



Gustavo Sant'Anna de Souza

Insurreição da Voz

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2016



Gustavo Sant'Anna de Souza

Insurreição da Voz

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Gustavo Sant'Anna de Souza

Graduado em Comunicação Social UFRJ, em 2003. Tem experiência profissional em jornalismo e música. Dentro da música seu campo de estudo principal é a canção, área em que atua como pesquisador, compositor e performance desde 1996. Como músico já participou de inúmeros espetáculos no Brasil e no exterior, tanto como artista independente, quanto em projetos junto ao SESC, ao MINC à EMBRATUR, à EMPETUR, entre outros. Além de sua atuação como jornalista e músico profissional, foi pesquisador musical na Rádio MEC e trabalhou como repórter na revista "MP em Foco", periódico do Ministério Público, de 2008 a 2011. Sua formação musical inclui cursos de Harmonia Funcional com o violonista e arranjador Marco Pereira (UFRJ, 180h); arranjo vocal com Magro Waghabi do MPB4 (Escola de música Antonio Adolfo, 20h) e violão I, II, III, IV, V (Escola Nacional de Música, 75h), além de inúmeros workshops com estudiosos da canção em suas múltiplas vertentes.

Ficha Catalográfica

Souza, Gustavo Sant'Anna de

Insurreição da voz / Gustavo Sant'Anna de Souza;
orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2016.

73 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Canção. 3. Voz poética. 4. Palavra cantada. 5. Voz cantada. 6. Oralidade. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao Prof. Júlio Diniz pela orientação, cumplicidade e sensibilidade em sugerir o direcionamento certo, na hora correta. Sem dúvida, um dom.

À minha companheira, Nanda Marinho, pela paciência em me ouvir “entoar” pela casa e ainda ter ouvidos de escutar quando, espantado por uma descoberta, desejo dividi-la.

Ao meu mentor Caf Cos, cuja convivência fraternal me engrandece e estimula.

Aos amigos próximos, aos distantes, à família e ao universo cósmico.

À canção.

Resumo

Sant'Anna de Souza, Gustavo; Diniz Júlio Cesar Valladão (Orientador). **A Insurreição da Voz**. Rio de Janeiro, 2016. 73p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é investigar os elementos não-lexicais, todavia produtores de sentido, na performance vocal dentro do campo da canção. Tomam-se como norte epistemológico os estudos do suíço Paul Zumthor, que, ao falar sobre voz poética, afirma que ela transcende a linguagem simbólica e manifesta suas qualidades materiais no tom, timbre, intensidade e demais elementos não linguísticos, porém expressivos e instauradores de presença. A pesquisa se desenvolve em torno de alguns desses elementos, buscando entender melhor como atuam, de que maneira se organizam e por meio de que parâmetros produzem diferenças e semelhanças que afetam diretamente a produção de sentido no âmbito da língua em seu estado musical. Paralelamente, adotou-se como conceito teórico-empírico a proposição do compositor e linguista brasileiro Luiz Tatit, para quem, no universo da palavra cantada, a eficácia da linguagem poética provém das potências da entoação. Assim, buscamos na investigação de aspectos sonoros relacionados à fala e à oralidade os elementos materiais que dão subsídio a nossas elucubrações teóricas e proposições estéticas.

Palavras-chave

Canção; voz poética; palavra cantada; voz cantada; oralidade.

Abstract

Sant'Anna de Souza, Gustavo; Diniz Júlio Cesar Valladão (Orientador). **Voice Insurrection**. Rio de Janeiro, 2016. 73p. MSc Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of this work is to identify and investigate non-lexical elements, however producers of meaning in vocal performance in the song field. We take as a starting point the studies of Paul Zumthor, a Swiss linguist, who, when speaking of poetic voice, states that it transcends the symbolic language and expresses its material qualities in tone, timbre, loudness and other sound elements that in spite of being called “non-linguistics” are significant and responsible for creating presence. We have developed our research around some of these elements, trying to comprehend how they act, organize and create similarities and differences that affect directly the creation of meaning in the language in its musical state. At the same time, we adopted as a theoretical and empirical concept the proposition of Luiz Tatit, a Brazilian songwriter and also a linguist, who advocates that the efficacy of the poetic language in the universe of song lyrics comes from the characters of the intonation. In this investigation of the sound elements, we intend to find sufficient material to subside our theoretical reflections and aesthetical propositions.

Keywords

Song, poetic voice; song lyrics; singing voice; orality.

Epígrafes

“Estou pensando no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso ouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra canto
é outra coisa.”

(Campos Augusto, 1993, p. 309)

“Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele.”

(Merleau-Ponty, 2006, p.269).

Sumário

1. Introdução	10
1.1. GPS	11
1.2. Paul Zumthor – A primeira luzinha invade a caverna	12
1.3. Redescobrimo Tatit à luz de Zumthor	13
1.4. Malabaristas? Ok, mas...afinal... como se jogam os malabares?	14
2. Duração	16
2.1. Um trem de expectativas, o jogo de consoantes e vogais	17
2.2. Havia um “tem” no meio do caminho ou “o lance da canção”	18
2.3. Quando a duração mimetiza a semântica	19
2.4. A “rima de durações”, uma amálgama tempo/articulação/intensidade	21
2.5. A divisão em blocos: como a duração pode criar tessituras	23
2.6. A duração, os elementos materiais e o valor global da obra – tudo linguagem	24
3. Intensidade	27
3.1. O uso da intensidade na canção – acento, sílaba e pulso	28
3.2. A intensidade como ferramenta para a criação de paralelismos fônicos	29
3.3. O acento como recurso enfático	32
3.4. A intensidade, a articulação e a síncope – a rima em sentido lato	33
3.5. Reflexões acentuadas	34
4. Timbre	36
4.1. Taxonomia sonora – a forma da onda como fotografia do som	36
4.2. O envelope sonoro – som em cinemascopo	38
4.3. O timbre na voz-poética e na palavra-canto	39
4.4. O timbre através da lente das metáforas	40
4.5. Investigando o timbre, parte 1 – uma visão cinemática	40
4.6. Investigando o timbre, parte 2 – uma visão somática	42
4.7. Reflexão timbrística	44
4.8. O timbre e os gêneros	45
4.9. Estudos de caso: Fagner e Gonzagão – timbres arquetípicos	46
4.10. Estudo de caso: Beatles em “Oh! Darling”	49
4.11. Estudo de caso: Mayra Andrade	52
4.12. Reflexão timbrística	56
5. Frequência	58
5.1. Vibrato	59
5.2. Glissando	62
5.3. Melisma	64

6. <i>Mood</i>	67
7. Conclusão	69
8. Bibliografia	71

Introdução

A voz como acontecimento singular de uma poética e de uma *poiesis* própria vem, cada vez mais, sendo repensada a partir de um paradigma de literatura expandida que comporta as múltiplas escritas do contemporâneo. As novas tecnologias de transmissão, difusão e registro das comunicações humanas não cessam de demolir fronteiras entre campos de saber outrora rigidamente demarcados e terminam por demandar do pensamento reflexões igualmente ousadas a respeito de fenômenos que se desenrolam no agora.

Investigar de que maneira o corpo sonoro da linguagem, ou seja, seus elementos materiais afetam a percepção do ouvinte em relação ao que é falado\escutado é o desafio e o objetivo primordial deste trabalho. Pretendemos analisar de que forma as diferentes performances vocais reorganizam os vetores de força de um texto oral-musical, propondo deslocamentos no eixo poético que transfiguram a experiência sensitiva, redimensionando-a tanto no tempo quanto no espaço.

Desse modo, assumindo como ponto de partida a leitura teórica de Paul Zumthor e Luiz Tatit, passaremos à análise empírica de canções e performances vocais nas quais essa interação som\fala\canto encontra-se evidenciada, buscando na análise pormenorizada de fragmentos cancionísticos os *leitmotifs* para reflexões de ordem estética dentro do campo da literatura expandida.

Tomaremos como objeto-guia de nossa investigação o cantor João Gilberto, devido a seu grau de consciência corporal dos elementos materiais da vocalidade, que ajuda a tornar claras nossas observações. Contudo, sempre que for proveitoso para o desenvolvimento da pesquisa, procederemos à análise de outros intérpretes, buscando tanto quanto possível sintetizar nossas elucubrações teóricas, assumindo esta investigação como um processo dialógico, aberto a contribuições e debates, dentro de uma perspectiva de construção reflexiva que tem como grande propósito estimular a invenção de novas escutas por parte de um leitor-ouvinte.

1.1

GPS

Todavia, antes de detalhar aquilo que será o objeto de investigação deste trabalho, creio ser interessante explicar um pouco como se delineou o percurso que me trouxe até aqui, ou, em outras palavras, como se desenhou o processo inicial que engendrou o desejo criativo. Estava sob um sol de inverno na praia do Flamengo, em meados de 2012, quando vi um avião decolar e passar por baixo de uma lua vespertina, que tinha como fundo as montanhas que cercam a Baía de Guanabara e, por cima, uma capa azul de céu e alguns mil outros detalhes que nem adiantaria relatar agora, pois nada transmitiriam senão uma descrição seca e verborrágica de algo que, em meu corpo, foi intenso e sintético. O que vale a pena mencionar a respeito daquele efêmero momento é, ou melhor, foi minha vontade instantânea de pintar o acontecido enquanto o via, vontade que não se dissipou após a passagem do avião. Embora seja o rei dos garranchos, incapaz de desenhar uma casinha com porta e flor, estava ali mentalmente engajado na busca de uma representação pictórica para uma beleza (seria mesmo beleza?), para um algo enfim que me mobilizara.

Felizmente ou infelizmente, como não pinto, pus-me a refletir sobre o acontecido e, após algumas horas intensas, percebi que, em boa parte para mim, arte tinha a ver com uma vontade de permanência em um estado efêmero de arrebatamento. Ainda dentro desse fluxo processual, comecei a acreditar que não havia maneira possível de representar um momento vivido, e que o máximo que a arte poderia fazer seria apresentar uma segunda coisa a partir da vivência anterior.

E, assim, fui arrebatado por uma vontade, até então inédita, de refletir sobre algo que me era mais próximo do que a pintura: a canção. Passei a questionar-me sobre como e por que a palavra cantada causava-me tanto impacto, como e por que aquela forma de linguagem deixava-me em um estado de excitação sentimental e intelectual tão peculiar, por que razão a amálgama palavra-música gerava uma terceira coisa, que era diferente de música e de palavra. Daí em diante, passei a procurar pistas do que haveria ali, na palavra-canto, que poderia ser compreendido para além do mistério.

1.2

Paul Zumthor - A primeira luzinha invade a caverna

O primeiro feixe de luz que adentrou minha caverna escura foi o dos conceitos teóricos do medievalista suíço Paul Zumthor. Seu estudo da voz poética – incluindo sua posterior elucubração das noções de corporalidade, carnalidade e presença – largamente desenvolvidos em variadas publicações, livros e artigos que vieram a afetar profundamente a visão corrente sobre oralidade, abriram-me um mundo inteiro. Entretanto, assim como na alegoria da caverna, preso que estava a uma visão demasiadamente musical da música, fiquei um pouco cego com aquela quantidade de novas informações que me chegavam abruptamente. Fiquei flutuando por algum tempo entre oralidade e canção, cheguei mesmo a ler os escritos de Milman Parry e Albert Lord sobre a oralidade em Homero, agarrando-me a cada nuvem que passava, ainda sem entender que a voz-poética e a palavra -canto eram próximas mas não iguais (primas, talvez irmãs...).

Porém, aos pouco as nuvens foram se dissipando e pude ver, ou tornar a ver, com um pouco mais de clareza o meu objeto inicial. Desse modo, bem aos poucos, fui percebendo que muitas das elucubrações teóricas de Zumthor a respeito da voz poética serviam para a palavra-canto, como, por exemplo, quando ele afirmava, ou melhor, afirma que “a voz poética transcende a linguagem simbólica, entendida como palavra oral, e manifesta suas qualidades materiais no tom, timbre, altura e demais elementos não-linguísticos, porém expressivos e instauradores de presença”.

Esse/este foi o maior presente que recebi de Zumthor: a afirmação cristalina de que, por trás da palavra-símbolo, do jogo de significados e significantes, existia uma palavra-corpo que vibrava no ar, plena de características específicas, distintas daquelas se inscrevem no papel. Essa palavra, que se propaga como onda e reverbera no estribo, martelo e bigorna de quem a recebe, não poderia ser estudada da mesma forma que a outra, pois suas qualidades materiais deslocam o eixo de produção de sentido, as possibilidades de recepção e as potencialidades expressivas do ato comunicativo e estético. Afinal, como bem colocou Campos, “A palavra-canto é outra coisa”.

1.3

Redescobrimo Tatit à luz de Zumthor

Meu primeiro contato com Luiz Tatit – compositor, professor e linguista da USP – foi traumático. Comecei a lê-lo por “Semiótica da Canção”, de todos os seus livros sem dúvida o mais hermético. Para piorar, eu estava na época em plena atividade de músico prático, sem nenhum pé na academia. Semiótica, naquele momento, era uma palavra longínqua que me remetia às aulas de latim, devido ao prefixo, e ao comercial das “Óticas do Povo”, por aproximação grosseira e cooptação publicitária. Necessitei de um bom mergulho em linguística e alguns anos de leitura sobre oralidade, canção e canção/oralidade, para ter coragem de voltar a Tatit. Mas a verdade é que a chave para revisitar a casa de Luiz – entrando, dessa vez, pelos cômodos certos – só fui encontrar na Suíça, ou melhor, em um suíço: Zumthor.

Embora meu primeiro encontro com Tatit tenha sido mais um desencontro, mantive-me curioso quanto à sua produção intelectual. Um pouco como aquela música que, numa primeira audição, causa-nos estranhamento, contudo um tipo de estranhamento que nos estimula a novas audições. E foi o que fiz. Comecei por *Três Canções de Tom Jobim*, passei ao *Século da Canção*, em seguida *A Canção, Eficácia e Encanto*, li também os livros semióticos (dessa vez sem traumas), mas foi em *O Cancionista, Composição de Canções no Brasil*, que senti que Luiz Tatit havia chegado à precisão. Com clareza de dar inveja a qualquer Calvino, Tatit sintetiza seu corpus teórico num belo e longo capítulo inicial (e iniciático), abordando seus pontos nevrálgicos, para, em seguida, passar ao estudo de caso, ou seja, aos seus objetos (os cancionistas).

Abarcando, com coerência analítica, a obra de compositores tão díspares como Ary Barroso e Jorge Ben; Tom Jobim e Roberto Carlos; Lamartine Babo e Caetano Veloso, Tatit discorre sobre as estratégias entoativas que estendem a fala ao canto, estratégias que serão utilizadas pelos cancionistas para criarem, com “eficácia”, o que Tatit chamará de “feitiço”. Os compositores de canção, por sua vez, serão pertinentemente apelidados pelo autor de “Malabaristas”.

1.4

Malabaristas? Ok, mas...afinal... como se jogam os malabares?

Juntando Paul Zumthor e Luiz Tatit, temos um corpus teórico robusto, maduro e convincente: diz-nos Zumthor que a voz poética tem qualidades materiais que vão além da sua propriedade simbólica, ou seja, da produção de sentido pelo léxico. Em outras palavras, a voz poética transcende a linguagem simbólica, entendida pelo autor como palavra oral, e manifesta suas qualidades materiais no tom, timbre, altura e demais elementos não-lexicais, porém expressivos e instauradores de presença.

