

# Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular

*Pedro de Souza<sup>1</sup>*

## **Resumo**

O objetivo deste artigo é desenvolver elementos para uma história da voz praticada no campo da música popular brasileira. O conceito de voz aqui empregado é subsidiário do processo de construção da subjetividade, ou seja, da voz como gesto que converte indivíduos em sujeito que canta. O procedimento toma como ponto de partida o inventário discursivo das diferenças, formuladas em relatos, anedotas e comentários e ensaios críticos que abordam o problema da voz na história e formação do cantor popular, desde a era de ouro do rádio até a atualidade.

**Palavras-chave:** voz, enunciação, discurso, subjetividade, canção popular.

## **Abstract**

The goal of this paper is to develop elements for a history of the voice practiced in the field of Brazilian popular music. The concept of voice here is subsidiary of the construction of subjectivity, the voice as a gesture that turns individuals into a singing subject. The procedure takes as starting point the inventory of discursive differences, expressed in stories, anecdotes, commentaries and critical essays that approach the problem of voice in the history and formation of the popular singer from the golden age of radio to the present.

**Keywords:** voice, enunciation, discourse, subjectivity, popular music.

---

<sup>1</sup> UFSC-CNPq

Em uma antiga gravação do samba *Boato*, de João Roberto Kelly<sup>2</sup>, Elza Soares, a certa altura, desliza do estrato rouquenho em que sonoriza seu canto para fazer soar na sua uma voz outra. E ela marca esse deslizamento proferindo entre uma e outra inflexão o nome da voz que vai se propagar no espaço da sua. É quando a cada repetição dos versos “Você foi a mentira que deixou saudade/ todo boato tem um fundo de verdade”, ela anuncia o primeiro nome da cantora a que quer aludir na e pela voz: primeiro diz Dalva e muda a voz entoando o refrão agudamente ao modo de Dalva de Oliveira; em seguida nasaliza a voz e faz o ouvinte imaginar Milton cantando; por fim, surpreende dizendo o nome Alaíde e finaliza o transe vocal performatizando um encontro inusitado entre a sua e a diminuta voz de Alaíde Costa. São portanto três das clássicas estrelas da paisagem radiofônica indicadas em aceno de homenagem – Dalva de Oliveira, Milton e Alaíde Costa.

Entre os nomes invocados no canto de Elza Soares, destaco o de Alaíde Costa. Esta cantora irrompia no cenário da canção popular sempre apontando para o timbre vocal de sonoridade e afinação que oscila entre a leveza e a intensidade operadas em tonalidades entre médias e menores. Foi assim que esta cantora notabilizou-se. O seu segundo disco, gravado em 1960, fez parte do gesto de muitas outras cantoras que, sem serem dotadas de grandes vozes, aproveitaram a onda *cool* das canções bossanovistas, para marcar o que podia uma voz de curta extensão. Mas o que se ressalta nesse disco, conforme comenta o produtor e crítico musical Raimundo Faour, “é que Alaíde misturava em suas interpretações a leveza de seu timbre, mas com a alma intensa de quem se criou ouvindo sambas-canções e boleros pelas ondas do rádio, nos anos 50”. Escuta-se aqui então de uma canção a outra, a manutenção de uma mesma performance: o hibridismo de uma voz tão delicada quanto intensa na ação de enunciar o sujeito quando canta.

Em 2006, aparece no mercado fonográfico uma coletânea de canções românticas interpretadas por Alaíde Costa. No momento em que canta, mostrando na própria voz o mesmo traço singular aludido por Elza cantando *Boato*, nos anos 60, Alaíde adota a mesma atitude de deixar-se tomar por vozes sendo emitidas de outros lugares. Refiro-me a um disco duplo que reúne as clássicas interpretações de Alaíde Costa (*Bis - Bossa Nova, Alaíde Costa*, EMI Brazil 2006). Ocorre que a composição desse disco é encadeada de tal maneira a produzir um estranhamento na fruição auditiva. Após ter escutado uma seqüência das clássicas interpretações de Alaíde, o ouvinte é tomado de surpresa por uma sonoridade vocal outra, como se não fosse mais Alaíde Costa a cantar. É quando se passa da canção *Pé sem cabeça*, faixa 12 do disco, para *Tarde demais* e *Conselho*, faixas 13 e 14. Não se trata do hibridismo característico do jeito de cantar que desliza da intensidade explosiva na vocalização ao mais tocante inaudível da mesma voz. O deslizamento é inteiramente descontínuo e abrupto. Passa-se da intermitência de múltiplas e sutis possibilidades de sonorização para uma só dominância vocal, a que de Alaíde Costa remete a algo como a voz do naipe de uma Ângela Maria ou de uma Dalva de Oliveira. Escuta-se pela voz de Alaíde quase que um movimento de transe mediúnico. Pode-se dizer que nessas duas faixas fonográficas, letra e som vocal partilham

---

<sup>2</sup> Cf. Disco, *A bossa negra de Elza Soares*, Odeon, 1961.

uma mesma inflexão enunciativa remetendo sempre à emblemática impositão da melodia de dor de cotovelo característica da vigência do canto feminino ecoado na era de ouro do rádio.

Mas o encontro de heterogêneas vozes não se dá apenas em uma única voz, tampouco em virtuosismos incidentais que enriquecem musicalmente os arranjos vocais do disco de um cantor. Acontece também, de, na época de ouro do rádio, haver encontro entre uma e outra voz, marcando os espaços em que seus timbres e extensões delineiam regimes de paisagens e formações vocais. Pensemos em quando Dalva de Oliveira encontra Chico Alves ou Orlando Silva, seja em shows ou em disco. Mais do que se remeterem umas às outras, ambas levam historicamente ao regime enunciativo do vozeirão, a dominância discursiva maior sob a qual um cantor ou uma cantora só poderia se reconhecer e ser reconhecido como sujeito do canto.

