DOI 10.20504/opus2019c2504

Actâncias vocais: uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo

Ricardo Alexandre de Freitas Lima
Regina Machado
(Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP)

Resumo: O presente artigo faz parte de um esforço de compreensão sobre o estado da arte de gestos vocais na canção popular brasileira, tomando como referência sua relação com uma tradição estética observada. Parte-se de uma visada autoetnográfica, que situa o pesquisador-intérprete em relação à pesquisa, além de recorrer às ferramentas conceituais e analíticas ligadas ao universo da Semiótica da Canção, tal como a identificação das Qualidades Emotivas da Voz. Recorre-se lateralmente à Teoria Ator-Rede para compreender a configuração da música popular brasileira por meio dos gestos vocais no aqui e agora dessa tradição. Também como ferramenta acessória à análise cancional, recorremos aos procedimentos de Molina (2014) para compreender a interferência dos momentos musicais e das unidades sonoras como elementos intervenientes na construção do sentido da narrativa cancional. A partir da análise trazida para este artigo, podemos perceber como dois gestos interpretativos (de Caetano Veloso e de Filipe Catto) podem interferir no projeto de compatibilização entre melodia e letra de uma mesma canção (*Amor mais que discreto*), oferecendo alternativas distintas à sua fruição. No que tange à relação entre a tradição e os gestos vocais contemporâneos, identificamos formas distintas de seu acionamento, que optam por recuperar o passado ora pelo viés crítico, ora por um outro que revela endosso e elogio. Ora através de uma perspectiva parodística, ora por meio do pastiche. Em algum momento celebrando a tradição, noutro questionando e reinventando-a.

Palavras-chave: Canto popular. Gesto vocal. Tradição. Música popular. Semiótica da canção.

Vocal Agency: Gestural Mapping of Contemporary Brazilian Popular Singing

Abstract: This article is part of an effort to understand the state of the art of vocal gestures in Brazilian popular song especially in reference to their relationship to traditional aesthetics. Having auto-ethnographic aims, it situates the researcher-interpreter in relation to research and uses conceptual and analytical tools linked to the realm of semiotics of song, such as identifying the Emotional Qualities of the Voice. Laterally, we use the Actor-Network Theory to understand the configuration of Brazilian popular music through vocal gestures in the here and now of this tradition. Also, as an ancillary tool to song analysis, we use Molina's (2014) procedures to understand the interference of musical moments and sound units as intervening elements in constructing narrative meaning. From the analysis brought to this article we can see how two interpretive gestures (by Caetano Veloso and Filipe Catto) can interfere in the project of making compatible the melody and lyrics of a song i.e., *Amor mais que discreto*, offering different alternatives to fruition. Concerning the relationship between traditional and contemporary vocal gestures, we identify distinct forms of activation: at times it chooses to recover the past by critical bias, other times by revealing endorsement and praise; sometimes from a parodistic perspective, other times by means of pastiche; at some point it celebrates tradition while at another it questions and reinvents itself.

Keywords: Popular song; vocal gesture; tradition; popular music; semiotics of song.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas; MACHADO, Regina. Actâncias vocais: uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 66-93, set./dez. 2019.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2504

Submetido em 15/05/19, aprovado em 21/06/19.

A chegada do século XXI trouxe aos nossos ouvidos obras de autores e intérpretes associados a uma nova espécie de sensibilidade digital, que, sem desprezar o repertório associado a uma tradição da canção popular brasileira, se deram a misturas num *entrelugar* de influências estéticas e sonoras. Some-se a tudo isso novas possibilidades de produção, distribuição e circulação de canções através do "pavimento" aprumado pela rede mundial de computadores – naquele momento, já portáteis, pessoais e com preços cada vez mais acessíveis. Cunhava-se ali a ideia de algo novo do ponto de vista artístico, mas também, e sobretudo, comercial. Deparávamo-nos com um grupo que se alinhava de alguma forma a um percurso estético e histórico que traz em meio ao seu desenrolar um momento carimbado pelo acrônimo MPB.

Aspectos introdutórios: o gesto vocal como objeto e a tradição cancional

Se nos tempos dos festivais televisivos das redes Record, Excelsior e Rio, quando a MPB foi erigida em siglas maiúsculas, por vezes se exigiu do artista a adoção de um perfil de criação musical referenciado em rotulações e enquadramentos muitas vezes excludentes, localizações estético-comerciais específicas, tudo isso processado por canais institucionais e comerciais consolidados, nesse tempo novo que se instalou nos idos da primeira década dos anos 2000, uma nova postura artística e musical se revelou: algo afeito ao trânsito, trafegando por canais alternativos, acenando para desenquadramentos, para multiplicidades, mas recorrendo a referências tradicionais na busca, ao que parece, de cativar um lugar para si na continuidade da tradição da música popular brasileira. Diz-se de intérpretes e compositores que, por si próprios, e principalmente pelas formas articuladas da mídia, constituíram o que em algum momento fora chamado de Nova MPB. Menos do que decretar uma espécie de "caduquice" da MPB "antiga", à liberdade criativa dos artistas associados a tal espécie de atualização do termo associou-se uma postura que não mais se baseava em dicotomias, rivalidades postiças ou evidentes, mas que os faziam circular por redutos, coletivos, circunscrições culturais, explorando porosidades de todas as ordens, portando e partilhando referenciais estéticos diversos. Mais à moda tropicalista do que àquela que referenciava, recuperando um termo utilizado pelo historiador Marcos Napolitano (2001), os "emepebistas". Ainda, os novos atores que passaram a figurar na cena cancional popular urbana brasileira assumiram, originariamente, a condição de profissionais independentes do *mainstream* – algo que se modificou com o passar dos anos –, associando-se às novas ferramentas de sociabilidade, de comercialização, de circulação de sentidos ambientados na internet.

É preciso destacar que não se trata de discorrer sobre a pertinência de um gênero novo, sobre a constituição de rigores musicais capazes de inaugurar e orientar uma nova forma de realização da MPB, que tampouco é tomada aqui enquanto gênero musical *stricto sensu*. Contudo, as reiteradas designações e etiquetamentos midiáticos trouxeram razão e legitimidade para o uso do termo Nova MPB, referindo-se àqueles artistas que revelam por subsunção uma nova fase da já distendida tradição da canção popular brasileira. Tal menção passou a ser utilizada constantemente e, ainda hoje, mesmo que parcialmente, é capaz de informar e orientar a produção, consumo e veiculação de determinados cantores, cujas carreiras estão atreladas de alguma forma ao impulso operado por meio das mediações tecnológicas e de suas possibilidades. Uma rápida pesquisa na internet é capaz de fornecer um sem-número de listas, agrupamentos e menções acerca dos novos nomes que ocupam a atual cena da música popular, seja lá qual etiqueta se dê a ela. Nomes como Rômulo Froes, Marcelo Jeneci, Cícero, Silva, Tiago Iorc, Tó Brandileone, Tim Bernardes, Johnny

Hooker e Filipe Catto, por exemplo, são regularmente encontrados em reportagens, chamadas de shows e listas de escuta que utilizam o termo MPB ou Nova MPB como identificadores de filiação musical. Neste artigo, trazemos uma análise que toma o gesto de Catto numa perspectiva que o compara com o de Caetano Veloso: dois gestos de uma mesma tradição em constante reordenamento.

Por certo, tomamos aqui como referência histórica e conceitual o fato de que a música popular brasileira em sua forma canção constitui, sim, uma tradição, cujos elementos são filtrados, incorporados e atualizados em momentos distintos por atores alinhados a esta mesma tradição. Portanto, ao nos depararmos com o termo Nova MPB, tendemos a lê-lo não com o afã de quem procura caracterizar ou encontrar uma nova acepção para este constructo social, estético, comercial, mas, de outro modo, como ocorrência própria da tradição em sua faceta dinâmica. Neste caso, buscamos analisar o gesto vocal de intérpretes identificados no aqui agora da música popular brasileira instigados, sobretudo, por aquilo que se pode chamar de gesto autoetnográfico. Assim, pensamos ser possível uma análise que se desloca entre a compreensão da gestualidade vocal de um grupo de cantores tomado como referência estética e a busca deste pesquisador de compreender-se a si mesmo como intérprete na realidade do contexto que se observa. De fato, a experiência pessoal é convocada, principalmente, para construir um recorte, um *corpus* analítico, mostrando um "processo de descoberta" sobre um universo de estudo no qual o agente da pesquisa se vê incluído, "equilibrando rigor intelectual e metodológico, emoção e criatividade" (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 5). O recurso à autoetnografia, tomada como um subgênero da pesquisa etnográfica, "consiste em aproveitar e fazer valer as 'experiências' afetivas e cognitivas de quem quer elaborar conhecimento sobre um aspecto da realidade baseado justamente na sua participação no mundo da vida na qual está inscrito tal aspecto" (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 5). Em síntese, aqui o pesquisador-intérprete se identifica como um cantor ligado à tradição da música popular brasileira, sintonizado esteticamente com uma geração de cantores contemporâneos, o que esclarece seu lugar de fala frente à análise que se segue.

Ao acatarmos a ideia de que existe uma tradição da música popular, admitimos sua validade por meio do acionamento dos trabalhos e convicções legados por dois importantes autores que se dedicaram ao assunto. Marcos Napolitano, ao longo do seu livro *A Síncope das Ideias* (2007), constrói o argumento que nos leva a adotar a noção de tradição para pensar os desdobramentos temporais e estéticos da música brasileira em sua face popular, urbana e comercial. O argumento central da obra diz que

> A música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repertório de memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural do país (NAPOLITANO, 2007: 5).

Como toda tradição, acatando Hobsbawm, trata-se de algo "inventado", o que não implica deslegitimidade alguma. Entende-se tal invenção como "um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica,

visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado" (HOBSBAWM, 1991: 9). O processo em que se institui uma tradição experimenta momentos de reassociações, reordenações, mediações por vezes conflitantes e, mesmo, contraditórias. São momentos em que elementos, em prol da estabilização dos humores e da manutenção da própria condição de tradição, são excluídos, agregados, filtrados, esquecidos, reestruturando e "formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade" (NAPOLITANO, 2007: 6). O autor tenta então nos convencer da validade e da existência de uma "linha formativa" da tradição da música popular brasileira, que se reorganiza de tempos em tempos, motivada por interveniências de ordens múltiplas, tal como por questionamentos estéticos, políticos e comerciais, possuindo importância fundamental para a nossa "autoimagem" musical, tal como para a consagração da música popular brasileira como "fenômeno cultural amplo e complexo". Tal linha formativa é entendida como um paradigma, como referência, régua para balizar as produções musicais. Para Napolitano, esse "alinhavo" passa por três "conjuntos de eventos musicais, articulados por convenções culturais, que envolve determinada 'comunidade cultural' (artistas, produtores, audiência e crítica): samba, bossa nova e MPB" (2007: 6). Para o historiador, são esses três elementos que formaram uma espécie de sustentáculo, de "espinha dorsal" para a ideia de música popular brasileira, grafado em minúsculo: "foram as convenções, os debates, as estéticas e as ideologias" em torno deste alinhavo que confeccionaram a tradição (NAPOLITANO, 2007: 6). Contudo, há de se notar que o autor destaca a porosidade de tal constructo social ao admitir que, apesar de ser alvo de questionamentos e não fazer jus "à riqueza e à diversidade de todas as manifestações no Brasil", também não pode ser tomada como algo estanque, capaz de embotar novidades, sufocar outras contribuições exógenas, vindas de campos e matrizes culturais diversos. Dessa forma, conseguimos identificar produtos, manifestações, ocorrências que não se resumem àquelas situadas na década de 1960 e que fazem parte de uma espécie de reagregação daquilo que se entende por música popular brasileira. Isso se dá quando elementos regionais ou estrangeiros (o maracatu ou o rock, por exemplo) são admitidos e incorporados à produção musical popular. Quando nos deparamos com termos como Nova MPB, buscamos entendê-los como mais uma faceta do processo de triagem e mistura que dinamicamente alimenta o passado, que caracteriza e dá unidade a essa tradição. Ao passado de uma tradição cumpre o exercício de normatizar as práticas, aparando arestas, deglutindo variações, tornando-as próprias, criando uma forma nativa de ser aos elementos que poderiam soar perturbadores à invariabilidade ilusionada pela prática instituída.