Já Tatit afirma que “cantar é uma gestualidade oral; o cancionista é um gesticulador sinuoso (...) que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente a confiança do ouvinte”. E diz mais: “seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala no canto”.

Temos, portanto, uma palavra poética repleta de qualidades sonoras, qualidades essas que são usadas para transformar essa palavra de simples meio de transmissão em objeto estético. Numa cultura altamente marcada pela oralidade, como a brasileira, esse apreço pela materialidade da palavra e suas qualidades fônico-poéticas ensejaram uma forma de arte que uniu deliberadamente música e língua num corpo híbrido; a esse objeto amalgamado pusemos a alcunha de canção. O equivalente da palavra poética dentro da canção chama-se palavra-canto, uma forma de expressão vocal regida pelas leis da fala, da poesia oral e da música.

E, finalmente, a teoria chega à análise do próprio cancionista que, comparado a um “malabarista” por Tatit, é descrito como um artista multidisciplinar, que estaria sempre se equilibrando no fio da navalha entre um processo linguístico e outro musical. Tatit esforça-se bastante para demonstrar (e demonstra) como essa liga música-língua acontece e é real. Todavia, é lacunar, tanto em Tatit quanto em Zumthor, o aprofundamento sistemático nesses elementos materiais que habitam a voz poética e, por conseguinte, a canção. Como os cancionistas equilibram os malabares? Que partes do corpo são fundamentais no equilíbrio? Usam todos as mesmas técnicas e estratégias ou cada qual tem as suas próprias?

Minha dissertação se propõe a iniciar um mergulho em uma parte desses detalhes. Daqui pra frente, vamos investigar algumas das maneiras como as qualidades materiais da voz se manifestam no trabalho de determinados cancionistas e, a partir da análise desse grupo de autores e intérpretes, pintaremos pequenos quadros, ou ao menos litografias, sobre o uso estético dos elementos sonoros da palavra-canto na criação e, sobretudo, na apresentação e recepção de canções.

2

Duração

A duração é um elemento material fundamental da palavra-canto e, do mesmo modo que o timbre ou a frequência, é um atributo do som, fazendo parte, portanto, do universo musical, assim como da voz falada, mas permanecendo oculto na palavra grafada. Assim, quando escrevemos uma poesia em verso, podemos indicar como será a distribuição dos acentos sobre as sílabas e as palavras por meio dos chamados pés (jâmbicos, espondaicos, anapésticos etc) ou, caso se trate de uma forma fixa, determinar aprioristicamente quantas sílabas cada verso terá e quais delas serão acentuadas.

Todavia, não possuímos meios gráficos para fixar a duração temporal de cada palavra no texto, ou a velocidade de emissão do fonema, nem tampouco quando começar e terminar a elocução de determinada cadeia fônica. De fato, a “partitura-poema”, ou seja, a forma de representação do léxico no papel, permite-nos uma orientação balizada por critérios espaciais, pois o traço instituído existe antes de ser corporificado em um significante, de modo que tendemos a mensurá-los em sílabas, letras e palavras. Daí, termos usado durante tantos séculos o vocábulo “metro” como unidade de medida do verso.

Contudo, ao entoarmos versos, ao cantarmos sílabas, ao falarmos cânticos, transferimos o eixo de importância do espaço para o tempo e este passa a ser o norteador máximo de nosso jogo estético. Assim, o alongamento e o encurtamento dos fonemas, seu tempo de duração, a escolha de quando começar e silenciar um trecho passarão a desempenhar papéis destacados na produção de sentido, sendo capazes de reforçar, diminuir e, em alguns casos, até mesmo contradizer, o conteúdo lexical aparente de um texto determinado. Em outras palavras, a verbalização de um fragmento, sua oralização, permite ao falante operar o sistema linguístico também por meio de elementos sonoros, gerando um mar de possibilidades expressivas que, se tivéssemos diante de nós apenas e tão somente a superfície do papel, poderíamos tender a uma atualização completamente distinta.

2.1

Um trem de expectativas, o jogo de consoantes e vogais

No âmbito da canção, o alongamento sistemático de vogais, sobretudo quando distribuídos numa faixa vertical ampla da tessitura musical, costuma ser usado para criar efeitos de passionalização. Já vogais que sucedem consoantes oclusivas, quando enfileiradas, costumam ser encurtadas para aproveitar o efeito rítmico e o engajamento somático que essas palavras potencialmente proporcionam.

A música “Eu vim da Bahia”, de autoria de Gilberto Gil, interpretada por João Gilberto, é bastante ilustrativa no que diz respeito ao aproveitamento ostensivo do valor percussivo das consoantes oclusivas associadas ao encurtamento sistemático das vogais. Consciente dessa possibilidade sugerida pelo compositor, João Gilberto trabalha a música quase inteira com durações silábicas céleres que “tamborizam” a voz. O cantor faz isso com constância ao longo de toda a música e suas repetições, mantendo-se no fio da navalha entre percutir, cantar e dizer a letra.

Em alguns momentos, ele explora o recurso com mais ênfase, como na primeira vez em que canta o trecho “Tanta coisa bonita que tem”, aproximando as oclusivas [T], [T], [K] e comprimindo as vogais que sucedem essas consoantes. Para isso, o intérprete escolhe cuidadosamente, dentro do espaço musical, o lugar em que as consoantes começarão a ser emitidas e qual será seu tempo de articulação. De fato, cada uma delas irá ocupar simetricamente uma semicolcheia seguida, ou seja, o equivalente a um quarto da unidade de tempo que forma o pulso, funcionando assim como um pequeno trem, do qual as consoantes são os vagões e as reduzidíssimas vogais os ganchos que os prendem. “[tātako]”; esse é o som percussivo que escutaremos a partir dessa aproximação de consoantes e encurtamento de vogais dentro do curtíssimo espaço de 3 semicolcheias: “[tātako]”.

Ademais, o cantor rompe; nesse pequeno trecho, com o padrão tempo-musical de entrada da voz que vinha vigorando até então. Ele o atrasa em uma semicolcheia, fazendo com que o [tã] comece no contratempo musical e que [k] caia na cabeça do tempo musical, o que ajuda a acentuar o efeito percussivo do segmento, além de enfatizá-lo por diferença. Em outras palavras, João une recursos musicais e

linguísticos para criar pequenos padrões que são assimilados pelo ouvinte e manipulados pelo intérprete numa troca de expectativas entre emissor e receptor.

2.2

Havia um “tem” no meio do caminho ou “o lance da canção”

Outra passagem dessa canção que exemplifica bem a união entre elementos musicais e linguísticos está contida no trecho “Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar”. Linguisticamente a anáfora (tem-tem-tem) ergue uma ilha de unidade que separa o trecho “tem meu – tem meu – tem meu”, daquilo que vem antes (“Na Bahia que é meu lugar), assim como do que vem depois (A Bahia que vive pra dizer). Ou seja, entre a Bahia e a Bahia há um chão um céu e um mar. Pois bem, João aproveita a sugestão poética de Gilberto Gil e cria um rápido padrão diferenciador para os fonemas “tem”, articulando-os de forma acentuada, mas, principalmente, esticando-os por meio do recurso da síncope.

O interessante é que o prolongamento e acentuação de dois fonemas iguais, articulados em espaços musicais ritmicamente idênticos, sendo que se trata de duas estruturas morfosintaticamente espelhadas (verbo, pronome, substantivo; verbo, objeto direto) nos levam a esperar que o terceiro trecho “tem meu mar” seja articulado, do ponto de vista musical, exatamente da mesma maneira. Só que não! João encurta-o em uma semicolcheia e desloca-o para a cabeça do tempo, ou seja, frustra deliberadamente a microexpectativa que criou. O resultado disso é, como diriam os norte-americanos, um *foreshadowing*, uma indicação, uma pista de que, a seguir, não teremos a continuidade daquele padrão linguístico-musical que vinha vigorando até então, mas o início de outro. Aliás, é exatamente isso que acontece, pois tanto música quanto letra rompem com o “padrão tem, tem, tem” e retornam ao “padrão Bahia”, com a (Bahia) “que vive pra dizer” espelhando a (Bahia) “que é meu lugar”.

A criação de imãs de expectativa e o jogo que se estabelece entre emissor e receptor a partir dos diferentes modos de escuta do que foi proposto é o “lance” da canção. Alguns desses padrões de invenção são, como diria Tatit, “referentes ao

próprio gênero”, ou seja, fazem parte do repertório íntimo daqueles que estão familiarizados com ele, no caso acima, o samba. Outras vezes, o intérprete constrói esses padrões partindo de suas idiossincrasias. Porém, seja como for, tais padrões – ora reiterados, ora subvertidos – funcionarão como iscas para a recepção, propondo ao ouvinte expectativas que serão constantemente atualizadas, adiadas ou até surpreendidas.

Eu vim da Bahia (Gilberto Gil)

Eu vim da Bahia cantar

Eu vim da Bahia contar

Tanta coisa bonita que tem

Na Bahia que é meu lugar

Tem meu chão

Tem meu céu

Tem meu mar

2.3

Quando a duração mimetiza a semântica

Neste ponto, é pertinente uma pequena digressão sobre o intérprete João Gilberto, que será na verdade uma digressão sobre as possibilidades expressivas advindas do uso consciente da duração: muito se tem falado de João Gilberto como o cantor que “naturalizou” o canto, aproximando-o da fala. Se, por um lado, isso é verdadeiro, uma vez que, em seu campo de tessitura vocal, o intérprete costuma optar por tonalidades que fiquem mais próximas das regiões que utilizamos para a fala humana, por outro também é falso, se saímos do âmbito das frequências e nos debruçamos sobre o da duração.

Na música “Rosa Morena”, por exemplo, o recurso de prolongar sistematicamente as vogais ao longo de toda a canção as esteticiza de tal modo que acabamos por perder, em alguma medida, o contato semântico com a letra. Em outras palavras, o afastamento temporal entre sílabas e frases perpetrado por meio da extensão vocálica tem como resultado o distanciamento de uma palavra da outra, o que gera um aprofundamento no fluxo musical das palavras em detrimento da compreensão da mensagem codificada pelo texto.

Contudo, como a música trata de espera, podemos sugerir aí, de modo paradoxal, um intrincamento singular entre semântica e duração, enxergando, ou melhor, escutando na procrastinação vocálica das palavras, as quais são obtidas pelo prolongamento das vogais, uma verdadeira mimese, uma ilustração pictórica, uma apresentação representativa da malemolência que, uma vez inserida na cadeia fônica, materializa o “dengo”, o “doce”, o adiamento proposital da personagem principal da canção (a Morena Rosa) em entrar no samba. Em suma, João aproveita o prolongamento exacerbado das vogais para entrar em fase com a ideia motriz em torno da qual gira a canção de Caymmi: o adiamento.

Morena Rosa (Dorival Caymmi)

Rosa Morena,
Onde vais morena Rosa?

Com essa rosa no cabelo e esse andar de
moça prosa,
Morena, morena Rosa

Rosa morena o samba está esperando
Esperando pra te ver

Deixa de lado esta coisa de dengosa
Anda Rosa vem me ver

Deixa de lado esta pose
Vem pro samba
Que o pessoal tá cansado vem sambar
de esperar

2.4

A “rima de durações”, uma amálgama tempo/articulação/intensidade

Esse jogo do cantor com a duração é apenas um em meio a milhares que aparecem em nosso cancionário. Daí, podemos afirmar, sem medo de exagero, que são incontáveis os usos potenciais do jogo de durações para se criar expressividade no universo da palavra-canto. Na canção “Isto aqui o que é”, de Ary Barroso, também gravada por João Gilberto, o jogo de durações aparece como elemento estruturante de sua reinterpretação da composição de Ary, dessa vez associado à utilização de outros recursos fonéticos.

Vale a pena nos determos pormenorizadamente no início dessa faixa, pois, logo em seus primeiros trechos, ela concentra uma gama de estratégias estéticas que demonstram a apreensão da palavra-canto como linguagem material plástica. Já na primeira frase da música (“Isso aqui ô ô é um pouquinho de Brasil Iaiá”), observamos, no fonema “Is”, o desvozeamento da vogal “I”, que se transforma em um longo e sibilante “S”, seguido de uma sinalefa que muda o “so” em “suá”. Desse modo, somando ambos, teremos de cara, uma canção que se inicia como “Ssssuáqui ô ô”, um som inventado, puro artifício, estetização lúdica da língua a serviço da construção artística.

Logo em seguida, o intérprete aproveitará o recurso musical da síncopa para articular, em uma única frase musical, ou, se preferirmos, em uma mesma unidade fonética marcada pela não interrupção do fluxo respiratório, a expressão “é um pouquinho de Brasil iá iá”. Contudo, embora cantada em um único movimento de aspiração, a frase será dividida (e quando falamos de divisão, estamos necessariamente nos referindo à duração) em partes desiguais, com os fonemas que possuem a vogal “I” sendo alongados sistematicamente além do comprimento das outras vogais. Com esse recurso, o intérprete erguerá na superfície lisa da melodia uma assonância radical, tornando a sequência “Inho”; “di” e “zil”, os sons mais proeminentes do segmento e fabricando, assim, um efeito que poderíamos chamar de “rima de durações”.

Outrossim, a prova do investimento do intérprete nos “Is” se faz notar de maneira clara pelo prolongamento exacerbado da preposição neutra “de”, cantada aqui como “di”, e que, sintomaticamente, será aquela de maior duração dentro da frase musical. Nesse sentido, é interessante compararmos essa parte da canção entoada por João Gilberto a outras versões conhecidas (como a dos Novos Baianos, de Gal Costa, de Caetano Veloso, por exemplo), já que em nenhuma delas a preposição “de” aparecerá com duração sequer parecida. Na versão dos novos baianos, a preposição “de” tem duração curtíssima. Articulada sobre a cabeça do tempo forte musical dura apenas o espaço de uma semicolcheia e, de tão celeremente emitida, perde sua independência fonética e acaba por se anexar à palavra Brasil, formando a junção fonemática “dibra” (o que é fascinante, se pensarmos que a música é uma exaltação justamente a esse Brasil que “dibra” suas dificuldades para cantar e ser feliz).

Já em Caetano, a preposição “de” é articulada de modo sincopado, estando a quarta semicolcheia do tempo ligada à segunda do seguinte. Contudo, como sua duração é bem menor do que na versão de João; e sua acentuação articula-se entre dois tempos fracos, ela como que se apaga em meio a sílabas tônicas que a circundam, tornando a assumir seu papel secundário de preposição neutra e átona. Veloso deixa toda a ênfase para as sílabas tônicas do advérbio “pouquinho” e do substantivo “Brasil”, aproximando-se muito mais, é importante frisar, da emissão natural da fala do que João Gilberto.

Finalmente, Gal Costa, canta todo o fragmento “é um pouquinho de Brasil”, em “silabadas” curtas, ou seja, em pequenos golpes fonêmicos que enfatizam o todo, ao invés de destacar essa ou aquela parte. Com ela, a preposição também ocupa o espaço de uma semicolcheia e também não tem qualquer papel expressivo importante.

Em outras palavras, somente João Gilberto se interessará por fazer o “de” soarônico, soar grande, soar rimado; e todo esse cuidado do intérprete com a preposição neutra é paradigmático de seu entendimento singular em relação aos elementos materiais do som e de suas possibilidades de utilização como linguagem criativa. Certamente, é a partir dessa percepção racional-intuitiva que o intérprete

pode reinventar os eixos de força das canções que interpreta, subvertendo, pelo uso da duração e de outros aspectos acústicos, até mesmo aquilo que soará como rima.

