o corpo sonoro.

Coberta: para a definição de *cobertura* recorreremos, mais uma vez, ao trabalho das fonoaudiólogas Claudia Pacheco e Márcia Marçal: “[...] a cobertura acontece a partir de adaptações de todo trato vocal, com a manutenção da laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea.”⁴⁴

A emissão por *cobertura* é adotada com o objetivo de minimizar as quebras ocorridas na voz nas mudanças de registros ou sub-registros. Na técnica lírica ela representa escurecimento do timbre, adoção de uma emissão em sub-registro de cabeça a partir de regiões graves da voz e adulteração da sonoridade das vogais, predominantemente nas regiões agudas, com o intuito de preservação do som musical. Já no canto popular aplica-se a *cobertura* para minimizar a quebra nas passagens entre registros e sub-registros, porém, sem abrir mão de usá-los nas regiões correspondentes da tessitura e, principalmente, sem adulterar a sonoridade das vogais.⁴⁵

⁴⁴ Pacheco, Claudia de O L. e Marçal, Márcia. *Registro e Cobertura – Investigações teóricas e práticas*. 2001. CEFAC. São Paulo.

⁴⁵ Sobre *Cobertura*, *Deckung* ou *couverture* e *voce coperta*, ver Richard Miller. Op. Cit. p. 170- 171, em que o autor esclarece as diferenças entre as terminologias.

Ainda no que se refere à emissão, podemos detectar alguns comportamentos que são resultantes da ação abrupta de tensionamento da laringe ou mesmo do pouco tensionamento sobre as pregas vocais. Por exemplo:

Emissão tenso-estrangulada: resultante de força laríngea e enrijecimento da prega vocal.

Emissão airada: resultante da pouca tensão nas pregas vocais, cria uma fenda paralela entre elas, ampliando o escape de ar durante a produção do som.

Articulação rítmica: a maneira como o cantor articula frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto (letra), fundindo ou dissociando esses elementos, destacando ou minimizando a maneira como aparecem na composição. Inserida na articulação rítmica está a *dicção* como capacidade de clareza e definição na pronúncia das notas da melodia e das palavras do texto.

Nível interpretativo

Dicção: numa compreensão mais ampla de sentidos, a *dicção* é também um conceito que se estende a toda a realização musical, pois pode ser compreendida como a “*maneira como se faz*”. Implica, portanto, equilíbrio de escolha estética e desempenho técnico somados às questões perceptivas dos componentes da canção.

Gestualidade vocal (gesto interpretativo): a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões lingüísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas.

E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção.⁴⁶

Podemos acrescentar a essa definição a idéia de que, embora o cantor lide sempre com o equilíbrio permanente dos diversos elementos articulados no cantar, muitas vezes o objetivo desejado é o desequilíbrio como expressividade dramática. O *gesto vocal* pressupõe a elaboração e domínio dos níveis físico e técnico, somados à compreensão dos conteúdos da canção. Por isso, é particular e expressivo da capacidade sensível de cada intérprete.

3.3 A semiótica como instrumento complementar das análises

A semiótica, como a vê Greimas, tenta determinar as condições em que um objeto se torna objeto significativo para o homem. Herdeira de Sausÿrre e de Hjelmslev, não toma a linguagem como sistema de signos e sim como sistema de significações, ou melhor, de relações, pois a significação decorre da relação [...] Uma grandeza semiótica qualquer é, por conseguinte, uma rede de relações e nunca um termo isolado.⁴⁷

Ao entrarmos em contato com o estudo da semiótica aplicado à canção popular, percebemos que a utilização dessa ferramenta possibilitaria um aprofundamento das análises técnicas, pois seria possível relacionar o comportamento vocal com os demais elementos constituintes da canção e principalmente com a expressão dos sentidos, não só na associação quase imediata com a letra, mas também com a melodia. A partir daí,

⁴⁶ Tatit, Luiz. 1995. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. EDUSP. p. 09.

⁴⁷ Pessoa de Barros, Diana L. *Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos*. 2002. Humanitas FFLCH/USP

demonstrar que, mesmo inconscientemente, os cantores aqui analisados buscaram e encontraram caminhos não padronizados para a utilização da voz, sem se desconectar da expressividade natural da canção popular.

A fundamentação teórica foi obtida a partir dos trabalhos do Prof. Dr. Luiz Tatit, que já há alguns anos se dedica a esse tipo de análise da composição popular e detecção da *dicção do compositor (cancionista)*, juntando duas ferramentas: a música e a semiótica. Embora o foco de seu trabalho seja a composição, ele faz algumas referências ao intérprete e também ao arranjador, os quais insere no conceito de *cancionista*, já apontando que a interferência do cantor pode redimensionar a expressão dos conteúdos da canção.

Sendo o objeto de nossa pesquisa justamente a realização vocal na canção popular, vimos aí a possibilidade de aplicação desses trabalhos como fundamentação teórica complementar. Passamos, então, a utilizar a semiótica como ferramenta coadjuvante para demonstração da interação entre comportamento vocal e conteúdo da canção.

Partindo da análise do resultado presente no gesto interpretativo, iniciariamos por compreender de que maneira os conteúdos de passionalização e/ou tematização, observáveis no nível tensivo, e já presentes na composição, seriam explorados pelo cantor na construção de sua interpretação.

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo **passionalização**. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se aqui da **tematização**. (TATIT, 1995)

Assim, poderíamos observar como ele, cantor, feito cancionista, faria uso de suas competências vocais, equilibrando componentes físicos e habilidades técnicas possibilitando à voz expressar, significar e re-significar os sentidos da canção.

Dando prosseguimento à construção da fundamentação teórica, compreendemos, como referimos no item anterior, que seria possível traçar um paralelo entre os componentes da voz e os níveis que estruturam o discurso, fosse esse discurso musical ou lingüístico. Pensando esses componentes como categorias, elencamos as articulações internas, obtendo o seguinte quadro:

CATEGORIAS DA VOZ		CATEGORIAS DO DISCURSO	
Físico	Extensão Tessitura Timbre Registro	Isotopias Debreagens	Discursivo
Técnico	Emissão Articulação Rítmica Dicção	Manipulação Ação	Narrativo / Actancial
Interpretativo	Dicção Gestualidade Vocal	Intensidade Extensidade Tonificação Atonização	Fundamental / Tensivo

[...] alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. (TATIT, 1995)

A presença da voz como agente vivo da enunciação torna possível refletir sobre como o emprego de determinados recursos vocais podem contribuir para a credibilidade do enunciador, transportando o ouvinte para o interior da cena.

Esse processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. (TATIT, 1995)

Para a explicitação dessas ocorrências, passamos a complementar a descrição técnica com os conceitos referentes às categorias do discurso e suas articulações internas, objetivando a compreensão do sentido.

Associamos o *nível discursivo* com o *nível físico* da voz por entendermos que ambos comportam componentes básicos de significação do discurso e estruturação do procedimento vocal.

Isotopias

Iniciamos por definir e identificar as *isotopias*, que resultam da recorrência de elementos básicos no texto lingüístico ou musical. Traçando um paralelo entre sema, “cada

unidade mínima de significação”, e as notas musicais. Os semas se alinhavam e se encaminham para uma idéia central, que é a chamada *isotopia*.

A *isotopia* é estabelecida a partir da elevação dos semas a um único núcleo, possibilitando a compreensão e retenção do sentido.

[...] Os temas disseminam-se pelo texto em percursos, as figuras recobrem os temas. A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se isotopia. O conceito de isotopia, assim como o termo, foi proposto por Greimas, na Semântica estrutural (1966). As primeiras definições de isotopia, embora bastante vagas, marcam já, com precisão, a noção de recorrência, ou seja, de que ao menos duas unidades são precisas para sua determinação. (PESSOA DE BARROS, 2002)

A partir daí, relacionamos a detecção das *isotopias* à questão da extensão e da tessitura, pois, ao optar por expor uma determinada região da voz, ou seja, por uma tonalidade para a execução da música, o cantor corrobora com níveis básicos de significação da canção e do canto.

Debreagens

Podemos entender a *debreagem* ou *desembreagem* como um mecanismo por intermédio do qual o enunciador/narrador se posiciona na estrutura do discurso. Vale ressaltar que o cantor, ou simplesmente sua voz, atua como enunciador estando ou não identificado com o sujeito da ação.

Os efeitos da enunciação são, em geral, criados pela escolha da desembreagem enunciva⁴⁸ ou enunciativa⁴⁹ [...] (PESSOA DE BARROS, 2002)

A *debreagem enunciva* demonstra imparcialidade, menor proximidade entre enunciador e enunciado, discurso na terceira pessoa. O contrário se dá com a *debreagem enunciativa*, em que a participação do narrador pode conferir confiança, intimidade, proximidade. Certamente a timbragem e os diversos registros vocais dando corpo físico ao enunciador podem ser relacionados, como pudemos constatar através das análises, às *debreagens* ou *desembreagens*.

Ação / Manipulação

Os verbos modais do programa narrativo que estabelecem a relação entre destinador/destinatário, sujeito/objeto, são: querer/dever, que colocam o sujeito em ação, e poder/saber, que garantem a sua continuidade. Já vimos no quadro anterior que o nível narrativo possui duas articulações internas. A *manipulação*, como uma dessas articulações, implica fazer crer / fazer fazer, ou seja, convencer alguém de algo. A escolha do tipo de emissão confere veracidade ou não à voz na articulação do discurso musical, o que a torna um elemento vital na comunicação com o ouvinte e na credibilidade dessa comunicação.

⁴⁸ Ele/lá então.

⁴⁹ Eu/tu aqui/agora.

Ainda no nível narrativo, temos a *ação* que se desdobra em *competência* (ser fazer) e performance (fazer ser), às quais associamos a articulação rítmica e a dicção entendida como subcomponente desse nível articulatório.

A competência, entendida como as condições necessárias à realização da performance, é sempre um programa de uso em relação ao programa da performance. Caracteriza-se como uma organização hierárquica de modalidades ou de valores modais: o querer-fazer e/ou o dever-fazer regem o poder-fazer e/ou o saber-fazer. (PESSOA DE BARROS, 2002)

A partir da compreensão da célula básica da canção, o cantor manipula os componentes lingüísticos e musicais, letra e melodia, traduzindo o relacionamento entre eles e explicitando todos os sentidos, construindo o que chamamos de articulação rítmica. O resultado dessas ações vai estabelecer e fixar a *Dicção* como *modo de fazer*, ou seja, pressupondo a *emissão* e a *articulação rítmica* como elementos constituintes.