Encontros desse tipo servem para lembrar que, malgrado muitos cantassem, raros eram os que se faziam legitimamente ouvir. Por esse viés, na memória da música popular brasileira, há relatos de encontros que poderiam ser ditos fora de lugar; não pelo território em que se dão e pelas vozes inusitadamente postas em relação, mas pelo resultado dessas conexões que colocam em crise o regime do canto a se manifestar na forma verdadeira dada no sujeito cantante. Refiro-me ao encontro entre entoações de um Dick Farney ou de um Lúcio Alves com a onda média preguiçosa do canto de um Frank Sinatra. Dentro ou fora do território norte-americano, a entoação sonolenta de uma Julie London primeiro inspirou de perto Silvia Teles, depois veio ao encontro de Wanda de Sá, quando esta gravou seu primeiro disco, *Vagamente*, 1964, RGE, já em plena vigência da bossa nova. Em verdade, Julie London é o espectro vocal que nunca cessou de rondar desde Astrud Gilberto a Nara Leão. No mesmo lance, do lado dos cantores, João Gilberto põe sua voz no circuito do jazzista *cool* Chet Baker, depois de ter impresso em sua memória de rádioouvinte aquela vocalização quieta de Mário Reis.

Há ainda a possibilidade da voz que se impõe como força de menor alcance para não soar como ruído incômodo na hora imprópria em que não se deseja escutar outra coisa que o silêncio. A propósito disso, Roberto Menescal<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Um dia me perguntaram assim:

- Por que a bossa nova tem esta coisa tão mansa, tão baixinha?

Eu fui pensar um pouco sobre isso e descobri, depois de anos, que isso veio por causa dos apartamentos de Copacabana, aqueles prédios que começaram a chegar em Copacabana: todos de dezoito, vinte por andar e as paredinhas de três, cinco centímetros.

E a gente trabalhava, se virava de dia. O Ronaldo na manchete. Chegava de noite, a gente ia um pra casa do outro e começava a tocar, dez horas da noite; e os caras cutucavam de baixo:

- Aí, o barulho; Quero dormir.

Então a gente começava, *pensa*. (Menescal mostra no vídeo como a voz dizia a palavra em tom baixo aos acordes do violão)

- E ia diminuindo. No final a gente ‘tava: *pensa, não faça, me abraça*. (Menescal entoava os versos em tom ainda mais baixo)

E a gente foi se acostumando a tocar assim e a falar baixo assim. ‘Cê vê João Gilberto até hoje nos shows dele ele faz tudo baixinho e todo mundo presta atenção. Alias a Nara falava assim;

- Se alguém ‘tiver falando no teu show, não tenta aumentar pros outros ouvir. Vai baixando que eles vão baixando também e fica todo mundo num no clima legal (Transcrição

dá um curioso depoimento relatando que quando se reunia com seu grupo em seu apartamento para compor, todos tinham de baixar o volume da voz para não perturbar a vizinhança do edifício em que morava. Não tomo o testemunho como mais uma anedota sobre a cultura popular, mas como um vestígio do estilo *cool* que nasce do encontro da voz, não com outros que lhe tentam apagar, mas com o silêncio, dimensão de alteridade constitutiva da voz como singularidade.

Fragmentos biográficos e relatos anedóticos como esses oferecem material para desenvolver um modo de problematizar a voz no canto popular, com tudo que isso possibilita de história no campo da música popular brasileira. Este é meu propósito neste artigo, isto é, sugerir elementos para contar um aspecto da música popular brasileira tendo a voz ou o discurso que nos permite escutá-la como ponto de aplicação. Primeiro é bom que eu advirta como adentro essa região cultural, a saber não a canção e o canto popular como mero domínio de entretenimento, mas antes de tudo como campo estético a propor modalidades outras de tornar-se sujeito. O pressuposto aqui é da subjetividade a que se chega na arte de cantar. No espaço desta modalidade de artistas delineiam-se performances vocais que podem compor uma série genealógica. Falo da possibilidade de uma genealogia da música popular brasileira centrada na voz tomada não como pura substância acústica, mas na forma do que se diz sobre a maneira de entoar alocada no corpo do sujeito que canta. Assim, propor uma genealogia que se assenta na voz significa desemaranhar a multiplicidade de cantos assimiláveis e coletáveis no universo multifacetado da cultura musical popular.

### **O sujeito cantante que se manifesta como verdade na voz**

Começo por aplicar à conjuntura que conduz a escrever a história da voz na canção brasileira o conceito de regime de verdade proposto por Michel Foucault<sup>4</sup>. Só que, em vez do cristianismo primitivo, o contexto de subjetivação é o que se expõe no cenário da música emergente a partir da primeira metade dos anos de 1940. Nos primeiros tempos do canto popular, a verdade era dada pelo estatuto discursivo dos peritos no campo musical. Maestros, compositores, animadores, produtores e programadores radiofônicos formavam uma espécie de legião institucionalizada que detinha a forma do discurso verdadeiro sobre o ser do cantor. O problema é que tal discurso sozinho não garantia a manifestação e existência verdadeira daquele que canta. Ou seja, a verdade do canto tinha que ser manifesta na forma subjetiva do cantante enquanto exibia seu cantar.

---

literal a partir do capítulo “O canto”, em *Coisa Mais Linda - História E Casos Da Bossa Nova*. Documentário dirigido por Paulo Thiago, 2005)

<sup>4</sup> Um regime de verdade é o que determina as obrigações dos indivíduos quanto aos procedimentos de manifestação do verdadeiro. M. FOUCAULT, *Du Gouvernement des vivants, Cours au Collège de France, 1979-1980* Aula de 06/02/1980 (inédito). As referências citadas aqui são a partir da transcrição de fragmentos da gravação em áudio depositada no Instituto da Memória da Edição Contemporânea (IMEC), em Caen, França.