Entretanto, mesmo sendo a brincadeira com as durações suficientemente forte para atrair atenção do ouvinte para o trecho em questão, ela ainda não satisfaz completamente o intérprete. Ávido por obter a atenção do receptor, João associa ao investimento na duração o investimento na diferenciação da consoante “D”, ou para falarmos foneticamente, “Dʒ”, por meio do adensamento e extensão de sua fricção. Tornado-a exageradamente africada, além de estendida, ilumina o fonema pela diferença, aproveitando para forjar um inusitado paralelismo de consoantes entre a africada [Dʒ] em “de” e a fricativa [Z] em “Brasil”. E, finalmente, como último golpe, procede ao arredondamento, à francesa, da vogal [I], aproximando-a do [u] e tornando a curtíssima e, a princípio neutra, preposição “de” a rainha absoluta dos holofotes no âmbito desses seis concentrados compassos.

Isto aqui o que é? (Ary Barroso)

Isto aqui ô ô

É um pouquinho de Brasil, ia iá

2.5

A divisão em blocos: como a duração pode criar tessituras

Outro exemplo de uso criativo da duração em João Gilberto dá-se na canção “Sampa”, de autoria de Caetano Veloso. Nessa música, o cantor cria um contraste interessante entre partes da música, dividindo-a em dois grandes segmentos: no primeiro, os fonemas são cantados com durações curtas, as quais, somadas ao excesso de sílabas que se espalha sobre notas repetidas, emprestam ao trecho da canção um caráter quase de fala, uma espécie de “rap melodizado”; já as partes finais são alongadas, esgarçadas ao máximo, esticadas melodicamente como se as notas quisessem se ampliar o mais que possível dentro do tecido harmônico.

Um fato curioso aqui, é que, em mais uma canção, o intérprete opta por privilegiar a distribuição dos acentos justapondo-os ao espaço da síncopa. E essa acentuação sincopada, por sua vez, léguas de ser uma escolha aleatória, trata de desempenhar uma dupla função na canção, a saber: 1) Estende, sem alarde, a palavra-canto sobre o espaço musical, suavizando tal extensão e fazendo com que ela seja percebida pelo ouvinte como continuidade linguística, ao invés de ruptura; 2) Confere ao trecho sincopado uma tessitura diferente do anterior; mais solta, etérea e menos densa, o que contribui para o relaxamento somático conveniente a um trecho que se aproxima de seu final e, portanto, de seu repouso.

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim, Rita Lee
A tua mais completa tradução

Alguma (alguma) coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

2.6

A duração, os elementos materiais e o valor global da obra – tudo linguagem

Constatamos ao longo do texto a importância do elemento material "duração" para a produção de sentido na palavra-canto. Sendo este elemento um atributo do som, ele é comum tanto à língua falada quanto à cantada, estando ausente, todavia, na palavra grafada. A gama de variações semânticas, estilísticas e sonoras possíveis advindas do uso de tal atributo é incontável, pois o traço fonético de quantidade vocálica continua existindo em nossa língua falada, sobretudo no que se refere a sua utilização expressiva, embora haja desaparecido o seu uso distintivo.

Além disso, o emprego da duração geralmente está associado à utilização de outros elementos de expressão, como frequência, timbre, intensidade, mood, modo de articulação e, como descrito em “Morena Rosa”, à semântica. Os quatro exemplos utilizados acima (“Eu Vim da Bahia”; “Isto aqui o que é?”; “Morena Rosa”; e “Sampa”) foram escolhidos com o intuito de fornecer alguns exemplos bastante distintos de aproveitamento deste elemento material. Quanto ao intérprete, João Gilberto, ele será utilizado ao longo de todo o trabalho como um eixo de unidade, já que o cantor explora sistemática e conscientemente tanto a duração como os demais elementos materiais da canção, tornando tal uso, sem sombra de dúvida, um de seus principais aliados na criação de uma linguagem pessoal, própria e idiossincrática.

Aliás, a respeito de como a consciência em relação aos elementos materiais da voz diferencia o uso comum, funcional e comunicacional da palavra, de seu uso estético, lúdico e artístico, é sempre importante lembrar que o órgão vocal na língua falada faz uso de uma pequena parte dos recursos fonéticos que se encontram à sua disposição, já que há uma ênfase maior na comunicação do que na materialização de uma substância fonética. Zumthor, por exemplo, advoga que as potencialidades da voz desabrocharão realmente na voz poética, pois é essa que “desaliena a palavra”, “sacudindo suas limitações”.

É importante frisar também que, em nossa concepção, não há separação possível, no plano do real, entre a voz que diz e aquilo que é dito. Em suma, corroboramos da ideia zumthoriana de que tudo o que participa da obra é parte intrínseca de seu valor global. Portanto, a expressividade vocal que se presentifica na palavra cantada não é um adorno de sentido, mas a própria produção de sentido.

Não fosse assim, teríamos de pensar, em contrapelo a Derrida e, sobretudo, Barthes, que há um dentro e um fora da linguagem, alinhando-nos a uma visão saussuriana da linguística na qual um significante estático expressaria um significado igualmente estático, o que a nós nos parece um enunciado bastante platônico que coloca a ideia (concebida em alhures) como potencializadora da forma (presentificada no aqui-agora), entendimento filosófico do qual somos dissonantes.

Por esse motivo, diferentemente de Paul Zumthor (e mesmo sendo o autor uma de nossas bússolas), preferimos chamar os vetores de força sonora na produção

de sentido textual de “não-lexicais”, ao invés de “não-linguísticos” (como faz Zumthor), pois acreditamos que esses vetores, decididamente, são a própria língua e, portanto, a ideia e a forma, a superfície e o fundo, o segredo e a aparência.

Em suma, os elementos sonoros da palavra-canto não são absolutamente o seu invólucro, ou a embalagem do presente secreto que mora dentro dela; elas são, ao contrário, o próprio presente, a emoção e a inteligência, a consciência e a inconsciência possível, em dado momento e em determinadas condições, do ato de comunicação humano na sua dimensão artística.

3

Intensidade

Acusticamente, a intensidade, tal qual dissemos anteriormente, relaciona-se ao volume, ou seja, à potência de vibração – energia por unidade de tempo – da fonte que emite a onda sonora. Tal matemática está ligada à nossa percepção da amplitude da onda, mantendo com ela relação direta, ou seja, quanto maior nossa percepção do nível de pressão sonora, mais forte nos parecerá o som. A unidade de medida que utilizamos ao tratar de intensidade são os decibéis.

Genericamente, costumamos nos referir à gradação de intensidade com o nome de volume. Desse modo, se queremos mais volume, quer dizer, maior intensidade na emissão do som originado pela fonte sonora, aumentamos os decibéis, se por outro lado, desejamos um volume menor, nós os abaixamos. Assim, podemos dizer que o vocábulo volume, embora empregado no dia a dia como um sinônimo de intensidade, é o nome genérico para a variação dessa última e, tal qual a duração, um elemento material do som (presente na palavra falada e na música, ausente da superfície do papel).

Contudo, o jogo com a intensidade/volume é tão necessário para o ato comunicativo e estético que criamos graficamente uma tentativa de representá-lo: trata-se do acento. O que vem a ser o acento silábico, senão a indicação gráfica do aumento de intensidade sobre um determinado fonema? A tonicidade e a atonicidade são indicações tácitas ou explícitas do desejo imperioso de emular, no espaço em branco da folha, um fenômeno acústico. A periodicidade com que essa indicação aparece na poesia metrificada, ou seja, a repetição em períodos regulares de ordenações para o aumento de volume sobre determinado fonema não por acaso ganha o nome de ritmo (o ritmo é uma distribuição de acentos tônicos percebida por meio do retorno periódico dessa tonicidade, ou seja, do aumento de intensidade sobre determinadas sílabas).

Entretanto, esses acentos somente serão percebidos como ritmo, se eles se sucederem em intervalos que permitam ao ouvido agrupá-los matematicamente

(matemática intuitiva, é claro) e o agrupamento não necessariamente precisa se dar por contagem de sílabas. Em outras palavras: o ritmo está ligado ao acento e não se confunde com a métrica, que é predicado da contagem silábica. Inclusive no caso da poesia escrita, a percepção dos pés métricos (jambo, anapesto, troqueu, datílico, anfíbraco, péons etc) não depende de um número regular de sílabas para estar presente. Mesmo no chamado “verso livre”, praticado à exaustão durante o século XX, encontramos vários exemplos de poetas que, embora não contem sílabas, mantém uma regularidade apreciável quanto à distribuição de acentos ao longo de seus poemas, agrupando-os nesses pequenos conjuntos chamados pés.

3.1

O uso da intensidade na canção - acento, sílaba e pulso

Na canção essa relação se complexifica, pois, além da contagem silábica e da distribuição dos acentos em pés, temos a presença do pulso musical, que também possui regras próprias, as quais vão interagir com o acento e com a sílaba. O pulso é uma unidade básica de medida que empregamos para mensurar o tempo em música. Trata-se de uma unidade regular (implícita e abstrata) que divide o tempo em pulsações constantes, de modo a nos transmitir uma ideia de continuidade – passado, presente e futuro.

Somente percebendo essa unidade temporal latente, menor e regular chamada pulso, podemos chegar ao entendimento do que vem a ser o compasso. O compasso é uma forma de organização dessas unidades menores, que são os pulsos, em grupos de força. Esses grupos, por sua vez, relacionam-se uns aos outros por contraposição acentual, ou seja, pela distribuição dos pulsos em acentos tônicos e átonos, dentro de um espectro determinado de gradações (forte, fraco, meio-forte).

É importante perceber que, no caso do pulso musical, o acento não precisa coincidir com o som para existir; ele tem sua existência concreta garantida como elemento abstrato, como previsibilidade mental e marcação temporal independente. O pulso é, por exemplo, aquele “pezinho” que batemos regularmente enquanto ouvimos uma canção e que continuamos a bater mesmo quando a música, ao invés de som,

produz um pequeno intervalo de silêncio, seguido novamente de música. Do ponto de vista teórico, poderíamos dizer que o pulso é uma entidade somática, obra da percepção física de uma sugestão sonora, mas, acima de tudo, um truque cerebral de ordenamento e antecipação de fenômenos temporais.

Do ponto de vista da vocalidade, essa relação acentual entre sílabas, pés, pulso e compasso proporcionará uma gama infinita de possibilidades de atualização do texto entoado. Essas possibilidades se apresentarão semanticamente na forma de ênfase, subtextos e deslocamentos de sentido. Musicalmente, poderão também proporcionar engajamento somático e rítmico.

Devemos destacar ainda que, do ponto de vista da prosódia, o investimento na intensidade de uma sílaba muitas vezes não coincidirá com a sua tonicidade. Assim, encontraremos canções em que o intérprete acentuará pronomes átonos e deixará de acentuar pronomes tônicos com o objetivo de criar algum tipo de textura ou sentido novo. Em outras, veremos sílabas serem acentuadas com força no tempo fraco da música forjando contrastes rítmicos que criarão a sensação de “balanço”, de mobilidade, de *swing*.

3.2

A intensidade como ferramenta para a criação de paralelismos fônicos

A lógica e o objetivo desse jogo com a intensidade variam de música para música, mas há uma constante em boa parte deles, a saber: a intenção deliberada de se ampliar as rimas internas a partir de paralelismos fônicos. Em outras palavras, o investimento no volume possibilita a construção de assonâncias desenhadas a partir de acentuações silábicas que independem da prosódia “natural” do português.

Graças ao fluxo ritmo-melódico contínuo e o “desejo” de nossa memória de se ancorar em pontos de fixação para melhor registrar o que está sendo ouvido, essa acentuação exagerada, ao invés de ser percebida como um artificialismo, é assimilada pela recepção sem maiores alardes, justamente porque ela auxilia na memorização do trecho, ao mesmo tempo em que nos engaja somaticamente por meio do apelo rítmico.

Na interpretação de João Gilberto da canção “Eu vim da Bahia”, de Gilberto Gil, o uso estilístico da intensidade nas passagens “A Bahia que vive pra dizer” e “como é que faz pra viver” assume a função de mimetizar a fala. Ao entoar o pronome átono “pra” tonificando-o, ele enfatiza uma palavra a princípio “desimportante”, o que nos causa certa estranheza e, por isso mesmo, tende a aumentar o nosso nível de atenção.

Aliás, de um modo geral, quando utilizamos na fala diária esse tipo de expediente fonético é porque estamos afetivamente bastante envolvidos com o que está sendo verbalizado. De fato, há muitas situações na língua falada em que deslocamos o acento tônico para a sílaba átona e enfraquecemos levemente a tônica com o intuito de enfatizar, sublinhar, destacar do todo uma determinada parte do discurso.

Essa estratégia de comunicação representa uma tentativa de sensibilização do ouvinte em relação ao estado de espírito em que nos encontramos ao dizer determinada coisa, ou seja, ao *mood* que nos atravessa durante esse fluxo de intensidade, o investimento que estamos colocando naquela sucessão de ares e sons. Às vezes, chegamos mesmo a repetir uma dada expressão com duas acentuações diferentes, por exemplo: “Eu não admito isso! Eu não admito!” ou “Isso é assustador, é á-ssustador!” (aliás, essa não é uma característica apenas do português; está presente no inglês, no francês, no espanhol e os exemplos são de tal forma abundantes que seria demasiado citá-los).

Porém, nem sempre o acento tem a função de reproduzir a fala, aliás, o canto não é somente uma “fala disfarçada”, uma voz que esconde e esteticiza o colóquio cotidiano, nada disso. A voz na canção é uma série de coisas, inclusive a fala, mas muitas vezes pode se portar feito melodia pura, feito música apenas, feito som. Ademais, a palavra-canto pode ser também, em algumas situações, voz poética.

Em “Eu vim da Bahia”, há passagens nas quais as distribuições acentuais não nutrem quaisquer relações diretas com a fala, estando presentes apenas com o objetivo de criar assonâncias que garantam estabilidade fonológica ao tecido poético. Isso se dá, por exemplo, no trecho “A Bahia que vive pra dizer”. Nele, podemos observar que o cantor acentua todos os fonemas que possuem a letra “a”, com

exceção do primeiro “Ba” de Bahia. Tal reiteração propõe alguns efeitos sobre o ouvinte: primeiramente, ele cria uma unidade pela assonância, ou seja, a acentuação iterada do fonema “a” faz com que, independente do fluxo melódico ou da sílaba tônica, essa semelhança seja escutada para fora do desenho de rimas e sons que existem no segmento. O cérebro passa a esperar o próximo “a” acentuado e, quando ele vem, o prazer inconsciente da recompensa o alcança. O gozo em vermos confirmado um padrão sonoro é tão grande que “escolhemos” não perceber a “artificialidade” contida no fato de a preposição átona “pra” vir acentuada como tônica. Isso só é possível, porque o cantor, em seu malabarismo, desnorteia a percepção do ouvinte, que passa a privilegiar essa sinfonia de ás acentuados como ponto de referência mnemônica, em detrimento de uma coerência maior em relação à fala cotidiana. Em outras palavras, a construção de padrões de fixação trecho a trecho permite à memória se situar, ter pontos de apoio, cordas onde se agarrar, que com a fala normal não seriam possíveis.