No *nível interpretativo*, a *Dicção* cria no destinatário-ouvinte a identificação imediata com a canção, tornando-o sujeito da ação ou mesmo conquistando sua cumplicidade.

Este nível que correlacionamos com o nível tensivo, profundo, é atingido a partir do relacionamento engendrado entre os níveis anteriores, e que está na base de tudo, em que é possível detectar a intensidade e a extensidade, ou seja, os aspectos de tonificação ou atonização, brevidade ou alongamento, conjunção ou disjunção, que terminam por definir a questão do tempo musical e psicológico, expressando os conteúdos passionais ou tematizados.

Dessa forma, construímos as análises correlacionando todos esses elementos e detectando essas presenças na execução vocal como veículo da expressão dos sentidos.

Embora essa percepção esteja por trás do nosso pensamento analítico, optamos pela construção de textos que fossem estruturados de maneira mais livre, com o intuito de não cercear a fruição estética e a naturalidade, imprescindíveis ao canto e à canção popular.

O par cancionista/malabarista alcançou alta motivação ao longo da história. O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercício e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. (TATIT, 1995)

Capítulo 4 – Seleção do repertório e as análises

4.0 Os discos, as vozes e a escolha das canções

Após a escuta de um vasto material fonográfico, pudemos estabelecer os parâmetros para seleção dos cantores que seriam analisados partindo do critério de informação vocal presente no trabalho. Ou seja, quais as vozes que traziam para o ambiente da canção popular um índice expressivo de inovações sobre o comportamento vocal, originalidade, inventividade e detecção da mescla dos componentes que orientavam a Vanguarda: presença da fala no canto, elementos da vanguarda erudita em fusão com a canção popular; novos elementos de expressão vocal dentro do universo da música pop etc.

Concluimos que as vozes que melhor sintetizavam a Vanguarda Paulista eram, primeiramente, as dos próprios compositores Luiz Tatit, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, que revelavam a essência autoral através de seus cantos. Em seguida, as cantoras que melhor reconheciam esses dados e a partir deles manifestavam suas contribuições interpretativas, aprofundando a compreensão e, numa parceria estética, como já foi dito, acrescentavam informações, inventividade e visão sensível das obras: Ná Ozzetti, Suzana Salles, Tetê Espíndola e Vânia Bastos.

A partir daí deu-se a escolha dos discos dos quais seriam extraídas as canções para as análises. O primeiro parâmetro foi a detecção da importância do disco dentro do *movimento* e reconhecimento de crítica e público, e também pelo fato de tratar-se do primeiro

trabalho fonográfico do grupo ou artista em questão, exceção feita à cantora Tetê Espíndola, que já possuía outros discos gravados, porém em outros contextos musicais.

Cabe ainda uma observação quanto à escolha da gravação da cantora Ná Ozzetti, além daquela pertencente ao repertório do grupo RUMO. Por tratar-se de uma canção consagrada, poderíamos evidenciar os elementos diferenciadores frente ao canto popular midiático, chamando atenção para as novas vocalidades trazidas para o ambiente da canção popular.

Quanto às outras canções, o que orientou a escolha foi a inventividade, clareza e expressividade do trabalho vocal realizado bem como o papel da canção dentro do contexto da Vanguarda Paulista e da música popular brasileira de um modo geral.

Dessa forma, chegamos à seguinte lista de canções por intérprete:

Luiz Tatit (Grupo RUMO): Minha Cabeça (Luiz Tatit/Zé Carlos Ribeiro)

Canção Bonita (Luiz Tatit)

Arrigo Barnabé: Diversões Eletrônicas (Regina Porto / Arrigo Barnabé)

Itamar Assumpção: Nego Dito (Itamar Assumpção)

Ná Ozzetti: Sua Estupidez (Roberto e Erasmo Carlos)

Tetê Espíndola: Londrina (Arrigo Barnabé)

Suzana Salles: Sampa Midnight (Itamar Assumpção)

Vânia Bastos: Sabor de Veneno (Arrigo Barnabé)

4.1 LUIZ TATIT (GRUPO RUMO)

4.1.1 Minha Cabeça (Luiz Tatit/Zé Carlos Ribeiro)

Ficha Técnica

Gravação: 1981

Disco: RUMO

Selo: Independente

Músicos participantes:

Luiz Tatit (voz e violão); Paulo Tatit (baixo); Akira Ueno (bandolim); Hélios Ziskind (sax alto); Gal Oppido (bateria); Ná Ozzetti e Geraldo Leite (vocais)

Quer saber por que que eu estou cansado?

Cada vez que eu começo a pensar

Me vem tudo de vez

E eu não penso mais nada

Quer saber como é que eu penso?

Quer saber por que que eu estou cansado?

Cada vez que eu começo a pensar

Me vem tudo de vez

E eu não penso mais nada

Eu vou pensar um assunto, certo?

Um assunto que eu escolho, é claro.

Então eu faço força, força, força...

E olha o que acontece!

Não adianta ter cabeça

Ela pensa o que quer...

Pára cabeça

Assim você me enlouquece

Não cansa você?

Minha cabeça me ajude

Pense tudo com calma

Não se exalte
 Nunca te vi tão possuída, nunca!
 Você é danada, é mágica

Concentra, reflete,
 Inverte um pouco o raciocínio
 Nem que dê no mesmo ponto
 Enfim, você é livre
 È livre, mas não de mim.

Um dos pontos de maior destaque no trabalho do grupo RUMO foi, a partir da detecção dos movimentos entoativos e do componente rítmico da fala, experimentar em suas composições e execuções a radicalização desse comportamento vocal.

Na canção ora analisada vemos um claro exemplo dessa ocorrência, levando a caminhos que não haviam sido percorridos pela canção popular até então. Assim, por ser essa junção a matéria-prima da composição, somente a voz, por suas possibilidades físicas e subjetivas, geradas a partir da percepção sensível da tensividade estabelecida no relacionamento entre letra e melodia, entre enunciador e enunciado, seria capaz de materializar essa expressão.

A forma da composição sugere três partes distintas: A B e C, sendo possível identificar elementos constituintes de um *refrão*.

Na parte A, com a frase “*Quer saber por que que eu estou cansado?*”, o contorno melódico descreve exatamente o movimento de uma frase interrogativa, evidenciando o enfoque entoativo como gerador da frase melódica.

O componente rítmico se estabelece como predominante e traz para o universo da realização musical um elemento novo. Por ser construído a partir do discurso falado, não se submete à regularidade padronizada comum ao discurso musical na canção popular,

gerando frases metricamente diferentes umas das outras. Assim, a articulação rítmica desenha-se fiel ao texto falado e expressa essas irregularidades, sem se ater a um rigor métrico musical. A ênfase nas articulações e a acentuação destacada no início das frases fazem com que o enunciador, por intermédio do componente vocal, dialogue com o ouvinte, buscando sua cumplicidade diante da situação descrita.

Na primeira metade da parte B, a linha melódica se estabiliza e a presença de uma gradação ascendente na frase “*força, força, força, força...*” explicita no campo sonoro o sentido do texto, por meio do movimento para o agudo que exige um tensionamento das pregas vocais. Logo na estrofe seguinte, mas dentro ainda da parte B, o padrão entoativo é retomado e o sujeito se resigna diante da sua impotência: “*Não adianta ter cabeça, ela pensa o que quer*”.

De certa forma, expressa-se através da “*cabeça*” que “*pensa o que quer*” a figura do anti-sujeito, aquele que impede a ação (pensar) do sujeito, e gera os padrões vocais através dos quais ele manifesta sua impotência diante de tal fato.

A tonalidade escolhida expõe uma tessitura vocal médio-aguda, o timbre é claro e a emissão frontal com tensionamento relativo das pregas vocais resulta num certo tremor da voz denotando o cansaço diante da luta que está travando com a própria cabeça. Esses elementos corroboram com as isotopias de cansaço, confusão mental e fragilidade, presentes no texto. O registro modal é empregado durante todo o tempo, e a leveza da emissão sugere o emprego do sub-registro de cabeça.

Assim, o cantor faz uso de um recurso de emissão para elucidar, no campo interpretativo, o conteúdo expresso pelo texto e convencer o ouvinte de seu estado diante do

fato. Ou seja, através dos componentes da emissão e da timbragem explicita-se o estado psicológico do sujeito inconformado com a autonomia de sua cabeça, *que pensa o que quer*.

Em toda a primeira parte da canção, a debreagem enunciativa, reforçada pelo timbre da voz e o tipo de emissão, presentifica o sujeito que revela no decorrer do texto os problemas que enfrenta com a profusão de pensamentos que lhe vêm à cabeça, impossibilitando-o de pensar de fato sobre algum assunto. *“Cada vez que eu começo a pensar, me vem tudo de vez e eu não penso mais nada.”*

Essa luta entre sujeito e anti-sujeito se manifesta na melodia pela alternância entre regularidade, quando há o predomínio musical e irregularidade, quando o predomínio é da fala.

Antes do que poderíamos chamar de *refrão*, a voz do solista se dirige diretamente ao anti-sujeito fazendo uso do imperativo, explicitando a entoação quando manda que a cabeça pare de querer enlouquecê-lo. Este é um momento que prenuncia a mudança que ocorrerá até o final da composição, e podemos observar que o aspecto de fragilidade vocal presente no início, e que refletia a submissão do sujeito, ganha agora um aspecto mais firme, resultante do aumento de tensão sobre as pregas vocais, o que produz um fluxo vocal menos oscilante. Uma outra voz masculina entra dobrando a melodia uma oitava abaixo, alicerçando, de certa forma, a mudança que começa a se processar no plano psicológico.

Com a entrada no refrão, a melodia se estabiliza e a emissão cantada se sobrepõe à falada. A voz do solista, agora, contrasta com a entrada de um novo vocal, feminino, no caso feito pela cantora Ná Ozzetti, que entra numa oitava acima destacando-se dele, que de certa forma passa a figurar como componente da base. À estabilização da melodia podemos associar a inversão de dominância que ocorrerá nessa estrofe. *“Concentra, reflete, inverte*

um pouco o raciocínio nem que dê no mesmo ponto. Enfim, você é livre, é livre, mas, não de mim.” A voz da cantora se apresenta em região aguda da tessitura, expondo um timbre claro e brilhante. Mesmo enfatizando o contorno melódico, ela não abandona a curva entoativa para realização das frases, o que complementa a expressão e confere veracidade à inversão na dominância entre a cabeça e seu dono.