Por falar em triagens e misturas, outro autor que nos ajuda de forma complementar a pensar o caminho da música popular pelo viés da canção é o compositor e linguista Luiz Tatit. Podemos dizer que o autor pensa também numa tradição, mas que, porém, se institui com a "era dos cancionistas", que são os "bambas da canção", afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes, numa noção estética que, desde os primórdios do século XX – nos termos do autor, o século da canção –, sempre esteve ligada ao entretenimento (TATIT, 2008: 40). Para Tatit (2008: 44), a canção firmou-se como a maior representante do universo musical popular brasileiro. Tal convicção o fez indicar que "o gênero canção virou a música do Brasil e, a partir do movimento bossa nova, a música brasileira de exportação". Assim, fica evidente que os desdobramentos do gesto cancional expostos pelo argumento do autor se fazem equivalentes, ao menos em termos, àquilo que Napolitano indica como as ações e vestígios históricos que configuraram a tradição da música popular brasileira. Tatit (2008: 70) afirma que

> A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser ditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade.

O gesto cancionista atrelado ao seu princípio entoativo, segundo Tatit, se firma na história da música popular brasileira na década de 1930 (TATIT, 2008). Contudo, existe um antes e um depois que tocam a contemporaneidade. Os gestos e a produção de canções se institucionalizaram, se consolidaram, promovendo e nos entregando um rastro capaz de evidenciar a tradição pelo viés cancional. Tatit parte de uma observação histórica, cuja chave de leitura se dá por processos intitulados como triagens e misturas. O autor, de fato, se esforça por caracterizar o que chama de "sonoridade brasileira", para, então, percorrer o trajeto dos contínuos (re)arranjos históricos da canção. Um traço fundamental para sua perspectiva é a oralidade que impregna nosso fazer cancional, engendrando o *modus operandi* dos compositores populares. Este princípio capaz de proporcionar a "verdade enunciativa" das canções populares é tido como "centro propulsor de soluções" e, também, coloca-se como peça fundamental para a compreensão da chave histórica que Tatit propõe. São quatro os processos de triagem e um de mistura que compreendem a tradição da música popular brasileira em sua forma canção, a saber:

A primeira triagem se dá por ordem técnica, uma vez que os recursos disponíveis para a gravação (e consequente comercialização) da canção popular extirpou toda a sonoridade refratária – aquilo que era inadequado e incompatível com os meios de registro sonoro – às suas condições/limites de produção[1], estabelecendo um primeiro filtro. A segunda triagem diz respeito à constituição de uma forma ideal para a canção brasileira voltada para o consumo. Neste caso, Sinhô[2], o principal "cartaz" de então, é tratado como agente importante ao estabelecer e repetir determinado formato que se consagrou: refrão com primeira parte e uma variação melódica como segunda (demais estrofes da canção). A terceira triagem é entendida por Tatit como de ordem estética e se consuma com o advento da bossa nova. Para o autor, houve um combate frontal aos excessos musicais e semânticos, selecionando e estabelecendo os recursos essenciais para a criação de uma espécie de canção absoluta. A bossa nova evitou tudo aquilo que poderia, por exagero, obstruir o *modus loquendi* do cancionista. Segue-se a isso a mistura. Trata-se da intervenção tropicalista, que "promoveu a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira" (TATIT, 2008: 103) até aquele momento. O autor afirma que foi a primeira vez na tradição da canção popular que "a mistura não se processou naturalmente e seu surgimento abrupto surtiu efeitos de tratamento de choque sobre a MPB da época" (TATIT, 2008: 104). A tropicália fez da mistura uma ordem, recuperando repertórios defenestrados, ampliando a área de contato com outros elementos culturais, agindo por incorporação e fusão, bem aos moldes

[1] Sonoridades que dependiam diretamente da expressão corporal, que eram marcadas por um volume percussivo além das capacidades de captação, que continham uma complexidade Sonora (música erudita), foram tomadas como refratárias ao processo de gravação disponível. Elegeu-se como sonoridade ideal aquela centrada na emissão vocal (melodia e letra) com controle e seleção cuidadosa dos instrumentos que a acompanhavam: o samba de partido-alto.

[2] José Barbosa da Silva. Cantor, compositor, pianista, simbolicamente coroado como Rei do Samba em 1927.

oswaldianos[3], cuja deglutição antropofágica seria a forma primordial de estabelecer o amálgama cultural peculiarmente brasileiro. Por último, temos novamente uma triagem. Agora, de ordem mercadológica. Tatit define assim:

> [...] se as três primeiras triagens já traziam o mercado de disco como pano de fundo de seus processos de extração, esta última elegeu explicitamente o consumo como critério maior para a caracterização de seus modelos. Os verdadeiros sujeitos da quarta triagem foram os representantes de empresas que respondiam pelo perfil artístico dos grupos e pelos acordos com os veículos de divulgação (TATIT, 2008: 107).

Na quarta triagem, o mercado procurou equilibrar a cena com canções passionais, tematizadas e figurativizadas de músicos brasileiros, já que a "paisagem musical" estava repleta de artistas internacionais. Selecionou-se, então, produções para preencher uma espécie de vácuo, sobretudo comercial, que estava sendo ocupado sobremaneira pela música norte-americana. O sertanejo se apresentou para ocupar o espaço das canções passionais. O axé firmou-se como a face tematizada da música popular, apropriada para a produção de imagens televisivas e coreográficas. O pagode ficou a meio caminho da passionalização e da tematização, trazendo consigo maiores referências figurativas que os demais. E tudo isso fez contrariar previsões anteriores sobre invasão de música estrangeira, competindo naquele momento para a "eliminação da música norte-americana dos primeiros postos de consumo do mercado brasileiro de discos" (TATIT, 2008: 108).

Apontando a triagem bossanovística e a mistura tropicalista como destaques do fio da meada da tradição cancional, Tatit procura dar contornos definitivos ao que seriam as principais características da canção popular até então. E isso passa por "lições" ministradas por esses dois movimentos reconfiguradores, que se tornaram "a régua e o compasso da canção brasileira" (TATIT, 2008: 89). Em suma,

> É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os modos de dizer; e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gesto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa-nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente (TATIT, 2008: 89).

Foi ao considerar a pertinência dessa tradição que nos propusemos a buscar respostas para as seguintes perguntas: Quais são os gestos vocais apresentados pelos cantores contemporâneos que orbitam o campo estético e comercial da canção popular brasileira? O que dizem esses cantores? Eles se relacionam com a tradição das vozes na música popular brasileira? Se sim, como? No presente artigo, sinalizamos possibilidades interpretativas que estão longe de ser índice de uma totalidade, mas, sim, rastros de uma elaboração que se quer sistemática sobre o gesto vocal na canção popular brasileira.

[3] Menção ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade publicado em 1928.

* * *

Para alguns autores que se dedicaram ao ocorrido, tais artistas foram rapidamente colocados sob a denominação Nova MPB em razão de um desdobramento de ações efetuadas num período pregresso, onde houve o emprego de esforços para a revitalização das possibilidades comerciais e mercadológicas da "velha" MPB. O professor e pesquisador especializado em música popular massiva, Jeder Janotti Jr. (2004), nos informa que a partir do final dos anos 1980 existiu uma tentativa de reconfiguração da MPB – período crítico para a sigla do ponto de vista comercial (TATIT, 2008) – que passa pela indicação/adoção de caminhos e regras de toda a sorte: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). O universo crítico-midiático-comercial também atuou e mantém-se atuante neste processo de reconfiguração da tradição. Num artigo sobre a relação entre a "nova" e a "velha" MPB, Heloísa Valente e Laura Dantas, ao dizerem sobre as temáticas contidas nas letras das canções, ainda que lateralmente, indicam a responsabilidade da mídia na formatação dessa nova prateleira:

> Diferentemente do que ocorreu principalmente a partir do golpe militar de 1964, quando a ala da canção brasileira denominada MPB assumiu com mais intensidade propostas engajadas e libertárias e tornou-se estandarte de resistência e transgressão, neste início de século XX, **o segmento que alguns setores da mídia passaram a rotular de Nova MPB** concentra parte significativa de sua produção "textual" na repercussão de inquietações pessoais e abstrações existenciais (VALENTE; DANTAS, 2014: 261, grifo nosso).

Ainda, desenvolvendo argumento acerca da chamada "linha evolutiva" da música popular brasileira e procurando possíveis retomadas, avanços, interseções que possam relacionar os supostos momentos da tradição, as pesquisadoras nos mostram que o próprio termo MPB (por elas entendido como gênero) também se consolidou mais por características extramusicais do que por elementos presentes no aspecto melódico, rítmico, harmônico ou literário da canção:

> A música popular brasileira começou a ser grafada também em caixa alta, representada pela sigla MPB, deixando gradativamente de significar a totalidade e a diversidade das criações musicais populares para representar uma ala específica destas, tida como mais elaborada, engajada, urbanizada e midiatizada [...] a MPB solidificou-se então como a mais representativa entre os gêneros da canção brasileira, distinguindo-se do samba de "raiz", do rock, do pop, do folclórico e do regional, mas, ao contrário destes, sem elementos específicos que lhe dessem uma "cara" específica (VALENTE; DANTAS, 2014: 264).

A falta de especificidade musical parece também se instalar na suposta renovação da sigla. Todavia, se uma falta de diretrizes aloja e faz perpetuar certa controvérsia quanto aos rigores e usos do termo, algo a partir dali se expande e nos entrega, novamente por vias midiatizadas, a controvérsia remodelada:

> A partir do século XXI, uma suposta continuidade do que seriam os padrões canônicos estabelecidos durante o século passado na canção brasileira passou a ser referendada por setores da mídia que começaram a rotular de Nova MPB a produção de uma geração de compositores brasileiros [...] com relativa visibilidade nas editorias de cultura dos principais jornais impressos do país e, não raro, contemplada em editais de patrocínio via leis de incentivo fiscal (VALENTE, 2014: 266).