Um segundo efeito dessa reiteração exagerada é, paradoxalmente, o surgimento crescente de um desejo de ruptura com o padrão inventado. Em outras palavras, a quebra desses padrões e sua imediata reconfiguração afasta o perigo de uma monotonia indesejada e permite ao ouvinte estar continuamente atualizando sua escuta, sem que haja necessidade de ruptura na estrutura geral da canção ou de sua finalização precoce. Aliás, João Gilberto é bastante conhecido, quase ao ponto da anedota, por repetir várias vezes um mesmo tema com pequenas mudanças vocálicas e harmônicas. A manipulação (afirmação/ruptura) das expectativas do ouvinte trecho a trecho é que permite sustentar a vivacidade dessa repetição.

Todavia, é importante ressaltar que João Gilberto não é o único, mas somente um entre muitos cantores a adotar estratégias fonéticas para “jogar” com sua audiência. O que o torna especialmente interessante para este trabalho é o fato de que esse cantor fez desse jogo linguístico-musical um ato tão consciente e extremo, que se tornou a condição fundamental de sua existência artística. Porém, não é incomum que intérpretes, para criarem uma identidade própria, invistam na mudança de acentos, de prosódia, de vigor (volume), com a finalidade de gerar novas expectativas em relação a determinado trecho de canção, expectativas essas que poderão ser confirmadas,

adiadas ou frustradas (no sentido de causar surpresa) para a dor e a delícia do ouvinte-interlocutor.

3.3

O acento como recurso enfático

Existem ainda outros momentos na canção em que o intérprete aproveita o deslocamento de acentos para dar ênfase ao que está sendo dito. Há um trecho, por exemplo, em “Eu vim da Bahia”, que João acentua quatro vezes seguidas a preposição átona “pra”, aumentando sua intensidade a cada repetição, ou seja, o próximo “pra” tem escalonadamente volume maior, mais decibéis, ganho na vibração da fonte sonora em relação àquele que vem antes.

“Pra cantar”; “Pra sambar”; “Pra valer”; “Pra morrer de alegria”: aqui, não se trata absolutamente de criar uma ilusão com a assonância da letra “a”, e sim de fazer uma analogia com a fala cotidiana. Como dissemos anteriormente, em nosso discurso diário o deslocamento do acento tônico para partículas átonas costuma acompanhar momentos de muita ênfase. Apenas se estamos sobremaneira envolvidos em determinada situação ou discurso, lançamos mão desse recurso. É por isso que, mesmo na fala, esses momentos não duram longos períodos, pois essa tonificação “artificial” tem a característica de atrair para si atenção demasiada, sendo, por essa razão, difícil de ser sustentada por muito tempo.

Já no caso da palavra cantada, a música (melodia, harmonia, ritmo) atenua um pouco esta impressão de se estar diante de um artifício, atuando como um fator de suavização e “naturalização” dessa ferramenta prosódica, pois, ao adentrar o discurso linguístico disfarçado de discurso musical, o deslocamento acentual aproveita-se das notas agudas e do balanço rítmico para criar sua carga enfática sem despertar a desconfiança de quem o escuta.

João aplica tal estratégia logo no início da canção em análise, com a preposição “DA” sendo acentuada em espelho duas vezes seguidas (“Eu vim DA Bahia cantar”, “Eu vim DA Bahia contar); e mais a frente com a preposição “NA” (“NA Bahia que vive pra dizer”). Aliás, não por acaso as acentuações das preposições

precedem a palavra Bahia. O fato é que o mote da canção são as virtudes desse lugar que tem mãe Iemanjá de um lado e o Senhor do Bonfim do outro (lugar que ensina como se faz pra viver, onde se morre de alegria, etc.). Esse lugar sagrado e feliz, do qual o sujeito que canta morre de saudade, só poderia mesmo ser evocado com um alto coeficiente de emoção; e é exatamente essa a função do deslocamento acentual que recebe a preposição: antecipar o estado emocional com que o intérprete evocará, logo em seguida, a sagrada palavra “Bahia”.

3.4

A intensidade, a articulação e a síncopa – a rima em sentido lato

Algumas vezes, porém, não é possível discriminar somente um elemento material e analisá-lo separadamente. Existem momentos em que eles estão de tal forma amalgamados que não há como nem porque dicotomizá-los. Ainda em “Eu vim da Bahia”, temos uma passagem interessantíssima que demonstra a associação do aspecto da intensidade com outros atributos do som. O trecho em questão é: “Onde a gente não tem pra comer”. Aqui, temos a acentuação em paralelo dos fonemas “on” “en” ao” e “em”, mais uma vez articulados no espaço musical da síncopa. Esses fonemas não rimam entre si se pensarmos rima do ponto de vista tradicional (coincidência de fonemas no interior do verso ou, mais tradicionalmente ainda, a partir da última vogal tônica de cada verso). Pelo contrário, cada um utiliza uma vogal diferente (à exceção de “em” e “en”).

Contudo, do nosso ponto de vista, rima é qualquer paralelismo sonoro que atue sobre a obra de modo fundamental, agindo como elemento estruturante e funcionando como ponto de fixação para a recepção, de modo a estabelecer acusticamente padrões que se repitam no tempo e mnemonicamente possam ser identificados como ciclos. Por isso que, mesmo não sendo rimas ortodoxamente falando, os fonemas citados funcionam como se fossem, fornecendo aos ouvidos sensações análogas àquelas da rima que ocorrem provocadas pela coincidência de fonemas. E tal qual acontece com a rima tradicional, tais fonemas são acentuados,

aumentados em intensidade, destacados do resto da linha melódico-linguística pelo acento.

Entretanto, o acento vem apenas para destacar características que já estão presentes no próprio corpo dessas partículas, ou seja, sua ditongação e sua nasalização. Aqui temos um paralelismo estrutural curioso: dois fatores estruturais, um linguístico e outro musical (respectivamente a acentuação silábica e a síncopa musical) enfatizando dois fatores de fixação (a ditongação e a nasalização). Isso evidencia a busca do intérprete (consciente, intuitiva ou ambas) por padrões de simetria que transcendam a simples coincidência de vogais.

O jogo agora está no pleonasmo de paralelismos em que os elementos estruturantes são: 1) ditongação; 2) nasalização; 3) síncopa; 4) acentuação. O desejo de “rimar” é tão cabal que o “on”, na palavra “onde”, é transformado foneticamente de [õ] para [õu] com o objetivo de entrar em fase com os outros fonemas do trecho, de modo que, nessa parte, teremos uma “rima articulatória perfeita”, se é que podemos dizer assim, formada por quatro ditongos nasais sincopados e acentuados, a saber: [õu]; [ěi];[ău]; [ěi].

3.5

Reflexões acentuadas

Não há como se aprofundar na produção de sentido da voz poética e, por conseguinte, da palavra canto, se não tivermos apreço por essas pequenas construções de padrões estéticos que agem na fronteira entre língua e música, padrões sonoros que reorganizam a produção de sentido e que propõe ao ouvinte a constante atualização semântica a partir de proposições acústicas.

Se apreciamos esse jogo e nos dispomos a jogá-lo, então a arte do cantor passa a ser uma possibilidade de descobertas quase infinitas, pois há formas as mais variadas de se propor padrões de escuta, os quais, por sua vez, serão sempre ressignificados a partir da percepção do próprio ouvinte. Daí, termos interpretações de canções que para alguns são verdadeiras epifanias, enquanto que para outros “deturpam” o sentido “original” de uma determinada música.

Trata-se, enfim, de um pacto em que aquilo que está em questão é a interação entre jogo e jogador, mas antes de mais nada, é necessário ter expectativas em relação ao que se ouve, pois é a partir dessas expectativas que os castelos se erguem e são postos abaixo. Sem expectativa não há escuta e sem escuta não há jogo poético possível no campo da palavra sonora.

4

Timbre

De todos os elementos materiais da voz, o timbre é, sem dúvida, aquele que a reveste de maior carga pessoal. O timbre é comumente chamado de “a cor do som”, justamente porque seu “colorido” define as propriedades mais primárias de uma determinada sonoridade. No âmbito da palavra-canto, podemos apelidar o timbre de “RG vocal”, configurando um selo de identificação tão forte que, se determinado intérprete possui um “timbre” muito autêntico, costumamos dizer que sua “voz” é autêntica. A presença desse aspecto sonoro é de tal modo efetiva, que se confunde com o próprio som em seu espectro geral.

Todavia, definir semanticamente o que é timbre não é uma tarefa fácil, aliás, sequer acusticamente é algo simples de se definir. Alguns livros, sites e manuais de fonética chegam mesmo a explicar timbre pelo que ele não é, ou seja, pelas características do som que não dizem respeito à intensidade, altura, duração etc. Do ponto de vista acústico, o timbre é a resultante de dois fatores principais: a forma de onda e o envelope sonoro.

4.1

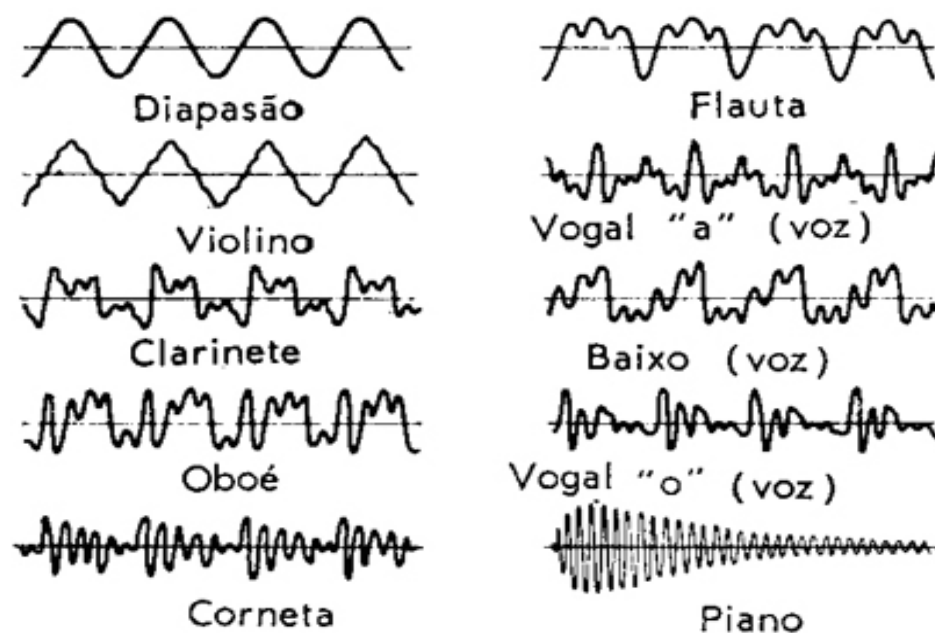
Taxonomia sonora - a forma da onda como fotografia do som

A forma da onda é algo diretamente ligado à frequência, ou seja, quando um objeto capaz de produzir som vibra, ele gera ondas sonoras que reverberam em frequências determinadas. A frequência chamada de fundamental é aquela que escutamos mais nitidamente e a responsável pela sensação de altura. Em outras palavras, reconhecemos as notas musicais por suas frequências fundamentais (falaremos mais disso no capítulo destinado à frequência).

Contudo, sempre que uma fonte sonora emite determinado som, ela não emite somente sua frequência fundamental, mas várias outras frequências harmônicas que unidas formam um desenho de onda. Esse desenho, ao qual chamamos “forma de

onda”, aparece na tela de um computador como um emaranhado pictórico de curvas, cristas e vales. Essas curvas, cristas e vales, por sua vez, são afetadas pelas formantes, ou, mais especificamente no caso da voz, pelas ressonâncias dos harmônicos parciais no interior do trato vocal, os quais terão suas amplitudes reforçadas pela reverberação.

O resultado desse somatório de fenômenos acústicos é o que chamamos em realidade de timbre. Funciona como se fosse uma ferramenta de “taxonomia sonora”, que nos permite distinguir “gêneros” de sons e agrupá-los em espécies. A partir dele, podemos diferenciar, por exemplo, um lá (em 440hz) tocado por um piano, dessa mesma nota apresentada por um violino. Na tela do computador, o timbre ganha cores e contornos próprios, transformando-se em figura ondulosa, em fotografia sonora. A seguir, um exemplo visual de formas de onda distintas geradas a partir de instrumentos diferentes tocando a mesma nota:



Como se pode reparar, embora toquem na mesma frequência, as formas de onda são completamente distintas, o que dá a cada instrumento sua coloração específica. A partir da percepção desses coloridos, podemos organizá-los por semelhança, agrupá-los em naipes, dividi-los em grupos. Parte disso pode ser descrita

como um fenômeno acústico, mas outra parte (a maior) será, como quase sempre em arte, resultado de escolhas que denotam interpretações socioculturais de acontecimentos físicos.

Do mesmo modo se dá com a voz. Há vozes com timbres parecidos, todavia jamais iguais. E como somos humanos, não flautas, temos uma sensibilidade acurada para as diferenças de timbre ligadas à vocalidade e, salvo casos muito específicos, não costumamos confundir as vozes íntimas que nos cercam e com as quais nutrimos uma relação de familiaridade.

4.2

O envelope sonoro – som em cinemascope

Outro fator formador do timbre é o chamado “envelope sonoro”. Se a forma de onda pode ser comparada a uma fotografia do som, o envelope sonoro é, quem sabe, a sua cinematografia. O envelope é a representação do espectro de movimento do som, ou seja, uma síntese que descreve a maneira como ele deixa a inércia para adentrar a mobilidade. Divide-se em quatro partes:

1) Ataque – dependerá diretamente do modo como o som é produzido, ou seja, uma pancada no couro de um instrumento de percussão terá um ataque diferente de um deslizamento de arco pela corda de um violino. O ataque descreve a maneira como um som se inicia, a forma com que a onda se põe em movimento e o tempo que uma nota leva para alcançar sua intensidade máxima.

2) Decaimento – é a perda de intensidade após a explosão inicial. É maior em alguns instrumentos do que em outros.

3) Duração – é o tempo de sustentação sonora da onda. Em muitos instrumentos essa sustentação é controlável, em outros não.

4) Relaxamento – é a maneira como a nota se extingue, ou seja, o modo como ela se esvai no tempo, seu decaimento. Pode ser brusco ou suave, dependendo do instrumento e do músico.

No caso da voz humana, o timbre está diretamente ligado ao falante. Acusticamente ele nos permite saber, inclusive, em muitos casos, se quem fala é

homem ou mulher, velho ou novo, magro ou gordo. Ele nos dá pistas inequívocas do estado emocional do falante (ansioso, exasperado, iracundo, enternecido) tornando-se, por isso, valiosíssimo tanto para a voz poética quanto para a palavra canto.

4.3

O timbre na voz-poética e na palavra-canto

O timbre, assim como outros elementos materiais da voz, não pode ser apresentado pela grafia, não obstante as tentativas indiretas que tentam representá-lo por meio da descrição do estado emocional do personagem. Contudo, como cada pessoa possui um timbre específico, mesmo que apareça para um ator, entre parênteses, a indicação “(exultante)”, em uma peça de teatro, o colorido que sua voz irá adquirir será altamente variável de pessoa para pessoa e, mesmo de dia para dia.

Essa ressalva é importante, pois, no caso da palavra canto e, mais especificamente da música popular brasileira, a busca pelo timbre único e intransferível deveria ser considerada a mais essencial para o cantor. Como já dissemos aqui, corroboramos da ideia de Tatit que a palavra-canto traz em seu âmago ligação direta com a palavra falada, o colóquio, o linguajar cotidiano. E não imaginamos alguém no dia a dia tentando falar com a voz de outrem. Então, se na fala cotidiana, da qual deriva o canto, não procuramos imitar o timbre alheio, porque deveríamos em música popular buscar a padronização do timbre de cada voz ou perseguir um timbre alheio ao nosso, violentando as características singulares e pessoalíssimas de nosso aparelho fonador?