O arranjo atribui funções pouco comuns aos instrumentos que *acompanham* literalmente a melodia. Em vez de realizar uma base harmônica regular, o que seria um comportamento padrão, a instrumentação praticamente reproduz a mesma divisão rítmica do texto cantado. Frases se sobrepõem abrindo vozes e criando contracantos com a melodia principal, num pensamento mais contrapontístico que harmônico, tornando possível concluir que a essência da canção popular, ou seja, a relação melodia/letra, estende-se aqui ao acompanhamento instrumental. Em vários momentos, é possível observar que os instrumentos realizam frases imitando o padrão entoativo da voz cantada, buscando reforçar, no plano musical, o sentido do que está sendo cantado.

Nas duas últimas estrofes, no entanto, esse comportamento do *acompanhamento* se aproxima um pouco mais de um padrão presente na canção popular, sendo possível observar a constituição de um *refrão*. Os instrumentos realizam um ostinato rítmico, criando uma “*cama*” para a realização melódica, destacando a voz, como solista, de todo o resto. É nesse momento que ela, a voz, isolada à frente, revela o sujeito como o dono de fato do pensamento e da “cabeça” que pretendia autonomia: “[...] *você é livre, é livre, mas não de mim.*”

O padrão vocal adotado por Luiz Tatit mostra nesta gravação e também em outras que pudemos ouvir durante a pesquisa, uma essência *naif*.⁵⁰ Assim, através desse aparente despojamento vocal, ele se conecta com a essência da música popular brasileira e estreita o elo com o ouvinte. Se a composição em si pelo que traz de inusitado poderia provocar, e certamente provocou, um estranhamento ao ouvinte, estabelecendo uma distância, a atitude vocal, aparentemente simplificada, vinculada à fala cotidiana, imediatamente estreita esse elo e cria a possibilidade de o destinatário/ouvinte se estabelecer como sujeito da ação.

Essa *Dicção* vocal, que pode ter sido inspirada pelo canto de compositores como Noel Rosa e Lamartine Babo, tornou-se a característica fundamental do grupo RUMO.

4.1.2 Canção Bonita (Luiz Tatit)

Ficha Técnica

Gravação: 1981

Disco: RUMO

Selo: Independente

Músicos participantes:

Ná Ozzetti (voz); Paulo Tatit (voz/guitarra); Akira Ueno (baixo); Hélio Ziskind (sax alto); Gal Oppido (bateria).

Ele fez uma canção bonita
Pra amiga dele
E disse tudo que você pode
Dizer pra uma amiga
Na hora do desespero
Só que não pôde gravar

⁵⁰ “Que ou aquele que se caracteriza pela simplicidade, desconhecimento ou ingenuidade.” Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. 2006.

E era um recado urgente
 E ele não conseguiu
 Sensibilizar o homem da gravadora
 E uma canção dessa
 Não se pode mandar por carta
 Pois fica faltando a melodia
 E ele explicou isso pro homem
 “Olha, fica faltando a melodia”
 E era uma canção bonita
 Pra amiga dele
 Dizendo tudo que se pode dizer
 Pra uma amiga
 Na hora do desespero
 Dá pra imaginar como ele ficou, né?
 Com seu violão:

Leva o seu canto
 E reproduz com uma fidelidade incrível
 Não deixa escapar uma entoação da memória
 Sua amiga é ligada em homenagem
 E não pode viver sem uma canção assim
 Que diga uma porção de coisas do jeito dela

E então ele mobiliza o pessoal todo
 Pra aprender cantar sua música
 E poder cantar pro outro
 E este então pra mais um outro
 Até chegar na amiga

Embora seja cantada por Ná Ozzetti, entendemos que esta canção, por pertencer ao trabalho do grupo RUMO, configura uma *Dicção* pautada pelo canto de Luiz Tatit. Veremos também, mais adiante, na gravação analisada extraída do primeiro disco-solo da cantora, como ela fez uso dessas referências, mas já acrescentando elementos particulares de sua própria *Dicção*.

Esta poderia ser considerada a *canção-manifesto* da música independente. Sua letra narra a história do compositor que não conseguiu convencer “o homem da gravadora”, e por isso teve que propagar a canção através do próprio público.

Mesmo sendo a debreagem enunciativa, podemos dizer que a canção se divide em dois momentos: o primeiro, no qual o enunciador, no caso a cantora, relata a história mais distanciadamente; e o segundo, em que, já sob domínio do *refrão*, nem mesmo o narrador distante escapa à força de propagação da canção.

A primeira parte se desenvolve como um *recitativo*, ou seja, não há um andamento definido e o tempo é orientado pelo fraseado e intenção da cantora. São expostas notas da região média da tessitura em sub-registro de peito.

Embora o contorno melódico seja bem definido, a voz insere frases norteadas mais pelo padrão entoativo, criando uma alternância de comportamento vocal por toda a melodia. Por exemplo, a frase *“Ele fez uma canção bonita pra amiga dele”* tem as notas da melodia muito definidas; no entanto, a inserção entoativa na palavra *“boniita”*, com prolongamento da vogal da segunda sílaba, evidencia uma inflexão típica da fala.

O tempo todo da canção a articulação rítmica corrobora o padrão entoativo com o qual ela expõe a linha melódica, enfatizando a informalidade que reforça o elo com a fala simples e cotidiana.

No final da primeira estrofe, através de uma alteração sutil na timbragem da voz e no padrão entoativo, ela materializa a presença do *sujeito*, o compositor, que se dirige diretamente ao *“homem da gravadora”*: *“Olha, fica faltando a melodia”*.

Em seguida inicia-se a segunda estrofe com uma repetição da melodia da parte A; porém, a forma musical está reduzida à metade e, no final, antes de conduzir ao que poderíamos chamar de B, ao manifestar uma opinião mais objetiva, novamente ela reforça o padrão entoativo: *“Dá pra imaginar como ele ficou, né?”*

Ao realizar essa frase, a cantora abre uma fresta no tempo da narrativa e dialoga com o ouvinte, buscando diretamente sua cumplicidade. É importante destacar o quanto a sua *Dicção* faz emergir o conteúdo da canção, pois esta é uma frase, por exemplo, em que um grande percentual da comunicação ficaria perdido se não houvesse uma medida, ainda que subjetiva, para utilização dos padrões entoativo e cantado.

Embora a debreagem enunciativa situe a voz do solista como um narrador distante da ocorrência, a maneira como a cantora faz uso dos elementos musicais e entoativos cria uma cumplicidade com o *compositor da canção que não consegue ser gravada*. A ausência de *vibrato* e a emissão coloquial produzindo, sob certos aspectos, um anti-canto, cria um elo de aproximação entre eles.

O que chamamos aqui de anti-canto pode ser considerado um dado presente em toda a obra do RUMO, que não fez uso do canto pelo canto, ou seja, nunca priorizou a execução vocal pautada exclusivamente por referências musicais. A voz é o elemento que elucida o sentido, mesmo que para isso tenha que transgredir comportamentos e abrir mão de expor atributos padronizados.

Ao manipular na voz a presença da fala e do canto, ela vai desenvolvendo uma cumplicidade com o sujeito da narrativa, como se essa proximidade fosse crescendo à medida que a canção se desenvolve.

No decorrer da música, a emissão limpa e despojada, sem *cobertura* nem utilização de *vibrato*, estabiliza a figura do cantor/enunciador como a de alguém próximo da narrativa e a do ouvinte como se fosse ele próprio o sujeito ou um espectador muito próximo.

Na parte B, soma-se à voz da cantora outro elemento do grupo: Paulo Tatit. Também utilizando o registro modal, com uma emissão leve e despojada, ele “abre” uma voz a partir

de uma sexta maior abaixo da melodia. Seu canto pauta-se predominantemente pela entoação da fala, criando uma base para a voz da solista que passa, a partir daí, a privilegiar o canto enfatizando o componente melódico.

A alternância de padrões vocais vai se estabilizando com a presença gradual do *pulso* que culmina no refrão: *“Então ele mobiliza o pessoal todo / Pra aprender cantar sua música/ E poder cantar pro outro / E esse então pra mais um outro / Até chegar na amiga”*.

No refrão, a melodia da voz principal está totalmente estabilizada; porém, a segunda voz cria uma linha ascendente, com uma gradação que explicita no campo sonoro o conteúdo expresso na letra, ou seja, o movimento que a canção percorre de uma pessoa para outra, somando vozes *“até chegar na amiga”*. Na segunda voz, ainda, ele realiza essa gradação ascendente, fazendo uso inclusive da mudança de registro vocal, pois passa do registro *modal* para o *elevado* quando atinge em *falsete* as notas finais da melodia, ficando em uníssono com a cantora e, de certa forma, corroborando o papel do refrão, que é o de juntar vozes.

4.2 ITAMAR ASSUMPÇÃO (Banda Isca de Polícia)

4.2.1 Nego Dito (Itamar Assumpção)

Ficha Técnica

Gravação: 1981

Disco: Beleléu, Leléu, Eu

Selo: Lira Paulistana

Músicos participantes:

Itamar Assumpção (voz solo e percussão); Gordo, Mari, Turcão e Eliana (backing vocal); Paulo Barnabé (bateria e percussão); Rondó e Jean (guitarras); Luis Lopes (piano fender); Kiko (baixo); Gordo (rabo de cascavel).

Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 vulgo nego Dito, *nego Dito* nego Dito
 (eu vou cortar)
 (ta ta ta)
 Eu me invoco, eu brigo
 Eu faço, eu aconteço, (eu vou cortar), eu boto pra correr
 Eu mato a cobra e mostro o pau
 Pra provar pra quem quiser ver e comprovar (me chamo)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé) (me chamo)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito
 Tenho sangue quente
 Não uso pente, meu cabelo é ruim
 Fui nascido em Tietê
 Pra provar pra quem quiser ver e comprovar (me chamo)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé) me chamo
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé)

Não gosto de gente,
 Nem transo parente, eu fui parido assim
 Apaguei um no Paraná (pa, pa, pa, pa) (meu nome)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé) me chamo
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito

Quando to de lua
 Me mando pra rua pra poder arrumar
 Destranco a porta a ponta pé (pa pa pa) (meu nome)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé) me chamo
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé)

Se to tiririca
 Tomo umas e outras pra baratinar
 Arranco o rabo do Satã (tiquetique pa pa pa)
 Pra provar pra quem quiser ver e comprovar (me chamo / meu nome)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé) me chamo meu nome

Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé)

Se chama polícia
 Eu viro uma onça, eu quero matar
 A boca espuma de ódio
 Pra provar pra quem quiser ver e comprovar (me chamo)

Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito (cascavé)
 Benedito João dos Santos Silva bebeléu
 Vulgo nego Dito, nego Dito

Se chama polícia
 Eu viro uma onça
 A boca espuma de ódio
 Eu vou cortar tua cara sabe com quê?
 Vou retalhá-la com navalha

Nego Dito resgata a figura do malandro tão característica da canção popular brasileira, principalmente após os anos 1930, porém com um conteúdo de violência urbana muito mais acentuado. Um *Madame Satã* dos anos 1980, sem a glamourização que o olhar contemporâneo lançou sobre aquele.

A voz principal desenvolve-se em região média da tessitura e o caráter *temático* da composição revela-se na forma, refrão – parte A, e também na articulação rítmica que enfatiza as curtas durações e os *staccati*. O desenvolvimento da melodia através de graus conjuntos e pequenos saltos, e a reiteração de motivos associados à letra também reforçam os aspectos da tematização. Enunciador e enunciado em plena conjunção criam no destinatário, no caso o ouvinte, a percepção do tempo real da canção, e a utilização de padrões vocais referenciados na fala reiteram os conteúdos do texto.

Logo na primeira frase há o que aqui denominaremos *sombra vocal*, que se projeta sob a voz do solista, uma oitava abaixo da melodia, pronunciando as palavras: *João, Silva, vulgo nego Dito* – de maneira a enfatizar, no plano musical, o caráter rítmico e, no plano subjetivo, o aspecto da marginalidade, do submundo.

Do ponto de vista da letra temos, no nível narrativo, a predominância da debreagem enunciativa, ocorrendo, no entanto, algumas debreagens enuncivas quando o vocal assume algumas das falas da personagem central. O exemplo que melhor ilustra essa mudança na debreagem é a voz que anuncia logo na repetição do refrão: *Nego Dito!* A utilização desse tipo de emissão, tenso-estrangulada, que se tornou característica das narrativas de Arrigo Barnabé, remete o ouvinte à lembrança de programas policiais radiofônicos, revelando, logo de saída, o perfil da personagem que se apresentará em seguida.

Embora a melodia seja cantada na maior parte do tempo, as vozes que interferem fazem uso de padrões diversos de emissão. Além da já citada tenso-estrangulada, aparecerão ainda emissões airadas, entoativas e onomatopaicas. Ainda que a intervenção das vozes quebre a regularidade da base harmônica e da linha melódica, a utilização desses padrões vocais corrobora as isotopias de violência e medo presentes no nível discursivo, transportando essa significação para o plano da escuta.

Com a entrada das vozes femininas do primeiro vocal, “*Cascavé*”, em que a voz sussurrada e essencialmente rítmica remete ao guiso da cobra, acentua-se a revelação da personalidade de Nego Dito.

A segunda entrada do vocal feminino com a frase “*Eu vou cortar*”, em uníssono, com uma emissão airada, porém enfática e bastante rítmica, completa a imagem ameaçadora que se construiu do enunciador.

É possível afirmar que os padrões vocais utilizados no refrão, por onde a composição, ou talvez o arranjo, inicia-se, já revelam tudo que a letra dirá sobre Nego Dito e seu plano de amedrontamento do ouvinte.

Nas duas primeiras estrofes da parte A, a voz do solista praticamente não faz uso de uma timbragem específica que pudesse acentuar o que está sendo dito. Porém, na terceira estrofe vemos o padrão vocal de Itamar Assumpção sendo modificado pela primeira vez, para gerar também na percepção sonora, a compreensão da frase: *“Apaguei um no Paraná”*. A voz tenso-estrangulada vincula-se ao padrão entoativo da fala, sem, contudo, perder a definição da linha melódica. O tonema⁵¹ ascendente de certa forma abre caminho para o vocal que vem logo a seguir, de caráter onomatopaico, imitando os tiros de uma arma de fogo.

Há ainda em outros momentos do arranjo a utilização de vocais onomatopaicos, que contribuem na construção de um ambiente sonoro para a composição e reiteram os elementos de integração entre melodia e letra.

Na última repetição do refrão, tanto o solista quanto os cantores que fazem os vocais abandonam a melodia em troca de uma emissão exclusivamente falada. Embora o referencial de emissão se concentre na fala, cria-se uma textura harmônica, já que cada um deles parte de alturas diferentes ou constrói um contorno entoativo diverso.

A finalização se dá através de uma superposição das frases: *“Se chamá polícia”*, *“A boca espuma de ódio”*, *“Eu vou cortar tua cara com navalha”*, criando uma polirritmia na qual

⁵¹ “Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz.” (TATIT, 1995)

predomina a entoação. Somente no final desse trecho é que retomam o caminho para uma melodia mais explícita.

“Nego Dito”, da maneira como está realizada no disco “Beleléu, Leléu, Eu”, lançado no formato LP em 1981 pelo selo Lira Paulistana, oferece-nos uma mostra muito rica de como a voz pode ser usada na canção popular de maneira criativa e eficaz. As muitas vocalidades utilizadas em consonância com os significados do texto ampliam a possibilidade de comunicação para além da compreensão do que está sendo dito objetivamente. Essa compreensão se transporta para o universo sonoro, que passa a configurar mais um ambiente de comunicação objetiva, garantindo a eficácia da canção.

4.3 ARRIGO BARNABÉ (Banda Sabor de Veneno)

4.3.1 Diversões Eletrônicas (Arrigo Barnabé/Regina Porto)

Ficha Técnica

Gravação: 1980

Disco: Clara Crocodilo

Selo: Independente (produzido por Robson Borba)

Músicos participantes: Arrigo Barnabé (piano acústico e vocal); Regina Porto (piano fender e piano acústico); Paulo Barnabé (bateria e percussão); Rogério (percussão); Ronei Stella (trombone e trombone baixo); Chico Guedes (sax tenor); Baldo Versolato (sax alto); Felix Wagner (clarineta e clarineta contralto); Suzana Salles, Eliana Estevão, Passoca e Tetê Espíndola (vocal); Vânia Bastos (vocal e solo); Itamar Assumpção e Paulo Barnabé (arranjo de base); Arrigo Barnabé e Regina Porto (arranjo).

Só você não viu, mas ela entrou,
entrou com tudo naquele antro,
naquele antro sujo
você nunca imaginou,
mas eu vi no luminoso estava escrito
“Diversões eletrônicas”

Era um balcão de bar de fórmica vermelha
E você ali, naquele balcão

- De quê?

De fórmica vermelha
chorando, embriagado, pedia:
"Garçon, mais um Gin Tônica"

Mas ele te avisou:

"Você já bebeu muito, já bebeu demais"

Vai pra casa, moleque
E você foi, cambaleando
até...até o telefone
telefone público... blim, blim, blim
e discou, discou, discou
novamente o mesmo número... número

No fliperama, ela entregava toda sua grana

- Pra quem?

Prum boy, prum boyzinho sacana
ex-motorista de autorama

Agora viciado nessas máquinas de corrida... viciado
que tinha ganho fama pela sua perícia como volante
e pelo tratamento violento que dispensava a suas amantes

Depois, quando clareou e eles foram pro hotel
ela viu um bêbado jogado no chão e sorriu perversa

"Diversões Eletrônicas", embora seja parte de "Clara Crocodilo" – que poderíamos chamar de uma "ópera popular contemporânea" –, parece estabelecer, por duas vias, um elo com a tradição da música popular brasileira: a clara influência tropicalista, com referência direta à obra de Tom Zé; e a temática passional tão comum à canção popular de todos os tempos e segmentos.

Embora a trama desenvolvida na letra seja o centro da composição, a condução do arranjo e da execução vocal é claramente orientada pela questão musical, mais do que pela intersecção letra/música, indício básico para sabermos que neste caso específico não estamos tratando com *canção*, sendo outra a sintaxe abordada. Diversamente de tudo que

analisamos até aqui, agora é predominantemente a música que conduz as articulações do texto.

Ela possui quatro partes distintas, sendo que na primeira a base rítmico-harmônica se desenvolve sobre a seguinte estrutura de tempo: 4 4 2 4 2 4. A partir daí, constitui-se um grande ostinato sobre o qual entrarão os outros elementos da composição nessa primeira parte, começando pelo vocal misto, utilizando, porém, as vozes femininas em região extremo-aguda da tessitura, com comportamento rítmico bastante regular, estabelecendo um segundo ostinato que vai se juntar à base, com a frase: “*Su, su ,antro sujo*”. Estabelece-se a primeira contraposição com a entrada do solista, Arrigo Barnabé, em região média da tessitura, com emissão tenso-estrangulada em sub-registro de peito, voz falada e ênfase na articulação rítmica. À medida que repete a frase, ele acentua as características da emissão, remetendo à sonoridade dos programas policiais radiofônicos à maneira de Gil Gomes⁵².

O vocal feminino estabelece uma contraposição com a voz do narrador, pois sempre aparece em regiões muito agudas e cria, com recursos de alteração de timbre, uma quase infantilização, como ocorre na intervenção “*Diversões Eletrônicas!*”.

O comportamento bastante descritivo da letra e da música e a escolha de timbragens dando vida a personagens fazem com que a projeção de imagens seja imediatamente seqüencial à escuta.

Na terceira repetição da primeira parte, o solista, além de acrescentar ênfase à emissão tenso-estrangulada, refaz a articulação rítmica, alterando o fraseado para destacar o fato de que só o sujeito da trama é que não havia visto a mulher entrar *naquele antro sujo*:

⁵² Radialista que se tornou famoso pela peculiaridade da emissão vocal adotada em suas locuções cujas narrativas eram predominantemente policiais.