Julga-se necessário reforçar que, embora estejamos recorrendo ao termo Nova MPB, assim o fazemos a título de elucidação e de definição do *corpus* de estudo. Cumpre-nos aqui estabelecer um recorte neste campo de reassociações, delimitando o olhar e rastreando suas conexões históricas, comerciais, estéticas. Ao lidar com a sigla, pairamos o olhar na busca da compreensão de uma configuração hodierna da cena musical, da identificação de um gestual vocal, tal como do conhecimento sobre como e o que dizem as vozes da canção popular brasileira contemporânea. Está em jogo, portanto, o processo de (re)conhecimento de uma realidade entoada a partir da investigação do *modus loquendi* impresso na gestualidade vocal de cantores populares contemporâneos. Tais artistas são aqueles que possuem reputação midiática e que estão identificados pela crítica e por curadorias humanas e maquínicas como alinhados ao universo da tradição enfocada. São cantores que lançam mão de estratégias de divulgação e circulação para fazer soar distante, em diversos ouvidos e no contexto sonoro atual, seu gesto vocal. Além disso, trata-se de sujeitos que orientam a construção do gesto vocal deste pesquisador-intérprete. Assim, delimitamos nosso objeto pelos filtros comerciais, midiáticos e, sobretudo, estéticos. É preciso dizer que trazemos aqui um número reduzido de evidências analíticas, o que nos pede prudência em relação a quaisquer amarrações conclusivas. Todavia, ao levarmos a cabo tal proposta, cumpre que não percamos de vista a identificação estética de tais gestos vocais, que busquemos relações destes com a tradição interpretativa instituída, numa visada comparativa, procurando perceber as continuidades e descontinuidades expressas em possibilidades gestuais advindas da relação entre a tradição cancional brasileira e sua realidade associativa dinâmica e atual.

Ferramentas de escutar, ferramentas de pensar

No imenso universo de vozes da canção popular brasileira, partindo de uma referência autoetnográfica, optou-se por conhecer o gesto vocal de determinados cantores que integram a cena atual da canção popular contemporânea. Tais intérpretes são compreendidos como potenciais agentes de reconfiguração da tradição com a qual lidamos. Entendemos que há aí uma particularidade, algo que nos convida a conhecer as vozes de hoje em relação à tradição cancional que presumimos haver em nossa história da música popular urbana brasileira. Os gestos vocais analisados são de intérpretes que influenciaram e influenciam a formação deste pesquisador, responsável aqui por cartografar/atualizar o estado da arte das vozes da canção popular brasileira.

Preâmbulo conceitual e metodológico. "Estudar a música popular é uma questão interdisciplinar". Assim, Philip Tagg (2003: 10) abre uma das seções do seu artigo intitulado *Analisando a música popular*. De fato, a afirmativa vem ao encontro de como compreendemos o objeto de análise, suas possibilidades e particularidades. O esforço analítico que aqui se desenvolve parte de um entendimento que toma a música popular, mais especificamente a canção popular, como objeto complexo de estudo que deve ser acessado através de ferramentas diversas, metodologicamente associáveis. Diz-se de uma associação pelo viés da complementaridade,

construindo e garantindo a manutenção da competência analítica. Trata-se de uma combinação de abordagens que procura criar condições para lidar com as várias facetas deste objeto interdisciplinar ao mesmo tempo estético, mercadológico, técnico, intuitivo. Tal como Tagg (2003: 15), também entendemos que uma dimensão ampla "para análise da música é a única viável se alguém deseja alcançar uma compreensão plena de todos os fatores, interagindo com a concepção, transmissão e recepção do objeto de análise". Sendo assim, tem a nossa aquiescência a percepção de que, para se conhecer a canção popular, devemos lançar mão de outras ferramentas para além daquelas ligadas à tradição de pesquisa da musicologia tradicional. Segundo o autor, a necessidade de um arranjo metodológico *sui generis* se deve porque a música popular, diferentemente da erudita, é:

> a) Concebida para distribuição em massa para grupos de ouvintes de grandes dimensões e frequentemente heterogêneos, do ponto de vista sociocultural; b) armazenada e distribuída em formas não-escritas; c) possível somente numa economia monetária industrial em que se torna um produto comercial e d) em sociedades capitalistas, sujeitas às leis do "livre" comércio, de acordo com as quais deve, idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível. A consideração desses quatro aspectos distintivos implica que é impossível "avaliar" a música popular de acordo com uma escala ideal platônica de valores estéticos e, mais pragmaticamente, que a notação não seja a fonte principal para o analista (TAGG, 2003: 12).

Dito isso, partimos para o esclarecimento da presente abordagem e dos aspectos teóricos e metodológicos que a conduzem. Ao trazer ao "proscênio" o comportamento vocal, a voz interpretante, que soa vinculada à cena atual da canção popular brasileira, estamos diante de um objeto que precisa ser percebido numa perspectiva diacrônica, que o entenda tanto no instante presente como em sua relação com aspectos constituidores do repertório da tradição na qual se insere. Só assim compreenderemos as ressignificações, as referências, os empréstimos estilísticos e a dinâmica de (re)arranjos estéticos e socioculturais envolvidos neste movimento. Estamos lidando com uma expressão capaz de conter em si significados diversos adquiridos por processos cumulativos que se deram ao longo de vários anos, cuja compreensão possível deve ser acessada exatamente pela perspectiva desta realidade móvel, dinâmica, semovente, que é revelada em seus processos associativos. Julgamos lidar com algo que não pode ser compreendido unicamente pelas lentes dos estudos estéticos, por considerarmos sua faceta reticular, complexa, algo que nos exige outra abordagem. Para ajustarmos o léxico metodológico, assumimos que estamos lidando com o que o filósofo e sociólogo Bruno Latour chama de controvérsia.

Vejamos. Latour (2012), ao exercitar uma sociologia que compreende o social não como algo dado e definidor, espécie de "estado de coisas estável" ou estrutura, mas como uma rede associativa que engendra a dimensão do social, oferece-nos uma ferramenta de observação da realidade capaz de capturá-la em sua condição móbil. Trata-se da Teoria Ator-Rede (TAR) e de sua respectiva proposta de investigação denominada cartografia das controvérsias. A proposta latouriana retira a substantivação do conceito "social", contesta a segurança de uma espécie de imutabilidade estrutural apriorística de seu objeto de estudo, substituindo-as por incertezas, permeabilidades, por composições dinâmicas e instáveis. Ensina-nos que "existem inúmeras formações de grupo e alistamentos em grupos [inclusive] contraditórios", e que, para conhecer as

formas em que se configura o social, "devemos sair pelo mundo rastreando as pistas deixadas pelas atividades deles na formação e desmantelamento de grupos" (LATOUR, 2012: 51). Tais pistas são entendidas como signos de um tempo transcorrido, passado, são produtos das chamadas "controvérsias", que se nos mostram como embates, disputas, debates, polêmicas, assuntos sobre determinado tema que delimitam o "aqui e agora" das formas associativas. A cartografia sugerida por Latour entende o termo controvérsia como aquilo que ao mesmo tempo realiza e revela a dimensão espaço-temporal associativa, onde se forma o social e as noções articuladas e rearticuladas envolvidas num constante movimento com viés reagregador. A noção de controvérsia e sua perspectiva descritiva, então, se colocam como uma das possibilidades metodológicas deste esforço de conhecimento: "[...] é o lugar e o tempo da observação, onde se elaboram as associações e o social, aparece antes de se congelar ou se estabilizar em caixas-pretas" (LEMOS, 2013: 55). Tomando a música popular brasileira como um fenômeno social que durante períodos foi capaz de providenciar ordenamentos e que parece ter sua capacidade de significação e classificação sempre em constante movimento, faz-se possível associá-la ao termo caixa-preta, que é um tipo de estabilização da realidade dinâmica do social. Todavia, para compreender tais estabilizações, é necessário, portanto, abrir a caixa-preta e submetê-la ao escrutínio cartográfico das controvérsias: "As controvérsias são sempre momento de abertura das caixas-pretas e, por isso, um momento privilegiado para analisar o social e mostrar suas redes associativas" (LEMOS, 2012: 45). O que importa a Latour (2012: 30) é também o que importa aqui: descobrir novas formas de organização, agentes, aspectos formais, procedimentos e "conceitos capazes de coletar e reagrupar o social" em torno de algo que seja amplamente reconhecido como as vozes da música popular brasileira em sua forma canção na contemporaneidade. Ao tomarmos a música popular brasileira como algo da ordem do social, coletivo e ordenador de um campo de práticas, como rede associativa significante, parece evidente a justa conveniência de se investir a pesquisa de um olhar orientado pela abordagem latouriana. Por outro lado, faz-se necessário pensar como o comportamento vocal dos intérpretes se instala no horizonte controverso da canção popular brasileira contemporânea ligada à tradição que nos referencia. Assim, ao cartografarmos a controvérsia que revela as rearticulações do estado da arte atual da canção popular, o fazemos para que numa relação figura/fundo tenhamos melhores condições de compreender as vozes dos intérpretes-alvo das nossas escutas. Buscamos elucidar as facetas do gesto vocal em relação ao seu lugar social, não o contrário. Pensamos, assim, a voz do intérprete como ator/agente de uma dada configuração estético-social, compreendendo-a partir de seu potencial de mediador ou actante, que, para a TAR, significa tudo aquilo que produz ação sobre a rede, inclusive sobre si próprio, seja de ordem humana ou não-humana. Santaella e Cardoso (2015: 174) nos diz que actante "é aquele que faz o outro fazer", que "sempre opera modificações"; nas palavras do próprio Latour, aquele que induz outros atores a fazerem as coisas, agentes produtores e reconfiguradores da realidade social (LATOUR, 2012). André Lemos, pesquisador especialista em TAR, define que mediadores são atores humanos e não humanos, operadores dinâmicos, capazes de produzir movimentos, perturbações, ações e distinções no processo das associações. O social, para Latour, é exatamente a resultante dessas associações. Ao mapearmos as sucessivas e distintas formas de reordenamento do coletivo – e, no caso, da tradição, entendida como uma espécie de rastro que identifica o estabilizar e desestabilizar do social, movimento capaz de conformar um cenário de significação e ação socialmente compreendida pela lógica das (in)constâncias associativas –, estamos, de fato, coletando dados cartograficamente para que consigamos religar os pontos significantes e, então,

possamos compreender a nova realidade associativa, seus agentes, sua configuração, suas impressões e códigos.