João Gilberto percebeu esse equívoco nas vozes de seu tempo e na sua própria voz que, no início de sua carreira, não passava de uma imitação bem feita dos cantores da era de ouro do rádio, que ele cresceu ouvindo. Apenas numa segunda etapa, após sucessivos fracassos como cantor de voz impostada, o intérprete investiu em seu próprio timbre de voz, chegando aos resultados que o consagraram. Veremos a seguir alguns trechos de canção em que o intérprete utiliza o timbre com alto grau de consciência, articulando-o, como de costume, com funcionalidades expressivas distintas, mas antes ainda temos que fazer uma ressalva em relação ao timbre.

4.4

O timbre através da lente das metáforas

Diferentemente de volume, que é medido em decibéis, ou a altura, que é medida em frequência, o timbre não está relacionado a apenas uma propriedade física. Isso faz com que ele, embora clara e ostensivamente audível, seja difícil de ser descrito, já que sua mensuração não pode ser especificada quantitativamente por um sistema de notação musical tradicional. Há diversas experiências, no campo da música eletroacústica de classificação timbrística de instrumentos, mas seria demasiadamente árido e fugiria ao escopo de nosso trabalho adentrar classificações que, mesmo dentre aqueles que se dedicam inteiramente ao assunto, ainda não são consensuais.

Portanto, abordaremos o timbre como ele se nos apresenta: em suas propriedades adjetivas (macio, áspero, aveludado...) e usaremos a semelhança e a diferença entre timbres para agrupá-los em teias ordenadas de sentido, sem a preocupação de sermos cientificamente precisos. Além disso, utilizaremos a metáfora e o raciocínio analógico para nos aproximarmos desse nítido e obscuro elemento material da voz, pois vemos nesse *approach* o tipo de abordagem que pensamos ser mais prolífica para o campo da literatura expandida e da investigação artística.

4.5

Investigando o timbre, parte 1 – uma visão cinematográfica

O nosso objeto inicial de investigação será o trecho da canção “Eu sambo mesmo”, de autoria de Janet de Almeida, gravada por João Gilberto. Já no final do terceiro verso, “Há quem sambe por ver os outros sambar”, há um jogo com a palavra “sambar” que João utilizará algumas vezes durante a canção e que poderia bem ser chamada de alteração timbrística-articulatória. Essa alteração consiste na mudança de timbre vocal a partir da ausência de articulação precisa das consoantes e da reconfiguração timbrística da vogal. No caso específico, o “s” de “os” e o “s” de sambar são transformados em “z” por meio de uma articulação labial relaxada, flébil,

ou melhor ainda, frouxa; além disso o fonema “am” se traslada em um [ã], que é encurtado e dividido em sua área de ressonância entre a cavidade vocal e nasal. Assim, por meio da pouca articulação labial, fechamento do arco de abertura de boca, levantamento da língua e um leve rebaixamento do palato mole, João obtém uma reconfiguração timbrística radical, como dissemos, transformando o “s” em “z” e desnazalizando em alguma medida o “am” que passa agora a ressoar entre a cavidade bucal e a nasal.

Esse efeito utilizado sobre a palavra “sambar”, embora não tenha um significado relevante do ponto de vista da análise textual, tem relevância funcional dentro da canção, pois antecipa algo que virá a seguir com mais força e importância. O que o intérprete faz aqui se aproxima de um recurso muito usado no cinema: indicar que algo ou alguém terá importância na narrativa, por meio de seu enquadramento em momento anterior ao que tal personagem adentra a trama.

Exemplificando: digamos que um filme está em seu início, a cena se passa em uma mesa de bar. O estabelecimento está cheio e a câmera faz um *travelling* pelo local sem focar em nenhum dos presentes. Repentinamente, porém, ela fecha o enquadramento em uma pessoa determinada. O *zoom* é rápido, mas o plano de detalhe naquela pessoa específica, cuja ação dramática não está, até aquele momento, inserida na trama, deixa uma marca subliminar, todavia indelével, na configuração mnemônica do espectador. Assim, ao travar contato com a personagem mais a frente, ele terá, provavelmente, uma impressão de já a ter visto antes.

Essa estratégia torna-se ainda mais marcante, quando o lugar onde a personagem é vista pela primeira vez traça conexões com seu desempenho no enredo. Dessa forma, a aparição enriquece também sua função dentro do roteiro, acrescentando dados psicológicos que estão ligados ao perfil e à ação da personagem (se ela é, por exemplo, alcoólatra, o fato de aparecer em um bar acrescentará subcamadas que poderão ser atualizadas pelo espectador consciente ou inconscientemente). Esse tipo de técnica, ou seja, a indicação pregressa de que algo ou alguém surgirá no roteiro, também existe na narrativa musical, conquanto sua utilização seja, de modo geral, mais sutil.

4.6

Investigando o timbre, parte 2 – uma visão somática

Na canção “Eu sambo mesmo”, João, tal qual dissemos, operará uma transformação timbrística logo no trecho inicial que, aparentemente, não tem valor expressivo-narrativo. Todavia, essa sílaba nos prepara para uma alteração mais significativa que virá alguns versos adiante, dessa vez de maneira extensiva e com implicações semânticas e somáticas fundamentais. Trata-se do trecho “Porque no samba eu sinto o corpo remexer”.

Nesse verso, o cantor investirá sobre o trecho com voracidade semântica. Tanta vontade que será necessário um silêncio vocal de dois compassos entre a parte citada e a anterior, para que o intérprete tome fôlego e acumule energia suficiente para a empreitada que se seguirá. E o que vem é uma operação fisiológica intensa, que exige a transformação igualmente radical do uso do trato vocal: João lança mão da articulação labial frouxa, da transformação dos “s” em “z” e do abrandamento da reverberação anasalada das vogais, que agora ressoam também na boca e na direção do peito, com um uso discreto de “golpes de glote” (a laringe é posicionada no alto; as cordas vocais coaptam com força e a língua, contraída, recua em direção ao véu palatino).

O resultado desse investimento físico sobre, não mais uma sílaba, e sim sobre uma frase inteira retoma assertivamente algo que fora sugerido anteriormente: o samba – tratado aqui como entidade arquetípica, poderosa e mágica – retira o sujeito de seu estado ordinário de funcionamento e o reposiciona em um devir de felicidade, em um entorpecimento corpóreo, em um verdadeiro transe. Daí, ele não poder ser vivenciado com o mesmo estado de espírito e, portanto, com a mesma voz que o enunciador vinha utilizando até então. Nesse trecho, o eu-cantante está realmente sentindo o corpo remexer, e a voz, que é parte constituinte do corpo que remexe, também vibra, treme e ondula.

Ao nos movimentarmos, quer queiramos ou não, modificamos nossas vozes e se nos mexemos em estado de transe, modificamo-las mais ainda. Mas a transformação vocal que ordena esse período não é somente uma questão individual e

subjetiva da persona que canta. Não se trata de um estado de ânimo pessoalíssimo, fortuito e sem maiores consequências para a trama central da canção. Pelo contrário, o que temos aqui é o cerne da proposição temática, aquilo que sustenta seu eixo: o poder encantatório do samba enfeitiça absolutamente todos gostem ou não.

Em suma, o corpo tomado pelo samba se remexe. E mesmo para quem “não dá valor”, nem “sabe compreender”, ele continuará sendo “quente, harmonioso e buliçoso”. Só que para quem o compreende (a maioria) ele “dá vontade de viver”, enquanto que para quem não o compreende (“a minoria”), ou finge não compreender (“finge que não gosta mas gosta”), o samba causa sofrimento, não por vingança ou por ocasionar desprazer, mas pelo fato de ser um feitiço irresistível que toma de assalto qualquer um que o escute, deixando aquele que “vê alguém sambar” “louco” para fazer o mesmo.

É fascinante reparar que no trecho “faz força , se domina, finge não estar” as vogais são praticamente desvozeadas, enquanto que as consoantes, sobretudo as fricativas e as sibiladas, são aproveitadas na sua máxima potência. Desse modo, as operações fisiológicas que se sucedem no trato vocal refletem aquilo que se passa no campo semântico, ou seja, a oposição contumaz entre o estado psicofísico de quem se deixa levar pelo samba e o de quem a ele resiste. Em outras palavras, à sensação de relaxamento causada pela transcendência somática ocasionada pelo feitiço do samba, opõe-se o esforço de tensionamento necessário para deter o movimento corporal involuntário.

Finalmente, para não deixar dúvidas sobre a relação entre o samba e o transe, o samba e o dionisiaco, o samba e a loucura; o intérprete voltará ainda uma vez ao timbre “ébrio”, justamente ao entoar a palavra “louco”, ao final da música, confirmando a afinidade construída com o que liberta – o samba e seus “sinônimos” (loucura; prazer, vida) salpicados de adjetivos sedutores (quente, harmonioso, buliçoso) – versus a rejeição àquilo que aprisiona (controle, fingimento, sofrimento).

4.7

Reflexão timbrística

Não importa, no caso de João Gilberto, que essas operações se deem inconscientemente, ou melhor, através de uma consciência corporal. O que é relevante são as conexões que surgem entre os elementos materiais da linguagem e suas outras camadas. A repetição e o ensaio obsessivos, traços razoavelmente conhecidos da personalidade do cantor, parecem abrir caminho para o desenvolvimento de novas relações entre os modos de atuação da linguagem que podem parecer insuspeitos numa primeira audição.

Aliás, relações entre semântica e trato vocal são tão verdadeiras, na medida em que se aceita a ideia de verdade artística, quanto qualquer outra relação consagrada pelos métodos de análise tradicionais, como, por exemplo, harmonia e melodia, andamento e dinâmica, ou letra e música. As relações estão sempre ali e nunca estão, dependendo de quem as ouve, atualiza e sobre elas reflexiona.

Neste momento, por uma questão de clareza, o trabalho tomará a liberdade de se descolar de seu objeto condutor, o intérprete João Gilberto, para passear por outras vozes da canção brasileira e estrangeira. Isso é especialmente rico quando se trata de timbre, pois ao caminharmos por diferentes tipos de música, poderemos perceber o quanto a ideia abstrata de uma ressonância específica é importante para a afirmação dos gêneros musicais. Além disso, quando passeamos por línguas alienígenas o estranhamento ou, ao menos para a maioria, a maior distância que temos dessas línguas, permite-nos perceber mais prontamente os elementos materiais da linguagem, ao invés de seus aspectos simbólicos.

Mas antes de darmos este passeio, pensemos por um instante no paralelismo entre os aspectos materiais da linguagem na palavra-poética quando falada/cantada e os elementos estruturais da palavra poética quando grafada. Na palavra grafada, rimas, assonâncias e aliterações assumem um protagonismo estruturante talvez devido à clareza que possuem como partitura fonética. Rimas como: pá e má; pão e chão; poesia e afasia são indicações claríssimas para qualquer execução fonética ou mental, da mesma forma que aliterações como “vozes veladas veludosa vozes” (Cruz

e Sousa) transmitem dados inconfundíveis pra o leitor/executor da obra, sendo inclusive gráfica, visual e imediatamente percebidas.

Todavia indicações de timbre são quase impossíveis de serem fornecidas pelo texto, embora o esforço de uma sugestão possa ser dado pelo contexto. Contudo, no que se refere à palavra-canto, a indicação de timbre é uma característica não somente possível, como inevitável (não há voz sem timbre, como não há palavra sem traço), sendo importante tanto esteticamente, quanto semanticamente, já que funciona como um indicador do estado emocional do falante.

4.8

O timbre e os gêneros

Em algumas entrevistas que concedeu para seu álbum “Estudando a bossa”, o compositor Tom Zé reflete sobre o gênero “funk”, tomando como ponto de partida a canção “Tô ficando atoladinha”, do Mc Bola de Fogo. Tom Zé descreve o refrão dessa música como sendo microtonal, ou seja, a cantora vai subindo a altura da voz em intervalos ascendentes menores que um semitom, sem jamais chegar a atingir a nota seguinte da escala cromática (o intervalo cromático é o menor intervalo que identificamos como nota musical no Ocidente, salvo algumas e deliberadas exceções). Na visão do compositor, essa ascendência seria um pequeno achado que mimetizaria, no plano da voz, a excitação característica do ato sexual.

Trazendo este achado, que acusticamente Tom Zé analisou do ponto de vista da frequência, para o âmbito do timbre, perceberemos que tanto nesse funk, quanto em outros que envolvem reproduções de situações sexuais, há uma recorrência do efeito de outro fator fundamental na mímese da excitação somática, qual seja, o timbre. O timbre feminino, dentro do âmbito do funk carioca (e do funk que, embora não carioca, orienta-se esteticamente por ele) aproxima-se sistematicamente do gemido, do miado, do contorno que emula o tesão em seu estado orgástico. Assim, quanto mais o contexto remete ao ato sexual em si, mais o colorido da voz é diretamente afetado (das Tati quebra-Barraco às Zaqui).

O Timbre também é procurado como “ideia abstrata”, embora de forma muito clara, no rock e seus subgêneros, chegando mesmo a diferenciá-los entre si (O Heavy Metal e seus agudos metálicos e falsetes apoiados x os berros ásperos e guturais do hardcore).

E igualmente os gêneros tradicionais do Brasil têm seus timbres genéricos, como o samba de partido alto e o timbre característico da malandragem carioca, ou o forró pé-de-serra com sua reverberação própria da fala do nordestino “cabra da peste”. São timbres que caracterizam gêneros e chegam mesmo a tornar proibitivo, para quem não os possui ou é capaz de emulá-los, cantar determinado tipo de música. Uma vez que o público passa a atribuir a determinadas características gerais do timbre vocal a própria ideia de “verdade/sinceridade” do que está sendo cantado, ele passa a exigí-lo.

4.9

Estudos de caso: Fagner e Gonzagão – timbres arquetípicos

Por conta dessa “verdade do timbre” um álbum como o do cantor e compositor Fagner, com o cantor, compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga pode soar tão visceral. É que nele, além de todas as belíssimas canções apresentadas, temos a oportunidade de ouvir uma espécie de “tratado vocal” sobre dois modos de emissão vocálica arquetípica de algo que, de alguma maneira, passou a ser culturalmente identificado como “tipicamente nordestino”.

Assim, timbres que, a princípio, seriam antagônicos (um agudo, rascante, jovial; e outro grave, empostado, maduro), terminam por soar absolutamente complementares. Façamos uma pequena análise da canção “Súplica Cearense”, composição de Gordurinha e Nelinho, gravada pela dupla Fagner e Gonzagão, em 1984, mas não trecho a trecho como temos feito até então, e sim sensibilizando nossa escuta para a maestria com que eles dividem as partes da letra e da música entre si, valorizando a melodia e propondo a atualização da letra a cada mudança de intérprete.

Primeiramente, atentemos para o fato de que o Rei do Baião é quem inicia a canção e, de forma alguma, isso é um acaso. O timbre encorpado, o som arredondado e as frequências de harmônicos geradas a partir do grave de Gonzagão reforçarão as notas baixas da melodia, pois esse início de música irá se destacar dos outros trechos por permanecer mais tempo operando na região grave (grave, se pegarmos como referência outras partes da canção que operam em faixas de frequências mais agudas, exceto em seu final).