“Só você, só você, só você não viu...” Podemos dizer, inclusive, que o narrador, neste momento se transporta para o centro da narrativa, através da debragem enunciativa, querendo induzir o sujeito a uma reação de violência. Ele faz uso das maneiras como emite sua voz para chegar a esse objetivo, ou pelo menos para deixar claro ao ouvinte, feito sujeito da situação ou não, qual é a ideologia que o move.

Toda a voz central, no caso a de Arrigo Barnabé, é produzida com ênfase no aspecto entoativo, não com o intuito, como vimos em outras análises, de extrair a musicalidade da fala, mas sim com a idéia de explicitar aspectos subjetivos.

Na quarta repetição da parte A, as vozes de Vânia Bastos e Suzana Salles é que executam o tema central, cantado, literalmente, pela primeira vez. Ocorre aqui uma inversão, já que a voz masculina é que passa a realizar as intervenções de coro, porém falando e não cantando.

“Diversões Eletrônicas” explora a temática passional sem enveredar pelos conteúdos melancólicos, enfatizando, inclusive, aspectos de agressividade. Isso explica as opções pela tessitura e timbragem como veículos para expressão desses conteúdos: emissão tenso-estrangulada para a voz masculina do narrador central; emissão metalizada em regiões agudas das vozes do coro feminino.

O arranjo, embora apresente uma forma bastante regular, constrói, através da sobreposição de ostinatos da base harmônica e do vocal, uma sonoridade caótica que resulta numa ambiência urbana perfeita para a narrativa, além de traduzir o estado emocional da personagem central. A simultaneidade de sons e timbres diversos dá vida ao “*Fliperama*”.

Talvez por trazer em primeiro plano, a visão do narrador e não a do sujeito da narrativa, o elemento melancólico nunca se pronuncia. Embora a debragem enunciativa mantenha o narrador a uma distância dos fatos, a opção pela timbragem e emissão manifesta a sua opinião que o arranjo trata de manter em primeiro plano.

Na segunda parte da música, toda a orientação rítmica da base é extraída da frase “*Era um balcão de bar de fórmica vermelha*”. Novamente o vocal feminino se apresenta em região extremo-aguda da voz, e a articulação rítmica privilegia o enfoque musical, não colaborando para a inteligibilidade do texto, mas sim na criação de uma ambiência sonora. E a confirmação dessa intenção se dá pela presença constante dessa frase, estabelecendo um novo ostinato para toda segunda parte. Os cantores se alternam estabelecendo um comportamento de pergunta e resposta, porém a simultaneidade das realizações mantém viva a sensação caótica do ambiente.

Em vários momentos, a composição e a execução remetem ao universo do *rock*, seja pela presença dos ostinatos constituindo um *riff* seja pelo comportamento agressivo da voz principal, além da parada que ocorre entre a segunda e a terceira parte, bastante característica desse tipo de sintaxe musical. Toda a instrumentação levada à carga total cede espaço para um instrumento solista. Sendo assim, a terceira parte se inicia com um piano solo à frente, que vai estabelecer, a partir de seu fraseado, a base para o novo ostinato executado pela banda.

O que mais chama atenção é como se dá a construção e a desconstrução instrumental dessa parte, que desembocará num recitativo final. Voz e piano. Uma melodia atonal dando espaço para que a voz, pela primeira vez, apareça como solista de fato exibindo atributos ligados à tradição do canto: *vibrato*, notas longas e uma dramaticidade

trágica. A exploração da extensão traduz a disjunção presente na letra e reforça a *passionalização* como componente central da narrativa.

Porém, mais uma vez, a *debreagem* enunciativa mantém a narradora distante da cena. Já a presença de um instrumento de sopro imitando uma risada explicita o caráter da personagem descrita: “*Ela viu um bêbado jogado no chão e sorriu perversa.*” Podemos dizer que a composição se encerra neste trecho, embora ainda ocorra uma volta à primeira e à segunda parte, o que funciona como uma amarração final ao arranjo.

Nesta gravação, através do arranjo, mas principalmente através da exploração das diversas possibilidades da voz, constroem-se imagens muito nítidas do texto, mostrando alguns aspectos da diversidade possível para a voz na música popular.

4.4 NÀ OZZETTI

4.4.1 Sua Estupidez (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Ficha Técnica

Gravação: 1988

Disco: Ná Ozzetti

Selo: Continental

Músicos participantes:

NÁ Ozzetti (voz); Dante Ozzetti (violões); Gabriel (baixo acústico); Alexandre Ramires de Vicente, Altamira Tea Bueno Salinas, Jorge Salim, Rui Salles, Airton Pinto, Josemar Moreira, Helena Imasato e Mário Peotta (violinos); Glauco Imasato, Akira Terasaki, Marcos Fukuda e Hector Pacce (violas); Cistina Manisco e Isidoro Cardoso (cellos); Mario Sergio Rocha (trompa) e Raul de Souza (trombone). Arranjo e regência: Dante Ozzetti.

Você tem que acreditar em mim

Ninguém pode destruir assim

Um grande amor

Não dê ouvidos à maldade alheia, e creia

Sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo
 Use a inteligência uma vez só
 Quantos idiotas vivem só
 Sem ter amor
 E você vai também ficar sozinho
 Eu sei por quê
 Sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo
 Quantas vezes eu tentei falar
 Que no mundo não há mais lugar
 Pra quem toma decisões na vida sem pensar
 Conte ao menos até três
 Se precisar, conte outra vez
 Mas tente, tente, tente, tente, tente outra vez,
 Meu bem, meu bem, meu bem, meu bem
 Sua incompreensão já é demais
 Nunca vi alguém tão incapaz de compreender
 Que o meu amor é bem maior que tudo que existe
 E você vai também ficar sozinho, viu!
 Sua estupidez não lhe deixa ver
 Que eu te amo

Esta gravação foi escolhida para análise por tratar-se de um exemplo muito claro e rico de apropriação para o ambiente estético da Vanguarda Paulista.

Já numa primeira escuta, é possível observar a intensificação do caráter passional da canção, uma vez que a extensão da melodia praticamente dobra. Ou seja, a recriação melódica explorando a ampliação da tessitura evidencia a disjunção como aspecto central da composição.

Desde a escolha dos instrumentos à concepção e desenvolvimento do arranjo há uma valorização dos silêncios, criando um ambiente de contraste para a realização melódica que enfatiza o apelo dramático da canção.

Segundo depoimento do arranjador Dante Ozzetti⁵³, todo o arranjo foi concebido a partir da interpretação da cantora, em aproximadamente 12 horas de trabalho contínuo e conjunto. Inicialmente pautando toda a estrutura pela relação voz/violão, para depois incluir os outros instrumentos.

Se de uma maneira geral a canção popular, principalmente as de grande sucesso, enfatiza os elementos de redundância, repetição de conteúdo melódico com alteração da letra e forma, que reapresenta muitas vezes o refrão para proporcionar um aprendizado rápido, no caso desta releitura a informação é o elemento que predomina. Ou seja, a forma original é desfeita em prol de uma reconstrução que enfatize a expressão do sentido. A introdução com as cordas e a trompa dá lugar a um violão que acompanha a voz solitariamente nos primeiros compassos, para em seguida ocorrer a entrada do baixo e de um trombone, que realiza um contraponto com a voz.

Na palavra “intérprete” está subentendida a intenção de enunciar o sentido que outro (o autor de uma canção) consciente ou inconscientemente deu, e também, o que não teve intenção de dar, pois muitas vezes o intérprete descobre coisas que, embora estejam lá, não foram postas conscientemente pelo autor. Pode-se dizer que, numa canção, coexistem o explicitamente dito, o não-dito e o interdito, ou seja, o sentido oculto entre o dito e o não-dito. Costuma-se dizer comumente que interpretar é mostrar o modo como o intérprete sente a composição do cancionista. O que significa, em outros termos mais técnicos, de que modo o cantor revela o sentido do que canta. (LATORRE, 2002)

Ao iniciar a melodia pela frase “*Você tem que acreditar em mim*”, Ná Ozzetti intensifica o apelo sentimental central da canção. Porém, ao explicitar a fala, substituindo

⁵³ Depoimento dado a Regina Machado, em entrevista concedida em maio de 2005.

prolongamentos de final de frase, ela objetiva o discurso e transforma o destinatário/ouvinte em objeto. Nesse momento é como se a voz ainda estivesse em disjunção emocional com o que esta sendo dito, tentando explicitar através do timbre e da maneira como realiza os tonemas, um desejo de conjunção sem passionalidade. Assim, onde originalmente ocorreria uma nota prolongada finalizando a frase, ela insere uma terminação curta e uma entoação quase falada, redefinindo o padrão de afinação. Ou, poderíamos dizer, evidenciando o padrão entoativo, ao aproximar a fala do canto, ela não apenas objetiva o discurso da canção, como também cria uma realização vocal direto ao ouvinte, que sai da condição passiva.

Na frase *“quantas vezes eu tentei falar”*, a cantora altera a linha melódica original, fazendo uma leitura do sentido implícito, quando repete sempre a mesma nota, para dar ênfase ao fato de já haver dito muitas outras vezes que a pessoa amada deveria refletir melhor antes de decidir. Esse recurso explicita o núcleo central da canção, que é a relação melodia/letra, e começa a trazer para o âmbito da voz o elemento de desequilíbrio emocional causado pela eminente perda amorosa.

O auge dramático da gravação ocorre nos versos subseqüentes, que originalmente são: *“Conte ao menos até três, se precisar conte outra vez, mas, pense outra vez, meu bem, meu bem, meu bem, eu te amo”*. Ela transforma esse trecho da melodia, no original um compasso quaternário, em um compasso de seis tempos, usando o verbo *tentar* no lugar de *pensar*, e repetindo enfaticamente: *“Conte ao menos até três, se precisar conte outra vez, mas tente, tente, tente, tente, tente outra vez”*. Ao enfatizar a voz cantada, valendo-se da dinâmica crescente, ela acentua a passionalidade e traz para o âmbito da escuta musical o

elemento sonoro que se alinha com o sentido do apelo textual, evidenciando o desejo de conjugação que é o tema central da canção.