Se a cartografia das controvérsias nos auxilia na pesquisa como aporte teórico e metodológico, auxiliar e descritivo, para conhecer que voz interpretante é esta que se nos coloca como questão, precisamos puxar o fio da meada desse novelo musical. Por isso, o arranjo metodológico precisa ser conduzido por ferramentas outras, próprias e adequadas ao trato com as canções e cantores, dirimindo quaisquer dúvidas sobre qual a principal finalidade da pesquisa. Assim, em evidente sintonia com a proposta da sociologia da mobilidade de Latour, a Semiótica da Canção é convocada para abrir caixas-pretas, para compreender a dimensão expressiva da voz interpretante. Como prova de filiação teórica e adequação ao mix metodológico, deve-se dizer que o próprio termo actante usado por Latour é retirado dos estudos semióticos de Greimas (LEMOS, 2012), obra que fundamenta o exercício da Semiótica da Canção elaborada por Luiz Tatit (2007) e que nos abre a possibilidade de compreender o gesto interpretativo para, então, e só então, concebê-lo mediante a controvérsia com a qual lidamos.

A Semiótica da Canção foi estruturada por Luiz Tatit e desenvolvida por autores como Regina Machado, cuja obra é dedicada aos estudos do gesto vocal. Dada a atenção que dispensaremos à análise dos comportamentos vocais, os estudos de Machado tornam-se balizadores da nossa performance analítica. Isto porque a proposta aqui executada parte da "observação e [do] estudo dos níveis que compõem o fenômeno vocal pelo viés da existência semiótica, levando em conta que a presença da voz, em qualquer que seja a natureza do discurso, já é em si portadora de sentido" (MACHADO, 2012: 43).

Os estudos de Luiz Tatit sobre o ofício do cancionista, prática descritiva inspirada nas semióticas greimasiana e tensiva, há muito nos oferece um instrumental para o entendimento deste encontro entre palavra e melodia em sua especificidade cancional:

> Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial [...] no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica [...] e na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação rigorosa, que produz a fala no canto (TATIT, 1996: 9).

Especificamente, é preciso dizer que as formas de compatibilização/integração entre melodia e letra anunciadas pela proposição acima são identificadas pelas seguintes categorias propostas por Tatit: passionalização, tematização e figurativização. Trata-se, como vimos, de possibilidades de enlace entre melodia e letra que revelam o tal "gesto elegante" daquele que realiza um projeto de sentido articulando e equilibrando elementos melódicos do universo musical e aqueles linguísticos próprios da entonação coloquial, do universo da fala. O caminho encontrado para a realização desse enlace revela-se como uma dicção própria – no caso, do intérprete – que

apara as possíveis arestas entre a fala e o canto, criando um projeto entoativo que erige e sustenta o aspecto cancional da obra:

> A grandeza do gesto oral [...] está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguísticas e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo [...] compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido (TATIT, 1996: 10).

Quando o gesto compatibilizador soa através do prolongamento da duração de vogais, da ampliação da tessitura, de saltos intervalares, Tatit nos diz que a resultante é uma redução do andamento da música, que revela e destaca os contornos melódicos, num processo de desaceleração que desestimula os ímpetos somáticos e revela um estado de paixão, de dramatização. Estamos, assim, diante de uma compatibilização via passionalização. Regina Machado (2012: 46) define assim este processo:

> O componente passional da canção se manifesta sobretudo pela disjunção entre sujeito e objeto, que se expressa na melodia pela distância entre seus motivos idênticos e pelo andamento lento, configurando um percurso de busca que nem sempre resulta em encontro. A presença do elemento passional na canção sugere, ao intérprete, espaços amplos para expor as possibilidades de sua tessitura vocal, bem como o trabalho sobre aspectos timbrísticos e musicais, pelos quais a voz configurará as oscilações tensivas e os conteúdos emotivos da obra.

Por outro lado, quando o enlace se dá através da redução das durações e da utilização comedida e concentrada do universo das alturas, através de contornos reiterativos, de progressões melódicas mais aceleradas e recortadas pelos ataques consonantais, estaremos diante daquilo que Tatit chamou de tematização. Regina Machado, aplicando a categorização de Tatit em sua análise de gestos vocais, diz:

> [...] atuação vocal expande-se pouco e o gesto do intérprete configura-se de maneira menos enfática, privilegiando aspectos da continuidade. No entanto, quanto à articulação rítmica, a tematização pode favorecer a intervenção do intérprete, que encontra espaços para criação de novos recortes rítmicos e, portanto, nova configuração do plano da expressão (MACHADO, 2012: 47).

Por fim, quando o gesto revela com nitidez a captura da voz que fala no interior da voz que canta, presenciamos um enlace através de um projeto de figurativização. Machado (2012: 48) define assim: "[...] com o predomínio da figurativização, o intérprete vê ampliado o espaço para as

entoações mais próximas à fala, conferindo veracidade e atualidade ao canto. Essa fala, de alguma maneira, já está inscrita na canção de modo mais ou menos perceptível, e o intérprete apenas atenua o elemento musical para fazer falar a voz que canta".

É preciso ainda destacar que tais possibilidades de compatibilização entre melodia e letra não se apresentam sempre da mesma forma nas canções. Os traços relativos a cada categoria podem conviver em uma mesma canção de modo dominante, recessivo ou até mesmo residual. Ainda, a compatibilização se dá no ato composicional, mas pode ser reconfigurado, afirmado ou negado pelo intérprete que, ao imprimir seu gesto vocal, age como um actante legítimo, capaz de produzir uma ação que ressignifique a canção. Neste procedimento de observação do comportamento vocal dos cantores, a semiótica associa-se então à observação técnica para compreender e descrever comportamentos vocais de modo que possamos revelar "os sentidos inscritos nos gestos interpretativos":

> Ao lidar com elementos tais como a emissão (timbre), o andamento, a tessitura, a articulação rítmica e a entoação, por exemplo, passamos a fazê-lo não mais exclusivamente por um viés técnico, como seria recorrente numa abordagem sobre canto, mas buscando compreender como esses recursos seriam utilizados, no plano local ou global, para expressar os estados fóricos e os estados juntivos inscritos na composição (MACHADO, 2012: 16).

A citação acima, tal como as análises empreendidas adiante, nos solicita explicações sobre ao menos alguns termos da análise semiótica que aparecerão com frequência e que fazem parte do arcabouço teórico-metodológico sobre o qual estamos nos debruçando nesta seção. Quando nos referimos a estados fóricos, dizemos sobre um elemento que se apresenta ao percurso gerativo de sentido do texto[4] em seu nível mais profundo e abstrato, como estrutura fundamental composta por categorias também fundamentais determinadas pela relação euforia/disforia. Nesta etapa, determina-se a oposição semântica mínima de onde emerge a significação, a partir das quais o sentido do texto é construído. Tais categorias fundamentais estruturantes são determinadas pela oposição já revelada, onde o segundo elemento, ou disforia, institui valores negativos ao universo de sentido destacado, enquanto o primeiro, a euforia, ressalta/institui valores positivos quanto à relevância semântica encontrada nos textos sob análise (BARROS, 2005). Um segundo nível estrutural, chamado de narrativo, busca compreender propriamente a sintaxe narrativa do percurso gerativo de sentido. Quando recorremos à apreciação dos estados juntivos, estamos executando uma análise que toma como concepção de narrativa a "mudança de estados, operadas pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos"; ou a "sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos" (BARROS, 2005: 20). O enunciado elementar de uma narrativa opera por uma relação de transitividade entre sujeito e objeto responsável por dar-lhes a dimensão da existência. Por funções transitivas, encontramos a **junção** (enunciado de estado) e a **transformação** (enunciado de fazer). O estado juntivo é aquele que revela ou indica a situação entre o sujeito da narrativa e o seu objeto referente. A junção opera pela oposição

[4] Diana Barros nos diz que, "para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo". Para saber mais, cf. Barros (2005: 13).

disjunção/conjunção, que representa os modos distintos da relação entre sujeito e os valores investidos no objeto textual em questão, entendidos em seu estado de encontro (conjuntivo) ou separação (disjuntivo). A mudança dos estados, por conseguinte, é realizada pela transformação, enunciado de fazer que opera a passagem de um estado ao outro (BARROS, 2005). Quanto aos planos global e local, diz sobre a relação **todo *x* parte**, evidenciando movimentos e ações que podem impactar um microespaço para dar um sentido pontual (ou intenso) em determinado microuniverso semântico, ou, pelo contrário, compreender como determinado objeto, ação ou personagem interfere no projeto como um todo, em sua dimensão total (extensa), global. Ainda, precisamos esclarecer que termos como "sujeito" e "objeto", na análise semiótica aqui empreendida, poderiam ser substituídos por "actantes". Todavia, não seria neste sentido o actante de Latour, mas estritamente o de Greimas (1981) em sua teoria semiótica. Por isso, optamos por usar o termo "actante" apenas quando estiver em jogo a análise propriamente latouriana, evitando que tenhamos que suportar duas acepções diferentes para um mesmo operador conceitual e metodológico.

Ainda que o escopo desta pesquisa não envolva uma análise de elementos estritamente musicais, detendo-se à observação de aspectos próprios do comportamento vocal dos intérpretes, de seus gestos e dizeres, revelando o lugar da voz na canção popular urbana e comercial brasileira, o trabalho do professor e musicista Sérgio Molina nos permite avaliar o impacto semântico de elementos próprios do arranjo em uma canção. Providencia, mesmo, outro instrumental teórico e metodológico complementar à investigação. O próprio Tatit indica que elementos que não aqueles envolvidos diretamente na dicção do cancionista podem ter implicações de destaque no projeto de construção de sentido como um todo: "O cancionista põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas. É quando a harmonia colabora para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno" (TATIT, 1996: 10). Assim, ao menos dois importantes conceitos desenvolvidos por Molina serão continuamente adotados e solicitados aqui de forma distintiva: momento musical e unidade sonora.

Por momento musical, acionando conceitos de Stockhausen, Molina nos apresenta a seguinte definição:

> Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média –, então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado no domínio harmônico, de intervalos entre as alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental (MACONIE; STOCKHAUSEN apud MOLINA, 2014: 87).

O exercício analítico que empreendemos mostra-nos que momentos musicais são intervenientes na construção de sentido através da relação **figura *x* fundo**, capaz de doar destaque, ressaltar, matizar elementos que integram o referido aspecto.

Para o entendimento de unidade sonora, voltemos a Molina. Entendida como uma estabilidade marcada ou delimitada por duas rupturas, a definição é tomada em referência ao pensamento de Didier Guigue:

> Uma unidade sonora é, consequentemente, a síntese temporária de um certo número de componentes que agem e interagem em complementaridade [...]. Sendo a unidade o produto da combinação de um número variado de componentes, a ruptura na continuidade estrutural de pelo menos um desses componentes, implica, em teoria, em uma ruptura na continuidade sonora, e, consequentemente, identifica uma nova articulação estrutural, isto é, uma nova unidade (GUIGUE apud MOLINA 2014: 86).