Embora, as notas entoadas não sejam tão baixas assim para a voz masculina (a nota mais grave dessa parte é um C2, que na classificação tradicional ainda estaria dentro da tessitura de um tenor, por exemplo), o timbre robusto do intérprete empresta a uma nota não tão baixa (do ponto de vista fisiológico) a gravidade subjetiva que demonstra uma postura respeitosa e cauta do falante em relação a seu interlocutor (no caso, Deus). Gonzagão age como o crente suplicante, humilde mas honrado, que, como um bom cristão temente a Deus, dirige-se à divindade em tom solene, respeitador e respeitável. A letra diz:

Oh! Deus, perdoe esse pobre coitado, que de joelhos rezou um bocado, pedindo pra chuva cair sem parar.

Oh! Deus, será que o senhor se zangou e só por isso o sol arretirou, fazendo cair toda chuva que há.

O vocativo aqui não se refere a um sujeito hipotético, não é um subterfúgio linguístico, como “Ó Cristo, essa dor está me matando”. Pelo contrário, nessa frase Deus é real, é o sujeito tangível e poderoso a quem o “pobre coitado” está implorando perdão, mas não o perdão de quem pecou por intenção, e sim por ignorância. Daí, o timbre de voz de Gonzaga conferir ao trecho uma mistura de solenidade e humildade, subserviência e dignidade, acanhamento e coragem. Só assim, poderíamos nutrir pelo pecador uma proximidade empática. Ele não é apenas o “pobre coitado”, ele é o “pobre coitado digno”.

No polo oposto ao padrão vocal de Gonzagão está Raimundo Fagner, com sua voz cortante, áspera, “magra”, de timbre anasalado, espetado e “agudo”. A partir de agora, um outro arquétipo de nordestino, não muito afeito a formalidades, com pendor cultural para a proximidade, o sentimentalismo e o afeto, rouba a cena e retoma um outro tipo de contato com Deus que tanto caracteriza a feição que a religião católica tomou no Nordeste (haja vista o exemplo de Santo Antônio, virado de cabeça pra baixo até que traga a pessoa amada).

Fagner adota, para falar com o Senhor, um tom desbragadamente emotivo, carnal e, poderia se dizer até, infantil; a relação com a figura divina, que em Gonzagão estava mais para rei e súdito, investe-se de súbito da carga paternal, da relação pai e filho. Boa parte dessa transformação está naquilo a que estou chamando genericamente de “tom”, mas que, na verdade, são nuances de voz perpetradas vocalmente a partir da utilização do timbre característico do intérprete cearense. Fagner entra em cena no mesmo momento em que os diminutivos adentrarão o salão, ou melhor, a salinha, ou melhor, o confessionário e nós poderemos entender de modo cabal a razão pela qual o “pobre coitado” está pedindo perdão: rezou errado!

Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho.

Pedi pra chover, mas chover de mansinho,

Pra ver se nascia um aplanta no chão.

Meu Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe.

Eu acho que a culpa foi desse pobre que nem sabe fazer oração

Essa alternância de timbres, ora solene e respeitosa (com Gonzaga), ora suplicante e filial (com Fagner), tem dentro dessa música uma função muito mais ampla do que um simples adorno. Ela é a própria respiração da canção, pois faz com que uma construção melódica curta (embora potente) seja capaz de se reoxigenar a

cada troca de cantor e desse modo garantir o fôlego necessário para receber sobre si distintos trechos de letra que sustentarão a narrativa dramática até o seu fim. Aliás, no final da canção, como uma confirmação do caráter fundamental da alternância vocal entre os cantores, eles repetem a frase “que sempre queimou o meu Ceará” quatro vezes – uma vez separados e duas vezes com as vozes sobrepostas – o que funciona quase como uma explanação discursiva, uma retomada didática daquilo que foi utilizado na música inteira como estratégia comunicacional.

É importante reiterar que em música popular não se esperam tratados assinados pelos cantores, compositores e arranjadores sobre suas técnicas discursivas. Não é tradição das formas populares de arte redigir e sistematizar suas estratégias estéticas. Contudo, como elas são linguagem estão lá, existentes, prontas para serem fruídas das mais diversas maneiras. Aliás, a construção de escutas ampliadas e diversificadas de um material tão farto em ideias (algo que vem se multiplicando, tanto dentro quanto fora da academia, no Brasil e no exterior) é um desdobramento saudável de uma prática artística percebida cada vez mais como singularidade híbrida e menos como um “não algo amalgamado”.

4.10

Estudo de caso: Beatles em “Oh! Darling”

Agora, passemos a uma outra análise, dessa vez em língua inglesa, da canção dos Beatles “Oh! Darling”, atentando para a maneira como o timbre pode reconfigurar uma música. “Oh! Darling” é, do ponto de vista de sua estrutura melódica e harmônica, bastante semelhante à do Rhythm and Blues de Nova Orleans, da década de 50 e início dos 60. Assim, poderia soar apenas como “uma canção feita por garotos brancos procurando imitar os negros da Louisiana”. E se fosse apenas isso, não estaria mal, já que além de brancos, os garotos em questão eram ingleses. Entretanto, aqueles não eram quaisquer garotos brancos ingleses, mas os Beatles, e eles não jogavam para perder. A interpretação de Paul McCartney instaura na música novas dimensões, além das já citadas, que vão diretamente ao encontro de nosso

estudo, pois é no contraste timbre x letra que “Oh! Darling” deixa o plano da imitação para se tornar uma invenção.

A letra começa com uma interpelação direta e uma promessa (“Oh! Darling, please believe me. I’ll never do you no harm); em seguida o eu-cantante implora (I’ll never make it alone” e “Believe when I beg you”); até aqui, temos um rapaz bem comportado, algo submisso é verdade, mas amoroso. O timbre suave, claro e cristalino não deixa que pare qualquer dúvida sobre a candura de seu amor. Até que: “When you told me You didn’t need me anymore”; o monstro aparece. O timbre passa de 0 a 100 em matéria de aspereza, subitamente sai do terreno da suavidade e chega ao máximo esgarçamento, vira rasgo, agora é grito e, certamente, suas formantes, caso fossem fotografadas, teriam alcançando níveis elevados de amplitude. Desse modo, muito antes que ele fale que está próximo de um “break down”, nós estamos fartos de saber que ele perdeu completamente as faculdades da razão.

Nesse momento, é apropriado pegarmos uma pequena estrada lateral para falarmos um pouco sobre a natureza acústica e articulatória do grito. O grito acusticamente é uma emissão vocal que tende a ter em seu espectro sonoro uma curva com picos de alta frequência e alta intensidade, ou seja, o grito tende a se posicionar para o agudo (é o que acontece com as frequências, ou seja, alturas, da linha melódica do refrão da música do Beatles) e volume (há um aumento de decibéis, o que podemos igualmente ouvir no refrão de Oh! Darling).

O timbre se modifica, pois o grito, via de regra, vem acompanhado de forte carga emocional que propala uma modificação intensa no trato vocal. A explosão vocal necessária para a emissão do grito é propiciada por um fechamento da glote, que se dá pelo aperto de uma corda vocal contra a outra; as pregas ariepiglóticas se contraem, as paredes da faringe igualmente, a língua se retrai; isso sem falar no aparelho respiratório. O grito é, enfim, uma ginástica apocalíptica do organismo e a energia necessária para gerá-lo vem, geralmente, de um estado emocional impetuoso e alterado.

Essa é a grande jogada de Paul: após um rio de palavras doces destinadas ao perdão, um rompante de desespero e/ou cólera. Assim, mesmo que a atualização de

cada ouvinte se dê de maneiras diferentes, todos teremos de lidar com o fato de que, neste momento, o eu-cantante foi tomado por uma súbita e violenta descarga emotiva. É válido ressaltar que, em 1969, não estávamos sequer na década em que surgiu o Heavy Metal e seus derivativos, de modo que uma transformação vocal dessa magnitude se tornava um ato ainda maior de ousadia estética. Com a devida licença poética, poderíamos dizer que o esforço articulatório de McCartney é mais letra do que a própria letra. Em outras palavras, o conteúdo lexical serve menos à compreensão do estado de nervos do falante do que suas constrictões glóticas e supraglóticas, ou ainda, o grito.

Entretanto, se olharmos o processo de um outro ângulo, poderemos perceber algo tão fascinante quanto a capacidade da arte de criar mundos, qual seja, a habilidade da arte para, não sendo a própria coisa, ser algo que a apresenta. Se fizermos uma nova reflexão sobre a reflexão anterior, poderemos questionar uma lacuna. Que grito é esse que mantém a afinação? Ou, em outras palavras, que desespero/cólera é esse que consegue sustentar uma frequência X, fazendo soar a série harmônica que nos permite atribuir ao “grito” uma nota?

Bem, acontece que o grito-canto não é o grito-grito, mas um outro grito que nem é canto nem é grito. Um estudo mais acurado do grito-canto, com as ferramentas tecnológicas de que dispomos hoje (assim como de outros elementos vocálicos pouco estudados como o gemido, o sussuro, o choro, a gargalhada, etc) certamente nos abriria um fascinante campo de descobertas, perguntas e reflexões no âmbito da literatura expandida. Por ora, ficaremos com a seguinte proposição: muito do que aparece na canção como realidade é um híbrido entre fala e som. O grito de Paul é, do mesmo modo que a palavra-canto, um grito-canto, situado em algum lugar entre a emissão vocal cotidiana do ato comunicacional, com sua função precípua de transmitir mensagens, e a palavra poética, com sua presença material e carga simbólica.

A análise dos elementos materiais da voz não é uma ferramenta de atribuição de valor. Portanto, ela não precisa se prender a gêneros, assim como não define qualidades supostamente intrínsecas deste ou daquele trabalho. Atentar para os aspectos sonoros envolvidos na produção de sentido é uma maneira de compreender

um pouco melhor as estruturas de construção da canção, o que não quer dizer, como advertimos no início da introdução deste trabalho, vivenciá-la no corpo. O corpo tem maneiras distintas de conhecer que são muito próprias e específicas e pensar sobre as coisas não é necessariamente sabê-las.

4.11

Estudo de caso: Mayra Andrade

A observação feita no parágrafo acima é especialmente pertinente para a cantora de quem iremos falar neste momento: Mayra Andrade. A intérprete, natural de Cabo Verde e radicada em Paris, tem entre suas muitas peculiaridades o fato de ser poliglota (fala e canta em várias línguas), além de ter como idiomas nativos o crioulo caboverdiano e o português. Seu português é, no que diz respeito ao nascimento, herdeiro do sotaque lusitano, contudo, Mayra é capaz de falar perfeitamente em “baiano” ou “carioca”. Já o Crioulo é uma língua surgida em Cabo Verde, oriunda da mistura entre o português de Portugal e línguas da Costa da Guiné.

Em 2015, tive a oportunidade de acompanhar uma entrevista com Mayra para a revista Polivox, publicação online sobre música brasileira, e algo muito interessante se sucedeu. A intérprete vinha sustentando a entrevista inteira em português com acento brasileiro, sua expressão corporal era séria e concentrada; sua fala, empostada e algo imponente. De repente, um dos entrevistadores pediu a ela que continuasse a entrevista, por alguns minutos, em crioulo, para que os fãs brasileiros pudessem tomar contato com o idioma que, em suas canções, tanto os encantava. E o resultado foi uma grande surpresa: Mayra não mudou apenas o idioma, modificou-se completamente. O timbre, a altura, a velocidade de emissão da voz, tudo se transformou. Mas não só isso, a postura corporal da deslumbrante intérprete também se transmutou por completo. Ela cruzou as pernas, relaxou os ombros, passou a sorrir mais. Era como se o crioulo a transportasse para camadas íntimas que acessavam lugares de conforto, quem sabe, ligados à infância e à terra natal, seja como for, o fato é que, definitivamente, em crioulo sua fala era mais solar.

Pensei, então, que essa mudança deveria incidir igualmente sobre seu canto e voltei à casa curioso para comparar a vocalidade de Mayra Andrade em diferentes idiomas. Algo que me saltou aos olhos, tão logo iniciei a investigação (e é disso que quero tratar aqui), foi o modo *sui generis* com que Mayra abordava o português do Brasil. Ouvi cuidadosamente 3 canções:

- 1) “Lamento Sertanejo”; de Dominginhos e Gilberto Gil
- 2) “Morena, menina linda”; de Greco Buratto
- 3) “Leãozinho”, de Caetano Veloso.

A característica timbrística que mais me chamou atenção foi a utilização estética e continuada da soproidade vocal. Uma soproidade que não aparece de modo tão ostensivo em crioulo, francês, inglês nem espanhol, e o que é mais interessante, ocorre menos em canções portuguesas do que nas brasileiras. O sussurro, claro, não é uma *contrainte* da língua portuguesa falada no Brasil, nem um chamamento melódico compulsório das melodias daqui (prova disso são as interpretações consagradas dessas mesmas canções pelos próprios compositores de modo totalmente distinto). O sussurro é antes uma escolha da cantora para se apropriar dessas músicas de um jeito pessoal, íntimo, singular.

Isso, somado ao fato de que Mayra considera a canção brasileira uma canção “à flor da pele”, leva-nos a pensar que a intérprete tem com a “língua brasileira” e com a “música brasileira” uma relação de carnalidade, como diria Zumthor, ou de “chamego”, como diria, talvez, Dominginhos. Afinal, o sussurro é algo que está bastante ligado ao desejo, ao flerte e até ao ato sexual e, assim como o murmúrio, costuma ser usado como elemento ativo no jogo de sedução.

Contudo, o sussurro e o murmúrio também aparecem na fala como timidez, hesitação e polidez, o que o coloca sob a égide do ambíguo e lhe dá algo de misterioso. Desse modo, ele tanto pode servir para lamentar a solidão (e quem sabe, com esse lamento atrair para si a atenção e o desejo de outrem), quanto pode servir para cortejar o menino bonito que sai do mar e desfila ao sol (no caso de Mayra, uma corte mais sutil do que o deslumbramento incontido de Caetano).

O sussurro pode também emprestar ao ato explícito de sedução certa melancolia, uma tristeza enternecida de quem já vislumbra no ato de amor, antes mesmo que se consume, a “solidão fim de quem ama”. O sussurro é, enfim, um coringa, que traz consigo sentimentos extremos. De algum modo, é o espelho do grito, que abordamos quando falamos dos Beatles, e é mesmo curioso que, foneticamente, seja quase tão problemático para o aparelho fonador quanto aquele.

O sussurro exige do trato vocal uma movimentação atípica: pregais vocais aproximadas na parte anterior, aritenoides afastadas, glote intercartilaginosa aberta, cordas vocais que são estreitadas, mas não vibradas. Do ponto de vista fisiológico, Murray Schaffer – compositor, professor e musicólogo – descreve-o do seguinte modo: “O sussurro é o resultado de uma corrente turbulenta de ar passando pelas cavidades vocais, mas ao qual falta a ressonância produzida pela vibração das cordas vocais. Percebe-se que uma palavra sussurrada não vibra, tendo-se o dedo na garganta. Quando as cordas vocais não são empregadas, os efeitos acústicos são constantes e quase invariáveis; isso quer dizer que a fala sussurrada não tem inflexão, não pode ser cantada.” Obviamente, Schaffer não conhecia Mayra Andrade.