Na seqüência, ela altera novamente o desenvolvimento original que seria *“Meu bem, meu bem, meu bem, eu te amo”*, para *“Meu bem, meu bem, meu bem, meu bem, sua incompreensão já é demais”*. E prossegue na reconstrução do sentido quando executa a frase *“que o meu amor é bem maior que tudo que existe, e você vai também ficar sozinho”* de forma ralentada, ou seja, rompe o andamento original da música, criando a ênfase dramática pelo desdobramento do andamento e prolongamento na emissão de determinadas notas. É possível observar que no arranjo o ressurgimento das cordas, nesse momento, reforça essa intenção e complementa a maneira como a voz se coloca.

No entanto, a finalização desse trecho se dá novamente com uma explicitação de fala ao finalizar com uma interjeição agudizada e interrogativa: *“Viu?”*. Aqui ela abandona uma aparente calma, presente na composição timbrística da voz no início da canção, para explicitar uma ironização e um desejo de vingança caso o ser amado insista na incompreensão. Por fim, a cantora leva ao desfecho com a frase direta *“Tua estupidez não lhe deixa ver que eu te amo.”*

É possível notar que tanto a intérprete quanto o arranjador, Dante Ozzetti, introduzem elementos não comuns à canção de massa: mudanças de compasso, mudanças de andamento, utilização de uma tessitura vocal bem maior que a original, pois, ao redesenhar o contorno melódico, ela extrapola o âmbito de uma oitava, fazendo com que a melodia, originalmente compreendida nesse intervalo, passe a se desenvolver dentro de uma décima segunda, o que torna a execução pouco provável para um cantor intuitivo, ou para o público de um modo geral, numa primeira escuta.

As alterações de texto, que também ocorrem de forma a explicitar o sentido do que está sendo cantado, em se tratando de uma canção consagrada, surpreendem o ouvinte durante a escuta. Porém, o elo com a interpretação original do autor é rompido por outra compreensão e explicitação do sentido, a ele se une na manutenção de uma quase *ingenuidade* timbrística, reforçada pelo coloquialismo da emissão.

Quanto a essa possibilidade de recriação a partir de uma matriz original, Cláudia Neiva de Matos, em seu texto “*Canção popular e performance vocal*”, apresenta um dado bastante interessante:

A relação de uma forma artística com seu passado se manifesta e se impõe em qualquer contexto. Mas nas culturas de tradição oral ela resulta em releituras e reatualizações de vocação ou atitude mais parafrástica, gerando padrões estético-ideológicos mais estáveis e tendendo à manutenção da tradição, à reiteração do patrimônio poético que é preciso conservar. Já para a canção popular fonografada e mediatizada, a aparelhagem técnica encarrega-se de preservar a voz do passado e mantê-la disponível; então o artista e o intérprete estão livres para reinventar a poesia. Por conseguinte, as novas atualizações parecem tender, tal como ocorre nas literaturas escritas, a cultivar sua própria modernidade; o que muitas vezes se traduz em procurar uma marca diferencial que as identifique. (MATOS, 2004)

Dessa forma, a regravação de “Sua Estupidez” pela cantora Ná Ozzetti promove uma fusão do referencial estético original da canção com aquele do qual o seu canto é imbuído. O emprego de uma emissão vocal predominantemente entoativa objetiva o discurso e ao mesmo tempo valoriza as emissões cantadas mais presentes nas regiões agudas e que enfatizam o componente passional da canção.

Assim, ao criar um novo referencial técnico e estético para a realização vocal, com um canto desprovido de *vibrato*, aparentemente simples pela utilização coloquial da voz, ela

reconstrói a percepção da intensidade dramática, e estabelece novos padrões de afinação a partir da utilização de intervalos menores que um semitom.

Este recurso de aparente simplicidade vocal, tão bem desenvolvido por João Gilberto durante a Bossa Nova, aqui ganha nova dimensão, pois, sob o aspecto técnico, a cantora fez uso de uma grande extensão vocal, embora o despojamento da emissão simplifique a escuta. Ela também redefiniu a realização rítmica original, norteadada exclusivamente pela construção musical, a partir do fraseado e significação do texto.

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (Tatit, 1995)

[...]o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. (TATIT, 1995)

4.5 TETÊ ESPÍNDOLA

4.5.1 Londrina (Arrigo Barnabé)

Ficha Técnica

Gravação: 1981

Disco: MPB Shell (disco com as finalistas do Festival)

Selo: Sigla (Som Livre)

Músicos participantes:

Arranjo e regência: Cláudio Leal Ferreira

Nuvens vermelhas no céu
 Na terra silêncio, uma ave voava
 O rádio anunciava a Ave Maria
 E dava uma saudade
 Uma tristeza estranha
 Uma vontade de chorar

Uma vontade de chorar, ai ai...

E a noite descia tranqüila
E a noite envolvia Londrina

Olha quanta luz no céu
Olha um avião voando sozinho
Sobre o perobal

E a sanfona tocava uma valsa triste
E a cabocla de flor nos cabelos cantava
Pra lua

Este arranjo da valsa “Londrina” foi apresentado no Festival MPB Shell, realizado pela Rede Globo de Televisão no ano de 1981. Trata-se de uma composição bastante nostálgica, cuja essência poderíamos dizer está na frase *“e dava uma saudade, uma tristeza estranha”*.

A saudade e a nostalgia presentes na canção somam-se à voz de Tetê Espíndola, que se apresenta no sub-registro de cabeça e cuja emissão bastante metalizada contribui para uma estranheza na construção da imagem sonora da canção. Vale chamar também a atenção para o desenvolvimento do arranjo que potencializa, principalmente através da harmonia, essa mesma estranheza.

Neste caso, a voz como componente diferencial, que explicita os conteúdos essenciais da música, atrai a atenção não somente para si, mas para a composição de um modo geral. Ambas, a voz e a melodia, alternam entre os comportamentos previsíveis e os inesperados. Por exemplo, na voz, a maneira como ela emite os agudos de forma clara e aberta, sem fazer uso de *cobertura*, e com uma acentuada pressão glótica, revela um comportamento atípico para o canto. O resultado obtido a partir dessa conduta técnica produz um som extremamente metalizado, o que esteticamente poder-se-ia considerar uma

opção pouco adequada à uma valsa cujo conteúdo do texto remete à lembrança e à saudade.

No entanto, se analisamos o comportamento da melodia e também do arranjo, percebemos imediatamente que há na voz uma explicitação dos conteúdos subjetivos da canção. O tipo de emissão e as opções de timbragem refletem os movimentos de tensão da melodia, os intervalos, a pouca consonância entre melodia e harmonia, o clima enigmático que está na essência autoral. E no plano subjetivo o desconforto causado pela saudade.

Na parte A, a composição se desenvolve atonalmente, e essa opção musical para uma canção popular sugere, pela imprevisibilidade melódica, um elo com a essência da fala, cuja retenção do sentido geral se sobrepõe à retenção de cada componente. Ou seja, no discurso falado não nos atemos a reter cada uma das palavras, mas sim o sentido do que está sendo dito. O mesmo efeito produz uma melodia cujo desenvolvimento provoca uma dificuldade na retenção.

Em seguida, ocorre uma gradação ascendente que termina no Lab4, exatamente o limite agudo da canção. A existência de uma fermata nessa nota projeta a voz no espaço aberto e materializa no campo sonoro, a imensidão descrita na letra. A presença acentuada de *vibrato* e uma emissão fortemente metalizada são responsáveis, na escuta, pelo elemento surpresa, ou pela intensificação da *estranheza*.

A exploração da tessitura já revela a disjunção como tema central e ainda na parte A, após a chegada ao extremo agudo, ocorre uma outra gradação, desta vez descendente, quando todas as frases terminam em trítonos. Assim, a gradação descendente, se pela natureza de seu movimento provocaria um distensionamento e no campo subjetivo poderia indicar uma retomada do caminho no sentido da conjunção, pelas finalizações mantém aqui

o tensionamento e o caráter de estranheza ao qual já fizemos referência, dando indícios da perenidade da disjunção.

Esse comportamento muda pela primeira vez com a frase “*uma vontade de chorar*”, que já se estabiliza tonalmente anunciando o refrão, que se desenvolverá no modo menor.

O refrão estabelece um elo com a tradição popular pelo seu desenvolvimento breve e *cantabile*, em que a voz abandona um comportamento entoativo, mais instável, e valoriza o componente melódico. A tonalização no refrão, bem como a execução vocal mais *previsível*, corroboram a comunicação com o público, garantindo a eficácia desse momento. O que aqui chamamos de *previsível* é o fato de a voz seguir um comportamento mais padronizado, não se utilizando, nesse momento, de nenhum recurso que pudesse quebrar o aspecto *cantabile* e o lirismo da melodia, componentes que exercem uma atração sobre o público.

Já na parte B ocorre uma modalização, ou seja, a melodia passa a se desenvolver no modo maior, inicialmente preservando um comportamento tonal para depois romper novamente no final dessa parte, em que mais uma vez a voz atinge o limite agudo e retoma o mesmo recurso de emissão metalizada e tensionamento glótico com a presença de *vibrato*.

Neste arranjo, após a parte B, retoma-se instrumentalmente a parte A e a entrada da voz falada do compositor sugere, pela primeira vez, uma debreagem enunciativa. A voz do compositor faz com que o depoimento assuma um caráter pessoal e memorialista.

O coro feminino que entra em seguida adota uma postura vocal bastante convencional, vinculada a uma tradição lírica. Vozes agudas fazendo uso de *vibrato* em toda a frase, não apenas nas finalizações, como seria esperado na canção popular. A articulação rítmica ligeiramente alterada faz com que a pronúncia das palavras “*uma vontade de chorar*” sofra uma pequena adulteração, fato comum no universo da música erudita, porém incomum

para a música popular, na qual a clareza na pronúncia do texto não se distancia da voz falada.

A voz principal retorna mais uma vez ao refrão, e finaliza numa *coda* em que há uma desaceleração no andamento.

A melodia se desenvolve entre um Re3 e um Lab4, que embora seja uma tessitura confortável para uma cantora de voz aguda, como é o caso de Tetê, trata-se, no entanto, de uma tessitura pouco comum no universo da canção popular. Este é mais um elemento diferenciado que coloca a voz à frente de toda a instrumentação, e faz com que ela explicita os conteúdos da canção.