Se se analisa a estrutura enunciativa que baliza os programas de calouros atravessando a história dos ritos de iniciação ao ofício do canto desde o ano de sua criação, em 1936<sup>5</sup>, vê-se claramente exposto o funcionamento com que se exerce certa “política” da verdade<sup>6</sup> a respeito do que significa ser cantor ou cantora. Primeiro tem-se previamente estabelecidos os procedimentos a serem monitorados no calouro para afiançar que ali se manifesta ou não o verdadeiro cantor. Em segundo lugar, só ocupam a cadeira dos jurados aqueles que, em certa época, conquistaram o direito de emitir o discurso verdadeiro sobre a arte de cantar. Em terceiro lugar, segue-se que a origem e a pertinência de cada membro a compor o corpo de jurados descrevem e contemplam as regras de difusão da verdade a se fazer manifesta no calouro ao cantar. Há um já-dito que atua, no exercício mesmo de sua exposição ou enunciação, o dizer verdadeiro a definir se o candidato ao estrelato vai ou não para o trono.

Pode-se dizer aqui, nos termos de Foucault<sup>7</sup>, tratar-se da verdade manifesta na forma da subjetividade em ato. Disso as cenas dos programas de calouros dessa época foram emblemáticas. Daí vem que o termo regime diz respeito ao modo obrigatório de o cantante proceder com a voz enquanto canta: aplicação de intensidade e extensão no ato de cantar, por exemplo, são elementos primordiais a se acrescentar quando se trata de distinguir verdadeiramente aquele que canta do que não canta. O discurso que constitui o canto como verdade só se legitima mediante procedimentos que, quando obedecidos e cumpridos pelo indivíduo no exercício de cantar, levam, conforme o a-priori do discurso instituído, à manifestação da verdade na forma da subjetividade cantante.

Nessa perspectiva, minha hipótese é de que a prática do canto no âmbito popular, assim como no lírico, exigia a obediência a regimes nem sempre coincidentes conforme o eixo de discurso adotado em dados contextos e linhas históricas bem precisas. O certo - e este é o ponto de partida para uma narrativa da e sobre a voz na história da canção brasileira - é que no panorama da canção popular, a disputa pelo estrelato remete ao modo como historicamente a voz era o marco crucial a definir e a reconhecer quem podia ou não tornar-se cantor.

Pelo menos no campo do canto popular, possuir afinação e ritmo era pouco para quem quisesse tornar-se cantor ou cantora. Era preciso uma grande voz, não apenas em extensão, mas, sobretudo, em intensidade dramática: cantar era dispor de uma atitude vocal no ato de converter-se não só no dono

---

<sup>5</sup> Este é o ano em que Ary Barroso cria, na Rádio Cruzeiro do Sul, o primeiro programa de calouros, “Calouros em Desfile” (SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, p. 318).

<sup>6</sup> Baseio-me, neste ponto, na leitura proposta por Philippe Chevallier em “La notion de «régime de vérité» chez Michel Foucault”, comunicação oral apresentada no *Forum de estudos foucaultianos. O cristianismo em Michel Foucault*, Universidade Federal de Santa Catarina, novembro/2010.

<sup>7</sup> ...como se fez, numa sociedade como a nossa, que o poder não possa se exercer sem que a verdade se manifeste, e se manifeste na forma da subjetividade? (grifo meu). E, de outra parte, espera-se, nessa manifestação da verdade na forma da subjetividade (grifo meu) efeitos que estão para além da ordem do conhecimento....(FOUCAULT, op. cit., Aula de 30/01/1980.)

da vocalização, mas, justamente através desta, no sujeito que se faz aparecer enquanto dura o seu cantar. Diga-se de passagem: mesmo no momento em que a prática da gravação em *hi-fi* está estabelecida, o espetáculo do canto só vale pela pressuposição da presença corporal do artista através de sua voz. A direção de cantores populares no palco adota o princípio estético da montagem das grandes óperas: a presença da personagem só vem aos espectadores pela colocação da voz em primeiro plano. Por isso, mesmo registrada em fonograma, a escuta de uma voz vale apenas pela remissão ao instante em que foi ecoada no meio de uma cena cujo teor dramático vem de o cantor ter podido não só estar presente, mas por um átimo vocal, consubstanciar sua aparição diante da audiência.

Em outros termos, ainda que ouvida em disco, tempos depois do espetáculo, sua voz deverá manter sempre a presença do sujeito como verdade que se manifesta na forma do protagonista do canto narrado. Sob a perspectiva de ressonância dramática, é interessante observar como a historiadora Heloisa Duarte Valente coloca a opereta ao lado da canção popular. É quando a arte de cantar advém do modo com que o cantor dispõe a própria voz avolumando-a nos mais altos decibéis:

Necessidade imposta pelas possibilidades técnicas de uma determinada época, padrões estéticos, técnica vocal de cada um, várias razões podem ser apontadas. O fato é que a voz continuou muito tempo impostada, mesmo depois da conquista do hi-fi: caricaturas de árias de ópera ou das chamadas canzonettas napolitanas aparecem em canções populares na voz de um Vicente Celestino, em que a flexibilidade do fraseado e o e a pronúncia do texto –(...) se rompem em estilhaços de melodia em lapsos de sentido.”<sup>8</sup>

Só que a ortodoxia discursiva do virtuosismo, aliando domínio da voz e inspiração a deleitar e educar a escuta dos rádio-ouvintes já não reinava sozinha. Paradoxalmente, esse é também o momento em que vozes consideradas menores ganham espaço em meio aos vozeiros soberanos na cena radiofônica. Desde o final da década de 1940, em pleno reinado das cantoras do rádio, ouvia-se já aqui e ali certos cantantes emitindo uma tímida modulação vocal rompendo com a forma grandiloqüente de cantar de divas como Ângela Maria e Elizete Cardoso. Assim é que o estilo *cool* nasce com Mário Reis já nas décadas de 1930 e 1940. Encontra-se, nessa época, uma seriação de artistas de exceção, os que, mesmo provocando estranhamento, faziam dos baixos volumes um jeito outro de fazer-se cantor ou cantora. É dizer que mesmo antes do surgimento da bossa nova, o naipe vocal de longa extensão não era o único elemento da cartilha musical seguida pelos que, no cenário do *show business* brasileiro, quisessem se constituir como cantor.