Brincadeiras à parte, vale para o sussurro a mesma observação que vale para o grito. O sussuro-canto é uma emulação do sussurro-sussurro; faz uso de seu aspecto sonoro, de sua aparência vital, mas retoma a vibração das vogais em seus finais, fixa frequências iniciais, transforma-se suavemente em murmúrio (que pode ser entoado), combina, enfim, características da fala sussurrada com parâmetros de fixação musical. E o resultado não é representação de nada, mas apresentação de um novo estado sonoro, que, como já dissemos, chama-se palavra-canto. E a palavra-canto, como disse Augusto de Campos não é a palavra grafada, nem a palavra falada, mas a “outra coisa”.

Por isso, o português brasileiro, ao ser cantado por Mayra, não segue o timbre da fala da entrevista, do mesmo modo como o crioulo da fala doce da intérprete transforma-se, ao ser entoado, em uma língua poderosa, bem articulada, ciosa de si e de suas capacidades musicais. Sem dúvida, é no crioulo que a voz da cantora assume todas as fascinantes idiossincrasias que trazem tudo de África, tudo de mundo e tudo de Mayra. Aparecem os ruídos, as “sujeiras”, os “drives” (um som rasgado, também

chamado de vocal fry, que pode ser feito com articulação do palato mole ou dos músculos da laringe), todos os efeitos vocais, enfim, de sua própria voz. Ao cantar em caboverdiano Mayra é doçura nas vogais, percussão nas consoantes, juntamente com rouquidão, sussurro, melismas, glissandos e tudo o quanto nas outras línguas será aproveitado com maior parcimônia.

A impressão que fica é a de que o crioulo é o reservatório musical onde a intérprete vai mergulhar seu balde e recolher a água abundante que se espalhará de maneiras variadas pelas outras línguas em que canta. O Francês tende a ser levado com uma vocalidade contínua e menos quebras vocais. A voz ganha uma feição mais aguda (não o agudo das frequências, mas a sensação de agudeza que emana do timbre). O som reverbera próximo à cavidade nasal e evoca, ao longe, as antigas cantoras da “chanson française”.

O canto em inglês é curioso, pois mostra uma faceta de Mayra que fica um pouco escondida em meio a uma personalidade musical tão marcante: a intérprete parece buscar um cruzamento entre sua identidade pessoalíssima e algum traço que lhe pareça paradigmático das vozes que entoam naquela língua e que lhe possam servir de referência. Em “I used to call it Love”, a intérprete não economiza no vocal fry, que perpassa toda a letra, desde o início até o refrão. O vocal fry tem sido uma técnica de emissão vocal bastante utilizada na música cantada em inglês (de Gwen Stefani a Amy Winehouse), sobretudo pelas cantoras de música pop que flertam com a música negra.

Em outras palavras, podemos dizer que o(s) canto(s) de Mayra parte de uma fonte pessoal e singular, para o genérico e universal de cada idioma (aquilo que ela percebe como sendo traço constitutivo daquela língua). O interessante aqui é perceber que essa busca se coaduna com a feição da canção que está sendo interpretada, mas a transcende, tornando-se uma procura do ethos linguístico e não exatamente do musical. Aqui, retomamos nossa discordância pontual com o epíteto de “não-linguístico” que Zumthor atribuiu aos elementos materiais da voz. Talvez nada seja mais linguístico do que eles, embora não lexicais.

4.12

Reflexão timbrística 2

As línguas, em geral, possuem um conjunto de sonoridades que atuam diretamente sobre a produção de sentido, por isso cantar em outro idioma é necessariamente um processo de reconstrução linguística. Por isso é praticamente impossível para um estrangeiro tornar-se um grande cantor de partido-alto. O problema não é musical, é linguístico. Quando a música traz em si um caldo cultural muito presente (por exemplo, a fala da malandragem de Madureira – refiro-me aqui ao Cacique de Ramos e à constelação de sambistas que de lá saiu), a vivência linguística (não só lexical, como timbrística, entoativa, acentual etc) é que torna verossímil o alcance de um resultado musical que apareça para o ouvinte como “verdadeiro”.

Daí, termos discos de samba, como o “Casa de Samba”, lançado na década de 90, que atraem pelo inusitado, embora tragam algum grau de desconforto ao ouvinte, justamente por trazerem para o universo do samba alguns cantores que estão distantes dele. Esse “desconforto” em escutar, por exemplo, um roqueiro entoando um samba nada mais é do que o choque entre a audição de determinados elementos materiais da voz que atribuímos a um certo estilo/lugar e as inflexões culturalmente demarcadas que esperamos encontrar em um universo linguístico-musical específico.

Não há canto popular que não traga por trás de si uma fala e não há fala que não seja uma dicção. Podemos, é verdade, ter dicções menos ou mais marcantes, menos ou mais características, mas há sempre uma dicção. Ao pensarmos em cantores como Caetano Veloso, uma das coisas que nos impressiona é sua capacidade de, ao longo de uma carreira duradoura, ter sido capaz de passear por universos linguísticos muitos destoantes; universos que poderíamos até, a princípio, pensar como excludentes.

Contudo, o intérprete foi habilidoso o suficiente para encontrar pontos de interseção entre sua vocalidade pessoal e a vocalidade genérica (todavia caracterizadora) do grupo de força cultural no qual aquele complexo linguístico está inserido. Assim, se pensamos a língua como um complexo cultural e não apenas como uma ferramenta comunicacional, teremos uma ideia mais nítida do quanto essa versatilidade é difícil de ser materializada.

Podemos ouvir sem estranhamento um baiano cantando determinados tipos de sambas cariocas, mas outros, nem tanto. Por outro lado, é inimaginável para um brasileiro assimilar uma típica canção nordestina que tenha em seu refrão a palavra “córção”, se ela for entoada por um carioca da gema, com seu fonema “o” fechado. O que ocorre é que uma interpretação que não se coaduna com a vocalidade própria do lugar que a música evoca provoca uma ruptura da “impressão de realidade” que a canção, em geral, costuma nos propor. Numa situação em que a fala por detrás da canção é muito marcante, resta ao cantor a estratégia de criar pontos de interseção entre a sua voz pessoal e os traços característicos daquele complexo linguístico no qual a canção está culturalmente inserida, e nem sempre isso é possível.

Frequência

Dos quatro itens principais escolhidos por este trabalho para abordar os elementos materiais da palavra-canto (intensidade, duração, timbre e frequência) deixei frequência por último, pois creio ser o elemento mais difícil de ser investigado com alguma inventividade. A princípio, deveria ser o mais fácil, já que seu parâmetro acústico é claramente explicável (refere-se ao número de ciclos realizados por uma onda sonora em determinado período de tempo, ou seja, quantas vezes ela efetua uma oscilação completa entre seu valor máximo, mínimo e máximo novamente).

A unidade de ciclo por segundo é chamada de Hertz, de modo que se uma onda sonora oscila a 440 Hz, isso significa que ela completa 440 ciclos vibratórios a cada segundo que passa. Muito bem, e o que significa isso para o nosso estudo da canção? Bem, são esses ciclos vibratórios por segundo, denominados frequência, que são interpretados por nossos ouvidos como notas musicais. No caso acima citado, por exemplo, uma onda sonora que completa 440 ciclos por segundo soará, para nós humanos, como a nota lá (o mesmo lá do diapasão).

O que torna a abordagem do tema frequência um desafio não passa por nenhuma questão física de complexa apreensão, mas de um fato simples: estamos estudando a palavra canto e não o percurso melódico. O percurso melódico e suas implicações semânticas, suas interações com o conteúdo da letra, com a conjunção/disjunção, assim como a figurativização, a tematização e a passionalização, entre outras muitas questões referentes ao assunto já foram bem exploradas por Luiz Tatit, e não seria útil nem nos caberia aqui parafraseá-lo, já que suas inúmeras publicações, acadêmicas e não acadêmicas, são bastante conhecidas, claras e inventivas.

Assim, o que faremos neste capítulo é falar das “bordas” da frequência, aquilo que não coincide exatamente com o percurso melódico, porém o enche de vida e personalidade, ou seja, os efeitos vocais. São eles que ajudam a transmitir a essa voz que canta traços de especificidade. São eles que trazem para a melodia o corpo

presente de quem canta. São eles os “ajudantes do timbre”, que vivificam a melodia com as inflexões pessoais. Falaremos de glissandos, melismas e vibratos.

5.1

Vibrato

Começemos pelo vibrato, que é um efeito musical (e aqui nos ateremos apenas ao vibrato produzido pela voz humana) que consiste na variação regular da frequência de determinado som, somada a vibrações sincrônicas de intensidade. No caso da voz humana, essa frequência costuma variar em altura, de modo geral, em um semitom ou menos, dependendo do gênero de música e do cantor. Essa variação constante e periódica da frequência pode cambiar também em extensão e velocidade. Como essas variações mudam de pessoa para pessoa, assim como de estilo para estilo, os vibratos irão se diferenciar bastante entre si, e terão um grande componente pessoal em sua constituição.

Algumas modalidades de canto fazem do vibrato sua marca registrada que, com o passar do tempo, constituem paradigmas que passam a guiar os cantores que atuam em seu campo. Outras vezes, o próprio cantor inventa o seu jeito de produzir o vibrato, fazendo dele uma marca pessoal. O vibrato pode ser produzido de várias maneiras, mas articulatoriamente falando há três maneiras principais de se obtê-lo:

- 1) pela movimentação da laringe;
- 2) pela movimentação do diafragma;
- 3) pela combinação de ambos;

Seu mecanismo fisiológico corresponde a pequenas tremulações do conjunto da musculatura respiratória e laríngea.

O vibrato foi largamente utilizado por cantores da era do rádio, desde Francisco Alves, passando por Orlando Silva, até Nelson Gonçalves e foi um componente importante para a sedimentação de uma maneira de cantar que se tornou paradigma das grandes vozes da primeira metade do século passado. Influenciado

pelo bel-canto da ópera italiana, mas adaptado à malemolência, à rítmica e à fonética do português do Brasil, o vibrato na música popular acabou se revestindo de características próprias, bastante distintas do vibrato na ópera italiana.

Seja pelo uso do microfone, que dispensa a necessidade de uma projeção mais forte da voz como ocorre na ópera, seja por imperativos rítmicos inerentes aos estilos populares (a música brasileira com suas tematizações e balanços característicos, que demandam, por vezes, um ataque mais rápido e seco das notas), seja pela própria disciplina menos rígida do cantor popular (que, de forma geral, tem menos treinamento formal do que o cantor lírico), o vibrato foi aos poucos se suavizando, passando assim a se fazer presente sobretudo nas sílabas tônicas finais das frases musicais, ocasião em que aproveitava as vogais para criar efeitos de passionalização (para usar aqui um conceito de Tatit).

Contudo, embora mantendo a característica do bel-canto de atacar as notas por baixo de suas frequências até chegar na afinação, os vibratos brasileiros foram diminuindo gradativamente seu intervalo de oscilação até chegar, em cantores como Lúcio Alves e Dick Farney, que o utilizavam com parcimônia, menos trêmulo e mais mesclado a glissandos, ou seja, como ornamento na passagem de uma nota a outra (mais próximos, portanto, do jazz). Essa transformação chega a seu momento de ruptura máxima em relação ao bel canto com a maneira de entoar inventada por João Gilberto. Com ele o vibrato se tornará algo tão rápido e discreto que chegam mesmo a afirmar que ele canta sem nenhum, o que não é totalmente acurado, já que ele faz uso de um vibrato sutilíssimo em intervalos bem menores que um semitom e, de modo geral, interligando sílabas distintas, o que dá a impressão de um não vibrato.

Podemos, entretanto, afirmar que João despiu a música do vibrato como ornamento vocal, tornando-o um discreto elemento de ligação que aparece amiúde. Após o golpe com a mão esquerda operado por ele, o vibrato ficará algum tempo marginalizado no cenário da MPB e da música urbana brasileira (embora tenha persistido na voz de cantores que seguiam a velha escola do rádio).

O vibrato tornará à voga, a partir de intérpretes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, que, ao assumirem uma postura crítica em relação aos postulados da bossa nova e dos meios cultos urbanos, tanto em relação aos cantores

do rádio quanto às tradições ditas “regionais”, procuram revalorizar aquilo que havia sido “depurado” pela força intensiva da bossa.

Assim, não parece gratuito que, no final da década de setenta, Veloso tenha vindo a gravar justamente uma bossa nova consagrada, a canção “Eu sei que vou te amar”, apresentando duas vezes o tema inteiro, na primeira vez sem vibrato, numa voz em tom médio-grave sóbrio e contido; para, em seguida, reapresentá-la de modo completamente distinto, oitavando a melodia, e utilizando falsetes e falsetes apoiados, e fazendo largo uso do vibrato como ornamento musical.

Caetano interpretará essa música ao longo da década de oitenta e noventa em apresentações destinadas à exibição televisiva e os vibratos ficarão mais e mais proeminentes. O que fica notório aqui é que, somada à crítica perpetrada pelo cantor, há um desejo de conciliação entre dois modos distintos de enxergar a tradição brasileira, que os tropicalistas deliberadamente tentaram fundir/contrastar em diversos momentos de suas carreiras.

Quando, no filme de Pedro Almodóvar, “Hable con ella”, Veloso utiliza o falsete e o vibrato para interpretar a bela canção “Cucurrucú Paloma”, do autor mexicano Tomás Méndez, essa síntese sonora emerge fortemente. Vemos a herança da Bossa Nova na polidez corporal de Caetano e dos músicos, nos arranjos minimalistas de Jacques Morelenbaum, e na contenção da projeção vocal (do volume); por outro lado, temos o vibrato fartamente espalhado pelas vogais, o falsete que introjeta a mulher no canto do homem, e a dramaticidade quase trágica de uma voz que, sendo contemporânea, ecoa ao fundo traços de Vicente Celestino a Caubi Peixoto, suavizados pela elegância abolerada de Lucho Gatica.

Além disso, é interessante perceber que essa tradição do canto brasileiro, que por sua vez foi influenciada também pelos boleros latino-americanos, retorna à canção espanhola juntamente com sua negação (a bossa-nova). Soma-se a isso, o fato de o filme de Almodóvar ter conexões patentes com traços estéticos do movimento tropicalista, embora, como já dissemos, a figura de Caetano no filme esteja mais próxima da polidez jobiniana ao cantar com Frank Sinatra.

A observação pertinente aqui é a de que dois *approaches* vocais semelhantes como são os de Caetano ao cantar “Eu sei que vou te amar” e “Cucurrucú Paloma”

podem gerar resultados bastante diferentes dependendo do que está em questão. Em “Eu sei que vou te amar” há um jogo de contrastes entre uma primeira apresentação do tema de forma tradicionalmente bossa-novística, com uma segunda, que traz para dentro desse estilo uma característica banida por ele mesmo: o vibrato, ao lado de outra jamais usada, o falsete. Já em “Cucurucucú Paloma”, o vibrato e o falsete transportam para dentro da canção mexicana camadas de desenvolvimento estético que fazem parte de uma síntese operada no âmago da música brasileira, que são, no entanto, redimensionadas, harmonizadas e adaptadas a uma realidade diversa daquela em que se desenvolveram.

Esses paradoxos estéticos só fazem demonstrar que, por mais sincrônica que seja uma análise dos elementos materiais da voz, ela trará sempre em si outra dimensão histórica que pode ser reveladora. A vocalidade não é, em hipótese alguma, uma tábula rasa ou mero acaso fisiológico; a vocalidade é também um percurso histórico, uma intertextualidade corporificada pelo intérprete e uma aquarela de possibilidades que surgem para o cantor que, a todo instante, faz escolhas conscientes e inconscientes sobre com o que dialogar e não dialogar.