Não há beleza excelente que não tenha alguma estranheza na proporção.
(LORD BACON)⁵⁴

4.6 SUZANA SALLES

4.6.1 Sampa Midnigth (Itamar Assumpção)

Ficha Técnica

Gravação: 1994

Disco: Suzana Salles

Selo: Camerati

Músicos participantes:

Suzana Salles (voz); André Magalhães (bateria); Paulo Le Petit (baixo); Sergio Basbaum (guitarras); Luiz Chagas (violão de aço); Benjamim Taubkin (teclado); Paulo Campos (congas) participação Tom Zé (voz)

Arranjo: Sergio Basbaum

Sampa midnight

Eu assessorado de mais dois chegados

Bartolomeu, Ptolomeu

Partimos pra comemorar

⁵⁴ In. Grout e Palisca. *História da Música Ocidental*. Editora Gradiva: 1994. p. 572.

Nem lembro o quê
 Numa boa boate
 Tenebrosa noite
 Deu blecaute na paulista
 Breu no Trianon
 Cadê a Consolação?
 Cadê o vão do museu?
 Sumiu! Onde está o chão?
 Três seres transparentes
 Baixaram não sei de onde
 Imobilizando a gente e gritando: não somos gente!
 Brilhavam não tinham dentes
 Traziam chocantes tridentes
 Incandescentes
 Nas frentes três chifres
 Falavam rapidamente com gestos intermitentes
 Simultaneamente sons estridentes incríveis!
 Sampa midnight
 Eu chumbado com mais dois embriagados
 Bartolomeu, Ptolomeu
 Quisemos levá-los prum bar
 Mas qual o quê!
 Tomamos cheque-mate
 Escabrosa noite
 Faltou light na paulista
 Breu no Trianon
 Cadê a Consolação?
 Cadê o vão do museu?
 Sumiu! Onde está o chão?
 Um trio intrigante
 Desceu do céu num instante
 Imobilizando a gente e gritando: não somos gente!
 Cantaram de trás pra diante
 Letras fortes, indecentes
 Músicas excitantes, provocantes
 Rumbas, funks
 Cantaram de trás pra diante
 Uns sambas de breque, reggae chiques
 Sambas de roda chocantes
 Bastante pique!

Ahhh, esse samba de breque, ou melhor, rock de breque! História contada com começo, meio e fim, bem visual, bem teatral. Eu a cantava solo, no show.

Gravei depois – e convidei o Tom Zé pra cantar comigo, além do baixo do Paulinho Lepetit, inconfundível e imprescindível. É a cara de São Paulo, Germano Mathias, Paulo Vanzolini, Adoniran, hip hop... tudo ao mesmo tempo agora. (SALLES in Pretobrás – por que eu não pensei nisso antes? O Livro de canções e histórias de Itamar Assumpção)

O comentário de Suzana Salles sobre a música e o reconhecimento de certas identidades já nos dá uma pista sobre o hibridismo e as matrizes essenciais presentes na obra de Itamar Assumpção, e particularmente nesta canção. O próprio nome “Sampa Midnight” expressa um componente afetivo referente à cidade⁵⁵ e a característica cosmopolita presente não apenas no uso de uma palavra em Inglês, mas na essência rítmica provocada pela articulação do título.

O termo *rock de breque*⁵⁶, cunhado por Luiz Tatit para definir a essência autoral de Itamar, também revela muito desse conteúdo urbano e miscigenado que mescla à linguagem pop elementos do samba. E se nos reportamos à fusão do rock com o samba de breque imediatamente pensamos na explicitação da fala, pois a realização do cantor no breque dá vida a um comentário tornando presente o tempo da canção. E são precisamente os *breques* que provocam um recorte rítmico especial nesta gravação, abrindo espaço para que a letra seja musicalmente redesenhada a cada repetição do tema.

Os aspectos de *figurativização*, ênfase nos padrões entoativos e de *tematização*, reiteração de motivos melódicos e letra são detectados na composição que explora pouco a possibilidade de extensão melódica, concentrando-se no desenvolvimento de motivos com ênfase na questão rítmica.

⁵⁵ Sampa: apelido dado por Caetano Veloso a São Paulo, resultante da contração das sílabas iniciais do nome da cidade.

⁵⁶ “[...] Mas ganhou também uma identidade musical que atravessou toda sua carreira de pouco mais de duas décadas: o rock de breque (guitarra, baixo, bateria e a própria voz articulando frases interrompidas) [...]” TATIT. In: O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. V.1. EDIOURO: 2006. p. 22.

O fato de reconhecer na composição uma *“historia contada com começo, meio e fim...”* talvez tenha contribuído para a criação das muitas vocalidades presentes nesta gravação e que, além de tornar a ação viva, faz com que, ao ouvi-la, seja possível visualizar cada uma das cenas contadas. Temos, assim, a voz se fazendo valer de inúmeras possibilidades de emissão, uso de registros diversos, articulações rítmicas e construções timbrísticas para que as imagens da canção se façam presentes na mente do ouvinte.

A essência entoativa está presente desde o início da gravação e os elementos rítmicos da letra, como, por exemplo, *“boa boite”*, somam-se às articulações que a cantora introduz em sua interpretação, como quando faz uso da repetição da sílaba *“te”* de boite, para criar uma pulsação musical através do fonema.

A alternância entre o padrão falado e o cantado na emissão da voz produz um efeito dinâmico na escuta, atraindo o ouvinte para a história que está sendo contada. A imprevisibilidade atua como um ímã, despertando a expectativa em quem ouve.

Ao fazer uso enfático da fala quando pergunta: *“Cadê a Consolação? Cadê o vão do museu?”*, ela materializa o lugar em que a cena ocorre, provocando no ouvinte um reconhecimento imediato que o transporta para a ação. Assim como quando faz uso de uma *emissão posterior* obtendo uma timbragem escura da voz, dá vida e corporifica as *presenças alienígenas: “Não somos gente!”*.

Na seqüência, uma mudança na articulação rítmica e a condução da linha entoativa para uma região extremo-aguda da voz, com um estreitamento do campo de ressonância, produzem uma explicitação do conteúdo do texto: *“Falavam rapidamente com gestos intermitentes, simultaneamente sons estridentes incríveis!”*

Na repetição do tema, ela mantém basicamente os mesmos padrões vocais utilizados na primeira vez, o que, de certa maneira, poderíamos dizer, contribui para a criação de aspectos de redundância na interpretação, atraindo o ouvinte, desta vez, pela possibilidade de reconhecimento.

Quando a música é repetida pela terceira vez, a entrada da voz de Tom Zé de certa maneira materializa a presença de um outro *actante*⁵⁷. Como um ouvinte feito parte da narrativa, ele abre a possibilidade de diálogo e cria espaço para que a cantora, Suzana Salles, assim como ele também, possa inserir comentários sobre a ação descrita.

Algumas alterações nos padrões entoativos são notadas logo no início, quando em *“deu blecaute na Paulista, breu no Trianon”* ela enfatiza a expressão de medo alterando o tipo de emissão para produzir um escurecimento do timbre, e acrescenta a isso um tremor na voz que complementa essa expressividade. E a entrada de Tom Zé corrobora esse sentimento quando ele distende o tempo da frase *“Ca dê a Com so la çãã o”*, alongando as notas num glissando ascendente, como se estivesse clamando por uma resposta.

Num outro momento mais à frente, quando ele faz a referência explícita aos *alienígenas*, ela contrapõe comentários onomatopaicos, com articulação rítmica extremamente rápida em região aguda e gradativamente ascendente, dando vida à fala dos seres descritos.

Toda a realização, desde a composição à interpretação, é pautada pela expressão humorística, sendo este um elemento comum com a música popular brasileira, principalmente aquela realizada entre os anos 30 e 40 do século passado.

⁵⁷ “Actantes são tanto os elementos implicados na comunicação (EU/TU), como também todos aqueles que participam de uma cena narrativa como sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante, oponente, etc.” (TATIT, 1986, p. 8.)

A ampla aplicação de recursos vocais, como alteração de timbre, emissão, articulação rítmica, constrói *Dicções* que materializam no campo sonoro esse sentimento lúdico, estabelecendo uma comunicação imediata com o ouvinte.

4.7 VANIA BASTOS

4.7.1 Sabor de Veneno (Arrigo Barnabé)

Ficha Técnica

Gravação: 1986

Disco: Vânia Bastos

Selo: Copacabana

Músicos participantes: Vânia Bastos (voz); Paulo Bellinati (violão); Duda Neves (bateria)

Arranjo: Arrigo Barnabé

Você já viu aquela menina
que tem um balanço diferente
se você viu e reparou
ela tem um jeito de sorrir, de falar de olhar
que me deixa louco
Ah, eu fico louco

Não sei se ela veio da lua
ou se veio de Marte me capturar
só sei que quando ela me beija
eu sinto um gosto
meio amargo do futuro
Sabor de Veneno!
Sabor de Veneno!

“*Sabor de Veneno*” foi apresentada no Festival de Música da TV Tupi de São Paulo, em 1979, e gravada, pela primeira vez, no disco “Clara Crocodilo”, de Arrigo Barnabé.

Embora esta primeira gravação não tenha se configurado como objeto de análise desta dissertação, julgamos necessário incluí-la no CD que acompanha este trabalho, pois faremos algumas referências comparativas à gravação ora analisada, tornando sua escuta indispensável.

Os componentes agressivo e caótico presentes na gravação original são deixados de lado em prol de uma ambientação mais camerística, expressando uma delicadeza característica do canto de Vânia Bastos. Daí podemos extrair que, embora ela tenha participado da gravação original, pois era integrante da Banda Sabor de Veneno, ao regravar a música em seu primeiro trabalho solo, preocupou-se em concebê-la a partir de sua própria *Dicção*. Começando pelo acompanhamento realizado por violão e bateria, que adota aqui uma conduta mais percussiva e sonoramente econômica, o arranjador, Arrigo Barnabé, manteve neste arranjo características fundamentais de sua *Dicção* autoral, como é o caso do ostinato rítmico-harmônico presente na introdução e que retorna em vários momentos do arranjo. Mas, soube compreender a delicadeza vocal da cantora, estabelecendo um diálogo equilibrado entre voz e instrumentação. A letra da canção, além da condução rítmica explicitando uma levada de samba, somadas ao padrão de emissão e articulação rítmica de Vânia Bastos, aproximam ou talvez mesmo insiram esta gravação em um ambiente musical *bossanovístico*.

