UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA

ACTÂNCIAS VOCAIS: POR UMA CARTOGRAFIA GESTUAL DO CANTO POPULAR BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

CAMPINAS

2020

RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA

ACTÂNCIAS VOCAIS: POR UMA CARTOGRAFIA GESTUAL DO CANTO POPULAR BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: REGINA MACHADO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA,
E ORIENTADA PELA PROF[a]. DR[a]. REGINA MACHADO

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

L628a

Lima, Ricardo Alexandre de Freitas, 1976-
Actâncias vocais : por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo / Ricardo Alexandre de Freitas Lima. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Regina Machado.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto popular. 2. Tradição. 3. Música popular. 4. Música - Semiótica. 5. Teoria ator-rede. I. Machado, Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Vocal agency : for a gestural mapping of contemporary brazilian popular singing
Palavras-chave em inglês:
Popular song
Tradition
Popular music
Music - Semiotics
Actor-network theory
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Regina Machado [Orientador]
Luiz Augusto de Moraes Tatit
Sergio Augusto Molina
José Roberto Zan
Thaís Lima Nicodemo
Data de defesa: 27-02-2020
Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-0281-0483
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/8531947607646105

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA

ORIENTADORA: REGINA MACHADO

MEMBROS:

1. PROF[a]. DR[a] REGINA MACHADO
2. PROF. DR. LUIZ AUGUSTO DE MORAES TATIT
3. PROF. DR. SERGIO AUGUSTO MOLINA
4. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN
5. PROF[a]. DR[a] THAÍS LIMA NICODEMO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.02.2020

Dedicatória

Àqueles que procuram a todo o custo compreender os cantares, os afetos, as emoções que costuram as gestualidades vocais. Aos intérpretes populares, de ontem, de hoje, de amanhã, daqui e de alhures. Aos que se entregam, aos que se perdem, aos que mergulham nas tramas sonoras das vozes de nossas canções.

Agradecimentos

E eis que se chega ao final sem necessariamente terminar. Enquanto por aqui estiver, enquanto existir o desejo de conhecer, de aprender, de cantar, de ensinar, sempre, acredito, estarei no percurso, ladeado de sonhos, envolto por vontades, ansioso pelo que há de vir, querendo sempre estar mais perto de um início. Como disse numa página correspondente a esta, por ocasião de minha defesa de dissertação, gratidão é algo intransitivo, palavra-chave em minha vida. Novamente, encontro-me pronto, como de costume, a agradecer a todos. Poderia ocupar páginas e mais páginas com o exercício de ser grato. Porém, tentarei fazê-lo de forma objetiva no afã de que sobre vontade e fôlego para quem quiser se aventurar pelas linhas seguintes. Um aviso, contudo, precisa ser dado: a memória é pródiga em pregar peças naquele que cegamente lhe confia as valiosas lembranças. Conforta-me, todavia, saber que a construção da própria memória não pode prescindir de alguma dose de esquecimento, pelo qual já antecipo minhas retratações àqueles que porventura, embora sejam merecedores, não estejam aqui em minhas menções.

Agradeço:

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À minha orientadora, Regina Machado, pela generosidade, pelo cuidado, pelo acolhimento, pela paciência, pelas escutas, por ter me ensinado tanto sobre o canto popular, por ter me ajudado a ter novamente vontade de ser um cantor.

À banca de defesa de tese, formada pelos professores Luiz Tatit, José Roberto Zan, Sérgio Molina, Thaís Nicodemo e Regina Machado, que generosamente me devolveu uma leitura atenta, indicando saídas e várias outras possibilidades e rearranjos, que fez de todo o esforço algo ainda mais gratificante.

Aos professores, José Roberto Zan, Cacá Machado e Ana Carolina Murgel pelos valiosos comentários e realinhamentos propostos durante a qualificação e a defesa de monografia.

Ao grupo de pesquisa Vox Mundi, pelas trocas, pelos encontros e pelo empenho em construir um espaço de conhecimento, por permitir que eu me sentisse integrado a um grupo, de fato, dedicado aos estudos do canto popular.

Aos professores Cacá Machado, Jorge Schroeder e Suzel Reily pelos importantes aprendizados efetivados durante as disciplinas ministradas ao longo do doutoramento.

Ao Instituto de Artes da Unicamp, aos seus funcionários, à direção, pela correção no trato, pela prontidão em ajudar um "forasteiro".

À Unicamp, por sua enorme capacidade de receber, incorporar, acolher, ao ponto de apagar as lembranças do dia do meu ingresso, fazendo com que eu tivesse a impressão de ter estado ali desde sempre.

Aos meus alunos do PED (Unicamp), pela confiança, pela recepção, pelos ensinamentos, que sempre são mais intensos e contundentes quando nos colocamos na tarefa de provocar o ensino.

À Luiza Mitre, Léo Eymard e Harrison Santos, pelo pronto e incondicional apoio que recebi quando precisei de vossos respectivos dotes musicais, quando recorri às genialidades que vocês portam e distribuem como instrumentistas.

Ao Gustavo Barreto, por todo o tratamento, pelo esforço de me fazer decifrar a mim mesmo, por ter-me feito persistir, por me fazer perceber que eu era capaz de lidar com as durezas da vida, por ter-me acompanhado de perto até aqui. Sem as suas escutas e aconselhamentos, não existiria esta tese.

À Mariângela, professora de ontem e de agora, que gentilmente fez a revisão desta tese.

À Miriam Hermeto, querida amiga, que sempre está ali, pronta a estender a mão, a dividir vozes e histórias desde os tempos de FAFICH-UFMG.

Ao caro amigo Nísio Teixeira, que, no tempo mais difícil desta caminhada, talvez sem perceber, trouxe-me de volta a confiança, produziu encontros e me fez recuperar o ímpeto acadêmico. Estendo este agradecimento a todos os membros do grupo de pesquisa Escutas (UFMG).

À Branca Muros, que me providenciou o pouso em Campinas, por ter confiado em mim, por ter acolhido cada solicitação que fiz no sentido de construir as condições necessárias à sobrevivência de minha tese.

A minha amiga, Cássia Torres, pelo carinho e cuidado, por me escutar, por compreender minhas pequenas tragédias, por me ajudar a recobrar a confiança profissional.

À Clarisse Jacques, por ter-se empenhado em ler as primeiras linhas de um projeto de doutoramento.

Ao Ângelo Pessoa, por me abrir portas, por acreditar em minhas competências, pelas cauinagens, por ser cada dia mais um bom e velho amigo.

À Roberta Kelly, pela ajuda inestimável com o banco de dados, por ser a amiga solícita de sempre.

Ao Daniel Alves de Jesus, por ser um intelectual otimista, por ser um companheiro de caminhada e de percalços acadêmicos, pelas prosas, pelas discussões antropológicas e filosóficas.

Aos meus pais, por ainda suportarem sem lástimas as consequências de minhas escolhas, de meus rompantes, dos meus sonhos, da minha teima, evitando julgamentos, acatando meus humores, respeitando meus silêncios.

À Júlia Coutinho, por me despertar para sentimentos inomináveis que jamais eu poderia imaginar um dia tê-los, por ser uma fã incondicional, minha principal divulgadora, por nunca se cansar de me ouvir.

À Flávia Coutinho, meu amor de sempre, e de ainda hoje, presença que há muito anima minha vida. Agradeço a ti por depositar em mim não apenas o seu amor, o que já seria pra lá de bastante, mas também doses imensas de esperança, de confiança, de felicidade, de poesia, por ser meu impulso, por trazer-me de volta à vida, por viajar comigo, por me colocar em xeque, por perceber minha voz, por não soltar a minha mão, por ter sempre sido, de alguma forma, meu mapa.

Resumo

A presente tese 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 *hic et nunc* 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 de análises comparativas entre gestos vocais de intérpretes localizados em etapas distintas da tradição, procuramos encontrar rupturas e continuidades capazes de nos oferecer uma imagem da realidade cartográfica das vozes contemporâneas da música popular brasileira. 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-a e reinventando-a. Foi também possível perceber que os gestos vocais se encontram em constantes flertes com traços ligados a outras tradições vocais, além de capturar a interferência de elementos não humanos no processo associativo que promove a reconfiguração estética e mercadológica da música popular brasileira.

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

Abstract

This thesis 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 autoethnographic 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 *hic et nunc* 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 comparative analyzes between vocal gestures of performers located in different stages of the tradition, we seek to find ruptures and continuities capable of offering us an image of the cartographic reality of contemporary voices of Brazilian popular music. 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. It was also possible to realize that the vocal gestures are in constant flirtations with traits linked to other vocal traditions, besides capturing the interference of non-human elements in the associative process that promotes the aesthetic and marketing reconfiguration of Brazilian popular music.

Keywords: Popular song; Vocal gesture; Tradition; Popular music; Semiotics of song. TAR.

Lista de tabelas, figuras, diagramas, gráficos e quadro

Figura 1 – Capa da Revista *Realidade* (1966) 29
Figura 2 – Capa da Revista *Trip* (2009) 30
Figura 3 – Chamada da Revista Bravo para a matéria "Chega de Saudade". 32
Figura 4 – Diagrama de Tensividade 64
Figura 5 – Diagrama de direções tensivas de Tatit. 66
Figura 6 – Imagem de entrada do CD *Fôlego* 96
Figura 7 – Imagem de entrada do CD *Tomada* 96
Figura 8 – Imagem de entrada do CD *Catto* 97
Figura 9 – Imagem de entrada para o artista na Apple Music 116
Figura 10 – Imagem de entrada do álbum *Brasileiro* com noto do editor 116
Figura 11 – Imagem de entrada do álbum *Júpiter* 117
Figura 12 – Imagem de entrada do álbum *Vista pro Mar* 117
Figura 13 – Imagem de entrada do álbum *Claridão* 117
Figura 14 – Representação de clave na versão de "Marina" (Gil) 144
Figura 15 – Imagem de entrada do álbum *Dani Black* 158
Figura 16 – Imagem de entrada do EP *EPSP* 158
Figura 17 – Imagem de entrada do álbum *Dilúvio* 158
Figura 18 – Imagem de entrada do álbum *Umbilical* 182
Figura 19 – Imagem de entrada do álbum *Zeski* 182
Figura 20 – Imagem de entrada do álbum *Troco Likes* 183
Figura 21 – Imagem de entrada do álbum *Reconstrução* 183
Figura 22 – Imagem de entrada do single "Mais Bonito Não Há" 183
Figura 23 – Imagem de entrada do single "Tempo Perdido" 184
Figura 24 – Imagem de entrada do EP *Sigo de Volta* 184
Figura 25 – Imagem de entrada do single "Bang" 184
Figura 26 – Imagem de entrada do single "Sorte" 185
Figura 27 – Imagem de entrada do álbum *Coração* 205
Figura 28 – Imagem de entrada do álbum *Eu vou fazer uma macumba para te amarrar, maldito* com nota dos editores. 206
Figura 29 – Imagem de entrada do *single* "Beija Flor" 206
Figura 30 – Imagem de entrada do *single* "Escolheu a pessoa errada para humilhar" 207
Figura 31 – Imagem de entrada do *single* "Como vai você" 207
Figura 32 – Imagem de entrada do álbum *Tó Brandileone* 233
Figura 33 – Imagem de entrada do álbum *Ontem, Hoje, Amanhã* 233
Figura 34 – Imagem de entrada do álbum *Eu Sou Outro* 233
Figura 35 – *Daily Mix* 1 do Spotify 277

Figura 36 – Imagem parcial da *Playlist* que compõe a *Daily Mix* 1 278
Figura 37 – Metadados para Distribuição de álbum pela CD Baby 280
Figura 38 – Metadados para distribuição de Faixa Cover Song pela CD Baby 280
Figura 39 – Metadados para Faixa Original pela CD Baby 281
Figura 40 – Metadados da Apple Music para a canção "Alma Sebosa" 284
Figura 41 – Metadados da Apple Music para a canção "Adoração" 284
Figura 42 – Percuso para acesso aos créditos da canção no Spotify 301
Figura 43 – Exibição dos créditos da canção no Spotify 302
Figura 44 – Destaque para a ausência e limitação de informações dos créditos da canção no Spotify 302

Diagrama 1 – Relação Intérpretes / Vertente Internacional-popular 272
Diagrama 2 – Relação Intérpretes / Vertente nacional-popular 272
Diagrama 3 – Relação Intérpretes / Vertente Popular-restrita 273

Gráfico 1 – Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags de Tradição 289
Gráfico 2 – Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags Apple Music 294
Gráfico 3 – Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags de Vertente Cultural .. 297

Quadro 1 – Tipologia QEV 69

Lista de abreviaturas – siglas

- BPM – Batidas por Minuto
- CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
- CD – Suporte Compact Disc
- CPDOC-FGV - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
- CT – Músculo Cricoaritenoideo
- DVD – Suporte Digital Versatile Disc
- LP – Suporte Long Play
- MEP – Música Eletrônica de Pista
- MPB – Música Popular Brasileira
- MRN – Música Romântica Nacional
- QEV – Qualidade Emotiva da Voz
- RPM – Rotações por minuto
- RTMA – Ritmos Tradicionais de Matrizes Africanas
- RTMLA – (Ritmos Tradicionais de Matrizes Latino Americanas)
- TA – Músculo Tiroaritenoideo
- TAR – Teoria Ator-Rede

Sumário

Introdução..... 17
Capítulo 1..... 24
Ferramentas de pensar: contextualização e aspectos teóricos. 24
1.1 – Contextualização e recorte 24
1.2 – A questão da tradição 35
1.3 – Ferramentas de escutar, ferramentas de pensar. 45
1.3.1– Teoria Actor-Rede (TAR) 45
1.3.2 – Atores e intermediários não-humanos. 53
1.3.3 – Semiótica da canção, Tensividade, Qualidade Emotiva da Voz, Momento Musical e Unidade Sonora. 58
Capítulo 2..... 75
Nu com a minha voz: a inflexão autoetnográfica da pesquisa 75
2.1 – Conceito de autoetnografia (possibilidades e limitações) 75
2.2 – A escrita de si. 82
Capítulo 3..... 90
Análises 90
3.1 – Protocolo metodológico 93
3.2 – "Amor mais que discreto" (Caetano Veloso) 95
Sobre a canção..... 97
Caetano Veloso 101
Comportamento vocal 101
O arranjo..... 104
Filipe Catto..... 105
Comportamento vocal 105
O arranjo..... 109
Caetano e Catto 111
3.3 – "Marina" (Dorival Caymmi) 114
Sobre a canção..... 118
Dick Farney..... 128
Comportamento Vocal 128
O arranjo..... 132
Gilberto Gil 135
Comportamento Vocal 135
O arranjo..... 143

Silva..... 147
Comportamento Vocal 147
O arranjo..... 151
Farney, Gil e Silva..... 154
3.4 – “Comer na mão” (Chico César)..... 156
Sobre a canção..... 159
Chico César 165
Comportamento Vocal 165
O arranjo..... 169
Dani Black..... 171
Comportamento Vocal 171
O arranjo..... 176
Chico César e Dany Black 178
3.5 – “Sorte” (Celso Fonseca e Ronaldo Bastos) 180
Sobre a canção..... 185
Ney Matogrosso 190
Comportamento Vocal 190
O arranjo..... 194
Tiago Iorc 196
Comportamento Vocal 196
O arranjo..... 200
Ney Matogrosso e Tiago Iorc..... 202
3.6 – “Como vai você” (Antônio Marcos e Mário Marcos)..... 204
Sobre a canção..... 207
Roberto Carlos 214
Comportamento vocal 214
O arranjo..... 217
Johnny Hooker 220
Comportamento vocal 220
O arranjo..... 226
Roberto Carlos e Johnny Hooker 229
3.7 – “Deixe Estar” (Tó Brandileone)..... 231
Sobre a canção..... 234
Lenine..... 239
Comportamento vocal 239
O arranjo..... 244

Tó Brandileone 247
Comportamento vocal 247
O arranjo 252
Tó Brandileone e Lenine 255
Capítulo 4 257
De gestos e acionamentos da tradição 257
4.1 – Gestos vocais: suas conexões e arranjos. 264
4.2 – Cartografando a tradição: a rede associativa humano-maquínica. 276
4.3 – Tinha uma máquina (e números) no meio do caminho 285
Conclu(indo) 305
Referências Bibliográficas 317
Referências Fonográficas 323
Referências Eletrônicas 324
Anexo 329
Banco de Dados da *Daily Mix* 1 329

Introdução

Ao vasculharmos acervos à procura de produções acadêmicas destinadas ao conhecimento do canto popular, deparamo-nos com um universo cuja maior porção se encontra debruçada sobre aspectos ligados ao universo da pedagogia da voz cantada. De saída, então, é preciso dizer que a pesquisa a seguir revela outras preocupações, outras abordagens, tão importantes quanto aquelas que se dedicam à investigação de técnicas vocais, às particularidades/generalidades fisiológicas, às didáticas próprias dos que procuram aprimorar o ensino do canto popular brasileiro. A escolha por uma pesquisa orientada pela Semiótica da Canção, pela Qualidade Emotiva da Voz, dentre outras ferramentas de pensar e de pesquisar, busca incrementar e diversificar a produção do conhecimento. Procuramos outros objetos, outras abordagens que possam nos levar a lugares que ainda permanecem pouco acessados. Investigamos o gesto interpretativo de cantores que atuam no aqui-e-agora da tradição. São vozes atuais, contemporâneas, que experimentam a dinâmica de conformação de um campo de atuação com todas as incertezas e possibilidades que nos são entregues pelo tempo presente e com autorizações outorgadas pelo passado.

O trabalho que se revela nas páginas seguintes está inserido num campo de estudos que vem minerando seu espaço e sua relevância acadêmica. Nas palavras de Regina Machado (2012: 14), "se a canção popular já alcançou relevância para se tornar um assunto de teses e dissertações, o canto popular, principal veículo dessa realização, só agora começa a ganhar alguns poucos estudos". Vivemos um outro "agora", já impactado por outros trabalhos, que de alguma forma e em certa quantidade estimularam o campo de estudos. Todavia, a fala de Machado ainda nos parece pertinente, visto o discreto incremento que podemos aferir em relação ao nosso objeto. Mesmo que institucionalmente tenham sido garantidos espaços de desenvolvimento de estudos, ensino e pesquisas em canto popular, ocorrência que pode ser observada ao longo das últimas décadas, comparativamente, trata-se ainda de uma área que suporta e carece de ser explorada. Tudo isso a despeito da desconfiança daqueles que irrevogavelmente tendem a explicar a sabedoria e o domínio de um gesto interpretativo pela lente dadivosa do dom, da coisa inata, avessa aos processos que buscam compreensão através de estudos amparados numa perspectiva racional.

Pautando-nos no diálogo que Regina Machado (2012) realiza com a obra de Luiz Tatit (1996), admitimos historicamente a importância da espontaneidade e de habilidades

interpretativas desenvolvidas e adquiridas na prática pelos cantores populares, que, para isso, durante algum tempo, percorreram caminhos quase ou nada sistematizados, formais. Embora atualmente a realidade formativa dos intérpretes seja outra, gozando cada vez mais de caminhos organizados, de percursos institucionalizados, de opções formalizadas, aqueles que fizeram parte da nossa abordagem, certamente, ainda experimentaram os contingenciamentos da informalidade. Conquanto, considerando a necessidade de apurarmos instrumentos e de encorpar analiticamente o campo de conhecimento, a pesquisa mergulhou no universo do canto popular para ao mesmo tempo observar, descrever e conhecer aspectos da realização vocal de cantores contemporâneos alinhados à tradição da música popular, tal como compreender a faceta associativa que caracteriza, organiza e marca a resultante vocal destes mesmos intérpretes. Ao fazer isso, não anulamos a devida importância dos aspectos, digamos, irrefletidos na constituição do gesto interpretativo vocal dos cantores populares, mas tentamos assegurar a pertinência do desenvolvimento dos estudos entendidos como formais.

Julgamos necessário, já na introdução, orientar o entendimento conceitual daquilo que em diante seguiremos chamando de gesto interpretativo vocal, de gestualidade vocal ou, simplesmente, de gesto vocal. Tal gesto é conhecido quando distinguimos a "maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção" (MACHADO, 2011: 59)[1]. O fazer interpretativo, ainda, para além do permanente equilíbrio entre "os diversos elementos articulados do cantar", segundo Regina Machado, muitas vezes deseja algum "desequilíbrio como expressividade dramática". Assim, o gesto vocal, algo próprio do nível interpretativo da realização vocal, "pressupõe a elaboração e domínio" também daquilo que é considerado como o nível físico (timbre, extensão, tessitura, registro) e técnico (emissão, articulação rítmica), que se veem "somados à compreensão dos conteúdos da canção", resultando numa expressividade

[1] Para Tatit, "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 entoação coloquial" (1996: 9). Ainda, diz-nos que a "grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmo recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana" (1996: 1). A compatibilidade que o cancionista, tal como o intérprete, providencia na busca por certa neutralização das tendências opostas (articulação linguística *versus* articulação melódica), almejando traduzí-las numa manobra integradora, resulta naquilo que Tatit chama de dicção. O resultado desse esforço, unido aos recursos coloquiais, imprime um modo dizer na atitude vocal do intérprete. Para Tatit, dicção seria um traço característico que atravessa a obra de um cancionista ou intérprete, algo identificador de tal habilidade. Por outro lado, guarda a compreensão de gesto vocal para algo localizado, algo capaz de compor a dicção. Neste estudo, seguindo a linha argumentativa da professora Regina Machado, consideramos a gestualidade vocal como algo característico, que não se resume a uma ação pontual, algo que fosse capaz de individualizar um instante da dicção. Ambos os termos, aqui, são tomados em sua equivalência, como ação que propõe uma dada expressão vocal, eivada de comunicabilidade, por meio da identificação de parâmetros mais ou menos constantes e frequentes na interpretação dos cantores analisados.

particularmente providenciada pela "capacidade sensível de cada intérprete" (MACHADO, 2011: 60).

O início da pesquisa trilhou dois caminhos distintos e complementares. Um deles trouxe uma dimensão autoetnográfica, fruto de inquietações de um pesquisador movido pela face prática de sua própria atividade como cantor popular. O segundo caminho, inequivocamente orientado pelo primeiro, seguia o rastro de algo que em algum momento fora chamado de Nova MPB. O termo, que teve sua pertinência discutida e contestada, operou como uma espécie de fio de novelo para que pudéssemos cartografar as vozes que atualmente dialogam com a tradição da música popular brasileira e também indicar as vozes analisadas ao longo da pesquisa, a saber: Filipe Catto, Silva, Dani Black, Johnny Hooker, Tiago Iorc e Tó Brandileone. Todos pertenentes a uma mesma geração, pertencimento que já se procura evidenciar nas primeiras linhas do capítulo seguinte. A escolha pela gestualidade de tais intépretes, para que fique claro, deu-se em função de um filtro autoetnográfico (gestos que pungem e influenciam o pesquisador-cantor), das reputações digitais desses artistas (capacidade de se fazer ouvir por meio das principais formas de consumo musical da atualidade) e também pela rede associativa à qual revelam pertencimento (MPB).

De volta ao termo Nova MPB, não o assumimos como espécie de designação de gênero ou algo capaz de esteticamente delimitar um conjunto de obras. Pelo contrário, o termo foi tomado como uma pista para que encontrássemos, de fato, aspectos e informações que nos permitissem compreender a controvérsia com a qual estamos lidando. Ainda sobre a MPB, nova ou de antanho, é preciso reforçar que tal sigla, se há algum tempo pouco revela e circunscreve, sobretudo esteticamente, o universo de realização musical, ainda é capaz de se colocar como um agente aglutinador, organizador de fatia das associações que orbitam o fazer musical popular. Vasculhar seu redimensionamento como agenciador de realidades e circunstâncias musicais não significa admitir sua pertinência enquanto sigla classificadora. Na cartografia que se anuncia nesta seção, deixamos desde já posto que ela fora rastreada para a compreensão de um universo musical que ainda se vê articulado, em certa medida, em torno de um campo de gravidade cuja força nuclear concentra-se nela. Em síntese, tomamos a MPB como agente operador (e não categorizador) da tradição da canção popular brasileira, para que possamos perceber como tal agente se porta numa perspectiva diacrônica, rearticulando a si próprio, mas também o seu próprio sentido associativo no desdobramento dessa mesma tradição: de agente classificador, principalmente, estético e político nos anos 1960 à função de *tag* aglutinadora de sentidos musicais e comerciais na atualidade. Frente ao esvaziamento

semântico que se observa já na década de 1970, encontramos um rastro que desemboca numa capacidade de rearticulação de associações que ainda hoje, e com muita força, dinamiza certo campo de realizações no âmbito da canção popular brasileira. Para conseguir cartografar tal faceta, recorremos à Teoria Ator-Rede, que nos ajuda a compreender a MPB como agente não-humano empenhado na reconfiguração constante do que entendemos por realidade social.

Uma vez que temos como delimitador conceitual uma noção de tradição, noção esta trabalhada aqui a partir da proposta do historiador Marcos Napolitano, decidimos analisar gestos vocais hodiernos que se colocaram ao trabalho de interpretar canções anteriormente cantadas por outros intérpretes, num outro tempo, integrantes do mesmo campo de força, estético e comercial, da tradição instituída. Assim, lidamos com no mínimo duas gravações distintas de uma mesma canção, algo capaz de revelar aspectos particulares de momentos também distintos da tradição da música e, claro, do canto popular brasileiro. São treze análises de gestos vocais de intérpretes com reconhecida representatividade soadas pelas tramas cancionais de seis composições. Tanto os intérpretes da nova geração quanto os de gerações pregressas são artistas que foram/são capazes de mobilizar escutas e impactar a fruição do repertório identificado com a tradição em destaque, permitindo que possamos ouvir o "passado no presente" (MACHADO, 2012: 16).

Dividimos o conteúdo em quatro capítulos, além da introdução e conclusão. No capítulo 1 – Contextualização, aspectos teóricos e ferramentas de pensar –, primeiramente, discutimos e esclarecemos o recorte. Tomando a discussão sobre a Nova MPB como signo de uma geração que continua a tradição observada, a primeira seção argumenta sobre a pertinência de um estudo geracional e realiza uma contextualização, seguida da proposição do recorte analítico. Desenham-se e explicitam-se traços vinculativos que nos autorizam a escolha das vozes submetidas à escuta, à análise descritiva. Segue-se o capítulo com a discussão sobre a questão da tradição, articulando os argumentos de Napolitano e Tatit para evidenciar nexos cancionais, históricos, comerciais e estéticos, dentre outros, evidenciando pontos de constituição da teia associativa que configura a tradição. Em seguida, apresentamos aquilo que nominamos como ferramentas de pensar. Começamos pela Teoria Ator Rede (TAR), explicando sua relação com os pensamentos de Greimas e a pertinência de sua utilização como ferramenta auxiliar à Semiótica da Canção para pensar, se não o gesto, a conformação de uma rede de associações de diversas ordens capaz de ajudar na reelaboração, na ressignificação da tradição da canção e do canto popular. Daí, surge a cartografia das controvérsias como um método capaz de observar a dinâmica da tradição em processo,

permitindo-nos capturar o fazer e refazer da trama associativa e de seus agentes, sejam eles humanos ou não-humanos. A última seção do capítulo traz e discute as possibilidades analíticas das principais ferramentas de pensar que norteiam a tese. Além de abordar a Semiótica da Canção e a Qualidade Emotiva da Voz, também trazemos em diálogo outro ferramental que nos auxilia na produção da análise descritiva das vozes. Dizemos sobre conceitos utilizados por Sérgio Molina, tais como unidade sonora e momento musical. Estes conceitos desvelam outras possibilidades de compreensão, focando em como elementos contidos no arranjo podem competir para a construção do sentido que se vê agenciado por um gesto interpretativo vocal.

O capítulo 2 – A inflexão autoetnográfica da pesquisa – reserva um espaço para discutir o fundamento e a razoabilidade de uma escrita de si como gatilho e baliza da pesquisa apresentada. Nomeiam-se as razões, o trajeto, o que nos levou a um primeiro filtro, a uma primeira seleção de intérpretes. Subdividido em duas seções, o capítulo primeiramente apresenta a legitimidade e a conveniência de se admitir uma pesquisa de cunho autoetnográfico com a finalidade de acessar percepções e perspectivas que não seriam capturadas por meio de outras abordagens. Trata-se de identificar as possibilidades e os limites que tal opção metodológica nos impõe, exigindo cuidados e uma atitude reflexiva, no caso, do cantor-pesquisador que segue adiante conduzindo a missão analítica. Num segundo momento, o autor se coloca no texto e encarrega sua própria voz, espécie de eu epistemológico, de prestar mais esclarecimentos sobre a decisão por um *corpus* específico de investigação.

O capítulo 3 – Análises – é aquele inteiramente dedicado à aplicação das ferramentas analíticas que nos levam ao conhecimento dos gestos interpretativos elegidos. Trata-se do capítulo mais extenso, organizado por canções, seguidas de análises que associam Semiótica da Canção, Qualidade Emotiva da Voz, Tensividade, conhecimentos sobre conduta vocal e as categorias apropriadas do trabalho de Molina. Inicialmente, o capítulo cumpre deixar claro qual o protocolo metodológico que ampara as análises para, então, dar início à fase propriamente analítica da tese. Todas as análises são iniciadas com uma breve contextualização sobre a canção acompanhada de breve explanação sobre o intérprete representante da nova geração. Nas breves linhas em que isso se dá, apresentamos uma espécie de "reputação" do artista no que diz respeito ao consumo de suas canções a partir do principal canal de distribuição e circulação dessas canções: as plataformas de *streaming* musical. Em nosso caso, por razões devidamente explicitadas, tomamos como acervo o

Spotify e Apple Music. Em seguida, analisamos a canção e os gestos vocais de ao menos dois intérpretes em versões da mesma composição, sendo um dos intérpretes pertencente à nova geração e um segundo (ou terceiro) identificado com momento diverso da tradição da música popular brasileira. Portanto, trata-se de um cotejamento que se vê organizado e exposto sinteticamente nas linhas da última seção da análise das gestualidades de cada uma das canções. Ali, os gestos são trazidos em perspectiva comparada para que possamos identificar os distanciamentos e aproximações, estranhamentos e similitudes entre as vozes, e entre elas e os momentos da tradição convocados pela investigação.

O capítulo 4 – Reflexões sobre os gestos e os respectivos acionamentos da tradição – é o capítulo que procura enfatizar e destacar o processo dinâmico de reconfiguração da tradição da música popular pelo agenciamento de gestos interpretativos. Assim, a breve comparação que se apresenta aos fins de análise do capítulo anterior nos fornece dados para construirmos uma análise comparada mais detida e ampliada. A partir de indicadores, conseguimos perceber traços que podem, de alguma forma, sublinhar as vozes, criando nexos de escuta e fruição; sinalizar aspectos que parecem habitar os gestos interpretativos da nova geração da tradição da música popular brasileira; criar uma marca, produzir identificação e pertencimento. Este capítulo ainda reserva uma parte para que possamos discutir a controvérsia cartografada a partir de uma perspectiva quali-quantitativa que procura identificar ações de actantes não-humanos na reconfiguração do campo estético e mercantil da tradição. O aspecto quantitativo se dá pela criação, observação e análise de um banco de dados associado a um agenciamento maquínico percebido ao longo dos anos de pesquisa. Aqui a TAR devolve-nos algo próprio de sua lógica cartográfica e nos mostra o real em seu processo contínuo e movediço de promoção de associações, conexões e significados.

Por fim, concluímos parcialmente um processo de reconhecimento dos gestos interpretativos que operam o agenciamento coetâneo da tradição, identificando vozes, revelando atitudes vocais e, também, dando-nos conta de como outros agentes – neste caso, não-humanos – interferem na reorganização da tradição frente à realidade de consumo e experiência do produto cancional. Também sugerimos intervenções nesse processo associativo, esclarecendo, o quanto possível, como *tags*[2] são elementos que operacionalizam e impactam a reconfiguração da tradição, do consumo. É aqui que recuperamos o sentido da

[2] Trata-se de uma forma de organizar e classificar informações no ambiente da web. 2.0. São espécies de palavras-chave que relacionam informações por atributo de semelhança. Também podem ser tratadas como metadados.

MPB. Sugerimos também o aperfeiçoamento, o entendimento da função complexa de tal actante, tal como a criação de outras *tags* com finalidades pertinentes à organização estética e mercadológica dos intérpretes e de seus respectivos gestos.

Capítulo 1

Ferramentas de pensar: contextualização e aspectos teóricos.

1.1 - Contextualização e recorte

O século XXI, junto consigo, trouxe aos nossos ouvidos obras de autores e intérpretes que associaram o seu fazer a uma espécie de sensibilidade própria do universo digital[3]. Esses fazeres e obras percebiam-se conectados à nova ordem tecnológica e telemática daqueles idos. Incorporavam-se traços estéticos, ferramentas práticas, alternativas comerciais às perspectivas de realização musical. Os artistas envolvidos, sujeitos dessas realizações, prezando por um repertório associado à tradição da canção popular brasileira, conduziram carreiras, produziram obras, posicionaram-se num entrelugar muito adequado à realização de misturas, fusões e experiências potencializadas pelas novas condições. A resultante desse posicionamento deve ser entendida por uma lente que considera o intenso impacto provocado pelas possibilidades comerciais, estéticas e sonoras inéditas, singulares, francamente associadas ao espírito de um tempo que trazia em si as marcas de uma revolução digital. Destaca-se, por consequência, uma cena com novas formas de produção, distribuição e circulação de canções despertadas pela existência de um "pavimento" consolidado pela rede mundial de computadores – naquele momento, já portáteis, pessoais e com preços cada vez mais acessíveis. Forjava-se ali a ideia de algo novo do ponto de vista artístico e, também, mercadológico. Na prática, isso nos rendeu produtos impregnados dos vestígios da tal sensibilidade digital, efetuados por um grupo que, não obstante a presença das particularidades expostas acima, se alinhava de alguma forma a um percurso estético e histórico que trazia em meio ao seu desenrolar no tempo um momento carimbado pela sigla MPB.

Se nos tempos dos festivais televisivos das redes Record, Excelsior e Rio, quando a sigla MPB foi erigida em letras maiúsculas, por vezes se exigiu do artista a adoção de um perfil de criação musical referenciado em rotulações, dualidades e enquadramentos excludentes, localizações estético-comerciais específicas, tudo isso processado por canais

[3] Entende-se como sensibilidade digital a disposição e abertura para as variáveis implementadas e/ou condições potencializadas pelo que foi nomeado por pesquisadores de "Era Digital": tempo este que nos oferece otimização de fluxo de informações, que revoluciona o acesso à informação, a forma como interagimos, pensamos, comunicamos, trabalhamos, tudo isso operado pelas tecnologias de informação e comunicação costumeiramente agregadas sob a sigla TIC.

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 e que trafegava por canais alternativos e independentes, 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.

Falamos 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 ligados 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, recuperando um termo utilizado pelo historiador Marcos Napolitano (2001), dos "emepebistas". Tal aspecto costurou relações entre, por exemplo, a face orientalizada da música de Curumin, a música focada na tradição brasileira de Rômulo Fróes e a voz de Filipe Catto, por vezes entregue à interpretação de tangos românticos. Ainda, alguns dos novos atores que passaram a figurar na cena cancional popular urbana brasileira assumiram, ao menos originariamente, como apontado no parágrafo anterior, a condição de profissionais independentes do *mainstream*[4], associando-se às novas ferramentas de sociabilidade, de comercialização, de circulação de sentidos ambientadas na *Internet*, e valendo-se delas para a efetivação e promoção de suas obras.

Buscamos tratar o assunto como uma ocorrência geracional, cujos traços distintivos nos permitem uma associação entre vinculação histórica, enlaces e conexões musicais, além de reordenações das práticas que tipicamente animam o fazer cancional. O modo como essa geração se posiciona frente às condições de realização da tarefa musical, do ponto de vista prático, tornou-se uma questão aglutinadora, que intersecciona, reúne e ordena o diverso pelo que nuclearmente possui em comum. Tais artistas não buscam a afinidade em categorias ou *tags* pré-estabelecidas. Nem mesmo a filiação à MPB enquanto termo agregador pode ser tomada como estratégia de pertencimento irrefletido. Não há também nenhum tipo

[4] Algo que, é bem verdade, se modificou com o passar dos anos, dado que alguns nomes importantes, como Tiago Iorc e Johnny Hooker, por exemplo, viram-se abrigados a produtos televisivos, por selos e gravadoras ligados à indústria fonográfica.

de texto programático ou de cartilha que reja a produção de tais artistas. Se algo nos permite ver ali traços de coerência e adesão mútuas, com força associativa para um enquadramento analítico, isso se dá, como dito, na condução prática das realizações.

As pesquisas que tomam esses artistas contemporâneos como alvo de seus procedimentos e interesses, mesmo que ainda tímidas e escassas, já nos oferecem algumas sugestões para a distinção e validação dessa coletividade enquanto um grupo de pertencimento. O pesquisador do CPDOC-FGV, Renato Saldanha, cita em sua dissertação uma definição retirada do extinto *website Nova MPB*:

> a Nova MPB nada mais é que nova formatação num processo natural da música: a mistura entre o "novo" e o "velho", característica que parece imperar em todas as esferas da sociedade brasileira. Depois dos grandes artistas renomados da famosa música popular brasileira, eis que surgem no cenário musical nomes nunca ouvidos antes. Na nova MPB o som não se restringe mais a apenas um toque do violão. Hoje os novos artistas usam influências do samba, pop, eletrônico e outros (...) traçando uma combinação caleidoscópica de ritmos e conceitos. O tema ainda é pouco discutido na grande imprensa. E, quando é, surge sob o vocábulo de 'MPB Pós-Moderna'. Tudo isso porque o processo de composição ora adotado incorpora novas informações de forma rápida, ágil, numa mistura de veículos, tendências, cores e sons. (SALDANHA, 2008: 29)

Outra autora, Vanessa Gatti (2015: 15), numa análise localizada no campo da sociologia da cultura e apresentada como dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo, apresenta-os assim: "O grupo em questão, apesar de não ser formalizado por seus membros por meio de um manifesto cultural ou instituição, possui certos princípios, valores e prática que o caracteriza, o que permite que seja interpretado como uma formação de tipo particular". É preciso, então, esclarecer definitivamente quais traços característicos são esses que os organizam como coletividade.

Um dos nomes apontados como referência atitudinal e conceitual dessa nova geração é o do compositor e cantor Rômulo Fróes. O artista paulistano, dada sua disponibilidade para veicular proposições, produziu vários textos, inclusive em revistas acadêmicas, no afã de significar e propor leituras acerca da produção musical dos artistas contemporâneos, posicionando-os, em meio a tantas questões, como tributários do passado musical popular brasileiro. Os textos e falas de Fróes nos ajudam a compreender que tipo particular de formação é essa que, por vezes, viu-se reconhecida por alguns como Nova MPB.

Em entrevista realizada no mês de agosto de 2011[5], Fróes explica sobre o lugar que ocupa na ação de pensar e conceituar a produção de uma fatia de sua geração musical:

> Eu me sentia angustiado em ver uma geração de artistas extremamente talentosos relegados ao anonimato, por isso passei a escrever sobre eles. Acabei tomando gosto pela coisa e passei a desenvolver um pensamento sobre essa geração. Daí o motivo de eu ser muito chamado para dar entrevistas – agora que se tenta entender e organizar essa nova música brasileira. Mas estou longe de ser um porta-voz ou mensageiro, se há uma coisa a aprender sobre esta geração é que ela não possui nem uma só voz nem um só pensamento sobre a música brasileira.

É possível perceber que Fróes utiliza o termo "nova música brasileira", abdicando de adjetivá-la como popular. Dessa forma, distancia-se de uma vinculação instintiva com o termo MPB. Em um de seus textos, publicado pela Revista *Novos Estudos* CEBRAP, Fróes (2007: 234) admite que a sigla havia se tornado uma espécie de "bicho-papão" que "guardaria em si toda a música feita no Brasil", acabando por se tornar "nas últimas décadas [um] estilo próprio, à parte do samba e da Bossa Nova, por exemplo, e, ao menos aos olhos da nova geração, um rótulo não desejável".

O fato de não se vincularem de forma instantânea à sigla não diz sobre um desejo de ruptura com o passado musical brasileiro. Pelo contrário, é possível encontrar declarações e análises que colocam a nova geração da música popular como tributária da tradição cancional que se institucionaliza, inclusive, pela MPB, entendida como um misto de agregado de gêneros musicais e instituição sociocultural (NAPOLITANO, 2007:89). Segundo Napolitano (2007:89), a própria MPB, pensada em seu momento histórico definidor (década de 1960), buscou sintetizar, num movimento conciliador, a tradição e a modernidade, algo que a nova geração parece realizar, mas em outros termos, por vias distintas. Gatti nos oferta a seguinte definição para a já mencionada formação particular do grupo: "com características e sonoridades parecidas, que circulam pelos mesmos locais, tem um público específico e se relacionam de forma peculiar com o *mercado musical* e com a *tradição musical brasileira*." (GATTI, 2015: 73). O musicólogo Carlos Sandroni (2004: 29) afirma que "no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos". A geração que continua a tradição mantém-se fazendo música urbana, embora não estabeleça um expurgo a priori de conteúdos ou estilísticas não-

[5] http://screamyell.com.br/site/2011/08/01/entrevista-romulo-froes/ acessado em 18/06/2019.

urbanas; continua sendo veiculada por meios que extrapolam as alternativas radiofônicas e discográficas, explorando as possibilidades tecnológicas que a era digital possibilita tanto para a realização, quanto para distribuição musical; não trata como relíquia a sua tradição, pondo em xeque determinadas representações por meio de novas práticas; não vincula sua atuação à necessidade imperativa de chancela e apoio da indústria de bens simbólicos, culturais, criando novas condições de trânsito e de visibilidade (SANDRONI, 2004).

De fato, desde as primeiras menções a essa nova geração, a forma de constituição da carreira pela via independente do mercado formal, tal como o alinhamento com a tradição da música popular brasileira, são os elementos requeridos como espécies de conectivos definidores de pertencimento. Sobre o primeiro traço comum aos novos atores musicais, Fróes declara: "neste modelo de indústria que vivemos hoje, minha geração definitivamente não se encaixa, mas criamos condições para sobreviver sem ela"[6]. O contexto de produção, circulação e divulgação da cena musical independente acaba sendo algo fundamental para compreender a nova geração. E tal aspecto correntemente está associado a esses artistas. Exemplo disso é a reportagem da Revista *Fórum* de fevereiro de 2012, cujo título, ressignificando de forma crítica a sigla, diz que MPB é a contração da expressão "Música Para Baixar" [7]. Ainda em abril daquele mesmo ano, reportagem de Marcos Preto para a *Folha de São Paulo* chama o grupo de "neompb", destacando já no título a saída "independente" dessa geração: "Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras"[8]. A um só tempo, destaca a relação dos artistas com a nova realidade prática, algo que de forma evidente gera pregnância e direção aos trabalhos musicais, e aponta para a consumação da formação particular à qual se refere Gatti (2015).

Em entrevista publicada pela revista *Trip*, ocorrida em novembro de 2009, na qual o jornalista Ronaldo Bressane, reproduzindo uma capa clássica da Revista *Realidade* de 1966, traz os nove artistas "essenciais da nova música brasileira", Fróes é quem novamente nos esclarece: "Faz sentido a aproximação de artistas e bandas de gêneros musicais distantes. Isso não tem nada a ver com movimento: a liga é mais forma que conteúdo, mais modo de trabalho que programa artístico[9]".

---

[6] http://screamyell.com.br/site/2011/08/01/entrevista-romulo-froes/ acessado em 18/06/2019

[7] https://www.revistaforum.com.br/a_nova_mpb_e_musica_e_pra_baixar/ acessado em 10/06/2019.

[8] https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2012/05/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml acessado em 10/06/2019.

[9] https://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade acessado em 18/06/2019.

Figura 1 – Capa da Revista *Realidade* (1966)

Figura 2 - Capa da Revista *Trip* (2009)

E o modo de trabalho se baseia em formas cooperativas de produção musical, utilizando-se dos meios digitais de publicização para fazer veicular e soar alhures suas canções:

> O novo ouvinte que se interessar por uma nova música brasileira, que pensa e propõe novos caminhos, que tenta levar adiante sua história, não vai encontrar isso dentro da indústria e nas formas tradicionais de divulgação. É

> preciso ir atrás dessa nova música. É preciso deixar de ser passivo, esperar pela música que oferecem a ele e ir atrás da música que lhe interessa[10].

Quanto à relação com a tradição, a admissão do vínculo pode ser percebida de várias formas: nas canções, nas rotulações feitas pela crítica, pelos agentes midiáticos, pelos pesquisadores e pelos próprios artistas. No tocante à crítica, como já é possível visualizar a partir das reportagens mencionadas acima, a relação se esclarece pela organização das impressões em torno da utilização de termos como Nova MPB, Nova Geração, Nova Música Brasileira etc.; agentes midiáticos, humanos e maquínicos, por proliferarem listas de reprodução, compilações de *playlists*, afinidades via "tagueamento[11]" e recomendações algorítmicas; pesquisadores, por tomarem as ocorrências como válidas para pesquisas históricas, sociológicas, musicológicas; e os próprios artistas, por declarações, composição de repertório, além da proximidade/parcerias com artistas francamente associados à MPB.

Ainda recuperando Fróes, insistência que se justifica por ser dele a voz mais atuante e exposta da geração, podemos perceber o vínculo com o passado, por exemplo, a partir de certas reflexões que o artista fez veicular. A principal referência aos novos músicos, ainda que eles não se apresentem como integrantes de um movimento articulado, desvela-se como eixo inspirador das composições: o gesto antropofágico do tropicalismo. Fróes, em certa ocasião, declara que só "agora é que está finalmente acontecendo a tropicália. A ideia de que todos iam criar tudo, apresentada pelos tropicalistas, só se realiza plenamente na nossa era"[12]. Escuta-se, de fato, um gesto que sincretiza e transpõe barreiras, numa mescla de atualização e remodelagem da tradição cancional brasileira. O mergulho na tradição é ratificado pelas canções e pelos posicionamentos. Gatti (2015: 76), sobre as obras e discursos da nova geração, infere que estes "revelam a proximidade com as gerações precedentes e vêm carregados de um ideal de convivência pacífica e positiva com o passado musical. A negação do passado não se faz presente em seus discursos e obras, elemento este muito forte em todo campo artístico." Em matéria publicada pela Revista *Bravo*, edição de julho de 2008, o título "Chega de Saudade", ao mesmo tempo em que aponta para a revelação do que os autores – leia-se, a crítica – chamaram de Nova MPB, esclarece a relação dessa produção com uma

[10] http://screamyell.com.br/site/2011/08/01/entrevista-romulo-froes/ acessado em 18/06/2019

[11] Como vimos, *tags* são espécies de etiquetas utilizadas como metadados que são acionadas como palavras-chave. Metadados classificam e organizam arquivos, páginas e demais conteúdos. As *tags* no universo da internet são palavras que ajudam na ação de organização/catalogação de informações, agrupando elementos sob a mesma marcação, o que facilita o encontro de elementos correlacionados. O tagueamento é a ação de criar tal organização a partir da designação de *tags*.

[12] https://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade

linha formativa da tradição da música popular, além de destacar a discussão dos contingenciamentos e formas de se estabelecer como intérpretes e compositores nas condições atuais de produção e existência artística daqueles tempos:

> Há muito tempo a MPB não tinha um grupo tão talentoso de cantores, letristas, instrumentistas e compositores na faixa dos 20 e 30 anos. E há muito tempo, também, não se via uma geração tão original – não apenas na música, mas também na maneira de criar e veicular sua arte. Eles não têm manifesto. Não formam um movimento articulado. Por não se sentirem na obrigação de se opor a um estilo anterior, têm liberdade e abertura para qualquer influência – e, entre essas influências, valorizam principalmente a MPB tradicional. Afinados com os novos tempos, divulgam suas obras pelo MySpace (...) trabalham colaborativamente. Em alguns momentos formam núcleos de criação que são verdadeiras incubadoras de talentos[13].

Figura 3 – Chamada da Revista Bravo para a matéria "Chega de Saudade".

A reportagem busca legitimar a nova geração, tal como associá-la ao universo das novas formas tecnológicas de produção e circulação; também estabelece um laço com o passado, entendendo que a produção artística encontra-se lastreada por um traço cultural consagrado, onde o novo não incorre em anteposição ou abrupta cisão com a tradição. Tudo

[13] https://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml acessado em 10/06/2019.

isso se revela em seus subtítulos, a saber: “A nova cena da música brasileira”, “O diálogo com a tradição”, “O Myspace e os Festivais em vez do CD” e “Os Principais destaques da Nova MPB”. O leitor atento perceberá que toda a narrativa se organiza pelos dois pontos-chave que estamos desdobrando em rápidas notas: a relação com a tradição e a forma independente de se estabelecer musicalmente. A questão da tradição será retomada de forma mais detida na seção seguinte.

É preciso, assim, para que não haja dúvidas, dizer que, ao concentrarmos os esforços de conhecimento no recorte que ora apresentamos, 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 de termos como 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 da obra de determinados cantores, cujas carreiras estão atreladas de alguma forma ao impulso operado por meio das possibilidades de mediações tecnológicas. Uma rápida pesquisa na internet é capaz de fornecer um sem número de pistas, agrupamentos e menções acerca dos novos nomes que ocupam a atual cena da música popular, seja lá qual for a etiqueta se dê a ela. Artistas como o já mencionado Rômulo Fróes, Curumin, Dani Black, Marcelo Jeneci, Cícero, Silva, Tiago Iorc, Filipe Catto, Tó Brandileone, Tim Bernardes, Johnny Hooker, por exemplo, são regularmente encontrados em reportagens, chamadas de shows e listas de escuta que utilizam o termo MPB, Música Brasileira ou Nova MPB como identificadores de filiação musical. Em comum entre eles, de fato, também encontramos o pertencimento a uma geração que se estabelece artisticamente entre a segunda metade dos anos 10 do século XXI e os primeiros anos do segundo decênio, claro, do mesmo século. Além disso, também assumem abertamente, como vimos, uma filiação em relação à tradição da canção popular.

Os intérpretes sobre os quais nos debruçamos aqui, mais precisamente, ganham relevo na cena musical, sobretudo, entre os anos de 2005 e 2012. E podem ser considerados como pertencentes a uma mesma geração, caso tomemos como referência, por exemplo, as considerações do sociólogo húngaro Karl Mannheim, pesquisador dedicado aos problemas geracionais. Para Mannheim, a geração é definida porque certos indivíduos com idades semelhantes viveram uma “situação comum no processo histórico e social” (MANNHEIM,

1982: 72). A geração, assim, seria um tipo de situação de tipo social e não um grupo concreto, "como a família ou a tribo" (GROPPO, 2015: 6). Trata-se apenas de uma potencialidade vinculativa que não se define por uma questão meramente cronológica. O vínculo geracional é "fruto das experiências vividas na contemporaneidade" (WELLER, 2010). Para Mannheim, "cada um vive com gente da mesma idade e de idades distintas em uma plenitude de possibilidades contemporâneas. Para cada um o mesmo tempo é um tempo distinto, quer dizer, uma época distinta de si mesmo, que é partilhada com seus coetâneos" (MANNHEIM apud WELLER, 2010: 209). Para que possamos acessar com maior nitidez a questão do vínculo geracional em Mannheim, julga-se pertinente citar a compreensão que o autor tem do conceito filosófico de enteléquia:

> A enteléquia de uma geração representa a expressão do sentimento genuíno do significado da vida e do mundo, de seus objetivos internos ou de suas "metas íntimas", que estão relacionadas ao "espírito do tempo" de uma determinada época ou ainda à sua desconstrução, uma vez que várias gerações estão trabalhando simultaneamente na formação do que viria a ser o "espírito do tempo" (WELLER, 2010: 209).

Os indivíduos, porém, estabelecem de fato o vínculo geracional quando a potencialidade experimentada em função de experiências comuns se transforma em prática coletiva, criando comunidade, seja ela instituída de forma concreta ou no âmbito das virtualidades.

Os intérpretes alvo do nosso recorte de pesquisa são, assim, compreendidos como integrantes da mesma geração de Fróes, embora a faixa etária (e o ano que suas carreiras despontaram) indique serem mais novos do que aqueles que aparentemente deram início ao debate sobre a renovação da MPB. Esses agentes dividem, porém, um mesmo naco temporal, recorrem e estão expostos às mesmas potencialidades e experimentam o mesmo espírito do tempo em que suas obras ganharam projeção nacional, ativando um franco diálogo com outras conexões geracionais. A definição de geração também, como vimos, não se resume a contabilização de parcelas temporais e, portanto, não é uma ciência quantificável e exata. Podemos nos identificar com aspectos sinalizadores de gerações anteriores ou posteriores ao recorte cronológico em que estamos, naquele momento, inseridos. Tomamos a geração como espécie de lente por meio da qual podemos verificar a dinâmica do social e do cultural e não apenas como um recorte que seja capaz de simplificar a diversidade entre grupos.

Para que não restem dúvidas, ratificamos que a abordagem deste trabalho opta, assim, não por uma identificação de grupos declarados, mas por uma identificação geracional de intérpretes filiados à tradição da canção popular, e cuida para que nomeações de qualquer ordem, sejam elas cancionais ou comerciais, não se transformem em meras abreviações estilísticas.

1.2 – A questão da tradição

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 essa 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. E isso ocorre como que pelo olhar de Brecht, cuja lente entende que tradição é a assimilação crítica do passado. Neste caso, vale destacar que buscamos analisar o gesto vocal de intérpretes identificados no aqui-e-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 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" (ibidem). 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.

Sobre o que estamos chamando de tradição da música popular brasileira em sua

forma canção, faz-se necessário esclarecer que sua admissão se mostra pertinente ao acionarmos trabalhos e convicções legados a nós por ao menos dois importantes autores que se dedicaram ao assunto. O primeiro, 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)

Ao recorrermos à noção de tradição, acatando Hobsbawn, entendemos tratar de algo passível de ser "inventado", invenção esta 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." (HOBSBAWN, 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). Napolitano argumenta, então, sobre a existência e validade 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. Esse movimento específico da tradição possui 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 (2007: 6), esse "alinhavo" passa por três "conjuntos de eventos musicais, articulados por convenções, que envolve determinada 'comunidade cultural' (artistas,

produtores, audiência e crítica): samba, bossa nova e MPB. 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 associativo ao admitir que, apesar de ser alvo de questionamentos e de não fazer jus "à riqueza e à diversidade de todas as manifestações no Brasil", também não pode ser tomado como algo estanque, capaz de embotar novidades, sufocar outras contribuições exógenas, vindas de campos e matrizes culturais diversos (ibidem).

O fato de a tradição requerer a repetição de certas práticas pregressas na busca pela consagração de valores e procedimentos não impede que os costumes estejam conectados com o presente e possíveis inovações. A distinção entre costume e tradição não se reduz a algum tipo de intervenção retórica. Também não aponta para um pragmatismo do primeiro em relação ao segundo termo. O costume não impede "as inovações e pode mudar até certo ponto", embora responda ao marco da tradição, exigindo da prática compatibilidade com o que o precede (HOBSBAWN, 1991). Porém, qualquer tipo de reconfiguração ou atualização de uma tradição parte daquilo que afeta primeiramente os costumes, entendidos como canais sensíveis capazes de capturar alterações procedimentais e sinalizar a necessidade de modificação da tradição. Na operação entre tradição e costumes, a primeira tende à fixação de práticas e utilizações simbólicas, enquanto a segunda liberta-se de um uso inexoravelmente prático para sujeitar-se a situações novas sem permitir que o passado se esvaia ou se perca nas brumas do tempo (HOBSBAWN, 1991: 10). A título de elucidação, o gesto tropicalista se afigura para a nova geração como tradição, interpelada por novos costumes que transformam a lida com o trato artístico e incorporam rotinas, acrescentam operações, impressões, influências e repertórios. Isso ao mesmo tempo interfere, reposiciona, perturba e gera novo alinhamento, agora atualizado, da tradição. Enfim, o fenômeno com o qual lidamos não inventa tradição outra simplesmente por ser resultado de ocorrências amplas, rápidas e bruscas. Evita-se a ruptura e se reestabelece a continuidade histórica, a ligação com um passado e com sua carga simbólica e emocional, legitimando ações e a perspectiva artística geracional (HOBSBAWN, 1991: 19).

Dessa forma, conseguimos identificar produtos e ocorrências que não se resumem àqueles situados no início do século XX ou nas décadas de 1950 e 1960 e que fazem parte de uma espécie de reagregação daquilo que se entende hoje por música popular brasileira. Isso se

dá, por exemplo, quando elementos regionais ou estrangeiros (maracatu, rock, música eletrônica etc.) são admitidos e incorporados à produção musical popular; ou quando novas formas de realização e fruição do produto são adotadas como práticas estratégicas para a carreira artística. Assim, ao nos depararmos com os novos termos vinculantes da tradição (Nova MPB, por exemplo), buscamos entendê-los como mais uma faceta do processo de triagem e mistura que dinamicamente alimentam o passado que caracteriza e dá unidade à tradição da música popular. 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 por uma prática instituída.

Por falar em triagens e misturas, o outro pesquisador que nos ajuda de forma complementar a pensar o caminho que institucionaliza a tradição da música popular pelo viés da canção é o compositor e linguista Luiz Tatit. Podemos dizer que o autor pensa também numa tradição, que, porém, se institui com a "era dos cancionistas", considerados 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 – segundo Tatit, 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 relacionados à questão da tradição (e o gesto cancional está envolvido nisso), expostos de alguma forma no argumento do autor, ganha certa equivalência, ao menos em termos, com aquilo que Napolitano prontamente 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 às formas cantáveis da fala, ao seu princípio entoativo, firma-se na história da música popular brasileira na década de 1930 (TATIT, 2008).

Contudo, existe um antes e um depois que toca a contemporaneidade. Os gestos e a produção de canções se institucionalizaram, consolidaram-se, 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 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 uma "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 propõem. 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 frente às suas condições/limites de produção[14]-, 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[15], 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" até aquele momento (TATIT, 2008: 103). 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

[14] 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.

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

tropicália fez da mistura uma ordem, recuperando repertórios, defenestrado, ampliando a área de contato com outros elementos culturais, agindo por incorporação e fusão, bem aos moldes oswaldianos[16], 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 uma invasão de música estrangeira, efetivando naquele momento 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 seria entendido como 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).

[16] Menção ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado em 1928.

Se com Napolitano e Tatit somos levados à compreensão do "rastro" histórico das conexões que ajudam a visualizar a tradição em meio à teia histórica e social à qual pertence, dissipando a turbidez de um mundaréu de ocorrências, Eduardo Granja Coutinho nos apresenta outra leitura que estreita a relação entre o conceito de tradição e a música popular brasileira.

Coutinho é professor do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em sua análise sobre a obra de Paulinho da Viola, embora opte por um ponto de inflexão/reflexão marxista - o que não encontra paralelo nesta produção -, contribui com leituras e perspectivas que nos ajudam a pensar particularmente a relação entre o passado e o presente da nossa música popular. Coutinho (2002: 25) pensa as linguagens musicais "como formas de expressão que se modificam com a própria vida de um grupo social", pois que dinâmicas e associadas às contingências do presente. Entendida a canção como uma forma de narrativa, podemos perceber que seus conteúdos, ao menos aqueles que vencem o filtro do agora, têm força de atualização de outros signos, aqueles do passado, a depender do sujeito que manuseia e reelabora a tradição (COUTINHO, 2002). Isso, claro, se considerarmos nossa forma de lidar com a herdade cultural como uma forma ativa e não petrificada. Neste caso, a tradição é viva quando "entendida como articulação orgânica entre sujeito e objeto", entre agentes e seu patrimônio histórico-cultural (2002: 25). Tal concepção é nomeada pelo autor como concepção dialética de tradição. Uma outra, nomeada como concepção metafísica, origina-se de um gesto conservador que reitera a tradição estendendo-a até o presente, como coisa fixada, inerte, fossilizada ou, nas palavras de Coutinho, "cultivada como algo eterno e imutável por 'colecionadores' tradicionalistas" (COUTINHO, 2002: 15). Um ademane, um esgar restaurador, conservador, que se ressente de um tempo passado que se quer reconstruído, esvaziando de personalidade e autonomia o próprio presente. Em nada lembra o famoso anjo de Paul Klee, que nos faz pensar sobre o caminho histórico, que segue planando adiante rumo ao futuro, mas de fronte – nunca de costas – para o passado (ainda que estarrecedor). Este segue mirado como memória de época que interpela os viventes – gesto que anima, por exemplo, a proposta dos tropicalistas e da nova geração. No caso da concepção metafísica, o passado não é algo que apruma, mas uma âncora num voo. É como se os portões do presente, prenhes de passadismos, mimetizassem o

famoso frontispício em Évora[17]. Pelo avesso, a tradição viva é "tida como ação criadora do sujeito sobre as formas do passado", práxis principiadora que "transforma ativamente a realidade cultural" sem mistificação dos signos (COUTINHO, 2002: 16). Ao compreender a tradição como uma herança dinâmica, entende-se aqui, consonantemente à perspectiva de Coutinho, que "longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é a objetivação da ação humana, e [..] que a transmissão no tempo das formas culturais não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução no qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito" (COUTINHO, 2002: 21). Trata-se de compreender a tradição como uma ação seletiva[18] eivada de permanências e rupturas, um ato que recruta e interpreta; como um processo de criação da realidade social, uma "fala que constrói, a partir de traços que testemunham o passado, uma historicidade conveniente às perspectivas de determinado grupo social e garante sua memória coletiva" (SODRÉ apud COUTINHO, 2002: 23). Em síntese, trata-se de um

> processo de comunicação intergeracional, [que pressupõe] fundamentalmente, uma interpelação, um apelo do passado latente na memória coletiva; uma mensagem, o traço ou o signo, uma transmissão, que se dá por meio de processos narrativos; e uma recepção, momento de atribuição de sentido em que ocorre a seleção e a interpretação das formas simbólicas ligadas ao passado. (COUTINHO, 2002: 24)

Entende-se, assim, não obstante utilizarmos balizas teóricas distintas, que a música popular brasileira se consuma em tradição viva, potencializada, portadora de falas, que se atualiza em diálogo com o que a antecede e alimenta; é atividade criadora, que se reoxigena em seu dinamismo, num trejeito que incorpora e expurga, rejeitando o imobilismo, a dogmatização, a inércia ou qualquer aceno taxidermista que empece a transformação cultural ou a recomendação antropofágica de Oswald. Tradição que não apenas conserva, mas também inclui, destrói e incorpora outros elementos humanos e não-humanos à mercê de um processo de reordenamento constante do social. Se a tradição se nos oferece como lugar de identificação, tal identidade não se faz pela busca da essência, mas pela capacidade de um identificar-se múltiplo de sujeitos descentrados, conectados ao mundo e às suas diversas possibilidades de providenciar correspondências e grupos de afinidades.

[17] Está escrito no frontispício da Capela dos Ossos de Évora, Portugal: "Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos".
[18] Ao mencionar a questão da tradição seletiva, acionamos indiretamente a obra de Raymond Willians.

Foi ao considerar a pertinência dessa tradição e dos conceitos expostos acima que nos propusemos 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?

Para isso, será preciso coletar rastros, vestígios, indícios para que possamos, então, identificar a relação entre gestos vocais de intérpretes e a atualização do que estamos considerando ser uma tradição da música popular brasileira. E entendemos que tais pistas serão encontradas se vasculharmos os itens já citados: a crítica, os agentes midiáticos humanos ou maquínicos, as filiações estilísticas dos próprios artistas e, claro, o mais importante, as vozes que soam os gestos vocais em sua ocorrência interpretativa.

***

Para alguns autores que se dedicaram às ocorrências da contemporaneidade, determinados 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 o soerguimento das possibilidades comerciais e mercadológicas da "velha" MPB. O professor e pesquisador especializado em música popular massiva, Jeder Janotti Jr. (2004), informa-nos 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 (2014: 261), 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[19].

Ainda, desenvolvendo argumento acerca da chamada "linha evolutiva" da música popular brasileira e procurando possíveis retomadas, avanços, interseções que possam relacionar os supostos distintos 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; DANTAS, 2014: 266)

Julga-se necessário reforçar que, embora ainda estejamos recorrendo ao termo Nova MPB, assim o fazemos a título de elucidação e de definição do *corpus* de estudo. Doravante, uma vez clara a delimitação, o termo não terá mais uso, dado que a proposta não objetiva discutir sua validade. Cumpre-nos aqui estabelecer um recorte neste campo de reassociações, delimitando a investigação e rastreando suas conexões históricas, comerciais,

[19] Grifo nosso

estéticas. Ao lidar com o termo, 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 dos cantores populares contemporâneos. Tais artistas são aqueles identificados pela crítica, que possuem reputação midiática, que lançam mão de estratégias de divulgação e circulação para fazer soar distante, em diversos ouvidos e no contexto sonoro atual, seu gesto vocal. Ao levarmos a cabo tal proposta, cumpre que não percamos de vista a identificação estética de tais gestos vocais, mas também que busquemos relações destes com a tradição interpretativa instituída, numa visada comparativa, buscando perceber as continuidades e descontinuidades expressas em possibilidades gestuais advindas da relação entre a tradição cancional brasileira e sua realidade associativa dinâmica e atual.

1.3 - 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 na 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.

1.3.1- Teoria Actor-Rede (TAR)

"Estudar a música popular é uma questão interdisciplinar". Assim, Philip Tagg (2003: 10) abre uma das sessões do seu artigo intitulado *Analysing Popular Music*. 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. Temos aqui 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 no instante presente, mas também 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, associativos, culturais 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, semovente, que é revelada em sua dinâmica associativa. 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. Sua perspectiva de ordem descritivo-analítica faz parte deste arranjo de pesquisa, embora seja utilizada como ferramenta auxiliar de investigação.

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 captura-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" e contesta a segurança de uma espécie de imutabilidade estrutural apriorística deste objeto de estudo substituindo-as por incertezas, permeabilidades, por composições dinâmicas e instáveis. Ensina-nos que "existem inúmeras formações de grupo e alistamentos [inclusive] em grupos contraditórios" e que, para conhecer as formas em que se configura o social, "devemos sair pelo mundo rastreando as pistas deixadas pelas atividades (...) 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, debates, disputas, polêmicas, assuntos sobre determinado tema que delimitam o *hic et nunc* do que está sendo chamado de 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 coletivo, o social e as noções articuladas e rearticuladas envolvidas num constante movimento com viés reagregador. Ao aplicarmos o conceito de controvérsia, seguido, claro, de seu procedimento cartográfico, incrementamos o arcabouço metodológico que nos ajuda a compreender a teia social onde tais vozes contemporâneas se articulam promovendo diálogos com a tradição. Isso, porque a TAR parte da ideia de que entender os fenômenos e a realidade social é menos conferir inteligibilidade a um conjunto de conceitos interligados do que compreender este aspecto como uma "'grade' mesmo, pensada como quadrados vazios, uma espécie de plano cartesiano em que o mapa das associações que compõem o mundo social é desenhado se

seguirmos as marcas feitas pelos atores" (LATOUR, 2012: 13). A noção de controvérsia e sua perspectiva descritiva, então, se coloca 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 provocar 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, perceber (e proceder a) a abertura da caixa-preta, para, assim, 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, os 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 como algo da ordem do social, do coletivo, ordenadora 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 a seu lugar social e não o contrário.