Em resumo, construímos um arranjo metodológico que procura dar conta de observar tecnicamente, gestualmente, a voz interpretante em seu lugar de ocorrência para que possamos não apenas desvelar as dicções apresentadas por estes intérpretes da canção popular brasileira contemporânea, mas compreender como tais vozes se colocam na atualidade, na controvérsia, do incessante reconfigurar-se da música popular brasileira.

Análises de *Amor mais que discreto*

Entendemos que a escolha desta canção para este artigo nos traria melhores condições para a realização de uma análise comparada dos recursos sonoros, dos gestos interpretativos e do comportamento vocal dos intérpretes, indicadores estes avaliados segundo uma dinâmica que pretende encontrar não apenas a nova feição dos gestos vocais no momento corrente da tradição, mas também observar possíveis diálogos numa espécie de rastro dinâmico e diacrônico. O esforço de comparação busca conhecer o comportamento vocal de um dos intérpretes mais frequentemente "alojados" nas prateleiras da música popular brasileira em relação a outro que, supostamente, por ocupar "prateleira" afim, poderia trazer consigo evidências, indícios de uma voz que se coloca como ator na (re)configuração da tradição. Por isso, a opção por duas versões de uma mesma canção.

Sobre a canção: O modelo de compatibilização entre melodia e letra se dá predominantemente pela passionalização, mesmo que seja perceptível, de forma recessiva ou residual, um certo indício de figurativização, revelado por processos reiterativos, motívicos, que aludem ou apontam para aquilo que Tatit (2008) entenderia como a revelação da voz que fala no interior da voz que canta. Assim, ao nos depararmos com o percurso melódico concentrado, revelando contenção, adensamento e o predomínio de uma expansão comedida, que prioriza os graus conjuntos, estaremos diante de um gesto que se aproxima da fala, doando verossimilhança, criando um sentimento de verdade enunciativa e um projeto de sentido a partir de uma dicção convincente. Portanto, mesmo a ausência de grandes saltos intervalares, que mostraria uma aposta de conjunção e poderia revelar um componente eufórico, não desconstrói nem anula o conteúdo passional, disfórico, frente à compreensão de que o enunciador anseia por um encontro, por um objeto de desejo que está por um triz ("Pra tornar-se ao menos por um instante/ o amante do amante, mas insiste em deixar-se"), mas que insiste em não se realizar.

A parte A inicia-se com uma ênfase em "Talvez", seguida de uma reiteração motívica. Tal reiteração se dá num espaço intervalar de uma quarta diminuta, que parece, de saída, numa visada sobre o aspecto tensivo, não apenas revelar uma certa ansiedade e inconstância de humores, mas uma condição de possibilidade de junção que perdurará pelo percurso narrativo, revelando ao mesmo tempo o desejo do sujeito, mas também a necessidade de um esforço para que o estado

de coisas seja transformado: algo que pode ser e ainda não é. Assim, estamos diante de uma associação de elementos que aponta para a estonteante condição de possibilidade que, mesmo existente, frente à conjunção que ainda se encontra irrealizada, sinaliza a dúvida: "Talvez haja entre nós o mais completo interdito" (Fig. 1). Neste instante, o texto desconfia dos rastros figurativizadores inseridos no projeto rítmico e melódico da canção. Segue-se, ainda que por um instante, uma exposição eufórica, que se encerra com um movimento asseverativo observado através do salto de quinta diminuta descendente, cujo repouso se dá numa nota fora da escala de Mi bemol (Fig. 2), como podemos observar nos quadros abaixo:

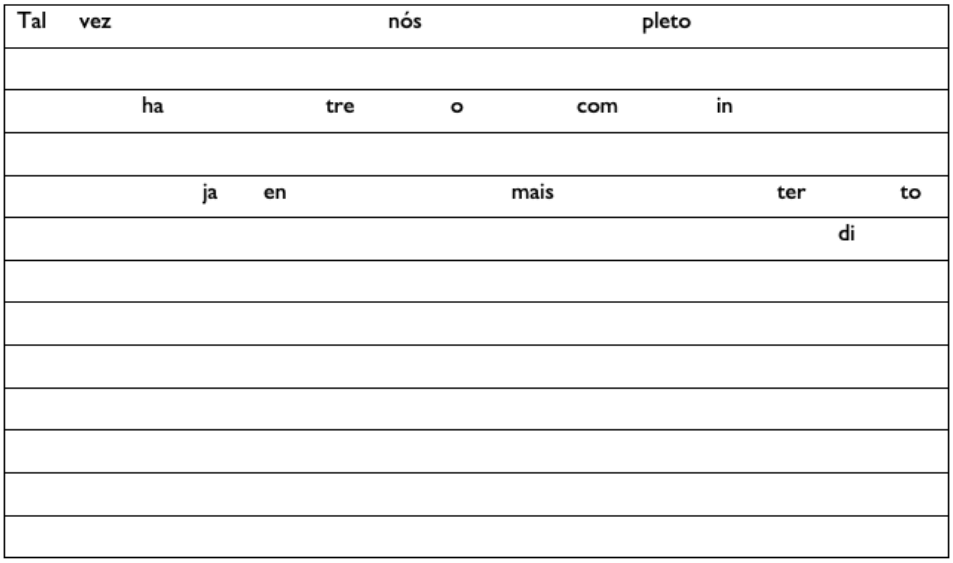


Fig. 1: Início da parte A.

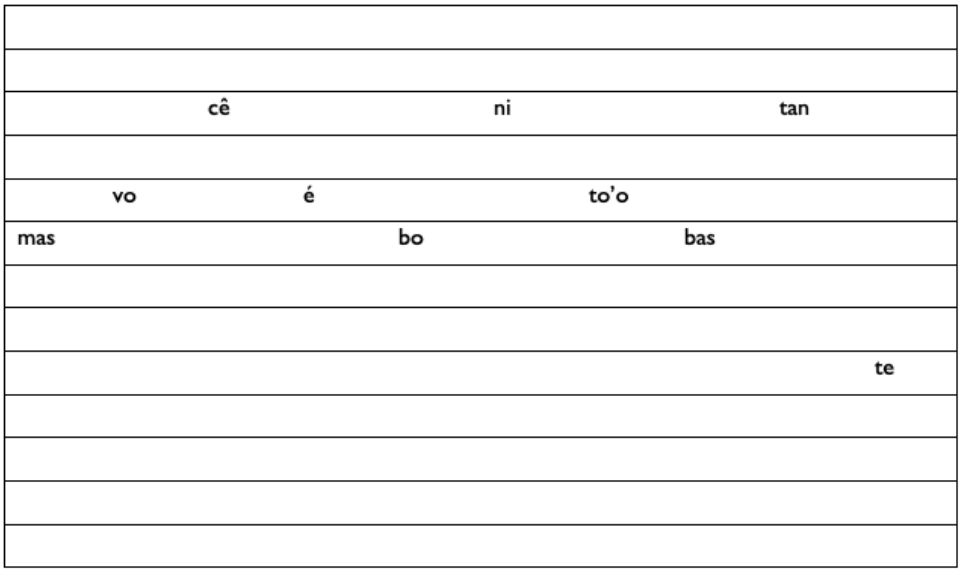


Fig. 2: Asseveração com salto de quinta diminuta descendente.

O salto, ação local eivada de carga semântica passionalizante, busca o convencimento de que o objeto tem todas as condições de ter-se em conjunção com o sujeito, embora ela ainda não esteja realizada, mas, também, pelo efeito produzido na verticalidade da relação nota/tonalidade, dada a pouca ênfase temporal e de emissão, pode nos levar a uma espécie de asseveração que promove algo, por ausência de um repouso no "conforto" da tonalidade, que carece de um aspecto conclusivo, pois que titubeante. Adiante, tal percurso é reiterado e pavimenta a finalização da parte A, que se encerra com uma nota inconclusiva, pondo em xeque exatamente o estado do sujeito ao revelar um "ser" que soa também vacilante abrindo para a possibilidade de um "não ser": "que eu nem cheguei a ser".

A parte B tem início com elementos tensivos que representam reiteração da hesitação, da irresolução. Ora um valor supostamente negativo: "Eu sou um velho"; ora, positivo: "Mas somos dois meninos" (Fig. 3). A implicação desta ação intensa via recurso de cotejamento reforça a convicção no amor desejado, discreto, que encontra dificuldades para se efetivar, marca do campo extenso deste projeto narrativo. A melodia transita pelas notas mais graves do percurso, desenhando um tema que se repete e se desenvolve em sua maior parte por graus conjuntos, num espaço de uma sexta menor, sobre um suporte rítmico reiterativo pontuado por notas de breve duração, característica compreendida na já mencionada presença recessiva de elementos figurativizadores. Contudo, o percurso descendente e o salto de terça menor, atingindo a nota mais grave da melodia, se apresenta como um gesto intenso indicador de passionalização. Tal ação busca sinalizar que, embora a conjunção seja uma possibilidade, encaminha-se com alguma dificuldade para um possível desfecho positivo, que não ocorre.

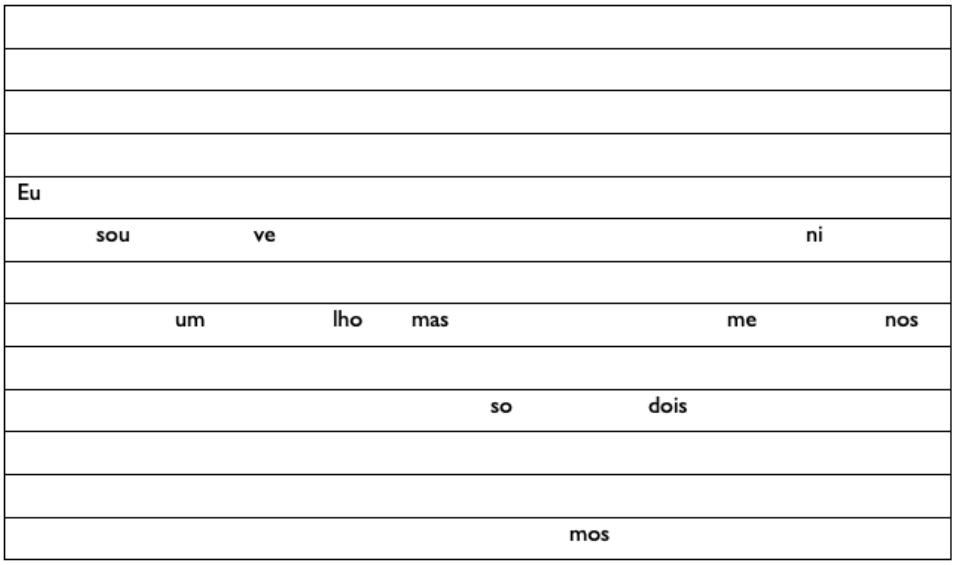


Fig. 3: Início da parte B.

As últimas notas desta exposição de B mostram uma oscilação quase pendular entre as notas Dó e Ré, emulando uma espécie de encaminhamento temporal, como que um relógio que conta o tempo de forma ansiosa, os segundos, para a efetivação da conjunção desejada.