O público, por sua vez, participa ativamente dessa construção vocal selecionando, dentre os muitos elementos que formam a vocalidade, quais serão apreciados, negados ou até mesmo escutados. A voz emitida pelo cantor é uma mão estendida, a audição do público é outra mão estendida, a vocalidade é o aperto que se dará entre as duas, conforme angulação, força dos ossos e cartilagens.

5.2

Glissando

Falemos um pouco, neste momento, sobre o glissando vocal. O glissando é a passagem de uma nota a outra, que se dá pelo “deslizamento” da voz pelas frequências que se encontram entre tais notas. Se pensarmos num piano, por exemplo, onde o sistema de notas é temperado, o menor intervalo que o dedo poderá percorrer para deslizar de uma nota a outra é o semitom. Contudo, em se tratando de voz, a nota pode simplesmente escorregar de um ponto a outro, por meio de frequências menores

até que um semitom, para repousar em seu ponto de chegada. O glissando na interpretação da canção pode ser tanto um recurso oriundo do universo musical, ou seja, um efeito que visa a dar maior expressividade à determinada nota, quanto surgir nitidamente do universo linguístico do cantor, constituindo um traço de fala que é musicalmente aproveitado.

Neste segundo caso, um ótimo exemplo é o cantor e compositor norte-americano Bob Dylan. Seu glissando constante é um traço constitutivo do sotaque característico de Minnessota. No caso dele, é a fala quem traz consigo o desenho musical que será utilizado não apenas em um trecho específico, mas ao longo de qualquer canção. Em Dylan, o efeito vocal acompanha claramente a oscilação dessa fala e varia musicalmente de acordo com ela. Um bom exemplo do que queremos dizer está numa apresentação de Dylan, no Newport Folk Festival, em 1964, da canção “Mr. Tambourine Man”. Já na fala que anuncia a canção, antes mesmo que o intérprete comece a cantar, há a presença maciça do glissando, que atravessa todo o percurso linguístico. Logo depois, ele começa a entoar a música e, naturalmente, o glissando, que já estava lá acompanhando a curva entoativa da fala, permanece no discurso melódico.

Em contraponto ao glissando de Dylan, temos o exemplo de Sarah Vaughan. Também adepta do deslizamento de uma nota a outra, Sarah costuma escorregar de um ponto de partida até um ponto de chegada com habilidade inigualável, mas diferentemente de Dylan, seu movimento é musical, à semelhança de um instrumento que percorre as frequências com consciência intervalar, ou seja, está absolutamente atenta a conceitos como afinação, velocidade de emissão, etc.

É absolutamente fascinante entoar junto com esses cantores buscando igualar seus percursos fonéticos. A tarefa é difícilíssima em medidas distintas. Enquanto em Sarah, o desafio é acompanhar sua habilidade e afinação fora do comum e absolutamente virtuosística, em Dylan, a grande questão é lidar com frequências aparentemente menos estabilizadas, menos geométricas, posto que egressas do universo da fala e, portanto, envoltas em uma matemática mais flébil. Obviamente que, tanto em um caso quanto em outro (particularmente falando) os resultados não são publicamente apresentáveis, mas, brincadeiras à parte, a tentativa já proporciona

um grande treinamento auditivo e uma sensibilização em relação ao uso e natureza desse efeito vocal.

5.3

Melisma

Aproveitando essa rápida incursão no universo do Jazz, gostaria de falar um pouco do melisma, tomando como primeiro exemplo a cantora Ella Fitzgerald. Propositamente não estou fazendo, neste capítulo, análise de trechos de música, pois não creio que os efeitos vocais, de modo geral, sejam a melhor forma de traçar relações com letra, melodia, fonemas e intenções. Os efeitos são antes coloridos, adereços, carimbos linguísticos e musicais que o intérprete associa àquilo que canta.

Voltando ao melisma, esse efeito vocal consiste em alternar a altura, ou as alturas, de uma nota (portanto sua frequência) pronunciando uma única sílaba/fonema. O melisma contrapõe-se ao canto silábico, ou seja, aquele que usa uma nota distinta para cada sílaba. Ella Fitzgerald, em suas improvisações repletas de articulação rítmica costuma utilizar fartamente os melismas vocálicos, associados a glissandos, vibratos e outros efeitos. São momentos em que a voz se desliga de sua função simbólica, qual seja a transmissão de um conteúdo linguístico/semântico, para se tornar linguagem musical.

Tatit contrapõe essa transformação da língua em melodia ao gesto oral que caracteriza a fala, destacando que duas gramáticas distintas funcionam conjuntamente no espaço da canção (Tatit, o cancionista, pág15). O melisma é um momento em que as leis musicais passam cabalmente a comandar o processo de produção de sentido, é o momento em que a voz vira um instrumento a serviço de outra linguagem que não aquela da fala como transmissão de mensagem.

Na música brasileira, Jorge Ben é um cantor que se utilizou fartamente do melisma para ir além do conteúdo linguístico e entrar no campo da tessitura musical, no qual certas evocações podem ser melhor trabalhadas e transmitidas. A influência do canto da África setentrional (miscelânea histórica e complexa da cultura árabe, dos bérberes e dos grandes impérios negros) que está presente no jazz, levada pelos

escravos aos Estados Unidos, está presente também em seu canto. Só que, diferentemente do que aconteceu com o jazz, tradição em que o melisma ganhou ares de virtuosismo e precisão instrumental, em Benjor, ele permanece como um recurso musical mais “interessado” em explorar o fonema e suas vocalidades, do que as variações ultracontroladas das frequências.

Em certo sentido, embora a fonte histórica de onde surge o melisma de Ben seja semelhante à de onde vem o de Ella, basta compararmos as canções “The Man I Love”, de George Gershwin e Ira Gershwin, e “Que Nega é Essa?”, de Jorge Ben, para percebermos como as intenções que regem um e outro intérprete na utilização do melisma vocal são completamente distintas, quase díspares. É como se os dois cantores houvessem buscado água numa mesma fonte, entretanto, enquanto um a utilizou para saciar a sede, o outro a usou para enxaguar o corpo.

Para se compreender melhor essa dicotomia, é válido conhecermos cantores que estão próximas a essa fonte de onde veio e continua a vir essa água melismática. Pensemos na fabulosa cantora Oumou Sangaré, de Mali. Em Oumou, encontramos o melisma vocal sento utilizado com uma funcionalidade próxima tanto de Ella quanto de Ben, mas não só. Na música de Sangaré, o melisma é traço constitutivo da canção e não apenas adorno vocal. Ao atentarmos para a circularidade musical de canções como “Moussolou”, notamos que a precisão melismática de Oumou faz de sua voz ora um instrumento poderoso, ora um discurso linguístico-fonemático (e mesmo ambos). A melodia, por sua vez, possui uma única célula geradora que será encolhida e esticada justamente em razão do texto e não de uma melodia pré-existente. Por isso, em Oumou, o melisma é, ao mesmo tempo, efeito e núcleo, voz e instrumento, discurso musical e linguístico sem os quais a canção não se sustentaria.

Daí, podermos pensar em Oumou Sangaré, natural de Mali e, mais especificamente de Wassoulou, região de intensa tradição musical, de onde os etnomusicólogos acreditam haver surgido as raízes do blues, como uma síntese de uma modalidade de canto melismático no qual vão beber Fitzgerald e Ben. Obviamente, estou me referindo não a Sangaré individualmente, mas ao arquétipo de canto do qual ela é herdeira direta (cronologicamente, Oumou é até mais jovem do que Ella e Jorge). Em suma, os dois cantores irão acessar seus melismas numa mesma

região histórico-cultural e dentro de si, mas o utilizarão com finalidades estéticas distintas, que variarão de acordo com as escolhas pessoais, ambiente cultural e necessidades musicais de cada um.

Mood

Antes de finalizarmos este trabalho, queremos dar tão somente uma pincelada naquilo que Augusto de Campos convencionou chamar “*mood*” e que a fonética tratará como sendo o “estado emocional do locutor”. O *mood* não designa um fenômeno acústico em si, mas uma intenção psicológica que atravessa um segmento de fala. Ele modifica acústica e semanticamente aquilo que é dito/cantado dentro de uma determinada cadeia temporal, não chegando a ser, todavia, um elemento material da voz, motivo pelo qual não o investigaremos em suas minúcias.

É válido ressaltar apenas quanto ao *mood*, que ele estrutura uma cadeia de fenômenos complementares. Em outras palavras, ele é a síntese do estado psicológico de um falante, que influencia decisiva e acusticamente o som que é emitido. Tal som, por sua vez, nada mais é do que um acontecimento acústico que se manifesta na fala, por meio de timbre, altura e outros elementos sonoros, estes sim elementos materiais da voz.

Em “Isaura”, de Herivelto Martins e Roberto Roberti, interpretada por João Gilberto, temos um exemplo claro de um *mood* que atravessa todo o refrão da canção e agrega a ele novas possibilidades de significado além daqueles propostos pela música e pela letra.

Ai, ai, ai, Isaura

Hoje, eu não posso ficar

Se eu cair nos seus braços

Não há despertador

Que me faça acordar

Ao ouvirmos o refrão acima, podemos perceber auditivamente o “sorriso” subjacente ao canto que perpassa a fala do cantor. Esse “estado emocional do locutor” parece demonstrar afeto, simpatia, ou ao menos condescendência, em relação aos pedidos de Isaura para que eu-cantante permaneça em casa, para que não vá trabalhar. A percepção desse estado de espírito do cantor, desse aspecto psicológico que transforma, inclusive, a maneira como ele articula as palavras e as projeta no ar, transforma também decisivamente nossa compreensão daquilo que está sendo dito. Ao interagir com o léxico e com a melodia/harmonia, o *mood* translada semanticamente o trecho, levando-nos a processar, de modo distinto do que faríamos caso ele estivesse ausente, a identificação entre o eu-cantante e sua companheira.

Assim, o *mood* sensibiliza nossa escuta para as entrelinhas do som, demonstrando – como em outras análises feitas neste trabalho – que semântica e acústica, recepção e estado psicológico, emissão e carnalidade são fatores indissociáveis para um melhor entendimento do valor global da obra. A partir de uma audição que perceba no todo não apenas a soma das partes, mas uma complexa teia de relações que envolvem inclusive o estado emocional de quem fala e de quem ouve, podemos modificar decisivamente a maneira como atribuímos sentido a determinado trecho ou canção, enriquecendo o objeto de escuta com nossa própria sensibilidade poética.

Conclusão

Na epígrafe deste trabalho, citou-se o poema-indagação de Augusto de Campos, no qual o poeta, ao discorrer sobre a diferença entre a palavra-canto e a palavra-escrita, destaca algumas das características que seriam referentes àquela. Ele enumera, de forma bastante precisa e técnica, elementos que, a partir de sua sensibilidade poética, percebe como sendo atributos singulares da palavra cantada. Campos, em seu poema, assim como Paul Zumthor em seus livros sobre oralidade, deixa-nos entrever a potencialidade de levarmos a cabo a investigação pormenorizada desses “elementos materiais da voz”, suscitando em nós o desejo de lidar com tais elementos sob a égide de um olhar analítico.

Em outras palavras, o material teórico a que tivemos acesso preliminarmente ensinou-nos a vontade de estabelecer um processo de segmentação do objeto analisado, a canção, a partir de uma abordagem empírica, para, em seguida, retomá-lo em sua totalidade corpórea, já no palco da vida. Desse modo, o que procuramos realizar nessa pesquisa foi uma investigação estética fragmentária de alguns elementos materiais da voz que, a partir da leitura de Paul Zumthor, Augusto de Campos e Luiz Tatit, selecionamos como sendo relevantes para nossa construção investigativa.

Os critérios escolhidos para a análise dos elementos materiais da palavra-canto foram a audibilidade por parte do ouvinte, a possibilidade de utilização sistemática (consciente ou inconsciente) pelo artista, além da nossa capacidade para, sem pretendermos chegar a resultados supostamente científicos e irrefutáveis, levantar questões estéticas que julgássemos profícuas para o desenvolvimento de pensamentos referentes à construção de linguagem dentro do contexto de literatura expandida.

Nosso objetivo não foi chegar a um rol exaustivo das propriedades sonoras que interferem no eixo axial de produção de sentido no âmbito da canção, e sim apontar ou, até mesmo recriar, durante o processo de pesquisa, modos de escuta

interdisciplinares ligados ao campo da música, da literatura e da fonética acústica e articulatória. O que nos interessou nesse processo foi abarcar possibilidades de audição que se utilizassem desses saberes, com o desejo primordial de investigar de que maneira os elementos materiais da voz deslocam o eixo de produção e de recepção de sentido dentro do universo da canção.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Martins, 1980.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980, ed Paris: Éditions du Seuil, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes 2003.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In “Magia e técnica, arte e política”. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNAT, Isaac. Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CABRAL, Sérgio. A MPB na era do Rádio. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CLAYTON, Martin. Music, Words and Voice: A Reader, ed. Nova York: Manchester University Press, 2008.

DINIZ, Julio; Giumbelli, Emerson; E Santuza Naves. Reflexão sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2008.

GROSSEL, Marie-Geneviève Grosse; HERBIN Jean-Charles. Les chansons de langue d’oïl – L’art de trouvères. Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

HALLE, Thomas A. Griots and griottes: master of words and music. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

HIRSCHI, Stéphane; PILLET, Elisabeth; VAILLANT, Alain. L’art de la parole vive. Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

LADEFOGED, Peter. A Course in Phonetics, 6^a ed. Boston: Cengage Learning, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Análise da conversação. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000

MATEUS, Maria Helena Mira. Fonética, Fonologia e Morfologia do Português, ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

MEDAGLIA, Julio. Música impopular. São Paulo: Global, 2003.

MENEZES, Philadelpho (org.). POESIA SONORA: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

NESTROVSKI, Arthur Nestrovski (org.). Lendo Música. 10 Ensaio Sobre 10 Canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Entre voz e letra – O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: 2^a ed. Pallas, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis: editora Vozes, 1997 – Vozes.

TATIT, Luiz. O Século da Canção, 2^a. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. A canção, eficácia e encanto. São Paulo: Atual Editora, 2004.

TATIT, Luiz; Lopes. I. C. Elos de Melodia e Letra – Análise Semiótica de Seis Canções, ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

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

TATIT, Luiz. Todos entoam. Ensaio, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

THOMAS, Rosalind. Letramento e Oralidade na Grécia Antiga, ed. São Paulo: Odysseus, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro, volumes 1, 2 e 3. Ed. 34.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

WISNIK, José Miguel. Sem receita. Ensaio e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

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

ZUMTHOR, Paul. *La Poesie et la Voix dans la civilisation médiévale*, Paris: ed. Presses universitaires de France, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*, Rio de Janeiro: ed. Belo Horizonte: UFMGano, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o Inacabamento*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*, 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. (1990), ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*, ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*, Ed. Companhia das Letras, 1993.

Artigos oriundos de sites especializados na web

COSTA E SILVA, Paulo. <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais>

COSTA E SILVA, Paulo. Tim Tim por Tim TIM: A música de João Gilberto. <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/253>

COSTA E SILVA, Paulo. Imbatível ao extremo – Assim é Jorge Bem Jor! <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>

CRISTÓFARO-SILVA, T.; Yehia, H. C. *Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia*. CD-ROM, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012. Disponível para download em: <http://fonologia.org>. ISBN 978-85-7758-135-1.

FREITAS, Wendel de. <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=31731>

PERRONE, Charles. *Poesia Concreta e Tropicalismo*. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo>