

A voz como provocação aos estudos literários

Tereza Virginia de Almeida¹

Resumo

A partir da percepção da canção popular como objeto privilegiado para os estudos culturais no contexto brasileiro, o presente artigo demonstra que sua inscrição no campo dos estudos literários demanda novas metodologias, em função da relevância da voz e do corpo nessa forma de artefato cultural. Como consequência, o artigo devolve à própria literatura indagações acerca da pertinência das práticas de análise e interpretação.

Palavras-chave: voz, canção, performance, corpo.

Abstract

Taking as a starting point the perception of the popular song as a privileged subject for cultural studies in the Brazilian context, the article demonstrates that its inscription in the field of literary studies demands new methodologies, due to the relevance of the voice and the body in this form of cultural artifact. As a consequence, the article returns to literature questions about the pertinence of the textual practices of analyses and interpretations.

Keywords: voice, song, performance, body.

¹ Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

*Se você tem uma idéia incrível
é melhor fazer uma canção.
Está provado que só é possível
filosofar em alemão.*
(Caetano Veloso, *Língua*)

A década de 90, ou o fim do século XX, vem a ser o momento efetivo em que a crítica literária brasileira se defronta com a prevalência dos estudos culturais e seu desafio à tradicional concepção de texto. Tal como aborda Silviano Santiago no ensaio *Democratização no Brasil: 1979-1981 (cultura versus arte)*, apresentado em 1997 no Seminário *Declínio da arte ascensão da cultura*, há algo bastante específico na cultura brasileira e que configura o terreno fértil para os estudos culturais. O processo de democratização traz consigo o questionamento da ortodoxia marxista, a problematização das patrulhas ideológicas e a emergência da demanda pela inscrição política de muitos outros.

Em nome mesmo da complexidade que condensa no cerne de seu hibridismo, a música popular passa a ser de interesse crescente para a cultura letrada. Como assinala Santiago, começa a surgir, na década de 80, no âmbito dos cursos de Letras, um número cada vez mais significativo de trabalhos dedicados à música popular. O autor cita Claudia Matos, que desenvolveu mestrado sobre samba e malandragem, tema inovador na época, e José Miguel Wisnik, cujo enfoque na música popular brasileira desafia as fronteiras entre o erudito e o popular. Gostaria de acrescentar ao nome de Wisnik o do semiótico Luiz Tatit e atentar para o teor de suas abordagens da canção popular.

Além de professor de Linguística, Tatit é compositor e integrante do grupo *Rumo* (atuante entre 1974 e 1992) e hoje responde por um considerável número de títulos dedicados à compreensão da canção popular sob a perspectiva da Semiótica. José Miguel Wisnik é pianista de formação erudita que incorporou a música popular a suas investigações como crítico literário e hoje responde por uma obra de extrema importância no campo da história da música, *O som e o sentido*, por inúmeros artigos frutos de suas pesquisas em torno da música popular e por uma considerável produção como compositor de canções e de trilhas sonoras.

Em outras palavras, a escolha e a atuação destes dois pensadores, bem como o caráter de seus trabalhos no âmbito das Letras, decorrem da própria especificidade e relevância da música popular brasileira, que a tornam, antes de tudo, um objeto instigante para uma área de estudos dominada pela vertente estruturalista à época da bossa nova e do tropicalismo. A música popular funciona como um dos elementos desafiadores que se unem a outras variáveis para configurar a demanda pela ampliação dos objetos do campo das Letras². Wisnik reconhece na canção popular uma articuladora de complexidades capaz de desafiar as crenças de Adorno em torno da música produzida em escala

² SANTIAGO, Silviano. *Democratização no Brasil: 1979-1981 (cultura versus arte)*. In: *Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, pp. 134-149.

industrial, uma crença que o autor só considerava justificável, naquele momento, em contexto europeu³.

Luiz Tatit, por outro lado, desde sua tese de doutorado intitulada *A canção: eficácia e encanto*, volta seu olhar analítico à canção popular cuja especificidade atribui ao fato desta forma de manifestação artística pautar-se nas modulações da fala. Para Tatit, a eficácia da canção está diretamente relacionada à compatibilidade entre o componente melódico e o componente linguístico⁴. A partir dessas premissas, Tatit desenvolve um modelo de análise de canção através do qual demonstra o valor da entoação, da palavra em sua relação com diferentes alturas no espaço melódico e que tem sua base no desdobramento de elementos presentes na fala. A partir desse modelo, a inferência de sentido se dá através da exploração das alturas, da incidência de contornos melódicos, da prevalência ou alternância de direções melódicas ascendentes e descendentes, relações intervalares em jogo de repetição e diferença, durações, efeitos suspensivos, etc., em suas relações com o que está sendo dito pelas palavras dos textos.