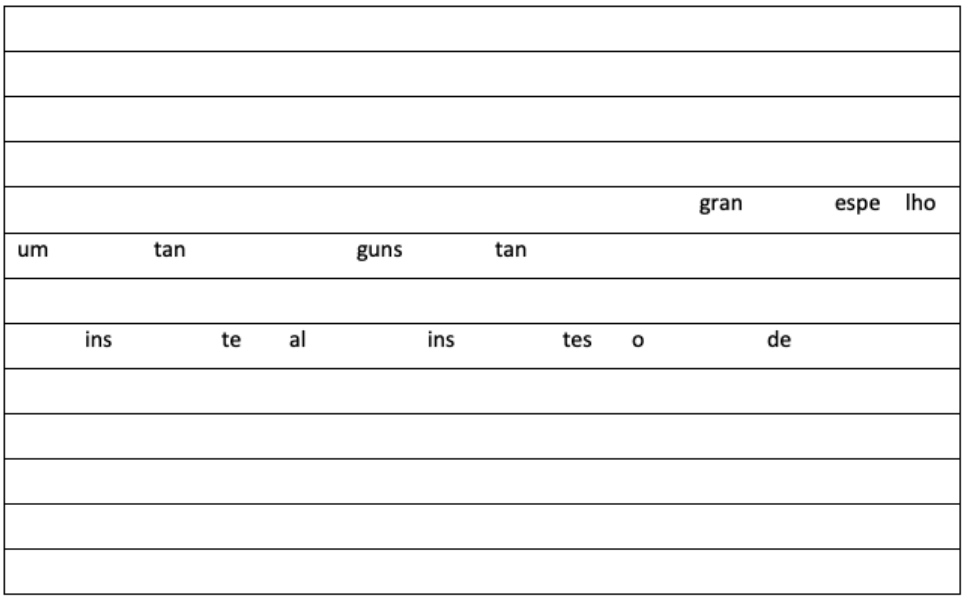


Fig. 4: Encerramento da exposição de B.

Ao reexpor a parte A, apresenta-se um projeto de convencimento, como se um dos sujeitos, responsável pela transformação do estado da narrativa, se pusesse a elencar as vantagens da consumação do desejo. A possiblidade, quando ainda em estado apenas latente, faz criar uma força tensiva que transforma a espera e a argumentação em traço negativo, caracterizando uma disjunção ao menos temporária, mas que teima em ser protelada. Enquanto a reiteração motívica, a concentração melódica e rítmica esforçam-se por expor o desejo-base que é o de rápida consumação da união entre os sujeitos e objeto. Trata-se, pois, da explanação da "oposição semântica mínima" que constrói o sentido do texto em seu percurso gerativo (BARROS, 2005: 13): amor impossível interditado *versus* amor possível realizado. O fechamento, tal como na exposição, incide numa nota fora da escala de Mi bemol que novamente mostra e revela a dúvida e a irrealização por trás do desejo: "Eu chegasse a ver que você **vinha**". Vinha?

A reexposição de B guarda as principais características da exposição, mas opera de forma ligeiramente mais enfática com os valores positivos e eufóricos, criando uma espécie de otimismo, ainda que num gesto, ainda que por um momento, frente à angústia da espera. É neste sentido que se vive uma espécie de antecipação do encontro que "é já uma alegria", embora a consumação ainda esteja por vir, ainda não seja uma ação, ainda não tenha, de fato, sido realizada. Sensação esta capaz de reforçar o percurso vacilante e pender a balança semântica para o lado da disjunção, da frustração dos desejos e afetos.

Caetano Veloso

Comportamento vocal

O protocolo básico de análise desta versão está informado na Tab. 1.

Autor	Caetano Veloso
Andamento	98 BPM (variações no andamento por ser uma gravação ao vivo)
Tonalidade	Mi♭ maior
Tessitura	12 semitons
Instrumentação	Bateria, contrabaixo elétrico, guitarra e teclados
Forma	A B A' B' A'' A'''
Ano	2007
Álbum	*Multishow ao vivo: Caetano Veloso – Cê*
Gravadora	Universal
Distribuição	CD, DVD, *download* digital
Gênero	Pop (indicação iTunes)

Tab. 1: Protocolo de análise da versão de Caetano Veloso.

Letra

1. Talvez haja entre nós o mais total interdito
2. Mas você é bonito o bastante
3. Complexo o bastante
4. Bom o bastante
5. Pra tornar-se ao menos por um instante
6. O amante do amante
7. Que antes de te conhecer
8. Eu não cheguei a ser
9. Eu sou um velho
10. Mas somos dois meninos
11. Nossos destinos são mutuamente interessantes
12. Um instante, alguns instantes
13. O grande espelho
14. E aí a minha vida ia fazer mais sentido
15. E a sua talvez mais que a minha
16. Talvez bem mais que a minha
17. Os livros, filmes, filhos ganhariam colorido
18. Se um dia afinal

19. Eu chegasse a ver que você vinha
20. E isso é tanto que pinta no meu canto
21. Mas pode dispensar a fantasia
22. O sonho em branco e preto
23. Amor mais que discreto
24. Que é já uma alegria
25. Até mesmo sem ter o seu passado, seu tempo
26. Seu agora, seu antes, seu depois
27. Sem ser remotamente
28. Sequer imaginado
29. Sequer imaginado
30. Sequer
31. Imaginado sequer
32. Por qualquer de nós dois

A gravação original traz Caetano Veloso, compositor da canção, também como o seu intérprete. O cantor interpreta a maior parte da canção numa região confortável, sonoramente adequada à tessitura, doando naturalidade ao texto cantado. Em poucos momentos, entretanto, percebemos um esforço para atingir a nota mais grave, como em 1'54": "Que **pinta** no meu canto". Isso não chega a comprometer a fluência da entoação, mas revela, dado a pequena extensão melódica da canção, que a escolha por uma região mais grave faz parte do eixo extenso de construção de uma dramatização, de uma qualidade emotiva passional tematizada (MACHADO, 2012), que se revela num gesto pontual, intenso, quando soa o esforço para se chegar à nota grave. O intérprete utiliza-se do registro modal[5] por todo o percurso melódico. Como recurso interpretativo, o cantor atinge a frequência-limite do registro utilizado ao atingir o Sol3, incorrendo, assim, em brevíssima emissão no registro de pulso[6] (basal), como em 2'10": "**Até** mesmo sem ter". Tais aspectos parecem não apenas adicionar força semântica ao processo de passionalização do percurso entoativo, mas também denotam um rastro disfórico, como se o sujeito enunciador revelasse pessimismo numa conjunção que a todo momento parece estar por um fio de se concretizar, mas teima em permanecer apenas como condição improvável de

[5] Sundberg, apesar de nos dizer que "ainda não existe uma boa definição para registro vocal" e que a "terminologia utilizada para designar os diferentes registros da voz é ainda um tanto confusa" (2015: 82), sugere o uso de dois registros básicos para vozes masculinas: registro modal e registro falsete. Acataremos, por ora, a sugestão, entendendo que o "registro utilizado na região mais grave da extensão da voz masculina" pode ser chamado de registro modal (SUNDBERG, 2015: 82).

[6] Sundberg considera o registro de pulso como um registro válido. Trata-se de um registro que pode aparecer "espontaneamente em fins de frase", um "crepitar causado pela sequência de pulsos da fonte glótica" (2015: 83). Segundo o autor, podemos encontrar na literatura referências a esse mesmo registro com o nome de Strohbass, que em alemão refere-se ao som de crepitação ou de quebra de gravetos. O termo *fry* também é utilizado para identificar esta ocorrência.

consumação. Caetano opta por ficar a meio caminho da emissão frontal e da posteriorizada[7]. Tendencialmente, a projeção tem um aspecto mais anteriorizado[8], mas com algum escape de ar. A posteriorização ocorre normalmente nos fins das frases mais graves. Tal opção, entendida como algo pertencente ao plano global da interpretação, é distintiva desta não conjunção que contrasta com o movimento de reiteração motívica e com o traçado discreto no âmbito das alturas.

De fato, parece mesmo que a interpretação pretende apontar a dificuldade quase insuperável de um amor interditado. Se a condensação das alturas, a manutenção de um registro de emissão e a mínima recorrência de saltos e prolongamentos vocálicos apontam para a consumação dos valores positivos, eufóricos, os reiterados vibratos (incidentes nas penúltimas sílabas, deixando que as últimas soem esgotamento e cansaço), as ligeiras quebras de registros e uma certa aspereza na voz de Caetano parecem revelar o sofrimento de quem sabe da impossibilidade. O discurso não ganha assertividade e parece esvaziar-se na sua dúbia afirmação, desconstruída por um gesto vacilante, de alguém que quer, mas duvida. É possível que o principal sintoma desta pouca convicção seja exatamente a última nota da melodia. Ao invés de sugerir um repouso no acorde de tônica, a nota persiste em prolongar a tensão: "eu não cheguei a **ser**". Um gesto local que robustece a impressão de que o sentido construído ao longo da narrativa é de um sujeito desejante de algo que dramaticamente não se realiza. A conjunção perseguida ao longo do percurso gerativo não se evidencia como ocorrida. Seria o texto, então, menos um gesto de convencimento do que uma fala de resignação passionalizada.

O arranjo. Elementos encontrados no arranjo ajudam a compor o cenário semântico descrito acima. Primeiro é preciso identificar, a partir das noções tomadas por empréstimo de Bakhtin (2003), que a versão ora estudada pode ser compreendida como um exemplar de um gênero primário, simples, como apontado na sistematização de Molina (2014: 31): "[...] gêneros de perfil mais homogêneo [...], como são os diálogos cotidianos, as cartas, no campo da linguagem verbal". São aqueles que estabelecem uma situação comunicativa imediata, musicalmente expressos pelo enlace evidente e dominante entre texto/melodia a desenrolar o objeto de análise musical. O primeiro momento musical se estabelece até o décimo segundo da canção. O violão de Caetano instala uma dimensão rítmica que será incorporada como parte destacada da unidade sonora estabelecida, numa espécie de *mimesis* de um relógio que se põe a determinar não o tempo musical, mas o agônico tempo narrativo que se escoa sem ver a dimensão eufórica plenamente contemplada. O acorde dissonante, acentuando o tempo fraco (o segundo tempo do compasso quaternário), gera uma instabilidade via recorrência e insistência, prenunciando através deste gesto a difícil tarefa de superar o amor interdito. Entre 10" e 53" estabiliza-se o segundo momento musical, que reitera a marcação cronométrica e cria a sonoridade que acompanhará o intérprete pelo resto de sua narrativa. O momento seguinte, marcando a exposição de B, esvazia-se com a ausência do contrabaixo, mas também acentua uma alteração tensiva ao percebermos através da guitarra o desdobramento do tempo do relógio, como se a aceleração nos levasse a uma extinção do tempo restante e a perda irreparável do objeto desejado narrado pelo enunciador. O momento desenvolve-se para um gradiente de intensidade que não só intensifica um traço passional, mas encaminha a reexposição de A. A intensidade da canção se estabiliza em níveis acima das exposições pregressas, e um procedimento musical distorcidamente soado pela

[7] Quando a emissão soa na parte mais interna ou posterior do trato vocal, valorizando harmônicos mais graves.
[8] Quando a emissão soa na parte mais externa ou frontal do trato vocal, valorizando harmônicos mais agudos.

guitarra, indicado por notas prolongadas contínuas, logo se incorpora àquele momento musical e sinaliza, em concordância com o texto, as vantagens e predicados que o amor realizado traria, indicando como as vidas dos sujeitos "ganhariam colorido". Desta forma, consolida-se um estágio de euforia comungada entre o texto e o momento musical que lhe compreende. Outro momento musical que julgamos necessário destacar, dado sua interferência no projeto de significação da narrativa, inicia-se aos 2'10", quando apenas a voz do intérprete e um teclado soam no percurso, rompendo um *continuum* sonoro, concorrendo para a interrupção da celebração pregressa dos valores positivos, retomando a realidade disfórica, que, aos nossos ouvidos, mantém-se como aspecto dominante, como projeto mesmo global da canção.