Uma diferença se marcava nas ondas de rádio de então. Era quando a Rádio Tupi, depois de emitir o vozeio de cantores como Francisco Alves, Vicente Celestino e outros, passava à transmissão do programa Fantasia

---

<sup>8</sup> VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 145-146

Musical<sup>9</sup>, animado por José Mauro. Nessa hora, as orelhas dos ouvintes abriam-se ao canto descansado de novatos como João Gilberto, Doris Monteiro, Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney e outros. Liga-se a esse episódio, o fato de que alguns críticos de música tomem os nomes de Dick Farney, Luiz Cláudio e Lúcio Alves como o referencial a preceder o quase inaudível estilo manso de João Gilberto. Nesse período de início de carreira, o abre alas da atitude “um cantinho e um violão” não tinha ainda lançado o seu primeiro disco intitulado *Chega de Saudade*.

Do mesmo modo, apenas no início da década de 1950, é que artistas como Isaurinha Garcia e Nora Ney<sup>10</sup> puderam dizer as mesmas dores do amor com a tranqüilidade e o andamento, impensáveis diante dos critérios que regiam a eleição das rainhas da voz e do rádio. Talvez, por serem tão diminutamente percebidas mesmo sem exercer pressão, estas vozes diminutas - ecoando no limite do silêncio - foram sendo pouco a pouco apreendidas e reconhecidas como pontos indicadores de grandes nomes, antes mesmo de existir a bossa nova, esta espécie de anti-movimento da música popular brasileira.

É significativo o registro de que contando com a escuta de ouvintes mais requintados, João Gilberto pudesse substituir a voz de Dóris Monteiro na mesma Rádio Tupi, onde, como em outras emissoras, grandes nomes do canto detinham a prioridade na grade de programação, justamente porque o dom da potência vocal era a razão do cetro que empunhavam. Aliás, colocar a voz sob as batidas curtas de um violão, na paisagem sonora da aurora do rádio, era o jeito de vozeados minoritários fazerem-se ouvir sem necessariamente atuar no centro da batalha vocal. O vozeado *cool*, quase imperceptível em meio ao burburinho de grandes reis e rainhas, perfilava uma certa maneira de experimentar a musicalidade escondida no mundo dos meios tons. Era não deixar desaparecer certa tonalidade, a única com a qual dali a pouco – com João Gilberto e sua turma - poderia se entoar o rimado de seqüências ditas na mesma série em que se nomeia “o amor, o sorriso, e a flor”.

Antes mesmo de entrar na escala sonora de um “quase movimento musical”<sup>11</sup>, a voz *cool*, ponto intensivo de singularidade, insinua-se, em meio às freqüências altas e intensas dos vozeirões. Põe-se aí como mais um elemento de uma multiplicidade sonora particularmente produzida no corpo humano. Não se trata de opor o modelo à exceção, mas sim de propor a cena contingente do canto como critério para uma narrativa em que a voz é a protagonista da história no domínio da canção. Na tentativa de sugerir uma escrita da história da voz, não importa tanto discernir o que de fato aconteceu do que de modo anedótico não passa de boato ou ficção. Tudo que importa é

---

<sup>9</sup> Cf. AGUIAR, Ronaldo C. *As divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 185.

<sup>10</sup> Sobre Nora Ney Jairo Severiano informa: “criou mesmo um estilo – dramático, confidente, porem seco, sem derramamentos –(...)” (SEVERIANO, Jairo, op. cit., p. 297)

<sup>11</sup> Em seu depoimento ao documentário que homenageia os 50 anos da Bossa Nova, o crítico Artur da Távola não concorda que a bossa nova tenha sido um movimento. O que fazia aquele grupo de músicos intimistas era o mesmo que cantar samba e samba-canção, apenas em tons mais leves e menos sombrios. *Coisa Mais Linda - História E Casos Da Bossa Nova*. Documentário dirigido por Paulo Thiago, 2005.

focar no que se diz, na possibilidade de narrar o canto e a canção como experiência. Aí, pelos discursos que se faz a propósito de performances vocais, interessa mostrar como a voz se problematiza e se tematiza sobretudo pelo modo de emitir. A matéria bruta para essa narrativa, reitero, deve ser o que se colhe em testemunhos, avatares do discurso de verdade mais ou menos institucionalizados ou legitimados.

### Com que voz o cantor se faz

Ao me balizar por anedotas já citadas e outras implícitas ao longo deste ensaio, o que fixo como ancoragem heurística (mais precisamente o ponto de apoio de descobertas e ficcionalizações materializadas em relatos e anedotas) desta proposta é a categoria conceitual do acontecimento. No que diz respeito somente à voz, o acontecimento do cantar marca-se aqui como um ponto de intersecção entre duas durações históricas, duas velocidades, duas evoluções, duas linhas da história da música popular. A primeira linha remete ao período dos anos de 1930 aos anos de 1950, apogeu da era radiofônica. A segunda, junta a década de 1950 ao final dos anos de 1960, quando a bossa nova firma-se como a diferença no estilo de compor e cantar. O repentino realce bossanovista na programação radiofônica coincide com o momento em que a voz – não a que se põe à prova nos programas de calouros, mas a que já se encontra em cena no estrelato musical - torna-se a pedra de toque a definir o cantor. Ter ou não ter voz deixa de ser a medida única do que se considera o verdadeiro sujeito que canta, já que o próprio ato de cantar precede qualquer teoria. No novo regime permanece a atenção sobre o sujeito que canta, porém como verdade outra<sup>12</sup>, regida mais pela desobediência.

A letra do samba *Guerra à bossa*, gravada pelo grupo Os cariocas, sinaliza a relação entre discursos cuja função é de atentar para o mal estar dos ouvidos saudosos do disciplinado modo de compor e cantar

Vovô,  
Eu não canto mais  
Essa tal da nova bossa,  
Minha cabeça dói, vovô,  
Imagino a vossa.  
(...)  
Vovô,  
Vamos mandar fazer  
Um distrito bem quadrado

---

<sup>12</sup> Tento aqui fazer funcionar a mesma concepção que Foucault aplica ao regime de verdade do cristianismo quando este é confrontado ao jeito cínico de viver. No seio deste confronto, os mártires não são apenas piedosos santos a sacrificar-se pelo seu Deus feito carne, mas transgressores que decidem desobedecer para manifestar de um modo outro a verdade no sujeito cristão adotando um estilo outro de existência. Assim são os cantores e cantoras, antes, durante e depois da bossa nova, que se perfazem como cantores fora do regime ortodoxo de impostura vocal. De João Gilberto a Rosa Passos, passando por Nara Leão tem-se a concreção desta linhagem capturada na voz articulada na tessitura melódica do sussurro.



Para mand´aprender, vovô,  
Todo desafinado.

Trata-se de procurar não a razão *a priori* do acontecimento inusitado de um estilo de voz e canção como, por exemplo, ausência ou presença de talento. Ao narrar a história da voz na música popular brasileira, o relevante é indagar sobre o mistério do aparecimento do imprevisível, ou seja, os fatos que apontam para a ruptura com a dominância de um regime. Quem diria que, ainda em meados dos anos sessenta – quando o ponto de referência para quem queria tornar-se cantante ainda eram as solenes vozes de peito e cabeça -, ao som tímido e curto de uma voz como a de João Gilberto ou a de Nara Leão<sup>13</sup>, se associaria a manifestação de um indivíduo cantando?

A pergunta ressalta as condições pelas quais o sujeito, mediante certo estilo de cantar, se manifesta como cantor. Nos termos foucaultianos, quero exatamente me referir ao sujeito que existe enquanto se constitui, a saber, nem antes, nem depois de colocar a voz a serviço da emissão de tons e acordes. Isso levando em conta as difíceis circunstâncias a que devia submeter-se o cantante para se mostrar e se fazer reconhecer como sujeito-cantor<sup>14</sup>. Ou seja, é o caso de decompor historicamente de que maneira, ao se enunciar pela palavra cantada, alguém surge constituindo-se a si próprio e sendo constituído como sujeito que canta. Em outros termos, a questão é levantar as diferentes modalidades de subjetivação determinadas pela maneira com que a voz se faz ecoar aos próprios ouvidos do cantor e aos ouvidos dos outros.

Não interessa tanto prender-se à lógica do virtuosismo natural que na garganta e no corpo inteiro sustenta uma performance vocal. O que interessa é se perguntar o que faz com que tal voz apareça como *déixis* de um sujeito constituído no eixo da relação com o ato de cantar, dando-se a ver em uma rede de discursos que, ao mesmo tempo em que singulariza, legitima o cantor ou a cantora como sujeito.

Se se leva em conta o ponto de vista da ordem discursiva - determinante do que, na era de ouro do rádio, significava constituir-se como sujeito-cantor no domínio do canto popular -, uma outra performance vocal traz efeitos importantes em termos de subjetivação. Penso em cantoras como Carmem Costa, Nora Ney, Isaurinha Garcia que entram em cena na fileira das vozes imprimindo um jeito de cantar em que elementos como o alcance vocal e a dramaticidade são embalados por fraseados cuja duração detém a projeção

---

<sup>13</sup> É oportuno mencionar, de passagem, o depoimento de Tarik de Souza a respeito do modo pelo qual a bossa nova dá passagem a vozes até então inaudíveis: “João Gilberto tem muito essa preocupação de cantar como se fala. Em vez de gritar, em vez de prolongar as notas, ele prefere que as palavras sejam ditas como se fala, só que dentro de uma música. Essa modificação inclusive possibilitou artistas, que sob a cartilha antiga da música brasileira não poderiam ser cantores, possibilitou que esses artistas virassem cantores, entre eles a Nara Leão, uma coisa sem impostação. (Cf. SOUZA, T, DVD *Coisa Mais Linda - Historia E Casos Da Bossa Nova*, 2005)

<sup>14</sup> “Apesar de sua principal atração ser a exibição de bons artistas, candidatos ao estrelato – como Angela Maria, Cauby Peixoto, Doris Monteiro, Lúcio Alves, Baden Powel e muitos outros -, havia apresentadores que abusivamente exploravam as deficiências de concorrentes simplórios, desprovidos de autocrítica, expondo-os de forma impiedosa ao ridículo.” (SEVERIANO, Jairo, op. cit., p. 318)

vocal, ainda que ela possa materialmente ser potente para projetar-se tão longe quanto possível.

Lembremos de quando Isaurinha Garcia canta *Mensagem*, de Aldo Cabral e Cícero Nunes (1946), Carmem Costa entoando *Eu sou a outra*, de Ricardo Galeno (1953); ou Nora Ney interpreta, em uma pontuação melódica mais próxima da fala que do canto *Ninguém me ama*, de Fernando Lobo e Antonio Maria (1958). A escolha desses nomes, para os fins e direção com que escrevo este artigo, não é aleatória, tanto pelo gênero das canções citadas quanto pelo momento em que aparecem. São composições representativas do gênero samba-canção em que se pede o máximo de intensidade vocal no proferimento de cada frase a fim de que o entoar faça jus à dor que a letra e melodia querem narrar. É onde as três cantoras mencionadas economizam deixando que a voz teça um jeito sóbrio de lamentar um abandono.

A série de vozes às quais remetem essas nomeações é representativa do que quero levantar na história como a genealogia de um certo jeito de cantar. Percebe-se aí a emissão do som sob uma articulação mais tensa, uma marcação mais forte do acento dialetal – o erre soa na garganta, em vez de ser pronunciado com o efeito vibrado recomendado pelo manual<sup>15</sup> de prosódia para artistas do teatro e da música –, um ritmo intermitente e uma modulação melódica mais angular. Estaria aí se exibindo uma atitude vocal outra que, para além do movimento da bossa nova, tornaria possível o que se escuta hoje no modo *cool* com que soa a voz de cantoras que despontam no cenário do canto popular desde meados dos anos oitenta?

Tem-se o marco de uma estética vocal que faz escola desde Gal Costa a Marisa Monte cujas vozes ressoam nos mesmos naipes acústicos combinando agudo e timbre aveludado. No estilo *cool* que importa quem canta? O vozeado que põe distancia entre o que é cantado e o que canta, predominante nas novas cantoras brasileiras contemporâneas, pode traduzir-se na indistinção. Pelo menos é o que se deduz dos comentários mais repetidos da atual geração de fruidores de música popular. Quando uma dessas vozes femininas ressoa, por exemplo, no rádio de um automóvel ou no fone de um *pen drive*, quase sempre o ouvinte precisa saber o nome de quem está cantando. Nas falas dispersas em meio urbano expressando o modo contemporâneo de fruir canção, formula-se a mesma queixa, vinda mesmo dos ouvidos mais apurados: é difícil, só pela escuta da voz, saber de quem ela vem. É o risco que correm as cantoras de agora de se deixar confundir ora com uma Marisa Monte, uma Adriana Calcanhoto ou uma Gal Costa<sup>16</sup>. Essas reações pautam-se

<sup>15</sup> NUNES, Lília. *Manual de Voz e Dição: cartilhas de teatro*. Brasília: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

<sup>16</sup> Importante enfatizar que o estatuto desses depoimentos é puramente discursivo, ou seja, não passam de discursos que não podem nunca ser tomados como a verdade única a respeito do modo de conceber e perceber a voz da cantante. Neste caso, mesmo a objeção de que é o timbre e não a dramaticidade o traço da singularidade da voz emerge como mais um discurso a modificar e constituir modalidades de subjetivação no ato de cantar. Tomados em sua radicalidade é o discurso que torna, na difusa e múltipla paisagem sonora, audíveis ou não vozes cantantes posicionadas ou em devir no cenário da canção popular. É dessa possibilidade de narrar a voz que se trata aqui. Trata-se de escrever um esboço de história experimentando não abordar a voz como objeto precisamente apreensível e mensurável em termos de traços acústicos.

por um discurso anterior, segundo o qual, nas vozes que hoje ecoam não aparece a cantora tal como se manifestava outrora, nem pelas palavras e melodias que continuam a entoar, nem tampouco pela pessoa a testemunhar o que vive no canto e fora dele. Esta voz de agora ecoa reduzida a si mesma. Lanço assim, de chofre, o primeiro vestígio de uma hipótese sobre o estilo vocal *cool* ainda por ser amadurecida.

Pode-se considerar que cantar com a voz por um fio, ou seja, abrindo mão do recurso ao “vozeirão” para interpretar e tornar-se o sujeito que canta, está também relacionado às inovações tecnológicas, iniciadas nos anos de 1920, com a substituição da gravação mecânica pela elétrica, e tendo atingindo grande avanço a partir da década de 1950, com a invenção do formato de disco chamado *long play*. Tanto aprimoramento técnico nos meios de captação da voz poderia ter aberto espaço para que, no mesmo período, cantores e cantoras pudessem exercer o ofício do canto mesmo dispondo apenas de minúsculos dotes vocais. Mas isso não aconteceu. Pelo contrário, artistas de grande potência vocal tiveram que aplicar mais esforço para regular a emissão especialmente de notas agudas<sup>17</sup>. O microfone impunha o risco de distorção que a performance direta ao vivo não apresentava. Neste ponto a observação de Heloisa Duarte Valente ajuda a pensar que a colocação em evidência do estilo *cool* de cantar nada tem a ver com alta qualidade de aparatos de captação da voz.

É interessante observar que o surgimento do microfone não favoreceu o aparecimento de uma maior quantidade de cantores sem voz. Pelo contrário, os cantores que souberam adequar a potencia vocal ao microfone, os crooners, como Bing Crosby, nos Estados Unidos, Orlando Silva e Silvio Caldas, no Brasil, é que tiveram maior aceitação pública<sup>18</sup>

Sem deixar de reconhecer a evolução na técnica de gravação, o mais importante a enfatizar aqui é a forma material da voz como subsidiária da enunciação que constitui o sujeito enquanto canta. Depois de Mario Reis, João Gilberto não é apenas alguém que canta com poucos recursos vocais, mas o cantante que inventa outra maneira de cantar. Isto pode ser atestado na tensão que se instaurou na ocasião em que a voz de grande elã dramático de Elizete Cardoso foi escolhida para entoar as primeiras composições bossanovistas de

---

<sup>17</sup> É claro que não se trata apenas das alturas das notas a emitir. Há impedimentos técnicos como, por exemplo, a impossibilidade de cantar com o máximo de potência vocal diante de um microfone de alta captação. A propósito disso, muitos técnicos de som chamam atenção para o risco de danificar o *take*. Tudo isso soa evidente, mas não basta quando o caso é considerar as conseqüências discursivas que advém das vicissitudes técnicas no momento da gravação. Digamos que a voz que se escuta acontece em duas condições de produção: fatores e dispositivos técnicos de registro e os discursos que constituem a voz para além do instante em que é emitida no estúdio de gravação. Um *estilo cool* pode ser simplesmente o resultado da diminuição do volume vocal ou da maior distância espacial entre o corpo que emite a voz e o microfone que a transmite. Contudo, dependendo do campo discursivo em que se faz ouvir - clivada de suas condições técnicas de emissão -, a voz pode passar a ser percebida e constituída como vazia de dramaticidade. Trata-se apenas de um ponto de descontinuidade entre as práticas discursivas e não discursivas referente ao gesto vocal.

<sup>18</sup> VALENTE, Heloisa, op. cit., p. 145.

Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Elizete recusou-se a modificar seu modo de cantar submetendo a sensualidade de sua voz de contralto, quase *mezzo soprano*<sup>19</sup>, aos curtos e baixos espectros que pedia o novo gênero de canção a aparecer pela primeira vez no disco “Canção do Amor Demais”, gravado em abril de 1958, na gravadora Festa.

O episódio aponta para o que teria acontecido com as cantoras, nesse contexto. A nova estilização vocal – vinda não só na partitura da bossa nova, mas sobretudo no jeito de cantar impresso por João Gilberto – faz de muitas cantoras como Astrud Gilberto e Nara Leão uma espécie de versão feminina do criador de *Chega de Saudade*. O que se enfatiza aqui é a mudança nas possibilidades vocais de subjetivação feminina no momento em que a forma *cool* de cantar apaga a linha demarcadora entre o masculino e o feminino, tal como se preconizava na era radiofônica de reis e rainhas da voz. A leveza na hora de entoar dores de cotovelo podia vir tanto do homem quanto da mulher.

Para perceber vocalmente as cantoras do tempo presente, a hipótese é de que se tem aqui o ponto de inflexão onde se verifica a ruptura no estilo vocal, o que assinala muito mais uma ausência do que um efeito de subjetivação. Dito de outro modo, a entoação do canto feminino em ondas radiofônicas conectava-se diretamente com a forma de a mulher subjetivar-se sob o único regime enunciativo sem o qual jamais poderia, como mulher, fazer ouvir a própria voz. A propósito disso, suponho que, ainda que de modo involuntário, as cantoras do rádio exerceram em seu ofício uma missão perante outras mulheres que não se mostravam em esfera pública. O regime enunciativo propunha a eclosão do drama em cena, no qual a mulher subjetivava-se, nos tons da imprecação, da queixa ou da confissão, diante do coro dominante de vozes cuja propriedade era a de fazer calar a voz feminina. Para cada tom, é preciso salientar, uma forma prescrita de sujeito.

Nesse sentido, pode-se atribuir às cantoras atuais um papel diferente do que se poderia atribuir às tradicionais cantoras do rádio. O drama alocado na voz cá já não tem mais lugar. É dizer que a forma *cool* que impera nas cantoras do presente busca se desvencilhar de qualquer referência de subjetividade oferecendo à escuta múltiplas possibilidades imprevisíveis de enunciação vocal. Se na constituição do feminino, a voz emblemática de uma cantora de rádio devia remeter ao lugar possível e assujeitado da mulher, - seja na esfera pública ou privada - o estilo *cool* da voz apaga qualquer referencial de subjetivação feminina escancarando espectros indistintos de subjetividade. O *cool* é, por fim, então, a maneira de cantar em que a curta extensão não é uma deficiência da potência vocal, mas uma vicissitude inerente à voz que traz em si uma forma outra de subjetivação. É o que se pode escutar na maneira com que cantoras atuais interpretam mesmo as canções cuja letra e melodia apresentam intensa dramaticidade.

No limiar entre os movimentos da Bossa Nova e o que se chamou de MPB nos anos setenta, Nara Leão é um exemplo em que a emissão praticamente sussurrada do som em *Com açúcar com afeto*, de Chico Buarque de Holanda, permite o deslocamento da posição subjetiva mediante a forma de modular a voz na palavra cantada. Bem ao contrário, é o que se percebe

---

<sup>19</sup> A qualificação é de Jairo Severiano, op. cit., p. 294.

quando Maria Bethania interpreta a mesma canção, traçando na força com que emite os sons da mesma melodia uma linha de subjetivação que vai ao encontro do drama vivido por cantoras da era do rádio no instante em que cantavam.

Quem sabe não seria a este perfil subjetivo de mulher que Caetano Veloso alude na letra que compôs para interpretação de Maria Bethania no disco *Drama (Anjo Exterminado)*, de 1972? Na apresentação incluída na capa do mesmo disco relançado em 2006, Rodrigo Faour mostra como o título e a letra desta canção remete à linha de força do discurso que, mais do que dizer o conteúdo da canção, mostra, no rito enunciativo próprio, o elemento decisivo na constituição do sujeito que canta: “Este álbum, escreve Faour, falava ainda sobre a força do ato de cantar na faixa-título(’*Eu minto mas minha voz não mente(...) E ao fim de cada ato, limpo num pano de prato, as mãos sujas do sangue das canções*”[grifo meu])

Se no corpo de Maria Bethania, a voz grave nada guarda da feminilidade do tom agudo das primeiras divas do rádio, ele produz e atua em si toda e mesma intensidade dramática de onde se supõe extrair a exata medida enunciativa que constrói o eu da enunciação na voz. Não é aleatório que o referido álbum incluía, para as interpretações de Bethania, uma das mais emblemáticas criações vocais de Dalva de Oliveira: *Bom dia*, de Herivelto Martins. Daí que da toalha do banheiro em que a amante recupera vestígios do amante abandonado conecta-se, mediante um item lexical, a linha de enunciação expressa em pano de prato. A fórmula lingüística, designadora de um objeto de lida doméstica, é a dêixis para a qual outra voz aponta o ato de quem limpa “as mãos sujas do sangue das canções”. Tudo o que quer se resumir na mesma voz que não mente é o drama de que ela precisa para fazer acontecer, no interior dela mesma, ou seja, desta voz “de onde, no corpo da alma de uma pessoa / se produz a palavra eu”.

Ao narrar a voz, na maneira em que venho propondo neste trabalho, chego a uma passagem descontínua, ou ao ponto em que o percurso das cantoras do rádio só prossegue como diferença nas cantoras contemporâneas. Depara-se com episódios em que a voz remete a cantoras construindo seu canto a partir de um modo de entoar que não pressupõe nenhuma forma histórica *a priori* de sujeito feminino. Aí se encontra o efeito *cool* que imprime à voz certa ausência de drama, marco de escansão descrevendo a descontinuidade em questão. Sobre a cena do agora das vozes femininas emergentes, suspende-se a temporalidade do drama na voz das cantoras do rádio, fazendo ecoar apenas a voz.

Assim quando no mundo da música popular surgem vozes femininas soando na linha de uma sonoridade branda, de escalas tonais entre médias e baixas, por certo tem-se aí lugar uma enunciação que não constitui nenhuma identidade subjetiva e que, por conseqüência, nenhum espectro de assujeitamento que se possa abordar como objeto de uma ordem determinante de discurso. Em outros termos, se as cantoras tradicionais alocavam na voz um modo outro de traduzir a subjetividade feminina sobrepujada, no estilo *cool*, o que se escuta é o som da falta de sujeito. Trata-se da voz que finalmente não coloca em cena senão a si mesma, enquanto o ter lugar da canção.

## Conclusão

Certamente o desafio da escrita dessa história da voz na canção popular reside na dificuldade de situar o escopo desta transformação localizada entre um estrato histórico e outro de constituição de sujeito na palavra cantada. Por outro lado, é próprio dessa dificuldade a opção por uma narrativa norteadada pela voz que se articula independente da palavra dita ou cantada. Isso permite contar uma história em que se pode vincular o canto feminino do tempo presente ao que se consagrou na era do rádio. Por isso o pressuposto é de que, na dominância de certo estilo vocal que o discurso sobre a canção popular preconizava para as cantoras do rádio, houve aquele que se singularizou por abrir caminho ao canto feminino que viria depois na mesma cena da canção popular brasileira.

Aponta-se aqui uma descontinuidade e uma série de modificações implantadas no estilo de enunciação cantada. Novas modulações vocais, escapando ao pastiche do canto lírico como referencial da perfeita interpretação musical, situam a voz como espaço de enunciação irreduzível não só à palavra proferida, mas ao primado do sujeito que canta. Seria possível atingir uma compreensão que permita abordar o sujeito que canta como algo inteiramente remissível às propriedades materiais da voz no interior da qual alguém se diz cantando?

Por fim, guio-me agora pelo som das cantoras contemporâneas. De que enunciação se trata na relação do sujeito que canta apenas liberando o que pode como voz, à revelia de qualquer verdade e regime pré-construindo a forma subjetiva do cantor. Reviro o arquivo da história do canto feminino no campo da música popular brasileira e vejo nele incluído o nome de Marisa Monte. Esta é uma das dezenas de cantantes que empregam seu canto em letras e melodias remetendo à sua própria voz, ou seja, o modo de entoar sem apoio prescrito por discursos verdadeiros. Tomo como exemplo a última trilha de seu disco -*Marisa monte, Memórias Crônicas E Declarações De Amor, textos provas e desmentidos*- gravado em, 2000. Atento para as modulações vocais que esta cantora imprime à canção de Caetano Veloso *Sou seu sabiá*. A certa altura da linha melódica da canção, Marisa modula a voz perfomatizando o som do canto do sabiá. É possível sim aqui uma análise levando em conta o processo de composição que faz apelo à onomatopéia tanto no que se registra na partitura quanto no que vem através da voz que a realiza.

Mas quero levar a análise para o domínio em que ponho em questão a possibilidade de advir constituição de sujeito no canto, ao mesmo tempo em que ele se faz por uma voz. Digo então que é nesta fronteira que a cantora Marisa Monte se coloca ao interpretar a canção de Caetano Veloso. Ele se faz ouvir no limite em que vai da mulher que ama para aquela que tão somente aponta para si como corpo cantante, mais precisamente como uma voz tão singularizada que, nos termos em que diria Deleuze<sup>20</sup>, entra no devir pássaro. Gal Costa fez algo parecido aproximando o som de sua voz do instrumento

<sup>20</sup> Cf. DELEUZE, 1997, p. 115-170.

que acompanhava cantando *Meu nome é Gal*, de Erasmo Carlos. Ela elevou sua voz ao mesmo timbre estridente, tessitura e duração das cordas da guitarra. Pode-se dizer agora que o que ela nomeava era a própria voz.

Assim é que ponho, por suas performances vocais, essas cantoras em um mesmo e diverso alinhamento histórico. Trata-se de considerar cada um dos modos de deslizamento vocal como substrato sonoro da enunciação, ou seja, admitir a hipótese de isolar no evento enunciativo que se dá à escuta o que vem da ordem pura e simples da materialidade sonora. A partir daí, indo direto ao ponto, afirmo que a escuta de tais sonoridades desperta a maneira como aquela que canta pode ou não constituir-se em sujeito.

Volto a Elza Soares cantando em meados dos anos 1960 o samba *Boato*, já mencionado no início. A alusão vocal de Elza induzindo a ouvir por ela outras cantoras indica uma remissão a ela mesma em um domínio discursivo que remonta à história das cantoras do rádio. Quando canta, quer por seu timbre próprio ou pela imitação de outro, Elza é sempre já o sujeito feminino que se faz cantando em ondas radiofônicas, deste modo inscrevendo sua enunciação em dada memória de arquivo.

Também Alaíde Costa, no evento registrado no disco que comentei ao abrir este artigo, enuncia-se cantando na relação com o mesmo arquivo, porém no ponto em que este contato torna-se problemático. Aludo ao fato de que, pelo modo de expor sua voz, deixa-se escutar o sujeito que, para apontar para si, precisa aparecer como o acontecimento que se dá pelo apagamento de certos vestígios de arquivo. É como se aludindo vocalmente à memória do canto que a fez cantora, ele só retornasse aí pra indicar seu ponto de não-coincidência vocal.

Tudo que tentei expor até aqui é o inventário da diferença de vozes marcando, na fronteira entre um regime e outro, alternantes possibilidades de fazer aparecer, em heterogêneas e simultâneas temporalidades, sujeitos cantando. O que proponho para o momento não passa de contribuição exploratória buscando narrar a voz na música popular brasileira. Tem-se aí nada mais que a história possível de sonoridades vocais inomináveis.

## Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ronaldo C. *As divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2010.

CHEVALLIER, Philippe. «La notion de «régime de vérité» chez Michel Foucault. Comunicação oral apresentada no *Forum de estudos foucaultianos. O cristianismo em Michel Foucault*, Universidade Federal de Santa Catarina, novembro/2010.

DELEUZE, Gilles. Acerca do ritornelo. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 115-170.

FOUCAULT, Michel. *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France. (1979-1980). [CD-Rom: C 62 (01-12)]. Paris: Arquivos IMEC.

NUNES, Lilia. *Manual de Voz e Dicção: cartilhas de teatro*. Brasília: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

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