Daí podemos depreender a mudança de concepção em relação à gravação original: toda emissão vocal que pudesse remeter a uma possível agressividade é refeita objetivando a explicitação de um conteúdo rítmico e melodioso para evidenciar os conteúdos afetivos.

Embora possamos detectar a presença dos padrões entoativos através da articulação rítmica, o apuro com a emissão cantada, afinação e expressão musical, que são

características do canto de Vânia Bastos, estão presentes o tempo todo como orientadores da interpretação criada.

O ciclo rítmico harmônico da introdução repete-se por duas vezes até a entrada da cantora, quando os instrumentos abandonam a idéia inicial, para acompanhar, orientados pelo texto, a divisão rítmica da linha melódica. O desenvolvimento imprevisível da melodia sugere a mesma instabilidade do discurso falado, tornando impossível numa primeira escuta, a retenção da linha melódica cuja estabilidade só ocorrerá na frase “*Sabor de Veneno*”, em que observamos a configuração de um *refrão*.

Embora ela omita na primeira vez a finalização da primeira estrofe, quando a debreagem enunciativa tornaria viva a presença do enunciador feito objeto da sedução: “*Que me deixa louco! Ah! eu fico louco*”, ela explicita o conteúdo passional através do prolongamento na finalização da frase “*...veio de Marte me capturar*”, quando projeta a voz acentuando uma dinâmica ascendente na última sílaba, com emissão aberta e utilização de *vibrato*. Porém, a interjeição agudizada inserida seqüencialmente nessa frase retoma de imediato a ênfase no desenvolvimento rítmico da melodia, deixando claro o predomínio *temático*. Assim, observamos uma alteração no comportamento vocal que poderia sugerir uma mudança no enfoque, o que de fato não ocorre.

Logo na finalização da frase seguinte, podemos observar a inserção de uma outra finalização agudizada, através de um glissando criado a partir da penúltima sílaba da palavra “*futuro*”, reforçando a aplicação do recurso vocal como elemento de execução musical, mais do que veículo de explicitação de sentido.

Com a entrada no refrão, a melodia se estabiliza, como já referimos, e os vocais realizados pela própria cantora apresentam soluções timbrísticas, a partir de mudanças na emissão, sempre com ênfase na articulação rítmica.

Retoma-se o tema do início, sendo que desta vez não é omitida a finalização da estrofe: *“Que me deixa louco. Ah! Eu fico louco”*. Na gravação original esta é a frase que expõe a voz de Arrigo Barnabé com a emissão tenso-estrangulada, que de certa maneira tornou-se característica de suas interpretações e que reforça o componente agressivo. Já na versão de Vânia Bastos destacam-se a articulação rítmica e as alterações na emissão e nos pontos de articulação dos fonemas que produzem uma sonoridade caricata, gerando um componente humorístico e até malicioso. A forma da composição é refeita, partindo-se deste trecho diretamente para o refrão no qual o vocal, mais uma vez realizado por ela, cria novas articulações rítmicas, estabelece um jogo de pergunta e resposta, e finalmente, através de uma gradação ascendente sobre a palavra *“sabor”*, e que termina numa seqüência de *staccati*, explicita o êxtase provocado pelo beijo.

Reverendo as características das *vanguardas*, de manutenção e rompimento com a tradição, podemos considerar que a personagem e o contexto descritos em “Sabor de Veneno” são uma espécie de revisitação pós-moderna à canção “Garota de Ipanema”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos. A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. Dessa singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular. (TATIT, 1995)

O canto é essencialmente capaz de materializar, através de seus cantores, uma infinidade de *Dicções*, abrindo-se aos mais diversos caminhos da expressividade humana. Na música popular brasileira ele tem se somado à habilidade dos compositores, criando uma tradição que se transforma ao longo dos anos, mostrando-se viva e metalingüisticamente capaz de pensar-se a si própria.

Pudemos constatar, ao longo desta pesquisa, o quanto esse processo de racionalização, fundamentando uma autoconsciência sobre o fazer artístico, foi capaz de produzir nos cantores e compositores da chamada Vanguarda Paulista uma ousadia estética que os lançou nos caminhos do experimentalismo.

Tanto autoral quanto vocalmente estabeleceram novas possibilidades de realização para um gênero que parecia, naquele momento, entre os anos 1970 e 1980, já ter esgotado todas as possibilidades de inovação. Era difícil imaginar que a canção popular após a Bossa

Nova e a Tropicália pudesse ainda sofrer um novo processo de transformação e acolher uma proposta de radicalização estética e técnica como aquela trazida pela Vanguarda Paulista.

Mas, a canção parece constituir-se como uma entidade autônoma que sobrevive e se transforma a despeito do que se diga, de tempos em tempos, sobre ela.

Os dois elementos que a constituem, letra e melodia, ou seja, a língua falada e a música são vivas e se transformam, não aceitando qualquer aprisionamento que lhes queiram impingir tantos os rigores de uma suposta erudição quanto os interesses da indústria cultural. Ou melhor, cabe refletir sobre o poder da canção de fazer uso da *linguagem da fresta*⁵⁸, para se inserir nos mais diversos contextos e se manter pulsando.

E a voz, o canto, como veículo dessa natureza viva da canção, mostrou-se também, através dos cantores da Vanguarda Paulista, capaz de se superar e assimilar novos comportamentos para expressar os sentidos da canção.

Ao estruturarmos um modelo para analisar esse comportamento vocal, pretendíamos sistematizar uma abordagem crítica sobre o canto popular. E quando entramos em contato com a semiótica, vislumbramos a possibilidade de tratar essa questão não apenas pelo viés do comportamento técnico, mas correlacionando realização técnica com a expressão dos sentidos.

A partir daí, pudemos observar como os cantores se valeram das possibilidades de variação do comportamento vocal para dar vida a cada uma das canções, complementando a expressão do conteúdo emotivo.

⁵⁸ Termo cunhado por Gilberto Vasconcelos, a partir da canção *Festa Imodesta* de Caetano Veloso, para falar sobre a habilidade dos compositores populares em driblar a censura durante o período da ditadura militar no Brasil.

Percebemos que os cantores e os compositores, além de traduzir elementos já presentes na composição, através de suas percepções, ousaram levar a voz a comportamentos inusitados dentro do universo da canção popular.

Assim, puderam recriar e re-significar o próprio canto, ampliando os limites estabelecidos para a voz nesse universo estético.

Hoje, praticamente vinte anos depois, é possível afirmar que pouco se conhece, pouco se estudou e se assimilou de toda a transformação promovida pela voz na Vanguarda Paulista. Este trabalho pretende colaborar nessa reflexão e talvez despertar nos jovens cantores esse mesmo desejo de inventividade e ruptura, para que a voz possa percorrer novos caminhos e manter pulsante e eficaz a canção popular.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BARROS, Diana Luz P. de. *Teoria do discurso*. Fundamentos Semióticos. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

BARTHES, Roland. *A Escuta*. In. *O obvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ *O grão da voz*. In. *O obvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ *A música, a voz, a língua*. In. *O obvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASTOS, Clara e. *O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol I e II. São Paulo: Ediouro, 2006.

BEHLAU, Mara e REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. São Paulo: Editora Revinter, 1997.

BORBA, Francisco da Silva. *Introdução aos estudos lingüísticos*. Campinas: Pontes Editores, 2003.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CARMO JR, José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais*. Um estudo semiótico. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

COSTA, Iná Camargo. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, Independentes, Ano 6, n. 8. SP: CEAC. 1984.

COSTA, Henrique Olival e ANDRADA E SILVA, Marta A de. *Voz Cantada Evolução, Avaliação e Terapia Fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

DINIZ, Julio. Sentimental demais: a voz como rasura. Em P.S. Duarte e S.C. Naves (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. São Paulo: Editora Record, 2004.

EL HAOU LI, Janete. *Demetrio Stratos – em busca da voz-música*. Edição Independente. 2002.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas – FFLCH-USP, 2001.

FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. *A ópera*. Editora Angra, 1995.

GARCIA, Walter. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

GREIMAS, Algiras Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

LATORRE, Maria Consiglia R.C. *A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, sob orientação da Prof^a Dr^a Marisa Trench O. Fonterrada, 2002.

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

MELLO, Zuzi Homem de & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo - 85 anos de música brasileira. Vol 1 e 2*. São Paulo: Editora 34, 1997.

MENUHIN. Yehudi e DAVIS, Curtis. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MILLER, Richard. *The Structure of Singing*. Nova Iorque: Schirmer Books. 1986.

_____ La Structure du Chant – pedagogie systématique de l’art du chant. Cité de La Musique – Centre de Ressources Musique et Danse. Paris, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NEIVA DE MATOS, Cláudia. Canção popular e performance vocal. *Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004.

OCHOA, Ana Maria e ULHOA, Marta. (org.). *Pontos de Escuta – Música Popular na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

PACHECO, Claudia de O L. e MARÇAL, Márcia. *Registro e Cobertura – Investigações teóricas e práticas*. São Paulo: CEFAC, 2001.

PIRES, Maria Helena. A nova música popular. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. São Paulo: IMESP, 1992.

RODRIGUES, Nelson A Dutra. *Os estilos literários e letras de música popular brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

SATALOFF, Robert Thayer. *Vocal Health and Pedagogy*. London.Singular Publishing Group Inc. 1998.

SAUSURRE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Versão para o espanhol de Araceli Cabezon de Diego. Madrid: Alianza. 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

TABORDA, Márcia e MACHADO, Regina. *Sonora Palavra – a parceria na obra vocal contemporânea*. Artigo produzido para o mini-simpósio de História da Cultura da ANPUH – Florianópolis, 2006.

TATIT, Luiz. *A Canção* - eficácia e encanto. São Paulo: Atual Editora, 1986.

_____ *Semiótica da Canção* – melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____ *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____ *Musicando a Semiótica* – Ensaaios. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

_____ *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____ *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____ A abordagem do texto. In_: *Introdução à lingüística*. V. I. Editora Contexto, 2005.

TRANCHEFORT, François-René. *L' Opera*. Editions du Seuil. 1983.

VALENTE, Heloisa Duarte. *Os cantos da voz* - entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A Escola do Desvendar da Voz* – um caminho para a redenção na arte do canto. São Paulo: Editora Antroposófica. 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____ *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.