Filipe Catto

Comportamento vocal

O protocolo básico de análise desta versão está informado na Tab. 2.

Autor	Caetano Veloso
Andamento	105 BPM
Tonalidade	Lá maior
Tessitura	12 semitons
Instrumentação	Bateria eletrônica, contrabaixo elétrico, guitarra e teclados
Forma	A B A' B' A" B" (instrumental) A"'
Ano	2015
Álbum	Tomada
Gravadora	Independente
Distribuição	CD, *download* digital
Gênero	MPB (indicação iTunes)

Tab. 2: Protocolo de análise da versão de Filipe Catto.

Filipe Catto, dado a agudez da sua voz, escolhe uma região mais alta das frequências para sua interpretação. Ao contrário de Caetano Veloso, que deixava aos ouvidos certo esforço para atingir a nota mais grave da melodia, Catto escolhe uma região ainda mais confortável, soando não apenas fluência expressiva, mas também uma verossimilhança discursiva ao desconhecer qualquer esforço de ordem física que traga aspereza, rispidez ou mostre qualquer dificuldade na emissão. Neste esforço comparativo entre os intérpretes, precisamos destacar que, ao optar por uma região ainda mais confortável para o canto, Catto impacta o projeto narrativo presente. Ainda que se instale ali um modelo de passionalização, este será revelado de forma mais comedida, mesmo que se valha e retome o destaque à pouca expansão no campo da tessitura, escolhendo uma utilização concisa e concentrada do registro vocal, não há alterações substantivas em

interpretação que pudessem perturbar a construção do projeto global do narrador em respeito ao projeto, digamos, original de compatibilização proposta pela canção.

Catto, tal como Veloso, também opta pela predominância do registro modal que percorre toda sua interpretação. Seu comportamento vocal se mostra estável. É preciso destacar um traço do gesto interpretativo de Catto capaz de lhe dar uma certa identidade vocal. Ao incorporar com destreza e naturalidade brevíssimas modificações na qualidade da voz, o cantor particulariza seu cantar e cria uma espécie de marca performática. Ausente a possibilidade de verificação mais abrangente e certeira de tal elemento, fica a impressão de que o cantor imprime uma modificação na atuação do músculo tireoaritenóideo (TA), num gesto cuja ocorrência se dá ao longo de todo o percurso melódico. Exemplo disso é o que ocorre em 1'59": "Que é **já uma** alegria". Tal incidência, dada sua brevidade, soa mais sutil do que brusca, doando à narrativa um traço de assertividade que pode ser lido como uma forma de mitigação do projeto passionalizador. Mesmo quando opta por uma emissão mais frontalizada, ainda que tenha leveza no gesto, o que poderia nos remeter a gradações dos valores eufóricos, nada disso resolve o estado de coisas disjuntivo. Parece tornar o caminho mais leve e compreensivo, embora permaneça a convicção de que o objeto está a um alcance possível, mas irrealizável. A frase iniciada a 1'39" abre-se à escuta revelando o exposto acima: "A ver que você vinha". Tal leveza e relaxamento também podem ser verificados na forma discreta das finalizações em vibratos (incidências nas últimas sílabas da palavra, indicando uma espécie de amortecimento dos valores negativos) e na única mudança de registro, quando, por um momento, na segunda exposição do A (1'12"), num evidente índice de relaxamento, como um suspiro desejoso, Catto se dirige ao registro basal para, na nota seguinte, retornar ao modal: "E aí a minha vida **ia** fazer mais sentido". A condição de possibilidade emitida neste gesto aponta para uma realização já imaginada, porém experimentada apenas por uma espécie de antecipação virtual da conjunção. O timbre agudo, claro e metalizado ajuda na construção de uma narrativa direcionada a um interlocutor próximo e atento. A clareza e a metalização da emissão emulam uma assertividade, uma voz incisiva que não se espraia ou se dissipa no ato da emissão, buscando ser direta, convicta e inteligível o suficiente para eleger com quem se fala, deixar claro a este interlocutor o posicionamento, o conteúdo, num gesto que não titubeia. Contudo, tais evidências exibem menos um otimismo que pudesse revelar o estado eufórico, mas uma resignação que compreende o estado de coisas que perdura. É possível, mesmo, que se revele aí uma certa superficialidade na expressão dos valores sensíveis travestida de insinuações tematizadoras. É o caso do andamento, por exemplo: mais acelerado, poderia reforçar os traços positivos relativos ao estado fórico, apontando certo otimismo, mas certas desconstruções rítmicas (que veremos na seção que analisa elementos do arranjo) desenganam tal propósito. O traço melancólico paira ao longo de todo o gesto. Quando a intensidade da interpretação diminui, criando uma figura sonora de aproximação entre sujeitos da ação, não aponta para uma consolidação da junção, mas para o esvaziamento do ímpeto.

Por fim, vejamos o principal traço melódico distintivo entre as interpretações de Catto e Caetano: a última nota da melodia. Enquanto Caetano evita o conforto e estende a tensão ao não promover o repouso da última nota, Catto opta exatamente pelo gesto descendente, cadenciado. A melodia então repousa e conclui de alguma forma o percurso semântico:

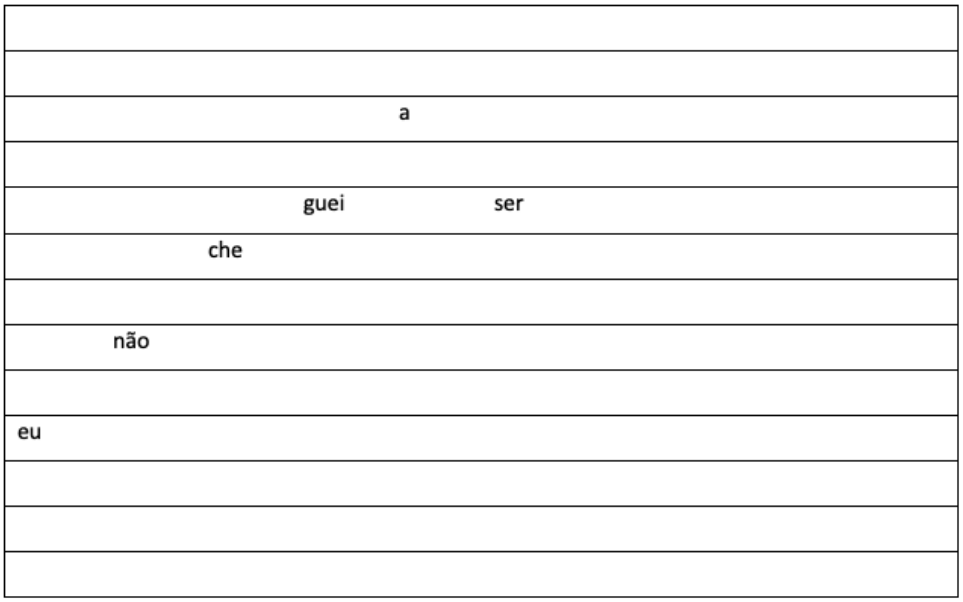


Fig. 5: Traço melódico/harmônico distintivo da interpretação de Catto.

Este gesto local cumpre esclarecer que, mesmo diante da impossibilidade do amor, ainda interditado, o narrador percebe a conjunção irrealizada de uma forma gentil, menos disfórica do que na versão de Caetano Veloso; ou indica certa superficialidade no trato com os valores fóricos, podendo indicar tanto um envolvimento mais distante como uma descrença na consumação deste amor; ainda, podemos pensar que o narrador acata de forma compreensiva a interdição temporária, sem deixar de evidenciar a cumplicidade, o quase-encontro desenhado durante toda a compatibilização proposta.

O arranjo. Passemos à observação dos aspectos musicais explicitados pelo arranjo proposto para a canção. A versão de Catto respeita o modelo primário de narrativa, entendida como gênero simples, evidenciando o formato de canto acompanhado. O primeiro momento musical se dá até 8". Percebemos que todos os instrumentos envolvidos na produção da unidade sonora estão presentes, convidando à reunião, à cumplicidade no aqui e agora da narrativa. Um som sintético de teclado ameaça a instalar mimeticamente o relógio que fora agônico na versão de Caetano. O tempo não se apresenta como um problema, apontando um traço positivo de um encontro desejado e não vivido. Todavia, muito rapidamente a marcação se dissolve em meio a outros sons ritmicamente diluídos, pairando ali uma dimensão etérea que soa pelas reverberações, *delays*[9] e ecos dos teclados e guitarras. Discretamente, deslocado no *pan*[10] da mixagem para o lado esquerdo, um prato de bateria (chimbal) pouco intenso, tímido, apresenta o traçado rítmico da canção, realizando uma espécie de ancoragem frente aos outros atores do discurso musical que dialogam entre si sob uma certa inflexão agógica[11] (excetuando o contrabaixo).

O segundo momento musical tem início com a entrada anacrústica da melodia entoada pela voz do cantor. Esta se vê incorporada aos demais instrumentos, que passam a destacar a

[9] *Delay*: som que se apresenta com atraso em relação à produção sonora original. Espécie de eco.
[10] Pan: abreviação de Panoramic, aponta para a distribuição acústica dos sinais em referência aos canais de uma mesa de som, o que pode ser percebido quando usamos fones de ouvidos ou estamos diante de um sistema *surround*.
[11] Agógica: qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico.

estabilidade de uma espécie de prólogo narrativo. O suporte instrumental acentua os primeiros tempos dos compassos quaternários, criando espaços sonoros para que, numa espécie de contraste, a interpretação de Catto, sua mensagem melódica e textual, possa ganhar destaque numa relação do tipo figura *x* fundo.

O terceiro momento tem início aos 45", quando a canção apresenta de forma definitiva a sua sonoridade. Frente a um universo sonoro redundante, o bumbo da bateria e a caixa aparentemente sintetizada, mesmo estando ambos incorporados ao momento e à sonoridade resultante, trabalham como elementos que trazem informações, sensações, que perturbam (sem negar) o universo rítmico da canção, dada a imprevisibilidade de seus acentos. Tais informações geram movimento e, semanticamente, apontam para uma dificuldade de um projeto tematizador, que quer ocorrer, mas não se consuma. É como se fosse necessário lembrar em todas as instâncias de que "o amor" é interdito, embora pareça a todo momento estar prestes a se consumar. O procedimento marcado pela ação da bateria nos faz ponderar sobre a aparente estabilidade expressada pela interpretação de Catto, não para contradizê-la, mas para complementá-la. O solo que ocupa e substitui a voz de Catto no percurso melódico entre 2'40" e 2'58" expõe esta ideia de complementaridade ao mostrar equivalência e identificação com a verbalização do canto: substitui-o para reafirmá-lo.

Pensando em outros momentos musicais ao longo do fonograma, podemos destacar ao menos dois deles. Quando a canção chega aos 2'59", a caixa e o bumbo da bateria abandonam por alguns instantes a unidade sonora, novamente deslocando a atenção para a voz de Catto: "Talvez haja entre nós o mais completo interdito". O esvaziamento resultante nos leva a uma densidade sonora rarefeita, um gesto local que aponta um traço passionalizante, melancólico, capaz de nos devolver à realidade desta disjunção. Os teclados que executam espécies de comentários ao longo de toda a canção também podem ser considerados elementos tensivos portadores de valores negativos que ajudam a criar uma ambientação inquieta e imprecisa, mais uma vez, revelando um espaço de desejos, sonhos e imaterialidades que soam como empecilho para a realização do trajeto, do encontro, do amor.

Breves notas conclusivas

Primeiramente, é necessário dizer que as análises trazidas aqui integram um *corpus* de pesquisa mais amplo, que busca compreender o estado da arte dos gestos vocais da canção popular brasileira tomando como referência sua relação com a tradição instituída, tal como o gesto autoetnográfico que anima a pesquisa. Contudo, ainda que parciais, tais análises já se mostram suficientes para evidenciarmos aspectos contundentes, relevantes, sobre a gestualidade interpretativa observada.

De saída, podemos perceber como dois gestos interpretativos podem interferir no projeto de compatibilização entre melodia e letra inscrito na mesma canção, alterando de alguma forma o modo de dizer, supostamente oferecendo narrativas distintas à fruição. E o que evidencia os gestos vocais contemporâneos no tocante à sua relação com a tradição?

Por força do objeto, mas também pelos vestígios que a atualidade distribui, podemos identificar formas distintas de acionamento da tradição em Caetano e Catto. Para isso, pensamos o primeiro, claro, como um representante da mistura tropicalista, e o segundo, em função da temporalidade histórica, como representante de um momento pós-tropicália que atinge a

contemporaneidade e, por isso mesmo, alinhado às referências estéticas presentes no atual mercado da música.

Caetano Veloso oferece-nos, aos moldes de um *bricoleur*, resultados que reúnem o passado (arcaico, *kitsch*) e o presente (moderno). Nessa reunião que se consuma na voz, não se percebe nenhum aceno totalizador ou integralizador. A fragmentação, que não se consuma em síntese, parece mesmo desfilar, a partir de um viés crítico, as ruínas que se empilham diante da modernidade. O encontro desses referenciais em Caetano, acionando o seu perfil tropicalista, não mira a resolução das tensões, que avultam por contraste, mas a manutenção da exposição conflitante como forma de atualizar a tradição, recuperando mesmo os seus ingredientes alijados, ainda que seja por meio de troças ou exageros pontuais, que revelam uma lida particular com os "monumentos" do Brasil. Tal como na tropicália, mesmo quando o aceno parece recuperar acriticamente o passado (tome Vicente Celestino como exemplo distante, mas pertinente), isso não nos parece ser um recurso menos crítico. Não percebemos isso como um pastiche – ou uma "canibalização aleatória". Como nos diz o filósofo Pedro Duarte, "se a relação do presente com o passado ou do moderno com o arcaico fosse aleatória, não haveria a força poética extraída da oposição radical entre um e outro" (DUARTE, 2018: 7). Neste caso, se a crítica e o deboche não se nos apresenta na forma, coloca-se como insolência. O próprio movimento de aproximar e fazer integrar o traço excluído da tradição cancional com o presente fragmentado, polifônico, justapondo-os, cria tensão e reforça o viés crítico, alegórico, do modernismo que acompanha Caetano. Seu gesto tropicalista não apara as arestas entre antagonismos que fazem parte das nossas ruínas modernas. É exatamente a tensão e as contradições que movem sua conduta cumulativa: é a multiplicidade explícita numa unicidade que soa orgânica na diversidade, no ruído, na discrepância. Segundo Napolitano, "ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa **operação desmistificadora**, crítica e transformadora" (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998: 4). Assim, enxerga-se ali uma faceta dessacralizadora, que resulta em ampliação estética, num campo de possibilidades artísticas, operando, como tropicalista que é, por meio de "colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação [...]. O objetivo [é] fazer a crítica dos gêneros, estilos [...] fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção" (FAVARETTO, 1979: 23). A vocação alegórica do tropicalismo de Caetano seria o "retorno do reprimido", como "explicitação crítica das 'matrizes culturais' do Brasil", inclusive em relação à tradição cancional (XAVIER apud NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998: 3).

Já Catto, como boa parte dos cantores contemplados pela pesquisa, se mostra tributário da tradição a partir de um gesto que olha o passado, aí, sim, pela via do pastiche. Se Caetano, na sua relação com novelo histórico, recupera vestígios para promover uma cizânia, um questionamento, Catto parece recuperá-la para elogiá-la ou endossá-la. Frente à face dessacralizadora, aparece o seu contrário num movimento de acomodação. De fato, deduzimos que Catto a um só passo recupera a contenção interpretativa da triagem bossanovística e celebra as possibilidades estético-sonoras expandidas, vistas como interveniências próprias de um processo de mistura de influências e trânsito cultural, o que pode revelar uma influência mais dos tropicalistas do que do grupo alinhado à MPB (com maiúsculas). Contudo, Catto não parece operar por saturações nem recorrer a dilemas estéticos. De outro modo, parece construir seu gesto interpretativo por meio da busca de coerências, numa estética anticontrastante que não desafia código algum. Os conflitos e

proposições parecem se ater ao plano do conteúdo, que elege, diferentemente do tropicalismo, questões existenciais e comportamentais como alvo de seus enunciados. Se no momento tropicalista, que ajudou a forjar o gesto que Caetano exercita até então, tensões políticas, culturais e existenciais punham-se em relação com temas ligados à ideia de nação, de coletivo, fomentando o espírito da canção popular, hoje parece que as narrativas pessoais, comportamentais e existenciais prevalecem às demais (mesmo assim, com certa superficialidade dos ânimos). Portanto, parece que há menos uma atualização da canção brasileira na contemporaneidade (e no universo do consumo) do que uma espécie de recuperação/celebração obediente da tradição, ilustrativamente apresentada em gestos vocais de cantores contemporâneos da música popular brasileira. De qualquer forma, ambos demonstram vínculos com a tradição, o que nos faz recuperar um trecho da entrevista de Caetano Veloso onde se lê: "Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela" (FAVARETTO, 1979: 23).

Referências

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

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto.* São Paulo: Ática, 2005.

DUARTE, Pedro. A alegoria tropicalista do absurdo. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, n. 23, p. 1-14, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_23_PedroDuarte.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2019.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália:* alegoria, alegria. São Paulo: Kairos, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e ciências sociais.* São Paulo: Cultrix, 1981.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 9-23.

JANOTTI JR., Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v.2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEMOS, André. *A comunicação das coisas:* teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. A comunicação das coisas. Internet das coisas e teoria ator-rede. In: SIMSOCIAL: CYBER-ARTE-CULTURA, 2., 2012, Salvador. *Anais* ... Salvador: 2012. Disponível em: <http://roitier.pro.br/wp-content/uploads/2017/09/Andre_Lemos.pdf >. Acesso em: 27 ago. 2019.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada:* a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

_____. *A síncope das ideias:* a questão da tradição na música popular. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 1-11, 1998.

SANTAELLA, Lúcia; CARDOSO, Tarcísio. O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour. *Matrizes*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 167-185, jan./jun. 2015.

SCRIBANO, Adrián; DE SENA, Angelica. Construcción de conocimiento em Lationamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografia como estratégia de investigación. *Cinta Moebio*, v. 34, p. 1-15, 2009.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz*: fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: Editora USP, 2015.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Trad. Marta Ulhôa. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *A semiótica da canção:* São Paulo: Escuta, 2007.

VALENTE, Heloisa; DANTAS, Laura. Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 10., 2014, São Paulo. *Anais* ... . São Paulo, 2014. Disponível em: <http://musimid.blogspot.com/2014/08/10-encontro-internacional-de-musica-e.html>. Acesso em: 27 ago. 2019.

Ricardo Alexandre de Freitas Lima é doutorando em Música pelo Instituto de Artes da Unicamp, concentrando-se nos estudos do canto popular. Sob orientação da Dra. Regina Machado, desenvolve a tese sobre o gesto interpretativo de cantores da nova geração da música popular brasileira. Mestre em História pela UFMG, sob orientação da Dra. Heloísa Starling, com a dissertação "Ary Barroso e Edu Lobo: a exaltação de um povo nos ponteios do cancioneiro popular". Graduou-se em Comunicação Social com formação complementar em Ciências Sociais pela UFMG. Exerce o magistério superior há 12 anos. Atua em disciplinas de teorias da comunicação, expressão vocal e corporal, projetos culturais, rádio e paisagens sonoras. As pesquisas se concentram nos campos de história da música popular, canto popular, comunicação e música. É professor de canto popular e tutor acadêmico. Tem três CDs lançados: *Sambalaio* (1996), *Miniatura* (2006) e *Fora da Asa* (2015). Produz o blog *Escuta Só*. É cantor, redator, compositor e poeta. ricardo.frei.lima@gmail.com

Regina Machado é cantora, violonista e professora de canto com larga experiência tanto didática quanto artística. Possui 4 CDs lançados (*Sobre a Paixão*, *Pulsar*, *agora o céu vai ficando claro* e *Multiplicar-se única - canções de Tom Zé*). É professora da Graduação em Música Popular e da Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), além de idealizadora e proprietária do Canto do Brasil Atividade e Ensino Musical (São Paulo). Em 2011 foi publicado seu livro *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista* pelo Ateliê Editorial. Em 2017 escreveu o artigo "Do cóccix ao fim do mundo – dois tempos de Elza Soares" para o livro *As bambas do samba – mulher e poder na roda* (EDUFBA). Atualmente integra o Líricas Modernas, juntamente com Badi Assad e Lucina, dentro do projeto Sonora Brasil realizado pelo Sesc Nacional, em espetáculo no qual atuam como cantoras, instrumentistas e compositoras. reginamachado@iar.unicamp.br