Em ensaio dedicado à canção “Cajuína” de Caetano Veloso, José Miguel Wisnik se utiliza do modelo de análise de Tatit. De forma sintomática, o texto se inscreve em uma coletânea dedicada à abordagem da poesia brasileira: *Leitura de poesia* de Alfredo Bosi. A presença do texto no livro de Bosi testemunha o processo de canonização da canção popular e legitima a articulação entre música e palavra ao permitir que esta forma de abordagem esteja lado a lado com as análises que se detêm no texto poético em outras perspectivas.

Em seu ensaio, Wisnik aborda “Cajuína” a partir de uma metonímia, a do “rendilhado” como forma de remeter à relação da canção de Caetano com a tradição cultural do nordeste brasileiro: “Temos aí os rendilhados sintáticos e sonoros típicos do cantador popular, sua rítmica, sua melódica, sua instrumentação”⁵. Daí por diante, a interpretação do autor se dedica a perceber, através das insinuações da melodia e dos recursos sonoros do próprio texto, a relação ambivalente de repetição e transgressão que a canção estabelece com a tradição nordestina da qual se origina.

Ao se deter nas minúcias da articulação texto-melodia, esse modelo de análise traz para o âmbito da canção procedimentos analíticos e interpretativos muito próximos daqueles dedicados à análise de poemas. Apesar de contemplar o elemento musical, a abordagem da canção como conjunto de propriedades poético-melódicas se dá, a meu ver, a partir do recalque dos elementos vitais dessa forma de artefato: o corpo, a voz e a *performance*.

Em sua obra *O cancionista*, Luiz Tatit trata de alguns compositores centrais na história da música popular brasileira e a cada um deles atribui uma forma de “dicção”. Tatit opta por aqueles cancionistas que se tornam também cantores. Desta forma, compositores como Noel Rosa, Lamartine Babo, Chico

³ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor uma década de cada vez. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 175-179.

⁴ TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986, p. 3.

⁵ WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 195.

Buarque e Caetano Veloso terão seus estilos de composição abordados como formas distintas de fala, cada uma das quais caracterizada por certa especificidade na utilização do “lastro entoativo” em que se baseia a canção⁶. A voz que canta é, segundo Tatit, a voz que fala, mas uma voz que está interessada na maneira de dizer para além do que é dito e esta maneira de dizer estará marcada na canção pelos movimentos da melodia⁷. Daí o fato de Tatit, seguido por Wisnik, abordar a melodia da canção e seus movimentos ascendentes e descendentes como elementos centrais de diálogo com os conteúdos textuais de forma a promover sentido. Sob essa perspectiva, a vocalização é o destino último da canção. Mas isto está apenas pressuposto na análise de Tatit já que a voz em si, enquanto materialidade, não é tratada. Basta que se perceba que a dicção de que fala Tatit está efetivamente relacionada com a forma de entoar o texto determinada pelos contornos melódicos e não com a voz enquanto singularidade. Ou seja, existe no modelo de Tatit uma tendência a atribuir à canção uma direção significativa que lhe é imanente sem considerar o papel desestabilizador das diferentes vocalizações de uma canção.

Por mais que Tatit aponte a voz como princípio e fim da canção, esta é abordada como uma abstração e não em sua materialidade. Ao contrário, ressalto o quanto a voz se torna não apenas o centro da canção, sendo não só a portadora das constrações que todo e qualquer material impõe à forma, mas parte constitutiva desta.

A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos lingüísticos.

A questão mais crucial, ao se abordar a canção popular, está relacionada ao fato de que esta forma de artefato e sua importância dentro da cultura brasileira nos remetem inevitavelmente ao papel que a oralidade apresenta em nosso contexto.

Paul Zumthor chama a atenção para a existência da oralidade no contexto medieval como fenômeno co-existente em relação à escritura de duas distintas maneiras, como oralidade mista e como oralidade segunda: a oralidade mista estaria presente em uma cultura onde a presença do escrito permanece externa e atrasada e a oralidade segunda é aquela que procede da existência de uma cultura letrada⁸.

Seria, entretanto, muito difícil classificar, a partir dessa oposição, uma cultura, tal como a brasileira, de tantas e múltiplas realidades. Como determinar com exatidão as fronteiras entre a cultura letrada e a aquisição da escrita em fase atrasada no Brasil? A princípio, é possível pensar que este raciocínio

⁶ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 18.

remete às condições educacionais do país. Entretanto, não se trata apenas disto.

É preciso, antes de tudo, considerar que, no Brasil, até o século XVIII, a oralidade estava marcada pelas línguas gerais, de origem tupi, e o ensino da escrita pela presença do latim. Somente com a intervenção do Marquês de Pombal, a língua portuguesa passou a ser obrigatória. Acrescente-se a este dado a escassez de livros no período colonial que torna a oralidade uma forma privilegiada para o compartilhamento de livros. Isto quando estes se tornavam acessíveis, já que durante muito tempo era preciso licença para a aquisição de livros, restritos ao clero, aos advogados e médicos⁹. Em outras palavras, é possível pensar que, antes de significar um traço de atraso cultural, a distância entre as formas de comunicação escrita e oral pode ser significativa como marca cultural e pode explicar o trânsito entre cultura erudita e popular que vem a caracterizar hoje o que compreendemos como canção popular urbana no Brasil.

O compositor Tom Zé constantemente se refere ao “analfabetismo” do sertanejo, um analfabetismo que dá origem à elaboração no uso da palavra. Diz o compositor:

Quem nasce no sertão não pode dizer que não estudou poesia. Quem nasce no sertão está ligado diretamente ao sul da França, como é que chama lá, o século II, o século 12: Poesia provençal. Provença. Quem nasce no sertão está ligado à Provença no século 12 – que não é mole, Arnault Daniel aquele que Dante chamou *il miglior fabbro*. Não é mole e você está convivendo com isto dia e noite. Uma coisa recorrente lá é a da poesia concreta, com que o povo convive; e também a ligação entre o som e o sentido, que já era perseguida pelos provençais: ‘É um dia, é um dado é um dedo. Chapéu de dedo é dedal’. Aí começo eu a aprender poesia.¹⁰

A observação de Tom Zé me parece, além de preciosa, extremamente convincente, ao elaborar a simbiose entre cultura escrita atrasada e os traços poéticos da linguagem oral em sua cultura de origem. Na ausência do texto impresso, para que as palavras sejam memorizadas, elas precisam do ritmo, das aliterações, das assonâncias, etc., recursos que chamam a atenção para a materialidade do texto e dificultam sua transformação.

A canção remete, de fato, a uma série de temas que vêm sendo abordados nos estudos acerca da relação entre música e literatura: a poesia dos trovadores como algo indissociável da música, a importância da sonoridade na linguagem poética, a origem oral do que se concebe como literatura.

Há alguns anos, os desafios que a canção oferece ao se tornar objeto dos estudos literários têm ocupado espaço considerável em minha pesquisa acadêmica e pude, em outra ocasião, mapear as reflexões mais gerais que me levaram a concentrar meu interesse na vocalidade, a que cheguei a partir

⁹ VILLALTA, Luis Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: NOVAIS, Fernando A. *História vida privada no Brasil*, v. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 331-386.

¹⁰ ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 263.

mesmo de minhas indagações acerca das distinções entre subjetividade e autoria entre o texto escrito e a canção¹¹.

Pensar a canção em sua articulação entre melodia e letra é uma operação por si só extremamente complexa e que requer o diálogo entre as teorias musical e literária, campos distintos cujos pressupostos nem sempre são compartilhados entre seus estudiosos. O presente artigo, portanto, embora venha a tangenciar esta relação, se concentra no elemento que realiza a mediação entre letra e melodia: a voz. Eixo central da canção, a voz está presente tanto nas interações cotidianas como nas formas orais da literatura: e remete a uma série de questionamentos acerca das crenças em torno da literatura configuradas a partir de sua compreensão como artefato que se oferece como forma através da escrita. E por que dizer que a voz é eixo da canção? Primeiro porque sem palavras não se fala propriamente em canção e palavras são proferidas por vozes. Em segundo lugar, porque basta a voz para o reconhecimento de uma melodia e de uma letra. Tal como afirma Gil Nuno Vaz: “Mesmo sendo realizada com o concurso de muitos instrumentos, a canção não requer, em essência, nada além da sonoridade que o corpo pode proporcionar diretamente (canto, fala, sons de palmas, estalos de dedos e percussão corporal), sem manipulação de materiais externos”¹². É preciso considerar, ainda, que, na canção popular, os arranjos e instrumentos tendem a ser guiados pelas nuances vocais e interpretativas de cantores e cantoras.

Antes de tudo, portanto, a canção se apresenta como uma entre as diversas formas de oralidade. Segundo Walter Ong, a distinção entre comunicação oral e escrita não corresponde à mudança na forma de transmissão ou meio de comunicação, já que o estudioso considera que a palavra “meio” pressupõe o movimento de uma mensagem que parte do emissor para o receptor. Para Ong, na comunicação humana, o emissor se coloca na posição do receptor antes de configurar sua mensagem. O que significa dizer que os pressupostos acerca do ato de decodificação são constitutivos da própria mensagem, pois são previstos em sua configuração¹³. Ou seja, falar, cantar e escrever são atos que pressupõem diferentes recepções que, antecipadas, modelam as diferentes mensagens.

A constatação permite perceber que textos que se destinam à escuta e à leitura, diversos em suas próprias materialidades, demandam distintas formas de abordagem. Isto fica bastante claro quando se trata da canção, já que esta, por definição, se destina ao canto e se materializa através da voz. Mas e quando um texto literário é oralizado? Não será também preciso considerar que a voz inevitavelmente o modelará a partir de seu timbre e de seu ritmo e que a destinação à escuta coloca em circulação percepções sensoriais distintas das que ocorrem na leitura silenciosa? Não seria preciso considerar que quando

¹¹ ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 316-326.

¹² VAZ, Gil Nuno. O campo da canção: o modelo sistêmico para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa Duarte. (org). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, pp. 11-50.

¹³ ONG, Walter J. *Orality and literacy*. London e New York: Routledge, 1982, pp. 172-173.

um texto literário é falado se torna inevitavelmente outro, constituído que está pela qualidade vocal de quem o lê em voz alta e pelo ritmo que lhe impõe?

Meus próprios questionamentos me remetem à lembrança da experiência que vivi em Minas Gerais há dez anos quando conheci o trabalho do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim. Trata-se de um grupo de declamadores formados por crianças, adolescentes e adultos que se dedicam a contar as narrativas de Guimarães Rosa que têm memorizadas. Em geral, os componentes começam atuar no grupo desde criança¹⁴. Creio que o que mais me surpreendeu ao presenciar as *performances* foi a naturalidade que o texto de Guimarães adquiria ao ser pronunciado por aqueles jovens. Até então, eu abordava o escritor mineiro como um autor de texto difícil. Mas meu contato com os Miguilins me fez experimentar o que eu apenas sabia em teoria, ou seja, que aquele texto demandava entoação e rítmicas modeladas pela tradição oral do sertão e que daí advinha justamente sua opacidade. A partir daí, passei a me indagar sobre as limitações de qualquer leitura de Rosa que não levasse em consideração as relações de sua literatura com a corporeidade e passei, desde então, a pedir que meus alunos lessem *Grande sertão veredas* em voz alta, para que seus próprios corpos compreendessem aquela longa narrativa em tudo que está envolvido no ato de contar que é a ação central do protagonista ao longo do romance.

Para que se compreenda isto, basta voltar às contribuições do medievalista Paul Zumthor que, ao valorizar o papel da voz na constituição na Idade Média de muitas das obras que compreendemos como literárias, trouxe ao centro da indagação a corporeidade da *performance* desses textos do passado a que nenhuma abordagem do presente pode recuperar. Ao substituir o termo oralidade por vocalidade, Paul Zumthor está a demarcar que a voz não é apenas a portadora, o meio de transmissão do texto medieval, mas o seu próprio eixo configurador em relação ao qual o texto pode apenas remeter, mas nunca substituir. E, para Zumthor, a voz deve ser tomada em seu próprio caráter fisiológico, como algo anterior à palavra e seu sentido, como aquilo mesmo que faz do texto medieval objeto da percepção sensorial¹⁵.

Na mesma direção, é possível compreender que Zumthor estende a corporeidade a toda forma de expressão poética inevitavelmente ligada à expressão oral e que, por sua filiação e destinação ao corpo, requer um conhecimento que é da ordem da sensação, e que não advém da racionalidade: “o sentido que percebe no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares”¹⁶. Antes de tudo, a voz não existe sem a presença do corpo que é o suporte que se compreende como recurso mínimo para a presentificação da canção.

As observações de Zumthor apresentam claros desafios aos estudos literários, já que, ao longo do século XX, a chamada “ciência da literatura” se esmerou em configurar formas de abordagem que tratam os textos literários

¹⁴ Cf. COELHO, 2006.

¹⁵ ZUMTHOR, Paul, op. cit, p. 21.

¹⁶ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires de Oliveira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 79.

como entidades autônomas, delimitadas em suas fronteiras. Afinal, o trabalho do formalismo, do *new criticism*, da estilística, do estruturalismo levaram a crer que o texto literário pode ser lido como um objeto separado dos corpos do autor e do leitor, um objeto que, a despeito das ações empreendidas por esses corpos, do qual é origem e destino, contém em si intencionalidades e relações contextuais marcadas em sua própria organização interna.

Nos últimos capítulos de *Orality and Literacy*, Walter Ong apresenta um panorama das diferentes vertentes teóricas em suas relações com a oralidade. Acerca do *new criticism* e do formalismo, Ong sublinha que esses modelos operam com uma percepção visual e tátil do poema impossível de ser aplicada a uma performance oral: “o som”, diz Ong, “resiste a ser reduzido a um ‘objeto’ ou ‘ícone’ – um evento contínuo”.

A crítica do autor ao estruturalismo não é menos veemente. Ong observa que, apesar de Propp e Lévi-Strauss terem se dedicado às narrativas orais, tendem a reduzi-las a padrões binários que trabalhos posteriores já demonstraram inadequados à apreensão de textos orais que tendem a não-linearidade em função das próprias improvisações do narrador.

Também em relação aos desconstrucionistas, Ong direciona suas ressalvas. A principal delas é a ausência no trabalho de Jaques Derrida de uma percepção histórica da passagem do mundo oral da imitação para o mundo da escrita, da disseminação.

A crítica de Ong à estética da recepção, por sua vez, é extremamente funcional para o estudo da canção, já que o autor lamenta a ausência de pesquisa em torno dos leitores que, mesmo nas culturas letradas, operam de forma significativa na oralidade. Dentro desta moldura, seria preciso, segundo Ong, refletir sobre uso de tecnologias como o telefone, o rádio e a televisão¹⁷.

Os argumentos de Ong tornam nítido que muito do que se tem dito aqui sobre canção diz respeito, em primeiro lugar, não ao fato de se tratar de um objeto em que se articulam palavra e música, mas sim a sua relevância entre outras formas de oralidade segunda no contexto contemporâneo. A canção se torna passível de estudo porque emerge numa sociedade em que indivíduos que têm nessa forma de artefato seu único contato com a poesia convivem com aqueles que são leitores da poesia impressa. Dentre estes, por sua vez, estão os críticos cujos parâmetros foram modelados por textos que pressupõem leitores e não ouvintes.

Outro ponto a ser considerado é que o leitor de que comumente se trata é uma figura abstrata já que, enquanto ser vivo com existência corpórea em sua finitude e individualidade pouco tem lugar, pois tende a ser dissolvido dentro do que Stanley Fish denomina “comunidade interpretativa”, conceito a partir do qual o pertencimento à comunidade com a qual compartilha pressupostos se torna condição para a percepção de um texto como literário¹⁸.

O (A) intérprete da canção é justamente esse ser vivo e corpóreo: leitor(a) privilegiado (a) por ser capaz de materializar sua leitura através da voz que é, por sua vez, a própria condição para a existência da canção.

¹⁷ ONG, Walter J, op. cit., p. 157-168.

¹⁸ FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. London, Cambridge: Harvard University, 1980, pp. 303-321.

A canção não possui existência até que seja executada, performatizada, já que a letra e a partitura não são, ainda, a canção. Tal como afirma Ruth Finnegan, “a letra de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz”¹⁹. A voz é, portanto, o suporte sem o qual a canção não pode se materializar e é, ao mesmo tempo, um elemento que se encontra à margem das práticas de análise de texto.

Mas dizer que a voz é de difícil apreensão pelos estudos literários, em função de seu próprio desenvolvimento em torno do texto impresso, não significa dizer que não o seja também por outras disciplinas. Neste sentido, Elizabeth Travassos assinala o quanto a voz se oferece como objeto fugidio à musicologia, principalmente, a partir do século XIX, quando a música instrumental passa a adquirir um estatuto superior, de música pura e abstrata. Como pesquisadora em etnomusicologia, a autora parte da dificuldade encontrada para a abordagem da voz nas culturas tradicionais já que as classificações disponíveis foram elaboradas em função do canto erudito. Assim, termos como soprano, contralto, tenor e baixo, acrescidos das categorias intermediárias de mezzo-soprano e barítono, dizem respeito ao registro ou tessitura de cada cantor (a), ou seja, à região, entre o grave e o agudo, que uma voz pode abranger. Há, ainda, outras classificações como as de soprano dramático e soprano lírico que se referem à potência e à leveza de voz, entre outros critérios²⁰. Claro está que essa tipologia é pertinente no canto erudito em que as peças, operísticas ou não, são escritas para determinados tipos de vozes sem que haja muita flexibilidade para as mudanças de tonalidade, por exemplo, como há no canto popular.

Na busca de respostas acerca de suas indagações sobre os estudos da voz, Travassos reconhece na cantométrica de Alan Lamax o mérito de atribuir relevância ao estilo vocal, considerando-o como fenômeno que engloba melodia e ritmo, retirando, assim, a melodia, em seus planos morfológico e sintático, do centro da análise musical. Para a pesquisadora, embora de difícil aplicação, a cantométrica convida à consideração da “qualidade vocal”, noção relacionada às características da voz de um falante individual, durante determinado tempo de fonação e que advém da postura articulatória, determinada, por sua vez, por características individuais e pelo contexto social e regional. A “qualidade vocal” é, segundo Travassos, muito próxima do que o senso comum compreende como timbre, embora este, do ponto de vista da acústica, inclua “aspectos do ataque, do desenvolvimento, temporal e da extinção do som”. O que daí se desprende é que a qualidade vocal não se oferece como algo passível de ser medido²¹.

Como já visto, a voz não é objetificável. Anterior à palavra e ao sentido, dos quais, no entanto, participa, a voz não pode, segundo Silvia

¹⁹ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia et alli., op. cit., p. 24.

²⁰ TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Claudia et alli., op. cit., pp. 100-103.

²¹ Ibidem, pp. 108-115.

Davini, ser compreendida como instrumento, devido a seu caráter humano: originada do sistema fonatório, “a voz não pode ser confundida com um órgão; nem um órgão ou instrumento pode ser confundido com o que produz. Por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo”²².

Mais uma vez, a voz se torna um objeto fugidio que se confunde com este lugar mesmo que a produz e nos remete, de novo, à corporeidade, noção que permite perceber que a emissão vocal é simultânea a uma série de eventos corporais tanto de ordem interna quanto de ordem externa. Para que a voz seja produzida pelo corpo entram em ação os pulmões, músculos abdominais e intercostais, diafragma, laringe, faringe, traquéia, cordas vocais, língua, lábios, músculos faciais, etc. Por sua vez, do lado externo, a emissão de voz pressupõe movimentos do rosto, voluntários ou involuntários, assim como movimentos corporais, desde os gestos com as mãos até a própria dança, no caso da música. Os gestos corporais e faciais estão presentes tanto na fala como no canto e podem ou não estar relacionados com a linguagem já que, segundo Zumthor, o gesto “não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos”²³.

A estas alturas, já é possível indagar: se a voz emerge de um corpo e de sua ação performancial, como é possível abordar a voz gravada, esta voz mesma da canção popular ainda anterior à prevalência dos videoclipes? De que forma entender a diferença que aí se estabelece, entre as tecnologias que permitem fazer chegar a voz a outros contextos espaciais e temporais, a partir da invenção do fonógrafo, do rádio e do telefone em fins do século XIX e o impacto ocasionado pela invenção da imprensa, no século XV, que demarcara o início da Idade Moderna?

Heloísa Valente retoma uma nomenclatura de Murray Schafer que denomina *esquizofonia* o fenômeno que possibilita a não-coincidência espacial entre a produção e a audição do som²⁴. Neste sentido, é preciso observar que, desde as primeiras gravações de voz humana até o momento presente, as tecnologias sofreram impactantes transformações às quais correspondem mudanças nos padrões de escuta. Isto possibilita concluir que se a canção e as formas de oralidade são caracterizadas pelo dinamismo a que Zumthor denominou *movência*²⁵, as transformações das tecnologias utilizadas pela indústria fonográfica, no contexto contemporâneo, passam a exercer um papel relevante na demanda pela constante ressignificação das canções. Para que uma canção da década de 20 possa ser ouvida hoje ela precisa passar por processos de remasterização ou ser regravação já que os padrões de escuta contemporâneos não coincidem com os das primeiras gravações.

A *movência* se torna, assim, funcional na comparação com o impresso. A leitura de um romance ou de um poema impresso, é certo, será sempre outra

²² DAVINI, Silvia. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Claudia et alli, op. cit., p. 312.

²³ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 206.

²⁴ VALENTE, Heloísa Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 80.

²⁵ ZUMTHOR, Paul, op.cit., 1997, p. 264.

em cada contexto em que for inserido mas, para além de alguns paratextos como prefácios, capas ou introduções, nada há de se acrescentar ao texto do escritor, às palavras por ele escolhidas, à organização interna de seus romances. Ao contrário, parte do valor do texto literário reside na sua permanência e continuidade em outros contextos. Ou seja, enquanto as técnicas de impressão favorecem a permanência do texto, as técnicas de gravação atendem às demandas da *movência* inerente às formas de oralidade.

Ainda sobre o contraste entre a voz gravada e o texto impresso, é possível remeter às formas de percepção que cada um dos artefatos produz no receptor. “Lembremos que o som – por constituir-se de ondas de pressão – atinge não somente os ouvidos, mas também o corpo, através do contato epidérmico”²⁶. A observação de Heloísa Valente vem lembrar a relevância da corporeidade também no nível da recepção, já que toda voz pressupõe a escuta, fenômeno em que timbre, volume, altura, etc, atuam sobre o corpo ocasionando reações que transcendem a apreensão intelectual.

Hans Ulrich Gumbrecht chama atenção para o fato de que a tradição moderna de interpretação de textos está relacionada a um processo de recalque do corpo, que se dá a partir da invenção da imprensa. Antes de se apresentar sob forma impressa, o texto poético era indissociável tanto da música quanto do corpo do trovador medieval que o performava para uma audiência presente e co-participante. Assim, o sentido não era tido como algo tributário de um conjunto de propriedades textuais, de autoria definida, mas se encenava em um espaço de ambivalência justamente por suas relações com o corpo, através da veiculação performática²⁷.

As reflexões de Gumbrecht vêm somar-se às de Paul Zumthor para configurar uma interessante referência no que diz respeito à problematização da interpretação e à investigação de formas de inscrição pelos estudos literários de fenômenos outros que se furtem à ênfase do discurso acadêmico-literário na inferência de sentido. Gumbrecht compartilha com outros pensadores contemporâneos do interesse pelo que denomina “materialidades da comunicação”, dentro das quais é possível incluir muitos dos elementos constitutivos da canção: aparatos tecnológicos, instrumentos musicais, corpo do intérprete. O crítico relaciona suas inquietações com o que denomina de “campo não-hermenêutico” caracterizado pela “convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo” e que se deve à percepção de que a produção de forma não é aquilo que se coloca sobre ou que oculta um sentido em nível mais profundo a ser revelado pela recepção²⁸.

Abordar a canção em uma perspectiva não-hermenêutica corresponderia, a partir dessa proposta, justamente à possibilidade de inscrever elementos referentes à materialidade como a voz e o corpo, participantes na produção de forma. Sob esse prisma, a canção se dá como presença através do canto que, por sua vez, pressupõe a ocorrência simultânea das interações entre

²⁶ VALENTE, Heloísa Duarte, op. cit., p. 81

²⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: 34 Letras, 1998, pp. 35-108.

²⁸ Idem. O campo não-hermenêutico ou as materialidades da comunicação. In: *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, pp. 137-151.

sistemas em acoplagem, como as diferentes partes do corpo, o corpo e a linguagem e o corpo e os instrumentos, etc. Ou seja, para que a voz se produza dá-se um processo simultâneo de eventos corporais que incluem também a escuta como resposta aos estímulos externos. O conceito de acoplagem desafia a perspectiva hermenêutica na relação entre forma e sentido na medida em que a forma não advém da expressão de um sentido que a antecede, mas da interação entre elementos diversos em simultaneidade. Sob essa perspectiva, portanto, a interpretação enquanto inferência de sentido se torna impertinente.

Adriana Cavarero, de uma perspectiva filosófica, dedica consistente reflexão à voz como desafio ao logocentrismo. Segundo a autora, por seu suporte corporal, a voz desafia a concepção abstrata de sujeito inscrita na tradição filosófica. Ao remeter à finitude do corpo em sua singularidade, a voz desafia entidades fictícias como “homem”, “sujeito”, “indivíduo”: “O pensamento é estruturalmente imune à interferência relacional e musical da esfera acústica da fala. Uma ontologia vocal da unicidade deve portanto primeiramente subverter a velha estratégia metafísica que subordina a fala ao pensamento”²⁹.

Em capítulo anterior de sua obra, Adriana Cavarero aponta para a importância da abordagem de Julia Kristeva da linguagem poética. Sob um viés psicanalítico, Kristeva possibilita a percepção de que se a linguagem poética se dá como forma de desorganização da linguagem, isto se deve a um processo através do qual “a voz penetra e invade a escrita”, através mesmo da organização do texto pelo princípio do som que, por sua vez, desafia inteiramente o controle da linguagem sobre o significado³⁰.

A voz da canção, desta forma, encaminha aos estudos literários questões que dizem respeito à linguagem poética. Se a voz e a musicalidade que lhe é inerente é aquilo mesmo que ecoa no poema para desafiar a linguagem, não seria preciso rever as práticas analíticas em torno do poema? Fugidia e anterior à significação, presença compartilhada com os animais e com o momento anterior à aprendizagem da fala, mas elemento que agora se compreende como primordial na literatura, a voz desafia a forma como a arte se aprisiona através do *logos* dentro das fronteiras institucionais³¹.

Para além de esclarecer algo inerente à canção, a ênfase na vocalidade acaba por provocar os estudos literários porque leva a crer que o que realmente importa na literatura, o que a torna outra em relação às demais linguagens é justamente este quê inapreensível e irreduzível à significação, à análise, ao pensamento, extremamente relacionado ao corpo. O que torna um texto literário é aquilo mesmo que o transcende enquanto linguagem e que é nele apelo sensorial.

Talvez seja preciso ainda dizer que não é a toa que a canção se torna artefato de tanta relevância e um dos produtos mais admirados enquanto representante da cultura brasileira. Mais que reminiscências da força da

²⁹ CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005, pp. 173-174.

³⁰ Ibidem, p. 132.

³¹ ALMEIDA, Tereza Virginia. Poesia e instituição: quais lições para o terceiro milênio?. In: FERNANDES, Mara Lucia Outeiro et alli. *Estrelas extremas*. São Paulo: UNESP/Cultura Acadêmica editora, 2006.

oralidade na configuração da cultura, as vozes da canção que proliferam no país de forma surpreendente em sua versatilidade, parecem clamar para que este seja mesmo o território capaz de romper as amarras do pensamento. Afinal, a boca que canta não é a mesma que devora?

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Tereza Virginia. Poesia e instituição: quais lições para o terceiro milênio? In: FERNANDES, Maria Lucia Outeiro et alli. *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. São Paulo: FCL, Cultura Acadêmica Editora, UNESP, 2006, pp. 13-27.

_____. O corpo do som: notas sobre a canção In: MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios, sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, pp. 316-326.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CAVARERO, Adriana. *For more than one voice. toward a philosophy of vocal expression*. Translated and with an introduction by Paul A Kottmann. Stanford: Stanford University Press, 2005.

COELHO, Marco Antonio. A magia dos sertões desperta o Brasil. *Revista de Estudos Avançados* n. 58, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, 2006.

DAVINI, Silvia. Voz e palavra, música e ato. In: MATOS, Claudia. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia e música voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7Letras, 2008, pp. 307-315.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios, sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, pp. 15-43.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. London: Cambridge, Harvard University Press, 1980.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998a.

_____. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998b.

_____. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 15-43.

SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981) cultura versus arte. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Humanitas e Editora UFMG, 2004, pp. 134-149.

TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. In: MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008, pp. 99-123.

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

_____. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

_____. (org). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007

VAZ, Gil Nuno. O campo da Canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa Duarte. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VILLALTA, Luis Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In:

NOVAIS, Fernando A. (org). *História da vida privada do Brasil*, v. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 331-386.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 167-190.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et alli. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et alli. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.