Pensamos, assim, a voz do intérprete como ator/agente de uma dada configuração estético-social, compreendendo-a 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. Lucia Santaella (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, sinonímia de actante, são atores humanos e não-humanos, operadores

dinâmicos, capazes de produzir movimentos, perturbações, ações e distinções no processo das associações. Identificar as mediações que se estabelecem na associação entre tais atores é condição imprescindível para a captura da dinâmica formativa do social (LEMOS, 2012, p.20). E tal façanha só se realiza se "farejarmos", avistarmos, escutarmos e seguirmos o conjunto fragmentado de pistas, cuja conexão produz o rastro, que Lemos (2013: 119) entende como

> o vestígio de uma ação efetuada por um actante em qualquer situação. Se não há rastros, não há ação possível de ser descrita, detectada, produzida, inscrita em alguma materialidade ou testemunho. Mas o rastro é uma marca produzida por dispositivos de percepção: sejam eles óticos, cognitivos, digitais. Rastros são produzidos, seja a partir de instrumentos de inscrição, seja a partir de teorias ou metodologias de escuta.

Contudo, os movimentos e ações que arranjam e dão sentido de ordenamento ao social são levados à execução não apenas pelos atores actantes, mas também por outros, nomeados como intermediários: são ambos, actantes e intermediários, agentes produtores do social. Assim, por intermediários entende-se tudo o que carrega e faz circular significado sem ímpeto ou força de transformação, enquanto os mediadores/actantes modificam o significado, transformando, traduzindo ou reelaborando-os. Os intermediários não impelem outros atores à ação, procedendo apenas como transportadores de sentido, sem condições de alterá-los (LEMOS, 2013). O social, para Latour, é exatamente a resultante das associações desses atores. Ainda, vale dizer ao leitor que os papeis dos actantes e intermediários podem ser intercambiáveis. Não há um roteiro enrijecido a se seguir. Tal como na dramaturgia ficcional, nesta outra, a do social, atores trocam de papeis, intercalam protagonismos, improvisam, saboreiam deslocamentos, ora estratégicos ora contingenciais. Por isso, um actante, ainda que esteja cumprindo com rigor o *script*, pode ter seu papel alterado na medida em que deixa de produzir ação, transformando-se em intermediário, o que não gera ação, nem modifica a rede. Já a rede "remete as formas de associações entre actantes e intermediários definindo a relação entre eles (LEMOS, 2013: 53)". Partindo da assertiva de que "todo actante é uma caixa-preta e [, como vimos,] toda caixa-preta pode e deve ser aberta para revelar conexões, articulações, redes" (LEMOS, 2012: 35), tomamos as vozes interpretantes que soam a tradição como algo a ser entendido no instante corrente de suas produções – digo, da controvérsia – identificando as dinâmicas de atualização das vozes em relação a outras cenas associativas em atos anteriores. Assim, fica assumido o desafio de sermos, nesta montagem, o tal cartógrafo.

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, compreendermos a nova realidade associativa, seus agentes, sua configuração, suas impressões e códigos, tudo em busca do melhor entendimento da realidade gestual interpretativa, algo que protagoniza a pesquisa.

Se a cartografia das controvérsias nos auxilia 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 cancional. 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 é 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 Tatit (2007), e que nos abre à possibilidade de compreender o gesto interpretativo para, então, e só então, concebê-lo mediante a controvérsia com a qual lidamos. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a Semiótica da Canção, passemos a um breve entendimento das filiações e correlações que existem entre Latour e Greimas para que, adiante, o recurso à metodologia de Tatit esteja devidamente situado e justificado.

Latour recorre a vários termos, conceitos e métodos tomados da proposição semiótica de Greimas. É necessário, contudo, compreender como se dá esse processo de apropriação para que não incorramos em alusões dúbias e pouco precisas. De fato, ao considerarmos a semiótica greimasiana e a sociologia latouriana, suas compatibilidades não se dão de modo óbvio, nem suas aproximações e correlações. A abordagem estruturalista do campo linguístico desenvolvida por Greimas parece em tudo se distinguir e distanciar da sociologia das impermanentes associações de Latour. Enquanto o linguista busca o entendimento da produção do sentido em textos (entendidos de forma ampliada, como algo dado às inúmeras possibilidades de leituras, estruturas significantes codificadas), numa visada

que remete ao estruturalismo de Saussure, o sociólogo/filósofo francês recusa exatamente a forma estruturalista na busca da compreensão da sociedade, entendida em si enquanto redes associativas. Para isso, sua observação extrapola o universo linguístico. Ocorre que Latour, nas palavras de Beetz (2013: 27), empreende uma compreensão do social partindo de um processo de narrativização das associações. O termo "processo" deve ser destacado aqui, pois é exatamente o entendimento de uma busca baseada em dinâmicas processuais que faz Latour se aproximar e recorrer a Greimas. Na semiótica de Greimas, os papeis dados aos partícipes de um determinado texto são tidos como funcionais e não algo ontologicamente formatado e definido. As categorias que classificam e ordenam os elementos de uma narrativa não vêm de antemão, como funções estabelecidas por relações tais como sujeito-objeto, e só podem ser acessadas e definidas a partir da observação do *modus operandi*, da dimensão processual que constrói o texto em relação ao seu respectivo contexto significante. Para Greimas, "só o conhecimento dos processos realizados projeta alguma luz sobre a economia geral e as formas de organização do sistema" (GREIMAS, 1981: 4). É nessa busca pela compreensão dinâmica e ativa dos papeis, tal como da identificação dos partícipes humanos e não-humanos que se associam na emergência dos fenômenos sociais, que a noção de actante ganha destaque e relevo na Teoria Ator-Rede. O termo refere-se à ação e/ou entidades integrantes de um processo constitutivo do fenômeno social que fazem fazer (ativadores de movimento). Para Greimas, trata-se de um elemento organizador da narrativização proposta ou "aquele que articula o enunciado em funções" (2008: 21). Ainda:

> actantes são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda que a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam de um processo. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter puramente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico. (GREIMAS, 2008: 20-21).

Ao ressaltar a ausência de uma constituição apriorística, seja ela semântica ou ideológica, o actante passa a ser esse sujeito cuja ação só pode ser capturada na dinâmica do percurso gerativo: trate-se do universo linguístico, trate-se do universo extralinguístico. Beetz, assim, revela a origem semiótica da TAR ao nos dizer que actantes, trazidos à luz pela teoria da narrativa greimasiana, podem ser humanos ou não humanos, físicos ou etéreos, concretos ou imateriais, e ganham sentido nas relações com outras entidades capazes de revelar as ações actanciais e seus agentes, revelando o procedimento condutor dos estudos realizados por Latour. (BEETZ, 2013: 27).

Percebamos que a TAR é um método que visa compreender o social em ação, na sua própria realização dinâmica, no aqui-agora do fenômeno, mapeando a reelaboração constante das condições associativas (controvérsias), identificando os atores (actantes/intermediários) responsáveis e comprometidos com a configuração de coletivos e redes. Todavia, ainda se faz necessário para melhor compreensão acionarmos as referências que antecedem Greimas em Latour.

Entender o procedimento sociológico denominado TAR implica reconhecer minimamente a influência do pensamento novecentista de Gabriel Tarde, tal como a noção de mônada advinda do longínquo pensamento de Leibnz. Tarde sustentou de maneira enfática que "o social não era um domínio especial da realidade, e sim um princípio de conexões; que não havia motivo para separar o 'social' de outras associações como os organismos biológicos ou mesmo os átomos (TARDE apud LATOUR, 2012: 33). Tarde entendia que o todo só poderia ser compreendido pela busca e pelo entendimento das partes. No entanto, enquanto em outras abordagens o social se mostra como algo homogêneo, modelar, total, capaz de doar condições explicativas às mais diversas atividades e ação dos mais diversos domínios, o pensamento de Tarde demonstra que a sociedade é algo que sequer existe. Ao menos enquanto noção apriorística, como algo dotado de determinadas propriedades específicas, mas apenas como "um movimento peculiar de reassociação e reagregação" de grupos e coletivos realizadas por "atores" humanos e não-humanos de forma contínua e dinâmica (LATOUR, 2012: 25). Tal processo associativo é que produz a dimensão do social, e para conhecê-lo faz-se necessário partir da unidade primordial, da parte constituidora desse processo, para entender como as associações que produzem adesões coletivas e significado fazem emergir os fenômenos ditos sociais, tal como, por exemplo, a tradição da música popular brasileira. Tarde busca em Leibnz sua unidade elementar, definida pela ideia de mônada. Latour a recupera na medida em que, para sua teoria, os atores que reagregam e participam das associações são tomados como mônadas: algo indivisível, que não possui partes, formas, mas se nos apresenta como qualidade distintiva, cujas formas de associação determinam o todo; substâncias simples e originárias. Quaisquer alterações qualitativas/quantitativas nessa realidade monádica alteram o composto, entendido como regimes associativos, exigindo novas relações, desdobrando controvérsias e exigindo novas organizações para a estabilização temporária do social. Tais atores ou mônadas estabelecem redes em fluxo que buscam compreender o regime semovente de associações e transformações através do agenciamento ora ativado por actantes ora conduzido por intermediários portadores de sentidos e

significações coletivas. Papéis estes intercambiáveis, segundo o fluxo associativo no qual se envolvem.

Em resumo, a TAR nos oferece uma forma de observação e entendimento da produção do social, entendendo-o em ação, através de uma investigação dos contínuos processos de agenciamento associativo (mapa das controvérsias), identificando e compreendendo o papel dos atores (mônadas) que se associam em grupos e coletivos, tomados aqui como fenômenos sociais dinamizados. A contribuição dos estudos empreendidos nesta pesquisa revela sua originalidade não apenas pelo uso ainda tímido da TAR para apreciação de fenômenos sociais ligados ao campo musical. Alguns outros trabalhos já enveredaram por este caminho. Os trabalhos de Hennion[20] em sociologia da arte nos aproximam e nos autorizam o procedimento. Percebemos, contudo, que a controvérsia que se nos apresenta em torno de uma rede associativa chamada música popular brasileira pode ser mapeada, reconhecida, dando destaque ao papel, seja actancial seja de intermediário, das vozes dos cantores que operam nas relações constituidoras desse coletivo, desse fenômeno associativo, algo que ainda está por fazer.

Uma vez esclarecida, ainda que brevemente, as associações teóricas e metodológicas que alimentam e abastecem a TAR, ferramenta coadjuvante ajustada ao empreendimento que ora se propõe, passemos às ferramentas para a avaliação cancional e gestual da voz, alvo primeiro deste esforço de conhecimento.

1.3.2 - Atores e intermediários não-humanos.

Ao leitor, neste momento, entregamos outros rastros que compõem o itinerário da observação. Um pouco de história para orientar as formas de fruição musical em fluxo que experimentamos hoje, os seus suportes e os espaços de circulação e divulgação de canções; e também para compreender aspectos caros e necessários à estratégia independente de construção da carreira artística própria da geração de músicos brasileiros que estudamos aqui.

O início do movimento de digitalização de obras musicais data de 1983, por

[20] Ver *The Passion For Music: a sociology of mediation.* (HENNION, 2017)

ocasião da introdução do *compact disk* (CD), marcando o momento em que se possibilitou o armazenamento digital de música, propiciando uma alternativa à maneira analógica de distribuição e comercialização deste produto. Todavia, foi no início da década de 1990 que experimentamos uma revolução na forma de escutar e lidar com os bens culturais ligados à produção musical graças à invenção do MP3. O formato digital, 11 vezes menor que o do seu predecessor, o CD, promoveu uma condição de trânsito, de troca, de circulação de músicas nunca antes experimentada, dada a possibilidade de envio de faixas e álbuns através de emails e downloads: "*files could now be shared online and through email. This granted music the opportunity to be portable*".[21] (SWANSON, 2013: 209). O primeiro serviço em grande escala de circulação de arquivos de música em MP3 foi lançado em 1999: Napster. O serviço permitia acesso a um número ilimitado de músicas, a qualquer música desejada e que estivesse na rede, de forma gratuita. Em menos de nove meses, o Napster já contava com mais de 20 milhões de usuários em todo o mundo. Quando da sua proibição por infringir leis que protegiam os direitos de autor, o serviço contava com mais de 57 milhões de usuários e foi um dos principais responsáveis pela brutal crise que se instalou nas grandes gravadoras, que viram o resultado de venda de música nos Estados Unidos cair 47% (ibdem). Entre 2002 e 2007, foram criados vários serviços de música *online* que ofereciam uma espécie de experiência de rádio customizável (Pandora e Raphsody, por exemplo). Mas foi entre 2007 e 2010, com a ascensão de plataformas como Spotify, Rdio, Deezer que os serviços de rádio via *streaming*[22] se popularizaram e alcançaram o posto de maior canal de divulgação musical. Talvez a principal vantagem seja o fato de sua transmissão não exigir o armazenamento em um computador ou *device* específico, possibilitando armazenamentos num disco rígido remoto e coletivo. Tal alternativa foi primordial para que, de fato, a mobilidade e portabilidade dos arquivos musicais ocorressem, já que o armazenamento em "nuvem" permitia o acesso em várias plataformas, em lugares distintos e independia do computador pessoal do ouvinte. Assim nos informa Swanson,

> *traditionally, digital music options forced users to store their music on their own hard drive. After a few thousand downloads, lack of storage space can really slow a computer down. And worse, if the hard drive crashes, the music is gone. In the past few years, new technology has arrived called cloud music storage. Files are instead stored on a*

[21] "Os arquivos agora podem ser compartilhados on-line e por e-mail. Isso concedeu à música a oportunidade de ser portátil".

[22] Segundo MOSCHETTA e VIEIRA (2018), "*streaming* é uma forma de distribuição digital que dá acesso *online* a um catálogo "ilimitado" de músicas gravadas, instantaneamente, em qualquer hora e local. Ao contrário de redes *peer-to-peer*, não exige o *download* antecipado das músicas, que são armazenadas em um servidor remoto e acessadas sob demanda a partir de qualquer dispositivo ligado à rede".

> *third-party site. This allows files to be accessed across a variety of plataform from one's cloud account anywhere in the world*[23]. (2013: 210).

Portanto, seguindo a linha de entendimento que nos orienta, indicamos aqui um dos elementos envolvidos num arranjo social e que se mostra como importante agente de circulação, consumo e comercialização de música, e, por conseguinte, de amplificação das vozes dos intérpretes da música comercial brasileira na atualidade. Dizemos, pois, sobre o ciberespaço, sobre *internet* e seus recursos, que participam sobremaneira da reagregação do social no momento atual da música popular brasileira. As novas tecnologias de informação e comunicação são preponderantes para o entendimento dessa reconfiguração do cenário da música popular, assim como para a pavimentação de alternativas que independam do *mainstream*. Por isso, parece-nos plausível que as investigações acerca dos gestos vocais de intérpretes da geração que se observa passe pela consideração de circunstâncias próprias do ciberespaço, uma espécie de "matriz de sentidos destes tempos" (MONTARDO e ROCHA, 2005: 6), tal como local privilegiado para a consolidação de carreiras e "cartazes" de artistas na contemporaneidade.

De fato, os principais espaços de comercialização e divulgação de obras musicais na contemporaneidade são aqueles surgidos, sim, com o ciberespaço, que desde meados dos anos 1990, como vimos acima, vem se validando como "lugar" estratégico para consolidação de carreiras artísticas. Para Pierre Levy, filósofo e pesquisador das tecnologias de inteligências,

> o ciberespaço (também chamado de rede) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não somente a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo (LÉVY, 2010: 17).

Ainda em seu esforço por delimitar essa nova realidade virtual, entendida aqui não como uma oposição inexorável ao mundo real/*off line*, mas como uma espécie de

[23] "Tradicionalmente, as opções de música digital obrigaram os usuários a armazenar suas músicas em seu próprio disco rígido. Depois de alguns milhares de downloads, a falta de espaço de armazenamento pode realmente diminuir o funcionamento de um computador. E pior ainda, se o disco rígido falhar, a música desapareceu. Nos últimos anos, chegou a tecnologia nova chamada armazenamento de música na nuvem. Os arquivos são armazenados em um site de terceiros. Isso permite que os arquivos sejam acessados em uma variedade de plataformas da sua conta da nuvem em qualquer lugar do mundo."

continuum entre os mundos/realidades real e virtual, Levy esclarece:

> defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço. (LEVY, 2010: 94).

A opção por um procedimento de pesquisa cartográfico que percorra territórios *online* se mostra pertinente na medida em que admitimos que o regime de fruição e consumo de canções se concentra hoje nesse lugar. Além disso, é no ciberespaço que o artista alcança projeção tal capaz de se fazer presente na construção de um regime de escuta, sem depender de dispendiosas ações de publicização. Quanto maior a "visibilidade" sonora, que poderíamos também nomear, num exercício de adequação de termos, como audibilidade, maior a possibilidade de o intérprete ter seu gesto vocal reconhecido e incorporado à tradição interpretativa na qual está inserido. E tal audibilidade passa, na atualidade, pelo principal meio de circulação de música: as chamadas plataformas de serviço *streaming*. Ao identificarmos as plataformas como algo ligado à prestação de serviços, também apontamos uma reconfiguração do estatuto sócio-comercial da música gravada, que se desloca da noção de posse para outra que prioriza o acesso temporário, deixando de ser um bem para ser, de fato, um serviço (HAGEN, 2015: 628). É quando o fruir supera – e se desvincula – da noção do ter. Cortez (2016: 37), num esforço de pensamento ligado ao universo das mediações tecnológicas, resume assim: "com a tecnologia *streaming*, mesmo quando se compra um produto, ele não se torna sua propriedade. Ou seja, no caso da música, a relação de propriedade é modificada, uma vez que o ouvinte não se torna proprietário de um instrumento de armazenamento de música, como um CD, mas paga o serviço de *streaming* para executá-la". Num rápido movimento de conceituação de *streaming*, podemos dizer que se trata de um conjunto de protocolos utilizados

> para distribuir conteúdo multimidiático por meio da internet de forma que as informações não sejam, usualmente, arquivadas pelo usuário que as recebe, salvo o arquivamento temporário no cache do sistema. Trata-se de um fluxo multiplataforma de informações, cuja transmissão é feita de modo contínuo durante o processo de recepção, sem necessidade de download prévio (CORTEZ, 2016: 32).

Lidamos na atualidade com essa lógica, que se caracteriza pela abundância atrelada à hiperacessibilidade informacional, onde um volume cada vez maior de dados trafega com agilidade nunca antes experimentada, num tempo cada vez mais exíguo. É ainda pertinente dizer, uma vez que a TAR se coloca como perspectiva auxiliar de nossa pesquisa, que o *streaming* é um ambiente midiático que providencia a interação sociotécnica, interação esta que pode ser entendida como uma espécie de dilatação entre instâncias humanas e não-humanas/maquínicas, onde sujeitos e técnicas podem se afetar – e se afetam – mutuamente. Uma vez que o *streaming* se caracteriza pela função de compartilhamento de música, por um sistema de recomendação, por uma curadoria tanto humana como algorítmica, e tudo isso, parece claro, interfere na constituição da escuta, do repertório e do gosto, presume-se a importância desse agente na possível forma como artistas e ouvintes lidam tanto com a tradição quanto com sua reconfiguração dinâmica e atualizada.

Dirigidos, assim, por questões de ordem qualitativa e quantitativa, elegemos o Spotify, plataforma comercial de *streaming* de música, como recurso para o abastecimento de nossas escutas. Este é o serviço de subscrição de *streaming* musical mais popular, tanto mundialmente quanto nacionalmente. Hoje a plataforma conta com 248 milhões de usuários em 79 países, disponibilizando mais de 50 milhões de músicas, combinadas em mais de 3 bilhões de *playlists*[24]. O Spotify desembarcou no Brasil em 2014, e hoje o *streaming,* forma de consumo que a plataforma protagoniza, é a principal modalidade de distribuição e circulação de música, responsável por 72,4%[25], confirmando tendência mundial exibida no relatório da IFPI (International Federation of the Phonographic Industry). [26]

A principal forma de consumo de música comercial da atualidade, portanto, vê-se integrada em nossa rota cartográfica. Julgamos que, na busca por melhor compreensão, ao elegermos uma plataforma digital como lugar primordial de escuta e escrutínio das canções a serem analisadas, não apenas indicamos qual seria nosso "arquivo" a ser vasculhado (emulando o ofício do historiador), mas mergulhamos contextualmente num universo que assume papel importante no entendimento dessa rede que se constrói, dessa tradição que se dinamiza. Antes, porém, de fecharmos a seção, julgo necessário dizer que o Spotify também é

[24] https://newsroom.spotify.com/company-info/ acessado em 20/12/2019
[25] Dados retirados do relatório da Pró-Musica, entidade que reúne as maiores companhias fonográficas em operação no País. https://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/ acessado em 18/06/2019.
[26] https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2019/04/release-brasil-GMR2019-e-mercado-brasileiro-2018.pdf acessado em 18/06/2019.

a plataforma mais utilizada para efetivar a audiência e o consumo de música deste pesquisador-ouvinte-cantor, informação que importa dada a abordagem autoetnográfica já mencionada, que será esclarecida e mais bem explorada no capítulo seguinte.

1.3.3 - Semiótica da canção, Tensividade, Qualidade Emotiva da Voz, Momento Musical e Unidade Sonora.

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, as propostas e modelos sugeridos por Machado colocam-se como balizadores da nossa performance analítica. Isso 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 resultaram em uma prática descritiva inspirada nas semióticas greimasiana e tensiva, que 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, quando se fala de junção de condução melódica e unidades linguísticas, são identificadas pelas seguintes categorias propostas pelo autor: passionalização, tematização e figurativização. Trata-se de possibilidades de enlaces 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 pelo compositor para a realização desse enlace revela-se como uma dicção, como uma singularidade, 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, superexpostos nas fraturas melódicas (ou saltos intervalares). Estamos, assim, diante de uma compatibilização via passionalização. Nas palavras do autor,

> na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto, o agrupamento quase exclusivo de traços de desaceleração, alongamentos de duração, contornos, desdobramentos e direcionamento da linha melódica define" o quadro de estabilização (...) cujo valor de cada fragmento depende da extensão completa da melodia. Essa valorização do percurso está diretamente ligada à maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica. Esses traços de abertura no plano da expressão ressoam 'distâncias' ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (...) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro (TATIT, 2007: 48).

Regina Machado (2012: 46) define assim o processo de passionalização:

> 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 der através da redução das durações e da utilização comedida e concentrada do universo das alturas, por meio de contornos reiterativos, de progressões melódicas mais aceleradas e recortadas pelos ataques consonantais, estaremos diante daquilo que Tatit chamou de tematização. Trata-se de manifestação cancional que traz como característica a "celeridade do *continuum* melódico e a moderação no uso do espaço da tessitura", dando relevo à importância da progressão horizontalizada (TATIT, 2007: 73). São canções mais velozes, que evitam contrastes flagrantes e acentuados e que se estruturam por "movimento de concentração, cujo funcionamento básico resume-se na conversão do processo de 'evolução' ao elemento novo em 'involução' ao elemento conhecido" (TATIT, 2007: 75). No modelo de tematização, assim, prevalece a reiteração de um núcleo involutivo em detrimento à evolução/contração, formação esta que caracterizaria um compromisso com a distensão/expansão do percurso, imprimindo uma direcionalidade que não nos leva ao traço tematizador, mas passionalizador. Acionando a própria fala de Tatit (2007: 77): "a força de involução melódica, que se manifesta de forma intensa ao longo da canção, corresponde ao nosso conceito (...) de tematização. Por meio desse processo, formam-se núcleos localizados, fundados na recorrência, que contribuem diretamente para a fixação mnésica das obras". Enfocando o programa melódico que uma canção se propõe a percorrer por força da ação do cancionista, Tatit (2007: 182) enfatiza que a tematização é uma prática "cuja função precípua é justamente a de criar zonas de contenção no interior de uma expansão veloz", evitando a dispersão temática. Regina Machado, aplicando a categorização de Tatit para 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. Tal modelo compatibilizador remete sempre a "a voz que materializa a existência do sujeito da narrativa, atualizando o discurso e conferindo corporeidade ao sujeito da enunciação (MACHADO, 2012: 161). Machado 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" (MACHADO, 2012: 48).

É preciso ainda destacar que tais possibilidades de compatibilização entre melodia e letra não se apresentam sempre de uma 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 reconfigurada, afirmada ou negada pelo intérprete, que, ao imprimir seu gesto vocal, age como um actante legítimo, capaz de produzir uma ação que ressignifique a canção. Esta se revela como face de um ordenamento cuja origem é o próprio discurso oral em suas dimensões linguística e entoativa. A estabilidade que soa vem desse compromisso de adequação que equilibra tensões e opera com letra e melodia, com sujeito e objeto, na busca de um estreitamento de laços entre a forma e o conteúdo. Tatit se esforça em doar o máximo de luz à questão, o que faz valer a longa citação que se segue:

> O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico. Impossível uma composição sem os ataques que sustentam os impulsos de sua continuidade ou sem a presença das durações vocálicas que, por menores que sejam, garantem sua direcionalidade no campo da tessitura. Ela [a canção] é o produto dessa imbricação e sua dinâmica interna depende dos fatores dominância e recessividade dentre os dois processos. Ou seja, paralelamente ao trajeto percorrido por uma melodia bem formada há sempre uma condução rítmica com presença discreta, mas decisiva. Do mesmo modo, os motivos, enfaticamente marcados pela periodicidade de seus acentos, jamais deixam de apontar uma orientação qualquer no domínio das alturas, ainda que não lhe seja atribuída muita importância no contexto geral. O canto é essa eterna oscilação entre os ataques e os contornos valorizando ora a conjunção imediata entre os motivos, ora a conjunção à distância, mediado pro uma rota a ser percorrida (TATIT, 2007: 45).

Assim, respeitadas as observações acima, no procedimento de observação do comportamento vocal dos cantores, a semiótica associa-se 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, solicitam-nos explicações sobre ao menos alguns termos próprios das abordagens semióticas que aparecerão com frequência, uma vez que fazem parte do arcabouço teórico-metodológico sobre o qual estamos nos debruçando nesta seção. Vejamos.

Quando nos referimos a estados fóricos, dizemos sobre um elemento que se apresenta ao percurso gerativo de sentido do texto[27] 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 da qual 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, operada 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 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

[27] 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, leia BARROS (2005: 13).

transformação, enunciado de fazer que opera a passagem de um estado ao outro (BARROS, 2005). Quanto aos planos global e local, dizem sobre a relação *todo x parte*, evidenciando movimentos e ações que podem impactar um microespaço para dar um sentido pontual a determinado microuniverso semântico, ou, pelo contrário, compreendendo como determinado objeto, ação ou personagem interfere no projeto num todo, em sua dimensão total, global. O leitor também irá se deparar com termos que operam a relação entre intensidade e extensidade. Da junção das duas chegamos àquilo que em semiótica se chama tensividade: "a tensividade é um lugar imaginário de operações onde atuam duas dimensões (...), na primeira [intensidade], estão os estado de alma (o sensível), na segunda [extensidade], os estados de coisas (o inteligível). É a intensidade que rege a extensidade. Investigar esse momento é restituir o sentido dessa experiência humana que consiste em produzir e interpretar algo significante" (DINIZ apud MACHADO 2012). Tal articulação conduz a análise de natureza sintagmática, que busca dar conta de compreender aquilo que Tatit chama de flexões do enunciado, ora numa dimensão localizada, ora numa dimensão ampliada. A extensidade opera um tipo de pregnância que garante a pertinência do texto em seu trajeto, uma espécie de função que mira à distância a condução do enlace entre sujeito e objeto, ou para usar uma perspectiva hjelmsleviana, diz sobre a "capacidade de dirigir a cadeia" (HJELMSLEV apud TATIT, 2007: 23). A dimensão extensa, assim, não enfoca o agora, mas responde pelo pressuposto, pelo adiante, pelo plano profundo de significação. Embora dirija a cadeia textual, a extensidade, com seu valor de universo, é governada pela intensidade, entendida como algo que produz valor absoluto. A intensidade conta com as subdimensões de andamento e tonicidade. A extensidade, por sua vez, se subdimensiona em temporalidade e espacialidade. Ainda, tal relação traz consigo uma noção de ritmo cara aos procedimentos de análise. Para Zilberberg (2011), o ritmo é resultante do "ajuntamento da tonicidade (subdimensão da intensidade) com a temporalidade (subdimensão da extensidade). É válido, assim, pensar que a intensidade acentua, enquanto a extensidade distende. O professor de Linguística e Semiótica da Universidade de São Paulo, Antônio Pietroforte, lendo Zilberberg, esclarece que intensidade e extensidade podem ser tomadas como espécies de profundidades, onde a primeira recebe a tonicidade sensível, que possui a capacidade de produzir demarcações, acentuações tônicas em meio à extensidade. Já a segunda possui a capacidade de demarcar como o fluxo de atenção textual está condicionado. Em suma, "intensidade e extensidade são dois eixos que se organizam em torno do sujeito da percepção, que por sua vez percebe uma grandeza que se estende na apreensão do mundo – a extensidade – e outra que garante o enfoque tônico - a intensidade – capaz de sensibilizar a apreensão" (PIETROFORTE, 2008:

63). Pode-se, ainda, relacionar as dimensões operatórias intenso/extenso pela correlação de forças entre tensão e relaxamento fóricos. O quadro a seguir (PIETROFORTE, 2008) revela este entrelaçamento:

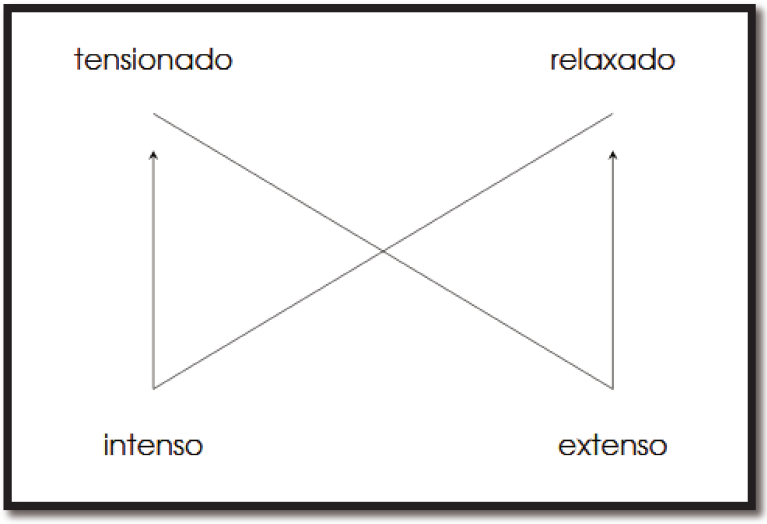


Figura 4 – Diagrama de Tensividade

Tatit, num esforço de operacionalização de sua semiótica da canção, aponta como intensidade e extensidade agem na caracterização de seus modelos de compatibilização entre melodia e letra:

> Tematização e passionalização, quando confrontadas, delimitam áreas específicas de atuação: a primeira opera preferencialmente com os dados intensos e com os valores-fluxos; a segunda, comprometida com distâncias, contornos e orientações, compatibiliza-se, sobretudo, com a ordem extensa e com os valores-fins. Entretanto, examinadas internamente, ambas apresentam a articulação universal extenso/intenso e, como sempre, isso serve para o plano da expressão e para o plano do conteúdo (TATIT, 2007: 56).

Os aspectos tensivos também estarão presentes numa espécie de quantificação e qualificação amparadas em dispositivos que operam a nossa construção de sentido. Acionando mais uma vez o esquema semiótico de Zilberberg via Tatit (2016: 15), lançamos mão de "alguns recursos que explicam os graus de intensidade e abrangência investidos nas formações do conteúdo humano", para compreender sua "participação quase imprescindível nas construções e avaliações dos discursos verbais e não-verbais". Tais quantificações são

tomadas por Tatit (2016: 11) como “cálculos subjetivos inerentes ao nosso convívio com as significações diárias”, capazes de produzir interferência nos “fenômenos de criação”. Dentre estes, o autor destaca os atos de compor e interpretar. Por serem cálculos subjetivos, são tomados como estimativas, que ao mesmo tempo se colocam como imprecisas e necessárias “quando se trata de satisfazer nossa avaliação íntima do mundo e de garantir acordos” de ordem social, comercial ou estética (TATIT, 2016: 11). Esses cálculos buscam compreender a relevância de conteúdos e operações, indicando “limites, ultrapassagens, saturações, exorbitâncias, moderações, depreciações, extinções, recuperações”, assim imprimindo valores que operam gradações no estimar de significados. Segundo Tatit (2016: 12),

> os cancionistas estão sempre musicalizando seus achados orais, mas também oralizando, ou figurativizando, seus achados musicais e, ao mesmo tempo, euforizando com tematizações suas conquistas e passionalizando com percursos melódicos amplos e desacelerados seus sentimentos de falta. Essas *gradações* são cuidadosamente dosadas pelos artistas mesmo que não cheguem a ter consciência de que trabalham com recursos acima de tudo cancionais. (grifo nosso)

Para lidar com tais gradações procuramos reconhecer dispositivos de aumento e diminuição que nos ofereçam incrementos, de *mais* ou de *menos*, intervenientes nas condições tensivas da construção de sentido. E o sentido que procuramos acessar é aquele que se configura no universo da canção, “onde os artistas ‘temperam’ suas criações com *mais* (ou *menos*) música, *mais* (ou *menos*) fala, *mais* (ou *menos*) celebração e *mais* (ou *menos*) desencontro afetivo” (TATIT, 2016: 16). É preciso dizer que aumento (*mais*) e diminuição (*menos*) indicam direções e oscilações tensivas, nomeadas por processo ascendente (progressão) e descendente (degressão), respectivamente. Tatit (2016: 35) nos conta que essas direções, “com suas respectivas unidades de medida resultantes da combinação entre *mais* e *menos*, oferecem-nos uma base comum para examinarmos as etapas narrativas, as construções figurativas, as ênfases ou depreciações retóricas e, evidentemente, as oscilações tensivas”, que guiam a produção de significados. Segundo o autor, podemos experimentar o aumento de *mais* (*mais mais*), tal como a diminuição de *menos* (*mais menos*). Também, a diminuição de *mais* (*mais menos*), tal como a diminuição do *menos* (*menos menos*). Veja o quadro explicativo proposto por Tatit (2016: 36). Ele nos ajudará a compreender de forma sintética a proposição e suas possibilidades gradativas:

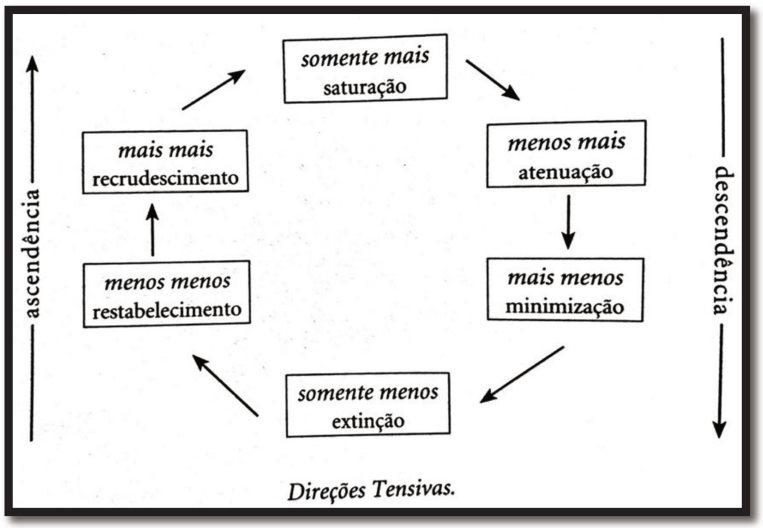


Figura 5 – Diagrama de direções tensivas de Tatit.

O acréscimo de *mais* acena para uma gradação ascendente, progressiva, que nos leva, frente ao acúmulo de *mais,* até a plenitude. Seu excesso nos entrega recrudescimento e saturação, enquanto o acúmulo de *menos* descreve uma direcionalidade descendente, degressiva, apontando para a carência que, se extrapolada, leva-nos à extinção. *Menos mais* sinaliza uma atenuação, diante do risco de uma hiperbolização tensiva. E *menos menos* indica uma recuperação e afastamento do risco de extinção. Ao buscar reconhecer tais indicadores, declínios e crescimentos, procuramos estabelecer assim uma estimativa que oriente a porção, digamos, quantitativa de nossa análise crítica semiótica.

A título de esclarecimento, caminhando para o encerramento da seção, precisamos dizer que os termos "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), que em sua teoria semiótica também faz uso do termo. 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. É preciso esclarecer também o que entendemos por plano de conteúdo e plano de expressão, sendo este último a manifestação formal, a materialidade de uma conformação de ideias que compreende o primeiro. Ou seja: o plano do conteúdo oferece o substrato, a substância, e o plano da expressão dá forma expressiva a tais elementos. O conteúdo, assim, é algo veiculado por uma forma veiculadora, a expressão. Recorrendo a termos mais propriamente associados à lógica semiótica, conteúdo

seria o significado, enquanto a expressão seria o significante, pensando significante como condição de possibilidade de acessar um significado por meio de uma capacidade de significação agenciada no processo de semiose. Em palestra proferida por ocasião do Ciclo de Formação do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, ao tratar o assunto, Tatit (2001) explica que os planos de conteúdo e de expressão, tal como os sentidos ali investidos, devem ser compreendidos por meio da análise de suas respectivas formas e substâncias. Tomando o universo linguístico como parâmetro, o plano de expressão tem como forma o fonema, a maneira sistemática pela qual se organiza a sonoridade como algo distintivo do signo. Já sua substância diz respeito ao som resultante, ao sotaque final, ou, para pensar a gestualidade vocal, à própria dicção do intérprete. Por sua vez, o plano do conteúdo apresenta como forma a própria gramática, a semiótica. Por substância, devemos entender a própria mensagem, o objeto-texto. Nessa perspectiva, tanto a língua como a fala, como vimos, tem suas manifestações identificadas em ambos os planos. Em relação à língua, o conteúdo aciona a gramática, suas categorias narrativas, enquanto a expressão aciona a organização manifesta de sua sonoridade. Quando pensamos a fala, o conteúdo nos conduz às mensagens, enquanto a expressão agencia a manifestação do texto por meio de um gesto específico, que podemos reconhecer como um sotaque, uma entoação ou inflexão que se impregna naquela mesma mensagem. Assim, na canção, poderíamos pensar, de forma suscinta e direcionada ao nosso propósito, que o conteúdo se estabelece pela tonalidade, pelo modo, pelo tema, pela quadratura; a expressão, pelo mote poético articulado musicalmente, conectado a uma melodia regida por uma entoação específica do intérprete, por uma dada inflexão, pela face característica por meio da qual fruímos a substância do conteúdo da canção.

Temos ainda como instrumento correlato e complementar às pertinências analíticas da Semiótica da Canção aquilo que Regina Machado nomeia Qualidade Emotiva da Voz (QEV). Se na perspectiva do cancionista de Tatit existe um exercício de eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, tal ação necessariamente se efetiva pela voz, agente semiótico que porta "sentido não só no plano da expressão, mas também do conteúdo" (MACHADO, 2012: 43). É pela voz que se busca o equilíbrio entre elementos musicais e linguísticos, entre coloquialidade entoativa e percursos melódicos. Isso se dá por ser ela, a voz, "o único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical, e sendo o núcleo de identidade da canção a relação entre esses dois componentes, compete à interpretação vocal o desenvolvimento das duas etapas existenciais subsequentes: a atualização e realização" (MACHADO, 2012: 440). Ao criar um instrumento capaz de

identificar as qualidades emotivas inscritas na voz, Machado o faz vislumbrando uma contribuição capaz de ser um exercício complementar, que elucide o sentido do gesto interpretativo pela compreensão dos estados fóricos, identificando "os significados produzidos pelo canto, com seus recursos técnicos e suas expressões emocionais" (MACHADO, 2012: 43). A Qualidade Emotiva da Voz procura realizar uma espécie de tradução dos sentimentos inscritos na canção durante o fenômeno da interpretação. Tal fenômeno faz do cantor o sujeito que retira a canção do seu estágio virtual – onde existe uma proposta de entrosamento entre melodia e letra sugerida pelo compositor – para o estágio de materialização, que corporifica a existência daquele projeto numa outra dimensão, inscrevendo ali uma interveniência própria que implica em atuação nos componentes que instituem a canção (MACHADO, 2012: 44). A pesquisadora, desse modo, toma como objetivo último buscar o sentido "profundo" da voz que canta, apostando que a ação vocal faz a produção de sentido extrapolar "os limites da letra", reconfigurando-se no "gesto interpretativo, podendo mesmo trazer à luz significações expressas no plano de expressão linguística, bem como no plano de conteúdo do discurso musical" (MACHADO, 2012: 44).

Regina Machado acrescenta, então, elementos próprios do comportamento vocal à análise que se ampara na Semiótica da Canção. Tal esforço busca aperfeiçoar a teoria de Tatit, mirando a avaliação do gesto interpretativo e investindo num processo aferidor das marcas interpretativas inscritas no fenômeno de corporificação da canção. Machado considera a QEV como uma orientação, um "desdobramento dos regimes [de compatibilização] propostos por Tatit, estendendo sua ação para a compreensão da orientação estética e interpretativa da voz" (MACHADO, 2012: 157). O quadro abaixo apresenta os regimes identificados, considerando a figurativização como traço complementar à passionalização e tematização, que, por sua vez, podem também ser complementares entre si (MACHADO, 2012: 157):

Tipo	**Definição**
Passional	Quando predominam as durações vocálicas, na maioria das vezes recobertas por algum tipo de vibrato, e a expansão pelo campo da tessitura com utilização de diversos sub-registros vocais;
Passional Figurativizada	Quando aos valores da Passionalização soma-se a presença da fala, criando interjeições que reforçam a dramaticidade da interpretação;
Passional Tematizada	Quando aos valores da Passionalização somam-se as reiterações motívicas, os ataques consonantais;
Tematizada	Quando predominam as reiterações e os recortes rítmicos,

	com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos sub-registros vocais;
Tematizada Passional	Quando às reiterações e aos recortes rítmicos somam- se a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as ações locais que revalorizam o plano global da interpretação;
Tematizada Figurativizada	Quando se soma a fala aos valores da Tematização.

Quadro 1 - Tipologia QEV

Ainda que o escopo desta pesquisa detenha-se na observação de aspectos próprios do comportamento vocal dos intérpretes, de seus gestos e dizeres, julgamos ser o trabalho do professor e musicista Sérgio Molina peça importante na construção de nossa rota teórica e metodológica, uma vez que nos permite avaliar o impacto semântico de elementos característicos do arranjo em uma canção. Providencia, mesmo, outro instrumental analítico 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). A citação não busca anunciar que partiremos especificamente para uma análise harmônica das canções em destaque, mas indicar que outros elementos podem operar nas dimensões, por exemplo, fóricas e tensivas do percurso narrativo de uma canção. São impactos dessa ordem que procuramos entender ao recorrermos a Molina, como veremos adiante. Aliás, ainda sobre a relação entre os elementos de composição e os aspectos cancionais, Molina estabelece distinção do que chama de canção e outras duas categorias nomeadas pelo autor como "música popular cantada" e "palavra cantada", gradações válidas, claro, considerando o universo da música popular. O que define tais categorias é, segundo Molina, a relação de equilíbrio entre Música e Palavra. Quando há relação, de fato, equilibrada entre tramas musicais e termos linguísticos, temos uma canção. Quando o enlace pende para os aspectos musicais, conhecemos a música popular cantada. Quando, pelo contrário, a palavra desequilibra a relação para o seu lado, temos a palavra cantada (MOLINA, 2014: 12). Todavia, respeitando nossa meta, tal segmentação não oblitera a capacidade descritiva e analítica proposta pelos rigores semióticos, o que nos fará tomar tais

manifestações, ao exemplo de Tatit, unicamente como canções. Por outro lado, outros importantes conceitos desenvolvidos por Molina serão continuamente adotados e solicitados aqui de forma distintiva: acontecimentos musicais simultâneos, momento musical e unidade sonora.

Ao incorporarmos mais essa ferramenta conceitual, estamos diante de uma tentativa de ampliação das possibilidades metodológicas para a análise e conhecimento do campo de estudos do canto popular. Molina (2014: 40) nos diz que

> o estudo meticuloso, consciente e contextualizado das relações estruturais que organizam a composição e a prática da música popular cantada [...] pode ser importante fundamento teórico para a criação de ferramentas para o desenvolvimento dessas outras percepções musicais, que têm se mostrado inapreensível pelo treinamento da educação musical mais tradicional.

É por estarmos sintonizados com essa impressão que buscamos compreender formas pelas quais se conectam os elementos que integram a experiência de uma canção popular em seu registro fonográfico. A distinção entre o presente esforço e o de Molina se mostra ao consideramos que o interesse deste se concentra em aspectos mais propriamente ligados ao processo compositivo, enquanto o nosso procura desvendar algo ligado ao universo da gestualidade vocal dos cantores, mesmo que consideremos a voz como elemento criador capaz de impactar a composição da canção. Diz respeito àquilo que Molina aponta como as "mútuas relações que compreendem a criação pela interpretação" (MOLINA, 2014: 40). Estamos, pois, investigando processos de interação que atravessam os atos compositivos e interpretativos, ofertando-nos uma experiência singular de se ouvir, fruir, consumir canções. Tais elementos atuam simultânea e coordenadamente para atingir um resultado estético de uma obra que se oferece ao processo de significação em duas etapas: uma, aquela que diz respeito ao gesto significante que o intérprete tenta imprimir no fonograma; a outra, que diz respeito à significação consumada pela recepção dos signos cancionais. Existe, assim, um convívio de estratégias e elementos que concorrem para um desejado resultado estético e semântico. É bom destacar que o recurso a termos como "convívio" e "relação" fala de elementos que necessariamente constroem o aspecto cancional. Molina, citando definições proposta por Willy Corrêa de Oliveira, revela como o professor, compositor e pianista entende essa relação: "Quando se diz uma peça musical, fala-se de simultaneidade" (MOLINA, 2017: 90). Tomando, claro, a canção como uma peça musical, acatamos a assertiva de que estamos diante de um jogo de relações e estratégias simultâneas que impactam e, ao mesmo tempo,

definem o aspecto da obra.

É na busca pela compreensão dessas simultaneidades que Molina nos apresenta o conceito de acontecimentos musicais como chave de entendimento para a dimensão relacional das canções. O conceito é apreendido pelo autor a partir de uma exposição feita por Willy Correa de Oliveira, por ocasião de uma aula. Isso nos coloca diante de um conceito que não foi sistematizado pelo seu próprio autor, mas, sim, operacionalizado e ajustado por Molina na tese que resultou no livro *Música de Montagem* (MOLINA, 2017). Segundo Molina, "Willy Correa de Oliveira parte justamente da ideia de simultaneidade, tomando-a como característica não apenas de cada som, mas da própria linguagem musical, para introduzir um olhar analítico que observa e identifica aquilo que classifica como acontecimentos musicais" (MOLINA, 2014: 65). Definem-se como acontecimento musical ideias autônomas expressas por meio dos componentes do arranjo, que "por si só se sustenta, mas que [também] estabelece uma relação orgânica com os demais acontecimentos por compartilhar algum elemento unificador" (ibidem). Estamos diante de um acontecimento musical quando nos deparamos com um efeito particular, que singulariza de alguma forma a canção. Para Willy,

> os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona. (CÔRREA apud MOLINA, 2014:65)

Aqui, percebemos, mais uma vez, a necessidade de se destacar a importância da abordagem que mira as relações postas em simultaneidades em uma canção. Uma mesma obra pode ser marcada pela incidência de vários acontecimentos musicais, como também podemos nos deparar com aspectos relacionais que nos fazem conceber várias ocorrências/eventos musicais como apenas um acontecimento. Exemplo desta última condição é aquilo que entendemos por melodia acompanhada. Willy, segundo Molina, considera essa forma como algo que compreende apenas um acontecimento musical, embora tenhamos a ocorrência de ao menos dois eventos: a voz que canta e, claro, a articulação do(s) instrumento(s) que a acompanha(m). O que explica o fato de termos mais de uma ocorrência e apenas um momento é que tal fórmula se estabeleceu exatamente por sua relação reconhecível entre instrumento e voz, por fazer parte de uma tipologia textural que assim fora nomeada como canto acompanhado: aspectualidade que organiza as ações de compositores e intérpretes em torno da previsibilidade da forma. Assim, em busca da operacionalização do conceito,

Molina (2014: 66) explica que a condição para que possamos admitir estarmos diante da escuta de mais de um acontecimento simultâneo é que "os elementos em questão devem ser de naturezas distintas, embora compartilhem de algum princípio unificador". E continua a nos esclarecer acionando Willy: "quando se têm acontecimentos simultâneos tem-se que cada voz [/instrumento] não seja uma voz [/instrumento], mas um elemento que tenha vida própria, que seja de outra natureza e se desenvolva, no tempo, de maneira diversa do que as outras" (CORREA apud MOLINA, 2014: 66). Aqui, julgamos necessário dizer que não nos prestamos a saber qual princípio é este, dado que nossa rota metodológica, tal como o objetivo posto, não nos exige um detalhamento mais rigoroso dos aspectos composicionais. Também, a fim de nos mantermos atados às finalidades da pesquisa, não tratamos de identificar a natureza de cada acontecimento, mas apenas de apontar sua presença. Busca-se a identificação de ideias simultâneas na medida em que tais simultaneidades possam interferir na resultante interpretativa operada pelos gestos vocais analisados. Assim, não nos custa reforçar que o sentido da utilização da ferramenta analítica proposta por Willy/Molina é investigar a relação que opera simultaneidades significantes entre gesto vocal e arranjo. Ainda que possamos decantar, identificar e distinguir os acontecimentos musicais simultâneos, de fato, isso interessa apenas pelo fato de comporem a engrenagem de elementos que só podem ser avaliados em sua singularidade por um processo de quebra, de análise, em busca da compreensão de sua integralidade, do todo.

A correlação dos acontecimentos musicais e a forma como os sons se organizam e se nos apresentam entregam uma proposta relacional, que aponta para aquilo que Didier Guige nomeia, também acionado por Molina, como sonoridade ou unidade sonora composta. Neste caso, os termos podem ser tomados como equivalentes. A sonoridade é algo que surge da relação entre elementos como textura, timbre, registros, tessitura, intensidades relativas e é formada, segundo Guigue (apud MOLINA, 2014: 86), pela "combinação e interação de um número variável de componentes". É a coexistência de elementos que nos faz chegar à visualização do aspecto integral de seu conteúdo. Trata-se da síntese temporária de componentes que "agem e interagem em complementaridade". E essa temporalidade não é estipulada por algum tipo de indicador quantitativo que seja concebido *a priori*. Percebemos os limites temporais de uma unidade sonora quando, atentos às ocorrências, deparamo-nos com continuidades e rupturas que possam atingir e alterar estruturalmente a coesão sonora, levando-nos a identificar, pela modificação de ao menos um dos elementos que integram a sonoridade, uma nova articulação ou unidade. Molina (2014: 81) nos diz que é na

"comparação entre dois pontos ou segmentos distintos no tempo que os contrastes de sonoridades podem ser aferidos". Os contrastes nos habilitam a identificar os limites de atuação de uma unidade sonora, a partir de ocorrências que se apresentam como uma constante delimitada por duas rupturas. Sobre isso, Molina, em forma de síntese, esclarece:

> 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, isto é, uma nova unidade (GUIGUE apud MOLINA, 2014: 86).

A definição acima – que nos faz entender que há na sonoridade uma estabilidade marcada ou delimitada por rupturas – é formulada, como vimos, em referência ao pensamento de Didier Guigue, que nos diz o seguinte:

> 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 (ibidem).

Molina também faz uso de outro conceito, que nos será muito útil. Este, agora, tomado de empréstimo ao pensamento de Stockhausen. Trata-se da ideia de momento musical, algo que também se coloca como intercambiável em relação à definição de unidade sonora. Distingue unidade de momento o entendimento de que a primeira definição

> chama a atenção para os parâmetros intrínsecos da própria construção das tipologias sonoras, a relação específica de seus componentes; já a segunda se refere principalmente ao recorte na linha do tempo que tal unidade sonora faz, a duração que cria um certo estado e, à sua maneira, contribui para a construção da forma da música (MOLINA, 2017: 117).

Por momento musical, 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 mantém 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 unidades sonoras, acontecimentos e momentos musicais em interação com comportamentos vocais são intervenientes na construção de sentido através da relação *figura x fundo*, capaz de doar destaque, ressaltar, matizar elementos que integram aspectos dessa relação, dessa operação de simultaneidades. É preciso dizer que utilizaremos os termos ocorrências e eventos musicais quando estivermos diante de uma canção que apresente um único acontecimento – ou quando quisermos pontuar demarcadores de aspectos interpretativos no interior de um mesmo acontecimento sem comprometimento estrutural – para marcarmos incidências que possam ser significantes ao longo do tempo interpretativo: dizemos sobre "fatos" musicais que ocorrem no interior de um mesmo acontecimento. Quanto ao uso dos conceitos momento musical e unidade sonora/sonoridade, dado à equivalência existente entre eles, usaremos o primeiro quando quisermos destacar aspectos da trama sonora em relação à dimensão temporal, e o segundo nas demais situações. Quanto ao uso conceito de acontecimento musical, utilizar-nos-emos para destacar incidências de ideias autônomas antes de passarem pelo processo unificador que as estabilizarão em momentos ou unidades sonoras. Daí em diante, uma vez incorporada à sonoridade, poderão ser tratados como ocorrências ou eventos musicais, na forma do tratamento que anunciamos quando do uso desses termos.

Em síntese, ao pensarmos em todos esses conceitos e abordagens que apresentamos ao longo do capítulo, desejamos construir uma sustentação teórica e um arranjo metodológico que nos auxilie na observação técnica e gestual da voz interpretante. Tomamos essa voz em seu lugar de ocorrência, para que, assim, possamos não apenas desvelar as dicções apresentadas por esses intérpretes, mas compreender como tais vozes se colocam na atualidade, na controvérsia, do incessante reconfigurar-se da tradição da canção popular brasileira.

Capítulo 2

Nu com a minha voz: a inflexão autoetnográfica da pesquisa

2.1 – Conceito de autoetnografia (possibilidades e limitações)

O que anima toda esta investigação é também o que anima e agencia as *personas* deste cantor-pesquisador, que aqui, embora não se confunda um com o outro, fazem de suas experiências comuns, de seu conjunto de afetos, mote para autorreflexão. Não seria possível chegar a esta altura sem as vozes que ouvi quando era aprendiz, sem tudo aquilo que me fez entoar canções, que ensinaram e ainda ensinam o bom de ser um cantor. É a história do percurso de querer descobrir de onde vem a voz singular, as vozes dos cantores da música popular brasileira em sua profusão manifesta - quais são elas, o que revelam, que trejeitos comportam - o impulso primeiro da pesquisa. Os prazeres e as dores – neste caso, de se tornar um intérprete - são, lembrando Barthes, como janelas que se abrem ao conhecimento em proveito da episteme. A leitura do semiólogo francês também nos oferta outras formas de compreender como uma experiência tão pessoal pode nos levar a um esforço heurístico. São de Barthes[28] os conceitos de *studium* e *punctum*. É certo que tais conceitos são utilizados para pensar a imagem, mas, com os devidos cuidados e ressalvas, será importante recuperá-los, uma vez que servirão ao entendimento sobre o objeto de investigação e a relação estabelecida entre mim e ele. O *punctum* vem do latim *pungere*, significando aquilo que é pungente, que fere, que espicaça, aquilo que se sente no corpo como um estímulo e que vem antes de qualquer racionalização. Esta, por sua vez, é da ordem do intelecto e cabe no que Barthes chamou de *studium*, do latim *studare*, aquilo que instiga um campo de entendimentos movido por uma aplicação ou gosto por algo, sendo sempre um empreendimento abrandado por regras (políticas, morais), sem fio ou gume (FONTANARI, 2015). Assim, estudar o gesto vocal foi antes uma ferida do que uma questão. Ainda no compasso de Barthes, posso dizer que escutei, senti, vivi; portanto, notei, olhei e me pus a vasculhar.

O leitor atento já deve ter percebido a mudança da voz narrativa/analítica neste início de capítulo. Ela faz parte do tal gesto autoetnográfico, citado ainda nas primeiras linhas das primeiras páginas, sobre o qual pretendo desfiar adiante a argumentação que ajudará a

[28] BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

compreender e aclarar os recortes e abordagens. Porém, já se pode dizer que um dos traços importantes de uma pesquisa que conta, em alguma medida, com o esforço autoetnográfico é o recurso da escrita em primeira pessoa. Segundo os pesquisadores da cultura, Scribano e De Sena (2009: 6), tal escrita "deve ser usada para poder incorporar a reflexividade nos aspectos em que as visões alheias"[29] ao pesquisador não deem conta de fazê-lo. É, claro, uma forma de tornar óbvia a visão do próprio pesquisador. Uma pesquisa que recorra ao aceno autoetnográfico pretende sempre usar a experiência de alguém para amplificar a compreensão de um certo dado sociocultural. E isso "significa dar conta e reconhecer que a presença dos pontos de vista do pesquisador pode favorecer a captação de experiências que não são acessíveis de outra perspectiva[30]" (ibidem). Tudo isso não implica dizer que a narrativa em primeira pessoa ascenderá, a partir de agora, ao modo principal e mais corriqueiro de dizer nesta tese, mas sim à condição de diapasão da voz que fala pelos caminhos do texto: aquilo que ajusta o prumo e aponta o marco referencial sempre que o fustigado caminho possa querer desafinar os propósitos. Assim, fica dito que, em momentos nos quais o autor julgar necessário explicitar sua voz própria no interior dos escritos, fará uso do recurso, dada a importância deste posicionamento, dada a permissão que o viés autoetnográfico proporciona.

A autoetnografia faz parte de um questionamento das formas canônicas de desenvolvimento do trabalho propriamente etnográfico. Por sua vez, a etnografia – noção e prática que subsidia a autoetnografia – pode ser entendia como recurso ou ferramenta metodológica, de caráter qualitativo, amplamente utilizado pela Antropologia para estudo de culturas, tais como de suas práticas. O método etnográfico, segundo o antropólogo e pesquisador James Clifford (2002: 21), é, "no mínimo, uma tradução da experiência na forma de texto". E a experiência mencionada refere-se a uma forma de olhar bem de perto, baseado num critério de observação ativa, participante, interativa, que quer conhecer e descrever sistemas de significados culturais. A pesquisa etnográfica recorre ao exercício de ver e ouvir, desde o interior do fenômeno, por meio de uma participação efetiva do pesquisador, as práticas do grupo estudado. Pressupõe contato direto entre pesquisador e objeto de estudo, sistematização textual dos resultados, sensibilidade reflexiva, tudo isso conduzido pela experiência de campo (GEERTZ, 1989). De fato, o interesse que move nossa pesquisa resulta de uma busca que tem origem na imersão vivida pelo próprio cantor-pesquisador e no afã de poder conhecer as práticas de um grupo de intérpretes ligados ao universo da canção popular.

[29] Tradução nossa.
[30] Idem

Desde dentro, da correlação, da interação, propus-me à descrição densa, evitando referências rasteiras e tentando praticar aquilo que Tim Ingold (2017), ao conceituar etnografia, menciona como a arte de descrever - não com linhas ou cores, mas lançando mão de fazê-la pelo recurso das palavras. A palavra sempre esteve ali: ora como agenciadora do conteúdo da canção, ora no texto que se estabelece como resultante da força analítica do método. É bem verdade, porém, que não faço aqui o trabalho propriamente do etnógrafo. Não surge destas palavras um relato etnográfico, seja em sua condição clássica ou a pós-moderna, que tanto o questiona. Também não emulamos a empresa do antropólogo, estabelecendo a observação participante ou trabalho de campo como condição *sine qua non* para o ato de conhecer o outro. Se acenamos à (auto)etnografia, isto é feito por entender, convocando Ingold (2017: 146), que este aceno etnográfico passa literalmente por um "escrever sobre as pessoas". No caso, não relatamos nas linhas adiante a vida, os costumes ou hábitos de povos outros, de cultura diversa à do pesquisador. Por conseguinte, este texto não é uma etnografia ou qualquer uma de suas variações, mas assume o gesto, os recursos autoetnográficos como ferramentas aptas à condução dos objetivos.

Assim, busco por traços, por elementos significantes, por elos de tradição, por conexões e dissensões que me ofereçam traçados de limites, de fronteiras em relação ao procedimento cartográfico que me ponho a empreender. Mapear para reconhecer, movido pela vontade de estar inserido, de ser um, de participar de um destino comum, de encontrar-me. Pensando como Heidegger que compreender é vibrar em sintonia, interagindo. Maffesoli (2003: 14), de forma complementar, lembra-nos de que o conhecimento compreendido faz parte de um estar em relação, "significa pegar com, tomar junto, reunir, abordar o mundo (...) abrir-se aos outros", e "vibrar com os outros em torno de alguma coisa, seja qual for essa coisa", que no caso são os gestos vocais soados dentro e fora dos limites destas páginas. Ainda recorrendo às distinções propostas pelo antropólogo britânico Tim Ingold, faço aqui, primeiramente, o exercício de observar, escutar e sentir o que acontece ao redor do campo de vivências no qual busco mergulhar, rejeitando a cisão entre o conhecer e o ser (INGOLD, 2017: 149). Se não há rupturas, há deslocamentos necessários para a produção do conhecimento. Ingold (2013: 5) nos diz que, "como seres humanos, podemos aspirar à verdade sobre o mundo somente através de uma emancipação que nos afasta e nos torna estranhos a nós mesmos". E, assim, procuro estranhar-me. Faço de mim "um" em relação aos "outros". Destaco-me do "nós" para ativar habilidades de percepção sobre o universo que pretendo decifrar. E quando isso se afigura, por um momento, mesmo sendo um cantor, sou

agora quem argui, aos demais e a mim mesmo. Passo então ao exercício de atenção, descobrindo o que providencia meu pertencimento àquele grupo a partir de um auto-estranhamento, de uma participação que observa e que interroga as pessoas e as coisas. É desta reflexibilidade que a visada autoetnográfica emerge como caminho metodológico deste procedimento de conhecer. Engana-se aquele que, por conseguinte, queira apontar que a autorreflexão, numa tentativa de desautorizá-la, é uma descrição apenas de si mesmo. A busca pelo entendimento de correspondências e afastamento, se movida por uma escrita de si, não o faz para si. Transforma, pelo contrário, os apontamentos em conhecimento mútuo, que se desenvolve em relação, onde o sujeito da autoetnografia aparece como agente de um engate inquiridor com o objetivo de entender a mesmidade, as particularidades que sustentam o reconhecer-se no outro e em si. Se a crítica à etnografia clássica passa pela postura pós-moderna, vale recorrer a Lyotard que diz: "o si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca" (apud VERSIANI, 2008: 2).

Como vimos acima, a autoetnografia deriva da prática etnográfica, que tem no trabalho de Malinowsky[31] um marco instituidor. Na perspectiva clássica, o pesquisador está para o pesquisado sempre numa relação de alteridade, ou seja: o grupo pesquisado é sempre um "outro" a ser conhecido, nativos de uma organização por absoluto distinta do pesquisador. A etnografia, ao longo do século XX, ficou sob intenso debate, o que resultou em reformulações conceituais e procedimentais. É daí que surge o recurso metodológico autoetnográfico, numa combinação de perfis de pesquisa autobiográfica com a etnografia reformulada, onde a própria condição de alteridade, embora sempre presente, é também problematizada e ressemantizada, colocando em perspectiva a presunção de distinção absoluta citada acima. Um dos principais questionamentos diz respeito à validade da subjetividade como catalizadora analítica num esforço de conhecimento da cultura. James Clifford, um dos principais críticos da etnografia clássica, dá destaque a formas alternativas de discursos onde a subjetividade surge e é entendida como uma construção compartilhada, dialogada, de entendimentos assegurados em processos interpessoais, que tem sua ocorrência em contextos de diversidade e multiplicidade cultural. O subjetivo, pois, surge da inter-relação, que no caso do nosso esforço, para além de interpessoal, deve ser entendido também como interagencial, onde o gesto vocal dos intérpretes está em relação com outros gestos vocais, com noções de tradição, com agentes não-humanos, tais como fonogramas, plataformas de *audio streaming* e

[31] A obra referência, no caso, é o livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*.

outras formas de (i)materialidades da canção. Muitos outros críticos, também enredados com a problematização da condição autobiográfica de uma etnografia, sinalizam que as formas de dar visibilidade às novas sensibilidades vêm sendo aquelas que se ampararam em modelos discursivos, cuja narrativa autobiográfica se constrói na relação dialógica, como uma produção coletiva, pulverizando a crítica que condena as impressões próprias como algo necessariamente da ordem do privado. A autoetnografia coloca-se no esteio dessas discussões e questionamentos no sentido de superar polarizações e enquadramentos que possam enfraquecer as possibilidades da produção de conhecimento optantes por tais métodos. Assim, o recurso autoetnográfico surge como "uma alternativa conceitual útil a pesquisadores da cultura preocupados em superar uma série de dicotomias predominantes na reflexão teórica dedicada tanto às autobiografias quanto às etnografias [, por exemplo,] (...): o mesmo *versus* outro, subjetividade *versus* alteridade, individual *versus* coletivo, sujeito *versus* objeto" (VERSIANI, 2002: 68).

Daniela Versiani, cientista social e professora do departamento de Letras da PUC-RJ, pesquisadora que ajudou a sistematizar o debate sobre autoetnografia, sinaliza os desdobramentos das noções etnográficas e vai ao ponto da questão que nos autoriza a utilizar elementos dessa metodologia como ferramenta de compreensão dos gestos vocais em questão. Ao que se desconfiava ser um recurso ensimesmado, a própria discussão etimológica do termo autoetnografia já dá pistas de sua potência metodológica para pensar grupos sociais, características culturais e o exercício da subjetividade como produto de diálogos: "A presença do prefixo auto, do grego *autós*, serve de alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo, enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo *etno* localiza, parcial e pontualmente, esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural (VERSIANI, 2002: 68)". Implica considerar que a subjetivização singulariza o processo sem perder de vista a dimensão do pertencimento ao coletivo sobre o qual recai a pesquisa. Evita-se, pois, a negação da experiência particular, uma vez que o repertório pessoal atua, ainda que às vezes de forma residual, na construção do conhecimento.

Versiani (2002) também aponta que a noção de subjetividade, entendida como uma construção relacional, destaca a importância do próprio pesquisador como sujeito ativo, capaz de elaborar recursos alternativos às analises complexas, inserindo-se numa reflexão maior que atribui a tal agente a importância da construção da própria episteme. Assim, compromissado com estratégias de leitura de produções culturais coerentes com alternativas conceituais para uma epistemologia não dualista, "o conceito de autoetnografia também

parece produtivo para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária" (VERSIANI, 2002: 68), auxiliando na delimitação do objeto constituído pelo olhar participante e curioso, pela postura autorreflexiva e interpessoal do próprio pesquisador.

Dito tudo isso, achamos possível admitir uma definição precisa sobre o método autoetnográfico para, depois, considerar suas variações, tal como sua validade para a presente pesquisa. Entendemos que a autoetnografia é um método de pesquisa com viés autobiográfico, que se estabelece como um caminho autorreflexivo da etnografia, dando destaque para o diálogo entre sujeito e objeto, acionador de experiências pessoais, que considera o pesquisador como parte da amostragem etnográfica. Podemos encontrar na publicação de *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*, obra elaborada por Tony Adams, Stacy Jones e Carolyn Ellis, a seguinte definição para a autoetnografia:

> um método de pesquisa que: 1) utiliza a experiência pessoal do pesquisador (...); 2) reconhece e valoriza as relações do pesquisador com os outros; 3) utiliza uma profunda e cuidadosa autorreflexão – habitualmente referida como "reflexividade" – para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral (...); 4) mostra "pessoas no processo de descoberta sobre o que fazer, como viver, e o significado de suas lutas"; 5) equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção, e criatividade (...); (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015: 1-2).

Já Scribano e De Sena (2009: 6), autores já lidos ao longo do texto, consideram as seguintes formas de realização do método etnográfico: (1) focado numa perspectiva de autoavaliação partindo de uma experiência de vida; (2) focado na interação com os outros e incorporando experiências individuais; e (3) focado na experiência pessoal em relação a um determinado fenômeno. Percebemos que o nosso esforço transita pelas três formas de realização descritas acima, dados os seguintes propósitos que animam este esforço: 1) a experiência de ser o pesquisador um cantor, que busca referências na relação entre tradição e contemporaneidade tentando compreender os traços interpretativos que caracterizam a nova geração; 2) tomada dos resultados como referência para o entendimento de uma dimensão coletiva com a qual o cantor-pesquisador busca interagir; 3) auxiliar a condução e identificação do gesto vocal próprio, caro à face intérprete do pesquisador; 4) compreender a organização estética e a dimensão expressiva dos gestos vocais em sua experiência sócio-histórica.

Partindo das definições acima e nos referenciando em escritos que se esforçaram por legitimar o método, chegamos a duas categorias ou tipos de autoetnografias consideradas válidas pelos autores: 1) autoetnografia analítica; 2) autoetnografia evocativa/emocional. A analítica prima por elaboração de explicações teóricas sobre os fenômenos eleitos para a observação (ANDERSON, 2006). Já a segunda apresenta respostas emocionais sobre o fenômeno, sendo tais respostas ativadas por meio de narrativas (ELLIS; BOCHNER, 1996). Apesar de não expurgarmos os traços emocionais e evocativos, entendidos como elementos atuantes na própria definição dos gestos a serem analisados, consideramos que o gesto mais ativo, que nos orienta e dá direção, é aquele ligado à autoetnografia analítica. E assim o faz observando e cuidando para que o elemento evocativo/emocional não se perca nas análises, não seja obliterado e nem desconectado, estando, assim, presente e se mantendo operante. Se a autoetnografia analítica guia, o evocativa/emocional anima a pesquisa. E, assim, mantemos presentes as duas, numa condição de afetação mútua, de diálogo permanente. Uma vez acomodada a subjetividade, a emoção, assumida a existência de ambas, percebemos que tais traços estão a trabalho de algo que extrapola a experiência pessoal em busca da compreensão de uma dimensão do social, do cultural, da coletividade dinâmica em sua constante reordenação. Embora extrapole aquilo que há de particular e específico, próprio do pesquisador, não anula o vivido, o experimentado, uma vez que busco em alguma medida compreender a mim mesmo dentro do referido contexto. Porém, o que se apresenta por estas linhas é menos uma narrativa do que uma proposição discursiva que almeja a densidade própria de um empreendimento analítico específico. Leon Anderson, quando docente do departamento de Sociologia da Universidade de Ohio, publicou artigo intitulado *Analytic Autoethnography,* onde elenca as principais características de um modelo autoetnográfico que opte pelo caminho analítico. Primeiramente, Anderson (2006) trata de considerar a importância do elemento evocativo para a efetivação do modelo, ao admitir que a fidelidade narrativa e a descrição convincente das experiências emocionais subjetivas criam uma ressonância com o leitor, até certo ponto bem-vinda. Todavia, entende Anderson que a proposta de uma autoetnografia analítica vai além, sem que isso comprometa o que há de válido nas experiências e ressonâncias subjetivas. Para isso, o autor nos apresenta o que seriam as características principais do modelo analítico: 1) o pesquisador deve estar inserido e ser um membro do grupo pesquisado, do universo sociocultural que está sob investigação; 2) opera-se com uma reflexividade analítica, uma introspecção autoconsciente, que se orienta pelo desejo de compreender o eu e o outro; 3) o pesquisador deve ser visível em seus textos publicados, entendido isso como uma visibilidade ativa, onde os sentimentos e experiências

do pesquisador devem estar incorporados à história, sendo estes considerados como dados vitais para a compreensão do mundo social observado; 4) estabelecer um diálogo informativo, onde o pesquisador dialoga com dados e outras fontes, pretendendo que deste relacionamento emerja uma contribuição para o conhecimento do objeto estudado; 5) o esforço deve portar um comprometimento analítico e teórico que engaje a pesquisa numa agenda focada em incrementar o conhecimento de um dado fenômeno social. Contemplados tais itens, Anderson entende que a pesquisa passa a atender o propósito que não se resume à documentação de uma experiência particular, mas aciona dados extraídos da própria empiria para alargar o conhecimento dos fenômenos e extrapolar aqueles restringidos aos próprios dados (ANDERSON, 2006).

Entendemos que os elementos e as razões que justificam nossa opção pelo aceno autoetnográfico, compreendido como suporte metodológico, estão postos. O evidente componente autobiográfico que faz pôr em curso a condução da pesquisa encontra seus contrapesos numa autorreflexividade comprometida com a expansão do conhecimento sobre o objeto em tela. Embora não seja o presente trabalho uma autoetnografia *stricto sensu*, admite-se que acionemos suas balizas para orientar a construção do *corpus*. E exatamente por não se tratar de um esforço de etnografia, permitimo-nos encontrar um bom termo entre as versões evocativa e analítica do recurso autoetnográfico, adotando os traços desta última como aqueles que nos conduzem pelas tramas do conhecimento. O esforço é mesmo analítico. A título de fechamento da seção, vale observar o que López-Cano e Opazo nos dizem sobre a opção pela autoetnografia, reforçando sua pertinência quando de pesquisas situadas no campo artístico, assim como esta:

> é uma modalidade de investigação que incorpora a vivência emocional, preferências estéticas, sensibilidade e objetos artísticos criados pelo investigador; trabalha continuamente com o registro e a análise de epifanias – o que ocorre habitualmente em registros de investigação artística; serve não apenas para relembrar o passado, mas registra acontecimentos do presente decorrentes do processo de investigação/criação; não considera o investigador somente como representante de uma cultura ou fenômeno, mas enquanto indivíduo – valoriza os seus impulsos artísticos; e os recursos da autoetnografia podem ser aplicados a qualquer momento da investigação artística (*apud* BENETTI, 2017).

2.2 - A escrita de si.

Chegar até aqui, às voltas com uma pesquisa sobre o gesto vocal na canção popular brasileira, deve-se a estímulos muito bem identificados. Todos surgidos da prática de estudos de canto popular, da construção de um percurso profissional e da curiosidade própria deste pesquisador, nesta altura, há muito dedicado às produções acadêmicas.

O trajeto que percorri para me formar intérprete passa por um longo e intrincado caminho iniciado com a prática do canto coral. Em seguida, submete-se por longo período à tutela de professores de canto ligados ao universo das vozes eruditas. Só mais adiante, passo a ter contato e me envolver com as técnicas, métodos, debates e (in)certezas relativas ao ensino do canto popular.

Um impacto importante, esclarecedor mesmo, que se deve ponderar aqui, diz respeito ao deslocamento da prática de estudos, da atenção, outrora apegadas às notações e partituras, agora focada na audição de fonogramas e outras (i)materialidades da canção. Foi preciso compreender que a principal referência para um estudo ou análise da voz popular cantada é o exercício da audição, da percepção auditiva, que baliza os termos e conceitos que utilizamos para conhecer e empreender o canto popular. A sistematização do ensino de canto, passando pela efetivação de uma pedagogia vocal que se valha de termos mais objetivos, que buscam ser inequívocos quando de uma orientação técnica, é algo ainda em debate e em vias de se realizar. Esforços sistematizadores como o do GEV-RJ[32] e de teses como a de Joana Mariz (2013), por exemplo, revelam o estado da arte dessa discussão. Contudo, parece ponto pacífico que a busca por um gesto mimético a partir de referências estéticas eleitas por práticas de escutas, invocadas por algum tipo de afinidade, é mesmo um estopim comum que impacta o longo processo de aprendizagem do canto popular. Faz-se algo presente, válido e de relativa importância para a formação do cantor. Joana Mariz, ao analisar os métodos de aprendizagem do canto popular, observando práticas de destacados professores, aparentemente conclui que Regina Machado, por exemplo, enfatiza a importância "de o aluno aprender a cantar ouvindo outros cantores e cantando", e por isso sua perspectiva de ensino tende a não separar conteúdos de ordem técnica daqueles relativos aos conteúdos expressivos, "colocando no centro de suas abordagens da técnica vocal a própria cultura musical" do aprendiz (MARIZ, 2013: 168). Assim, para Machado, a dicção do intérprete se constrói a partir de referências auditivas compartilhadas. E é desse exercício de busca de modelos de vozes, da procura por uma orientação, por um parâmetro que viesse da escuta de algum

[32] Grupos de Estudos da Voz do Rio de Janeiro.

intérprete e que pudesse auxiliar a procura por uma dicção particular, minha, que surge a inquietação que ora se desdobra nesta pesquisa.

Ouvidos postos, procura ativada, punha-me a descobrir quais cantores me pungiam com suas vozes. Eis as perguntas que me atingiam: Qual cantor realiza o canto que eu gostaria de cantar? Que voz eu gostaria de ter? Que gesto vocal é capaz de influenciar minha intepretação? Por qual voz modelar posso me orientar até encontrar a minha própria voz? Um repertório extenso foi percorrido com alguma assiduidade. Fruí gravações, que vinham desde as memórias musicais catalogadas pelos arquivos da Casa Edison (FRANCESCHI, 2002) até os mais recentes acervos disponíveis nas formas pelas quais, hoje, consumimos canções, e, nessa empreitada, pus-me em contato com cantores que compunham de algum jeito, sustentado por marcas particularíssimas, a tal genealogia da voz da qual nos conta Júlio Diniz (2001). Um desassossego importante apareceu ao perceber que algo havia transformado, alterado, quantitativamente e qualitativamente, a produção dos intérpretes da música popular. E tudo indicava que o gesto musical, mas principalmente vocal, de João Gilberto, seria uma espécie de divisor de águas de uma nova condição. Um olhar que investigava, mas sem os rigores do trato acadêmico, ao menos inicialmente, dizia que João Gilberto e a bossa nova teriam autorizado a utilização da voz quase coloquial, desincumbindo os cantores dos recursos técnicos e expressivos tão presentes na fase pré-bossa nova. Mudaram-se as qualidades técnicas e expressivas exigidas de um cantor. Parecia também que a opção por ser intérprete, e exclusivamente intérprete, se escasseara. A incidência de cantautores passara a ser maior. O que, evidentemente, não impedia o surgimento de qualificados intérpretes naquele novo cenário.

Esse ponto, uma vez irresoluto aos meus ouvidos, tornou-se uma questão que fustigava minha curiosidade acadêmica. Ao me deparar com a seguinte reflexão, extraída da tese de Regina Machado, a dúvida ganhou fôlego e projeção, dada a pista de que existiria ali algo a ser "desvendado": "o espaço aberto pela Bossa Nova para que os compositores fossem também intérpretes de sua própria obra possibilitou uma grande expansão nessa área e praticamente paralisou o surgimento de intérpretes masculinos" (MACHADO, 2012: 31). Entendi, assim, que eu dividia uma mesma impressão com a autora, que apontava para maior incidência de compositores que cantavam suas próprias canções e consequente diminuição da opção pela carreira exclusiva de intérprete.

A dúvida agora se apresentava em outros termos, pela voz de uma especialista, e isso se transformou num combustível importante para o empenho em compreender quais são as vozes dessa geração da música popular brasileira, como se relacionam com a tradição (com suas rupturas e continuidades) e qual "papel" desempenham na configuração da gestualidade vocal contemporânea. Soma-se tudo isso à dificuldade muito particular do cantor-pesquisador em identificar e recorrer ao longo de sua formação a uma referência vocal que não estivesse fincada nos primórdios da MPB; que pudesse dizer de um tempo atual, de uma relação com a tradição da canção brasileira em meio a uma profusão de manifestações de cantares claramente atrelados a outras tradições (como a do Gospel, do *Soul*, por exemplo), muitas vezes chamados de cantos *cross-over*; que sugerisse uma suposta continuidade da genealogia invocada por Diniz e, pronto, chegamos até a motivação que ajuda a construir nossa investida exploratória.

Uma questão de difícil trato, contudo, apresentou-se desde as primeiras elaborações: ao dizer sobre referências e apontar para a investigação do que Machado chamou de canto masculino, estaríamos envolvidos numa discussão de gênero? Não era sem propósito a indagação. De fato, minhas inquietações eram instigadas por algum elemento que colocava em destaque um recorte que bem poderia alcançar as questões de gênero. A importância dessa definição foi entendida de saída, sobretudo ao levarmos em conta a importância que o tema tem na hodiernidade. Sensível ao debate, investi em conhecer as linhas de argumentação, as principais correntes de pensamento, os principais autores e obras. A entrada nesse universo - de relevância social, histórica e política inconteste - requisitou-me meses a fio. Porém, embora seja essa uma discussão pertinente e válida, algo me dizia que não fazia, de fato, parte das preocupações que me conduziam. Mas por que, então, as minhas referências, inquietações, escutas e buscas estéticas pareciam apontar para uma delimitação de gênero?

As respostas foram alcançadas lentamente, de forma paulatina. Passavam pelo exercício de travar diálogos diversos e, também, pelo entendimento de como a própria indústria fonográfica, principal canal de veiculação e consumo das vozes da música popular - capaz de privilegiar o consumo de gêneros e artistas específicos, por meio de controle do mercado e de mecanismos de difusão em larga escala-, organizava e distribuía suas "iguarias". A indústria fonográfica e os agentes de comercialização de produtos culturais fazem parte de um ambiente relacional, de uma cadeia de interações que garante a construção de significados e operações de forma negociada, partilhada, coletiva. Ao longo da história da canção popular, a distinção de produtos pelo sexo dos artistas mostrou-se como "etiquetas" válidas para o

mercado, para práticas de circulação deste bem cultural, para uma espécie de arrolamento estético, que só foi ser questionada, perdendo o seu poder de orientação de consumo, há pouco tempo. Simon Frith, analisando o mercado globalizado de bens culturais, diz que: "os varejistas, por exemplo, nem sempre organizam suas ações da mesma forma que as empresas discográficas organizam seus lançamentos" (FRITH, 1998: 77). Tudo passa por uma estratégia de publicização, de enquadramento, via de regra com fins especificamente mercadológicos. Ainda, Frith nos diz que existem vários fatores intervenientes, tais como condições materiais de comercialização, demanda volátil dos consumidores, mas também critérios que, mesmo não sendo de fácil classificação, têm certa funcionalidade comercial e não podem ser ignorados, dentre eles: categorias como vocal masculino e vocal feminino. O professor e pesquisador Felipe Trotta, em artigo que aborda a relação música e mercado, descreve uma livraria localizada na zona sul do Rio de Janeiro, onde se podia encontrar uma organização expositiva de CDs e DVDs a partir do que ele considerava "classificações vigentes no mercado". Dentre elas estava, "cantoras/cantores internacionais" (TROTTA, 2005: 190). Revela-se, assim, o que se pode entender como a "força das classificações", ainda que tal classificação vá de encontro a outras classificações e categorias operantes em outros campos do social em uma mesma coletividade.

De certo, notamos a cada dia o enfraquecimento de tais itens classificadores, algo fácil de perceber ao nos depararmos mais frequentemente com prateleiras organizadas, no mundo *on* e *off-line*, de forma não menos imprecisa, por supostos gêneros musicais (rock, pop, gospel, sertanejo), mídias (LP, CD, DVD, Blu-Ray), relevância comercial (mais vendidos), origem (nacional, internacional) ou novidade (lançamentos). Todavia, como a pesquisa envolve um recorte temporal que retroage no tempo associativo e histórico – em relação à tradição e à experiência autobiográfica - percebemos que a "banca" de vendas se alinhou durante a maior parte do trajeto por critérios inteligíveis – social e mercadologicamente falando – tendo nas seções "cantores" e "cantoras" agenciamentos válidos para organização do universo da canção popular comercial, como nos explicou Trotta. Ocorre que, em minha formação, sempre me identifiquei com os cantores, aqueles das prateleiras organizadas não pela categoria discursiva que faz ser operante a noção de gênero, mas pela divisão binária entre os sexos. Minha escuta, meu consumo, minha voz e minhas projeções artísticas encontravam lugar nas vozes dos cantores com os quais me identificava. Por muito tempo, pensei que tal identificação era mais uma questão de ser eu, conforme me entendia, um homem cantor do que qualquer outra coisa - projetando-me como um artista que

no futuro também ocuparia aquela prateleira. E por isso, equivocadamente, dediquei parte do esforço admitindo que uma questão de gênero pudesse estar presente. Contudo, a questão, na verdade, era estética. Minha identificação encontrava respaldo em possíveis equivalências timbrísticas, num repertório que me afetava, em performances que me compungiam, na formação do que Mariz chamou de *background* cultural (2013: 136). E isso importa pelo fato do canto popular brasileiro "não poder ser equiparado a uma técnica ou mesmo gênero específicos" (ibidem), e que para conhecê-lo, para que possamos identificar suas características, precisamos considerar fatores que extrapolam o universo técnico-vocal em busca da marca pessoal definidora da dicção do intérprete. Havia, assim, uma série de qualidades vocais que me instruíam por meio do ato de fruição e que não estavam restritas a uma espécie de objetividade pontual. Com efeito, essa identificação passava por filtros subjetivos, aliados a uma experiência da memória, do afeto, da constituição de uma escuta entrecortada por impulsos de várias ordens. Desde cedo, tive acesso a uma discoteca generosa, construída pelo esforço de uma família composta por musicistas amadores. E esse repositório, por mim herdado, incidia na configuração do gosto, do consumo, da afinidade estética e de uma projeção enquanto intérprete. Aquilo foi a minha principal referência de escuta. Mais importante até que a experiência com o rádio. Aos finais de semana, já na mais tenra hora do dia, discos e fitas esparramados pela estante eram tocados, criando assim uma paisagem ruidosa capaz de fazer correr o dia sob o seus ritmos e humores. O meu mundo cancional estava ali, disposto em um tipo de escarapate dos mais simples. E, nele, por razões que não posso supor, havia uma quantidade maior de exemplares de cantores do que de cantoras. Minha baliza estética estava sendo ali construída sob um forte impacto daquilo que se encontrava à disposição dos ouvidos. Pensando nisso, lembro-me da afirmação de Garnier (*apud* Mariz, 2013: 33), quando diz que

> dificilmente é possível considerar o ser humano como um receptor passivo de estímulos exteriores; na prática, ele seleciona os estímulos relevantes de seu ambiente, compara-os e os interpreta. Assim, a qualidade de uma dada produção vocal não pode ser avaliada de maneira absoluta, mas em comparação com outras produções vocais e com as representações na memória que, coletivamente e individualmente, nós construímos dessa voz. Além disso, o julgamento da qualidade vocal depende igualmente do contexto de escuta e das expectativas do sujeito que percebe.

A citação se justifica por deixar entrever como não apenas a produção vocal, mas, por conseguinte, a constituição de um gesto é erigida em meio a interferências que vão desde acionamentos da memória afetiva, passando por impactos criados pelos ambientes de

consumo da canção, afetando a percepção, a seleção e incorporação daqueles estímulos ao seu universo de uso e proveito.

Outro ponto importante para o entendimento desta identificação com um conjunto de intérpretes aparentemente orientado por uma questão de gênero passa pela experiência de canto coral, dos tempos de estudo do canto erudito, e de consequentes enquadramentos em naipe de vozes. Essa experiência tem seu início quando me encontrava com apenas dez anos de idade e já fazia parte do Coral Infanto Juvenil da Fundação Clóvis Salgado, importante instituição de formação artística da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Os estudos orientados por este universo seguiram até próximo de meus 23 anos, quando assumi o desejo de ser um cantor popular e desloquei o enfoque das práticas e da busca de conhecimento. Até então, passei por classificações que me enquadravam em vozes masculinas, interferindo sobremaneira na estruturação das referências. Foi com o ingresso nos estudos de canto popular que tais classificações passaram a ser tomadas como desnecessárias. Felipe Abreu, um dos professores deste pesquisador, em entrevista para a pesquisa de Joana Mariz, alega que, no canto popular, lugar de se explorarem as diferenças e nuances individuais, a classificação vocal é prescindível, já que o cantor pode adequar livremente à sua voz a tonalidade da obra, valer-se de microfone e outros recurso técnicos, isso pela busca da coloquialidade, da articulação das várias possibilidades de expressão, colocando a originalidade, a criatividade e o inesperado a serviço da dicção do cantor (MARIZ, 2013: 137).

Por fim, após algumas avaliações e orientações de pesquisadores e estudiosos de gênero, quedei-me convencido de que a pesquisa não estava em busca de alguma resposta atrelada a esse debate, embora aquela reflexão de Machado sobre a redução de incidência de intérpretes masculinos no pós-bossa nova permaneça, ainda agora, como algo inquietante. Mas o exercício de memória e da procura por uma pista que pudesse estar contida neste trajeto, menos cerebral e mais afetiva, colocava-se como algo do qual eu não podia, e nem queria, me desviar. Foi pela insistência em compreender o caminho e elaborar um marco metodológico coerente e válido para a pesquisa que me dei conta de que vários outros intérpretes, que dividiram comigo caminhos profissionais ao longo dos anos, diziam ter se influenciado pelo gesto vocal de cantoras, incorporando traços estilísticos que bagunçavam a organização pragmática e interessada das prateleiras comerciais. E isso se repetia em mim, que por vezes havia sido tocado por interpretações de cantoras que me faziam repensar meu próprio canto. Se numa perspectiva profissional dependente da catalogação da indústria

fonográfica tais categorias talvez fossem acionadas para orientar o consumo das obras, essas mesmas classificações não são necessariamente operantes quando pisam e são transpostas para o território da criação, da apropriação estética-vocal. E, assim, portanto, os traços biográficos revelados aqui sucintamente diziam muito mais sobre minhas influências e interesses, incluindo os de pesquisa, do que outro tipo de rotulação organizadora do social.

Dito isso, sem perder de vista as questões que alimentam o interesse e a vontade de conhecimento que se acomodam por estas linhas, projetei a pesquisa para compreender a geração com a qual me identifico como intérprete, os gestos que me levam a investigar meu próprio cantar, as vozes que soam como marcos, como propostas estéticas e que, por serem atuais e, digamos, recém-soadas, não apenas parecem poder revelar aspectos estilísticos da produção vocal ainda desconhecidos, mas também algo que nos diga sobre uma suposta *reliance* com a tradição.

As dicções foram escolhidas por comporem o universo de escuta do pesquisador e do cantor, afetiva e profissionalmente. É evidente que o corpus que se estruturou para as análises não autoriza ou permite qualquer projeção totalizadora no sentido de podermos apontar a cartografia geral das vozes da canção popular brasileira atual. Podemos, se tanto, apenas dizer sobre uma cartografia, que, não obstante a impossibilidade de integralização dos problemas e de suas respostas, mostra-se como significante para a compreensão do campo de estudos. E isso se dá pela relevância dos artistas abordados no que diz respeito ao cenário e ao arranjo produtivo da música popular brasileira atual. São artistas que gozam de prestígio e credibilidade, o que pode ser verificado pela crítica e também pelos números relevantes que correspondem ao número de *views* e seguidores/ouvintes nas plataformas de *audio streaming*. São, todos, artistas com exposição importante, carreiras consolidadas nacionalmente, que estão entre os principais agentes que compõem o regime de escuta daqueles que procuram consumir canções vinculadas às *tags* que filiam de alguma forma vozes, obras e tradição da música popular brasileira. A saber: Filipe Catto, Silva, Dani Black, Tiago Iorc, Johnny Hooker e Tó Brandileone.

Capítulo 3

Análises

O recurso da autoetnografia, apresentado no capítulo anterior, é importante delimitador de nossas escolhas analíticas para a construção da abordagem, mas não foi o único utilizado. Por se tratar de uma investigação que pretende não apenas construir uma cartografia de parte do universo estético-vocal da música popular, mas também quer observar possíveis diálogos entre momentos e vozes distintas no desenrolar da tradição, optamos por análises comparadas, que se mostram como uma alternativa válida, capaz de explicitar diálogos estéticos, diccionais, numa espécie de visada ao mesmo tempo dinâmica e diacrônica. O esforço comparativo busca destacar por aproximação as similaridades e distinções que possam revelar as vozes que operam na (re)configuração da tradição. Por isso, todas as análises seguem a regra: uma canção, dois ou mais intérpretes. Um intérprete pertencente à nova geração da canção popular e outro(s) que tenha(m) surgido em momentos de organização histórica, social, comercial e estética anteriores. É desta forma que acionaremos gestos distintos, leituras particulares, colocando-os em contraste, permitindo que essa aproximação soe características, indícios, providencie rastros e pistas para nossa cartografia sonora. A opção pela perspectiva comparada supõe que "as gravações escolhidas, por pertencerem a épocas diferentes, apresentam vozes que revelam, além de seus componentes de individualidade, algum reflexo estético do período focalizado" (MACHADO, 2012: 56), amplificando pistas sobre opções/distinções estéticas significativas organizadas no esteio da mesma tradição cancional.

Recapitulando os critérios de delimitação do *corpus*, até aqui explicitamos o uso do filtro autoetnográfico e da escolha da análise comparativa para estabelecimento do recorte. Ainda sobre a perspectiva comparada, de fato, nem todos os cantores que gozam de certo prestígio e importância no cenário da música popular atual contam em sua musicografia com canções também interpretadas por cantores de gerações outras. Por isso, tal aspecto atua também como filtro ou critério de seleção. Contudo, pretendemos incluir neste rol de filtros metodológicos a busca por intérpretes com visibilidade, amplamente consumidos através dos meios digitais de circulação de música – algo que também nos parece ser importante indicador, dado que a capacidade de exposição impacta a audiência nas principais plataformas de fruição musical, tornando o gesto vocal acessível a (e acessado por) um maior número de

ouvintes. Neste caso, parece mesmo relevante o dado quantitativo, visto que quanto maior for a capacidade de veiculação da obra de um cantor, por óbvio, maior será a chance daquele comportamento vocal ser reconhecido como pertencente a um determinado contexto sonoro, cancional, reconhecimento este que o torna próprio de um regime de escuta, acomodado ao repertório de uma dada cultura, incorporado às práticas de consumo, providenciando e criando pontos de referência e expectativa no campo de recepção da sua obra. Isso, de alguma forma, remete-nos à ideia de pré-auditibilidade (SÁ, 1991), que é quando algo de ordem sonora passa a ser, inclusive, antecipado, tomando por empréstimo a ideia de previsibilidade, dada a constância, o hábito e a familiaridade, no caso, da escuta em relação a determinados sons:

> estamos falando de um certo grau de redundância, de uma "previsibilidade sonora", que nos leva a um "já-saber-o-que-se-vai-ouvir", que é tido como recurso necessário tanto pela indústria fonográfica e televisa, quanto por certa parte dos compositores (...), para se manter um "determinado nível de consumo e audiência" (Ibidem). É a satisfação e o conforto "do-que-se-já-conhece", que por isso pode ser mais facilmente assimilado (LIMA, 2008: 114).

Se a convivência com determinados itens sonoros é capaz de gerar estima, facilitar acolhimento do ponto de vista do gosto e do consumo, a resultante associativa desta condição nos ajuda a pensar não apenas os compositores – como destaca a citação. Parece-nos também pertinente pensar o mesmo aspecto para lidar com o gesto vocal dos intérpretes, dado que eles também ocupam lugar nesse arranjo estético, mas também por entendermos a voz do cantor, inclusive, como uma interveniência com atributos de criação que incide, sobremaneira, na canção por meio da performance. Assim, incorporado mais esse filtro, vimos os seguintes comandos operarem a delimitação do recorte: intérpretes que, técnica e esteticamente, sensibilizam e importam ao pesquisador; intérpretes que partilham interpretações de uma mesma canção com outros, que tenha sua pertença ligada a uma geração diversa da música popular brasileira; intérpretes que tenham capacidade de se fazer ouvir no atual arranjo de comercialização, produção, publicização, compartilhamento e circulação de canções.

Dito isso, chegamos então ao seguinte repertório:

1. "Amor mais que discreto"

   Composição: Caetano Veloso.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Caetano Veloso (ao vivo)
   - Filipe Catto

2. “Marina”

   Composição: Dorival Caymmi.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Dick Farney
   - Gilberto Gil
   - Silva

3. “Comer na mão”

   Composição: Chico César.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Chico César
   - Dani Black

4. “Sorte”

   Composição: Celso Fonseca e Ronaldo Bastos.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Ney Matogrosso (2018)
   - Tiago Iorc (2016)

5. “Como vai você”

   Composição: Antônio Marcos e Mário Marcos.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Roberto Carlos
   - Johnny Hooker

6. “Deixa estar”

   Composição: Tó Brandileone.

   Interpretações submetidas à análise:

   - Lenine
   - Tó Brandileone (como integrante do grupo 5 a seco)

3.1 - Protocolo metodológico

Ao nomearmos esta seção, procuramos evidenciar nosso vínculo e adesão à proposta metodológica levada a efeito pelas pesquisas de Regina Machado (2012). Assumimos como protocolo de análise algo similar ao que Machado executa em sua tese. Inicialmente, após audições atentas, recolhemos as seguintes informações das versões analisadas: andamento, tonalidade, tessitura, instrumentação, forma, ano, suporte e a indicação de categoria sugerida pelas plataformas digitais. Desses itens, apenas os dois últimos não constam do protocolo utilizado por Machado. Vejamos a importância de cada um dos itens na composição do exercício de análise proposto.

A observação do andamento é capaz de nos revelar estados de ânimos que tocam diretamente o aspecto fórico. Segundo Machado (2012: 59), "ao abordar o andamento como uma escolha que se dá no plano global da realização, seríamos dirigidos também a observar a articulação rítmica imprimindo marcas locais". É importante dizer que, ao partirmos para a compreensão dos gestos selecionados, etapa seguinte à observação da canção e de sua estratégia de compatibilização entre texto e melodia, um dos aspectos observados é exatamente a articulação rítmica manifesta na gestualidade do cantor.

A tonalidade, por sua vez, pode impactar o projeto narrativo, desvelando a tessitura e revelando esforço ou acomodação na execução da linha melódica. Tais linhas são medidas pelo diagrama que compõem o modelo usual das análises de Tatit. Uma escolha de tonalidade que exija força física ou, pelo contrário, redução da intensidade, é capaz de nos indicar estados emocionais e estratégias do projeto de compatibilização. Quebra de registros ou de passagens controladas também são capazes de nos orientar sobre o estado fórico que experimentamos. Para Machado (2012:59), "a escolha poderia revelar o desejo do intérprete de expor uma determinada região de sua voz que possivelmente se compatibilizaria com o plano do conteúdo das canções"; e continua: "[...] alterações nesse campo específico poderiam indicar um predomínio maior ou menor de um índice de passionalização ou mesmo de tematização da interpretação".

A indicação dos elementos que compõem a instrumentação se faz importante, em nosso caso, sobretudo por auxiliar na análise que empreendemos acerca dos arranjos. Podemos perceber, a partir daí, que aspectos ligados ao plano instrumental corroboram ou desdizem, tendem a incrementar ou mitigar aspectos da gestualidade vocal, dada à copresença

que se instala na realização do projeto cancional. Enfim, uma vez que o arranjo pode interferir no processo de significação levado a termo, faz-se importante identificar quais peças compõem a seção instrumental da canção.

No que diz respeito à forma, a opção por excluir ou repetir uma dada parte pode revelar procedimentos de compatibilização, além reforçar aspetos tensivos e fóricos. Nas palavras de Machado (2012: 60), a opção por certa forma "se apresenta como mais um elemento na particularização do olhar do intérprete sobre a canção, visto que a repetição de determinadas partes, ou mesmo a supressão de algumas, posiciona o cantor/enunciador no discurso".

Os demais elementos nos auxiliam, principalmente, naquilo que diz respeito ao nexo entre um gesto vocal e a tradição da canção popular brasileira. Por isso, apontar o ano de gravação ganha importância, na medida em que nos situa histórica e esteticamente frente ao percurso de construção e reconstrução contínua da tradição observada. O suporte aponta para as formas de consumo e disseminação do produto cultural, ajudando-nos a compreender dinâmicas, estratégias de publicização, comercialização e incorporação da obra ao regime de escuta de um tempo sócio-histórico específico. Já a determinação de categoria musical, que soa como uma espécie de organização por gênero, surge como um indício de filiação estética, cooperando com o esforço que empreendemos aqui ao apontar conexões reveladoras da posição dos cantores na cartografia da tradição cancional popular brasileira a partir da gestualidade vocal. Sobre os etiquetamentos de categoria, é preciso dizer que nos baseamos no endereçamento da plataforma de *streaming* musical Apple Music. Dado que o arquivo onde vasculhamos nosso acervo é aquele próprio dos serviços de *streaming* – principal forma de fruição e consumo musical da atualidade – optamos por observar os metadados classificadores nesta plataforma, onde se exibe uma organização pautada nessa espécie de categorização que remete, apenas pragmaticamente, a uma generalização de tipos. Essa indicação faz parte dos dados que acompanham as entradas de todos os artistas, faixas, *singles*, EPs ou álbuns hospedados na Apple Music.

Por último, também é necessário dizer que os indicadores de tempo que aparecem nas análises, sobretudo dos arranjos, tomam como referência a minutagem do Spotify. Exceção feita à versão de Chico César para "Comer na mão", onde utilizamos o áudio/minutagem da versão disponibilizada pelo Youtube. O motivo dessa exceção é o fato de a canção não ter sido disponibilizada de uma forma geral em plataformas de *streaming* musical.

3.2 - “Amor mais que discreto” (Caetano Veloso)

Em 2006, Caetano Veloso lança seu primeiro trabalho acompanhado pela banda Cê, composta pelos músicos Pedro Sá (guitarra), Ricardo Dias Gomes (contrabaixo e teclados) e Marcelo Callado (bateria). O disco leva o nome desse trio de rock minimalista, que fora reunido, especificamente, com o objetivo de compor um universo musical determinado *a priori* por Caetano Veloso. Pedro Sá já havia trabalhado com Caetano anteriormente e, em 2006, recebeu o convite para produzir o novo álbum do artista baiano, que tinha, dentre outras ambições, o desejo de encontrar uma “sonoridade” que fizesse as canções soarem mais “jovens e frescas”[33]. A parceria rendeu não um, mas três álbuns de estúdio. Cada um deles teve, respectivamente, suas versões ao vivo. O produto final de *Cê* nos apresenta um trato econômico dos recursos musicais, declaradamente inspirado na bossa nova de João Gilberto e no rock do Pixies, que para Sá possui uma “interseção” com o aspecto bossanovístico.[34]

A canção “Amor mais que discreto” é mostrada ao público no ano seguinte, 2007, exatamente por ocasião da gravação da versão ao vivo do álbum *Cê*. Mesclando canções da versão de estúdio, releituras de outros compositores e canções consagradas de Caetano, o álbum apresenta a canção ora analisada como a única faixa inédita.

Seguindo a dinâmica metodológica proposta, escolhemos essa canção por nos propiciar condições para a realização de uma análise comparada dos gestos vocais. Cotejamos o comportamento vocal de um dos intérpretes mais frequentemente “alojados” nas prateleiras da MPB com outro que, aparentemente, ocupa “prateleira” afim. São duas versões de uma mesma canção de Caetano Veloso. Filipe Catto é o cantor da nova geração que requisitamos para a comparação. Ele nos apresenta sua versão no álbum intitulado *Tomada*, lançado de forma independente em 2015, onde conta, tal como Caetano, com a participação de Pedro Sá.

Catto é hoje um dos principais intérpretes da música brasileira, reconhecido como sujeito importante no cenário da nova geração, e encontra-se amplamente associado à tradição da canção popular. Desde 2010, quando o cantor gaúcho se mudou para São Paulo, passou a se destacar na agenda cultural, encontrando-se com frequência na programação musical da

[33] http://rollingstone.uol.com.br/noticia/integrante-da-banda-ce-diz-que-iabracacoi-pode-nao-ser-ultima-parceria-com-caetano-veloso/
[34] http://www.guitartalks.com.br/entrevista/2600

capital paulista. Catto teve sua canção “Saga” incorporada à trilha sonora de um folhetim televisivo e se viu, em certo momento, contratado pela Universal Music, onde gravou o seu primeiro disco, *Fôlego*. Há mais de 25 mil inscritos em seu canal do Youtube, onde encontramos vídeos com mais de um milhão de visualizações[35]. No Spotify, tem mais de 46 mil ouvintes mensais, e sua música “Adoração”, por exemplo, conta com mais de 940 mil escutas[36]. Na plataforma Apple Music, todas as músicas disponibilizadas em seu perfil estão sob as *tags* “MPB” ou “Brasileira”.

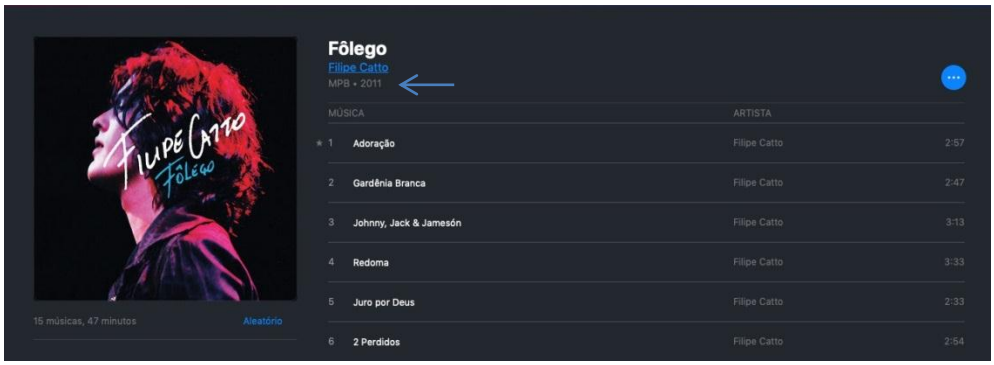


Figura 6– Imagem de entrada do CD *Fôlego*

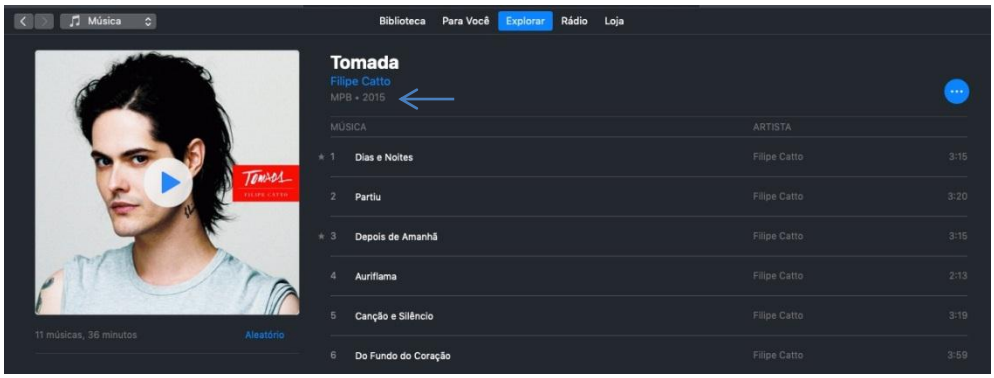


Figura 7- Imagem de entrada do CD *Tomada*

[35] Perfil acessado em 15/07/2019. https://www.youtube.com/user/FilipeCattoVEVO
[36] Acessado 15/07/2019.

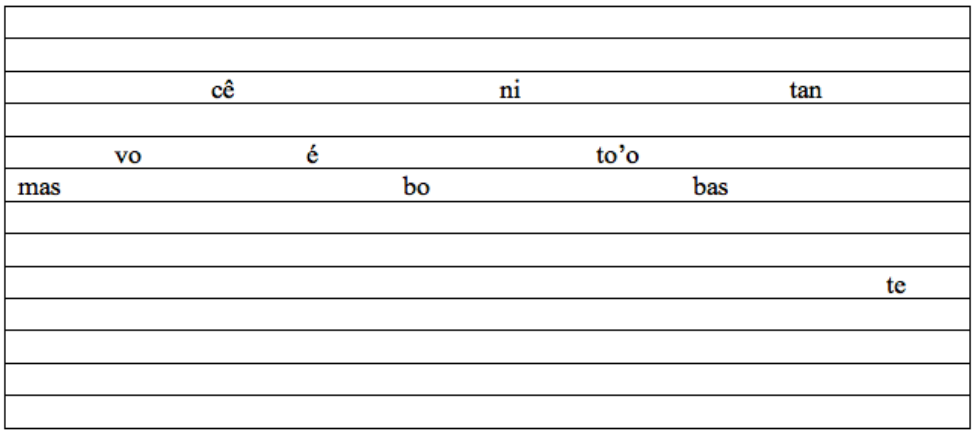
Figura 8- Imagem de entrada do CD *Catto*

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 meio de processos reiterativos, motívicos, conquanto tematizadores, que aludem ou apontam de alguma forma para aquilo que Tatit (2008) entenderia como a revelação da voz que fala no interior da voz que canta. Assim, embora tais características estejam atreladas ao rol de procedimentos temáticos, 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 procura a fala, doando verossimilhança, criando um sentimento de verdade enunciativa e um projeto de sentido a partir de uma dicção convincente. A emersão da figurativização por artifícios tematizadores se dá na medida em que tais estratégias se propõem a reiterar determinados aspectos contidos, por exemplo, numa fala que tenta convencer alguém de algo, admitindo insistência, certa redundância e/ou renitência argumentativa. Quanto ao regime de compatibilização detectado, mesmo a ausência de grandes saltos intervalares, que mostraria uma aposta no desejo de conjunção futura e poderia revelar um componente eufórico, não é o bastante para desconstruir nem anular o sentido 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.

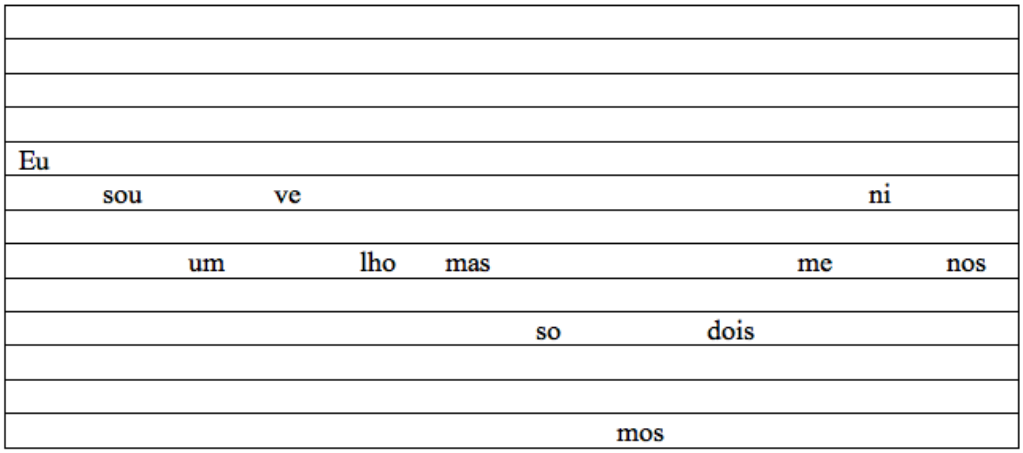
A parte A inicia-se com uma ênfase em /Talvez/, seguida de uma reiteração motívica. Tal reiteração se dá num espaço intervalar de uma quarta diminuta, que parece, de saída, numa visada sobre o aspecto tensivo, não apenas revelar uma certa ansiedade e inconstância de humores, mas uma condição de possibilidade de junção que perdurará pelo percurso narrativo revelando 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 apontam 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/. 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, identificado pelo salto de quinta diminuta descendente, cujo repouso se dá na sensível, acarretando um acúmulo ligeiro de tensões, movimento este que podemos perceber nos quadros abaixo:

| | | |

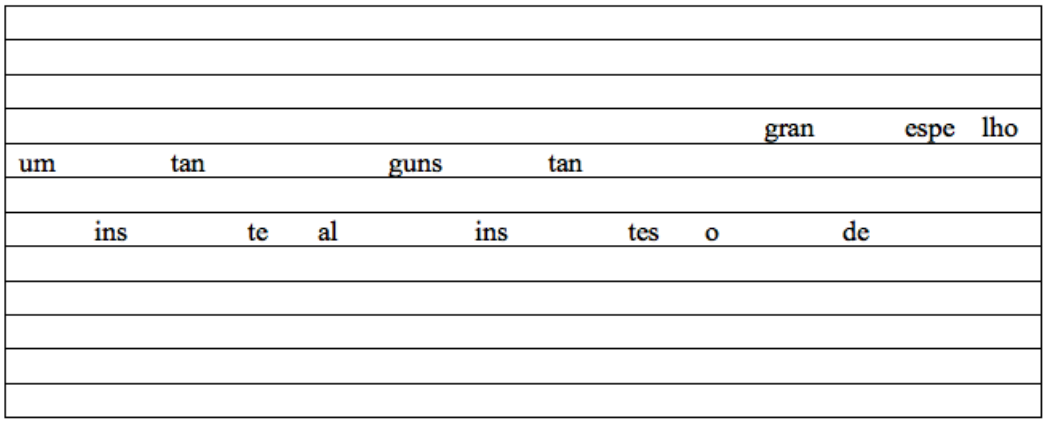


O salto, ação local eivada de carga semântica passionalizante, busca o convencimento de que o objeto tem todas as condições de ter-se em conjunção com o sujeito embora ela ainda não esteja realizada; mas, também pelo efeito produzido na verticalidade da relação nota/tonalidade, a pouca ênfase temporal e de emissão pode nos levar a uma espécie de asseveração que promove, por ausência de um repouso no "conforto" do "jogo de tensão" tonal, algo 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 cheque 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: *mais* hesitação, *mais* irresolução. Ora um valor supostamente negativo: /Eu sou um velho/; ora, positivo: /Mas somos dois meninos/. A implicação dessa ação intensa via recurso de cotejamento reforça a convicção do 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 tematizadores, que aludem à existência da fala, instilando figurativização. Contudo, o percurso descendente e o salto de terça menor, movimento que faz atingir a nota mais grave da melodia, apresentam um gesto intenso, indicador de passionalização. Tal ação busca sinalizar que, embora a conjunção seja uma possibilidade, tudo se encaminha com alguma dificuldade para um possível desfecho positivo, que não ocorre.



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 um relógio que contasse o tempo de forma ansiosa, os segundos, para a efetivação da conjunção desejada.



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, o que caracteriza uma disjunção ao menos temporária, que teima em ser protelada. Enquanto isso, 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. 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 que soa tensão, novamente revelando 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, sem que haja recrudescimento ou exorbitância, criando uma espécie de otimismo, ainda que num gesto, ainda que por um momento, frente à angústia da espera. É nesse 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 [37]

Comportamento vocal

Andamento: 98 BPM (variações no andamento por ser uma gravação ao vivo)
Tonalidade: Eb
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

[37] A imagem traz o Spotify Code, o QR Code exclusivo do Spotify. Trata-se do grafismo que se encontra ao lado do símbolo do aplicativo, postado na porção inferior da figura (perceba a sinalização). Utilizando-se dessa ferramenta, o leitor será levado imediatamente à escuta da versão analisada daquela canção, dispensando o uso de links e facilitando o acesso à plataforma. Para uso do recurso, abra o Spotify em seu smarphone, vá até o campo "Buscar", toque ali e, depois, encontre a imagem de uma câmera, que fica perto do símbolo de lupa, à direita na barra de opções. Feito isso, toque no ícone da câmera e a posicione para que se possa capturar o Spotify Code.

Suporte: CD, DVD, Download Digital
Categoria: Pop[38]

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. Na maior parte da interpretação, o cantor opera seu gesto numa região

[38] Por *pop*, dada a abrangência, tal como as várias acepções que o termo comporta, entedemos uma manifestação musical de origem anglo-americana, que teve sua origem na década de 1950, mas que ganhou contornos mais nítidos e projeção comercial, sobretudo, na década de 1980 (até então referia-se a tantos outros gêneros como o rock e o R&B, por exemplo). Carregam essa etiqueta canções muito ligadas a uma espécie de função primordial que aponta para o consumo, para a comercialização em grande escala. Sua estética encontra-se intimamente ligada ao desenvolvimento tecnológico, às novas mídias, ao entretenimento, ao universo da música eletrônica dançante, aos espetáculos, ao universo audiovisual. Produzida para ser consumida em quantidade industrial, traz formas repetitivas, de fácil assimilação, evitando quaisquer tipos de empecilhos que possam vir a dificultar o acesso fácil ao seu conteúdo.

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 à 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, que se revela num gesto pontual, intenso, quando soa o esforço para se chegar à nota grave. O intérprete utiliza-se do registro modal[39] por todo o percurso melódico. Como recurso interpretativo, Caetano atinge frequência limite do registro utilizado ao atingir o Sol 3, incorrendo, assim, em brevíssima emissão no registro de pulso[40] (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 o momento parece estar por um fio de se concretizar, mas teima em permanecer apenas como condição improvável de consumação. Caetano opta por ficar a meio caminho da emissão frontal e da posteriorizada[41]. Tendencialmente, a projeção tem um aspecto mais anteriorizado[42], 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 dessa 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, 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. Instalam-se como artifícios que, tensivamente, incrementam o sentimento de

[39] 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, p.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 (ibdem).

[40] 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, p.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.

[41] Quando a emissão soa na parte mais interna ou posterior do trato vocal valorizando harmônicos mais graves.

[42] Quando a emissão soa na parte mais externa ou frontal do trato vocal valorizando harmônicos mais agudos.

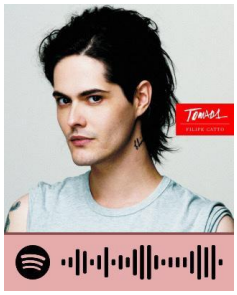
(*mais*) disjunção. O discurso não ganha assertividade e parece esvaziar-se na sua dúbia afirmação, desconstruída por um gesto vacilante, de alguém que quer, mas duvida. É possível que o principal sintoma dessa pouca convicção seja exatamente a última nota da melodia. Ao invés de sugerir um repouso no 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 passional.

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 inicia nos primeiros segundos da canção. O violão de Caetano instala uma dimensão rítmica que será incorporada como parte destacada da unidade sonora que se estabelecerá, 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 desse gesto a difícil tarefa de superar o amor interdito. Entre 10" e 53" estabiliza-se um segundo momento musical, que reitera a marcação cronométrica e cria-se 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 por meio de um gradiente de intensidade que não só intensifica o 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 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/. Dessa forma, consolida-se um estágio de euforia comungada entre texto e aspectos próprios do arranjo que o ampara. Outro momento que julgamos necessário destacar, dada 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 mantêm-se como aspecto dominante, como projeto mesmo global da canção.

Filipe Catto



Comportamento vocal

Andamento: 105 BPM
Tonalidade: A
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
Suporte: CD, Download Digital
Categoria: MPB

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

33. Talvez haja entre nós o mais total interdito
34. Mas você é bonito o bastante
35. Complexo o bastante
36. Bom o bastante
37. Pra tornar-se ao menos por um instante
38. O amante do amante
39. Que antes de te conhecer
40. Eu não cheguei a ser

Filipe Catto, dada a agudez da sua voz, escolhe uma região mais alta das frequências para sua interpretação. Ao contrário de Caetano Veloso, que deixava aos ouvidos

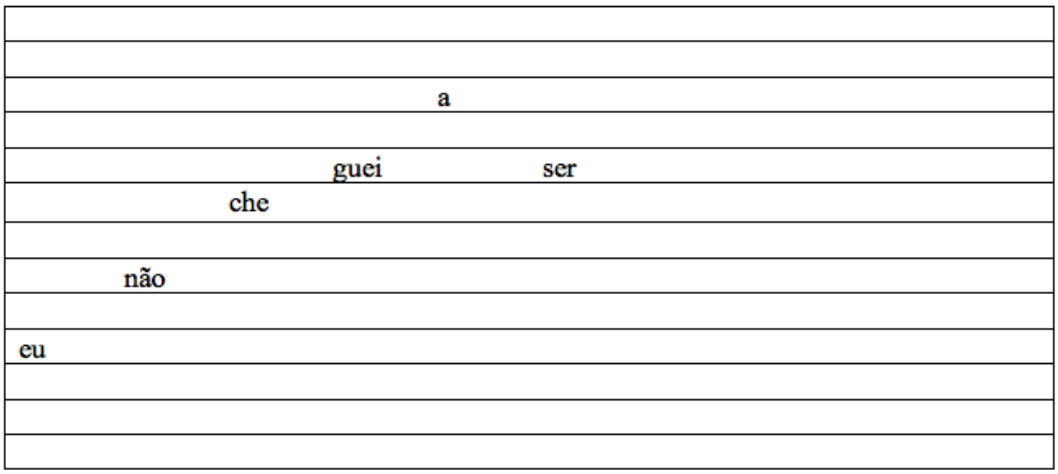
certo esforço para atingir a nota mais grave da melodia, Catto escolhe uma região ainda mais confortável, soando não apenas fluência expressiva, mas também uma verossimilhança discursiva ao desconhecer qualquer esforço de ordem física que traga aspereza, rispidez ou mostre qualquer dificuldade na emissão. 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 do destaque e o retome a pouca expansão no campo da tessitura, escolhendo uma utilização concisa e concentrada do registro vocal, não há alterações substantivas na 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[43]. 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, não indica quebra e doa 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

[43] O arrefecimento ou inativação brusca do TA em região aguda, quando há a dominância do cricoaritenóideo (CT), pode causar quebras de registro, como aquela que, por exemplo, ocorre em *yodles.* Este ornamento se vale dessa mudança brusca, providenciada pela inativação seguida de ativação do TA, movimento executado de forma ligeira, muito identificado com o canto tirolês, bávaro.

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 nesse 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 esse interlocutor o posicionamento, o conteúdo, num gesto que não titubeia. Contudo, tais evidências exibem menos um otimismo que pudesse revelar o estado eufórico, mais 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 travestidas 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 sessão 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:



Com 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, sinalizando uma direção tensiva que revela certa degressão em relação ao desencontro afetivo; ou indica certa superficialidade no trato com os valores fóricos, podendo indicar tanto um envolvimento mais distante, como uma descrença na consumação desse 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, evidenciando o formato de canto acompanhado. Um acontecimento 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 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*[44] e ecos dos teclados e guitarras. Discretamente, deslocado no *pan*[45] 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[46] (excetuando o contrabaixo).

O segundo acontecimento 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 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*.

Aos 45", experimentamos um momento onde se escuta, de forma definitiva, a sonoridade que marca a canção. Frente a um universo sonoro redundante, o bumbo da bateria e a caixa, aparentemente sintetizada, mesmo estando ambos incorporados à sonoridade resultante, trabalham como elementos que trazem informações, sensações, que perturbam (sem negar) o universo rítmico da canção, dada certa 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 que "o amor" é interdito, embora pareça a todo o momento estar prestes a se consumar. O procedimento marcado pela ação da bateria nos faz ponderar sobre a aparente estabilidade expressa 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 essa ideia de complementaridade ao mostrar equivalência e identificação à verbalização do canto: o substitui para reafirmá-lo.

Pensando em outros momentos ao longo do fonograma, podemos destacar ao menos um 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,

[44] Delay: Som que se apresenta com atraso em relação à produção sonora original. Espécie de eco.
[45] 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;
[46] Agógica: qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico.

capaz de nos devolver à realidade dessa 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.

Caetano e Catto

Ao trazer ambos os depoimentos para o corpo desta análise, pretendemos indicar que, de saída, tais cantores, com todas as suas particularidades e idiossincrasias, que os fazem únicos, constroem um gesto interpretativo que entende tal canção como portadora de uma mensagem específica, vista tanto pelo ponto de vista comportamental, quanto pelo ponto de vista político. A "lente", que faz repousar o olhar de ambos no texto, na canção, revela de forma geral, e apenas geral, um enfoque semelhante, um entendimento aproximado de um mesmo tema nuclear, articulador do gesto comunicacional, interpretativo, musical. A partir daí, sim, partimos para a análise das especificidades da leitura e do comportamento vocal de cada um dos cantores, além de buscar o entendimento de como tais traços ganham significado na consumação no gesto vocal de cada um deles.

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 os gestos vocais evidenciam 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, alinha-se às referências estéticas presentes no atual mercado da música.

Caetano Veloso oferece-nos, aos moldes de um *bricoleur*, resultados que reúnem o passado e o presente, o arcaico, o kitsch e o 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 apresentam na forma, colocam-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, mostra-se tributário da tradição a partir de um gesto que olha o passado – aí, sim – pela via do pastiche. Se Caetano, na sua relação com o 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 estilística 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 ater-se 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, algo nos indica que, hoje, as narrativas pessoais, comportamentais e existenciais prevalecem sobre as demais (mesmo assim, com certa superficialidade dos ânimos). É o gesto de Catto que nos leva a essa inferência e que nos faz admitir, portanto, que há menos uma atualização da canção brasileira do que uma espécie de recuperação/celebração obediente da tradição, ilustrativamente apresentada no gesto vocal de um cantor contemporâneo da música popular. 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).

3.3 - “Marina” (Dorival Caymmi)

As décadas de 1940 e 1950 experimentaram, no campo da produção e do consumo musical, a predominância de um tipo de samba característico ao qual se deu o nome de samba-canção. São canções de sucesso que foram consagradas e ajudaram a consagrar compositores e intérpretes que tinham ou vieram a ter grande prestígio à época. Sem adentrar a controversa e atual discussão acerca das designações e conformações de gêneros na música popular urbana brasileira, podemos indicar que o que distingue o samba-canção da forma convencional do samba seria, segundo Tatit, o predomínio do traço lírico-amoroso. O samba canção sugere “uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (TATIT, 1996: 23). Tatit segue afirmando que em todas as épocas houve canções ou grupos delas que ocuparam a função de fazer soar a expressão passional, como uma espécie de “reduto emotivo da intersubjetividade”, revelada por meio de um verniz ora romântico, ora sentimental. As expressões individuais registradas pela “especificidade tensiva da curva melódica”, já tomaram forma de modinha, de bolero, de iê-iê-iê romântico e até de canção brega. Sendo uma opção pela passionalização em detrimento às formas tematizadas e/ou figurativizadas do samba característico, o samba-canção, ou samba de meio de ano, instala-se neutralizando suas arestas e se impondo não pelo ritmo, mas pela melodia (Ibdem).

Foi em 1947 que um samba-canção inaugurou nova fase na obra de Dorival Caymmi. Fase esta “mais dolente, de temática amorosa” (MATTOS, 2013: 130), que teve a canção “Marina” como marco. A canção, como nos revela o pesquisador da música brasileira, Zuza Homem de Mello, derrubou um tabu que existia entre as gravadoras ao ser lançada pela voz de quatro grandes intérpretes num mesmo ano: Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Dick Farney e Dorival Caymmi (MELLO E SEVERIANO, 1997: 254). As gravadoras não permitiam que uma composição fosse comercialmente distribuída pela voz de mais de um intérprete. RCA Victor, Continental e Odeon transigiram quanto a isso e viram seus principais nomes gravando a mesma canção.

Caymmi lançou “Marina” pela RCA Victor num 78 rotações[47], que também trazia outro samba chamado “Lá vem a baiana”. Não se tratava de mais um samba-canção, embora

[47]**Gravadora:** RCAVictor; **Catálogo:** 80-0536-a

tivesse temática parcialmente passional, mas de outro samba que aderia ao repertório já celebrado em Caymmi, repleto de canções praieiras e de sambas de roda. Contudo, foi a gravação de Dick Farney[48], artista que pertencia ao *casting* da Continental, que consagrou "Marina" (MELLO E SEVERIANO, 1997: 254). O 78 rotações de Dick Faney trazia, ainda, "Foi e Não Voltou", outro samba-canção, de autoria de Oscar Bellandi e Chuca-Chuca.

Desde então, "Marina" foi regravada e relançada centenas de vezes, como nos mostra o arquivo do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)[49]. A primeira análise que realizaremos tomará a versão de Dick Farney como objeto, por ter sido aquela que a fez ser aclamada. Pronto isso, passamos às versões de Gilberto Gil e de Silva, percorrendo, assim, um caminho que vem desde o momento que antecipa o que ficou conhecido como MPB, para, depois, escutarmos a canção pela voz de um dos principais expoentes ligados à sigla, chegando, por fim, a um intérprete que compõe a cena contemporânea ligada à tradição da música popular brasileira.

Sobre Silva, vale dizer que o cantor e multi-instrumentista capixaba é hoje um dos principais intérpretes da canção brasileira contemporânea. Silva tem perfis ativos nas principais redes sociais. Para que tenhamos um parâmetro de sua popularidade e capacidade de se fazer ouvir, apenas no Youtube conta com mais de 345 mil inscritos em sua página. Os vídeos mais populares do canal oficial do artista exibem mais de meio milhão de visualizações cada, sendo que os 16 primeiros passam todos da casa de um milhão de *views.* Atualmente, seu vídeo mais assistido tem mais de 37 milhões de acessos, seguido por outros dois que contam com aproximadamente 11 milhões cada[50]. Sua conta na plataforma Spotify tem aproximadamente 2 milhões de ouvintes mensais e traz a faixa "Fica Tudo Bem" com mais de 38 milhões de reproduções, seguidas por "Infinito Particular", com pouco mais de 10 milhões, e "Beija Eu", contabilizando mais de 11,5 milhões de *views*. Silva começa a se destacar a partir de 2012, quando se apresenta no festival Sónar[51]. O artista estudava para ser concertista quando opta pela música popular, mais particularmente pelo universo das canções. Na procura por seu gesto, revela influência de Chet Baker e João Gilberto, além da busca por um referencial estético "enxuto".

---

[48] **Gravadora:** Continental; **Catálogo:** 15.783-a

[49] www.immub.org.br acessado em fevereiro de 2019.

[50] https://www.youtube.com/user/listentosilva/videos?view=0&flow=grid&sort=p acessado em setembro de 2019

[51] https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/12/1835412-silva-abraca-de-vez-o-som-popular-com-um-album-em-que-canta-marisa-monte.shtml#_=_ acessado em setembro de 2019.

"Marina" compõe o repertório do seu terceiro álbum, lançado em 2015, intitulado *Júpiter*[52]. Na plataforma Apple Music[53], a informação de categoria de seus álbuns traz as *tags* "mundo", "mpb" e "brasileira", deixando uma pista de como o artista elabora sua filiação estética num diálogo aberto com o universo da música *pop* e, claro, também com o da música brasileira popular.

Figura 9 – Imagem de entrada para o artista na Apple Music

Figura 10 – Imagem de entrada do álbum *Brasileiro* com noto do editor

[52] Selo Slap, Som Livre.
[53] Acessado em fevereiro de 2018.

Figura 11 - Imagem de entrada do álbum *Júpiter*

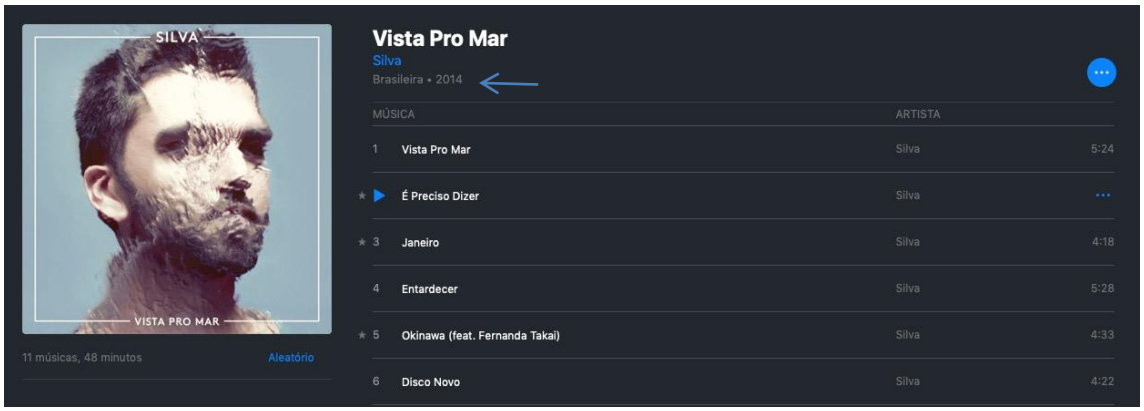


Figura 12 – Imagem de entrada do álbum *Vista pro Mar*

Figura 13 – Imagem de entrada do álbum *Claridão*

Sobre a canção

"Marina" já havia sido analisada por Tatit, por ocasião de sua apreciação sobre a dicção de Dorival Caymmi (TATIT, 1996: 117). Temos, assim, um elemento, uma produção que guia a análise que se segue. Encontramos na canção uma combinação de estratégias e procedimentos que complexificam a identificação da compatibilização entre melodia e letra agenciada pelo cancionista. Isso porque somos capazes de apontar traços evidentes e importantes dos três regimes próprios do modelo que tomamos como orientador analítico.

Bem no início da análise de "Marina", Tatit anuncia que a canção é "ao mesmo tempo amorosa e enunciativa", embora a tematização seja o primeiro recurso que o autor diz "saltar aos olhos quanto examinamos o seu perfil melódico" (TATIT, 1996: 118). O autor segue identificando que os segmentos da canção sempre apresentam motivos, que se encontram encadeados, insinuando a compatibilização via tematização, mas sem abandonar aspectos passionais e figurativizadores. Os valores temáticos são claramente identificados, seja pelo contexto reiterativo, seja pela tessitura concentrada. Porém, Tatit destaca que esse aspecto está intimamente ligado à dicção de Caymmi, onde a "tematização sempre organiza uma parcela do sentido" (ibdem), surgindo sempre em suas propostas de canção. Embora o traço tematizador, então, seja algo que subjaz ao acervo cancional de Caymmi, ele aparece em "Marina" como potencialidade presente, mas em relação residual frente à passionalização, e, sobretudo, à figurativização. Assim, podemos identificar, no modelo de compatibilização de "Marina", a passionalização e a figurativização "disputando" o protagonismo, mas com incidência de traços motívicos, próprios do estilo de Caymmi. Vejamos.

O samba-canção fala de desunião e afastamento entre os protagonistas da narrativa recorrendo a traços de canções temáticas, tal como motivos recorrentes, além de elementos figurativizadores identificados com a prosódia que acompanha a fala corriqueira e cotidiana (TATIT, 2008). Isso, contudo, não compromete os elos estabelecidos entre letra e melodia obra afora. Os trechos que apresentam certa concentração, com predominância de graus conjuntos, não apontam mais do que um traço local eufórico, frente a um percurso que pende à disforia em seu projeto extenso. Percebamos, assim, que tais recursos revelam um traço entoativo capaz de auxiliar o intérprete na condução de mensagens rumo a uma verdade enunciativa convincente. São partes residuais e recessivas de um universo de sentido marcado pela dominância dos valores tensivos negativos, próprios da disjunção amorosa que se nos

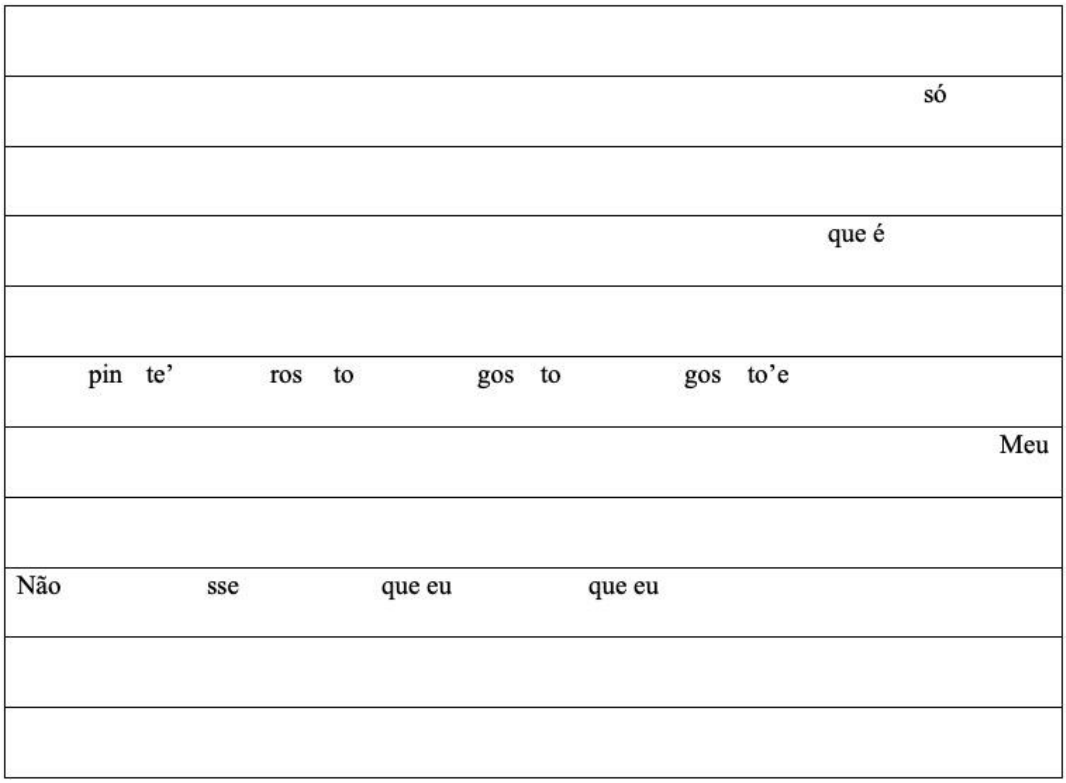
apresenta narrativizada neste samba-canção, embora Caymmi esteja "longe de atribuir tanto peso a essas paixões" (TATIT, 1996: 119).

A exposição tem início com um salto de 6ª maior doando energia e força semântica ao gesto de admoestação, de censura, que ocorre como que diante do interlocutor que sofre a ação de advertência: /Ma-rina/. Ao salto, ação local carregada de sentido passional, segue-se um trecho que se constitui num motivo que menos celebra um encontro do que revela uma impressão de decepção emulada por uma renitência melódica e rítmica que se fundamenta, como já dito, na prosódia da fala cotidiana. Eis aí um traço figurativo que, de fato, apenas complementa, por meio de um gesto verossimilhante, a impressão do estado disjuntivo presente. Segue-se a isso um salto intervalar descendente de 4ª justa, que nos apresenta uma inflexão lamuriosa somada à razão do estado disjuntivo: /você se pin-tou/. O vocativo (/Marina/) é retomado, reiterando a situação de um discurso direto, face a face, num salto de 5ª justa, matizando a censura e revelando um estado disfórico de decepção, de desapontamento, mas também de certa delicadeza, que se mostra na forma íntima e, mesmo, carinhosa, que sucede o vocativo: /Morena/. Trata-se de uma quase resignação, que amortece o ímpeto de advertência, substituindo-o por um mais condescendente. Isso sinaliza a afirmação de Tatit de que tudo acontece num "contexto conjuntivo", pois "a discordância ocorre numa atmosfera repleta de amor, afetividade e delicadeza de sentimento" (TATIT, 1996: 119). Tal gesto se anuncia numa asseveração, validada por outro salto descendente de 4ª justa, tonema este que marca o fim da exposição de A: /mas faça um fa-vor/.

ri na re na ri na cê se
mo Ma vo pin
tou
Ma

ri na cê fa tu do fa ça'um
vo ça mas fa
Ma Vor

A parte B é inaugurada expondo uma reiteração que oscila entre duas notas num intervalo de 3ª menor, que, ao se repetir por quatro vezes, reforça e rediz aquilo que se enuncia em eco no campo poético: /que eu gosto, que eu gosto/. A repetição tenta amplificar a decepção do interlocutor ao ver o rosto pintado de /Marina/, que numa asseveração, novamente, menos enérgica do que provisoriamente desencantada, por meio de uma descendência melódica em 4ª justa, tenta ao mesmo tempo advertir e indicar que, ao menos por ora, os sujeitos do projeto narrativo ainda fazem parte de um mesmo laço afetivo: /que é só meu/. Contudo, o trecho se encerra melodicamente pousado na sensível da tonalidade, colocando em dúvida a consumação da reconciliação a partir de uma tensão que nos faz titubear ou mesmo duvidar de qualquer saída afetiva projetada. Instala-se, assim, a dúvida sobre a própria condição afetiva, que Tatit nos diz se tratar apenas de uma simulação disjuntiva.



Mesmo com a admissão de que tal ação intensa possa transformar o estado da narrativa, podemos identificar que a disjunção que se apresenta ali "não passa de um efeito retórico da admoestação que figurativiza a canção (...) não há sentimento de ofensa e muito menos de vingança. Apenas uma pequena tensão passional de disjunção simulada dentro do percurso figurativo" (TATIT, 1996: 120). Assim, a pitada asseverativa apontada no trecho acima tenta intensificar superficialmente a face passional, sinalizando um desgosto

momentâneo, mas também o desejo (quase convicção) de que a disjunção seja apenas provisória.

De fato, à medida que a narrativa se apresenta, desvela-se uma desilusão incapaz de subtrair o sentimento que o interlocutor cultiva por sua /morena/. Este sentimento é chamado por Tatit de "conjunção possessiva", nominação que revela, ainda que de forma um tanto quanto eufemística, um traço histórico-social próprio da sociedade tradicional, de antanho, mas muito presente ainda hoje, onde a mulher é tratada como algo, de fato, a ser possuído. Aquela incapacidade de ruptura com o sentimento que o acompanha só faz evidenciar ainda mais a "baixa tensão emocional" de uma disjunção que apenas "tinge de paixão o discurso figurativo" (TATIT, 1996: 121). O lamento e a advertência percorrem o projeto extenso da narrativa sinalizando que a ruptura, a disjunção, a separação, já foram inúmeras vezes superadas, nunca se transformando em distância. Este é só mais um dos lapsos litigiosos daquele amor, que, embora não se nos apresente solucionado por um gesto juntivo, não apresenta energia e ânimo algum para que possamos pensar numa cizânia definitiva que dure mais do que aquele instante de descontentamento. A seção B termina num gesto elogioso e reiterativo que enaltece a beleza natural de /Marina/. Isso pode ser entendido dentro do projeto extenso como um contrapeso à admoestação, tal como um refugo frente ao imbróglio. Num tom declaratório, promovido por saltos, agora ascendentes e descendentes, articulados sob o intervalo de 4ª justa, inverte-se (dentro da canção) a sequência de signos passionalizantes, apontando um momento eufórico, juntivo, desfilando valores positivos que só reiteram aquilo que foi dito anteriormente sobre a incapacidade do rosto pintado de /Marina/ interromper verdadeiramente a conjunção: /Marina <u>você já é bonita com que Deus lhe deu</u>/.

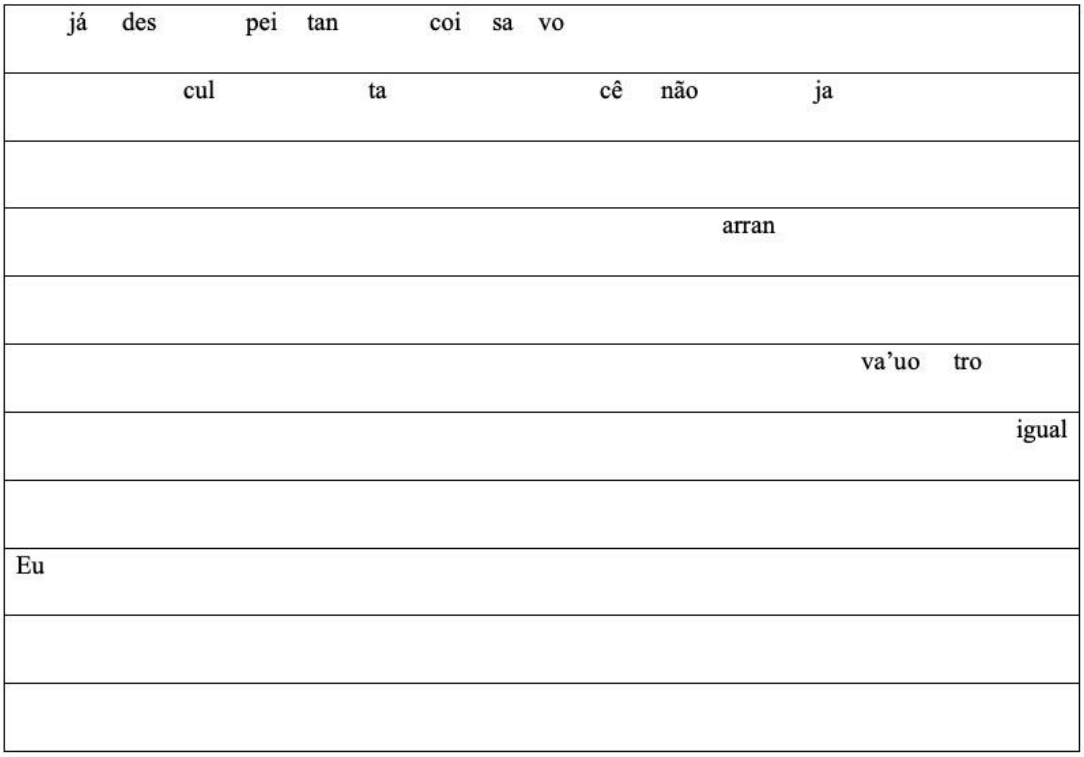
Ma
ri na cê já'é ni ta que Deus deu
vo bo com lhe

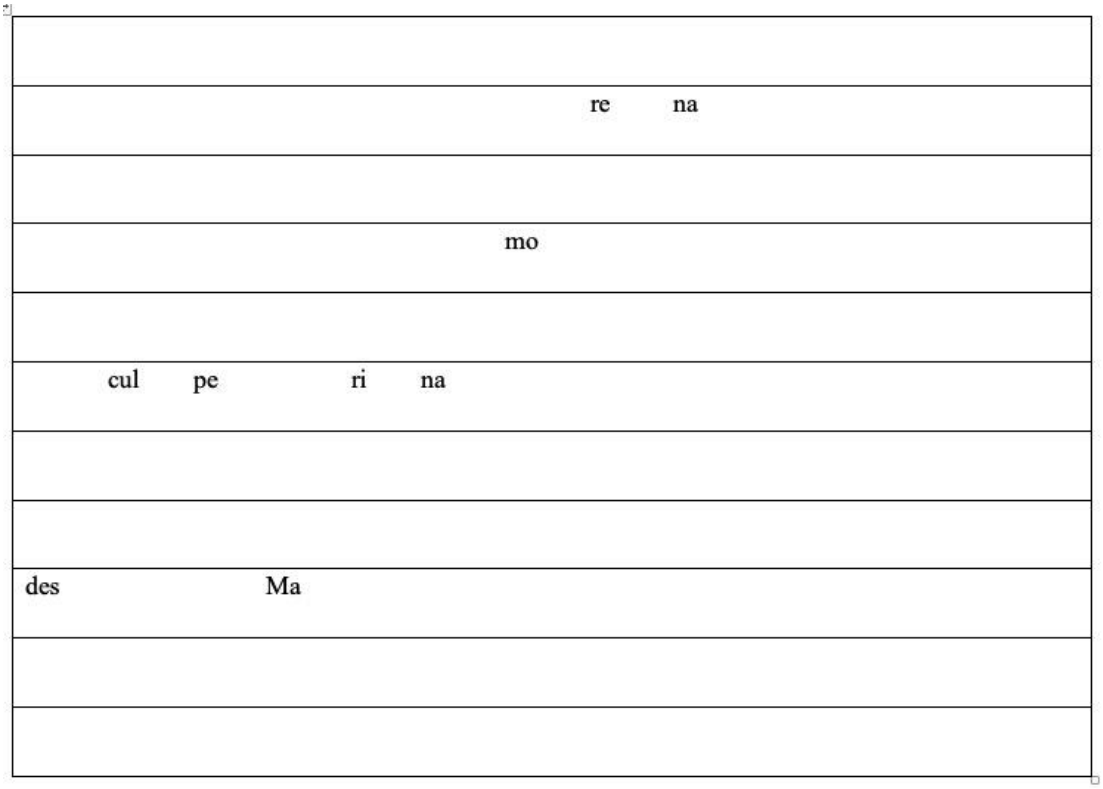
Assumindo um papel de ponte na estrutura da canção, o trecho seguinte retoma A para desfilar supostamente a zanga e o aborrecimento do interlocutor que, mesmo dizendo não conseguir falar em momentos como aquele, permanece dizendo, desabafando, sem que nenhum rompante consiga descaracterizar o simulacro disjuntivo. Mesmo assim, percebemos momentos de exaltação, como aquele que se revela num trecho curto ascendente que é finalizado num salto intervalar de 3ª maior: /não sei perdoar/

ar
sei
não do
per

A seção seguinte traz as já condensadas reiterações motívicas, ocupando gradualmente o campo melódico num movimento descendente, asseverativo, que se inverte para um caminho ascendente, exatamente quando o enunciador, mesmo depois de todas as censuras, deslinda o desconforto da disjunção provisória: /Desculpe, Marina/. Ele que, ainda no movimento descendente citado acima, reforçava já ter desculpado /Marina/ outras tantas vezes (o que vai de encontro à afirmação /não sei perdoar/), liquidando a condição disjuntiva, agora lamenta por não conseguir fazê-lo naquele instante, por não conseguir alterar o estado de coisas e recompatibilizar os afetos de imediato. Tatit nos diz que "na ânsia de preservar o que tem de mais precioso, o *eu* pune Marina, simulando disjunção afetiva. Para não quebrar a delicadeza da relação, adota o registro infantil que sela as cisões transitórias (ficar de mal). E como se ainda fosse necessário um atenuante, desculpa-se pela drástica medida" (TATIT, 1996: 119). Aqui, estamos diante do elemento capaz de reduzir ao mínimo a tensão passional, ao ponto de deixar emergir da trama compatibilizadora o verdadeiro estado juntivo que perpassa a canção. Indica-se a "plena conjunção afetiva apesar da declaração retórica de disjunção" (TATIT, 1996: 125). Segundo Tatit, o uso do registro infantil "é a solução ideal

para representar o paradoxo entre texto e melodia. No universo infantil não há qualquer estranheza em se realizar uma disjunção mantendo total conjunção" (ibdem).





O encerramento é esclarecedor. Num movimento ascendente reiterado, retomando o sentido de ocupação das alturas de forma gradativa, o projeto extenso se desnuda, já que o enunciador, sabedor do resultado que gerara sua repreensão, revela o tal traço infantilizado de que nos diz Tatit, trazendo certa doçura que acompanha a certeza de retratação presta: /mas eu tô de mal/ de mal com você / de mal com você/. Tal certeza pode ser entendida na estabilidade sonora que a primeira aparição da palavra /mal/ encontra quando repousa cadencialmente no conforto da tônica.

Mas eu tô de
Mal

A zanga é refreada e não se sustenta diante de /Marina/, que, como nas outras vezes, contrariando a fala de seu par, terá o perdão e a reconciliação, trazendo uma ação local virtualmente eufórica.

Para finalizar, trazemos Tatit para que, sinteticamente, possamos compreender a relação conteúdo e forma que se apresenta em “Marina”. Para o autor, “tudo se processa em contexto conjuntivo. A discordância ocorre numa atmosfera repleta de amor, afetividade e

delicadeza de sentimento. Não cabe gesto brusco que fira a sensibilidade da relação em jogo. Até porque qualquer gesto é significativo demais às duas personagens" (TATIT, 1996: 119). Sobre a relação entre passionalização, figurativização e tematização, diz:

> se a tensão passional não é expressiva a ponto de ganhar autonomia descritiva, seu investimento sobre os contornos figurativos produz uma coloração especial na oposição dos segmentos melódicos. Tudo ocorre como se uma pequena dose de tensão fosse distribuída homeopaticamente entre as faixas entoativas que descrevem a figurativização. (TATIT, 1996: 122)

Assim, experimentamos um projeto que revela discretas gradações tensivas em meio a marcas de introspecção e descontração, onde não se estabelece vigorosamente o sentimento de falta próprio das compatibilizações passionalizantes. Trata-se de um estado de manifestação da "paixão positiva que subjaz ao pequeno deslize que causa o aborrecimento. É a ternura que ameniza o pito" (TATIT, 1996: 126).

Dick Farney

Comportamento Vocal

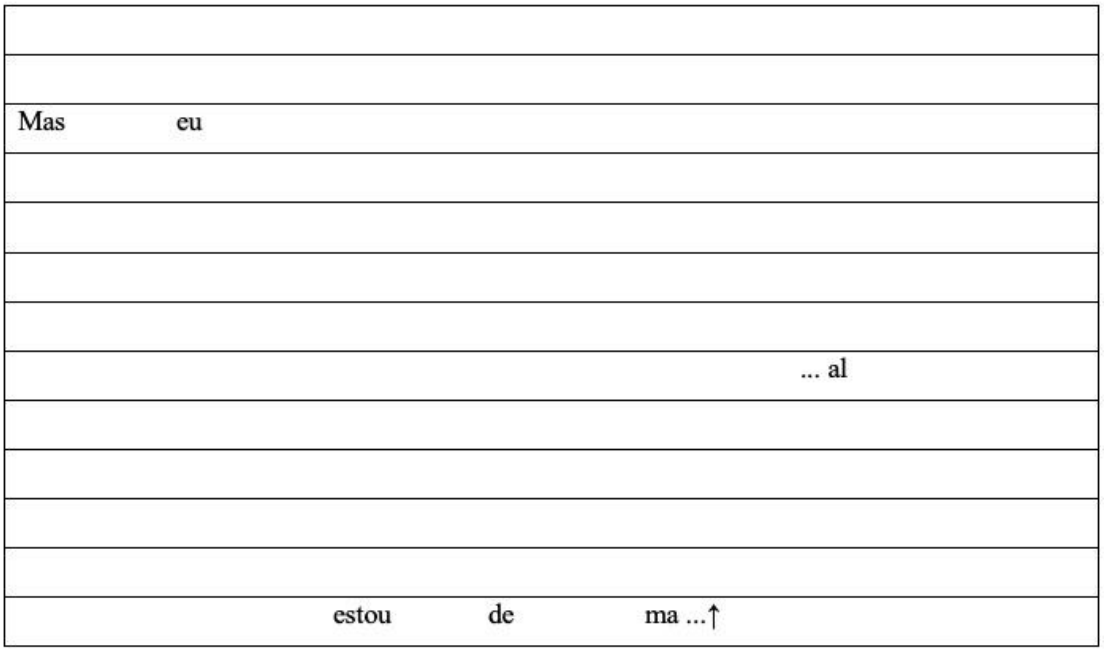
Autor: Dorival Caymmi
Andamento: 63 BPM
Tonalidade: C
Tessitura: 12 semitons
Instrumentação: Piano.
Forma: A B A C A'B'A'C'D
Ano: 1947
Álbum: Dick Farney
Gravadora: Continental
Suporte: 78 RPM
Categoria: MPB

1. Marina, morena
2. Marina, você se pintou
3. Marina, você faça tudo
4. Mas faça um favor
5. Não pinte esse rosto que eu gosto
6. Que eu gosto e que é só meu
7. Marina, você já é bonita
8. Com o que Deus lhe deu

9. Me aborreci, me zanguei
10. Já não posso falar
11. E quando eu me zango, Marina
12. Não sei perdoar
13. Eu já desculpei muita coisa
14. Você não arranjava outra igual
15. Desculpe, Marina, morena,
16. Mas eu estou de mal
17. de mal com você
18. de mal com você

Como dito, a versão que popularizou a canção “Marina” foi aquela gravada por Dick Farney num 78 rotações de 1947. O intérprete canta numa região confortável, num registro mais grave, que soa natural e sem esforço. A voz grave de Dick Farney é um traço característico de seu gesto.

Ele exibe em sua entoação uma adequação à tessitura, um domínio interpretativo daquela região do espectro que semanticamente revela leveza, mas também um dizer convicto. Parece mesmo tratar do desejo de expor uma região de sua voz que se mostra mais compatível com o plano do conteúdo do percurso gerativo, capaz de desnudar valores tensivos próprios da narrativa ao mesmo tempo disjuntiva e oralizada com a qual lida. Percebe-se, então, que a escolha por essa zona de conforto enunciativa faz parte da estratégia de alinhamento com os elos de compatibilização, integrando o projeto extenso da narrativa, dominantemente pautado pelo regime de integração passional. São raros os momentos em que a regularidade e a serenidade interpretativa ameaçam uma espécie de dissolução, ainda que momentânea. Mesmo assim, se isso acontece, é algo sutil e absolutamente incorporado à forma elocutiva do enunciador. Quando nos deparamos com tais ações locais, somos atingidos por gestos pontuais, que ora ressaltam os graves, ora atingem o ponto culminante da linha melódica, tudo isso atuando na construção da significação do campo extenso. Podemos escutar isso, respectivamente, em 56” e 2’10”, onde a exacerbação do grave e a incidência da nota mais aguda da melodia, respectivamente, recaem sobre o mesmo trecho: /Me aborreci, me zanguei/. É exatamente em uma dessas idas ao extremo grave da tessitura, num salto descendente de 6ª maior, que o enunciador revela e ratifica de forma mais veemente a suposta fissura afetiva. Ali, em 1’30”, acrescenta-se à nota um prolongamento seguido de vibrato: /mas eu estou de mal/. Parece que podemos também inferir que, ao escolher o verbo “estar” para ressaltar o estado juntivo, tal gesto nos garante a revogabilidade da situação, apontando para um “não estar” possível em algum lugar de um futuro breve.



Às incidências episódicas marcantes no limite inferior da linha melódica, soma-se a emissão integralmente situada no registro modal, fazendo-nos escutar um gesto vocal bastante regular. De fato, tal regularidade interpretativa leva-nos ao entendimento de uma disjunção sem sobressaltos, sem arrebatamentos dramáticos ou exageros emocionais. Mesmo os prolongamentos das notas nos fins de frases, por vezes seguidos de breves posteriorizações e, consequente, escurecimento vocal, como acontece em 1'11", não ultrapassam o limite de uma comedida dramaticidade que opta pela moderação tensiva: /não sei perdoar/. Tal aspecto, sim, entendido como uma ação local, reforça o eixo extenso da compatibilização via passionalização, ao mesmo tempo em que mantém conformidade com um regime estético próprio dos sambas-canção e de seu momento histórico. Abdica-se, assim, de alguns exageros que o estilo nos legou em prol da dimensão figurativista contida no projeto original da canção, evitando saturações. É o acato contido, controlado, dess,e projeto que nos ajuda a entender que mesmo quando a nota mais grave é atingida, o intérprete o faz como no resto do percurso melódico da canção: evitando quebras antinaturais. O gesto, então, faz com que o rastro disfórico seja produzido, afinando-se com o percurso gerativo, exibindo, assim, uma disjunção amorosa sem estardalhaço ou melodramas que rompam com certa placidez entoativa, com o caráter provisório da cizânia amorosa. Em momento algum o enunciador nos dá a possibilidade de escapes interpretativos. Nas duas últimas frases enunciadas, o cantor, numa linha ascendente, caminha para o desfecho de seu gesto na nota mais aguda da melodia,

conduzindo-nos ao entendimento da branda ruptura, afirmação esta que, neste ponto, pode parecer desdita ou questionada. Trata-se, pois, da revelação de que há suspensão de uma união que, embora seja admitida como necessária, não há de perdurar nem mesmo o tempo narrativo da própria canção.

Ainda que pareça antitética a ideia de que experimentamos um gesto de ruptura franca, mas também plangente e provisória, os meneios enunciativos aliados às características já arroladas revelam que o diálogo presenciado opta pelo amortecimento dos ânimos fóricos. A convicção de que o estado de separação tem razão de ser alia-se ao comedimento e a uma postura de quem dialoga de perto, face a face, intimamente, retratando um afastamento tímido que não desconstrói a afetividade anterior, subjacente à disjunção. A voz que se vê escurecida graças ao timbre, mas também à emissão, à valorização dos harmônicos graves, às posteriorizações presentes na interpretação, e, some-se a isso, à contínua incidência de ornamentos, marca e fortalece a ação global ampliada no sentido de conduzir a narrativa para a passionalização inconteste. Por outro lado, alguns traços que garantem o estado disjuntivo do enunciado também se deslocam semanticamente para abrandar os mesmos vestígios. Se a intensidade contida da emissão cumpre bem o papel de revelar o sujeito que ama e admira por trás daquele que ao menos tenta bradar o desencontro, os portamentos, em sua plasticidade sonora característica, desconstroem a rigidez ou permanência do estado fórico. Revela uma titubeante resolução, que equilibra a razão do mal-estar com o forte vínculo afetivo de fundo. A convicção existe, mas revela-se disposta a ser encurtada por um sentimento que não se esvai. A admiração, a beleza, o amor não se esgotam, pois que a ruptura há de ser breve (se é que ela, de fato, existe).

Outras evidências e parâmetros nos ajudam a ratificar a leitura até aqui exposta. Perceba-se, por exemplo, que a opção do intérprete por uma condução agógica na primeira exposição da canção reforça uma recessividade figurativa em meio aos vibratos e ornamentos que destacam o signo passional. Neste primeiro momento, temos a sensação de que o enunciador conduz a disjunção de forma serena. E a figurativização surge assim, recessiva, a imprimir naturalidade enunciativa, reforçando a construção do plano da expressão e desvelando a qualidade emotiva passional figurativizada da atitude vocal em análise. Essa qualidade se instala “quando aos valores da passionalização soma-se a presença da fala, criando interjeições que reforçam a dramaticidade da intepretação” (MACHADO, 2012: 157). Tais recursos, os rítmicos e os demais expostos, associados a outros que veremos a seguir,

desnudam, o quanto possível, a voz que fala no interior da voz que canta e amenizam o trejeito passional.

Na reexposição, quando acompanhado pelo piano, o intérprete suaviza uma das principais características do samba, que se revela na incidência de deslocamento de acentos, dissolvendo a célula rítmica ligada ao modelo "sincopado". Entende-se que a estratégia enunciativa por detrás dessa escolha busca o alinhamento com a ação figurativizadora, certificando a cisão. Porém, os *rubatos* e inícios anacrústicos de frase, ajudam-nos a flagrar, ao mesmo tempo, a iniciativa de adequação aos parâmetros do samba-canção, mas também a tal naturalidade no dizer, inscrita em elementos figurativizadores, que neste caso atenuam o cisma sem recorrer a signos de intransigência ou afetação expressiva. O intérprete em alguns momentos acentua os tempos de forma a negar a sincopa, espécie de ação local ampliada, numa confirmação dos valores fóricos em questão. Escuta-se isso tanto em 1'41", quanto aos 2'19", por exemplo: **/**Ma<u>rina, morena/</u>**, /** E <u>quando eu me zango</u>**/.** Neste caso, o movimento próprio do samba, evidenciado em sua característica célula rítmica, vê-se momentaneamente dissolvido. Daí, experimentamos uma alteração cinética, musical e poética que, ao evitar deslocamentos, sugere um chamamento para o aqui-e-agora da narrativa. Tal ocorrência é reveladora de certa estaticidade que nos entrega uma espécie de renitência fórica, e, consequentemente, propostas semânticas: seguidas microrrupturas, sucedidas por reencontros previsíveis num futuro próximo.

O arranjo

Como vimos, Sérgio Molina toma emprestada[54] a classificação de Bakhtin, que organiza a análise dos discursos verbais para, então, sugerir-nos aplicações em estudos da música popular cantada. Trata-se daquilo que é denominado como gênero do discurso, traduzido como "tipos relativamente estáveis de enunciados" (BAKHTIN apud MOLINA, 2014: 31). Segundo Molina, foi na década de 1960 que "a canção deixaria de ser entendida apenas como um 'gênero simples' (ou primário) do discurso (musical), para manifestar-se também como 'gênero complexo' (secundário)" (ibdem). A versão aqui analisada é de 1947, enquadrando-se, de acordo com a proposta de Molina, na categoria de gênero simples do

[54] Vide a tese *A Composição de Música Popular Cantada*: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960 (2014).

discurso musical. Trata-se de uma narrativa que se apoia no enlace letra/melodia com vistas à projeção/emulação dos diálogos cotidianos mais corriqueiros. É importante destacar que o incremento técnico vivido na década de 1960, sobretudo com novos recursos de gravação que ajudam a criar outras possiblidades estéticas, não impede a ocorrência de canções que optem pelos gêneros simples do discurso musical em momentos posteriores a essa data, o que, de fato, pode ser constatado em outras análises de canções e versões produzidas após a década de 1960 e que poderemos conferir neste capítulo.

Nessa versão, o intérprete conta apenas com o piano que o segue por todo o enunciado. Trata-se da forma mais emblemática de gênero simples: canto acompanhado. Assim, acatando a proposta de Willy Correia de Oliveira, estamos diante de um único e singular acontecimento musical, onde o piano faz soar desde o início a sonoridade que percorrerá toda canção. Em nossa tarefa analítica e descritiva, podemos arriscar, no máximo, uma distinção de ocorrências/eventos musicais estabelecidos por discretas alterações performáticas que o instrumento nos oferece aos ouvidos.

Digamos que o primeiro evento musical é aquele que vai até 19", exibindo melódica e harmonicamente a parte B da canção. É quando a voz do sujeito da narrativa, sob sua ótica, diz que os renitentes deslizes de /Marina/, várias vezes perdoados por aquele interlocutor, não lhe permitem nova indulgência. Tal momento vale para inaugurar e reforçar, de saída, o estado disfórico que a narrativa revela em seu decurso. Trata-se de uma espécie de prólogo, onde musicalmente adianta-se e circunscreve-se um estado de coisas que orienta a condução enunciativa.

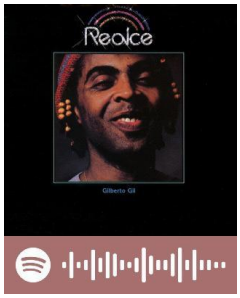
A partir de 20", deparamo-nos com um piano que parece portar a voz de /Marina/. Trata-se de uma ocorrência que se manifesta por um acompanhamento agógico, dando vazão e amplificando as vozes da narrativa num tempo oscilante que ora remete à canção, ora às falas que ela comporta. Espécie de agente de verossimilhança, capaz de realizar uma conexão entre o mundo da vida e o ilusionado diálogo. Entende-se, assim, que os fraseados do instrumento, neste momento, intercalados com a voz do enunciador, podem ser exatamente a representação dessa outra voz, a de /Marina/, que se ativaria pelas notas do piano. Assim, a voz que, até então, seguia apenas projetada encontra-se entoada sem palavras, revelando-se a partir de signos indizíveis. O que temos é a expressão de uma voz capaz de sublinhar o estado fórico, que busca espaço para se fazer ouvir frente a um interlocutor emotivamente tomado pela necessidade disjuntiva. Ali, descreve-se o drama, o lamento, a vontade de dizer, mas

nada disso se revela. Apenas se insinua, discorrendo valores negativos que apontam o caminho passional desse enlace.

Em 1’32”, o piano “abandona” a voz de /Marina/ para acompanhar, até o fim da narrativa, a condição fórica de seu interlocutor. A alteração traz ao proscênio um enunciado que, bruscamente, cala /Marina/. A condução regular emprega uma relação do tipo *figura x fundo* com o enunciado, destacando-o, fortalecendo e coadunando com os valores expressos na palavra cantada: disjunção branda, talvez apenas simulada, ruptura que acena a um possível estado juntivo futuro.

Contudo, o piano deixa escapar em alguns instantes uma fala que se insurge, que busca encerrar a disforia em questão, que revela a presença do outro. Isso acontece sem que possamos identificar a criação de novas ocorrências musicais. Em 1’55”, 2’02”, 2’24” 2’31”, ainda que episodicamente, surge uma voz que “comenta” e exibe valores fóricos positivos que nos levam a projetar o fim da contenda, do afastamento e, por conseguinte, uma junção afetiva vindoura despontada no horizonte narrativo da canção de Caymmi.

Gilberto Gil



Comportamento Vocal

Autor: Dorival Caymmi
Andamento: 105 BPM
Tonalidade: D
Tessitura: 19 semitons
Instrumentação: Violão, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, percussão, piano rhodes, flautas, trombones e trompetes.
Forma: A B A C D A'B'A'C'D'
Ano: 1979
Álbum: Realce
Gravadora: WEA
Suporte: Vinil (original), CD e Download Digital
Categoria: MPB

1. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu ru, tchu tchu ru, tchu ru*
2. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu tchu ru, tchu ru, tchu ru*
3. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu, tchu ru ru, tchu ru, tchu ru*
4. *Tchu, Tchu, Tchu, Tchu,*

5. Marina, morena
6. Marina, você se pintou
7. Marina, você faça tudo
8. Mas faça um favor
9. Não pinte esse rosto que eu gosto
10. Que eu gosto e que é só meu
11. Marina, você já é bonita
12. Com o que Deus lhe deu

13. Já me aborreci, me zanguei
14. Já não posso falar
15. E quando eu me zango, Marina
16. Não sei perdoar
17. Eu já desculpei tanta coisa
18. Você não arranjava outra igual
19. Desculpe, morena, Marina
20. Mas eu tô hummm de mal

21. eu tô de mal
22. tô de mal com você
23. eu tô de mal
24. tô de mal com você
25. eu tô de mal
26. tô de mal com você
27. Marina ai ai ai ai
28. tô de mal com você
29. Morena
30. tô de mal com você
31. u. u. u. u. u.
32. tô de mal com você
33. eu tô de mal
34. tô de mal com você
35. eu tô de mal
36. tô de mal (coro)

A versão de Gilberto Gil para "Marina" traz uma particularidade também já mencionada por Tatit. Como vimos, a canção apresenta uma compatibilização mista, que contém vestígios em intensidades relevantes dos três modelos de enlace com os quais estamos trabalhando, levando-nos, na palavra do próprio Tatit, a impressões paradoxais. Concluiu-se que estamos diante de um processo de passionalização amplamente figurativizado, entrecortado pelo estilo tematizador que a dicção de Caymmi apresenta, revelando uma espécie de conjunção passional. E é exatamente esse traço que marca as composições de Caymmi, impregnando, inclusive, projetos passionalizantes de reiterações, motivos e força tematizadora. Essa é a chave para a compreensão do que acontece na "Marina" de Gilberto Gil. Nesta versão, a respeito das possibilidades de compatibilização e da dicção própria de Caymmi, Tatit (1996: 118) nos diz que

> A aceleração do andamento e, sobretudo, a marcação regular e acentuada das sílabas tônicas, num contexto melódico tão reiterativo como este, pode deslocar o polo persuasivo da canção, privilegiando seus estímulos somáticos externos. Nesse caso, fecha-se o vértice principal com a tematização, ficando as figuras e as paixões como efeitos secundários.

E é exatamente este aspecto que Gilberto Gil explora em sua versão. Faz emergir a face temática do gesto cancionista de Caymmi, deixando que a força somática surja como principal elemento integrador na relação entre melodia e letra. Dito isso, passemos à análise.

Gilberto Gil, com seu timbre agudo característico, leva a canção até o limite do esgarçamento de sua voz, utilizando com frequência falsetes, ou "registro elevado" (MARIZ, 2013: 59), que imprimem uma sensação de expansão ainda maior à tessitura. Se em Silva, como veremos adiante, o esgarçamento é indolente (nada enérgico) e se dá por uma espécie de puir sonoro apresentado nas regiões mais graves da interpretação, em Gil o mesmo se dá por um desfiar-se agudo onde escutamos força e ímpeto. O direcionamento tensivo em Gil aponta para a saturação, enquanto em Silva exibe alguma atenuação dos valores em jogo. Ainda que a região aguda soe um traço característico do comportamento vocal do intérprete baiano, neste caso, o esforço que somos levados a perceber compromete a percepção daquele lugar como confortável para sua emissão. Nas outras duas interpretações (Silva e Farney), escutamos o contrário: uma emissão vocal que atua numa região evidentemente de conforto. A voz de Gil soa, em alguns momentos, mesmo antinatural.

O intérprete opta pela utilização de um registro modal em região extremamente aguda, que escapole inúmeras vezes para o falsete, imprimindo quebras de registro nem sempre sutis. Tais quebras percorrem as curvas melódicas por toda a canção, como em 44": /que eu gosto e que é só meu/; ou aos 52", quando Gil canta: / Com o que Deus lhe deu/. Ao optar por uma interpretação muito próxima do limiar da mudança de registro, a voz de Gil nos remete ao esforço, ao quase-berro, e isso tem presença contínua e destacada ao longo da narrativa, investindo o projeto tematizador da canção de importantes elementos disfóricos. Isso quer dizer que, embora haja embutido na própria canção um projeto de passionalização, sua escolha interpretativa, tal como a opção por uma levada em andamento acelerado, por exemplo, atenua e muito essa ideia de projeto inicial de integração entre melodia e letra sem que tais elementos sejam alijados. Ainda, percebe-se que, ao optar por um canto em região elevada, imprime-se uma aceleração de base, que revela ora valores positivos e eufóricos ora ansiedade e inquietude, mantendo uma perspectiva dúbia que contamina todo o percurso gerador de sentido.

Ainda como recurso que dilata a dimensão estridente da interpretação, Gil opta pela emissão de seguidas notas e frases em falsete que atingem e deixam tal registro com frequência irregular. Isso pode ser mais facilmente escutado no estribilho, quando Gil dialoga por repetidas vezes com o coro: /eu tô de mal /. Tal aspecto revela um elemento que adiciona e amplifica força semântica à canção, ao mesmo tempo em que confirma a ambiguidade constatada. Em alguns momentos, o tal esgarçamento soa como um traço passionalizante, dado à emissão que rasga certa trama enunciativa. Por outro lado, o mesmo gesto, ocorrendo

num registro de cabeça[55], compete para que identifiquemos traços eufóricos, ligados ao universo da festa, do gozo, pertencente ao ethos *disco*, que supostamente desdiz e desconstrói a impressão anterior. É como se estivéssemos num limiar de condições fóricas, num entrelugar vacilante, onde pudéssemos hibridamente pensar em uma espécie de disjunção eufórica. Seria uma espécie de inversão, de trocas de sinais, frente ao que nomeamos anteriormente como conjunção passional. Porque, neste caso, não estaríamos falando de predominância ou recessividade, mas de um só traço pronto a servir de forma alternada, mas também controversa, ao percurso semântico da canção. Encontramos classificação capaz de esclarecer a ação vocal de Gil se considerarmos tais aspectos como algo característico daquilo que Regina Machado descreve como qualidade emotiva tematizada passional, ocorrência que pode ser identificada "quando às reiterações e aos recortes rítmicos somam-se a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as ações locais que revalorizam o plano global da intepretação" (MACHADO, 20112: 157). Mesmo com todas as observações realizadas até aqui, parece mesmo que tal impressão será mais bem avaliada quando estivermos analisando o arranjo. Por ora, contudo, julga-se importante dizer sobre questões estéticas e comerciais que talvez possam nos ajudar na elucidação do porquê da referida flutuação semântico-interpretativa.

"Marina" é a primeira faixa do lado 2 do LP *Realce*, lançado em 1979. O álbum ficou conhecido como o último da trilogia "Re" (*Refazenda, Refavela, Realce*). Naquele momento, vivia-se a repercussão do ingresso de Gilberto Gil no universo da música negra norte-americana a partir do movimento Black Rio. A adesão aos códigos musicais daquele mundo negro aparece na sonoridade de *Refavela* (1977), lançado dois anos antes. *Realce* foi gravado nos Estados Unidos e conta também com instrumentistas americanos, que emprestam um sotaque próprio da cultura e da época ao LP. Vivia-se o momento da *disco-music*, e Gil trouxe para o seu trabalho signos difundidos do universo *discothèque*. *Realce* revela esteticamente uma incursão no estilo *Tecnopop* que daria "o tom da década de 1980".[56] Contudo, o intérprete traz o estilo sem abandonar seus motes, suas referências culturais e cancionais, o que explica "Marina" naquele

[55] Mariz (2013: 57) nos diz que a "nomenclatura tradicional para identificar os registros vocais é extremamente extensa". Ao utilizarmos a categoria "registro de cabeça" estamos adotando a forma mais popular. Ainda segundo Mariz, uma das nomenclaturas que mais ganharam espaço no Brasil foi proposta por Harry Hollien, dividndo os registros em Pulso, Modal e Elevado (falsete). Nessa categorização, o registro Modal se subdivide em sub-registros de peito, misto e cabeça, ou grave, médio e agudo. Aqueles que preferem essa categorização devem considerar que Gil está num registro Modal, utilizando-se do sub-registro de cabeça.

[56] http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto_2017.php?id=2988&language_id=1&id_type=2 acessado em fevereiro de 2019.

álbum. Segundo Gil, *Realce* tinha "todo movimento de imbricamento da política com a arte, pela poesia" (FONTELES, 1999: 204). No caso, a marca *disco* dos arranjos e interpretações não só revelava uma adequação de Gil ao público (externo e interno) e à expressão musical de uma época, mas também uma forma de doar principalmente aos seus consumidores brasileiros "um salário mínimo de cintilância a que todos nós temos direito" (ibem). Texto assinado por Paquito Moura no site oficial de Gilberto Gil diz assim: "*Realce*, coincidindo com o início da abertura política, [faz] o catingueiro [cair] na farra, feérico.[57]" O catingueiro Gil dança, interpreta o mundo e o inventaria, revisita o relicário de tradições baianas.

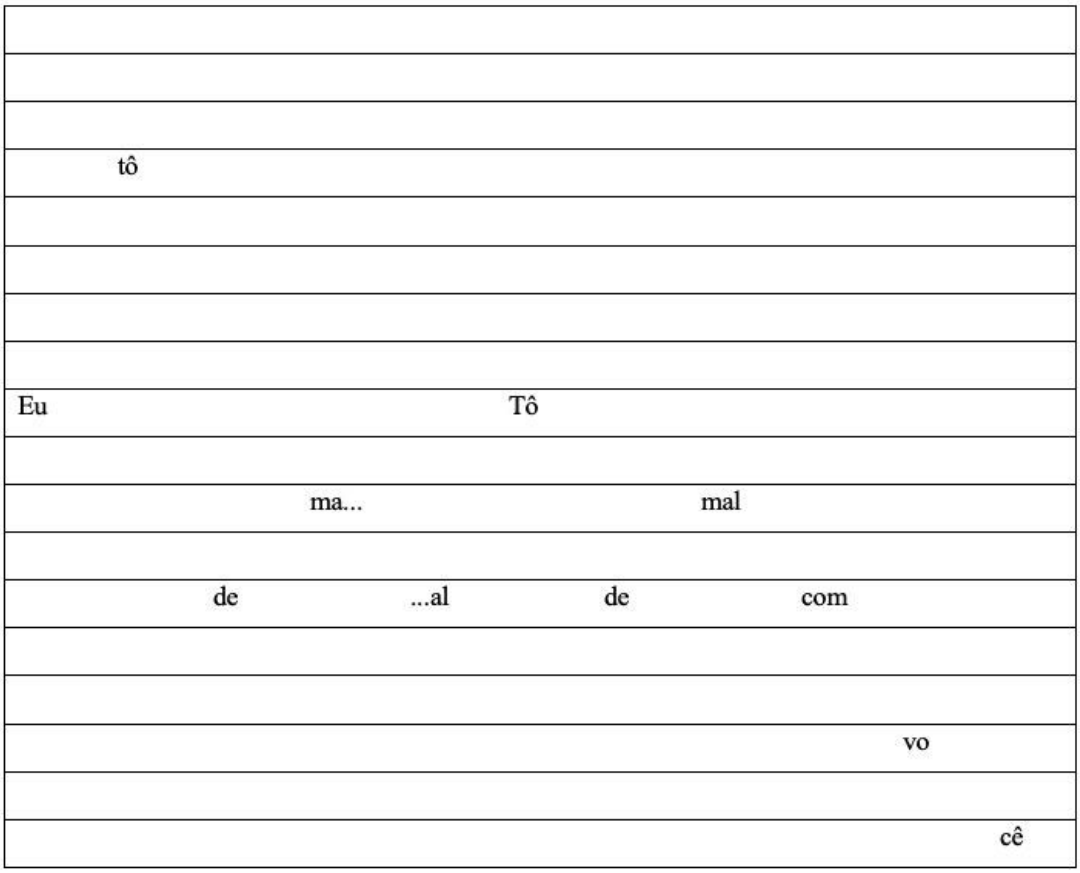
A breve descrição de valores estéticos que ocupam as faixas de *Realce* pode nos apontar ao menos um dos elementos que nos fazem também identificar, num mesmo gesto interpretativo que se quer passional, traços eufóricos marcadamente estilísticos. E tais traços podem ser vistos na introdução da performance vocal (canto silabado, sem configuração de sentido) e em ornamentos requeridos pelo intérprete como em 1'23": / Você não arranjava outra igual/. Melismas como este, tal como glissandos e outros improvisos, são fartamente usados principalmente no refrão. Em 1'47", num dos tais momentos de improviso, surgidos após emissão em registro elevado, Gil usa de uma interjeição para ao mesmo tempo criar um indicador estilístico, que soa eufórico, e marcar um traço passionalizante - por ser ela mesma uma interjeição que nos remete a lamentos ou queixumes - /Marina, ai, ai, ai, ai,/. Em seguida, em 1'49", escutamos uma apogiatura na qual podemos aplicar a mesma observação: /Morena/. O ornamento, ao passo que situa a interpretação no campo do universo da música dançante norte-americana, amplifica um traço disfórico, dado o ataque pouco sutil à nota que confirma a apogiatura, reforçando a partir de um exagero gestual os valores negativos que acompanham o percurso gerativo desse enredo.

Embalado pelo tema dos ornamentos, podemos perceber também certos *drives* que, tal como os outros citados acima, podem ser admitidos como índice de comportamento vocal culturalmente localizados, mas que Gil habilmente aciona para, de forma intensa, corroborar o traço extenso de seu projeto narrativo tematizador. Escuta-se isso em 3'07", quando o intérprete faz soar um rascante /arranjava outro igual/. Os *drives* são retomados no refrão, soando ali menos o estilo e mais o gesto intenso que passionaliza o elo entre melodia e letra. Contudo, o mesmo gesto faz parte dum projeto de estridência próprio do tropicalismo, do qual Gil é um dos principais representantes. Por este viés, podemos pensar que tudo isso

[57] http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto_2017.php?id=1184&language_id=1&id_type=2 acessado em fevereiro de 2019.

soa como grito, e também como faceta incorporadora, antropofágica, alimentada pelo projeto carnavalizante da mistura tropicalista. Podemos identificar isso aos 3’34”, quando se berra em falsete: /Marina/. Ou, ainda, em 3’39”, numa emissão que mescla falsetes, *drives*, quebras bruscas de registros finalizando numa espécie de gemido estridente em glissando errático: /morena, Marina/.

Focando agora nos aspectos melódicos, podemos perceber discretas variações na interpretação de Gil se comparada ao projeto original de Caymmi para a canção. Enfocaremos a seguir aquelas que alteram semântica e foricamente a narrativa. Primeiramente, ao incorporar nova melodia ao refrão, a mesma linha melódica que escutamos no início da canção em forma de um canto vocalizado silábico, sem palavras, Gil exibe saltos intervalares que ganham expressão tanto na voz do próprio intérprete como também nas inserções do coro. Ao salto de quarta justa ascendente, segue-se uma curva descendente de sexta maior. Em sequência, o coro responde em trecho também descendente, cujo maior salto é o de terça maior imediatamente anterior ao desfecho melódico do trecho.



Faz-se preciso dizer que o coro revela algo distinto do que se pode perceber nas outras interpretações. Enquanto que nas versões de Silva e Farney o diálogo acontece no âmbito do que é privado, numa interação face a face, reservada, ao inserir o coro, Gil parece trazer para um espaço externo a disjunção afetiva que passa a ser observada e experimentada agora num espaço público. O conflito foge para fora de uma circunspecção, abrindo-se ao julgamento e à interferência de outros personagens que, ao que parece, encorpam a ruptura. O prolongamento do refrão, assim, seria entendido como algo que reforça o afastamento, que repisa a falta, incidindo disforicamente no projeto narrativo. Se nos permitimos enxergar disjunção nesse traço intenso, podemos interrogar sua condição provisória, o que nos permite admitir vestígios coléricos no canto do enunciador. Se não, voltando à constatação da dubiedade inscrita no projeto da canção, o referido traço pode ser reconhecido como indicador de festividade, negando a cólera. Eis as possibilidades abertas pela oscilação da incidência de aspectos compatibilizadores distintos. Admitido isso, podemos dizer que, ao fazer extrapolar para o público a suposta disjunção, podemos perceber no coro também um caráter festivo, que sugere celebração e nos coloca num contexto de intervenções somatizadoras. Aquilo que poderíamos interpretar como uma atitude furiosa passa a autorizar uma leitura que a considera como blague, como troça, como algo que questiona e brinca euforicamente com a conduta repressiva de uma conjunção possessiva.

A última alteração melódica de evidente importância aparece aos 3’35”, antecedendo o refrão. Diferente da primeira vez (apresentação) em que permanece no Fá sustenido, fecha-se a ponte numa terça menor acima, num Lá (reapresentação), como que num grito para intensificar a sensação dessa ruptura, a esta altura um tanto quanto inconvincente: /mas eu tô/.

A intepretação de “Marina” pelo gesto de Gil opta por uma emissão francamente frontalizada que, em certos momentos, exibe anasalamentos. Todavia, o que prevalece é o destaque para os harmônicos agudos, que fazem soar a estridência. Sua voz soa clara, mantendo a frontalização no falsete. Tal característica dá nitidez à ruptura por um viés costumeiramente entendido como eufórico. A pressão e a metalização da voz do enunciador se arrefecem em poucos momentos. Num gesto intenso, levando-nos a uma mimese sonora dos contornos da língua falada, despe a interpretação do seu traço estilístico para deixar aos ouvidos a clareza da situação amorosa que se experimenta no ato narrativo presente. Escutamos isso em 1’30” e aos 3’16”, quando, na preparação para o refrão, num esforço figurativo, o enunciador faz escutar algo ofegante, respectivamente, como um /hummmm/ e

outro /óhhhhh/. Assim, aquele arrefecimento parece servir mesmo para dar verossimilhança enunciativa. Ali, a força entoativa amortiza a passionalização – que se faz experimentar aos berros – em prol de uma figurativização mais evidente.

É preciso ainda dizer sobre a divisão rítmica da interpretação de Gil. Há em suas divisões e acentuações uma forte oralização, recoberta predominantemente pelos aspectos temáticos da interpretação. De certo, aquilo que faz dançar, o impulso somático, é o que orienta a realização vocal de Gil, ainda que esse aspecto apareça com mais ou menos intensidade ao longo da interpretação. Na exposição da canção, por exemplo, tal aspecto é ligeiramente mais comedido do que na reexposição. O que não vimos matizado no gesto de Gil é a permanente associação com o figurativismo que incrementa a força entoativa na contestável cena disjuntiva que experimentamos. Em determinados momentos, como no intervalo entre 42" e 54", Gil profere um canto que ao mesmo tempo articula e produz um *legato*, cujas interrupções coincidem com os ataques às consoantes: /Que eu gosto e que é só meu / Marina, você já é bonita com o que Deus lhe deu/. Isso produz uma desaceleração pontual reforçando ligeiramente o aspecto passional que envolve a canção. Já na reexposição, podemos perceber alteração na rítmica do gesto interpretativo. A impressão do *legato* está presente no início do trecho, mas a forma acentuada e articulada com que o enunciador interrompe tal impressão, sobretudo na tonicidade da última sílaba dos vocativos /Marina/ e /morena/, doa força semântica ao gesto disjuntivo, marcando o campo fórico com algum valor negativo. Afora em 2'25", quando a expressão em *legato* praticamente repete aquela da exposição, seguem-se gestos que produzem variações rítmicas e articulações que oferecem paixão e figura a um só tempo. Tais acentos produzem atenuação das recorrências temáticas, fazendo com que tenhamos breve contenção do apelo somático, um controle do elemento eufórico que também responde à adequação estilística. Os vários ornamentos presentes nesse momento ajudam a cumprir tal estetização musical, mas também criam traços intensos que fazem oscilar os valores fóricos investidos no universo da canção. Se na reexposição temos um pouco mais de disjunção, isso não altera a perspectiva somática da canção. "Marina" de Gil traz ao primeiro plano uma estratégia eufórica, fazendo com que os valores positivos tenham peso maior do que os negativos nessa balança fórica. De fato, devemos ratificar que a interpretação de Gil vê-se orientada pelos valores musicais de um universo dançante, que exibe uma sintaxe própria, expressa, por exemplo, pelo andamento, e que orienta de forma contundente o comportamento vocal do intérprete.

O arranjo

Gil apresenta uma versão de "Marina" na qual é possível perceber um encaixe de sonoridades que disputa a atração da escuta com a canção propriamente dita. Não há incorporação ao fonograma de outros gêneros discursivos, por recursos de montagem, ao ponto de se tornar uma inequívoca obra da categoria complexa. Tal como as demais analisadas aqui, embora o arranjo se faça com a presença de muitos instrumentos, entendemos que a versão pode ser incluída no rol das narrativas simples bakhtinianas. Gil repete a forma de canto acompanhado, desta vez, por um conjunto instrumental repleto de sopros e coro, bem aos moldes de sonoridades ligadas à tradição da *Soul Music* e também do *pop* norte-americano exibidas e esparramadas pelas tramas do álbum *Realce*.

É traço marcante no arranjo a condução do baixo e da bateria que compõem a unidade sonora característica, exibindo regularidade e homogeneidade interpretativas incontestes. São células com poucas variações que estabelecem um sentimento de estrutura à interpretação. Até os 20", experimentamos um momento musical cuja marca principal é a já referida condução de baixo e bateria. Some-se a isso os comentários de guitarra (*wah wah*), flautas e os ataques empreendidos pelo naipe de sopros. Tal como a "conversa" que ouviremos em Silva, sopros e guitarra parecem estabelecer um diálogo que pode representar a própria circunstância enunciativa entre /Marina/ e seu interlocutor. Todavia, aliado à condução da voz em forma de *scat*, o momento serve mais para nos introduzir uma perspectiva audível que permanecerá ao longo da narrativa, tal como reforçar os traços estilístico presentes nessa interpretação da obra.

Aos 21", quando o texto poético entra em cena, do ponto de vista instrumental, o que se percebe é a retirada dos ataques de trompetes e trombones, da linha melódica de flauta e da condução de guitarra. Podemos entender essas ausências como ocorrências que não comprometem os parâmetros estruturais da sonoridade. Neste momento, o piano e o violão ganham o proscênio sobre o "tablado" providenciado pela bateria e pelo baixo. Apesar da textura do arranjo contar com um traço de abundância, este instante entrega uma sonoridade que deixa ouvir o enunciador. O chimbal constante e a célula rítmico-melódica do baixo nos ofertam um traço eufórico. O som velado do rhodes, a inserção em notas longas e graves dos sopros e a discrição do violão não competem com a voz de Gil, que se presta ao esforço de

uma aspectuação figurativizadora e tematizadora da canção. O bumbo desdobrado parece impedir que se instale de uma vez a sonoridade *disco*, o que não impede a edificação de um clima evidentemente eufórico. Por contraste, o momento seguinte "abre as cortinas" para o monólogo aparente direcionado à /Marina/. O comentário do piano ao longo desse momento parece mesmo revelar os rumores da disjunção fora do ambiente privado, como uma voz terceira capaz de amplificar discretamente o traço passionalizante pela intromissão de um público que quer opinar sobre o processo de reconciliação. Porém, a rítmica do piano desdiz tudo isso e nos prepara para um estado fórico diferente. Tudo parece antecipar, a partir de traços eufóricos, um estado de êxtase que se aproxima, espécie de "celebração" da (não) disjunção.

Aos 58" tem-se outra ocorrência que impacta superficialmente o momento e a unidade sonora. É preciso dizer que tais ocorrências levam-nos a uma espécie de inventário de diferenças que marcam a sonoridade, revelando importância fórica e tensiva ao mesmo tempo que nuclearmente mantém a estrutura do arranjo inalterada. O que podemos identificar como traço marcador da sonoridade nesse instante é, novamente, a guitarra ocupando o lugar do piano e a presença gradualmente mais intensa dos sopros, fazendo com que o acompanhamento ganhe em força somática, em elementos fóricos positivos, indo ao encontro de uma adequação estilística, mas de encontro a qualquer resquício de disjunção que pudesse existir na "Marina" de Gil. Reforço tematizador importante é a discreta, mas marcante, clave percussiva que marca uma célula rítmica subjacente.

Figura 14 – Representação de clave na versão de "Marina" (Gil)

A distinção que podemos escutar entre o momento musical que experimentamos em 1'32" e o instante que antecede essa minutagem é a retomada das frases executadas pela flauta, incrementando o refrão com valores explicitamente eufóricos. Percebemos, ao longo do arranjo, uma alternância dos mesmo elementos que ora entram ora saem do complexo

sonoro, sem que, de fato, tenham força e autonomia discursiva que nos façam desviar a atenção do "centro das operações propositivas" que propulsiona nossas atenções: o enlace de melodia e letra que forma a canção "Marina" (MOLINA, 2017: 42). Retomando a característica do momento, a pulsão de movimento se estabelece e anula, inclusive, aquilo que fora identificado como um traço infantilizado em outra versões. O índice passionalizador na voz interpretante vê-se mitigado frente à profusão de elementos euforizantes. E a *discotèque* se instala à moda de Gil, que, de forma contrária ao padrão *disco,* exibe ataques de caixa/bumbo desdobrados, que fazem dançar, mas numa condução ligeiramente desacelerada. Isso resvala nas conformações semânticas, levando-nos a uma espécie de recurso não-pragmático que garante a presença residual do traço disjuntivo em meio ao universo eufórico e "cintilante" que se afigura nessa versão.

A reexposição da canção nos leva a confirmar a percepção da unidade sonora, do momento musical da exposição, já que está em jogo uma repetição provocadora de uma (re)escuta das mesmas ocorrências e de suas características. Excetua-se, claro, o instante que recai sobre a introdução da canção. Tirante isso, o momento que abre a reexposição (2'07") também é marcado pelo protagonismo do piano rhodes, destoando de sua atuação por uma intensidade ligeiramente acima daquela exposta no primeiro A. Numa visada integradora que avalia voz e arranjo, podemos dizer que o trecho se diferencia não por conta de algo próprio do campo instrumental, mas pela ação interpretativa do cantor que, como vimos, imprime valores que resvalam semanticamente em aspectos disfóricos, estes mais pronunciados na reexposição.

Entre 2'44" e 3'18", também escutamos a réplica da exposição com ligeiro aumento de intensidade. Se existe um traço distintivo significante entre as "aparições" é que, ao experimentarmos uma execução mais intensa, a clave soa mais nítida e assertiva, incrementando o ritmo, destacando a perspectiva eufórica, que será mimetizada pelo gesto rítmico vocal de Gil, quando altera a prosódia para espelhar a célula percussiva: /Já <u>me aborreci, me zanguei/ Já não posso</u> falar/.

E aos 3'18" entramos no momento final, correspondente ao refrão. De fato, a retomada das frases de flauta e todo o resto observado na exposição estão ali. É evidente que, por ser entregue numa dinâmica distinta, sua inauguração não gera o mesmo impacto semântico. Temos a impressão de que durante toda a reexposição o ambiente eufórico está instrumentalmente posto. Vale dizer, contudo, que, se no primeiro refrão os valores eufóricos

do arranjo amortizam supostos aspetos passionais instalados na voz do enunciador, agora, como numa tentativa de se fazer ouvir acima da intensidade instrumental, a voz grita, berra, desfia-se em falsetes tentando acionar em seu favor os dúbios valores semânticos que se quer exibir frente à categórica somatização proposta pela execução dos instrumentos musicais. É como se o intérprete assim o fizesse para que se mantivessem todas as perspectivas (passional, tematizada e figurativa) ativadas, já que o arranjo assume o acento tematizador de maneira evidente.

Assim, conclui-se que o arranjo presta-se à desconstrução da parcela de passionalização investida no projeto do cancionista e, também, no gesto interpretativo do enunciador encarnado em Gil, ao passo, claro, que "abre as portas" da discoteca para que a face tematizadora prevaleça.

Silva

Comportamento Vocal

Autor: Dorival Caymmi
Andamento: 115 BPM
Tonalidade: E
Tessitura: 11 semitons
Instrumentação: Teclados, *samples*, bateria eletrônica.
Forma: A B A C D A'C' D'
Ano: 2015
Álbum: Júpiter
Gravadora: Slap/Som Livre
Suporte: CD, Vinil, Download Digital
Categoria: Mundo

1. Marina, morena
2. Marina, você se pintou
3. Marina, você faça tudo
4. Mas faça um favor
5. Não pinta esse rosto que eu gosto
6. Que eu gosto e que é só meu
7. Marina, você já é bonita
8. Com o que Deus te deu
9. Me aborreci, me zanguei
10. Já não posso falar
11. E quando eu me zango, Marina
12. Não sei perdoar
13. Eu já desculpei muita coisa
14. Você não arranjava outra igual
15. Desculpe, Marina, morena
16. Mas eu tô de mal

17. Mas eu tô de mal
18. La la la la la
19. La la la la la
20. La la la la la

21. Me aborreci, me zanguei
22. Já não posso falar
23. E quando eu me zango, Marina
24. Não sei perdoar
25. Eu já desculpei muita coisa
26. Você não arranjava outra igual
27. Desculpe, Marina, morena
28. Mas eu tô de mal

29. Mas eu tô de mal
30. La la la la la
31. La la la la la
32. La la la la la

Silva escolhe uma região confortável para uma interpretação capaz de, inclusive, exatamente pelo pouco esforço perceptível à escuta, pela forma despojada de emissão, indicada por um relaxamento dominante, revelar um gesto de displicência, que acaba por penetrar e marcar a relação entre conteúdo e forma. Tal conduta vocal, como veremos adiante, pode ao mesmo tempo indicar um reforço da passionalidade inscrita na canção e apontar para uma superficialidade na relação com os valores fóricos.

A interpretação de Silva oscila continuamente entre a predominância do registro modal e variações na emissão que fazem soar a voz no registro basal. Isso pode ser percebido já na finalização dos primeiros componentes narrativos dos quatro primeiros compassos: /Marina, more<u>na</u> /Marina, você se pin<u>tou</u>/ (linhas 1 e 2). Em quase todos os fins de frase o intérprete deixa soar uma espécie de *fry*, seguido de respirações incontidas recorrentes quando das retomadas de frases musicais. Não se trata de respirações discretas que possam passar despercebidas, soar de forma sutil ao longo de um gesto interpretativo. Pelo contrário, são respirações que podem ser identificadas como "ofegâncias", podendo reforçar discretamente, através dessa ação local, a dimensão disfórica que a canção carrega em sua trama, mas também podendo ser indicativo apenas de um gesto superficial e sensualizado, algo que aponta para a simulação disjuntiva da qual nos conta Tatit em sua análise de "Marina". No trecho destacado acima, o arfar antecede a primeira nota, logo antes do vocativo: /<u>↓</u>Marina, morena /. Na parte que a sucede, o mesmo procedimento se repete: /<u>↓</u> Marina, você faça tudo/. Se compreendido como elemento disjuntivo, podemos inferir que a suposta displicência dá lugar a sinais que, de forma intensa, corroboram sentimentos de exaustão ou esgotamento. Caso contrário, podemos pensar que tais incidências refletem, de fato, a indiferença, ou a

pouca convicção de uma disjunção nada verossimilhante. Assim sendo, faz destacar do projeto original as porções de oralização e tematização, sem retirar de cena o elemento passional. Estamos diante de uma reorganização das intensidades fóricas. Experimentamos na "Marina" de Silva uma compatibilização que se caracteriza por uma oralização tematizada, atravessada por caracteres passionalizadores. Não há pretensão de anular a paradoxal relação dos regimes de compatibilização contidos no projeto narrativo original, mas, sim, de reposicioná-los. Ouve-se, principalmente, a fala por trás da voz que canta, o que não anula uma residual faceta passionalizante. Nessa toada, a escolha da região da tessitura em que discorre o canto nos leva à ideia de displicência ou indolência, mas não nos impede de identificar ali, em menor grau, um enunciador desenergizado em virtude da disjunção afetiva ensaiada. O esgarçamento que frequentemente é exibido na voz do intérprete nos autoriza ambas as deduções.

Traço marcante na versão, se comparada ao projeto narrativo do cancionista Caymmi, é o andamento aplicado na interpretação de Silva. Enquanto a versão de Dick Farney, no momento em que a condução rítmica é instalada, apresenta-nos uma canção num *adagio* a 64 bpm, Silva interpreta "Marina" num *allegro* em 115 bpm. O andamento mais acelerado nos leva a uma potência tematizadora, frente à predominância passionalizante contida na canção original. A tematização vê-se reiterada pelo gesto vocal de Silva, que, ao articular determinadas notas, emprega uma percussividade na voz, priorizando o ataque consonantal, instalando, de forma local, um traço dançante que faz pulsar um ímpeto somatizador, eufórico: / Não pinta esse ros-to que eu gos-to/. Por outro lado, quando a seguir o cantor utiliza-se de quiálteras, levando-nos a entendê-las, num primeiro momento, como um traço portador de valores semânticos positivos, o prolongamento sonoro das palavras, executadas por vezes ligadas, sem entoar qualquer tipo de interrupção, parece amenizar o suposto tema, ora articulado sob saltos constantes de 4ª justa. Isso matiza a descontinuidade vertical, mas, de outra forma, reforça a desaceleração de base pelo incremento da duração das notas: /Marina, você já é bonita / Com o que Deus te deu/. O procedimento se repete ao longo de boa parte da interpretação. É algo tão renitente quanto a indolência interpretativa sinalizada pela incidência dos *frys* e pelas respirações. Todavia, as ligaduras se mesclam com notas que demarcam silabicamente o texto, deixando rastros de reiteração rítmica, amortecendo ainda mais as características passionalizantes que, por sua vez, permanecem incidindo ao longo da narrativa nas investidas, nada enérgicas, para se alcançar as notas mais distantes. São intervalos de sexta maior, quinta e quarta justas em fins e meios de percursos frasais que

tendem a ver sua força disfórica bruscamente amortecida, amortecimento que não chega a anular a força disruptiva, mas que a deixa em modo de subocorrência disjuntiva. E isso é identificado pelas insistentes idas ao registro basal e, também, pelos arfares propositalmente soados e amplificados. O gesto *blasé* de Silva, indicando um descompromisso com o aspecto disfórico, é o traço mais marcante de sua atitude vocal, que exprime um estado de ânimo que ratifica o entendimento de que estamos diante de um arrefecimento tensivo (*menos menos).* Tal característica, também faz coro com aquilo identificado por Tatit. Se não há crise ou conflito diante da separação é porque não há disjunção afetiva, mas apenas um arremedo, um simulacro. Assim, o enunciador não emprega força de convencimento ou algo que o valha, sabedor que é de que vive uma disjunção na conjunção, que de fato a ruptura não durará mais do que o tempo de um "pito". Assim, podemos mesmo pensar que o gesto passional, além de discreto, pode ser algo dissimulado num disfarce, por assim dizer, diáfano. Tudo isso nos leva à identificação de uma escolha pela qualidade emotiva tematizada figurativizada, algo que acontece quando, aos valores da oralização, são adicionados aspectos temáticos. Contudo, neste caso, o comportamento vocal de Silva nos leva a admitir uma tematização figurativizada residualmente passional.

Voltemos às características apresentadas pelo gesto vocal de Silva. O intérprete exibe uma quantidade expressiva de ar, recurso próprio da ativação de uma voz mista, que ajuda na impressão de desinteresse fórico. Sua emissão, de uma forma geral, apresenta algum anasalamento característico. Ao perfil anasalado da emissão soma-se uma ressonância frontalizada, traços esses que operam como indicadores de figurativização do projeto. A expressão que antecede o refrão, /tô de mal com você/, parece ser mesmo a chave que revela esse jogo furtivo dos valores juntivos e emplaca a tal dimensão infantilizada que Tatit diz ser fonte de amortecimento fórico. Um aspecto acriançado, imaturo, parece percorrer a narrativa e atenuar a ruptura, tornando-a cada vez mais improvável. Ao optar por suprimir o A na repetição, trecho onde se elenca os atributos positivos de /Marina/, onde se evidencia a admiração e afeto, por exclusão, destaca-se exatamente o motivo da quase-zanga, do aborrecimento, destacando a face disjuntiva do projeto. Porém, isso em nada desconstrói o aspecto pouco convincente que procura sinalizar a ruptura. Isso está indicado na expressão que anuncia o estribilho: /mas eu tô de <u>mal</u>/. Enquanto a canção original assevera o valor negativo por um salto intervalar que repousa na tônica, aqui o intervalo que finaliza o trecho é ascendente. Ou seja: não a atesta e mantém a ruptura em xeque.

Mas eu tô
mal
de

Parece ser a exacerbação de uma turra juvenil que deseja, de fato, a reconciliação, mas que só ocorreria por meio de alguma adulação, lisonja ou mimo. Ainda assim, estende-se o estado de coisas ao não dar atenção, cantarolando com ouvidos moucos um cantar qualquer, dessemantizado (/la la la/), cujo único objetivo é tentar simular ou impedir que a fala do outro ganhe corpo e sentido na interlocução.

Por fim, podemos dizer que existe certo equilíbrio entre as marcas interpretativas que se revelam no titubeante expressar dos valores fóricos. Ora contribuindo euforicamente, ora disforicamente para o percurso gerativo. Contudo, a superficialidade dos valores fóricos - mais precisamente, o pouco envolvimento disfórico - é o que sobressai, e sua predominância conduz o gesto interpretativo de Silva.

O arranjo

A versão de Silva, apesar de recorrer a sonoridades artificiais, decorrentes do processo de digitalização e manipulação dos sons e seus parâmetros, não agrega com tais recursos outros gêneros do discurso musical. Porém, deixa evidente o aspecto de uma unidade sonora montada. Trata-se, pois, de um gênero complexo, onde a sonoridade é um fim, embora o centro propositivo seja o enlace texto/melodia. O acompanhamento, nesse caso, ainda que dialogue com o núcleo cancional, está construído por acontecimentos de naturezas distintas,

que se aproximam e se distanciam da canção, propriamente dita, responsável por animar o percurso narrativo. O acompanhamento investido de sons eletrônicos ganha interesse por sua improbabilidade, por sua feição nada costumeira, implicando em alguma autonomia de ordem estética.

Antes de iniciar a análise do arranjo, de eventuais momentos e unidades sonoras, vale dizer de um traço que percorrerá toda a canção. Trata-se da utilização econômica de sons e ruídos, parecendo corroborar o aspecto citado na análise acima quando nos referimos a certa superficialidade no trato dos valores fóricos.

O primeiro evento musical que destacamos tem início aos 8", quando o teclado, por meio de notas longas e contínuas, desenha um fundo para que dois outros sons, num movimento de pergunta e resposta, possam representar o suposto diálogo entre os interlocutores da canção, diálogo que não se apresenta na forma textual, uma vez que só podemos escutar o discurso do sujeito que adverte /Marina/. A sonoridade que se instala parece mesmo ratificar a impressão de que somos testemunhas de uma interlocução presencial entre dois personagens, revelando o aqui-e-agora da narrativa.

Embora a textura rarefeita deste primeiro momento leve-nos ao destaque do elemento verbal, a admoestação parece ser amortizada exatamente pela incidência de tais sons, que nos entregam algo de um discurso jogralizado. Parece que os recursos sonoros sinalizam um universo infantilizado e arrefece, por meio de valores eufóricos, a teia passionalizada do projeto narrativo original.

Entre 25" e 42", experimentamos a saída do som contínuo do teclado e a instalação da dimensão rítmica do plano instrumental por meio de *claps*, sons sintetizados de palmas. O estabelecimento deste novo momento insere um valor eufórico que se soma ao gesto vocal. Instala-se um apelo dançante, tematizador, que mais uma vez amortece o ímpeto repreendedor do texto. Tais valores positivos revelam aquilo que valoriza a condição juntiva. Tensivamente, amplia-se a força dos predicados que garantem *mais* união amorosa. Aquilo que se gosta, a beleza que se admira, o amor que é único e ocupa o lugar do que é próprio: /só meu/.

Aos 42", inaugura-se um momento musical que reunirá os elementos para a configuração da unidade sonora que predomina ao longo do arranjo. Uma bateria eletrônica com acentos endurecidos e desumanizados gera uma certa perturbação capaz de desdizer o

texto no momento exato em que se fala de zanga e de aborrecimento. A bateria, tendo em vista seus ataques soarem imprecisos, sugere uma tematização errática que não contesta o projeto rítmico, mas que pode desconstruir a incursão passional sugerida pelos contornos textuais. Some-se a isso, a incidência de dois outros elementos sintetizados, um agudo e outro grave, que se fazem soar de forma intercalada sobre o fundo rítmico, e efetivam aquilo que chamamos de aspecto jogralizado linhas atrás. No momento que se nos apresenta, aos 58", o valor eufórico vê-se robustecido com o retorno dos *claps*, evento este que demarca a unidade sonora acionando impulsos dançantes. Percebemos aí que valores eufóricos são extraídos da força do arranjo ao requerer corpo e movimento, promovendo espécie de questionamento da porção que aciona aspectos passionalizantes. E tal inquirição, somada aos elementos que nos oferecem uma perspectiva infantilizada, leva-nos à dúvida da intensidade desse mal-estar afetivo, uma vez que recobre exatamente o trecho onde a /desculpa/ pedida pelo sujeito é verbalizada na narrativa. O arranjo e a interpretação, aqui, reforçam a impressão de que tal /desculpa/, ainda que verbalizada, está amparada num misto de gestos musicais que promovem um sentido de vacilação, o que pode levar à dúvida, numa perspectiva de atribuição de sentido, sobre o verdadeiro motivo/culpado pela disjunção amorosa que se escuta. Ficamos inclinados a admitir que, a essa altura, com a soma dos elementos já descritos, o motivo da ruptura se vê sonoramente questionado, deixando entrever, pelas artimanhas cancionais, muito embora o enunciador objetivamente não admita, falta de razão e pouca verossimilhança. Tudo isso, amparado em um momento musical que parece zombar da situação, seja através dos elementos rítmicos já destacados, seja por meio dos timbres artificias ou por execuções que fazem soar certa imprecisão (talvez, infantil). Tudo isso parece insinuar dissimulação, talvez um jogo de sedução, mais do que uma separação à vera. As configurações desse momento vão até 1'15", quando há um esvaziamento, uma rarefação sonora do arranjo, capaz de reinvestir o percurso de valores disfóricos, embora a condução do teclado, incidindo em cada tempo do compasso, evite que a porção somática da canção se esvaia por completo. Esta ocorrência se dá exatamente quando o interlocutor tenta afirmar a ruptura, dizendo estar /de mal/ com /Marina/. Em 1'23", reinstala-se a sonoridade predominante, preparando-nos para o refrão, que, se antes já nos remetia a uma troça imatura, agora, ao ser conduzida por um arranjo dançante, parece ratificar seu caráter, para dizer o mínimo, vacilante. De fato, a celebração insinuada pelo arranjo parece em descompasso com a ratificação do estado disjuntivo presente na letra da canção. É como se os elos de compatibilidade, em um e outro, procurassem caminhos próprios, e às vezes distintos, no que diz respeito ao aspecto juntivo.

Em 1’48”, experimentamos um momento de rarefação sonora ainda maior. Isso acontece junto à reexposição que reitera a condição de separação: /me aborreci, me zanguei/. Se o quase-silêncio doa força semântica ao enunciado que repisa a zanga e a incapacidade do enunciador em perdoar, o único som sintetizado, por ser algo que pode remeter à singeleza e leveza do universo infantil, funciona como um antídoto apaziguador da disforia que se supunha energizada. O estado fórico hesitante, tal como a sonoridade dominante, aquela que nos foi apresentada aos 42”, reinstala-se após 2’05”, permanecendo soando até 2’21”, quando o acréscimo de sons de *samples* e teclados reformula a unidade sonora, apresentando mais valores positivos, mais impulsos somáticos, o que irá até o fim da canção desconstruindo qualquer disforia que pudesse estar contida na repetição da expressão infantil: /tô de mal/la la la la la/. Um dos *samples* presentes nesse instante, de fato, remete a sons de brinquedos, operando certo descompromisso com os valores tensivos em jogo, revelando semanticamente displicência, cujo desvelo se dá na nota final da canção, que instrumentalmente se encerra num tempo fraco, sem arremate qualquer da porção eletrônica instrumental. O arranjo, nesse caso, apresenta um descompromisso com as validações fóricas, replicando a displicência e superficialidade da interpretação.

Farney, Gil e Silva

Com a análise das versões de “Marina”, foi possível escutar comportamentos vocais de intérpretes que se colocam em momentos distintos de um *continuum* por onde se desdobra a tradição da canção popular. O efeito contrastante que surge da aproximação dos gestos de Farney, Gil e Silva nos propicia uma escuta privilegiada capaz de identificar justaposições e sobreposições estéticas ativadas por cada uma das gestualidades.

O gesto de Dick Farney opera uma pivotagem que aponta o trânsito, o deslocamento, entre os universos estéticos musicais pré e pós-bossa nova. É possível escutar signos de uma época que antecede o período bossanovístico, onde o plano da expressão se via, claro, atingido pelas interpretações, mas de forma exorbitante, termo que utilizamos aqui para admitir a “estética do excesso”, um excesso “que era antes de tudo semântico”, mas “que não deixava de abarcar também a face musical da canção” valendo-se de contornos melódicos “mirabolantes” e soluções “dramáticas” para o acompanhamento (TATIT, 2004: 100) . A bossa nova atuou exatamente arrefecendo o excesso de *mais* que caracterizou o período,

propondo uma economia estética que impactou tensivamente a proposta interpretativa da música popular. Ao mesmo tempo, dado o diálogo que o gesto de Farney agencia com outros padrões estéticos e estilos musicais, tal como aqueles próprios do *cool jazz*, vimos o intérprete soar recursos que mitigam a saturação interpretativa muito presente em gestos vocais dos cantores pré-bossa nova, apontando uma valorização do plano do conteúdo. Ou seja: investindo de coloquialidade e despojamento um cantar que se faz referencial e que antecipa, de alguma forma, a gestualidade vocal de João Gilberto. Farney opera modificações estéticas amparadas num diálogo que requisita a tradição da canção popular brasileira ao mesmo tempo em que incorpora traços de outras tradições e culturas, providenciando a mistura, embora estivesse às vésperas de experimentar a triagem bossanovística.

Gilberto Gil incrementa ainda mais a mistura, em consonância com a perspectiva tropicalista, que tem nele um de seus principais agentes. Ao remontar Caymmi, convoca uma espécie de origem mítica, como referência estilística e espacial, deixando ver o encadeamento de base que organiza e sustenta a tradição da canção popular brasileira. Sobretudo, Gil opera a visada do tropicalismo, fazendo soar a pluralidade na circunscrição organizada pelo universo da canção popular. Desfaz-se de anteparos culturais estanques para que elementos outros possam conviver dentro dos limites da tradição. Sua voz, assim, porta Caymmi, João Gilberto e os trejeitos do canto *soul* norte americano. Fagocita influências de épocas e culturas, processando-as por meio de um gesto cumulativo. O estridor, a gestualidade alegórica, em alguns momentos caricaturais, situa o comportamento de Gil como um agente que promove incremento, mais informação e possibilidades interpretativas pelo viés agregador. Sua voz se entrega, dedica-se à expressão, sem deixar em momento algum que a estridência e os ornamentos ofusquem o conteúdo que Caymmi narrou. Sua ressignificação trabalha as possibilidades semânticas explorando os recursos e deslocando as convicções. É dessa forma que seu gesto modifica as perspectivas interpretativas, estimulando a entropia do universo interpretativo cancional.

Silva, tal como boa parte dos artistas contemporâneos, opera um gesto que também se mostra articulado com influências outras, traços próprios de um tempo atravessado por produtos culturais diversos. Sua gestualidade soa mais uma adesão ao universo da música *pop,* mas com apelos conteudísticos que o recoloca em contato com a canção brasileira. Isso nos faz lembrar as categorias culturais que o sociólogo Michel Nicolau Netto (2009) utiliza, em sua obra sobre a mundialização da música brasileira, para compreender as produções musicais no que ele chama de modernidade-mundo. A partir de sua perspectiva, podemos

pensar que a exposição intensiva e extensiva aos produtos culturais de tradições diversas interfere e ajuda a construir uma realidade interpretativa multifacetada que, por não ter num primeiro plano a preocupação com um regime identitário específico, apresenta um *modus loquendi* capaz de se situar, ao que tudo indica, num espaço interseccional de culturas e possiblidades vocais. Como se as particularidades fossem matizadas frente a um conjunto mais ou menos homogêneo de traços que tentassem criar um "nós" imenso e não um "eu" particular. Isso se explica ao pensarmos que artefatos culturais, ainda recorrendo à Netto, antes pensados em relação a um destino cultural de circunscrição restritiva e, por isso, eivado de signos de identidade, na atualidade relacionam-se compulsoriamente tanto com signos daquilo que ele nomeia como identidade mundial, quanto com signos de identidades regionais.

Tal como notaremos no gesto vocal de Tó e de Iorc, em graus diferentes, percebemos aqui uma gestualidade que se enquadra nessa espécie de categorização que busca um diálogo transcultural, deixando em condição residual, ou estrutural (a língua), aspectos que possam identificar localizações mais específicas. Vimos assim a mistura e o abrandamento, digamos, identitário operar numa voz que se quer expressiva, mas que se vale de recursos minimais na composição de sua gestualidade-mundo. Silva mostra-se tributário das possibilidades agregadoras do tropicalismo, admitindo filiação e possibilidades que poderiam soar dessacralizadoras, não fosse o seu diapasão forjado nos acenos polifônicos, polissêmicos e multiculturais do universo pós-tropicalista.

3.4 - "Comer na mão" (Chico César)

A canção "Comer na mão" integra o álbum *Francisco Forró y Frevo*, lançado em 2008, pelo cantor e compositor paraibano Chico César. É curioso perceber que, embora o álbum tenha sido premiado, o mesmo não se encontra disponível nas plataformas de *streaming* musical, como Youtube Music, Deezer e Spotify. Chico ganhou com este trabalho o Prêmio da Música Brasileira nas categorias melhor disco regional, melhor projeto gráfico e melhor cantor regional. Embora o traço regional fique óbvio, inclusive pelas premiações, o artista não se propõe a uma leitura essencialista dos gêneros alinhados às principais festas do calendário nordestino. Ao forró e ao frevo, junta-se o ingrediente eletrônico, componente amplamente utilizado nos trabalhos de Eduardo BiD, produtor do álbum. Portanto, nas palavras de Chico César, não se trata de um trabalho "purista": "sou da geração que veio para

reler esses sons ricos que surgiram no passado" [58]. Em contraste com o trabalho imediatamente anterior, intitulado *De uns tempos pra cá* (2005), que traz um tom camerístico e introspectivo, *Francisco Forró y Frevo* soa festivo, expansivo, bem humorado, aberto à celebração e às misturas, num admitido aceno tropicalista aos procedimentos estéticos e produtos musicais que encorpam a tradição cancional popular.

A aproximação com Dani Black acontece em 2011, quando da gravação do DVD *Aos Vivos Agora*, reeditando e recuperando o seu primeiro álbum lançado em 1995[59]. É de 2011 o primeiro álbum de Dani Black, no qual apresenta canções de sua própria autoria e apenas uma regravação. Trata-se, exatamente, da canção "Comer na mão". Citando o texto de apresentação no sítio eletrônico de Black: o artista é "filho urbano de uma das vozes da mata, Tetê Espíndola" com o compositor Arnaldo Black. Embora naquela mesma apresentação, focada no lançamento do álbum *Dilúvio*[60], haja várias referências ao universo estético do *pop*, sua filiação estética à MPB ganha evidência, inclusive, pela parceria com Milton Nascimento na canção "Maior". A face incorporadora do seu som se alinha a uma perspectiva tropicalista, mas via vanguarda paulista, movimentação ocorrida na cidade de São Paulo nos anos 1980, com artistas da cena independente, na sua maioria universitários, que buscavam reinventar a canção popular através de mergulhos nos aspectos entoativos da canção brasileira dos anos 1930, na música contemporânea das vanguardas europeias e no rock.

Dani Black inicia sua projeção como cantor, compositor e instrumentista ainda sendo integrante do grupo *5 a seco*. Em sua carreira solo, além do álbum *Dani Black* (2011), lançou *Dani Black EP SP Ao Vivo* (2013) e *Dilúvio* (2015). Atualmente, conta com mais de 57 mil ouvintes no Spotify. Seu canal de Youtube possui mais de 35 mil inscritos. O vídeo da canção "Maior" tem mais de 1,8 milhão de visualizações, seguido por "A vida é cheia dessas coisas" com quase 800 mil *views* e "Essa tal liberdade", com um pouco menos de 600 mil visualizações[61]. São milhares de espectadores em cada um dos vídeos disponibilizados pelo canal oficial do artista. Embora, como já dissemos, Black esteja aberto a experimentações e misturas, a classificação proposta pela Apple Music o coloca como um artista ligado à MPB. Vejamos as imagens das entradas de cada um de seus álbuns.

---

[58] Entrevista dada à Folha de São Paulo por ocasião do lançamento do álbum *Francisco Forró y Frevo*. https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u485691.shtml, acessado em setembro de 2019.
[59] *Aos vivos*, lançado pela gravadora Velas.
[60] Álbum lançado de forma independente em 2015. Fonte: IMMub. Acessado em setembro de 2019.
[61] Informações acessadas diretamente nas redes sociais e canais oficiais do artista em agosto de 2019.

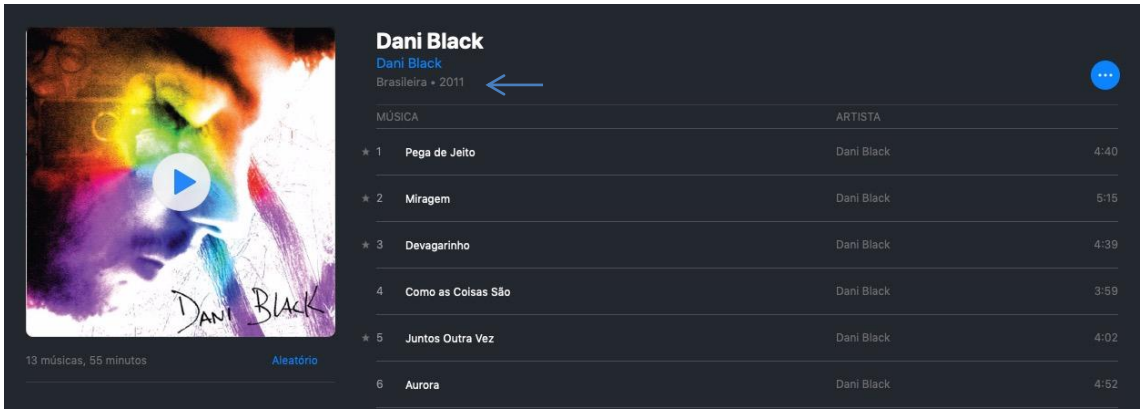


Figura 15– Imagem de entrada do álbum *Dani Black*

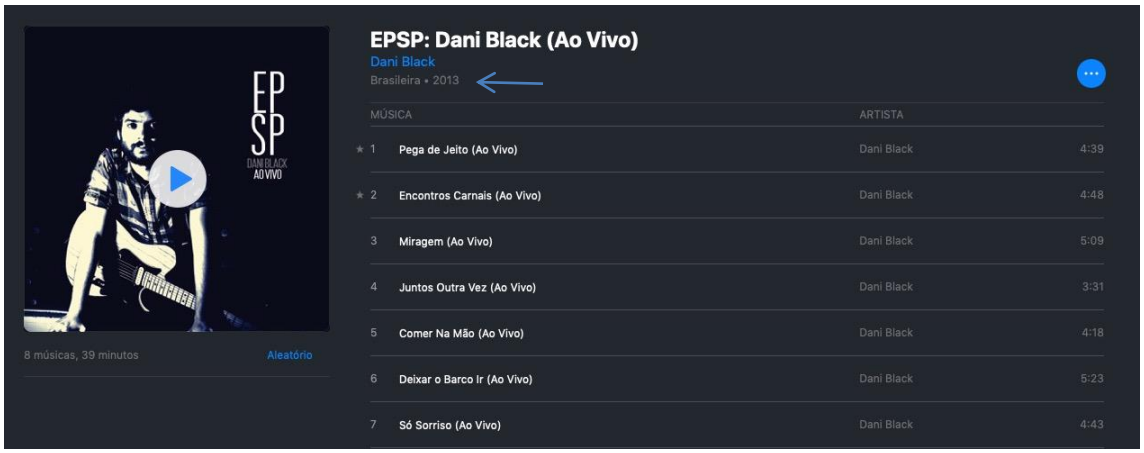


Figura 16- Imagem de entrada do EP *EPSP*

Figura 17 - Imagem de entrada do álbum *Dilúvio*

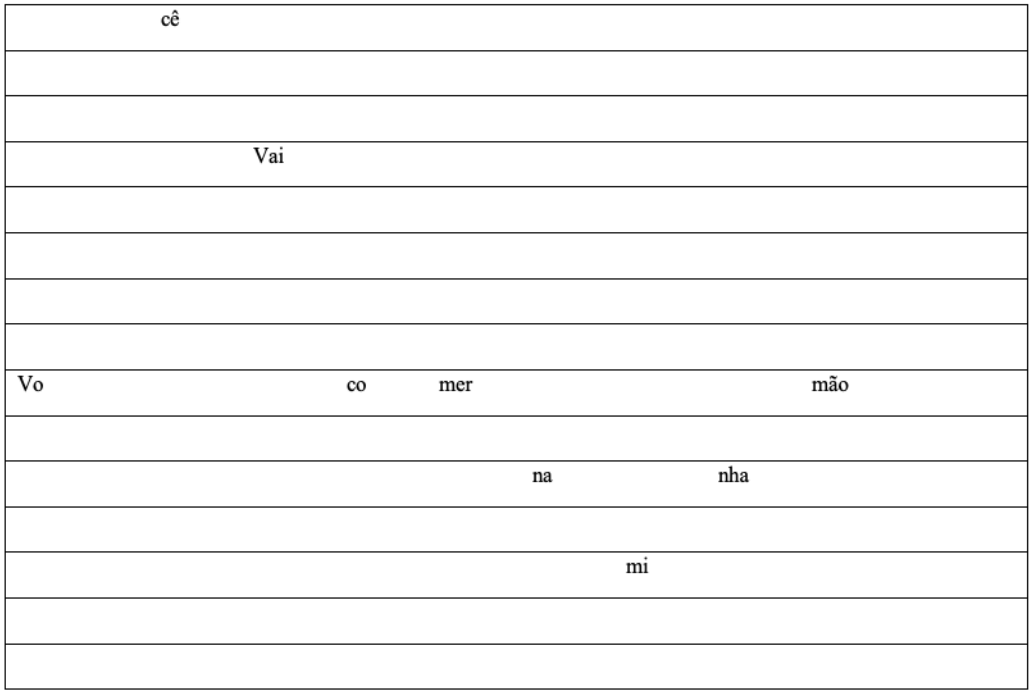
Sobre a canção

A canção vem nos dizer sobre um desejo de encontro, de conjunção afetiva. À promessa de amor, que precisa superar toda a /pagação/, entendida como índice de desconfiança e incerteza, soma-se um queixume, pelo qual o sujeito procura convencer seu interlocutor a por fim à distância, à separação, num gesto de entrega desmesurada às coisas do amor de fato. Ao apontarmos em forma de síntese o enredo que a canção nos apresenta, identificamos uma distância afetiva entre sujeito e objeto de referência. Isso poderia nos levar à aposta de que o regime de compatibilização entre letra e melodia seria o da passionalização. Todavia, a canção é para ser escutada. E, ao fazer isso, percebemos que estamos diante de uma compatibilização cujas evidências em sua superfície podem ser menos claras do que se imagina. Vejamos.

"Comer na mão" integra o álbum *Francisco Forró y Frevo*. Trata-se de um xote, comprometido com a pulsação e demais aspectos próprios desse gênero. O apelo ao corpo, à somatização, com uma percussividade incisiva, aspectos de renitência rítmica e melódica, instrumentação típica, tudo isso associado a um refrão, promete, ao contrário da suposição admitida linhas acima, uma compatibilização via tematização, não restando dúvidas sobre o tipo de enlace.

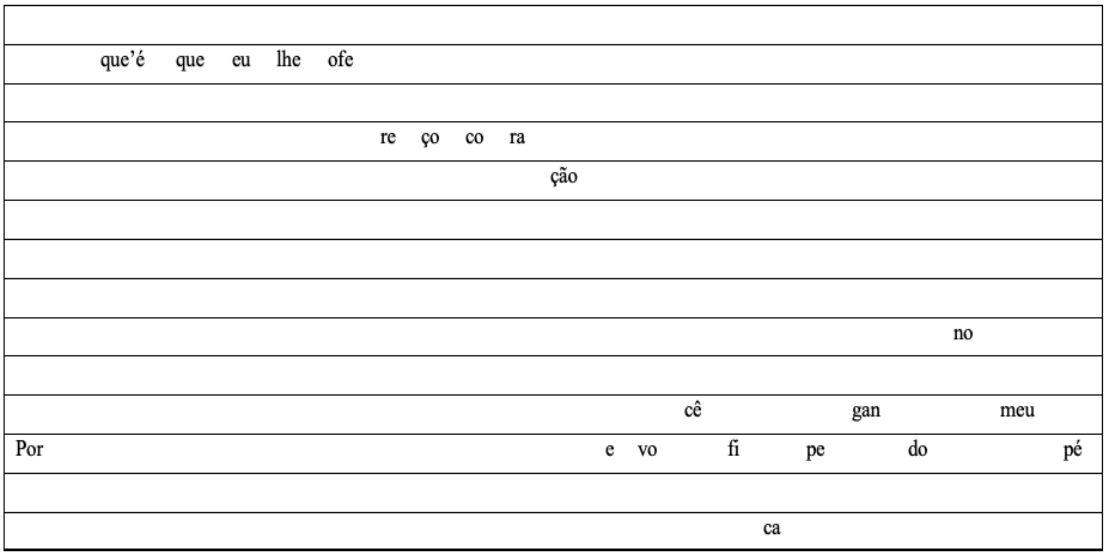
A exposição narrativa tem início com um salto de 5ª aumentada ascendente, seguido de outros dois saltos descendentes, de 3ª menor e 4ª justas, consecutivamente, abrindo a parte A da canção. Apesar de não serem os maiores saltos intervalares encontrados ao longo do percurso melódico, são elementos com capacidade de localmente presentificar uma marcação disfórica, evidenciando o estado disjuntivo do texto, aspecto central de A. O enunciador, num gesto ao mesmo tempo de ameaça e promessa, prenuncia um estado de coisas contrário ao que se apresenta naquele instante: /Você vai comer na minha mão/ e só vai passar fome se quiser/. O movimento descendente citado acima traz novamente a melodia para o seu ponto inicial (a nota Fá sustenido), que se estabiliza momentaneamente numa região mais grave da tessitura em função de uma oscilação melódica que ocupa os graus próximos. Os saltos ascendentes com subsequente ocupação gradual e descendente das alturas, rumo a uma contenção aparentemente tematizada, traz algo de arquetípico, no sentido em que tal forma se estabelece como modelo de contorno melódico reproduzido ao longo do percurso da canção. Semanticamente, diz sobre a promessa de felicidade que é garantida na

conjunção futura, representada pelo ciclo melódico, que promove uma ideia de comunhão e acomodação no ponto que é, ao mesmo tempo, o de saída e o de chegada: contra o afeto que se estende apenas por expectativa, o *topo* melódico do amor que se quer dar e do que espera ser sorvido é idêntico. E esse lugar é aquele onde se encontra o enunciador, espécie de provedor daquilo que o outro em comunhão consumirá fartamente: /Vai lambuzar/lamber o prato/. Nesse ponto, aparece o maior salto do percurso (13 semitons), que sucede o trecho lamurioso de A, onde existe uma espécie de incompreensão, ao menos retórica, do estado disjuntivo: /Por que é que eu lhe ofereço o coração/ e você fica pegando no meu pé?/. Este salto de 9ª menor realiza-se como gesto local intenso que fornece uma ponte entre o resmungo e a excitação, que toma o fim da exposição de B. É ao mesmo tempo um brado, que mantém a impressão oscilante entre a revelação de um afeto e uma espécie de rancor, de ressentimento discreto e insinuante por uma continuada distância de corpos e de sentimentos.



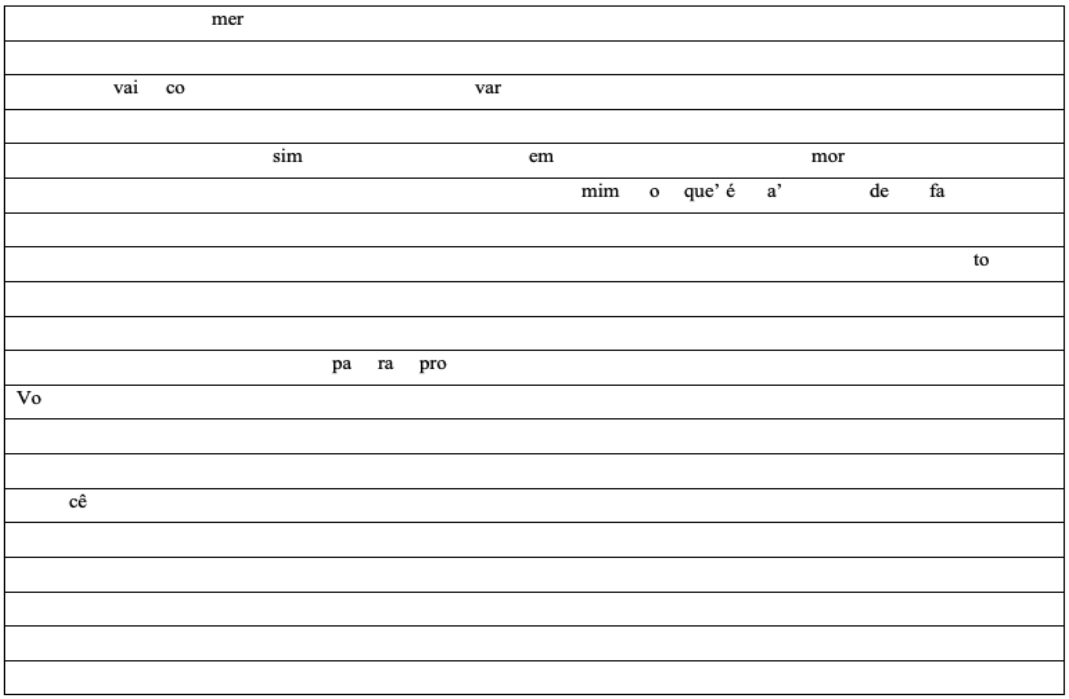
O tal elemento arquetípico, que julgamos guiar o percurso melódico, fica ainda mais claro no trecho exposto na figura abaixo. Ali podemos perceber a horizontalização da curva descendente, que, em nosso entendimento, retira o ímpeto passionalizador dos saltos que iniciam, via de regra, as frases, amainando as referências disjuntivas através de uma

espécie de abrandamento fórico, que parece esclarecer o projeto extenso de narrativa da canção, tal como adequar o texto às características estilísticas de um xote. Seguindo um gesto interrogativo iniciado de forma exaltada (/Por que é que eu lhe ofereço coração/), gesto intenso providenciado por um salto ascendente de 7ª menor, os ânimos se arrefecem, e, após um intervalo descendente de 5ª justa, outra marca intensa, a contenção melódica, passeia num percurso em ziguezague pela circunscrição de uma 4ª justa. Ao mesmo tempo, contém a energia disfórica e enfatiza uma expressão figurativizadora ao recorrer a uma locução corriqueira da fala (/e você fica pegando no meu pé/). Tudo isso acontece sem que haja uma euforização do texto, que em A parece permanecer numa contrariedade, num lamento que se inicia num "soluço" alto, frente a um recolhimento inconformado, contido, mas ainda disfórico.



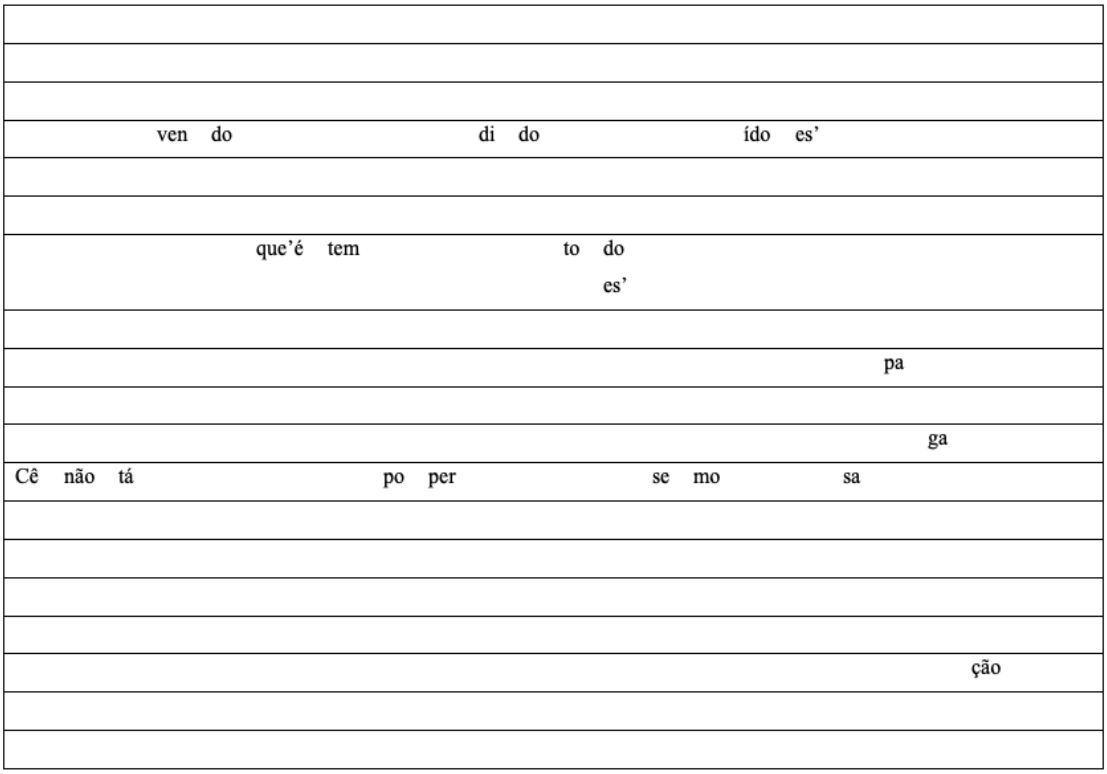
Parece mesmo que estamos diante de um arranjo semântico que busca equilibrar os regimes de passionalização e tematização no atar dos elos entre melodia e letra. Se o texto deixa claro que vivemos uma disjunção, intensificada pelos saltos e pela tessitura compreendida por dezenove semitons, as estratégias de amortização fórica nos oferecem um traço tematizador que nos leva à evidenciação de um regime misto de compatibilização. Frente à disjunção, temos, não como oposição, mas como elemento complementar, a celebração, que, por definição, se não euforiza completamente, apazigua os valores negativos da desunião. É possível que estejamos diante de um otimismo conjuntivo dada a força do

desejo apresentada pelo interlocutor quando, ao abrir a parte B da canção, nos diz em região aguda da tessitura: /Você vai comer sim/. E segue: /para provar em mim/ o que é amor de fato/. Neste caso, representando uma sensação de euforia, mas ao mesmo tempo indicando um apelo, algo da ordem da urgência, a melodia atinge a nota mais aguda do percurso (Fá sustenido oitavado), reforçando a partir de um gesto intenso a convicção juntiva que, ao ver a linha melódica recompactada, repousa no conforto da tônica (Si).



A parte C se inicia com retomada do padrão já identificado: salto ascendente com consequente ocupação descendente gradual da tessitura. Esse é o momento onde o texto apresenta a figurativização com mais contundência, recorrendo a trechos com coloquialidades e gírias atreladas a um regionalismo que o próprio xote aciona: /*Cê* não tá vendo/, /Todo esse *moído*/, /Essa *pagação*/, /*Passarim* preso vive de olho comprido/, /Pois não pode *avoar* não/. Também é o trecho onde ocorrem as incidências temáticas com maior nitidez, tal como o evidente movimento de concentração do trânsito melódico na região aguda, sobretudo no

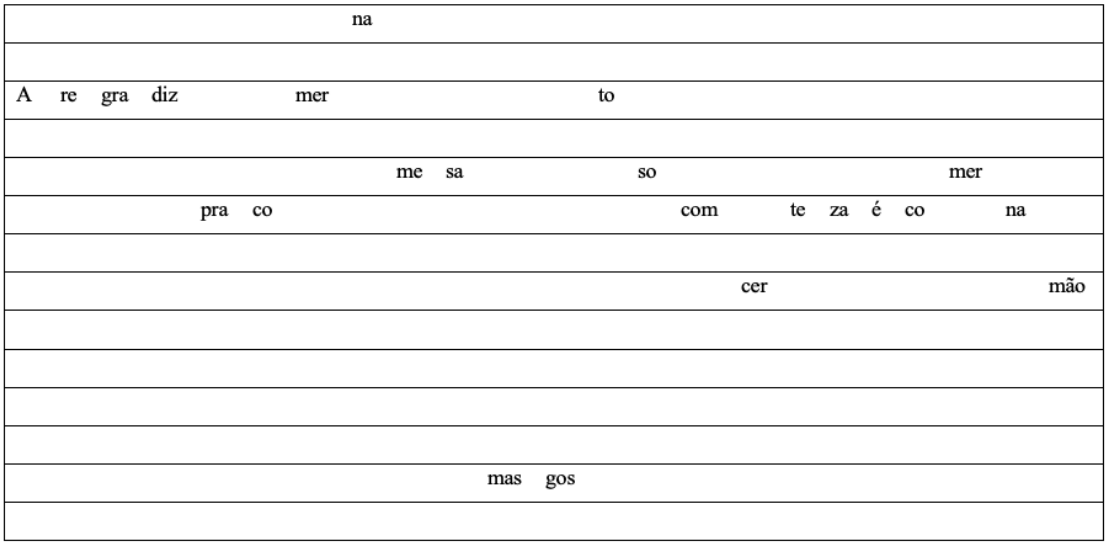
refrão, recurso que compete para a fixação mnésica própria das tematizações, que é onde desemboca o C.



O trecho acima tem seu desfecho com um intervalo descendente de 5ª diminuta que, em conformidade com o texto, chama atenção para uma "bronca" que se encontra subjacente à euforia. Os valores positivos passam a protagonizar a forma em evidente contraponto com o conteúdo. Trata-se de um gesto intenso que não deixa esquecer que sujeito e objeto do núcleo narrativo permanecem distantes, em meio a um diálogo de convencimento que se intensifica, submetido à rítmica do xote, aos recursos tematizadores de um refrão.

Por fim, o refrão exibe contenção melódica, evitando a expansão acelerada dos saltos, providenciando que não haja nenhuma espécie de desvio temático, usando de sua recorrência, para reiterar que o "comer" é um despejar-se na paixão, submetido ao desejo afetivo, carnal que, no caso, seria a melhor forma de usufruir de um amor prometido que quer ser proporcionado. De certo, trata-se da parte mais eufórica da canção, onde o elemento

passionalizador se retira de cena, para que haja a consumação do desejo e do amor, se não no plano do conteúdo, ao menos no plano da expressão.



O digrama acima representa a segunda exposição do refrão (o recurso da repetição é acionado em todas as partes da canção, reforçando o traço tematizador), onde, por uma alteração melódica pontual, que diferencia a exposição da reexposição, como um gesto intenso, atinge-se novamente a nota mais aguda da melodia, ocorrência que se dá quando da indicação de onde seria melhor "comer":/na mesa/. Enfatiza-se, assim, o desejo de que o amor vá além de suas regras ou contenções, inclusive aquelas de ordem moral, para se entregar a algo vigorosamente passional, libidinal, contrapondo-se ao seu viés polido, prudente. E isso nos faz pensar neste jogo, ou disputa, entre o comedimento temático e a força dramática da passionalização, que parecem se equilibrar de forma mais conflituosa do que harmônica, deixando escapar pela fresta de uma preposição (/na/) o desejo que desconstrói o pudor.

Chico César

Comportamento Vocal

Intérprete: Chico César
Andamento: 81 bpm
Tonalidade: Bm
Tessitura: 19 semitons
Instrumentação: violão, zabumba, triângulo, acordeom, samples
Forma: AABBC AABBC B'B'C'
Ano: 2008
Álbum: Francisco Forró y Frevo
Gravadora: EMI
Suporte: CD
Categoria: MPB

1. Você vai comer na minha mão
2. E só vai passar fome se quiser
3. Por que é que eu lhe ofereço o coração
4. E você fica pegando no meu pé?
5. Você vai comer na minha mão
6. Se lambuzar e lamber o prato
7. Você vai comer sim
8. Para provar em mim
9. O que é amor de fato
10. Você vai comer sim
11. Para provar em mim
12. O que é amor de fato

13. Cê num tá vendo que é tempo perdido
14. Todo esse moído
15. Essa pagação
16. Passarim preso vive de olho comprido
17. Canta tão doído
18. Pois não pode avoar não
19. O ser humano tem a mesma natureza
20. Vê tanta beleza
21. E abre o coração
22. A regra diz pra comer na mesa
23. Mas gostoso com certeza

24. É comer na mão
25. A regra diz pra comer na mesa
26. Mas gostoso com certeza
27. É comer na mão

28. Você vai comer na minha mão
29. E só vai passar fome se quiser
30. Por que é que eu lhe ofereço o coração
31. E você fica pegando no meu pé?
32. Você vai comer na minha mão
33. Se lambuzar e lamber o prato
34. Você vai comer sim
35. Para provar em mim
36. O que é amor de fato
37. Você vai comer sim
38. Para provar em mim
39. O que é amor de fato

40. Cê não tá vendo que é tempo perdido
41. Todo esse moído
42. Essa pagação
43. Passarim preso vive de olho comprido
44. Canta tão doído
45. Pois não pode avoar não
46. O ser humano tem a mesma natureza
47. Vê tanta beleza
48. E abre o coração
49. A regra diz pra comer na mesa
50. Mas gostoso com certeza
51. É comer na mão
52. A regra diz pra comer na mesa
53. Mas gostoso com certeza
54. É comer na mão

55. Cê num tá vendo que é tempo perdido
56. Todo esse moído
57. Essa pagação
58. Passarim preso vive de olho comprido
59. Canta tão doído
60. Pois não pode avoar não
61. O ser humano tem a mesma natureza
62. Vê tanta beleza
63. E abre o coração
64. A regra diz pra comer na mesa
65. Mas gostoso com certeza
66. É comer na mão
67. A regra diz pra comer na mesa
68. Mas gostoso com certeza

69. É comer na mão

Comecemos por aquilo que identificamos como nível físico, onde a apreciação de tessitura e extensão torna-se o ponto de partida para a identificação do comportamento vocal de Chico César. O intérprete percorre a tessitura da canção – como vimos, compreendida entre 19 semitons – buscando ao máximo deixar seu canto próximo da região de fala, mesmo com recorrentes idas ao agudo, algo que lhe exige arranjos específicos do trato vocal para que não se perca o traço figurativizador. Isso faz soar o berro, o esforço, desnudando os limites agudos da voz de peito, mas com uma energia contida, sem exorbitâncias. Elemento corriqueiro que é, tal traço pode ser experimentado em vários momentos da interpretação, tais como nos trechos: /Por que é que eu lhe ofereço o coração/, em 30" (linha 3); ou em 1'10", quando escutamos a frase /E abre o coração/ (linha 21). A escassez de vibratos e outros ornamentos deixa seu canto ainda mais figurativizado, exprimindo um aspecto de secura, que reforça ainda mais a força enunciativa do seu gesto. Talvez seja exatamente essa naturalidade, seguida de esforços pontuais, traço que também remete à fala eloquente, aquilo que nos faz ter a impressão de que lidamos com uma canção que possui extensão melódica menor do que realmente possui. À primeira escuta, renitências, acentuações e coloquialidade soam com mais força do que qualquer outro indício de ocupação vertical da tessitura, amplificando o que é tematizante e figurativizador, e, por conseguinte, abrandando aquilo que poderia impulsionar uma característica passionalizante. De saída, então, parece-nos que o intérprete desequilibra os elementos para que o ímpeto somatizador prevaleça.

Ainda buscando perceber as nuances do gesto vocal de Chico César, identificamos que o traço nasal é um elemento destacado e se mantém presente por toda a interpretação, incidindo também, por vezes, nos sons orais (linha 1, /Você/). Existe uma constante oscilação entre a oralidade e a nasalidade, algo que diz respeito ao nível técnico que comporta propostas de emissão da voz. O mesmo aspecto aponta para questões de ressonância e, também, carrega em si um elemento de identificação cultural. Podemos ilustrar sonoramente tal percepção, por exemplo, com o trecho que se inicia aos 2'16": /Cê num tá vendo que é tempo perdido/Todo esse moído/Essa pagação/ (linhas 40, 41, 42). A resultante sonora das características arroladas acima também diz respeito, claro, ao sotaque de Chico César, que, embora não seja o elemento que de fato nos leve a uma percepção mais acentuada da figurativização, agrega verdade enunciativa ao cumprir certa expectativa estilística que respeita o histórico de interpretações de xotes, muito ligados, claro, à fala nordestina. Expectativa essa que só se

justifica por um hábito, por um padrão de escuta do gênero, que possui forte vinculação com a cultura regional nordestina. Em resumo, tais elementos mais finalizações imprecisas nos apontam uma forma que adiciona poder de figurativização ao gesto.

Do ponto de vista técnico, é preciso dizer ainda que Chico, embora vá até os agudos mantendo o registro de peito e evidenciando certo esforço, também trabalha matizes de intensidade, que se contrapõem ao aspecto corriqueiramente ligado à compatibilização passional. Existe aí uma estratégia que ora incrementa ora reduz a intensidade, a dinâmica do canto, mas de forma gradual. Os inícios das seções A, por exemplo, sempre nos apresentam um canto contido, numa intensidade de fala, para só depois, de forma paulatina, chegarmos aos B's e C's, onde o incremento de dinâmica, associado à rota aguda, tende a revelar disforias. O fato é que todo esse jogo de dinâmicas nos traz aos ouvidos uma espécie de abrandamento da foria. Assim, evita-se a amplificação de contrastes, cria-se sensação de gradação, evitam-se picos fóricos, mantendo a perspectiva tensiva "evolutiva" e garantindo o caráter eufórico do percurso.

Trata-se, pois, de uma emissão bastante homogênea, recorrente, repetitiva, sem quebra de registros, o que contribui para o projeto de tematização da interpretação. Essa mesma homogeneidade parece conter os ânimos disfóricos, diminuindo a incidência passionalizante tão presente na análise da canção. Tal estratégia também pode ser escutada na articulação rítmica do intérprete, que se estabelece a partir de uma condução que fortalece a impressão tematizadora e, só em menor grau, como algo residual, o intérprete deixa transparecer acentuações da fala em seu canto. Numa aparição sutil, podemos perceber isso em 1'05", quando o enunciador nos diz que /o ser humano tem a mesma natureza/ e, discretamente, desvencilha-se do rigor métrico para finalizar a afirmação.

Chico, assim, dá voz a um *eu* narrativo que, frente às virtuais dificuldades conjuntivas, segue investindo na possiblidade de um encontro. E isso se mostra pela já mencionada regularidade interpretativa, que praticamente se abstém de ornamentos e mantém eventualmente alguma disforia nos saltos e no canto em região aguda. Mesmo assim, quando das notas mais altas, como já dito, vale-se de recursos de mitigação fórica. Embora haja metáforas e impressões que extrapolam o texto, o enunciador não parece querer se valer de pluralidades semânticas, justapondo, ao máximo, a letra e o seu significado. E tal proposta se vale de uma renitência interpretativa que faz transparecer uma postura convicta de um interlocutor que luta contra a disjunção efetiva. Na exposição e reexposição da canção, o intérprete exibe gestos praticamente idênticos, de afirmação e reforço, construindo uma identidade robusta entre melodia, letra e significação. Apenas na última apresentação do

refrão, numa brecha fórica, o enunciador contrai a intensidade (linhas 55 a 57). Ali, em 3’15”, a energia até então investida nas demais aparições desse mesmo trecho vê-se diminuída. Ao mesmo tempo, a entoação revela a voz que fala por meio da voz que canta e faz escapar uma queixa, algo que não pretende esvaziar sentido algum, mas parece se exaurir durante uma gesticulação insistente, que tenta seguir acreditando contra todas as evidências, na extinção daquilo que fora chamado de /tempo perdido/. A conjunção virtualmente celebrada pela condição de possiblidade deixa entrever a dificuldade e o receio. Assim, por um gesto intenso, figurativiza-se e passionaliza-se, revelando um estado de ânimo que ainda vacila. De fato, ainda que o gesto de Chico intensifique a porção eufórica do percurso, os traços figurativos subjacentes (sotaque, textos que são encerrados antes de finalizar a pronúncia etc.), de forma residual, mantém o aspecto disjuntivo presente, que não se vê anulado pelo apelo ao corpo. A regularidade interpretativa de Chico César entrega ao enunciatário um canto otimista que tende, em meio a uma disjunção enfraquecida, a se realizar ao menos na projeção de encontro entre o sujeito e o seu objeto de desejo.

O arranjo

O momento musical que abre a canção já anuncia o xote, marcado pela zabumba, triângulo, violão e um som sintetizado, elemento estético e sonoramente “estranho” ao universo desse estilo que, embora soe como um acontecimento musical distinto, dada a persistência e a constância, incorpora-se à sonoridade, mitigando seu, digamos, caráter de ineditismo. Dado suas constantes aparições, aqui e em outros eventos, efeitos sintéticos ver-se-ão incorporados à unidade sonora característica da interpretação de Chico César. Aos 13”, inaugurando um evento musical que complementa o acontecimento em curso, o acordeom se une aos demais instrumentos, ajudando a construir a unidade sonora que caracterizará a maior parte do percurso cancional. Este acontecimento apresenta, no aspecto rítmico, um evento que soa como uma demarcação, provocada por uma espécie de acentuação que prova uma ligeira interrupção, sem comprometer a sonoridade estruturalmente. Segue-se a isso a retomada das características sonoras do momento, marcadas pela incidência de ostinatos nos instrumentos percussivos e no violão. A referida demarcação ocorre aos 19”, quando zabumba e acordeom executam o mesmo gesto rítmico. O que marca o antes e o depois desse evento musical são exatamente os traços de reincidência, de circularidade da performance, que repete padrões e sustenta a tematização da proposta, valendo-se da mesma unidade sonora. Mesmo os efeitos,

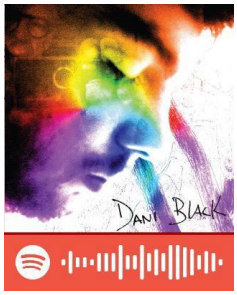
quando acionados, dada a forma de suas inserções, garantem regularidade, incidindo sempre no mesmo tempo do compasso, gerando previsibilidade. Entre 1’14” e 1’16”, percebemos uma exceção: quando a incidência do efeito sintetizado, que soa a cada dois compassos, deixa de incidir no compasso esperado, gerando um *gap* na proposta de previsibilidade sem, contudo, comprometer a regularidade da performance. Mesmo o acordeom, que terá a liberdade de executar fraseados ao longo da narrativa, em evidente diálogo com a voz, quando de sua entrada, entre 13” e 24”, também executa repetidamente o mesmo tema. E tudo isso, por adequação à lógica tematizadora, será retomado nas reexposições das seções, como veremos adiante. Entre 24” e 41”, quando a voz do enunciador já se faz presente, a unidade sonora se estabelece, e experimentamos um momento musical que se define pelas recorrências performáticas já apresentadas, acrescido de um acordeom que não soa preponderantemente ostinatos. Entre 41” e 56”, a unidade se mantém, e só podemos considerar que experimentamos um novo evento musical se admitimos o fato daquele mesmo acordeom passar a exibir renitências como ocorrência musical distintiva. Caso contrário, será preciso tratar tudo como um acontecimento único, iniciado aos 24”. A sutileza das alterações é que nos leva a fazer tal tipo de ponderação. Isso revela a homogeneidade expressiva que a versão nos apresenta. Aos 57”, temos uma ocorrência que nos faz compreender inequivocamente a presença de novo acontecimento musical, e isso se dá exatamente pela incorporação de mais um efeito sintetizado. Este soa nos contratempos a cada dois compassos, tal como as notas de um chimbal antes inexistente. Tais elementos somatizam ainda mais o percurso, doando movimentação e euforia ao refrão, criando uma proposta evidente de reforço da tematização a partir do arranjo.

De fato, o anotado até aqui reaparecerá na reexposição da canção, guardada a correspondência entre componentes presentes no arranjo e sua respectiva seção. É fato que discretas alterações performáticas promovem alguma distinção entre o A e o A’ ou entre o B e o B’, por exemplo. Contudo, não possuem força de alteração semântica ou estrutural e nem modificam os aspectos que até aqui foram anunciados. O projeto tematizador segue seu propósito e nos apresenta convocações somáticas a partir da performance dos mesmos instrumentos/efeitos. Optamos, então, abdicando de explicações redundantes, por apontar aquele evento que nos diz algo novo, deixando bem claro que, de resto, tudo acompanha o projeto de tematização.

Quando se chega aos 2’46”, temos um acontecimento que nos traz um elemento portador de novidade. Ali, resta zabumba, violão e acordeom, retirando-se da cena sonora

todo os demais “personagens” do arranjo. Os espaços querem, ao que parece, ser ocupados pelo *delay*, convocado à performance pelos instrumentos remanescentes da unidade sonora característica. Tal momento, ainda que conte com a condução somatizadora da zabumba, por contraste, consegue convocar traços de uma passionalização de fundo, que disputa no plano do conteúdo o protagonismo do projeto narrativo. O momento musical rarefeito remete à reminiscência, ganhando um tom onírico, que nos faz descolar, por um instante, da ancoragem proposta pelas repetições. Frente à convicção eufórica, experimentamos num átimo a desmaterialização das sensações conjuntivas, sem saber, de fato, se aquele momento nos leva ao exercício de rememoração de uma passado disjuntivo que se esvai e, portanto, se torna passado, ou se o enunciador vive ali apenas o sonho de um encontro – no fundo, irrealizável - com o seu objeto de desejo. O que de certo podemos afirmar é a ocorrência de uma minimização da euforia em concomitância com um pico de passionalidade. Logo em 2’56”, vimos o efeito sintetizado ser acionado, funcionando como um retorno da ancoragem ao presente do tempo e da realidade narrativa. Naquele instante, o efeito é índice de um anúncio que se quer antecipar: o retorno ao aqui-e-agora do projeto cancional. Em 3’04”, o mesmo item ancorador volta a soar renitente, convocando os demais instrumentos, aos 3’09”, a recompor a cena e a unidade sonora em sua integralidade, retomando o aspecto tematizado. Dali em diante, repete-se o projeto. Porém, esse se vê, então, afetado pela intervenção passional. As nuanças identificadas nas dinâmicas do canto dizem sobre uma matização do ímpeto, fazendo-nos suspeitar de que a convicção juntiva pode não ser mais a mesma. E compreendemos que o traço onírico, e tudo que ele representa aqui, esteve continuamente presente, seja por meio dos efeitos, seja por meio dos *delays,* residualmente, lembrando-nos de que existe, ainda, algo disjuntivo a interferir nos planos desse encontro que ainda não se deu.

Dani Black



Comportamento Vocal

Intérprete: Dani Black

Andamento: 63 bpm
Tonalidade: Cm
Tessitura: 17 semitons
Instrumentação: guitarra
Forma: A A B ~~B~~ C C B' ~~A B'~~ C' C'
Ano: 2011
Álbum: Dani Black
Gravadora: Som Livre
Suporte: CD, Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: Brasileira

1. Você vai comer na minha mão
2. E só vai passar fome se quiser
3. Por que é que te ofereço o coração
4. E você fica pegando no meu pé?

5. Você vai comer na minha mão
6. Se lambuzar, lamber o prato
7. Você vai comer sim
8. Para provar em mim
9. O que é amor de fato

10. Você (...) na minha mão
11. Só vai passar fome se quiser
12. Por que é que te ofereço o coração
13. E você fica pegando no meu pé?

14. Você vai comer na minha mão
15. Se lambuzar, lamber o prato
16. Você vai comer sim
17. Para provar em mim
18. O que é amor de fato

19. Cê não tá vendo que é tempo perdido
20. Todo este moído
21. Esta pagação
22. Passarinho preso vive de olho comprido
23. Canta tão doído
24. Mas não pode voar não

25. O ser humano tem a mesma natureza
26. Vê tanta beleza
27. Abre o coração
28. A regra diz pra comer na mesa
29. Mas gostoso com certeza
30. É comer na mão

31. A regra diz pra comer na mesa
32. Mas gostoso com certeza

33. É comer na mão

34. O que é amor de fato
35. Cê não tá vendo que é tempo perdido
36. Todo este moído
37. Esta pagação
38. Passarinho preso vive de olho comprido
39. Canta tão doído
40. Mas não pode voar não

41. O ser humano tem a mesma natureza
42. Vê tanta beleza
43. Abre o coração
44. A regra diz pra comer na mesa
45. Mas gostoso com certeza
46. É comer na mão

47. A regra diz pra comer na mesa
48. Mas gostoso com certeza
49. É comer na mão

50. A regra diz pra comer na mesa
51. Mas gostoso com certeza
52. É comer na mão

Dani Black, em boa parte da sua interpretação, canta numa região aparentemente confortável. Em alguns momentos, dada a opção pelos agudos, observa-se certo esforço e energia, que não chegam a comprometer a naturalidade, mas impactam foricamente o percurso entoativo. Nas partes mais agudas, aparentemente, utiliza-se de uma tensão laríngea, o que faz incrementar a sensação de esforço, trazendo uma espécie de "aridez" à entoação. Escutamos isso entre 17" e 19", linha 3: /Por que é que te ofereço o coração/. Temos a ideia de um canto que precisa às vezes gritar, soar distante, e, por isso, requer energia e projeção. Assim, durante o percurso das alturas, Dani Black mantém seu canto sempre no registro modal. Quando atua na região mais aguda, como dito acima, tende a manter o "registro de peito". Supostamente, o músculo cricoaritenoideo (CT) vê-se acionado sem consequente relaxamento do tiroaritenoideo (TA), arranjo que ajuda a providenciar a sensação de esforço que identificamos logo no primeiro parágrafo. Quando apontamos para uma condição de possibilidade o fazemos pelo fato de não termos, obviamente, condições de observação técnica da fonação que foi registrada na versão.

No comportamento vocal de Black, não se nota quebra alguma de registro. Em certos momentos, podemos perceber que há uma diminuição da energia, identificada por um

jogo de intensidades e dinâmicas, que podemos escutar, por exemplo, aos 23", quando do fim da frase:/ E você fica pegando no meu pé/. Aqui, o enunciador revela certo esgotamento dos ânimos frente à incompreensão da distância afetiva. O mesmo gradiente de dinâmica pode ser experimentado em 1'46", linha 31, no início da frase: /A regra diz pra comer na mesa/. Aqui, ao mesmo tempo em que tende à dramaticidade, respeita o aspecto figurativizador. Por outro lado, no extremo agudo da tessitura, a voz revela granulações sem que se altere o registro. É o que escutamos em 1'24", linha 22: /Passarinho preso vive de olho comprido/. Tanto o esforço de emitir o agudo num registro de peito, quanto de transitar por regiões mais graves com pouca energia, impacta disforicamente o plano de expressão, providenciando recrudescimento e exorbitâncias que trazem ares passionais, ainda que tais direções tensivas se apresentem às vezes de forma comedida. Parece mesmo um enunciador apaixonado, que oscila entre as dores causadas pela distância imposta pelo seu objeto de desejo e a celebração de algo que parece estar por vir. E, isso, no cômputo dos traços significativos apresentados pelo seu comportamento vocal, faz realçar a porção disfórica contida no projeto de compatibilização da canção, deixando-a, por este aspecto, mais afeita à revelação dos valores fóricos negativos. Todavia, como veremos adiante, a proposta de articulação rítmica, somada ao arranjo, busca reequilibrar a relação entre tematização e passionalização, procurando recuperar a proposta, a ideia inicial, do cancionista.

A voz de Dani Black conta com forte presença de harmônicos agudos, mas também com um traço anasalado e com metalizações recorrentes. Isso tem razão timbrística, mas também se explica por critérios de ressonância. Black faz uso constante, principalmente, dos ressoadores frontais, com várias intercorrências anasaladas. Ligeiras posteriorizações ocorrem apenas nas partes de contenção de dinâmica, que incidem sobre os trechos mais graves, entendido como elementos locais, que reforçam critérios de intensidade, respeitando a intenção da porção disfórica do percurso. No que diz respeito à emissão, o intérprete deixa aparecer certos ruídos, imperfeições da voz, que colaboram com a rascância e com a verdade enunciativa da narrativa. Escuta-se isso em 1'02":/ Você vai comer na minha mão/; ou em 2'42": /Canta tão doído/. Neste último caso, tais traços revelam a dor que pui, que se externa no ruído, na vacilação, desconstruindo a metáfora e identificando onde, de fato, a dor dói. Voltando àquilo que diz respeito às metalizações, entendemos que tal comportamento nos permite significá-lo como algo que compete para deixar a entoação mais clara e direcionada, corroborando a figurativização recessiva, acionando critérios de inteligibilidade textual que aproxima o gesto das características da voz falada (ou do grito, advindo do sofrimento). Isso aciona uma porção de coloquialidade supostamente desejada pelo projeto interpretativo.

Ainda, dado que a canção original é um xote, a voz metalizada e anasalada, quase rascante, confere adequação à tradição interpretativa desse gênero, que carrega originalmente um sotaque que territorializa o projeto narrativo a partir da identificação da voz do povo de um lugar.

Passemos ao aspecto rítmico, como prometido anteriormente. O intérprete imprime em sua gesticulação a pulsação distintiva de um xote. Em certos momentos, prolonga determinadas notas em conformidade com o projeto extenso disfórico, como aos 39": / O que é amor de fato/. Frente ao amor verdadeiro, temos aí um signo de dor, que também se extende enquanto persiste a distância entre sujeito e objeto. Noutros momentos, acentua ainda mais as consoantes, convocando o estímulo somático, como num apelo ao corpo, e não mais à consciência: é a peleja do desejo diante da razão. Podemos perceber isso aos 17" :/Por que é que te ofereço/; em 1'20": /todo este moído/; e com mais clareza nos refrãos, que ganham a presença do coro, ajudando a ratificar a regra, mas a delícia de experimentar a conjunção desregrada. É preciso ainda dizer que, num momento pontual, surge a opção por um gesto agógico, que pode ser considerado como um recurso figurativo. Esse gesto local ocorre entre 50" e 52":/Só vai passar fome se quiser/. Dado sua direção descendente, traz consigo uma acepção asseverativa, que garante a felicidade, mais uma vez acompanhada de uma segunda voz que pede *mais* aproximação e *menos* distância.

Percebe-se, pois, que é exatamente no parâmetro de articulação rítmica que Black busca mitigar aquilo que em seu gesto nos leva a uma maior sensação disfórica, imprimindo em seu comportamento vocal um alento tematizador. Tudo isso, sem perder de vista a necessidade de uma oralização convincente, faz revelar a qualidade emotiva passional tematizada do intérprete. Sem essa articulação do texto verbo-melódico, de fato, os traços passionais desiquilibrariam a balança fórica para o lado dos aspectos disjuntivos, e a sensação de que o /amor de fato/ não tem chances de se consumar sobressairia a qualquer virtual possibilidade do encontro.

Mesmo com a afirmação acima, parece-nos que a materialização da compreensão do cantor ante os conteúdos da composição evidencia mais o estado disfórico do que o seu contrário. Black faz isso desequilibrando e reequilibrando constantemente alguns parâmetros emissivos (emprego de nasalidade, contrastes de intensidade, exposição de asperezas vocais) e rítmicos (articulação imprecisa, destaque consonantal), reforçando os elos de melodia e letra contidos na composição, mas fazendo sobressaltar com mais vigor os valores negativos. Isso acontece não por haver a produção de novos elos, mas pela incorporação de uma lente que amplifica a dimensão fórica ao soar com frequência, recorrentemente, apogiaturas e

portamentos, que trazem um ar passional e dramático à situação. O lamento, a declaração de amor exorbitante, a justificativa e proposta de um desbunde amoroso soam claramente através destes ornamentos, quase sedutores. A escolha pela tonalidade ajuda a incorporar o traço dramático, o apelo, mas também certa urgência. Enquanto isso, a forma evidencia um pedido de reparação, de reconciliação, quando, após o solo, retorna na última frase do A (/o que é amor de fato/) e refaz B e C, sendo este justamente o momento quando os elementos rítmicos aparecem com mais força, convocando o desejo como arma decisiva para a reconciliação proposta adiante. Uma malemolência contida nos ornamentos também parece reforçar a proposta de conjunção, digamos, atrevida que a letra comporta.

O arranjo

Tal como vimos na análise do comportamento vocal de Dick Farney, que ao piano interpretou "Marina", o canto de Dani Black está acompanhado apenas de sua guitarra. Voz e um único instrumento marcam o acontecimento musical em ambos os casos. A fórmula de canto acompanhado é o que também caracteriza a "Comer na mão" de Black. Dado que se trata de uma melodia acompanhada, tomamos a versão como composta de um único acontecimento, tal como nos autorizou Willy Corrêa de Oliveira, o que nos levará a subdividi-la, de acordo com categoria proposta na fase de instrução metodológica e conceitual, em eventos musicais.

A guitarra estabelece desde o início a sonoridade que assina a canção. Escutamos elementos que durante a performance nos fazem pensar em distintos eventos musicais, alguns mais significativos do que outros. Interessa-nos aqueles que, provenientes de variações performáticas no próprio instrumento, interferem direta ou indiretamente no atar entre elemento musical e gesto vocal.

O primeiro evento vai do início do fonograma até os 7". Ainda que breve, aparecendo antes mesmo da entrada da voz, essa ocorrência é de grande importância, porque instala o padrão de condução rítmica. Esta, ocasionalmente, será entrecortada por frases, por outras interveniências também rítmicas, interrompida por convenções, mas continuará soando como algo projetado para acontecer infraestruturalmente: inaudível, mas sensivelmente presente. Trata-se de um traço que, mesmo sem estar dado à percepção direta, sabemos que está lá, contínuo, conduzindo a performance em dimensão virtualizada, além de instalar

recorrência e previsibilidade. E é exatamente essa previsibilidade que nos importa agora, pois ali está a condução do xote, numa escala minimal, que anima o aspecto eufórico, ajudando a equilibrar a tendência de se ter mais passionalidade na voz de Dani Black. E tal é a força desse efeito de recorrência que entre 7" e 9", após fraseado que antecipa e convoca a voz do intérprete, a condução é retomada e se vê novamente entrecortada entre 20" e 22", tudo isso sem que duvidemos de que ela, a condução, mesmo quando a guitarra a abandona para performar o ornamento, está por ali guiando o processo de somatização. Uma pausa ocorre exatamente aos 22" e dura até 25", apontando um gesto intenso que deixa soar a voz quase extinta, trazendo na soma um acréscimo disfórico à canção. A retomada da condução e da voz recobra os ânimos e a perspectiva tematizadora, que emerge exatamente do encontro entre voz e guitarra. Como algo que ocorrerá outras vezes ao longo da versão, fraseados melódicos e alterações rítmicas pontuais incidem sobre a condução-mestra sem que ela deixe de ser, como explicamos, "ouvida". O recurso de acionar pausas como incremento disfórico também será utilizado para apontar eventos musicais. Veja, por exemplo, em 47" e 48", onde, mais uma vez, o gesto localizado que implica em deixar soar apenas a voz passionalizada acresce disforia ao percurso cancional. A ocorrência em que experimentamos a interrupção da condução, inclusive em sua não-presença, ocorre entre 50" e 52", ocasião em que a guitarra segue a tonicidade textual da frase /só vai passar fome se quiser/, e o intérprete elabora um gesto vocal que abandona o rigor métrico para garantir a figurativização do trecho. Aos 53", a condução retoma e segue com sua função até 1'17", sustentando variações performáticas que sinalizam fechamento de frases, encerramento estrófico e que buscam também dar movimento, além de criar novos itens num arranjo, como vimos, absolutamente enxuto. Certas interveniências performáticas são capazes de criar semanticamente algo novo, como acontece, por exemplo, quando, em 1'09", uma dessas ocorrências incrementa a chamada daquilo que se deseja, em forma de vocativo, doando energia e força à asserção que se apresenta ali: ↓/Você vai comer sim/. Entre 1'17" e 1'23", instala-se um novo evento, que se descola da condução, que até então amparou o percurso. Vimos ali um convite ao corpo, um elemento que pulsa distintamente e euforiza o percurso. E isso ocorre exatamente quando o texto diz sobre /tempo perdido/, /pagação/, invocando valores fóricos negativos. O arranjo, neste caso, mitiga tais traços e busca manter a regularidade temática com a incidência dessa outra condução amparada em ostinatos, que, por sua vez, dará lugar, logo em seguida, à antiga, quando chegarmos em 1'24". Dali em diante, até 1'46", observamos incidências semelhantes às já vistas, como já dito. De relevante e novo, apenas a abertura de vozes (todas

do próprio Black), que se veem incorporadas ao arranjo, encorpando a sonoridade e liberando a guitarra para executar outros fraseados rumo ao refrão. Existe nesse trecho um acréscimo de energia, de *mais* tensividade, que, valendo-se da previsibilidade da condução, coaduna com o texto, sinaliza a conjunção, instante que se vê eivado de ingredientes eufóricos. Entre 2'02" e 2'27", a guitarra sola, sob/sobre o silêncio da voz, respeitando a demarcação rítmica da condução originária. Entre 2'31" e 2'37", a segunda condução, que já fora mencionada, é novamente acionada sob o mesmo trecho lítero-musical, evocando uma repetição que de fato ocorrerá. Isso, pois, dali em diante, experimentaremos aquilo que já havíamos experimentado quando de sua aparição na primeira parte da canção, evento que faz a condução primeira voltar e se reinstalar. Enquanto isso, a abertura de vozes reforça o que a /regra diz/, e fraseados e outros elementos, pontualmente, aparecem na performance da guitarra, ratificando a quadratura. Tal situação incrementa tensivamente o percurso, que desemboca num refrão somatizado, eufórico, onde a guitarra dialoga com as vozes, aquiescendo às normatizações das supostas regras conjuntivas. Logo, fecha-se o percurso num acorde diminuto, que parece mesmo querer sintetizar o equilíbrio tenso entre euforia e disforia, tematização e passionalização, entre a conjunção desejada e movida pelo afeto e a disjunção que, se não duvida, põe em suspeição a validade daquilo que significa estar junto.

Chico César e Dany Black

No que diz respeito às análises anteriores, e seguindo para uma compreensão mais ampla de ambas as vozes, podemos suscintamente dizer que o gesto vocal de Dani Black mostra-se mais passionalizado do que o de Chico César, e isso porque este nos entrega aos ouvidos um cantar mais regular, que abre mão de ornamentos e de outros recursos interpretativos, modelando uma atitude vocal que constrói sua pertinência através de uma constância interpretativa marcante em sua obra, e não apenas em "Comer na mão". O gesto vocal de Black, por sua vez, comporta contrastes, deixando aparecer exageros e sutilezas, valendo-se de ornamentos e saídas interpretativas que nos fazem acreditar que a construção do seu comportamento vocal, para além da canção analisada, passa por um processo generoso que incorpora e mistura aquilo que o influencia esteticamente. Numa associação com a genealogia do canto popular, percebemos em sua gestualidade uma visada tropicalista, capaz de encontrar espaço para fazer soar juntos, na mesma voz, o "eu", o "outro", o "novo" e o

"velho". Seu canto dialoga com o presente e incorpora meneios, por exemplo, da cultura *pop*, que estão atrelados inicialmente a um espírito criativo distinto daquele que marca originariamente o universo da canção brasileira. Ao mesmo tempo em que adota elementos expressivos de outras culturas, também aciona acessórios dramáticos que nos parecem próprios de um momento pré-bossa nova. Dani põe tudo isso a serviço de uma voz entregue ao seu próprio tempo, cuja missão é dizer, convencer e, plasticamente, criar uma interpretação que possa trabalhar com uma paleta ampla, no que concerne à expressão emocional. Em resumo, Dani Black é um cantor do seu tempo: faz o seu canto dialogar antropofagicamente com a tradição, deglutindo o que é daqui e de alhures e tornando próprio tudo aquilo que, por ventura, seja distante e estranho ao canto popular brasileiro. Isso explica a incorporação dos tais contrastes – algo recalcado pelo filtro bossanovista e redimido pela etapa tropicalista –, tal como de determinados ornamentos ao seu comportamento vocal. Sua ligação com gestos vocais próprios da vanguarda paulista também o autoriza a arriscar, a criar propostas enunciativas menos apegadas a uma fórmula estética e mais afeitas às formas, por vezes, erráticas da fala cotidiana. Assim, seu gesto traz exorbitâncias sem perder a verdade enunciativa.

Chico César também bebe da matriz tropicalista, traço que é mais nítido em seu papel de compositor popular. Como intérprete, percebe-se um comportamento vocal regular, onde os aspectos regionais de sua fala transbordam e inundam a voz que canta. Esse seu cantar utiliza-se do sotaque e do despojamento interpretativo para emitir um traço figurativista marcante, evidenciando um compromisso firmado com o plano do conteúdo. Isso nos faz pensar que o comportamento vocal de Chico César recupera aquele historicamente ligado a um regionalismo específico, que, principalmente, depois da mistura tropicalista, fora incorporado ao tronco estruturante do que estamos chamando de tradição da música popular brasileira. Assim, nota-se seu vínculo com a geleia geral da tropicália, mas também com a forma expressiva cultivada pelos bossanovistas, que expurga excessos em prol da verdade enunciativa.

3.5 - “Sorte” (Celso Fonseca e Ronaldo Bastos)

A canção “Sorte” foi gravada pela primeira vez por Gal Costa, ocupando a primeira faixa do lado A do LP *Bem Bom*, lançamento da RCA Victor no ano de 1985. *Bem Bom*, ao contrário dos trabalhos anteriores, não conta com canções de Caetano Veloso, que, no entanto, se faz presente ao dividir com Gal os vocais de “Sorte”. A canção divide com “Um dia de domingo” (Sullivan e Massadas) o maior sucesso radiofônico daquele álbum que abriga gêneros e estilos variados, deixando soar dicções como as de Arrigo Barnabé, Carlos Rennó, Cazuza, Marina Lima, Roberto Carlos, Djavan, Gonzaguinha e Chico Buarque.

Na presente pesquisa, dados os protocolos e filtros já explicitados, tomamos as versões de Tiago Iorc e Ney Matogrosso como alvo de nossas análises. Importa, aqui, destacar um ponto: o fato de Tiago Iorc, nome ligado à nova geração, ter regravado a canção antes de Ney Matogrosso, cantor que integra um recorte geracional pregresso. Contudo, tal peculiaridade não nos causa qualquer espécie de empecilho ou obstrução. Pelo contrário, revela a dinâmica de reconstrução contínua da tradição que não opera necessariamente por linearidades.

A versão de Ney foi gravada e lançada como *single* para integrar a trilha sonora de uma telenovela no ano de 2018. O artista notabilizou-se ao longo da carreira por entregar a sua interpretação a uma diversidade estilística, o que faz denotar sua voz plural, a serviço das canções, sejam elas sambas, rumbas ou rocks. Tudo isso se mostra presente, de fato, mas sem que haja qualquer comprometimento da conexão que Ney sustenta, sem vacilo, com o universo da canção brasileira, mais especificamente aquele ligado à sigla MPB. Sua aparição, como é sabido, ainda no grupo Secos & Molhados, ocorre em meio ao sopro contracultural que invadiu a música popular, via tropicalismo, nos estertores da década de 1960, e que seguiu percorrendo os anos 1970 afora. Ney participa dos dois primeiros LPs dos Secos & Molhados, gravados pela Continental, respectivamente, em 1973 e 1974. Se o grupo utilizou de elementos claramente inspirados no rock e no folk – insumos externos, distintos daqueles próprios da tradição da música popular brasileira – , a carreira solo de Ney Matogrosso, paulatinamente, foi se afinando e se vinculando ao universo da MPB. Isso se deu sem que seu gesto omitisse os entrecruzamentos de influências, marca muito particular de sua atuação como intérprete da canção popular. Tal acomodação no percurso da tradição fica nítida quando observamos as categorizações de seus álbuns na plataforma à qual recorremos para a

pesquisa[62]. Os LPs da década de 1970, mais especificamente aqueles lançados entre 1975 e 1980, trazem como operador de categorias a *tag* "Brasileira". De 1981 em diante, todos os seus álbuns são apontados como pertencentes à MPB[63].

Por sua vez, Tiago Iorc não pode ser associado de forma imediata à sigla. Sua biografia aponta um início de carreira[64] ligado ao universo musical anglófono. O álbum Zeski[65], lançado em 2013, foi o primeiro a apresentar uma mistura de influências, com canções entoadas em inglês e em português. Naquele momento, com aquele trabalho, conhecidos redutos da MPB, eventos e rádios especializadas passaram a incorporar no *setlist* algumas canções do artista, acabando por sugerir alguma filiação/aproximação com a tradição cancional popular brasileira. Apenas em 2015, com o álbum *Troco Likes*, quando Iorc lança um primeiro trabalho totalmente cantado em português, sua associação com o universo da música popular fica estabelecida. Compete para isso, também, a força de localização estética e comercial que parcerias, como as realizadas com Maria Gadu[66], Dani Black[67] e Milton Nascimento[68], por exemplo, são capazes de promover. Uma espécie de chancela vinda deste último fica muito clara com o relato a seguir. Numa entrevista, onde foi-lhe solicitado realizar uma apreciação sobre a produção de música popular brasileira na atualidade, Milton Nascimento avaliou mal a produção articulada pelo "*mainstream* do mercado nacional, consumido pela massa" [69]. Ao buscar esclarecer sua consideração por meio das redes sociais, explicou que apenas Maria Gadu e Tiago Iorc podem ser tomados como contraexemplos de artistas que transitam pelo *mainstream*, integrantes da nova geração da música popular brasileira, e portam bons produtos, boa música. De resto, segundo Milton, os trabalhos que merecem elogios são independentes, ligados às formas alternativas de produção.

Todavia, embora Iorc admita certa influência da tradição musical brasileira, e assim, vez por outra, tenha suas canções identificadas como pertencentes ao universo da MPB, o artista se posiciona (ou é posicionado) nas plataformas, principalmente, como

---

[62] Para acesso às categorizações, relembrando, utilizamos a Apple Music, plataforma que oferece maior quantidade de informação e acesso mais facilitado aos metadados.
[63] O CD *Batuque* de 2001(Universal Music) surge como exceção, já que está categorizado como "Mundo". É curioso, pois se trata de um trabalho dedicado às primeiras gerações de compositores populares brasileiros, tais como Dorival Caymmi, João de Barro, Zequinha de Abreu, Almirante, Joubert de Carvalho, chegando à Assis Valente e Synval Silva.
[64] Seu primeiro álbum foi lançado em 2008 pela Slap.
[65] Slap/Som Livre.
[66] Canção "Música Inédita", álbum Zeski (2013).
[67] Canção "Amar sem Onde", EP *Sigo de volta* (Slap/Som Livre), 2016.
[68] Canção "Mais Bonito não Há", canção de Iorc e Nascimento, Digital Single, 2017.
[69] Relato feito na página oficial do artista no Instagram, dia 22/09/2019. https://www.instagram.com/p/B2uSBSXBZPA/?igshid=yjsyculapyln acessado em outubro de 2019.

intérprete e compositor *pop,* gênero que o acompanha de forma inequívoca. Isso, porém, não impede que estratégias de vinculação operadas pelas plataformas de *streaming* musical também o associem às *tags* indicadoras de música popular brasileira, a saber: MPB e Brasileira. Vejamos as indicações de categoria contidas nas imagens abaixo:

Figura 18 – Imagem de entrada do álbum *Umbilical*

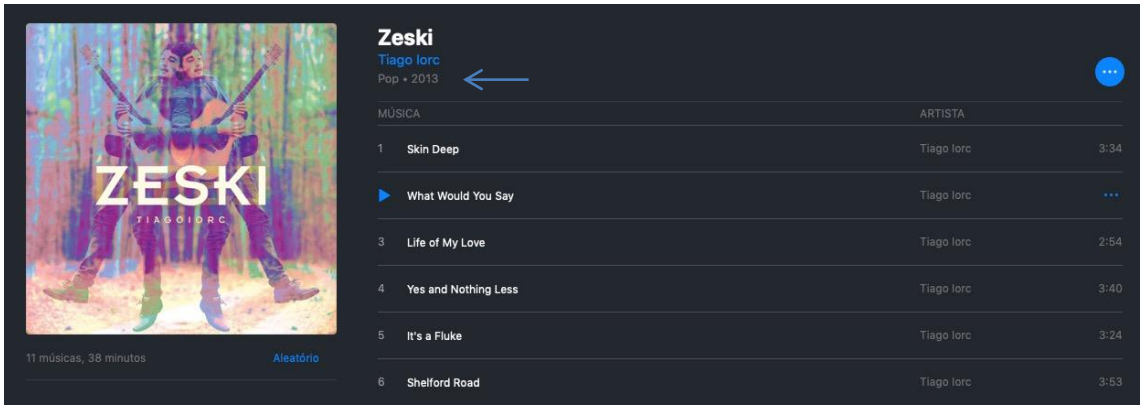


Figura 19 – Imagem de entrada do álbum *Zeski*

Figura 20 – Imagem de entrada do álbum *Troco Likes*

Figura 21 – Imagem de entrada do álbum *Reconstrução*

Figura 22 – Imagem de entrada do single "Mais Bonito Não Há"

Figura 23 – Imagem de entrada do single "Tempo Perdido"

Figura 24 – Imagem de entrada do EP *Sigo de Volta*

Figura 25 – Imagem de entrada do single "Bang"

Figura 26 – Imagem de entrada do single "Sorte"

Mesmo diante da predominância da etiqueta *pop*, o fato de o artista se filiar ao universo da canção popular, de forma direta ou indireta, autoriza-nos a elegê-lo como alvo de nossas análises, que buscam, como já se sabe, a identificação do *modus loquendi* de uma nova geração que se vê associada ao universo cancional da música popular brasileira. E Iorc, ao menos quantitativamente, destaca-se como o integrante com a maior visibilidade midiática do recorte geracional com o qual lidamos. Em sua página oficial do Youtube, são mais de 1,8 milhão o número de inscritos. Um número superior a 60 vídeos publicados naquele canal conta com mais de um milhão de visualizações. Destes, cinco ultrapassam o número de 10 milhões de *views*. O recordista de visualizações é o clip oficial da canção "Amei te Ver", com 113 milhões de acessos. A conta de Iorc no Spotify possui mais de 2 milhões e 500 mil ouvintes mensais. Sua canção "Coisa linda" já foi reproduzida mais de 52 milhões vezes. "Amei te Ver", aparece logo em seguida com 43 milhões de acessos[70].

Sobre a canção

A canção "Sorte", como vimos, gravada originalmente por Gal Costa[71] e Caetano Veloso, ainda na década de 1980, apresenta um típico modelo de compatibilização via tematização. Sua regularidade ganha nitidez plena na observância de suas simetrias. E isso se revela pela repetição da forma, pelo respeito prosódico, pela circularidade na exposição dos elementos, pela estrita adequação à quadratura, por um refrão que se apresenta como aspecto central da canção. Ainda, vimos a melodia se exibir horizontalmente pelo percurso, criando

[70] Números obtidos por acesso às contas em setembro de 2019.
[71] Primeira faixa do álbum *Bem Bom*, de Gal Costa, gravado pela RCA Victor, lançado em LP no ano de 1985.

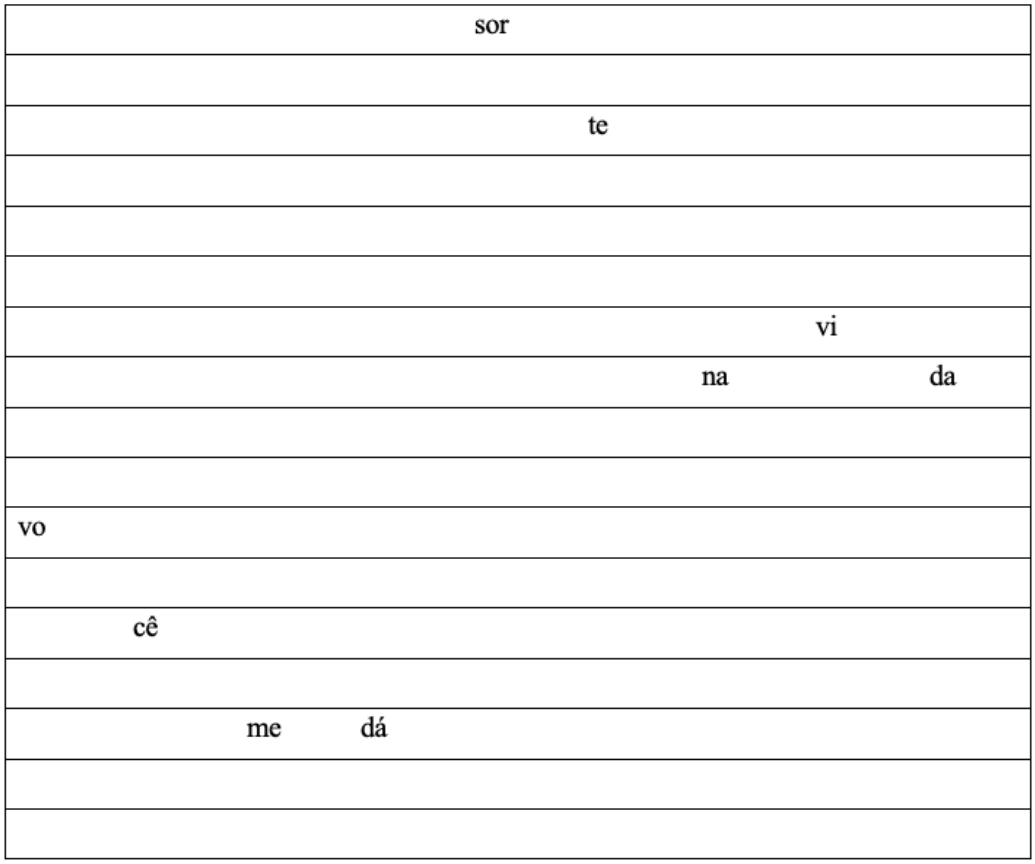
temas e renitências, operando evolutivamente, principalmente, por graus imediatos e intervalos consonantes, que nos dão uma condição de previsibilidade plena. Tudo competindo para ganhos eufóricos, que celebram a /sorte/ daquele amor.

Tu vo
do que cê
de bom me
fi zer

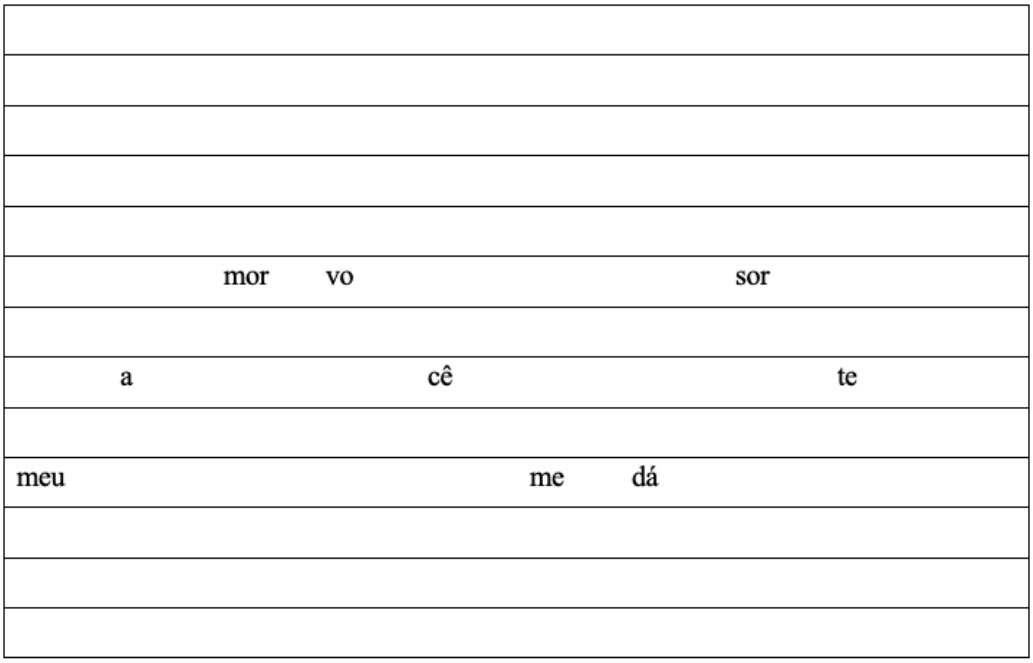
faz fi
mi ma car
nha ri ra
ra
mais

Os quatro versos das seções A e os três versos das seções B (ou refrão) são desenvolvidos sobre dois compassos quaternários cada. Uma sutileza que deve ser notada no B diz sobre o seu caráter anacrústico, apontando para uma aceleração, neste caso, apenas

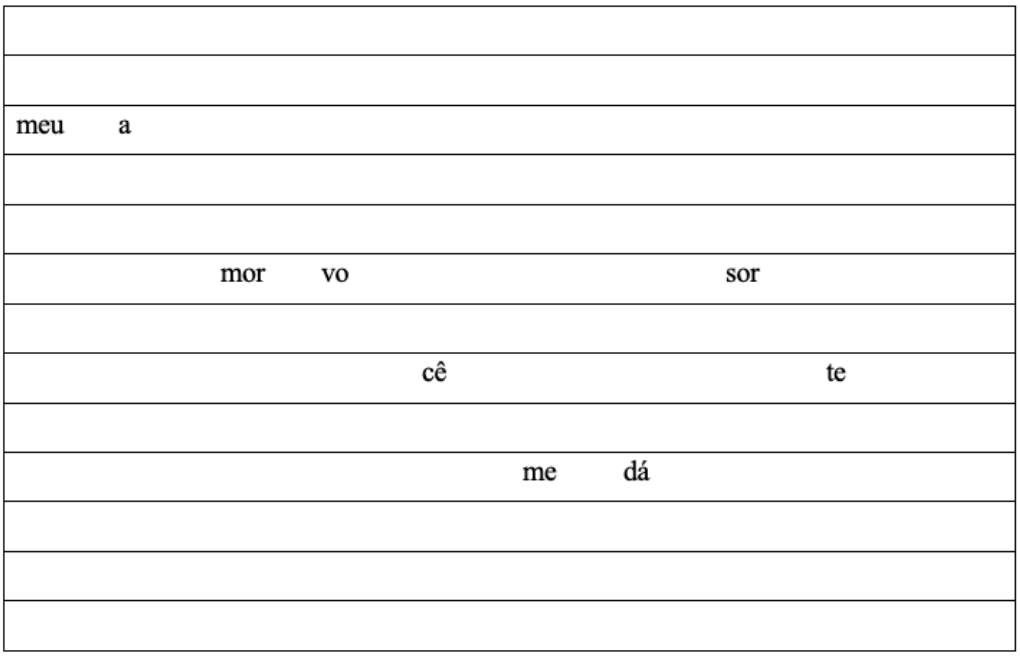
rítmica, que, entendida como um gesto local, apenas intensifica e antecipa a celebração da conjunção. Soa, ali, mesmo discretamente, um vocativo que acrescenta verdade enunciativa à canção: /meu amor/. Ao fim de cada refrão temos outro tipo de aceleração, neste caso, vertical, providenciada por um salto de quatorze semitons: /você me dá sorte de cara/ (linhas 7 e 14). O gesto intenso, ao contrário do que se poderia imaginar, não nos traz nenhum resíduo passional, mas presentifica uma espécie de êxtase, um pico fórico, que festeja, como que num grito de prazer, a /sorte/ dada e recebida com entusiasmo e máxima celebração.



Tal gesto também pode ser entendido como ato culminante de um gradiente que, de vocativo em vocativo, acrescenta mais ingrediente eufórico. O primeiro vocativo soa por graus conjuntos, indicando aproximação e também um traço oralizador do gesto.



Já o segundo e o terceiro, entre o reconhecimento da sorte como desígnio imponderável e o encontro desse traço com o objeto do desejo realizado (/amor/), escutamos um salto de quarta justa, já indicando um caminho de *mais* euforia que culminará no já citado intervalo de nona maior.



De fato, experimentamos um estado juntivo que não apenas ocorre no presente instante da canção, mas também se projeta no futuro. E essa mera projeção gera regozijo antecipado, uma vez que a experiência da conjunção é uma garantia de satisfação, de prazer, capaz, inclusive, numa declaração metanarrativa, de que tudo que ele, o objeto, ainda tenha por fazer, já no presente, faz a rima do enunciador cancionista /ficar mais rara/. A perspectiva metacancional continua, porque, para além da rima, o estado conjuntivo também o /ajuda a cantar/. Mesmo quando sujeito e objeto se encontram, naquele ato, frente ao /desejo/ de sorver o amor e acender /a noite na Guanabara/, o enunciador não sai /do tom/, embora eufórico e consumido por tudo aquilo que o seu olhar julga predizer.

A reunião de valores positivos que acompanha e caracteriza o percurso tematizado de "Sorte" ganha reforço eufórico nas próprias inserções de adjetivos e substantivos anunciados pelo enunciador: a rima é rica, o beijo traz /tudo de bom/, o sorriso está estampado no rosto, e o amor garante a /sorte/, /de cara/. E talvez seja este o único "estranhamento" do percurso: a imediata sorte que a conjunção proporciona. Isso é demonstrado com a incidência de uma nota fora da tonalidade, que marca o trecho: /sorte de ca<u>a</u>ra/. Contudo, após a intervenção pontualmente dissonante, o trecho é finalizado no conforto da tonalidade, soando seu quinto grau intervalar. Isso nos diz que algo improvável acontece nesse amor. Contudo, tal incidência não questiona ou emite qualquer valor negativo. Pelo contrário, apenas singulariza ainda mais a conjunção amorosa explicitada na canção, garantindo a tematização como regime dominante da relação entre letra e melodia.

Ney Matogrosso

Comportamento Vocal

Intérprete: Ney Matogrosso
Andamento: 103 bpm
Tonalidade: G
Tessitura: 17 semitons
Instrumentação: quarteto de cordas (violinos, viola e violoncelo).
Forma: A, B, A', B' (instrumental) A, B, A', B'
Ano: 2018
Álbum: Digital Single - Sorte
Gravadora: Som Livre
Suporte: Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: MPB

1. Tudo de bom que você me fizer
2. Faz minha rima ficar mais rara
3. O que você faz, me ajuda a cantar
4. Põe um sorriso na minha cara

5. Meu amor, você me dá sorte
6. Meu amor, você me dá sorte
7. Meu amor, você me dá sorte na vida!

8. Quando te vejo não saio do tom
9. Mas meu desejo já se repara
10. Me dá um beijo com tudo de bom
11. E acende a noite na Guanabara

12. Meu amor, você me dá sorte
13. Meu amor, você me dá sorte
14. Meu amor, você me dá sorte de cara!

15. Tudo de bom que você me fizer
16. Faz minha rima ficar mais rara
17. O que você faz, me ajuda a cantar
18. Põe um sorriso na minha cara

19. Meu amor, você me dá sorte

20. Meu amor, você me dá sorte
21. Meu amor, você me dá sorte na vida!

22. Quando te vejo não saio do tom
23. Mas meu desejo já se repara
24. Me dá um beijo com tudo de bom
25. E acende a noite na Guanabara

26. Meu amor, você me dá sorte
27. Meu amor, você me dá sorte
28. Meu amor, você me dá sorte de cara!

Respeitando um traço marcante de sua gestualidade, Ney Matogrosso realiza sua intepretação, claro, numa região aguda. Seu gesto percorre os dezessete semitons de forma confortável, soando seus contornos vocais numa fluência expressiva, que agrega ao seu gesto verdade enunciativa na compatibilização entre frases melódicas e os modos de dizer que realizam a narrativa cancional. Não há, de fato, nenhum esforço físico que possa sugerir alguma dificuldade, brusquidão, dureza, ao ponto de quebrar certo caráter eutímico que permeia seu canto. A escolha da tonalidade respeita o projeto de narrativa em sua perspectiva global e coaduna com o aspecto conjuntivo e celebrativo da canção, algo também reafirmado pelo andamento desta versão (103 bpm), bem superior à original (56 bpm).

Ney utiliza o registro modal durante praticamente toda a sua interpretação, mostrando regularidade e consistência. Em poucos momentos, principalmente nos inícios dos A's, aciona a voz mista, doando delicadeza e suavidade ao gesto (por exemplo, em 1'46": /que você me fizer/). Tais traços podem bem ser entendidos como agentes de tração de valores eufóricos, uma vez que ajudam a estabilizar a pronúncia interpretativa. Na construção de seu gesto, o intérprete ainda recorre a ligeiras e sutis coberturas locais, resultado de uma articulação que busca ênfase, refreando muito pontualmente as frequências agudas. Isso pode ser percebido, por exemplo, quando da incidência das frases /Me dá um beijo/ (0'56") e /Me ajuda a cantar/ (1'57"). As afirmações fazem soar a voz de um enunciador que sente e deseja *mais*, que incrementa o sentimento de paixão, embora isso não se efetive como traço passional, mas como exposição nada sutil dos prazeres da união. Ney também faz incidir em seu gesto céleres glissandos. Este ornamento, somado a breves e pontuais prolongamentos silábicos, algo que pode ser escutado aos 20" (linha3, /me ajuda a cantar/), pode depreender alguma passionalização. Tal ocorrência faz falar a voz que canta, atenuando o elemento puramente musical. O glissando, em certos momentos, quando ascendente, dado à ligeireza,

parece soar como portamento. O ornamento é escutado, por exemplo, logo aos 11": /Tudo de bom que você me fizer/. E também no refrão, incidindo sobre a palavra /Amor/ (2'12", linha 21). Tais elementos, como já dito, fazem o gesto de Ney pender para o lado dos quesitos passionalizantes, sem, contudo, eliminar ou prejudicar os traços tematizadores que integram a canção. O que podemos mesmo notar aí é aquilo que Tatit chama de "cálculo subjetivo", "conta" que orienta os cancionistas na dosagem do *quantum* de tematização e passionalização adequado a um projeto narrativo cancional. O autor nos diz que, no âmbito das tematizações, "mesmo quando se deixa impregnar pelo canto rápido e por seus motivos recorrentes, o cancionista abranda sua escolha inicial com sugestões de variação que, no fundo, representam vestígios da escolha contrária" (TATIT, 2016: 118). E a razão de tudo isso, apesar de parecer paradoxal, explica-se por uma contenção fórica, que tende a refrear o modelo para o seu melhor funcionamento. Assim, "no fundo, essa presença da variação desfaz o efeito obsessivo da recorrência", garantindo a eficácia da forma de compatibilização (ibidem). Tatit está se referindo, como vimos, aos compositores. Todavia, podemos aplicar o mesmo cálculo subjetivo à leitura do intérprete, que pode interferir no equilíbrio dos ingredientes semânticos ao fazer soar seu gesto vocal. Neste caso, sugerimos que o intérprete, tal como o compositor, procura por elementos antitéticos para encontrar o *quantum* ideal para o equilíbrio de valores fóricos, segundo um cálculo também subjetivo, que possa ajudar na elaboração de seu comportamento vocal. Ney, porém, ao realizar este cálculo, não entrega em seus contornos vocais um equilíbrio absolutamente estabelecido, deixando a balança fórica, por vezes, desnivelada a favor de *mais* aspectos dramáticos.

O timbre, como se pode perceber, é agudo e traz amortizações dos traços metálicos. De fato, o perfil timbrístico revela um gesto que favorece a compreensão das unidades entoativas, doando ainda mais força elocutiva à interpretação. A clareza de sua voz nos remete a uma fala inequívoca, que não vacila, criando convicção e inteligibilidade. O envolvimento com os valores eufóricos se torna ainda mais evidente e estreito pelo uso de dinâmicas que ajudam a desvelar traços dramáticos, nada comprometedores, em meio às renitências tematizadoras. Isso acontece, por exemplo, entre 1'44" e 1'52": /Tudo de bom que você me fizer/ Faz minha rima ficar mais rara/. A diminuição da dinâmica, associada a uma emissão aerada, revela suavidade que incide no verbo, no fazer, levando-nos ao entendimento de que tal ação, que inspira e deixa raros os momentos e as rimas, é realizada com *menos* esforço e *mais* prazer. O enunciador, numa emissão que se afigura diáfana, deixa, assim, entrever o gozo, muito próprio daquele ato conjuntivo. E essa forma de deleitar-se, dada sua

carga expressiva, refreia a aceleração temática para que se possa experimentar a delícia do momento. Elementos como este de mitigação da tematização aparecem mais vezes, como veremos, por meio de outros recursos. Não se amparam apenas em fatores ligados à emissão, que mais especificamente trabalha para ressaltar os harmônicos agudos, embora, vez por outra, em função de uma alteração no trato vocal, que busca por breves instantes a sua ampliação, e ao pedir mais espaço, acabe por privilegiar os harmônicos graves. Isso, exatamente, para fazer soar pontualmente *mais* paixão conjuntiva. Tal aspecto pode ser escutado entre 20" e 23": /me ajuda a cantar/.

A forma como o intérprete articula os tempos do discurso linguístico-musical também nos ajuda a compreender como esse gesto atua na significação do campo extenso, por meio de ações intensas. Parece-nos que aí está a chave para a compreensão da interpretação de Ney, que conduz o gesto para a valorização da fala sobre o canto, criando mais verdade enunciativa. Retomando a análise, não obstante encontremos vários trechos de estrito respeito rítmico, podemos verificar ações locais que ora intensificam uma ansiedade conjuntiva, acelerando o tempo do encontro, ora distendendo-o**,** ignorando a marcha rítmica em prol de *mais* prazer. Este último traço pode ser evidenciado quando da incidência de sons ligados e executados por quiálteras, ocorrência que se escuta entre 1'55" e 1'57", significando no mesmo passo distensão e união, num deslocar-se do tempo da razão em prol de outro, que não pode ser medido por ponteiros ou pulsações reais: /me ajuda a cantar/ (linha 17). Voltando ao primeiro traço, aquele que diz respeito à ansiedade de experimentar a união, como que numa tentativa de reverter, ao menos pontualmente, o pendor da balança fórica para o lado somatizador, o enunciador apressa-se em encontrar o sujeito desejado, para dizer, via refrão, sobre a sorte daquele amor. A sensação é de antecipação rítmica, quando alguém que, por impulso, num rompante declaratório, se adianta para dizer ao seu interlocutor, aos 33": /meu amor, você me dá sorte/.

Ante os conteúdos da canção, o gesto interpretativo de Ney Matogrosso materializa uma compreensão que impacta o atar dos elos de melodia e letra inscritos pelo cancionista no projeto narrativo original, e isso se revela na inserção dos elementos que dramatizam o percurso. Não para revelar qualquer tipo de disforia, mas para mitigar e ressignificar o tipo de conjunção. A celebração se apresenta mais intimista, tendendo à exorbitância daquilo que revela e significa o prazer do estado juntivo. E isso aparece por gestos locais, que acentuam certa dramaticidade positiva, que revela o prazer desmesurado. Escute-se isso aos 52", por exemplo, quando o enunciador dá destaque, por meio da forma de

emissão e pela articulação rítmica, à intensidade daquela conjunção: /Mas meu desejo já se repara/. O gesto intenso recai, exatamente, sobre a palavra /desejo/, exposta aos nossos ouvidos como coisa vivida. Algo similar, que acrescenta *mais* desejo, ocorre em 1'57", quando, novamente incidindo sobre a palavra /cantar/, vemos uma confluência de recursos que destacam o sentimento de regozijo que o amor em tela é capaz de proporcionar ao enunciador. Por último, revelamos outro elemento que aponta algum elo com uma estética mais afeita às canções passionais, que, porém não contam nem com intenção, nem com força disjuntiva. Trata-se do uso de vibratos em finais de frase, traço típico da passionalização, que orna o percurso, ratificando de forma *mais* romântica e *mais* pungente a celebração desse amor.

O arranjo

Aqui, deparamo-nos com um canto acompanhado por um quarteto de cordas. A opção pouco usual no campo da música popular ajuda a revelar a mitigação tematizadora por não conter um instrumento percussivo que possa reforça a somatização do percurso. Isso, claro, não implica dizer que o arranjo seja incapaz de fornecer apelo rítmico. Todavia, ao prevalecer naqueles instrumentos o caráter melódico e harmônico, podemos prever, no mínimo, uma atenuação dos traços eufóricos ligados à pulsação.

A primeira ocorrência musical, que se escuta até os 10", já revela a sonoridade que perpassará toda a canção, elaborada pelos sons de dois violinos, viola e violoncelo. Nela, ainda podemos perceber o violoncelo revelando acentuações, por meio de arcadas em semínimas, assumindo o espaço de regulador rítmico da versão - função corriqueiramente atrelada aos instrumentos de timbre grave. De 11" até 27", vemos um segundo evento musical, relativo ao A, onde fraseados – e a opção pela emissão de notas longas e ligadas – abdicam da renitência rítmica criando um elã que se revela pelo viés de um discurso arrebatador. Deixa-se de se destacar as durações, corroborando a ideia de que este /amor/ vê-se, em termos, descolado da realidade física para ser experimentado num espaço construído pelo recrudescimento do prazer. Aos 18", este evento é surpreendido por dois ataques, executados por violoncelo e viola, como que num ato de ancoragem fórica, lembrando-nos de que essa união é efetiva, terrena, e ocorre no mundo da vida, uma espécie de antídoto para

que, não obstante as circunstâncias já descritas (*mais* prazer), venhamos a equivocadamente supor um plano de realização que fosse apenas onírico.

Aos 28”, inicia-se a ocorrência musical que compreende o refrão. Nela, admitindo o refrão como o núcleo cancional e acatando o projeto tematizador, o quarteto intercala fraseados em legato com arcadas que acentuam o aspecto rítmico. Assim, o caráter somatizador se revela, ainda que de forma discreta e branda, pelas brechas interpretativas do arranjo.

Após evento que ocorre entre 42” e 46”, delimitando o fim do refrão e o retorno ao A, deparamo-nos com um outro, que acompanha a primeira parte, mas de forma diversa à da primeira exposição (de 46” a 1’05”). Aqui, seguindo com o desvelar das pulsações, os violinos assumem arcadas com função rítmica – executadas em semínimas – enquanto viola e violoncelo executam fraseados em legato. Tal como no primeiro A, esse evento é delimitado pela incidência de dois ataques, agora, dos instrumentos graves, que retomam seus fraseados logo em seguida, recompondo a ocorrência musical com suas características singulares. Em função do aspecto rítmico criado pelas arcadas dos violinos, a entrada do evento musical que acompanha a nova aparição do refrão (1’06” a 1’18”) parece se dar como extensão daquele evento que o antecede. Todavia, trata-se de nova aparição de um evento musical similar àquele que ampara o primeiro refrão, todos contidos num mesmo acontecimento. Assim, em meio aos legatos e à valorização de aspectos melódicos, elementos que nos trazem *menos* corpo, encontramos recorrências que nos devolvem as forças eufóricas próprias do projeto de compatibilização originário.

Adiante, deparamo-nos com acontecimentos musicais que operam como reforço do projeto de tematização. Quando a canção chega em 1’19”, a viola, por semicolcheias, inaugura uma trinca de acontecimentos musicais, cuja soma revelará um acúmulo de aspectos tematizadores. Esse momento, que dura até 1’23”, faz soar uma execução repetitiva, doando apelo rítmico ao projeto. Entre 1’24” e 1’28”, incorpora-se à sonoridade o violoncelo, demarcando o segundo acontecimento da trinca, que soa renitência em semínimas. O terceiro e último acontecimento do trecho é inaugurado pelo acréscimo de violinos executando fraseados com algum grau de redundância. Esse estoque de elementos somatizadores será consumido pelo retorno do A da canção, que repetirá sua primeira aparição sem acentuações rítmicas, com *menos* somatização.

Ocorre que a canção é totalmente reexposta. Temos, digamos, duas metades iguais, separadas pelo que nomeamos, logo acima, como trinca de acontecimentos musicais tematizadores. A reexposição que se inicia em 1’45” repete, de forma similar, toda a exposição, valendo-se de eventos com características idênticas, amparando as mesmas partes da canção. Temos, de fato, uma repetição da fórmula cuja significação só se vê alterada por alguma incidência pontual ocorrida no gesto vocal. Isso nos oferece a percepção de redundância, de simetria, sublinhando os valores juntivos, celebrativos, por fim, eufóricos. Vimos, assim, um arranjo em consonância com o comportamento vocal de Ney, onde a tematização mostra-se mitigada, sem perder seu caráter dominante na perspectiva de compatibilização entre letra e melodia. A versão exibe seu último evento musical entre 2’54” e 3’03”, quando os instrumentos executam fraseados em legato e finalizam numa fermata, como que fazendo perdurar, de forma ininterrupta, o deleite.

Tiago Iorc

Comportamento Vocal

Intérprete: Tiago Iorc
Andamento: 92 bpm
Tonalidade: Eb
Tessitura: 17 semitons
Instrumentação: violões (elétrico/com efeito), contrabaixo, percussão eletrônica, bateria, teclado sintetizador.

Forma: A, B, A', B', B"
Ano: 2014
Álbum: Digital Single - Sorte
Gravadora: Slap/Som Livre
Suporte: Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: Pop

1. Tudo de bom que você me fizer
2. Faz minha rima ficar mais rara
3. O que você faz me ajuda a cantar
4. Põe um sorriso na minha cara

5. Meu amor, você me dá sorte
6. Meu amor, você me dá sorte
7. Meu amor, você me dá sorte na vida a

8. Quando te vejo não saio do tom
9. Mas meu desejo já se repara
10. Me dá um beijo com tudo de bom
11. E acende a noite na Guanabara

12. Meu amor, você me dá sorte
13. Meu amor, você me dá sorte
14. Meu amor, você me dá sorte de cara a

15. Meu amor, você me dá sorte
16. Você me dá sorte
17. Meu amor, você me da sorte na vida

18. Lararara

19. O que você faz me ajuda a cantar
20. Quando te vejo
21. Faz minha rima ficar mais rara

22. Añañô

Iorc realiza seu canto sempre no registro modal, dentro de uma tessitura que não mostra em momento algum qualquer tipo de desconforto ou esforço. O registro de peito é o que prevalece, exceto quando em 54", 1'37" e 1'58" (linhas 7, 14 e 17) imprime-se um salto de quatorze semitons, exigindo sua ida ao registro de cabeça, mas sem denotar dificuldade alguma. Isso, claro, corrobora a proposta tematizadora do projeto cancional, imprimindo adensamentos de energia e, também, de serenidade, ambos podendo ser tomados aqui como

indicadores de valores eufóricos. Esses três momentos seriam os únicos que poderiam, por uma limitação física, requerer quebras de registros, mas elas não acontecem. De fato, o gesto de Iorc exibe uma regularidade que adquire nuances, sobretudo, por meio de gestos intensos, pontuais, de redução de intensidades, que incidem com maior frequência nas partes A - ficando mais nítido na terceira exposição do refrão, quando o intérprete recorre por alguns instantes à voz mista. A opção por exibir, principalmente nos A's, certa soprosidade, dá um sentido de leveza, de maciez, algo que se conecta aos valores positivos de uma união desimpedida, sem obstáculos, que não exige força ou superação alguma para acontecer.

Iorc esconde as marcações timbrísticas por meio de um canto regular, com energia equilibrada, que soa muitas vezes sob a presença de ecos e outros efeitos. A mixagem da canção coloca a voz do enunciador num nível de intensidade performática apenas um pouco à frente em relação aos instrumentos e efeitos que o acompanham, distância que se vê encurtada durante os refrãos. Isso auxilia para que, de fato, promova-se uma reunião dos agentes celebrativos. Neste encontro, todos os personagens do arranjo sonoro parecem acompanhar a si mesmos e aos outros, tamanha a convergência, a renitência, a cumplicidade, a circularidade interpretativa, que nos faz criar imagens de encontros, de rodas de cantoria, desenvolvendo-se sobre o entusiasmo daqueles que, na palma da mão, sustentam o ritmo, a alegria de um estado festivo, próprio da junção bem sucedida dos afetos. Sua voz aguda está explícita, mas o recurso de mitigação de intensidade, de escape de ar, acaba por ocasionar uma amortização discreta dos harmônicos agudos. Seu gesto vocal deixa soar mais nitidamente as frequências médio-agudas, evitando posteriorizações, anasalamento e metalizações incisivas. Sua voz permanece sempre clara, providenciando uma emissão cujos articuladores privilegiam a agudização, numa disposição do trato vocal que nos faz escutar uma permanente frontalização do gesto. Tais características competem para que acessemos de forma direta o plano do conteúdo, reforçando seu apelo conjuntivo e tematizador, além de promover uma adequação estilística da voz ao universo de uma versão *pop* da canção. Iorc também recorre a poucos melismas, ornamento este também muito utilizado por cantores da cena *pop*. Neste caso, contudo, quando em 1'00" (/sorte na vida /), em 1'43" (/sorte de cara/) ou em 2'02" (/sorte na vida /) o intérprete recorre a tal estética de forma um tanto quanto imprecisa, menos o faz para se adequar ao estilo do que para emprestar ao enunciador um traço que parece significar o deleite, fruto da /sorte/ que o amor lhe traz, quase que imediatamente, para a /vida/. São enlevos fóricos, que pelas brechas nos fornecem *mais* evidências de uma conjunção feliz. Como traço capaz de revelar a verdade enunciativa da narrativa em meio à estratégia de tematização, numa sutileza que naturaliza aquilo que a voz tem a dizer, Iorc faz soar

respirações, incrementando o percurso de itens figurativizadores. Escute-se isso, respectivamente, por exemplo, aos 32" e 36": /Faz minha rima ficar mais rara ↓ /, /O que você faz me ajuda a cantar ↓ /.

Permanecendo com apontamentos que revelam a recessividade figurativista, acionamos a análise do parâmetro rítmico do comportamento de Iorc. Podemos dizer, dentre outras coisas, que o intérprete não dá destaque aos ataques consonantais. Sua articulação também não privilegia o soar prolongado de vogais. De fato, seu gesto, principalmente nas exposições de A, deixa soar a fala por uma articulação ligeiramente atrasada, que ajuda na construção de figuras enunciativas, fazendo a figurativização sobressair em meio ao universo eufórico e tematizado da canção. Isso pode ser identificado ao escutarmos os trechos correspondentes às linhas 1, 2, 8, 9, onde a incidência de fraseados ajuda a construir tais impressões: /Tudo de bom que você me fizer/Faz minha rima ficar mais rara/ Quando te vejo não saio do tom / Mas meu desejo já se repara/. Os elementos expostos até aqui já nos dão razão suficiente para admitirmos que estamos diante de uma voz cuja qualidade emotiva é a tematizada figurativizada.

As marcas que compõem o comportamento vocal, arroladas acima, fazem com que a interpretação de Iorc seja marcada pelo acato à proposta tematizadora que identificamos na canção. O resultado de seu gesto oferece leveza, excluindo qualquer tipo de elemento que pudesse criar resistência ou impedimento durante essa celebração da condição juntiva. Ao mesmo tempo, vimos um intérprete que organiza sua gesticulação para adequar sua voz a um *mix* estilístico, que não prescinde daquilo que nos lega a tradição da canção popular brasileira. A tal adequação faz dialogar aspectos diversos, como a incidência de curtos vibratos, pouco contudentes, próprios de uma sonoridade *pop*, que acontecem ao longo de toda a canção, fazendo com que este ornamento sirva mais a essa caracterização estilística do que a alguma funcionalidade, digamos, disfórica. E a tematização continua impulsionada por outros aspectos do gesto interpretativo de Iorc. Vejamos.

O enunciador, ao dar ênfase a repetições do refrão, superando o número de exposições propostas pela regularidade do projeto cancional original (A, B, A', B' na versão de Gal Gosta), faz reforçar o poder de atração daquela seção, robustecendo-a como núcleo operador da tematização. Temos, assim, mais apelo ao corpo, *mais* celebração, acrescendo o número de elementos que já compõem a reunião de valores fóricos positivos. O aspecto tematizador ainda é reforçado por um andamento a 92 bpm, mais rápido do que o da primeira versão apresentada da canção, embora um pouco mais lenta do que a "Sorte" de Ney Matogrosso.

Em 1’43”, escutamos o último refrão envolto em eco, como se o enunciador quisesse que aquele estado de coisas perdurasse indefinidamente: um amor e sorte sem fim. Também nos autoriza imaginar que o eco vem de uma vontade de fazer com que o que é dito e sentido siga adiante, ultrapasse a barreira física do lugar, a barreira temporal do instante, a barreira afetiva de uma união a dois, circunscrita, e ganhe reverberação mundo afora. E como o contexto favorece a efetivação das vontades, escutamos em seguida, após a convocação feita pelo enunciador, por meio de um /Ei!/, o coro que, em festa, reproduz a melodia de A, repetidamente, acatando o chamado e ratificando o que há de ser celebrado: a rima, o sorriso, o desejo, o beijo, as coisas mais simples de que se vale este amor. Construindo ainda mais renitências e encorpando o rumor das vozes celebrantes, o próprio enunciador, entre 2’37” e 2’47”, entoa uma melodia com silabações, dessemantizada, que ocorre de forma circular, como um ostinato vocal, doando força eufórica à narrativa. Enquanto isso, por meio de um timbre distorcido, faz soar trechos de A com corte de frequências graves, dando-nos a impressão de ser uma voz que soa apenas na imaginação, como renitência e mantra, acomodada no festejar, agora coletivo, dessa junção. Ainda assim, a celebração que escutamos, qualitativamente, evita exorbitâncias, não deixando que a profusão de elementos eufóricos solicite *menos* sentimento para passar o recado. O enunciador evoca um êxtase que se desdobra daquilo que é mais simples. E, pela lente desse amor celebrado, entendido como dádiva, mesmo a rima mais corriqueira é aquela que, pelo filtro da /sorte/, se torna /rara/. A sorte não está no sobrenatural ou no indizível. Ela está atrelada àquilo que o objeto/sujeito do desejo consumido e consumado é capaz de fazer de bom. Numa conjunção que se apresenta como perfeita, o que há de ruim não se menciona ou se vislumbra. Trata-se de gozar a dádiva de um amor que traz sorte agora, /de cara/, pra vida.

O arranjo

O arranjo de “Sorte” é uma correspondência instrumental ao que já escutamos na análise da canção, e também na própria análise do gesto vocal do intérprete em foco. Apesar de estarmos diante de um canto acompanhado, percebemos que a estratégia composicional se vale das verticalidades propiciadas pela gravação multipista e divide as preocupações com a construção de uma resultante sonora que privilegia o que Molina chamou de nível secundário. O autor nos conta que a “composição das texturas em *continuum*, seus adensamentos e rarefações, operações de cortes e filtros de frequência são o centro das operações

compositivas" no nível secundário (MOLINA, 2017: 42). Guigue (apud Molina, 2017: 41) considera o nível primário como algo que se "encontra circunscrito [...] à produção de um reservatório de notas [...] de figurações, de gestos, [...] de unificação subjacente", próprio para amparar a relação entre mote melódico e conteúdo textual, enquanto pensa o secundário como aquele cujas estratégias

> concorrem para a definição de uma elaboração compositiva dedicada à expressão de uma estética muito precisa: uma estética que busca construir formas a partir da manipulação coordenada de componentes que agem diretamente na sonoridade (GUIGUE apud MOLINA, 2017: 41)

Em "Sorte", estamos diante de uma canção que não se constrói em função da busca apenas pela relação de equilíbrio entre texto e melodia, mas se articula no nível das sonoridades, no arranjo de suas tramas. Nas palavras de Molina (2017: 43), trata-se de uma "música dos sons".

O primeiro acontecimento musical ocorre até 10", quando a fundamentação rítmica da canção vê-se instalada pela condução regular de um violão de timbre modificado e por um som sintetizado de palmas (*claps*), que marca o segundo e quarto tempos do compasso quaternário. Entenda-se isso como um gesto intenso, significando palmas que festejam a conjunção, mas que também representam o espaço de ocorrência do instante conjuntivo, espaço este que extrapola a intimidade e ganha uma dimensão coletiva "visível". Entre 11" e 21", ocorre o segundo acontecimento, que se caracteriza pela presença do bumbo da bateria e um segundo violão, cujo timbre se distingue do primeiro por não ter o som manipulado. De fato, o que percebemos é o caminho gradual que se percorre até o anúncio da unidade sonora que marcará a canção. Isso se dá aos 22", quando o contrabaixo e um efeito sintetizado (soado compasso sim, compasso não, sempre entre o quarto tempo e o primeiro do compasso seguinte) são acionados para se manifestarem e, com isso, comporem a unidade sonora. Entre 39" e 42", tal unidade sonora não sofre abalo estrutural que a comprometa, mas a pausa dos bumbos de bateria, silêncio que gerará um acúmulo de tensão represada e que desembocará com energia maior no próximo momento musical, deve ser indicada como ocorrência significativa. Esse evento anuncia um momento musical distinto, que tem início aos 43", e que corresponde ao refrão. Nele, a incidência de novo acontecimento musical sinalizada pela incorporação de outros elementos sintetizados, tal como pela alteração na condução do contrabaixo, trazem marcas específicas e reinventam a unidade sonora que prevalece na

canção. O efeito de sintetizador traz aceleração rítmica ao executar uma melodia em semicolcheias ininterruptamente. Enquanto isso, como uma espécie de segundo plano desse efeito, um som contínuo atravessa o refrão sem que o paradigma rítmico instituído pelo violão e pelas palmas sinteticamente percutidas (primeiro acontecimento musical) seja, hora alguma, interrompido. O contrabaixo opta por uma condução com menos notas, marcando os primeiros e terceiros tempos dos compassos. Assim, se a condução do contrabaixo produz menos movimento, menos informação, procurando acentuar tempos fortes em redundância com os bumbos, os efeitos sintetizados fornecem mais movimento, numa atitude compensatória que ratifica, naturalmente, o refrão como lugar de ganho fórico.

Uma pausa entre 1’02” e 1”03” anuncia uma quase réplica daquele acontecimento musical que instalou a sonoridade característica da canção. Como um arranjo que acata modelarmente o projeto tematizador originário, temos o A recoberto pela unidade sonora idêntica àquela de sua primeira aparição. Este momento nos levará até o refrão, tal como já o fez anteriormente. Inclui-se aí a pausa da bateria, que agora ocorre entre 1’20” e 1’24”. Da mesma forma, o refrão reproduz a unidade sonora percebida já em sua primeira aparição. Algo, de fato, novo, mas ainda cercado de redundâncias, ostinatos, repetições - as palmas e o violão não interrompem sua performance renitente -, ocorre apenas em 1’45”. Ali, temos outro acontecimento musical; este, texturalmente mais rarefeito. Soam apenas as palmas e o contrabaixo, excluindo dessa aparição, inclusive, o indefectível violão de condução, reduzido às breves palhetadas esporádicas. Tal momento está compreendido até 2’05”, quando se retira de cena para abrir caminho a uma nova aparição da sonoridade que ampara instrumentalmente o A - aquela que dizemos ser a unidade sonora identificadora da canção. Entramos assim num momento onde instrumentos, a voz e o coro mantêm-se numa mesma relação até o fim da canção, quando aos 2’48”, cessam as performances, restando aos ouvidos um prato em eco e os últimos vestígios daquele projeto, do início ao fim, tematizador.

Ney Matogrosso e Tiago Iorc

A partir deste breve esforço comparativo, é possível perceber que Iorc e Ney nos oferecem interpretações que, por meio de suas condutas vocais particularíssimas, levam-nos a sorver o conteúdo da canção de formas distintas. São gestualidades específicas, que, sem desconstruir o projeto cancional, constroem ao seu modo a sua própria versão.

Tiago Iorc mostra-se a serviço de um processamento que opera por misturas. Exibe-se como um intérprete que dialoga com a atualidade, cujo gesto faz soar o que nomeamos, linhas atrás, *mix* estilístico. As características interpretativas da cena *pop* são acionadas em diálogo com elementos próprios da tradição da canção popular brasileira, como a atenção dada ao plano do conteúdo, a utilização contida dos ornamentos, além do uso de filtros e dinâmicas que fazem sua voz exibir com naturalidade seu modo de dizer. A incorporação de recursos eletrônicos, inclusive na manipulação de timbres, demonstra sua capacidade de acionar elementos diversos, próprios de outras propostas estéticas, e colocá-los a serviço de uma canção brasileira. Inclusive, "Sorte", composição de Ronaldo Bastos e Celso Fonseca, é uma canção que funciona bem como um lugar interseccional. Gravada pela primeira vez por Gal Costa, contando com a participação de Caetano Veloso, adquiriu ali, facilitada por uma permissão tropicalista há muito em voga, traços de uma linguagem marcadamente *pop*, atendendo às demandas estilísticas e mercadológicas da época, algo que parece ser atualizado por Iorc.

O gesto de Ney, por outro lado, recupera uma dramaticidade que podemos encontrar em nossa tradição num período imediatamente anterior à bossa nova, quando ainda experimentávamos uma pivotagem entre os rompantes formais próprios da década de 1940 e 1950 e o despojamento vocal que João Gilberto reinventará com sua proposta interpretativa, fase aquela marcada por gestos vocais como o de Dick Farney e o de Lúcio Alves, onde se é possível escutar verdade enunciativa, sedução, dramaticidade, na busca de um *quantum* ótimo para a convivência desses traços em uma mesma gestualidade da voz. É importante reparar que a voz de Ney em "Sorte", embora no cômputo final sua versão seja menos somatizada do que a de Iorc, pede e desvela o corpo do intérprete. Iorc descorporifica sua voz atenuando as materializações em prol de uma sonoridade estandardizada. Já em Ney, como de costume, o corpo entra em cena a partir do seu comportamento vocal, singularizando a forma de experimentar o desejo, o amor e o gozo a partir de uma voz corporificada.

3.6 - "Como vai você" (Antônio Marcos e Mário Marcos)

A canção de Antônio Marcos foi gravada por Roberto Carlos ainda no início de sua guinada romântica, fase que perdurará de 1971 até os dias atuais. Antes, Roberto se filiou, primeiramente, ainda no início da década de 1960, ao universo da bossa nova, gravando canções que "mesclavam signos modernos e valores conservadores[72]". Entre 1963 e 1968, assimiladas as contribuições da bossa nova, dá início a sua fase iê iê iê, quando se lança também como compositor e mergulha no universo da música jovem, mais especificamente de estética/temática *rock'n roll*. É nesse momento (1965-1968) que Roberto assume a frente do Programa Jovem Guarda, exibido pela TV Record de São Paulo, conquistando importante fatia da audiência. Naqueles idos, dado à aproximação de Roberto Carlos e da Jovem Guarda com o universo musical anglo-americano, setores culturais politizados, que se assumiam como porta-vozes de uma cultura nacional-popular, teceram duras críticas à postura do artista, colocando-o em posição antípoda àqueles que consagrariam a sigla MPB. Entre 1968 e 1971, Roberto Carlos se aproxima do *soul* e da *black music* sem abdicar daquilo que o acompanha desde o início de sua carreira: o gesto contido assimilado da bossa nova. Daí em diante, então, a fase romântica se instala. No LP de 1971, ocorre uma aproximação ao universo da MPB a partir da gravação de "Como dois e dois", de Caetano Veloso[73]. Nesse álbum, conseguimos encontrar indícios da transição que se processa, dada à copresença de canções ligadas ao universo da *black music,* ainda do *rock´n roll* ("Todos Estão Surdos" e "Você Não Sabe o Que Vai Perder") e baladas românticas ("Amada Amante" e "Detalhes"). "Como vai você" é um dos principais *hits* radiofônicos do LP lançado em 1972, que consuma a virada estilística.

Johnny Hooker grava a canção 45 anos depois, em 2017, sob encomenda para uma telenovela. O intérprete e compositor recifense, depois de ter um início de carreira marcado por participações em festivais independentes, ganha espaço na cena nacional com o lançamento do álbum *Eu vou fazer macumba pra te amarrar, maldito* em 2015. Nesse mesmo ano, Hooker ganha o Prêmio da Música Brasileira na categoria Melhor Cantor. Sua produção recente conta com a incorporação de ao menos sete composições e/ou versões para folhetins televisivos. Hooker nos apresenta uma *persona* artística que se assume como um cantor

[72] ROBERTO Carlos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21480/roberto-carlos>. Acesso em: 01 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

[73] A aproximação fica ainda mais evidenciada com a gravação do LP *... e que tudo mais vá pro inferno*, lançado pela Philips em 1978, álbum em que Nara Leão canta o repertório de Roberto Carlos.

popular, que circula com fluidez entre estilos e estéticas as mais diversas, indo do "brega" ao rock, passando pelo Axé e pelo frevo, revelando ser influenciado ao mesmo tempo por Caetano Veloso, Timbalada e David Bowie. Ainda, coloca-se como um artista que levanta a bandeira e propõe a discussão de gênero, trazendo tais elementos para sua dicção, enquanto compositor, para o seu gesto de intérprete, tal como para sua *performance*. O aspecto passional também tem forte recorrência e destaque em sua obra. Sobre sua "visibilidade", Hooker conta com 211 mil inscritos em sua página oficial do Youtube. O número de acessos à sua obra por meio de *streaming* de aúdio e vídeo já ultrapassou os 10 milhões. Os 8 primeiros vídeos mais populares já passaram a marca de 1,5 milhão de visualizações cada um, sendo que o mais acessado conta com mais de 7 milhões de *views*[74]. No Spotify, são mais de 472 mil pessoas que o escutam mensalmente. Suas canções mais populares são "Flutua", com aproximadamente 7 milhões e 700 mil escutas; "Amor Marginal", que tem algo perto de 8 milhões e 600 mil escutas; "Beija Flor", com pouco mais de 3 milhões de reproduções, e "Corpo Fechado", com quase 4 milhões de acessos. Seu último lançamento, o *single* "Escolheu a pessoa errada para humilhar", em apenas dois meses, já se aproxima da marca de 1 milhão de escutas[75].

Mesmo com a multiplicidade de referências acionadas por Hooker, ele se associa (e é associado) ao universo da música popular, ocupando inequivocamente com seu gesto um espaço que integra o regime de escuta proporcionado a nós pelo atual estágio de configuração da tradição cancional brasileira. Aqui, as indicações categóricas encontradas na plataforma Apple Music:

Figura 27 – Imagem de entrada do álbum *Coração*

[74] https://www.youtube.com/user/TheJohndonovan/featured. Página oficial do artista no Youtube acessada em outubro de 2019.
[75] Os referidos acessos às respectivas páginas oficiais do artista se deram em outubro de 2019.

Figura 28 – Imagem de entrada do álbum *Eu vou fazer uma macumba para te amarrar, maldito* com nota dos editores.

Figura 29 – Imagem de entrada do *single* "Beija Flor"

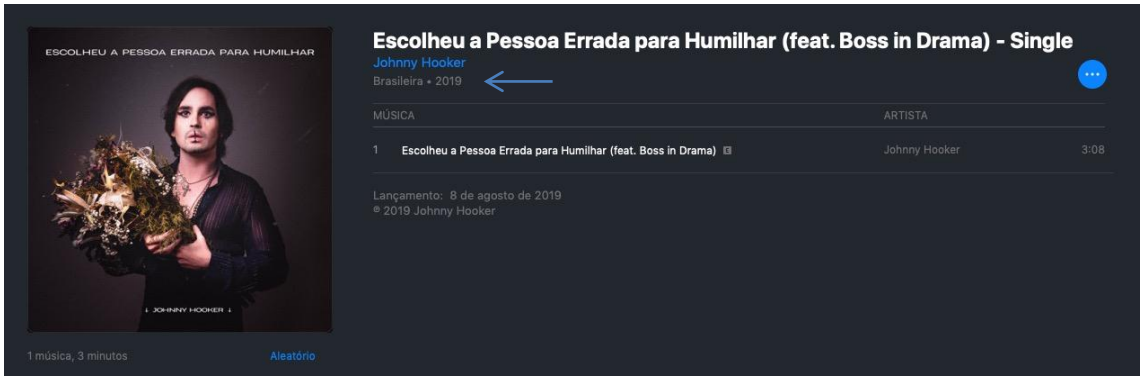


Figura 30 – Imagem de entrada do *single* "Escolheu a pessoa errada para humilhar"

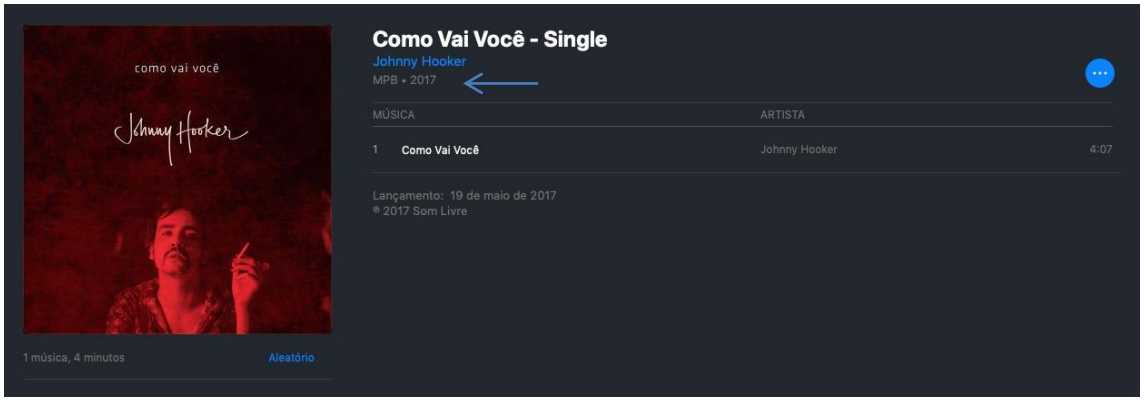
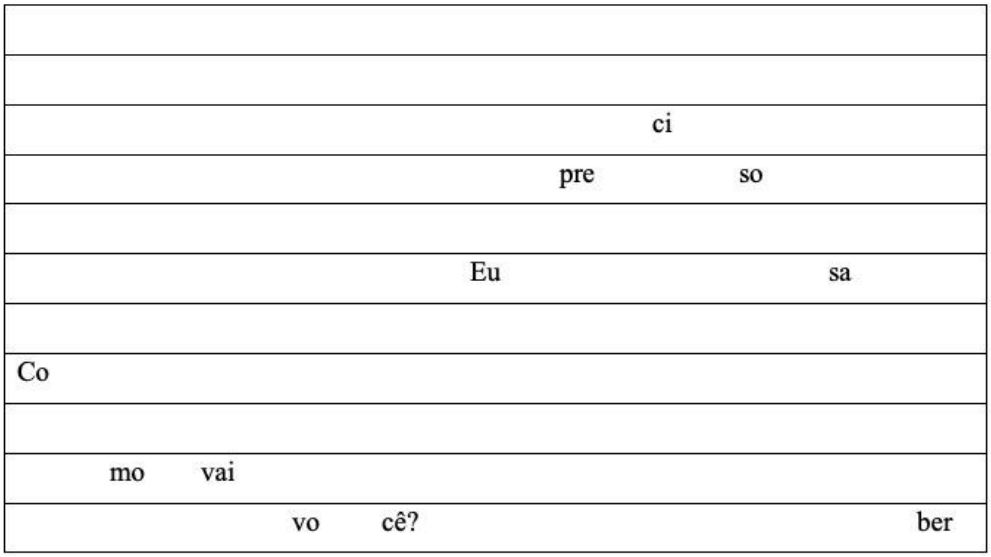


Figura 31 - Imagem de entrada do *single* "Como vai você"

Sobre a canção

"Como vai você" é uma canção romântica que nos diz sobre um desencontro afetivo, tomando a compatibilização via passionalização como forma de condução do programa narrativo. Sua estrutura nitidamente se divide em duas partes: a parte A e sua repetição, e a parte B, um refrão, também em forma duplicada. Embora as reincidências e o refrão tenham características de previsibilidade, a canção transcorre sob um regime desacelerado, no qual as concentrações se apresentam como um recurso para um desdobramento melódico expansivo, que se desenvolve pela tessitura num movimento gradiente. Notemos.

A parte A traz como característica a falta de saltos bruscos e uma condução pela região médio-grave que se dá por um desenvolvimento gradual da melodia. Ali, o cancionista opta por ocupar o campo das alturas através de um percurso que privilegia graus conjuntos, sendo o salto de 4ª justa ascendente (/Como vai você/ eu preciso saber/, linha 1) e descendente (/eu preciso sa ber/, linha 2), a maior distância vertical experimentada.



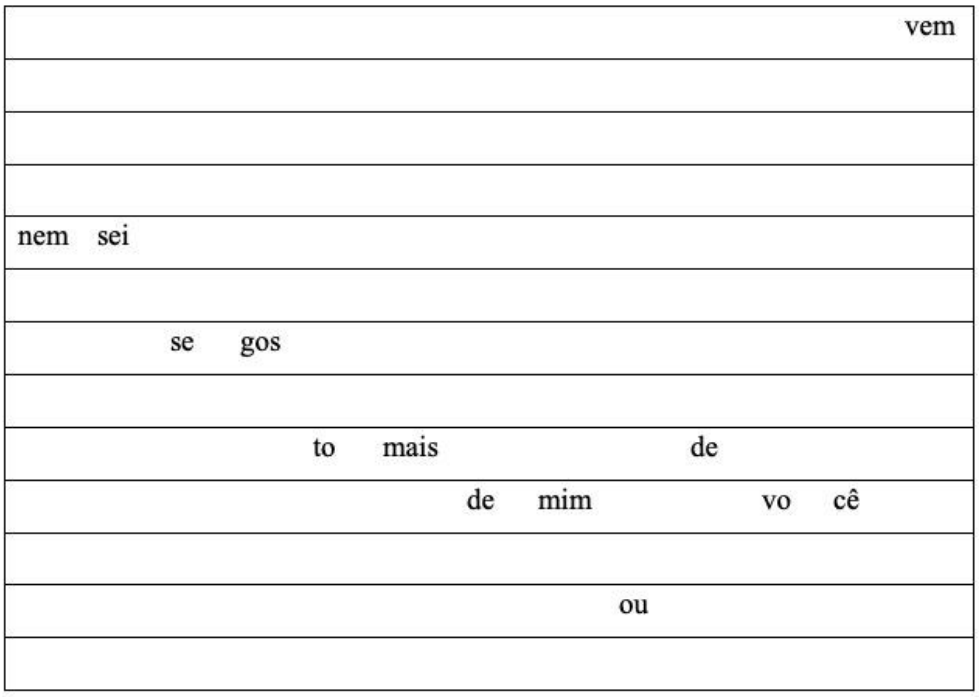
Isso nos leva à percepção daquilo que Tatit (2016) considera uma atenuação das descontinuidades, próprias da expansão melódica de canções passionais. O A apresenta-se como uma etapa da progressão ascendente fazendo com que a gradação vertical esteja submetida às "leis melódicas que suavizam as rupturas bruscas" (TATIT, 2016: 58). Percebemos, então, "elevações e descensos" que "obedecem à ordem escalar", contribuindo com um efeito de continuidade que nos faz antever o refrão (ibdem). Mitiga-se, assim, a verticalidade, mas sem desdizê-la. Podemos mesmo compreender que, embora estejamos diante de uma canção alinhada ao regime passional, cujas inflexões exploram a verticalidade da tessitura, optando pela distensão da melodia, de maneira recessiva encontramos traços atenuadores desta forma de compatibilização cancional.

A opção em A pela dinâmica escalar, recorrendo a graus imediatos e saltos discretos para a ocupação vertical do percurso, faz com que a força entoativa se amplifique nessa seção. É ali que a falta se estabelece, aparentemente a partir de uma missiva que tenta fazer chegar aos ouvidos do interlocutor tanto o anseio por notícias, quanto os sentimentos, as razões e as dúvidas de um amor que ao menos acontece unilateralmente, à distância: /Como

vai você?/ Eu preciso saber da sua vida/, /Peça alguém para me contar sobre o seu dia/, Razão da minha paz já esquecida/, /Não sei se gosto mais de mim ou de você/. Diante da incompletude, posta como antissujeito[76] da construção narrativa cancional, o enunciador parece se contentar, envolto que está numa condição de precarização tensiva, com uma vinculação ao menos virtualizada, que promoveria um encontro também virtualizado pela mediação, talvez, de uma carta-resposta: /eu só preciso saber/.

A seção termina apoiada num acorde dominante. Embora tenhamos ali, entre o fim de A e início de B, o maior salto melódico do percurso, elemento disfórico que faz destacar o projeto extenso da canção, novamente promove-se uma atenuação da passionalização pela antecipação resolutiva a que nos leva a função tonal, fazendo-nos projetar e "antever o que vem pela frente" (TATIT, 2016: 59).

[76] Segundo Tatit (2011: 36), embora não exista a entrada "Antissujeito" no Dicionário de Semiótica, obra fundamental de Greimas, os autores deixam "entrever que, mesmo nos casos em que o texto não chega a antepor programas narrativos contrários, 'a figura do oponente (animado ou inanimado) surge sempre como uma manifestação metonímica do antissujeito'". Citando Vladmir Propp e sua contribuição para a semiótica de Greimas, Tatit aponta que "cabe ao antissujeito (ou "oponente") mobilizar a narrativa e fazer com que algo relevante de fato aconteça". Sendo assim, a função que exerce o antissujeito diz respeito a providenciar "dificuldades" e buscar, assim, interromper a "trajetória de vida do sujeito", que, por sua vez, tenta "neutralizar" os efeitos da ação do antissujeito e, "se possível, fazê-los recair sobre o autor da hostilidade". Trata-se, pois, do conceito de "actante antagonista", entendido como elemento que dinamiza as "operações narrativas": "É o elemento que dinamiza suas estruturas e nos provoca o efeito de "evolução", pois toda vez que ultrapassa uma barreira armada pelo adversário, o sujeito demonstra sua capacidade de cancelar as interrupções ou, em outras palavras, comprova sua força de continuidade. Além disso, o antissujeito é o responsável maior pela noção de sentimento de "falta", termo que pode ser considerado o embrião da proposta tensiva introduzida pelos semioticistas na década de 1990".



O B, ou refrão, vem e revela a característica expansiva e verticalizada do desdobramento melódico. Sua chegada também anuncia e indica o núcleo da força combatilizadora da canção. O vínculo com a tradição se desnuda graças à transposição de registro, algo típico, distintivo, representativo das soluções de compatibilização que recorrem aos enlaces passionais. Por se estabelecer como fruto de uma descontinuidade consumada por um salto de 6ª maior, mesmo que se apresente como um elemento pontual, tal passagem ou transposição, ainda, sinaliza uma "pressa melódica", entendida como uma forma de "queimar etapas" da rota expansiva, encurtando "um longo caminho que poderia levar ao elemento que falta" (TATIT, 2016: 57). A pressa melódica, um indicador de disforia, vê-se espelhada na urgência oralizada posta no chamamento: /Vem/. Passa-se então do estágio declarativo a outro que reivindica e externa tanto a paixão do sujeito quanto o seu antípoda, a falta: /eu quero amanhecer ao seu redor/, /não deixe tanta vida pra depois/.

O refrão alcança a região aguda, e vemos ali, novamente, a rota melódica se desenvolver por graus conjuntos, de forma involutiva, permanecendo agora na região aguda, contrastando com a concentração anterior ocorrida na região grave, reforçando localmente, de forma inequívoca, a passionalização investida no projeto. Mantém-se ali a força do antissujeito que "é o responsável maior pela noção de sentimento de 'falta'". Segundo Tatit (2016:25),

> a falta pressupõe a perda de algo que pertencia ao sujeito e que, portanto, lhe provoca a insuportável sensação de incompletude. Não se trata apenas do desaparecimento de um objeto externo, mas de um desfalque no próprio ser do sujeito: sua identidade depende justamente do preenchimento do vazio imposto pelo antissujeito.

Uma pista pronominal é deixada como índice dessa subtração. O sujeito, ao se dar conta do objeto – ou melhor, de sua ausência – numa exorbitância de paixão que parece comprometer seu "ser", revela que a /sede de te amar/ é o caminho para a completude, e então se descortina uma busca autorreferente: /Preciso tanto me fazer feliz/. O sujeito parece não levar em consideração o desejo desse outro, apontando para um traço narcísico, um tanto egoísta. Retornando ao ponto, o desejo conjuntivo almeja o complemento que, ao se declarar, sinaliza que sua felicidade está no fim da distância, na anulação da perda. A dominante perspectiva de um encontro que sacie a falta revela-se também na dominância harmônica que fecha o trecho, que, se não é feliz, cultiva alguma esperança de resolução, quem sabe tão razoável e eufórica quanto a confortável promessa de acomodação na tônica.

| | | |

| | | |

como mais um elemento capaz de aclarar a passionalização em meio ao abrandamento das recorrências. Nesse caso, perder tempo é desperdiçar vida, numa relação proporcionalmente indireta: quanto mais tempo se perde, menos vida se tem. Temos aí uma relação onde a exorbitância de um estado disjuntivo pode aniquilar qualquer possibilidade de conjunção.

A canção se encerra com uma contradição semântica que age como um traço intenso para recrudescer a dimensão disfórica e passional. Depois de toda argumentação e chamamento em busca da conjunção, elemento necessário para o alcance da felicidade plena, num gesto que pode ao mesmo tempo significar o reconhecimento de um amor platônico, mas também de uma impossibilidade real de conjunção, o sujeito parece admitir a perpetuação da distância e contentar-se com a resposta da pergunta que move sintagmaticamente a narrativa: /eu só preciso saber/ como vai você?/.

Roberto Carlos

Comportamento vocal

Intérprete: Roberto Carlos
Andamento: 68 bpm
Tonalidade: A
Tessitura: 16 semitons
Instrumentação: violão, bateria, baixo, teclados, naipe de cordas, cravo, trompas, naipe de sopros
Forma: A A B B A'B'B'
Ano: 1972
Álbum: Roberto Carlos
Gravadora: CBS
Suporte: LP / CD (Remasterização)
Categoria: Brasileira

1. Como vai você?
2. Eu preciso saber da sua vida
3. Peça a alguém pra me contar sobre o seu dia
4. Anoiteceu e eu preciso só saber

5. Como vai você?
6. Que já modificou a minha vida
7. Razão de minha paz já esquecida
8. Nem sei se gosto mais de mim ou de você

9. Vem, que a sede de te amar me faz melhor
10. Eu quero amanhecer ao seu redor
11. Preciso tanto me fazer feliz

12. Vem, que o tempo pode afastar nós dois
13. Não deixe tanta vida pra depois
14. Eu só preciso saber
15. Como vai você

16. Como vai você?
17. Que já modificou a minha vida
18. Razão da minha paz já esquecida
19. Nem sei se gosto mais de mim ou de você

20. Vem, que a sede de te amar me faz melhor
21. Eu quero amanhecer ao seu redor
22. Preciso tanto me fazer feliz

23. Vem, que o tempo pode afastar nós dois
24. Não deixe tanta vida pra depois
25. Eu só preciso saber
26. Como vai você?

No disco lançado em 1972, Roberto Carlos tem como principal *hit* a canção "Como Vai Você", que só seria gravada pelo seu autor, Antônio Marcos, no ano seguinte. A interpretação de Roberto Carlos transita numa tessitura um pouco mais "enxuta" do que aquela que veremos em Johnny Hooker. A tonalidade foi escolhida de forma a soar um canto absolutamente confortável, evitando qualquer tipo de exploração das regiões limítrofes da voz. A verdade enunciativa se instala com o canto "natural", cômodo e, até certo ponto, contido do intérprete. Quando dos agudos, o intérprete os atinge mantendo o registro de peito, porém sem demonstrar tipo algum de esforço que pudesse gerar alguma exorbitância de ordem fórica ou tensiva. A disforia, embora presente, deixando claro se tratar de um projeto passionalizante, é mantida num lugar de controle, sem exacerbação, numa conduta medida e que acompanha a canção desde as primeiras notas. Tudo isso faz parte de um rigor interpretativo que marca o comportamento vocal de Roberto Carlos, evidenciando um vínculo entre seu gesto e o daquele que sabidamente o inspirou: João Gilberto. Existe um comprometimento total com a verdade enunciativa. O elemento mais importante na condução fórica é, de fato, o emprego de intensidades distintas no A e no refrão, além dos vibratos mais pronunciados neste último. A melodia, cumprindo à risca a proposta original do cancionista, é desvelada sem alterações, mantendo a trajetória prevista, sem grandes saltos, privilegiando caminhos mais próximos. Assim, a rota melódica percorre sua extensão de forma gradativa, optando pelo recurso dos graus próximos, mitigando a verticalização típica da passionalização. É preciso notar que, embora a figurativização esteja presente todo o tempo, o cantor atinge esse objetivo mantendo um rigor melódico, algo que será relativizado na interpretação de Hooker, como veremos adiante.

Roberto Carlos mantém-se no registro modal por toda a interpretação. Na reexposição de A, "belisca" pontualmente o regime basal de forma delicada, sutil, quase imperceptível (2'26"/2'29"), o que produz uma incidência localmente disfórica sem propor exageros à interpretação ou comprometimento da força entoativa: /Que já modificou a minha

vida/ (linha 17). Não há quebra de registros, e mesmo quando atua na região mais aguda, percebe-se o aumento da energia, da intensidade, sem que isso impacte desmesuradamente a condição fórica do percurso narrativo. Ao evitar amplificar qualquer tipo de esforço e evitar as exorbitâncias e carências, Roberto Carlos coloca-se naquilo que Tatit (2016: 37), mencionando o filósofo francês Blaise Pascal, chama de "faixa comedida". Diz-se de um lugar que evita tanto os excessos como as insuficiências, operando melhor o nosso universo de significação.

O intérprete nos oferece à escuta um comportamento vocal que exibe um timbre regular, uma voz limpa, clara, promovendo um equilíbrio entre oralização e anasalamento, além de evitar metalizações. Tal regularidade e controle incidem no campo extenso como mitigadores do traço passional, mas também como reforço da perspectiva figurativista. Vê-se, assim, privilegiada a condição de fala, a força entoativa. Esmiuçando esse equilíbrio, no tocante a cada um dos elementos citados acima, podemos dizer que Roberto Carlos exibe uma emissão equilibrada com oralização predominante e anasalamento presente, mas discreto. Sua emissão fica a meio caminho entre a frontalização e a posteriorização, doando naturalidade ao enunciado. Nas partes agudas, o intérprete não parece alterar significativamente os filtros incidentes. O que, de fato, mostra-se claro é a distinção de intensidade. Agudos mais intensos, graves mais contidos e soprosos. Ambas as estratégias trabalham para garantir o perfil fórico do programa narrativo. Os vibratos são utilizados em fins de frases em A (21"): /Peça alguém pra me contar sobre o seu dia/; e em frases inteiras do refrão (de 2'49" a 2'59"): /Vem, que a sede de te amar me faz melhor/. Isso faz destacar as partes mais comprometidas com a disforia, sendo este o elemento que tem maior impacto dramático no percurso narrativo, e que ajuda a revelar sem vacilo a qualidade emotiva de uma voz passional. Ainda tratando de estratégias para explicitação dos traços passionalizantes, tem importância o fato de que a reexposição da canção em sua forma completa reduz a parte A à sua metade (A, A, B, B, A,'B',B'), adiantando a vinda do refrão, que se percebe como o trecho mais contundentemente disfórico da interpretação.

Note-se também que o intérprete respeita a prosódia e busca uma rítmica próxima da fala, da divisão própria de um diálogo cotidiano, o que mostra a figurativização recobrindo toda a interpretação. Isso se instala na mistura de tercinas e semicolcheias em tempo simples, mas também na característica de um canto "livre", que evita as cabeças dos tempos, insinuando um *rubato*. No refrão, por força de dramatização, as notas soam menos articuladas, mais ligadas e prolongadas. Ainda assim, a inspiração entoativa deixa-se entrever, por exemplo, numa acentuação discreta no último refrão, que incide no advérbio de

intensidade (3’27”): /Não deixe tanta vida pra depois/. O aspecto passionalizante – de forma taxativa, porém desafetada – apresenta-se para finalizar a interpretação, quando aos 3’40” uma pausa em meio à pergunta mote da canção, cujas palavras são iniciadas com ligeiras incursões no registro basal, produz um gesto intenso gerador de impacto importante na evidenciação do aspecto disfórico: /Como vai ↓ você/.

Em suma, o gesto do intérprete traz uma disforia inconteste, embora o comedimento da enunciação, a coloquialidade enunciativa, evite dramatização desnecessária. A precisão e o equilíbrio na emissão, seguidos dos vibratos, constroem um percurso inequívoco que ao mesmo tempo deixa clara a separação, a falta. A dubiedade entre o desejo de consumação factual do amor e a ideia de manter-se numa dimensão platônica, à distância, é externada. A confusão interpretativa fica entre entender se tratamos um amor que existe e está submetido a uma distância contingencial ou se tudo não passa de um desejo quimérico de conjunção. A discrição de Roberto Carlos pauta as nuances fóricas e o mantém na tal faixa comedida.

O arranjo

Em “Como vai você”, Roberto Carlos se encontra acompanhado por uma orquestra e por outros instrumentos típicos do universo da canção popular, tais como o contrabaixo elétrico, a bateria e o violão, fazendo-nos experimentar um gênero narrativo simples.

O primeiro evento musical, que vai até 6”, é composto pela execução de notas prolongadas, executadas pelo naipe de cordas, que anunciam a entrada do acontecimento musical que instalará a sonoridade da canção. Apresenta-se, mesmo, como uma espécie de chamamento, signo de um despertar para algo que será anunciado entre o término desse evento e o início daquele que o sucede: /como vai você/. O pedido de atenção, seguido de um certo acúmulo de expectativa, pode corroborar a sinalização de um traço dramático que percorre o comportamento vocal do intérprete, ainda que de forma, como vimos, comedida. Aos 6”, instala-se, então, o acontecimento musical que conterá os elementos constituintes da unidade sonora complexa que se manterá inalterada durante toda a interpretação. De fato, não há elemento estrutural que se ouça comprometido ao ponto de desencadear a observação de novo acontecimento, momento ou sonoridade. Destaca-se a condução do cravo, que parece,

como em Catto e Caetano, emular a passagem do tempo, surgindo como elemento discursivo, amplificador da falta, da disforia, traço da angústia posta na espera. A perda do objeto, explicitada pelo projeto narrativo, ganha maior nitidez na pertinência extensa da unidade sonora. Isso porque se encontra totalmente preenchida por instrumentos e sons, sem deixar brechas ou silêncios, dedicando-se a reforçar a condição disfórica por meio da ocupação dos espaços sonoros. O elemento orquestral impede o vazio e insinua um excesso que repercute ora como complementaridade ora como negação daquilo que marca o comportamento vocal de Roberto: seu gesto ponderado e equilibrado.

O evento musical que se inicia aos 34" continua a operar com a trama de sonoridades instalada desde o início. Porém, os comentários sonoros executados, sobretudo, pelas cordas promovem uma alteração de intensidade e fazem atingir a região aguda de forma gradativa, tal como a rota melódica e o projeto passionalizante inscritos na canção ensinam. Tal gradação, menos discreta que aquela que acontece na condução vocal, exibe saltos intervalares mais contundentes e nos prepara para o momento disfórico de maior intensidade: o refrão. Este, de forma um tanto quanto solene, aos 50", é anunciado pelas trompas, que cumprem uma função de invocação. O refrão chega conduzido pelo contrabaixo e por fraseados escalares, estruturado em notas de curta duração, executados, assim, ligeiramente, pelo naipe de cordas. A velocidade que se vê imprimida na execução das frases coaduna com a pressa melódica do salto que separa o A do refrão e, como gesto intenso, incrementa o elemento passional.

O evento musical que instala o refrão ocorre em 1'03" e apresenta o protagonismos do naipe de cordas, cuja intensidade passa a equivaler àquela da voz. Continuamos a considerar que estamos diante de um mesmo acontecimento, dado que nenhuma ruptura estrutural tenha ainda desconstruído a padronização que o acompanhamento instituiu. Retomando o apontamento sobre o naipe de cordas no momento musical indicado acima, embora não compita com o gesto interpretativo de Roberto Carlos, tal intensidade faz com que o elemento instrumental deixe por algum instante a característica de complementaridade para somar ímpetos disfóricos e contrariar a política de comedimento do comportamento vocal do intérprete. Ainda que o refrão seja o lugar onde a voz se apresente com mais energia e vigor, as inflexões dramáticas parecem controladas por Roberto. A incidência de um arranjo de cordas ininterrupto faz com que esse controle soe menos comedido na porção instrumental da canção. O excesso, ao menos aqui, se apresenta sem pudores. As cordas só arrefecerão o gesto intenso ao fim do refrão, conduzindo os ânimos, as

intensidades e as significações até onde o excesso experimenta a atenuação, e isso se dá em 1’49”, quando o principal mote que agencia a narrativa é retomado: /Como vai você/.

O próximo evento musical, embora não destitua a unidade sonora, pode ser entendido como um novo acontecimento, que tem seu início em 1’53”, logo após o arrefecimento mencionado acima. Naquele instante, quando novo anúncio de trompas se dá, as cordas tornam-se protagonistas, retomando a intensidade anterior ao refrão e a manutenção de execução frasal na região mais aguda da tessitura. A ausência da voz no trecho, motivo importante para entendermos o trecho como um novo acontecimento, faz com que a sensação de amplificação disfórica seja prolongada. O elemento contido sai de cena e anula o contraste, deixando aclarar pela exorbitância o *ethos* passional da canção.

Desse momento em diante, o que percebemos é uma repetição da fórmula. Não obstante, ainda é preciso citar ao menos duas outras ocorrências. Primeiro, aquela que reinicia a exposição da canção em 2’22”, quando o cravo, antes abafado pelos rompantes intensos das cordas, volta a ser notado. Logo retornará a um lugar de discrição no interior da unidade sonora. É exatamente quando a manifestação alcança os pontos mais disfóricos, quando o instrumento, suposto representante do tempo, em função de sua condução metrificada, é coberto por um mundaréu de outros sons. Na perspectiva que estamos aqui a admitir, parece significar que frente à perda e à consequente necessidade de busca pelo objeto de desejo perdido, a dimensão temporal apresenta-se desconstruída, submetida a uma vontade do encontro físico que faria realizar a conjunção de fato. Ainda que o tempo possa afastá-los, e exatamente por isso, deseja-se que ele, o tempo, seja contido por um estar-junto. Como estava posto no início, o tempo indicava exatamente a presença da ausência, e, ainda que tal condição não tenha sido alterada, neste momento a importância do tempo, enquanto lembrança, perde força frente à súplica pela presença contígua entre sujeito e objeto.

Por fim, em 3’39”, percebemos o momento musical exibindo cordas que executam a melodia do refrão, onde, como vimos, o apelo disfórico é mais acentuado. A repetição melódica, juntada à força sonora do naipe de cordas, convoca os indicadores de passionalização para encerrar a canção, que, por terminar em *fade out*, aponta para uma continuidade da disjunção, comportando-se como um traço intenso que ratifica o projeto global e faz com que terminemos levando conosco a impressão de exorbitância fórica, dado o excesso de exposição de elementos negativos próprios de um atar de melodia e letra que opta pelo caminho passional.

Johnny Hooker

Comportamento vocal

Intérprete: Johnny Hooker
Andamento: 82 bpm
Tonalidade: A (modulação Bb)
Tessitura: 18 semitons
Instrumentação: guitarra, bateria, baixo, piano Rhodes, teclados, celesta, trompete, quarteto de cordas (violinos, viola, cello), saxofone barítono, flugelhorn
Forma: A A B B A'B' B"
Ano: 2017
Álbum: Digital Single
Gravadora: Som Livre
Suporte: Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: MPB

1. Como vai você?
2. Eu preciso saber da sua vida
3. Peça a alguém pra me contar sobre o seu dia
4. Anoiteceu e eu preciso só saber

5. Como vai você?
6. Que já modificou a minha vida
7. Razão da minha paz já esquecida
8. Não sei se gosto mais de mim ou de você

9. Vem, que a sede de te amar me faz melhor
10. Eu quero amanhecer ao seu redor
11. Preciso tanto te fazer feliz

12. Vem, que o tempo pode afastar nós dois
13. Não deixe tanta vida pra depois
14. Eu só preciso saber
15. Como vai você

16. Como vai você?
17. Que já modificou a minha vida
18. Razão da minha paz já esquecida
19. Não sei se gosto mais de mim ou de você

20. Vem, que a sede de te amar me faz melhor
21. Eu quero amanhecer ao seu redor
22. Preciso tanto te fazer feliz

23. Vem, que o tempo pode afastar nós dois
24. Não deixe tanta vida pra depois
25. Eu só preciso saber
26. Como vai você

27. Vem, que a sede de te amar me faz melhor
28. Eu quero amanhecer ao seu redor
29. Preciso tanto te fazer feliz

30. Vem, que o tempo pode afastar nós dois
31. Não deixe tanta vida pra depois
32. Eu só preciso saber
33. Como vai você

Johnny Hooker exibe uma intepretação cuja qualidade emotiva é claramente passional. O cantor, dado o apelo dramático que se aloca em seu gesto vocal, explora os limites inferiores e superiores de uma região aparentemente confortável para o seu canto. Quando das partes médio-graves, deixa pontualmente o registro modal e "belisca" propositalmente o regime basal (18"), saturando o rastro disfórico. Quando dos agudos, da mesma forma, mas com polaridade semântica contrária, o intérprete os atinge mostrando, assumindo, o esforço e fazendo soar *drives* (2'18"), outra forma de incrementar a disforia própria da canção e estabelecer um regime de excesso em sua interpretação. Percebe-se, sim, certo comprometimento com a verdade enunciativa, mas a forma hiperbólica adotada parece clamar por *menos mais* para não se perder, espécie de fórmula de atenuação da semiótica tensiva adotada por Tatit (2016), que explica a aparente contradição ao revelar que o *mais* levado ao paroxismo (recrudescimento) pede *menos*, como forma de adequação, como forma de arrefecimento do excesso. A opção por soar graves sem energia (34") e agudos estridentes (1'06") também traz uma demasiada carga dramática, o que nos leva, inclusive, à percepção de tessitura ampliada. A rota melódica, respeitando-se o projeto cancional original, ocupa a extensão de forma gradativa, optando-se pelo recurso dos graus próximos. Todavia, revelando a exorbitância de elementos negativos, mas também algo de figurativização, o intérprete, por exemplo, opera pontualmente uma variação melódica, alterando a rota inicial por "desvios" de semitons, o que faz aproximar a sua forma entoativa daquela da fala. Tal ação se instala, ainda que de forma irrefletida, em prol da atenuação mencionada linhas atrás, que tem por objetivo

a preservação de um *minimum quantum* de verdade enunciativa. Isso se dá, sobretudo, nas partes desenergizadas que coincidem com inícios de frases da seção A, como aos 13": /como vai você/.

Embora haja as exorbitâncias já citadas, elas não se dão por quebras de registro, algo típico de projetos de passionalização interpretativa. Mesmo quando atua na região mais aguda, tende a manter o registro de peito, e é exatamente este o motivo da exacerbação disfórica, elemento próprio que evidencia o esforço. Tanto o esforço de emitir o agudo num registro de peito, quanto de transitar por regiões mais graves de forma desernegizada, produz aquilo que Tatit, apoiado na semiótica tensiva, chama de recrudescimento, que quantitativamente diz respeito à majoração do que já é exacerbado. Isso providencia ares dramáticos sem comedimento algum. A questão que se coloca pode ser sintetizada na definição de recrudescimento feita por Tatit (2016: 37):

> o recrudescimento, ou aumento de mais, pode levar a uma plenitude, típica dos finais de fábulas que 'acabam-bem', mas pode igualmente ultrapassar esse nível eufórico e se converter numa espécie de 'mais em demasia', uma saturação, que torna urgente, ou inevitável, a diminuição dos elementos considerados excessivos.

É possível que isso explique a "gangorra" tensiva que soa em Hooker, quando oscila a estridência punjante do refrão com a minguada energia dos começos de frases da primeira seção. É como se o intérprete trabalhasse por uma espécie de jogo de compensação que, de fato, apenas amplifica no plano global a dimensão disfórica. Outros elementos sinalizam ainda mais o tal recrudescimento. Por exemplo, no extremo da tessitura, a voz falha, ao que parece, de forma proposital (2'19"). Soma-se a isso as imprecisões de emissão (3'50"), algo que se torna característico da interpretação. O berro, o sussurro, os ruídos, bem que poderiam doar verdade enunciativa, mas a "dose" faz escapar a verossimilhança, diminuir a força de entoação e ganhar peso dramático.

Devemos considerar os traços observados acima como algo característico do comportamento vocal de Hooker, cuja dramaticidade parece ser tomada de empréstimo às habilidades dramatúrgicas do cantor. São marcas deveras pessoais, tal como o seu timbre, que tem uma assinatura muito característica: conta com forte presença de harmônicos agudos, anasalamento presente e com metalizações recorrentes. O traço metálico de sua voz, que se escuta de maneira mais clara nos momentos de esforço, quando, na região elevada das alturas, incide disforicamente no projeto, ao passo que torna sua entoação ainda mais enfática. Isso,

como já dito, faz esconder uma coloquialidade que poderia aparecer com mais força e que parece querer se desvencilhar da exorbitância, quando, por exemplo, da pronúncia de palavras com articulações imprecisas em 2'04": /Não sei se gosto mais de mim ou de você/ (linha 19).

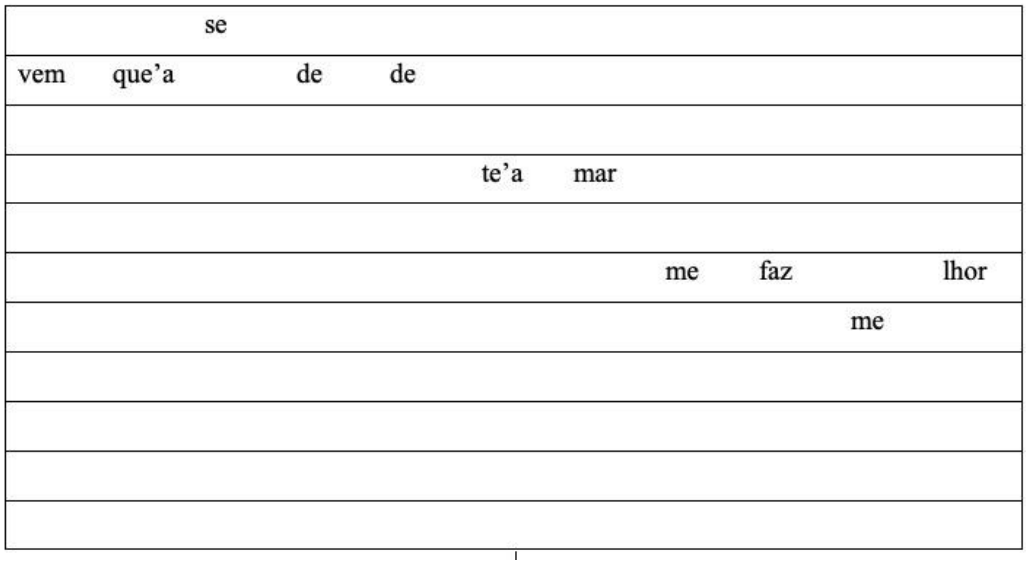
Não apenas a articulação soa imprecisa, mas também a emissão. Parece haver uma constante alteração do trato vocal que, neste caso, incide em percepção diversa das ressonâncias. Nas partes agudas, escutamos uma nítida valorização dos harmônicos agudos, sugerindo frontalização, soando um agudo aberto, estridente, que, por sua vez, remete a ulos e ênfases exclamativas, algo que doa disforia ao gesto. Nos graves, a sensação de frontalização se arrefece, a opção por uma voz mista com escape de ar se intensifica, amortecendo o estridor. É nesses momentos que a figurativização busca audibilidade, mas a característica excessiva a aproxima mais de um gesto teatral, que adiciona ainda mais pitadas disfóricas. O anasalamento também se intensifica em alguns pontos, sempre em proveito de uma espécie de cenografia sonora. A partir daí, temos importantes alterações na qualidade do som, graças a ajustes laríngeos que não parecem pertencer a uma estratégia emissiva, mas a uma imprecisão do uso do trato. Isso se observa nas repetições, que não apresentam os mesmos arranjos vocais. Tais oscilações muitas vezes ocorrem na mesma palavra, apontando não para um descontrole técnico do intérprete, mas para a condição emocional própria da fala recrudescida do sujeito da narrativa. Tome como exemplo a palavra /sede/ do seguinte trecho, quando a canação chega em 1'01": /Vem, que a sede te de amar .../. A imprecisão (ou descontrole) continua sendo experimentada por meio dos vibratos, tal como dos ensaios de melismas, ambos apresentando frequências indefinidas. Soma-se a isso um comportamento vocal que deixa aparecer certos ruídos, imperfeições, "impurezas" na voz, o que colabora com a hiberbolização da interpretação, nublando de alguma forma a verdade enunciativa da narrativa.

Alguma força entoativa, como já apontado, tende a escapar pelas frestas do gesto melodramático de Hooker. A dimensão rítmica por vezes se dá a essa função. Na parte A, por exemplo, o cantor, embora não prolongue as sílabas, não promove acentuação que possa somatizar o trecho. A rítmica obedece a um traço, sim, figurativo. Já na segunda parte (refrão), as notas são prolongadas, estabelecendo certo *continuum* melódico. Os prolongamentos ocorrem entre palavras. E aí aparece outro elemento que compromete a força do enunciado. Algumas finalizações, principalmente no A, exibem uma espécie de oxitonação[77], seguida de vibratos imprecisos (ou sem vibratos), que desestabiliza a prosódia e

[77] Utilizo esse termo aqui para dizer sobre um recorrente acento na última sílaba de palavras que não são necessariamente oxítonas. O termo não é dicionarizado.

faz submergir no mundaréu de elementos passionalizantes a pista entoativa. Escuta-se isso, por exemplo, aos 19”, incidindo sobre a palavra /vi<u>da</u>/, e também aos 26”, durante a palavra /di<u>a</u>/. É curioso perceber que a sensação de oxitonação descrita acima percorre a interpretação, mesmo quando não há o deslocamento da acentuação. Isso se dá por uma mudança do filtro, da ressonância, com forte metalização e frontalização que recaem na última sílaba das palavras e é característico de certa manipulação timbrística que opera para a impressão de esgarçamento, algo antinatural.

Em síntese, podemos dizer que, em seu gesto interpretativo, suas imprecisões emprestam e amplificam uma dimensão mais disfórica ao percurso narrativo do que aquela revelada no projeto do cancionista. A estridência e a tepidez, ambas contidas na interpretação, imputam sobremaneira valores negativos ao percurso narrativo. A oscilação parece remeter a uma inconstância emocional, reiterando o sofrimento e a distância. Ao optar pela repetição dos refrãos, a declaração de amor e a dor da separação se agigantam. Nada nos leva a imaginar que haverá um fim para aquele desencontro afetivo. O sujeito parece, atônito, querer reencontrar o objeto faltante enquanto sinaliza a continuidade da ruptura. Talvez tal ambiguidade, ou confusão emotiva, esteja submetida à inconstância fórica, à desmesurada dor da perda. E isso se revela de forma ainda mais clara no último refrão, fruto da modulação que o antecede, fazendo elevar a rota melódica em meio tom. Atingem-se, assim, regiões ainda mais agudas, gesto intensificador das qualidades passionais. Conquanto, Hooker não se limita a reproduzir o desenho melódico na nova tonalidade e promove mais alteração, elevando notas e ocasionando picos fóricos com a agudização do percurso original. Veja diagramas comparativos:



Desdobramento melódico do refrão – Tonalidade de Lá maior

										mar					
					sede										
vem		que'a				de		te'a				me	faz		
														me	lhor

Desdobramento melódico do refrão – Tonalidade de Si bemol maior

Parece mesmo que estamos diante de certa confusão emotiva entre viver a conjunção afetiva ou perdurar a disjunção, saciando-se com a simples resposta à pergunta: /como vai você/. Os aspectos dramatúrgicos, esparramados por toda a interpretação, incrementam os elementos negativos levando ao recrudescimento tensivo ou ao exagero fórico. É de se notar que aos 4'02", numa pausa eloquente que antecede a finalização da melodia, escuta-se a simulação de um choro, exemplificando a exorbitância interpretativa. Isso traz o excesso de figurativização, que parece pedir *menos mais* em proveito da verdade enunciativa.

Porém, e por último, o elemento distintivo, que faz a interpretação (re)compor o sentido daquilo que fora observado na análise da canção, também se afigura num detalhe pronominal. Na análise cancional, destacamos que a falta deve ser entendida como um desfalque, que compromete a integridade do ser do sujeito. A carência, entendida como o antissujeito que move os afetos e as atitudes da narrativa, deve ser extinta pela busca compulsória da conjunção integradora, da felicidade. É a não-falta ou todo recomposto que se mira. Nesse caso, trata-se do sujeito que busca o objeto como complemento em si. Todavia,

Hooker, ao alterar o pronome, parece sinalizar outra direção: /preciso tanto te fazer feliz/. Isso nos leva a pensar que há falta também no outro e que o enunciador se realiza na completude do seu par, demonstrando altruísmo, insinuando um gesto de entrega, que pode ser lido alternativamente como uma espécie de resignação, que o faz ser /feliz/ na projeção de felicidade do outro.

O arranjo

Já nos primeiros segundos, o arranjo nos apresenta os principais elementos da sonoridade que se instalará durante a intepretação: bateria, contrabaixo elétrico, guitarra, flugelhorn, piano, teclados e naipe de cordas. Este naipe e o flugel protagonizarão eventos musicais que, por não serem suficientemente autônomos, não terão força de acontecimento. Assim, deparamo-nos com um canto acompanhado. O destaque que se deve dar ao diálogo entre cordas e flugel deve-se ao fato de pronunciarem certa superficialidade fórica que se justapõe ao início da intepretação de Johnny Hooker. De fato, ao contrário do que podemos perceber em certos momentos na versão de Roberto Carlos, a voz não vê seu protagonismo ameaçado instante algum, e nem mesmo nos pontos de maior intensidade instrumental sugere-se que ela perca tal posto ou o veja dividido com algum outro instrumento.

Aos 13", já com a voz de Hooker presente, com menos disforia por parte do intérprete, instala-se um momento musical que traz a sonoridade preponderante na canção aos nossos ouvidos. Enquanto contrabaixo elétrico e bateria permanecem numa toada de poucas notas, com repetição de acentos e células, teclados constroem um *continuum* sonoro, como uma espécie de pano de fundo que auxilia no destaque aos pontuais comentários executados pela guitarra quando em diálogo com a voz. Entre 31" e 34", a bateria e o contrabaixo executam uma pausa coincidente com a voz, demarcando o momento musical. Porém, a estrutura da sonoridade não se entende comprometida com tal incidência, e, logo aos 35", a mesma sonoridade vê-se ali, integral, operando sua trama, sem interveniências, até os 51". Percebe-se aqui uma adequação dos componentes de um arranjo que deseja espelhar o comportamento vocal, optando por dar continuidade à leveza introdutória, promovendo a contenção de gestos intensos e de demarcações contundentes. Não há incremento nem de exorbitâncias nem de insuficiências. Podemos pensar mesmo em uma transposição, numa equivalência entre comportamento vocal e instrumentação, embora o ostinato do conjunto

bateria-contrabaixo nos traga um valor positivo, discretamente somatizante, que faz atenuar o contexto disfórico experimentado.

Entre 51" e 57", ocorrências no naipe de cordas (arcadas rápidas e contínuas), somadas à virada da bateria e à condução do contrabaixo, todas munidas de uma força, digamos, premonitória nos levam até o refrão. Uma vez no estribilho, experimentamos um incremento da intensidade performática, a ocorrência de repetitivas células no contrabaixo, na bateria e, também, na guitarra que abdica pontualmente do seu papel de comentadora do gesto vocal. A rítmica ganha um reforço que atua como um gesto de ancoragem, mas que também impacta foricamente a interpretação: as pontuais notas do saxofone barítono. Podemos admitir que estamos diante de novas ocorrências, de novos elementos que passam a compor a unidade sonora sem, de fato, provocar rupturas no plano estrutural da trama. Mesmo que admitíssemos a execução do sax como novo acontecimento, embora não escutemos ali nenhuma ideia autônoma, sua integração célere à sonoridade faz com que seu aspecto adicional ganhe força mesmo na composição do todo da unidade sonora estabelecida. Continuando, ainda que possamos perceber nesse momento uma elevação da intensidade dos instrumentos, o que contribui para amplificação dos elementos disfóricos pronunciados pelo cantor, por efeito de mixagem, a instrumentação mantém-se a uma distância razoável da voz. É como se a distância experimentada na intensidade pudesse ser uma espécie de correspondência em relação àquela outra existente entre sujeito e objeto. Contudo, o aspecto de contenção de intensidade escutado no arranjo traz consequentemente uma espécie de mitigação dos ânimos fóricos e das exorbitâncias identificadas no gesto de Hooker. O refrão, entre 1'10" 1'17", experimenta uma ocorrência que, sem perder as características que vêm conformando a unidade sonora, convoca cordas, trompete, teclados e demais instrumentos para, num crescente de intensidade, anunciar em forma de passagem a repetição do refrão, assim responsabilizando-se pela manutenção da disforia frente ao silêncio que ocorre na voz.

Um acontecimento aparece em 1'35", quando há interrupção da unidade sonora por uma quebra de suas características constantes em decorrência da pausa da instrumentação. Permanece apenas o naipe de cordas, que executa a passagem já típica do arranjo entre 1'36" e 1"38". O esvaziamento da execução instrumental empresta à trama um gesto de contenção, permitindo que o A seja retomado por um gesto de atenuação da disforia. Entre 1'39" e 1"50", bateria, contrabaixo, celesta e flugelhorn constroem uma condução com intensidade equilibrada, equilíbrio este que opera como gesto intenso que também ameniza a exorbitância do refrão, agenciando um decréscimo fórico e o reestabelecimento de uma passionalização com *menos mais,* ou seja: atenuação que procura a verossimilhança entoativa. O A é retomado

e o momento musical que experimentamos em 1’50” nos mostra a incorporação de elementos à trama da sonoridade que conta agora com bateria, flugel, piano, trompete, saxofone barítono, coro feminino e celesta. Destaca-se ali a incidência de ostinatos, constituindo um gesto intenso que leva à discreta somatização do percurso. São pitadas de valores positivos que revelam a dimensão residual da perspectiva eufórica. Novamente, parece que tal elemento tem característica de abrandamento. Não traz força nem intenção de desdizer a passionalização presente. Nem mesmo de contestá-la. Age apenas como regulador do gesto hiperbólico que Hooker, de uma forma geral, nos proporciona.

O refrão é retomado em 2’13” e perdura até 2’55”. A importância desse trecho se dá pelo fato de ser ele o que mais se aproxima das desmesuras tensivas que a voz de Hooker proporciona. Além de exibir uma performance em intensidade maior, sopros, cordas e teclas deixam o perfil de simples acompanhamento e assumem o papel de comentadores do discurso musical e narrativo. Incorrem em fraseados constantes, que acontecem paralelamente à interpretação de Hooker, entregando-nos excessos vocais e instrumentais. Um súbito declínio de intensidade ocorre entre 2’55” e 3’00”, e noutro gradiente, mais curto e veloz, promova-se um evento musical onde os instrumento apresentem uma execução em dinâmica nada comedida. Nisso está incluída a bateria, que abandona seu perfil de manutenção rítmica, via ostinato, para também desfilar fraseados, como as cordas, sopros e teclas que o fazem entre 3’01” e 3’21”.

Nada disso, porém, até aqui, apresenta perfil de acontecimento musical. Todas as modificações continuam gravitando a mesma sonoridade, a mesma proposta de acompanhamento do canto. É exatamente aí, então, que ocorre a modulação descrita na análise do comportamento vocal. Este, sim, um acontecimento na trama da canção. A instalação de outro momento musical excita o aspecto fórico e, tensivamente, leva-nos a um estado de recrudescimento expressivo. Chegamos, desse modo, a uma espécie de ponto culminante da passionalização da canção, considerando que este momento, ao mesmo tempo, prepara e atravessa o último refrão, trecho onde o comportamento vocal de Hooker chega a uma espécie de paroxismo fórico, com nova tonalidade, com redesenho melódico que privilegiam a agudização, fazendo soar estridências, inconstâncias na emissão e *drives*. Ao promover uma ocupação intensa dos espaços sonoros em dinâmica forte, o arranjo encerra a canção estabelecendo um reforço passional e exorbitante, que gera contraste, que opera como gesto local, produzindo um impacto importante, via súbita extinção do mundaréu de sons e o subsequente sussurro de pranto que fecha a interpretação de Johnny Hooker.

Roberto Carlos e Johnny Hooker

A análise de “Como vai você” nos coloca diante de dois gestos vocais que ocupam, digamos, polos distintos em suas respectivas relações com a tradição interpretativa da canção popular brasileira. De certo, experimentamos gestualidades que evidenciam nítidos contrastes quando admitidas em perspectiva comparada.

Roberto Carlos, embora tenha um início de carreira marcado pela importação de procedimentos estéticos ligados ao universo musical do rock, por meio de seu gesto, sempre se revelou como tributário de escutas relacionadas ao universo da bossa nova. Tal como os outros grandes artistas daquela geração, Roberto formou-se sob a influência das propostas estéticas de João Gilberto. Mesmo quando, já na década de 1970, Roberto Carlos opta pela incursão no universo do romantismo de massa, mantém assinalado em sua voz o resultado de suas escutas formadoras, procurando manter um equilíbrio entre forma e conteúdo para que a força do dizer em suas canções não se encontrasse jamais comprometida. Assim, mesmo diante de uma canção passionalizada, romântica, como vimos, o seu gesto opta pelo comedimento, pelo equilíbrio e por uma coloquialidade capaz de revelar as figuras enunciativas sem abandonar uma estilística característica do universo estético com o qual lida. O comedimento favorece o recado da canção, abdicando de pender a balança fórica, sobremaneira, para algum dos lados. O drama, a passionalização se instalam perante uma precisão de uso dos recursos que não deixa, e nem quer ver no projeto, nenhum tipo de saturação ou algo que valha como desmesura desnecessária. É exatamente essa perícia que marca o comportamento vocal de Roberto ao longo de sua carreira, fazendo com que seu gesto seja inequivocamente tributário daquele ressignificado pela gestualidade de João Gilberto.

Por outro lado, no que diz respeito ao equilíbrio e às contenções interpretativas, Johnny Hooker trabalha no extremo oposto. Ambos se encontram, de alguma forma, ainda que seja pela escolha dos conteúdos tratados em suas respectivas obras, na circunscrição do romantismo de massa. Essa vertente tomou caminho adjacente ao daquele construído pela tradição da música popular brasileira. Tal seguimento passou a ser identificado como “brega” e voltou-se, principalmente, para o que Zan chamou de “faixas mais populares de consumo” (ZAN, 2001). Os artistas que compõem esse universo trafegam por um repertório onde

canções românticas com aspectos melodramáticos tendem ao predomínio. E isso é, de fato, o único ponto de toque que aproxima os dois cantores. Johnny Hooker, formado a partir de outro regime de escuta, não abre mão de saturações. A hiperbolização, algo característico de um universo melodramático, é recurso expressivo de primeira ordem. A voz passional do intérprete se confunde com a do *eu* narrativo da canção, num deslimite que faz confundir *personas*. Tudo isso provoca desmesura e rompantes que não combinam com o equilíbrio emissivo e nem com o que tal equilíbrio pode oferecer à construção de figuras enunciativas associadas a um determinado princípio entoativo. A interpretação fonicamente teatral de Hooker aponta para a construção de uma gestualidade que transige com o próprio universo do romantismo de massa e que não tem ligação substantiva com a herança do projeto bossanovistas. Embora possamos perceber aí um traço tropicalista, principalmente no que diz respeito à inclusão de conteúdos, o mesmo não tem correspondência com a gestualidade que se instala com aquela proposta estética. Isso porque, se o tropicalismo afirma, como sintetiza Tatit (2007), que a canção brasileira precisa de todos os modos de dizer - incluindo aqueles modos ligados ao universo, por exemplo, do brega -, por serem eles, os tropicalistas, adeptos da bossa nova, eles admitem também o princípio bossanovista de que os modos de dizer precisam ser convincentes. E é essa proposta de convencimento que faz o gesto tropicalista admitir e buscar uma gestualidade oral, uma inflexão entoativa em condições de fornecer naturalidade à canção. Isso, Hooker desconsidera, o que o coloca em outra prateleira, distinta, distante daquela que forma, ao menos vocalmente, a sonoridade da tradição com a qual lidamos aqui.

3.7 - “Deixe Estar” (Tó Brandileone)

Sobre renovação da tradição da canção no Brasil, Lenine, tal como Chico César, dentre outros artistas que ocuparam a cena musical nacional entre os anos de 1980 e 1990, foi considerado integrante de uma geração responsável por operar uma modificação no cânone da música popular brasileira. Valente e Dantas (2014: 272), em artigo que discute a suposta Nova MPB, cita consideração de José Miguel Wisnik (2009) sobre o tema:

> Wisnik acredita que, até Chico Buarque e Caetano Veloso, é possível definir o cânone na música popular brasileira, depois disso, “é difícil dizer, entre Carlinhos Brown, **Lenine**, Mart’nália, Marisa Monte, **Chico César** [...], quer dizer, você pode distinguir qualidade, mas não o suficiente para diferenciar no sentido de certo cânone, que é uma consciência do processo de desenvolvimento da canção no Brasil”. Assim, entre alternâncias e retomadas temáticas, saturações harmônicas, digressões melódicas e reconfigurações dos elementos nucleares da canção, as mudanças que se apresentam cada vez mais velozes e fugazes dificultam o estabelecimento de novos modelos canônicos (grifos nossos).

De fato, a geração de Lenine também foi compreendida como uma espécie de Nova MPB naquele momento, naquela etapa da controvérsia que se estende até aqui. Menções e formas de tratamento revelam isso. Em matéria publicada pela edição da *Folha de São Paulo* de 24 de agosto de 1998[78], anuncia-se que o SESC Pompeia “vai reunir os cinco integrantes da chamada ‘nova geração da MPB’ no show ‘Os 5 no Palco’”: Chico César, Lenine, Moska, Baleiro e Suzano”. Em reportagem publicada pelo Estadão[79], onde se faz um balanço do ano 2000 e se comentam as apostas para o milênio que se inicia, Otto, Moska, Baleiro, Zélia Duncan, Chico César e Lenine são tratados como “renovadores da MPB”. Lenine se lança profissionalmente nos anos 1980, fazendo soar em suas composições e interpretações traços de culturas regionais, mas também elementos do rock, do *pop* e, até, da música eletrônica. Sua obra trabalha a mescla, a fusão, devolvendo ao universo da tradição cancional brasileira produtos que operaram por jogos de triagens e misturas constantes. Talvez esteja aí a pista do porquê de nomes da contemporaneidade se aproximarem de agentes/artistas que, num passado não muito distante, se propuseram a (re)construir um percurso cancional particularíssimo, porém alinhado ao universo da tradição da música

[78] https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm24089804.htm acessado em outubro de 2019.
[79] https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,as-apostas-da-musica-brasileira-para-2001,20010102p4758 acessado em outubro de 2019.

popular brasileira. É exatamente tal aproximação que percebemos entre Lenine e Tó Brandileone.

Tó revela em reportagem de 2017 uma orientação recebida pelo cantor e compositor recifense[80]: "Lenine me disse isso faz uns sete anos e esse tem sido um dos meus mantras desde então: seja original, saiba o que você faz, por que você faz e para quem você faz". Percebe-se, ali, o incentivo em encontrar o marco particular característico do artista. Em outro momento da reportagem, é possível perceber na fala de Tó como ele pretende trabalhar tal particularidade, de forma que ela se mantenha alinhada ao desenrolar diacrônico de uma tradição: "A cada pequeno voo que o artista alça ele carrega consigo um pouco da ideia anterior, da cultura anterior, da vivência anterior e quando ele finalmente pousa no próximo destino a fertilização dessa vivência acontece". Esta declaração talvez ganhe ainda mais consistência se a relacionamos com o título do seu segundo álbum, *Ontem, Hoje, Amanhã*, algo que aponta para o percurso necessário ao pensamento e prática relacionados à manutenção/reconfiguração de uma dada tradição. De qualquer forma, podemos entender que é assim que o cantor, compositor e produtor musical paulista compreende sua realização artística, que se filia imediatamente à música popular brasileira, Dito isso, é importante destacar que, no mesmo passo, Tó incorpora ao seu repertório traços jazzístico e do universo *pop*, produzindo marcas criativas e uma distintiva assinatura estética.

Tó Brandileone lança seu primeiro álbum solo em 2008. Durante os anos seguintes, divide seus esforços entre a carreira solo e a participação como integrante do grupo 5 a Seco. Com o grupo, grava quatro álbuns; como artista solo, após o trabalho de 2008, lança seu segundo álbum em 2014 e, o mais recente, em 2016, todos eles atrelados ao universo da canção brasileira e categorizados como tal. Vejamos:

[80] https://www.nexojornal.com.br/profissoes/2017/12/19/Como-me-tornei-m%C3%BAsico.-E-a-vida-entre-palcos-e-ensaios acessado em outubro de 2019.

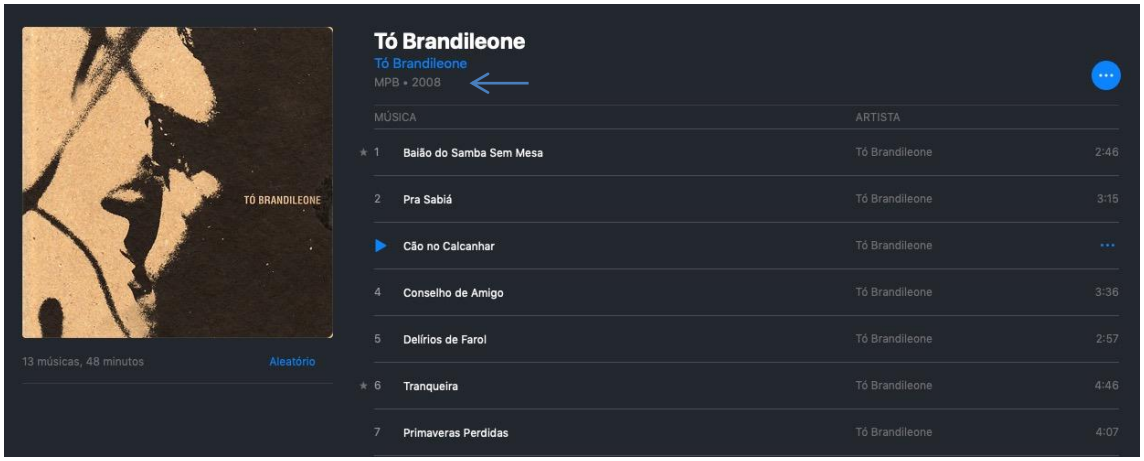


Figura 32 – Imagem de entrada do álbum *Tó Brandileone*

Figura 33 – Imagem de entrada do álbum *Ontem, Hoje, Amanhã*

Figura 34 - Imagem de entrada do álbum *Eu Sou Outro*

Sobre a canção

"Deixe estar" é uma canção que utiliza como modelo compatibilizador a tematização, valendo-se de recorrências, de regularidades orientadas por um refrão. Embora tal aspecto esteja nítido, ainda é possível perceber traços recessivos de figurativização e, por uma característica muito particular da canção, algo residualmente passional, traço que entenderemos adiante.

O cancionista nos apresenta uma canção cuja forma mostra duplicações, tendo o A duas estrofes quase idênticas, que se distinguem apenas em suas notas finais. Segue-se a isso um refrão também duplicado, que reforça a renitência proposta pelo projeto narrativo e se coloca como aquilo que Tatit chamou de "núcleo da obra" (TATIT, 2016: 56). Cada trecho parece conter um quase-espelho dele mesmo. Contudo, ainda que o modelo nos proponha um regime de concentração melódica, percebemos que isso se dá numa dimensão parcialmente expandida. Tudo ocorre num intervalo de doze semitons. O segmento melódico que encontramos nas exposições de A, construção que nos atesta a renitência tematizadora, mesmo optando por um desenvolvimento que aciona notas contíguas, graus conjuntos, ascendentes e descendentes, percorre dez semitons. Existe assim uma discreta verticalização da rota melódica, de resto, horizontalizada.

tar
cho dei xa'es
Nun ca vi rar quis
al
tan to por guém que não
te

Na seção complementar desse segmento, competindo para a revelação inequívoca da concentração expandida, encontramos outras microrrecorrências de mesma natureza e que ratificam a proposta somatizadora. Estamos mesmo diante de um projeto narrativo reconhecido por seus temas e motivos rítmicos/melódicos, o que faz criar aspectos identificadores capazes de nos fornecer um "reconhecimento imediato da canção" (TATIT, 2016: 56).

que					vol							
	e'			vai			tar					
		le									te	
								lou		pra		ver
									co			

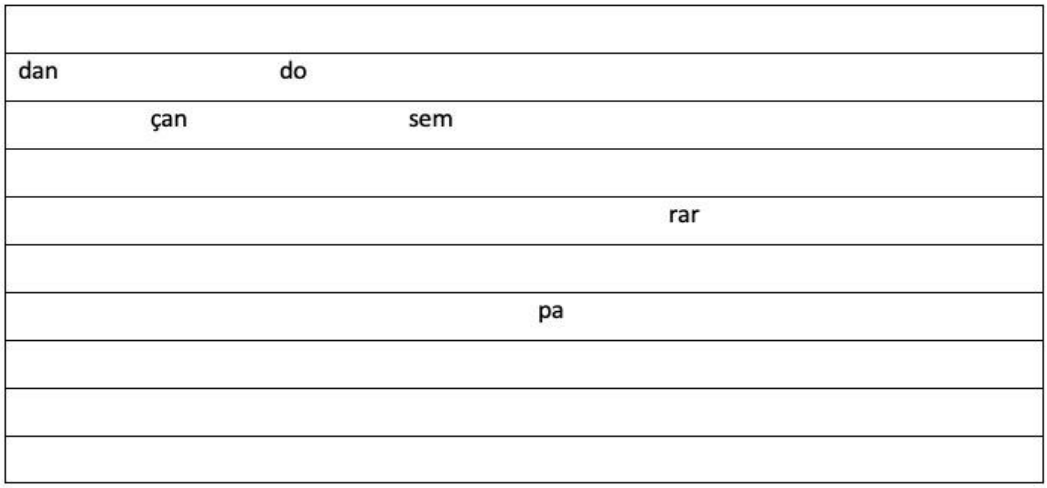
A regularidade melódica e rítmica, de fato, é o fio condutor do projeto de compatibilização experimentado aqui. Veja, por exemplo, que o início das estrofes (linhas 1, 5 e 13) repete a mesma divisão métrica, insinuando um eneassílabo poético, cujos acentos, sem prejudicar a prosódia, constroem uma repetição sonora que soa como ostinato. A referida regularidade constrói certa previsibilidade, além de uma condução metrificada que, mesmo não recobrindo todo o percurso, e, portanto, mostrando-se como um elemento local, incide euforicamente no projeto narrativo. Tal acentuação/divisão segue pela canção reforçando a proposta rítmica e só é interrompida por ajustes também prosódicos, na busca ao mesmo tempo pela estabilização sonora/musical da fala e pela eficácia persuasiva própria das entoações convincentes. Nesses casos é a figurativização que se deixa entrever, não obstante se revele submetida a um modelo dominante. É o que percebemos no trecho identificado na linha 17: /que cê não pode ficar assim/. A figurativização também aparece em acionamentos de figuras locutivas que nos remetem a ditos populares, cotidianamente mencionados, como aquele que diz: "cresça e apareça". Neste caso, a personagem, vencendo uma antiga contenda

afetiva, vivendo agora um estado de celebração, como nos diz o enunciador: /cresceu e apareceu/.

O refrão é a própria síntese do modelo até aqui descrito. Nele, que se apresenta, como dissemos, de forma duplicada, encontramos vestígios de uma ligeira verticalização, mas que não abdica da horizontalização melódica do percurso nem a interrompe. Esse traço pode ser identificado pelos saltos de 4ª e 5ª justas descendentes, existentes nas primeiras frases do refrão (linhas 9 e 11, por exemplo), que devolvem a rota melódica ao seu ponto referencial, de onde gradativamente volta a ascender pelo "terreno" da tessitura: /Eu quero mais é te ver na pista da vida/, /Eu quero mais é sumir com as pistas/. É como se existisse um ímpeto expansivo capaz de nos dizer sobre esse resíduo passionalizador que, por falta de energia ou força tensiva, acaba por retornar ao seu ponto de partida, contendo assim a expansão.

da
vi
na pis
que ro mais te ver
é ta da

De fato, é como se houvesse uma ancoragem situada na nota mais grave. E tão logo tal contenção se mostra efetiva, o percurso volta à sua involução melódica por meio de uma oscilação entre graus imediatos que operam uma repetição adequada a esse texto que requer movimento e corpo: /Dançando sem parar/. Em trecho equivalente, na estrofe seguinte, como que mantendo o estado celebrativo, o texto indica o desejo de que as /pistas/ de um estado de coisas disjuntivo sumam e não consigam operar foricamente ao ponto de comprometer aquela festa que, se não vivida, já está projetada no desejo do enunciador.



Aqui, precisamos compreender um aspecto significativo importante para a produção desta análise. Trata-se de um estado disjuntivo que no projeto narrativo em questão vê-se celebrado, dado que dele emerge uma conjunção. Trata-se de compreender que lidamos com uma história dentro da história. E é exatamente essa estratégia que nos permite identificar residualmente traços passionalizantes em meio a um projeto de celebração do encontro. O *eu* dessa narrativa está empaticamente em comunhão de sentimentos com o seu objeto de desejo que, embora esteja presente e junto, parece ter se ressentido de uma falta. O antissujeito narrativo, entendido como o elemento que produziu uma cisão afetiva no interior da história, gerou no passado um estado disjuntivo que no aqui-e-agora da canção vê-se em fase de superação. E isso é celebrado no encontro entre a personagem e o enunciador, que diz, em tom de espanto, nunca ter visto uma pessoa (personagem) /chorar tanto por alguém/. Mas agora, no ato conjuntivo que protagoniza semanticamente o enredo, a mesma personagem é identificada como alguém que /cresceu e apareceu/, /tem seu lugar/, /e hoje está louca pra sair/ sem saber que horas vai voltar/. O motivo melódico alongado pelo campo da tessitura (mas ainda assim, um motivo) mitiga e nos informa sobre uma disforia, que, se existe, é apenas amena e em via de extinção. A ausência de pontos de descontinuidade marcantes, mesmo com a residual verticalização que experimentamos no motivo citado acima, indica apenas um simulacro de evolução, a despeito de termos um andamento de base mais acelerado e ancorado em padrões repetitivos. Citando mais uma vez Tatit, os valores negativos da narrativa não adquirem força de significação, e o que experimentamos é algo muito mais perto de uma plenitude, "em que não há distância entre as personagens nem buscas de objeto de desejo. Só celebração dos encontros e satisfação pelas uniões" (TATIT, 2016: 56). De fato, é como se a falta da falta, dois valores negativos, produzissem um resultado foricamente

oposto, positivando o percurso e doando a ele uma perspectiva eufórica. Sintagmaticamente, a falta da falta é o que conduz os ânimos positivos e a euforia posta nesse encontro.

Somos, contudo, levados a imaginar que a união, ao menos aquela amorosa, talvez não tenha sido ainda consumada e que uma espécie de triângulo sentimental ainda seja possível ser visualizado. No entanto, não há pistas de que a disjunção contida na intranarrativa inverta um caminho de recrudescimento, de *menos menos*, até que tenha sua força extinta. Quando o enunciador diz, entre as linhas 14 e 16, /Chega aqui/ Que eu vou te falar/ o que você sempre quis ouvir/, não reconhecemos uma distância de fato, mas um espaço onde já se opera a conjunção e se elaboram argumentos para que, então, o "triângulo" se desfaça e a união já vivida esteja circunscrita apenas entre os dois. E tudo isso ocorre sem exorbitâncias, exageros ou rompantes dramáticos, algo que parece ter existido apenas em algum lugar da memória, direta ou indireta, daquele encontro.

Assim, o projeto cancional nos contempla com uma previsibilidade que hora alguma se encontra comprometida. Esse traço nos mostra que a história da história - ou seja, o aspecto conjuntivo do projeto narrativo - é que protagoniza a compatibilização entre letra e melodia. A ausência de alterações "do refrão ou dos temas" nos coloca "no terreno da previsibilidade quase absoluta" própria de tematizações como a que escutamos em "Deixe Estar" (TATIT, 2016: 56).

Lenine

Comportamento vocal

Intérprete: Lenine
Andamento: 192 bpm (3/4)
Tonalidade: Dm
Tessitura: 16 semitons
Instrumentação: violões, bateria, baixo, guitarra, teclado
Forma: A A B B A'A'B'B'B"B"~~A"~~
Ano: 2014
Álbum: Tó Brandileone – Ontem, hoje, amanhã
Gravadora: Independente
Suporte: CD, Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: MPB, Brasileira

1. Nunca vi chorar tanto por alguém
2. Que não te quis, deixe estar
3. Que ele vai voltar, louco pra te ver
4. Então verá,

5. Que você cresceu e apareceu
6. Tem seu lugar
7. E hoje está louca pra sair
8. Sem saber que horas vai voltar

9. Eu quero mais é te ver na pista da vida
10. Dançando sem parar
11. Eu quero mais é sumir com as pistas
12. De onde ele foi parar

13. Eu quero mais é te ver na pista da vida
14. Dançando sem parar
15. Eu quero mais é sumir com as pistas
16. De onde ele foi parar

17. Humm

18. Se ele não ligou, nunca te escreveu
19. Não vai prestar, chega aqui
20. Que eu vou te falar
21. o que você sempre quis ouvir

22. Deixa isso pra lá, que cê não pode ficar assim
23. Põe um fim
24. Que ele vai voltar louco pra te ver
25. E então verá

26. Eu quero mais é te ver na pista da vida
27. Dançando sem parar
28. Eu quero mais é sumir com as pistas
29. De onde ele foi parar

30. Eu quero mais é te ver na pista da vida
31. Dançando sem parar
32. Eu quero mais é sumir com as pistas
33. De onde ele foi parar

34. Ê á, áuôuôuôuô

35. Eu quero mais é te ver na pista da vida
36. Dançando sem parar
37. Eu quero mais é sumir com as pistas
38. De onde ele foi parar

39. Eu quero mais é te ver na pista da vida
40. Dançando sem parar
41. Eu quero mais é sumir com as pistas
42. De onde ele foi parar

43. Nunca vi chorar tanto por alguém
44. Que não te quis, deixe estar.

Em “Deixe Estar”, Lenine opera numa extensão onde consegue gesticular sua entoação de forma nuançada. A tessitura adequada lhe permite imprimir sutileza, exibir gradiente de intensidade, além de conferir força interpretativa aos trechos mais agudos, e, principalmente, aos refrãos. De fato, a voz soa de forma bastante confortável, deixando transparecer energia fórica por todo o percurso interpretativo. Desde os momentos que apontam para a contenção dos valores positivos, como, por exemplo, nos inícios das partes A´s (linha 1 e linha 18), até quando tais valores são despejados energicamente pela gestualidade do cantor, como nos fins dos A´s (linhas 8 e 25) e durante todo os B’s (linhas 9 a 16 e 26 a 33, por exemplo). Tal escolha faz com que a dimensão tematizadora da canção ganhe correspondência no comportamento vocal de Lenine.

A regularidade é mesmo uma marca desse comportamento. Não se identificam quebras de registros ou outros elementos de mesma ordem que possam assinalar algum tipo de mudança brusca ou mesmo sutil. Esse parâmetro quase não oscila. Permanece a maior parte do tempo no registro modal fazendo soar traços glóticos próprios de sua dicção – tais como uma tensão laríngea, que soa, principalmente, em frases prolongadas – e a pronunciada nasalidade que juntos compõem sua assinatura vocal, traços que ajudam a incrementar a porção de figurativização que sua proposta carrega, mostrando-se em maior grau sintonizada com o projeto tematizador de compatibilização entre melodia e letra do projeto cancional original. Se formos muito criteriosos, podemos dizer que há uma quebra discretíssima em 1'34", quando, ao resvalar no registro basal, o intérprete anuncia: /eu vou te falar o que você sempre quis ouvir/ (linha 20). O traço pontual, local, tem uma intenção interpretativa e soa como um gesto sedutor, ao pé do ouvido, de quem, unido ao seu objeto de desejo, se utiliza do encontro para sinalizar paixão. Nesse caso, obviamente, nada soa disfórico, dado que objeto/sujeito está ali presentificado. Precisamos dizer que, de resto, escutamos de forma muito controlada um comportamento vocal que modifica a atuação do trato em alguns poucos trechos do início das ocorrências de A, recorrendo à voz mista, levando-nos à impressão de delicadeza, ação advinda de um enunciador que ampara, acolhe e, carinhosamente, assume abertamente a possibilidade afetiva da conjunção em meio ao debate sobre a disjunção de fundo.

Num nível que consideramos técnico, Lenine opta por uma emissão que soa certa naturalidade. Porém, tal efeito, dado o sotaque ao qual já nos referimos, instala-se valendo de uma mescla de frontalidade com nasalidade. O aspecto sobre o qual agora nos debruçamos pode ser entendido como algo de ordem extensa, que transversaliza toda a rota melódica, deixando-se evidenciar com mais clareza durante todo o refrão e em trechos como aqueles sinalizados aqui pelas linhas 3, 7, 8, 19 e entre o intervalo das linhas 20 e 25. Percebemos ali oscilações de arranjos do trato vocal que dão mais frontalidade e metalizam sua voz, providenciando agudez, além de ajustes de filtro que anasalam sobremaneira o seu cantar, trazendo em alguns momentos a sensação de posteriorização. Isso é operado como uma espécie de báscula. Associa-se tudo isso aos traços glóticos que mencionamos acima e teremos, como dito, o principal elemento definidor da gestualidade de Lenine. Portanto, a resultante vocal advinda dessa combinação, numa busca que travamos para desvelar um perfil timbrístico, parece-nos incrementar a entoação coloquial. O próprio timbre, assim, vê-se a serviço dos aspectos figurativizadores, facilitando a criação de figuras enunciativas. Ali,

aparecem os vestígios de uma voz que traz aspectos de regionalização que doam força entoativa à interpretação. O cantar que desvela sua origem, seu sotaque, materializa e enraíza o gesto.

Embora tenhamos acabado de evidenciar aspectos de oralização, Lenine mantém-se afinado com o projeto de compatibilização via tematização. E isso fica muito claro quando passamos à análise da perspectiva rítmica contida em seu comportamento vocal, elemento que ajuda a esclarecer a sua gestualidade, própria de uma qualidade emotiva tematizada figurativizada. Lenine acentua as unidades do discurso linguístico em conformidade com a articulação rítmica da canção. Contudo, vale destacar que isso se dá de forma branda, sem exorbitâncias nos acentos, equilibrando oralização e tematização, traços que sabidamente não competem entre si, já que é sempre possível que a tematização, tanto quanto a passionalização, seja recoberta por algum grau de oralização. Esse equilíbrio pode ser observado nos fins de frases, onde há uma espécie de abandono pontual do destaque rítmico para recompor o perfil figurativo do percurso. Tal ocorrência pode ser experimentada, por exemplo, no trecho que se inicia em 40", linha 8, que diz: /Sem saber que horas <u>vai voltar</u>/. O mesmo ocorre em 1'48", linhas 24 e 25: /Que ele vai voltar louco pra te ver/ E então verá/. Ambas as incidências surgem na finalização de A e preparam o refrão de várias formas, inclusive foricamente. Interessa apontar, assim, que tais ocorrências, de uma forma geral, acontecem em trechos equivalentes da estrutura da canção. Isso acrescenta regularidade, previsibilidade, reforçando a opção pela tematização. Os trechos que iniciam os A's, linhas 1, 5, 18 e 22 soam uma elocução voltada para destacar acentos rítmicos. As entradas dos refrãos – excetuando aquele que surge após o vocalise – também nos mostram um deslocamento que antecipa o tempo forte, gerando uma entrada anacrústica: /Eu quero mais/ (47" e 1'55"). Esse gesto local, intenso, confere uma energia extra ao trecho, insinuando uma ansiedade, como se assim o enunciador antecipasse a conjunção, buscando anular a possibilidade de que a perda, própria da história dentro da história, volte a emergir e tente inverter sua rota de extinção.

Por último, avaliando o aspecto interpretativo de uma forma geral, podemos dizer que Lenine exibe um comportamento vocal que, por meio de oscilações de emissão e de intensidade e também por escolhas rítmicas, faz a tematização ser ratificada e reforçada ao longo da canção. Seu gesto interpretativo procura a regularidade, abdicando de ornamentos cujas incidências são tão poucas e discretas que não nos autorizam nem mesmo a pensar que poderiam operar como citação da disjunção contida na história da história. A já mencionada característica anasalada, que divide a emissão com o modo frontalizado, traz uma força

entoativa que ultrapassa os limites de A e desemboca no refrão, mantendo um estado fórico de celebração sem perda de energia. Isso nos faz acreditar que o aspecto conjuntivo está posto e consumado. O vocalise em *loop*, entre os refrãos, acrescido de um arranjo conivente, mantém o caráter celebrativo e ratifica a perspectiva eufórica. Aos 2'22", como que sinalizando de uma vez por todas a anulação de qualquer possiblidade de alinhamento com sentimentos disjuntivos, legando-os a um passado superado, aumentando a distância entre um "ontem" disjuntivo e um "hoje" de comunhão e encontros, a voz prolonga a emissão da nota Lá pelos dois compassos seguintes, ressaltando definitivamente que aquele estado de coisas com o qual se quer romper se /foi/. O refrão, de fato, não nos deixa outras pistas que não aquelas que festejam a união. Após a antecipação das entradas, os outros inícios de frase, em sua maioria, percutem a expressão /eu quero mais/, tal como podemos escutar em 1'02", 1'11'', 2'03", 2'10", 3'21". A mistura de arfar com amplificação do fonema QU em /quero/ doa apelo somático ao trecho, acrescendo valores positivos ao projeto narrativo. Dessa forma, mesmo quando o intérprete opta por criar áreas de menos intensidade e energia, tal incidência não desconstrói o regime de dominância vigente. A prova mais evidente desse caso está exatamente no refrão, ápice celebrativo dos valores eufóricos, quando, em meio ao ímpeto, em 53", Lenine cria uma variação de dinâmica, seguida de ligeiro portamento, que recai sobre a palavra /parar/, sem que isso comprometa o estado de coisas, mostrando a capacidade do intérprete de nuançar o discurso sem contradizê-lo: /dançando sem parar/. De fato, a dança e os demais ritos celebrativos não param. Eles permanecem e incorporam bem os demais traços distintivos. Tal como em 35", quando a expressão "cresça e apareça" surge com toda sua feição de oralização, acrescida de um acento muito particular, que troca o "e" de /apareceu/ por um "i" (linha 10), sendo um dos momentos onde mais nitidamente a voz que fala escapole pelas brechas dessa outra que canta. É o dito revelando-se pelas frestas dos modos de dizer. As alterações melódicas que distinguem as interpretações de Tó e Lenine, no caso do último, podem ser entendidas como traços figurativizadores, tentando manobrar uma oralidade que seja, sim, cativante em meio à proposta de tematização. Exemplo disso é o que acontece em 45", ao final da frase /Sem saber que horas vai voltar/. Enquanto a melodia em Tó fecha o percurso, num gesto local, recorrendo a uma 2ª maior ascendente, suspendendo a conclusão, Lenine, de forma asseverativa, própria de quem se vê autorizado a concluir - ou que se vê com domínio interpretativo da situação - utiliza um percurso descendente com saltos de 2ª maior doando assertividade ao projeto narrativo. Quando a variação não acrescenta figurativização, reforça o traço tematizador. É o que ocorre em 1'50" na interpretação de Tó e em 1'33" na versão do Lenine. Enquanto o primeiro, num ponto onde

identificamos figurativização, mantém a melodia estacionada em Lá, despreocupando-se com distinções da rota melódica, o último exibe uma oscilação inequívoca entre o Lá e o Si bemol, formando um zigue-zague reiterativo que recai sobre o seguinte verso: /Que eu vou te falar/. O aspecto conjuntivo ainda se vê instalado durante toda intepretação pela utilização de uma segunda voz ininterrupta que presentifica e, metonimicamente, ajuda a esclarecer a proximidade entre o sujeito e o alvo do seu desejo. Por fim, Lenine fecha a intepretação numa contenção fórica, exibida pela dinâmica e pela já mencionada aparente alteração do TA, demonstrando a segurança de um sujeito convicto de que o estado de coisas é aquele que deve ser, de fato deixando estar.

O arranjo

Já aos 2", temos um acontecimento musical, momento onde os instrumentos que percorrerão todo o arranjo da canção se instalam e exibem a unidade sonora que marca o projeto cancional. A renitência, seguida de algumas nuances efetivadas por ocorrências pontuais, ajudam a definir o projeto, que não experimenta nenhum cisma na estrutura da trama sonora. De fato, tal como na versão de Tó, as ocorrências se repetem. Aqui, ainda com mais regularidade e nitidez, operando em conjunto com o comportamento vocal para garantir a tematização proposta. Ao longo do momento musical instalado, que soa sem interferências entre 2" e 17", lá estão violão, contrabaixo e bateria reforçando os ostinatos, além de sons de teclados, que executam, principalmente, arpejos. Vale, mesmo, como uma introdução que anuncia os timbres que se manterão ao longo da versão. É preciso notar que a opção pela circularidade através da execução, digamos, analógica de *loops*, evidencia-se tanto por este aspecto, quanto por uma regularidade de execuções frasais. A cada 16 compassos, o contrabaixo executa um fraseado que funciona como uma espécie de "convenção", estabelecendo marcas de previsibilidade e identidade. Tal incidência, dada sua esperada ocorrência, mesmo que demarque ou interfira na organização do momento musical, não soa como ruptura, ao menos estruturalmente. É como se isso, tal como as demais recorrências, operassem num plano infra-estrutural, estabelecendo engates tematizadores. É exatamente após uma dessas frases que experimentamos o acontecimento musical correspondente ao início da interpretação vocal, aos 18". Excetuando a interferência do evento musical identificado pelo fraseado acima referido, escutamos uma regularidade performática até os

47”, ocupando toda a extensão da seção A. Ali, a bateria, com um aro destacado no segundo tempo a cada dois compassos, mais a guitarra, que acentua todos os segundos tempos, garantem o aspecto de regularidade. Enquanto isso, o contrabaixo soa apenas nas cabeças dos compassos. Perceba, leitor, que tudo remete à repetição. Aos 32”, o teclado, elemento único que ganha liberdade de dialogar e transitar sobre a estrutura sonora regular, parece admitir-se como índice de uma liberdade conquistada, exatamente, pela disjunção de fundo que, por seu turno, move a conjunção da superfície do projeto narrativo. É como se os sons dos teclados correspondessem à dança e ao arbítrio próprio, que não se rende a um tipo de clausura afetiva.

Em 48”, instala-se o refrão. Nele, escuta-se a unidade sonora que o referencia – este e os demais. Não há alterações relevantes que nos apontem a configuração de uma nova sonoridade, mas apenas intervenções pontuais que reorganizam a trama e marcam o momento musical. Por exemplo, a acentuação que a bateria fazia soar no aro passa a ser executada pela caixa. Enfim, agora, todos os instrumentos, inclusive o teclado, que emerge do composto sonoro apresentando ataques em semínimas marcando cada tempo do compasso, exibem execuções em ostinatos. É claro que, por se tratar de refrão, temos um acréscimo de dinâmica importante para garantir um aspecto celebrativo. Contudo, um ruído próprio de um prato especial da bateria, espécie de “China”, também executado nos mesmos tempos a cada dois compassos, aparece como nova ocorrência que encorpa a unidade sonora e traz um incremento tensivo ao refrão. Tais aspectos, somados aos atributos do comportamento vocal de Lenine, deixam o refrão desta versão mais propriamente eufórico do que na versão de Tó. Entre 1’17” e 1’25”, repetindo o início da canção, agora com a dinâmica ligeiramente intensificada, prepara-se nova entrada do A. Isso acontece após uma pausa em 1’25”, e a unidade sonora encontra-se reinstalada em 1’28”. Reiterando o que já fora dito, a base instrumental praticamente repete aquilo que já ocorrera no primeiro A, com ligeiro acréscimo na dinâmica e aparição mais nítida de um teclado que transita sem a obrigatoriedade, ao menos na perspectiva local, de reforçar a regularidade. Isso ocorre até 1’54”, quando uma virada de bateria convoca o refrão para que se reúnam novamente todos os aspetos já exibidos no refrão anterior, de volta ao proscênio sonoro. Somente em 2’26” temos alguma novidade. Uma espécie de interlúdio, entendido em sua totalidade como um acontecimento, cujo primeiro instante vai de 2’26” até 2’36”, quando se instala um gradiente tensivo que mantém o patamar fórico, e, ao mesmo tempo, a partir de dinâmicas e aspectos interpretativos, acumula-se energia para que ela seja entregue ao refrão que virá, não deixando esmorecer o aspecto festivo. Isso é algo, como veremos, que não se garante na versão de Tó. Nesse

momento, bumbo e caixa marcam, juntamente com o contrabaixo, os primeiros tempos do compasso ternário, enquanto o chimbal é acionado em colcheias, sem quebra de regularidade. Violão e guitarra mantém arpejos repetitivos. O teclado sustenta seus *voices*, mantendo, agora, regularidade. Tudo isso coberto por um vocalise (voz e coro) que se repete de forma idêntica. Entre 2'36" e 2'40", percebemos outro instante, demarcado por diferentes ocorrências, onde a bateria se retira, deixando, sobretudo, que contrabaixo e vozes ganhem destaque. Aos 2'42", temos outra ocorrência que caracteriza o momento musical no qual a bateria, num gradiente de dinâmica, acompanhada pelo contrabaixo, volta acentuando o tempo em semínimas e executando frases rítmicas fora da perspectiva dos ostinatos. Os demais instrumentos ficam num segundo plano e a sensação de circularidade não se perde nem durante a pausa (evento musical anterior) nem agora, muito em função do coro e também pela trama sonora que permeia todo o arranjo. Em 2'44", a instrumentação retoma as características do primeiro instante referente ao interlúdio. Porém, até o fim dessa seção (2'58"), a bateria executa fraseados de forma livre, incrementando a perspectiva eufórica, doando energia e força rítmica ao momento musical. Em 2'59", entramos no último refrão, que retoma todas as características apresentadas nos anteriores, excetuando, novamente, a bateria, que continua com liberdade para dialogar com os ostinatos por meio de fraseados que não comprometem a regularidade. Em 3'29", já no encerramento da canção, o A é retomado e, como um projeto pensado a partir das garantias de regularidade previstas pela tematização, os elementos instrumentais se repetem e fecham o arranjo aos 3'37". De fato, há maior sintonia entre arranjo e comportamento vocal na versão de Lenine se comparada à de Tó. Em Lenine, percebemos o arranjo operando de forma a consumar indubitavelmente o aspecto da compatibilização via tematização.

Tó Brandileone

Comportamento vocal

Intérprete: Tó Brandileone (5 a seco)
Andamento: 64 bpm (6/8)
Tonalidade: Dm
Tessitura: 17 semitons
Instrumentação: violões (afinação em Ré), bateria, contrabaixo, guitarra
Forma: A A B B A'A'B'B' (interlúdio – coro) B"B"~~A"~~
Ano: 2012
Álbum: 5 a seco – Ao vivo no auditório Ibirapuera
Gravadora: Independente
Suporte: CD, Download Digital, *Audio Streaming*
Categoria: Brasileira

1. Nunca vi chorar tanto por alguém
2. Que não te quis, deixe estar
3. Que ele vai voltar, louco pra te ver
4. Então verá,

5. Que você cresceu e apareceu
6. Tem seu lugar
7. E hoje está louca pra sair
8. Sem saber que horas vai voltar

9. ôôôô

10. Eu quero mais é te ver na pista da vida
11. Dançando sem parar
12. Eu quero mais é sumir com as pistas
13. De onde ele foi parar

14. Eu quero mais é te ver na pista da vida
15. Dançando sem parar
16. Eu quero mais é sumir com as pistas
17. De onde ele foi parar

18. Se ele num ligou, nunca te escreveu

19. Não vai prestar, chega aqui
20. Que eu vou te falar o que você sempre quis ouvir

21. Deixa isso pra lá
22. Que cê não pode ficar assim
23. Põe um fim
24. Que ele vai voltar louco pra te ver
25. E então verá

26. ôôôô

27. Eu quero mais é te ver na pista da vida
28. Dançando sem parar
29. Eu quero mais é sumir com as pistas
30. De onde ele foi parar

31. Eu quero mais é te ver na pista da vida
32. Dançando sem parar
33. Eu quero mais é sumir com as pistas
34. De onde ele foi parar

35. ôôôô
36. Ai, ai, ai ai
37. Ê a, iaraiaia ia

38. Eu quero mais é te ver na pista da vida
39. Dançando sem parar
40. Eu quero mais é sumir com as pistas
41. De onde ele foi parar

42. Eu quero mais é te ver na pista da vida
43. Dançando sem parar
44. Eu quero mais é sumir com as pistas
45. De onde ele foi parar

46. Nunca vi chorar tanto por alguém
47. Que não te quis, deixe estar.

Tó Brandileone demonstra ter escolhido uma região de conforto para fazer soar os fragmentos melódicos onde a rota percorre a região médio-aguda. Isso diz respeito a boa parte da seção A e também do refrão, e essa escolha confere certa naturalidade ao canto. Por consequência, também acrescenta verdade enunciativa à narrativa. Contudo, aos fins dos A's e em vocalises que entremeiam seções, o intérprete incursiona por regiões ainda mais agudas sem, contudo, atingir notas que soem algum tipo de desconforto. A extensão vocal é trabalhada dentro de limites seguros, dado que as frequências agudas soam mais apropriadas às características vocais de Tó. Tal afirmação se sustenta, sobretudo, porque, quando seu

cantar trafega pelas notas mais graves, embora o desconforto também não esteja presente ao ponto de comprometer a naturalidade entoativa, parece carecer de energia, o que pode ser indício de uma escolha de tonalidade que quer evidenciar/destacar algum aspecto fórico, de uma região que dificulta a emissão dos graves ou apenas de uma alternativa mais adequada à abertura de vozes do coro. Caso a primeira opção seja a correta, podemos pensar numa estratégia que busca a contenção tensiva e um enquadramento desenergizado de forma proposital. O fato é que essa escolha, claro, causa consequências, que é a dificuldade em estabelecer correspondência eufórica entre interpretação e a proposta original contida no projeto narrativo do cancionista.

Ainda tratando de extensão e tessitura, podemos dizer que esta última vê-se expandida a partir e em consequência, principalmente, dos vocalises já mencionados. Tais incursões fazem subir de 12 para 17 semitons a tessitura da melodia, o que nos aponta um gesto intenso. Tal apreciação excetua finalizações realizadas em falsete, que se fossem contabilizadas, trariam alargamento ainda maior. Esse aspecto também compete para a verticalização do percurso e para o acréscimo de ingredientes disfóricos que, por brechas, aparecem no comportamento vocal de Tó. Vejamos.

A canção em sua proposta originária, como vimos, apresenta uma contenção melódica que viabiliza (sem garantir) a estabilização do comportamento vocal do intérprete. Isso ajuda a explicar a regularidade na emissão e a utilização dos registros vocais. De fato, não há quebra alguma de registro na interpretação. Excetua-se uma passagem conduzida de forma tênue e controlada ao falsete em 3’08”, e, para sermos criteriosos, uma sutilíssima e breve incursão no registro basal, que aponta para certo descompromisso com os valores fóricos investidos no projeto narrativo da canção em sua perspectiva extensa. Isso se dá em 1’43”, quando o intérprete displicentemente quase não termina a pronúncia da palavra /ligou/. De resto, o gesto vocal mantém-se no registro modal por toda a rota melódica, favorecendo a observação de um gesto vocal figurativizado, inscrito na canção, ratificando a dominância do processo de tematização do projeto entoativo.

De certo, outro aspecto que compete para a validação dos traços figurativos e temáticos frente às breves manifestações passionais é o timbre de Tó. Esse se mostra “limpo”, sem asperezas, ofertando-nos uma voz que transita melhor, como já dito, entre os registros médios e agudos, entregando o recado entoado sem dificuldades. À clareza do timbre, acrescenta-se a opção por uma emissão frontalizada, adotando um gesto que deixa seu cantar

muito próximo da fala corriqueira e cotidiana. São aspectos ressonantais que enfatizam os harmônicos agudos. Quando das notas mais altas, percebe-se uma ligeira posteriorização, uma sutil cobertura, providenciada pela alteração do trato vocal, que ali se vê em condição ampliada. Isso é algo capaz de contribuir para que a voz não experimente quebras de registros ou qualquer alteração brusca na emissão. Tal ajuste ocorre, por exemplo, aos 39", quando da finalização da frase: /que não te quis, deixe estar/. A voz, ali, procura por mais espaço, por outros espaços, para que se mantenha em equilíbrio emissivo ao alcançar a nota mais aguda. A exceção desse procedimento de equilíbrio e de uso dos filtros ocorre quando das frases que fecham o A, preparando o refrão, e também nos vocalises que os antecedem. Ali, o intérprete diminui o espaço de ressonância para que o agudo seja atingido com algum esforço. A utilização do registro modal permanece, e um elemento que tende ao incremento tensivo, de forma fugaz, se apresenta. Mesmo que isso aconteça discretamente, tal traço de ordem intensa evidencia um crescente de energia que desemboca no refrão, criando um pico eufórico que, curiosamente, não se mantém durante o estribilho. Escuta-se isso aos 57" (/louca pra sair/) e entre 1'00" e 1'04" (/Sem saber que horas vai voltar / ôôôô). A mesma impressão se tem com todos os vocalises que antecedem os refrãos. A estratégia melódica e o comportamento vocal se apresentam sempre na tentativa de manter um certo patamar fórico. E isso inclui o último vocalise – que se coloca entre o fim de um refrão e o início do outro, sem que se passe por A – mais extenso, quase um *scat singing*[81], mas com recorrências, previsibilidade e traços tematizadores.

No nível interpretativo do comportamento vocal de Tó é preciso dizer sobre a articulação rítmica. O intérprete articula os tempos do discurso musical de forma a acentuar cada sílaba, ação local que ajuda a certificar a somatização e seu aspecto eufórico. É exatamente esse gesto intenso que nos faz admitir um compasso binário composto e não um ternário simples. Escuta-se isso no refrão, por exemplo, quando em 1'03" a articulação acentua as unidades silábicas em sintonia com o aspecto rítmico instrumental de fundo: /quero mais é te ver na pista da vida/ dançando sem parar/. Tal procedimento toma conta do refrão e de boa parte do A. A importância da dimensão rítmica também se evidencia em amplificações de sons, de fonemas, que, por um instante, fazem da voz um instrumento nitidamente percussivo, tal como em 1'44": /nunca te escreveu/. Nos momentos em que a acentuação se arrefece, sem se dissipar, uma vez que a preocupação de caráter musical domina a

[81] No *scat singing* a improvisação vocal faz uso de sílabas sem a intenção de configurar sentido no plano do conteúdo, mas com foco sobre a sonoridade rítmico-melódica.

interpretação, o elemento figurativo aparece e incrementa a força enunciativa da canção. Podemos perceber esse comportamento aos 42" (/louco pra te ver/) e também aos 1'43" (/se ele num ligou/), quando sutilmente os acentos deixam perceber a voz que fala por detrás da voz que canta. Existe outro traço que podemos considerar como figurativista, quando, aos 49", um portamento breve mimetiza a ideia de ascensão posta no sentido da palavra que sofre tal incidência: /cresceu/. Tal demarcação rítmica identificada, embora localizada, ajuda a construir de forma abrangente uma significação do campo extenso voltada para a tematização, ainda que haja resquícios de passionalização e que vez por outra se forneçam brechas para a aparição de aspectos figurativizadores. Estamos, assim, diante de uma voz cuja qualidade emotiva se revela como tematizada figurativizada com resíduos de passionalidade, quer dizer: Tó acrescenta de forma discreta atributos da fala aos valores que caracterizam a tematização e não elimina por completo aspectos eventualmente passionalizantes.

Por fim, é preciso reforçar que o gesto interpretativo de Tó flerta de uma forma geral com a superficialidade fórica que de tempos em tempos, dada à regularidade do próprio projeto da canção, é atravessada por um rompante que ao mesmo tempo tenta acrescer o percurso de valores positivos, mas demonstra pouca energia. A manutenção do aspecto eufórico oscila e cria espécies de degraus também fóricos. Do ponto de vista tensivo, pode-se traduzir tal elemento como algo que oscila entre lampejos de recrudescimento e pontos de arrefecimento, mas numa amplitude menor, nada hiperbólica. Podemos notar isso nas saídas dos A's e entradas no refrão, quando o vocalise, como já dito, nos proporciona espécie de picos fóricos, mas que não se sustentam no refrão onde, num salto de oitava descendente, vê-se retomada a rota melódica original. E isso nos leva a imaginar que o *eu*, ao cobrar mais energia da personagem, também pede mais da interpretação: /quero mais/. A desernegização, evidenciada por um longo salto que aplica valores disjuntivos ao projeto narrativo, tenta ser compensada pela entrada do coro. Este, além de impulsionar foricamente o comportamento de Tó, também denota o deslocamento do ambiente, cuja circunscrição abandona o lugar íntimo e se amplia, levando o encontro para o espaço da celebração, da festa. Ou seja: experimentamos uma espécie de compensação quantitativa frente ao feitio qualitativo do comportamento vocal do intérprete. Nesse sentido, é como se a intepretação desacreditasse do projeto conjuntivo da canção. Seu estado de ânimo ajuda a destacar aquilo que de residual passa a ser ao menos recessivo: os vestígios disjuntivos. Tal condição de ânimo pode ser escutada em 1'53" (/sempre quis ouvir/), onde mal conseguimos escutar o fechamento da frase. E nos perguntamos: será que de fato existe ímpeto e intenção de falar tudo que ela

sempre desejou ouvir? Por outro lado, se compreendemos o trecho como um momento dedicado à sedução, talvez a intensidade pouca queira nos revelar proximidade e delicadeza. Podemos, sim, dizer que, pontualmente, esse recurso aciona aspectos que são capazes de no mínimo instalar a dúvida frente à perspectiva amplamente eufórica, fazendo-nos crer, inclusive, num quinhão mínimo de passionalização, dada à amplificação do elemento disjuntivo que até então parecia estar em vias de extinção. Isso conduz a uma significação de que a conjunção que celebra a falta pregressa, contida no interior dessa história, pode não se consumar, ou, até mesmo, que a tal ruptura ainda seja capaz de produzir afetos vacilantes no aqui-e-agora da narrativa. E isso evidencia uma força disruptiva maior do que aquela que a canção em seu contexto original nos entrega. Os vestígios passionalizantes também são notados por meio do recorrente uso de vibratos curtos durante todos os A's. Igualmente, escutamos apogiaturas pontuais nas seções que antecedem o primeiro refrão. Embora haja discrição, não se pode ignorar que tais elementos concorrem para descortinar uma leitura que mitiga os ímpetos eufóricos, ainda que uma disforia esteja longe de se instalar na versão de Tó.

A canção termina com a retomada de A, indo apenas até o seu segundo verso, quando exatamente o enunciador diz nunca ter visto ninguém chorar tanto por outro alguém. A frase seguinte nos deixa em suspensão sobre o seu significado nesta versão. Ao finalizar com a expressão /deixe estar/, recorrendo a uma fermata, dados os apontamentos apresentados, fica a dúvida se devemos compreendê-la como um "deixa pra lá", ou se o intérprete acata o estado de coisas – leia-se de sofrimento, de saudade – e conforma-se com uma conjunção precária, quem sabe, até mesmo, com uma não-conjunção que, deixando estar, assim permanece.

O arranjo

O arranjo de "Deixe estar", versão gravada ao vivo, tem nas sonoridades dos instrumentos de corda seu principal elemento característico. Um traço percussivo do violão, contudo, cumpre, num primeiro instante, a ausência da bateria. Estamos diante de um acontecimento musical. Do início da canção até 32", vimos a entrada sucessiva de violões e guitarras, construindo paulatinamente a unidade sonora que se instalará entre o 33" e 1'03". Até 8", temos o primeiro violão, o mais percussivo, em ação. Aos 9", entra o segundo violão.

Aos 25”, a guitarra se une aos demais. A entrada desses instrumentos, embora escalonada, não tem força para se configurar como novos acontecimentos. Cada uma dessas entradas caracteriza apenas novas ocorrências musicais que, num gesto acumulativo, encontrarão a voz de Tó (outro acontecimento) e o contrabaixo, aos 32”, exibindo uma unidade sonora, claro, à base de cordas. É importante destacar que os instrumentos executam ostinatos, como se todos estivessem em *loop*, criando sensação de repetição, de previsibilidade, e também uma sensação rítmica, reforçando a proposta de tematização da canção. Em conformidade com a acentuação contida no comportamento vocal de Tó, vimos um incremento eufórico que pede *mais* corpo e ajuda a dar *mais* somatização ao projeto cancional. É preciso dizer, contudo, que a unidade sonora à qual nos reportamos agora se vê demarcada por uma intervenção de violão que ocorre entre 46” e 47”. Tal ocorrência não traz nenhum tipo de abalo à unidade sonora, que é retomada logo aos 48”, mas com a incorporação de um coro que promove abertura de vozes. Tal elemento parece contribuir para que de forma gradual cheguemos ao ápice da celebração. Trata-se de um traço capaz de doar energia e que, de forma intensa, procura pavimentar um trajeto de valores positivos diante da situação conjuntiva que se percebe. O aspecto circular e redundante que caracteriza a performance instrumental daquele momento musical mantém-se audível até 1’34”, período correspondente ao refrão. Os ostinatos estão ali, presentes, mas agora acompanhados de um acontecimento que se instala no *riff* de guitarra, também em *loop*. Ainda, importa destacar a ausência da voz do enunciador, restando no âmbito vocal apenas o coro em uníssono. Isso talvez explique a queda fórica que ocorre, sobretudo, neste primeiro refrão, onde a ausência do sujeito da narrativa promove uma falta, movimento antitético em relação à tematização almejada. O pico fórico que antecede o refrão por meio de uma incursão ascendente da voz de Tó não se estabelece durante o estribilho e, parcialmente, coloca-se em sentido oposto à proposta de compatibilização que identificamos na análise da canção.

O momento subsequente, entre 1’35” e 1’41”, apresenta-se rarefeito, com ocorrência apenas de contrabaixo e bateria. Há também uma guitarra que acompanha a execução dos ostinatos dos outros dois instrumentos. Embora a entrada de um elemento, de fato, percussivo traga à perspectiva somática novo alento, o fato de termos saído de uma parte onde a euforia viu-se minimizada, tal como o uso de baquetas tipo “vassourinhas”, reduz o seu impacto fórico. Entre 1’41” e 1’43”, durante uma pausa instrumental, a voz retoma a exposição de A e, logo em seguida, em 1’44”, os instrumentos voltam ao proscênio. Agora, com a condução da bateria doando força somática. De resto, excetuando a guitarra, que

executa a frase numa espécie de *pizzicato*, os ostinatos voltam à tona. Vimos então o projeto de tematização ganhar força, ainda que discreta. Entre 1’55 e 1’57”, escutamos uma pausa entrecortada por duas intervenções de guitarras, além do acento do prato da bateria. Segue-se a isso a recuperação da unidade sonora, mas sem a incidência de guitarra. No plano vocal, temos o acompanhamento de uma segunda voz, gesto localizado que encorpa a dimensão interpretativa, fazendo-nos passar do A ao refrão sob ligeiro incremento dos valores eufóricos. O refrão volta em 2’12”, seguindo até 2’42”. Aqui, mantém-se a mesma estrutura da trama sonora, porém acrescida da guitarra, personagem que executa aquele mesmo *riff* que em momento anterior fora entendido como um acontecimento musical. Também escutamos o coro, que anteriormente também já havia feito intervenção semelhante. A sensação é de que tudo sempre esteve ali em aparições continuamente circulares. As ausências se mostram temporárias, e um devir que se apresenta no movimento de retorno se estabelece. Em 2’42”, inicia-se o trecho onde notadamente o controle de dinâmica tem seu ponto mais destacado. Novos acontecimentos se apresentam tanto na voz quanto no arranjo instrumental. Nesse momento, a canção passa a soar mais nitidamente uma fórmula ternária, com a acentuação clara dos instrumentos de corda no primeiro tempo de cada compasso. A bateria permanece em sua condução. Tudo isso constrói um pano de fundo para que a voz solo e o coro desfilem trechos de um canto sem letra, dessemantizado, mas que ganha sentido na forma de acúmulo de tensão, que desaguará no refrão seguinte. Contudo, esse momento demarcado por ocorrência inicial em 2’43 e outra aos 3’00”, mesmo apontando certo índice de repetição, interrompe a condução já instalada na canção, interferindo para o arrefecimento da compatibilização via tematização. O que escutamos ali é um vocalise que faz soar /ais/ seguido de um coro que o amplifica, apoiado numa ruptura com a rítmica anteriormente estabelecida e com um percurso melódico que chega ao fim do trecho exibindo verticalização, agudez, mitigando os valores eufóricos frente a um gesto mais afinado com a forma passional de atar melodia e letra. Entre 3’00” e 3’22”, deparamo-nos com ao menos três eventos e um acontecimento (solo de guitarra), cada um, claro, com seu traço definidor. Aqui, importa menos detalhar as suas características do que apontar que todos concorrem para estabelecer uma ponte que nos levará ao próximo refrão buscando alcançá-lo com energia típica de celebrações. É uma espécie de compensação à eventual falta de força fórica encontrada no canto. E, de fato, se algo incrementa e deixa o último refrão um degrau acima das circunstâncias dos demais, isso se deve ao arranjo. Quando o refrão chega, repete-se a fórmula, a unidade sonora está ali, como um *déjà-vu* sonoro que se insinua por toda a canção.

Tó Brandileone e Lenine

O que se pode escutar em ambos os gestos são comportamentos comprometidos com uma sonoridade própria do canto popular brasileiro. Se outros elementos são convocados, estes passam a integrar uma gestualidade dedicada a fazer prevalecer a importância do plano do conteúdo, a inteligibilidade do que é dito, por meio de um despojamento que encontra lugar tanto nos sambistas que inauguram nossa tradição, como, também, na forma interpretativa que se estabelece no pós-bossa nova.

Tó, mesmo lançando mão de ornamentos, exibe um gesto despido de qualquer exorbitância, algo que o aproxima sensivelmente de uma sonoridade muito própria daquela ligada à voz que fala. Todavia, essa fala não se enraíza, não cria vínculos com um espaço específico, mostra-nos algo cosmopolita, próprio daquilo que chamamos de gestualidade-mundo ao analisar Silva. Porém, aqui, essa impressão se vê mitigada. Na busca pelo diálogo entre o *mesmo* e o *outro*, entre o local e o mundial, entre o que diferencia e o que torna comum, aquilo que é externo atua em menor grau. Trata-se de um *modus loquendi* que abdica de sotaques, criando uma assinatura que se implementa pelo não-sinal, mas que traz consigo uma gestualidade cujo acionamento ponderado de elementos estilísticos desterritorializados não apaga a filiação do intérprete ao repertório da canção popular brasileira. O fato é que o traço figurativizador transborda em sua voz. E, sem poder precisar se por causa ou consequência, sua evidente ligação com os universos do *pop* e, também, do jazz é o que ajuda a compreender essa voz sem fronteiras, que abdica de demarcações que possam ser excludentes. Assim, o canto de Tó nos soa mesmo contemporâneo, alinhado com vozes que articulam forma e conteúdo procurando fazê-lo da forma mais musical possível. Aos nossos ouvidos, seu comportamento não aciona somente a coloquialidade dos sambistas cariocas das primeiras décadas do século XX, nem apenas aquela gestualidade despojada recuperada pela bossa nova, nem aspectos próprios de um *cool jazz* a serviço da canção brasileira: traz consigo uma marca importante que aponta, sobremaneira, para a produção da vanguarda paulistana, onde cantores e cantoras com evidente competência vocal faziam de seus gestos veículos para enunciar e revelar os modos de dizer contidos numa canção, sobretudo, brasileira.

Lenine, por sua vez, não recorre a ornamentos para que se faça audível a voz do seu lugar, enraizada e localizada. Seu sotaque e seu timbre forjam sua assinatura e trazem

marcas culturais próprias do movimento de incorporação e mistura que a tradição da canção popular experimentou, principalmente, com a geleia geral tropicalista. Sobretudo na década de 1970, após a proposta de resgate da experiência antropofágica, vimos vozes com acentuada marca regional – marcas outras que não aquelas do, digamos, núcleo comercial e cultural das produções nacionais – sendo atreladas ao universo do que uma década antes fora chamado de MPB. As falas, os artistas, as canções com inspirações e temáticas específicas, os acentos regionalistas nordestinos, dentre outros, passaram a integrar de forma mais contundente a tradição, tal como nos referimos aqui, criando cartazes definitivos para essa história. De fato, a década de 1970 foi aquela em que a tradição viveu sua fase mais integradora, fazendo valer o propósito de hibridação intracultural, criando fusões, mesclas, enfim, um composto sonoro onde várias vozes e formas de dizer foram integradas num sistema cultural complexo.

Comparativamente, Tó e Lenine procuram regularidades, equilíbrios que possam operar de forma marcante em suas gestualidades. O gradiente de intensidade é mais acionado por Lenine, enquanto Tó o utiliza de forma mais discreta. Todavia, em um e em outro, a intensidade, tal como a dimensão fórica, vê-se articulada numa faixa comedida que evita, tensivamente, excesso de *menos* ou de *mais*. Assim, não há tendência a arrefecimentos bruscos ou exorbitâncias. O gesto de Lenine deixa entrever mais sua preocupação rítmica, enquanto Tó parece despejar mais dedicação ao aspecto melódico. Também é possível identificar que Lenine exibe sem comedimento a voz que fala em seu cantar, abrandando o elemento puramente musical, enquanto Tó, por sua vez, evita tal atenuação, exigindo de seu gesto uma dosagem maior da porção estritamente musical. No que diz respeito à relação entre gesto vocal e o componente puramente musical, podemos sintetizar que Tó exibe uma gestualidade mais apolínea que a de Lenine, que se deixa tocar por inflexões, digamos, dionisíacas. Ou seja: Tó, ao exibir maior preocupação com a dimensão musical, parece acionar em maior proporção certa racionalidade própria da música, que, embora também exista em Lenine, no seu caso, parece ser negociada com aspectos interpretativos que incrementam foricamente seu gesto, comprometendo-se mais com a oralização, com o que a canção tem, de fato, a dizer.

Capítulo 4

De gestos e acionamentos da tradição

De certo, as análises do capítulo anterior, ainda que não representem a cartografia totalizada das vozes contemporâneas da música popular brasileira, colocam-nos diante de resultados bastante representativos sobre os gestos, os intérpretes e suas respectivas relações com a tradição e o campo estético-comercial da canção popular brasileira. Mesmo diante de uma condição parcial, parece ter ficado clara a relevância de tais intérpretes para uma análise da gestualidade vocal nos tempos atuais, sobretudo pela capacidade daqueles de se fazerem ouvir frente as novas condições de publicização, circulação e consumo de música. A constatação de suas audiências, por meio da captura de informações em plataformas de *audio streaming*, mostra-nos uma condição escalável do consumo e da escuta de suas vozes. São consideradas, assim, mostras representativas do universo que exploramos. Representam qualitativamente e quantitativamente a gestualidade contemporânea da canção popular brasileira, e sua validade se estabelece ao associarmos os indicadores à sensibilidade do filtro autoetnográfico anunciado: cantores que pungem e animam a face intérprete deste pesquisador.

Em tempo, para que não sejamos lidos de forma equivocada, é preciso dizer que o tema da tradição é tratado aqui não por uma perspectiva, digamos, evolucionista, que contraponha tradição a uma modernidade ou pós-modernidade. Não entendemos isso como etapas históricas ou sociais, como espécie de ultrapassagem ou contingenciamento linear do tempo. Não confundimos tradicional com aquilo que seria arcaico e o moderno com aquilo que é tomado como hodierno. Não entendemos a tradição como uma etapa antecessora da modernidade e nem pensamos o passado da tradição como algo que estruture, inexoravelmente, o que chamamos de presente. Ao buscarmos a compreensão da tradição em sua manutenção e reelaboração constantes, admitimos encontrar tanto permanências quanto rupturas que são articuladas em associações e rearranjos contínuos. Entende-se, assim, que esse movimento de quebras, incorporações e reconfigurações pereniza a tradição e nos desobriga de alimentar qualquer perspectiva determinista.

Mirando já um possível desfecho para as análises, buscando dar respostas às perguntas que provocaram a investigação, sentimos necessidade de tocar em outras questões

pertinentes à discussão sobre tradição. Ainda que não seja o escopo deste trabalho, pensar a constituição da tradição da canção popular brasileira passou em algum momento pela discussão de identidade. Numa primeira visada, o pensamento sobre a música popular no Brasil esteve

> fortemente ancorado na ideia de um momento áureo da nossa música, quando teria se expressado de maneira autêntica a alma de amplas camadas da base da pirâmide social e construído um patrimônio cultural a ser preservado das influências estrangeiras, dos interesses do mercado e dos modismos alienados da classe média" (BAIA, 2011: 39).

As bases deste debate estavam postas nas discussões e convicções de parte dos modernistas, que buscaram a definição simbólica de brasilidade. Para Mário de Andrade, por exemplo, "a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas 'certas formas e constâncias brasileiras' no lundu, na modinha, na sincopação" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 168). Acionando ainda Napolitano e Wasserman para resumirmos essa questão, temos o seguinte:

> em relação às primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirmava que a 'música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora' [...] a arte nacional estava então feita na 'inconsciência do povo', sendo a arte popular a alma da nacionalidade. Daí a necessidade das pesquisas folclóricas propostas, como um meio para entrar em contato com as bases da cultura popular. Esse procedimento indicava a necessidade de partir do primitivo (folclore), seguir uma linha evolutiva, acompanhando as vicissitudes do elemento 'civilizado' [...] Neste sentido, o folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado. A busca da tradição, cotejada com a perspectiva da modernidade, deveria construir um idioma musical próprio, irredutível ao culto folclorista *per si.* (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000:169)

O debate sobre as definições do que seria nacional e do que seria, de fato, popular foi propulsor de posicionamentos, inclusive, estéticos, atravessando toda a primeira metade do século XX, insuflando os ânimos da década de 1960 e permanecendo vigoroso, como corrente de pensamento válida para se conhecer a nação e seus atributos durante o século afora (BAIA, 2011). A discussão de fundo previa um elemento autóctone, capaz de nos diferenciar culturalmente no concerto das nações. O contato de tal elemento com outros, externos e exógenos, poderia contaminar e aniquilar, frente à transigência com traços provenientes de outras culturas, aquilo que poderia indubitavelmente nos caracterizar de maneira singular. E o

samba era peça-chave para pensar a questão. Neste pormenor, as posições de Mário de Andrade não ajudavam a pensar a música urbana, para ele já "mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades [...] canalizada para o consumo em forma de música ligeira" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 169). Napolitano e Wasserman (2000: 169) destacam que não concordam com a asserção de que aquele autor cultuava as origens como momento a ser reatualizado pela criação musical, "mas apenas [mantinha] a preocupação de estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda". É por isso que a questão da autenticidade do samba, no que concerne à construção de uma tradição reconhecível e legítima da música urbana brasileira, não se vê amparada pelas convicções de Mário de Andrade: "o esquadrinhamento do material musical-popular, tal como trabalhado por Mário, não contribuía significativamente para organizar uma 'tradição' aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 172). De fato, o pensamento marioandradiano pouco ou nada auxiliava a organização das reflexões e das coisas atinentes ao mundo do samba, naqueles idos já experimentando a participação de novos grupos sociais em seu universo, a mobilidade territorial das experiências musicais e, "sobretudo, o caldeirão de sonoridades catalisado pela expansão do rádio, pressionado e impressionado pelo potencial de crescimento de audiências, que não faziam parte do grupo social que havia configurado, inicialmente, o mundo do samba" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 172). Tais "interferências", que deveriam ser admitidas e realocadas sob o enfoque da tradição, como se sabe, contrariavam as noções e convicções do pensador modernista. Num momento[82] onde o nacional e o popular se garantiam como categorias de afirmação cultural e ideológica, outros sujeitos, na tarefa de mediação cultural, agenciaram a consolidação de um pensamento sobre a tradição, promovendo uma sistematização possível e utilizável na compreensão da música popular urbana norteada pelo universo do samba. Compunha o grupo de mediadores alguns músicos, cancionistas, radialistas, jornalistas, que, dialogando com as proposições de Francisco Guimarães, o Vagalume[83], imbuíram-se de um "espírito 'científico' de coleta e preservação" acabando por "demarcar o espaço de um inusitado folclorismo urbano",

[82] Década de 1940.

[83] Francisco Guimarães, o Vagalume, foi jornalista, cronista e dramaturgo. Filho de negros trabalhadores, nasceu na década de 1870, e no pós-abolição viu-se diante da necessidade de encontrar caminhos profissionais para a sobrevivência. Seu livro *Na Roda de Samba* (1933) ajudou a definir as bases da cultura carioca e brasileira ao longo da Primeira República. A afirmação do samba como peça fundamental na construção de uma nacionalidade musical, resultado mais visível de suas atividades, passa pelo esforço de Vagalume em promover o (re)conhecimento da cultura afro-brasileira. Para saber mais, ver PEREIRA (2015).

fomentador da tradição que perdura e à qual ora recorremos (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 172). Após a querela ver-se estabilizada na acomodação da definição da tradição das manifestações musicais brasileiras, já em 1958/59, o advento da bossa nova, entendido como projeto de renovação estética do samba, reclamante do seu lugar naquela mesma tradição, reacendeu o debate, tornando-o ainda mais complexo. Segundo Napolitano e Wasserman (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 172), o apelo à tradição ganhou novo impulso exatamente com o advento da bossa nova, na medida em que se implementou uma renovação de dentro do mundo do samba. Tal abalo, como sabemos, apontou para triagens e misturas que seriam processadas logo em seguida com o surgimento da MPB.

Dito isso, esclarecemos que a linha formativa da tradição à qual recorremos por intermédio de Napolitano e de Tatit é esta que traz o samba carioca, primeiramente, como eixo articulador do resto da cadeia de eventos. Ali está o primeiro articulador, a matriz de identificação. Para os "puristas radicais", aquele samba deveria estacionar-se "cristalizado no tempo e no espaço", deveria passar incólume às ofensivas contaminadoras e a qualquer tipo de transformação, incursões essas tomadas como espécie de "crime de lesa-cultura nacional" (BAIA, 2011: 40). O samba, contudo, já produto de contatos e mistura, transformou-se, alimentou a produção cultural sem restringir-se à redoma. Não adotou assepsias que pudessem isolar integralmente seu feitio primeiro e se transformou. O flerte com boleros, com as *big bands* americanas, com o jazz, com o rock, por exemplo, produziram alternativas estéticas e sonoras que compõem a história da música popular brasileira, que também se modificou[84] de dentro, como já dissemos, experimentando outras articulações rítmicas, novas soluções harmônicas e formações instrumentais. A linhagem que tomamos como articuladora da tradição suportou, como vimos, incorporações e seleções, umas mais, outras menos pragmáticas. Existe, segundo Napolitano e Wasserman (2000: 168), uma corrente que buscou discutir a "raiz da 'autêntica' música popular brasileira". Uma segunda corrente, na qual os historiadores se enquadram, procurou "criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 168). Afinamo-nos com esta última corrente e a utilizamos como guia das nossas observações, embora as questões de autenticidade e origem, dado que não nos propomos ao ofício do historiador, estejam fora dos nossos anseios. Ao aderirmos a tal perspectiva, admitimo-la como sustentáculo que ampara

[84] Vide a criação do paradigma do Estácio, a "invenção" do pagode dos fins de 1970 e daquele outro, que marcou a década de 1980.

transversalmente nossas observações e olhares, favorecendo o desenvolvimento de um "pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matriz urbana" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 168). Também reforçamos a adesão à perspectiva de Hobsbawm, ao admitirmos a tradição como uma forma de organização do social, elaborada, produzida, engenhada. Trata-se de "invenções históricas", que recorrem a mitos como os da autenticidade e de origem, e trazem consigo forte caráter ideológico:

> é a invenção da tradição que, a partir de práticas sociais do presente, se ancora com tal força no passado, que muitas vezes essas práticas passam a ser vistas com um processo herdado 'naturalmente', sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica. Aliás, o maior ou menor grau de 'naturalização' e diluição dos rituais inventados no fundo dos tempos, é o termômetro da eficácia (ou não) do processo de 'invenção da tradição'. (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000: 185).

Vimos, então, como o debate sobre tradição aciona em alguma medida outras questões, atinentes aos questionamentos sobre autenticidade, origem, identidade e sentimento de pertencimento. São noções e conceitos que operam como guias das ocorrências e conformações da coletividade.

Uma vez introduzida a questão, gostaríamos de acionar o trabalho do sociólogo e professor do Instituo de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Michel Nicolau Netto, para nos auxiliar nas etapas conclusivas desta tese. Embora Netto se ocupe com pesquisas na área de sociologia da cultura e tenha levado a termo estudos específicos sobre a formação de identidades, entendemos que podemos operar com certas categorias analíticas próprias de sua pesquisa para pensar a tradição. Principalmente, aquela pesquisa onde o autor elege a música brasileira como objeto privilegiado de observação. São categorias, como veremos, que se mostram pertinentes para este momento da reflexão. O resultado do esforço do autor está publicado no livro *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, no qual Netto desfila sua adesão a uma perspectiva sociológica, de saída distinta do pensamento latouriano. E a própria forma de lidar com a noção de identidade nos revela a distinção entre tais posicionamentos teóricos. Para Latour, só é possível operar com tal noção (de identidade) se a tomamos com base no pensamento de Gabriel Tarde, que nos diz:

> existir é diferir; a diferença, em certo sentido, é o lado substancial das coisas, aquilo que elas mais têm em comum e que as torna mais típicas. Precisamos

> começar dessa diferença e nos abster de tentar explicá-las, jamais começando da identidade, como erroneamente fazem muitas pessoas. Com efeito, a identidade é um mínimo e, como tal, um tipo de diferença, aliás muito raro, do mesmo modo que o repouso é um tipo de movimento e o círculo um tipo de elipse. Começar de alguma identidade primordial implica, na origem, uma singularidade altamente improvável (TARDE *apud* LATOUR, 2012: 36).

Se a discussão sobre identidade não nos enreda, as categorias culturais que Netto propõe nos parecem adequadas à utilização e à observação das diferenças e similaridades, não de saída, mas no percurso de reagregação do social que envolve a canção popular. Fica evidente que não enxergamos aí nenhum tipo de impossibilidade teórica, pois compreendemos que, de fundo, a questão em destaque é a da noção de pertencimento, diz sobre conformações processuais que regulam o social - entendido como rede associativa - e produzem proxemia. A tradição, assim, opera como constructo capaz de organizar e provocar, como força integradora, o sentimento de pertença, tal como a ideia de identidade na "voz" de outras matrizes conceituais. Trata-se de agentes ordenadores do social, o que cria nexos de forma dinâmica, desempenhando a capacidade de dar sentido e adesão ao coletivo, seja pelas semelhanças compartilhadas, seja pelas distinções. Vejamos, enfim, quais são as categorias propostas por Netto.

Para o autor, a globalização e a mundialização estabelecem novos parâmetros para lidarmos com as relações. Isso nos obriga a encontrar novos mecanismos e padrões de pertencimento, e daí vem o estabelecimento de "novas vertentes culturais relacionadas aos processos de identificação contemporâneos" (NETTO, 2009). Os termos globalização e mundialização não são tomados como sinônimos. Netto guarda o primeiro para falar das condições de trânsito econômico transnacional, enquanto o segundo é utilizado para dizer sobre as trocas culturais contínuas na modernidade-mundo, termo este que, por sua vez, é sobejamente usado pelo autor para identificar a atualidade e a constituição de um espaço ampliado pelas conectividades. Por outras palavras, trata-se de um redimensionamento qualitativo que reconstitui "a emergência de novas formas de experiência social do tempo e do espaço, de um *pattern* cultural específico que fundamenta" um novo estar no mundo, uma reconfiguração da experiência cultural (SANTOS, 1994: 130). Diz sobre um tempo em que as fronteiras nacionais, espacializações geográficas, são questionadas em sua capacidade de providenciar pertencimento, de gerar significado coletivo, dado que hoje tudo isso se articula em um contexto mais amplo, onde agentes de várias ordens, para além daqueles diretamente

atrelados e relacionados propriamente ao estado-nação, atuam no processo de vinculação sociocultural. O autor compreende que essa realidade estabelece outros parâmetros de relação social que nos obriga a dar conta de novas formas de pertencimento. Netto (2009) nomeia quais seriam as tais formas de vinculação, que, no caso, são três: a nacional (estado-nação), a restrita (regional) e a mundial (global). De forma tributária, especula-se que estes padrões produzam três vertentes culturais resultantes: a nacional-popular, a popular-restrita e a internacional-popular. Recorreremos exatamente a essas três categorias para compreendermos, em parte, aspectos referentes às gestualidades sobre as quais nos debruçamos.

Assumimos, assim, que essas categorias culturais são operacionalizáveis numa perspectiva que elege a ideia de tradição como vetor analítico e que não toma o social como coisa dada aprioristicamente. Este último ponto precisa ser ressaltado, uma vez que a produção de Netto, como já se disse, filia-se à sociologia crítica que se desenrola sob as proposições de Bourdieu. No caso, corrente que não se alinha à perpectiva latouriana, concepção esta que rege de forma pontual e lateral a nossa abordagem investigativa. Latour (2012) reconhece a importância de Pierre Bourdieu e acusa a possibilidade de se utilizar de um ferramental daquele pensamento sociológico, tomado como útil, desde que ele esteja submetido à lógica de se pensar a sociologia pelo entendimento das associações, e não de um social pré-entendido, previamente estabelecido como tal. E, assim, afirma:

> com efeito, em muitas situações, recorrer à sociologia do social é não apenas sensato, mas também indispensável, pois ela oferece uma forma prática e oportuna de designar todos os elementos já aceitos na esfera coletiva. Seria tolo e pedante evitar o uso de noções como [...] capital social, construção social, pressão de grupo etc. (LATOUR, 2012: 31).

Admitimos que a forma como a cultura se ordena na contemporaneidade, observando as soluções de classificação de Netto, podem ser também admitidas pela lente da TAR sem que incorramos em associações incestuosas. De fato, continuamos a promover a cartografia da controvérsia e a procurar pistas de como actantes e intermediários se (re)posicionam para engendrar aquilo que é da ordem do social e do cultural, ou, mais precisamente, como isso impacta aquilo que diz respeito ao universo da canção popular brasileira. Neste caso, a estratégia de Latour se apresenta como alternativa para capturar a reconfiguração da tradição em movimento. Isso porque "em situações nas quais as inovações proliferam, em que as fronteiras de grupo são incertas, em que o leque de entidades a

considerar flutua, a sociologia do social não consegue mais encontrar novas associações de atores" (LATOUR: 2012: 31). Por outro lado, quando o social se estabiliza, a sociologia do social se mostra extraordinariamente eficaz e "surpreendentemente bem-sucedida", providenciando formas acertadas de conhecer a realidade associativa consumada (LATOUR 2012: 324). Entendemos a composição dessa realidade como algo que inclui agentes, atores e redes em confluência, além de um entrelaçamento de actantes humanos e não-humanos, tais como cantores, compositores, produtores, mídia, plataformas *streaming*, editoras, meios e objetos de publicização, comercialização e consumo, para formar a rede, o mapa, em geral, da canção brasileira, e, particularmente, da gestualidade vocal contemporânea da nossa música popular.

4.1 - Gestos vocais: suas conexões e arranjos.

No capítulo 3, encerramos cada uma das análises cancionais propondo uma breve comparação entre os gestos envolvidos. Neste momento, pretendemos expandir a análise para que possamos encontrar pontos de contato e distanciamento entre as gestualidades dos intérpretes contemporâneos no afã de conseguirmos um tipo de cartografia possível dos cantores populares na atualidade. Para isso, utilizaremos como itens organizadores os momentos-chave da tradição, remissões a gestos e/ou temáticas, entre outras conexões emergidas da pesquisa. Não pretendemos, assim, reunir os gestos e seus intérpretes sob alguma etiqueta endereçadora de conclusões inequívocas, mas encontrar os nós que atam e dão forma a essa rede de procedimentos musicais.

Após a apreciação das análises, algo nos diz que estamos diante de uma geração que se apoia, de várias formas, naquilo que significa e pratica o movimento tropicalista. Parece mesmo, ainda que de forma indireta ou inconsciente, que os procedimentos do "movimento" de 1967/68 atingem, pungem e orientam parte considerável dos gestos que analisamos. E isso pode ser escutado por meio da observação de repertórios que reconvocam e promovem o retorno do "reprimido", que optam pelo hibridismo cultural, que fazem soar uma cultura internacional-popular, utilizando-se da atitude antropofágica, e que procuram integrar possibilidades polissêmicas e polifônicas, embora, contrariando postura tropicalista, em certos

casos almejem soluções integralizadoras. Por outro lado, a face alegórica, crítica, os chistes, os tensionamentos, têm menor ou nenhuma incidência nas vozes analisadas. Quando existem, como vimos nas análises, aparecem de forma pontual ou concentrada no *ethos* vocal de algum intérprete. Vejamos.

Quando falamos de cultura internacional-popular, seguindo a perspectiva de Netto, pensamos numa vertente capaz de acionar e agregar valores reconhecíveis, que circulam pelos pavimentos da mundialização, ganhando estreiteza e familiaridade com realidades culturais, umas mais, outras menos, nacionais e restritas. No que toca o universo associativo das práticas musicais na atualidade, a transversalidade cultural de gêneros como o *pop*, o rock, a música eletrônica e o hip hop, impulsionados pela indústria da cultura, pode ser considerada como parâmetro válido para o entendimento da cultura internacional-popular. As qualidades daqueles gêneros operam como identificadores que, ao serem incorporados, de forma crítica ou não, impactam a sonoridade como símbolos da modernidade-mundo. Entenda-se por símbolo elementos portadores de significados construídos por convenções, leis ou regras amplamente acatadas por grupos ou coletivos. Carregam consigo acepções compartilhadas por um acordo de compreensão amplamente reconhecido num "dentro" imenso que é a tal modernidade-mundo, circunscrição esta forjada no desenvolvimento das redes telemáticas e dos processos de integração universal atribuídos às inteligências e tecnologias informacionais, algo que já esclarecemos anteriormente. Se, para os tropicalistas, o rock e a sonoridade impregnada, por exemplo, no LP *Sgt. Pepper´s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, costuravam numa mesma trama traços de estética nacional, regional e internacional, cozendo uma sonoridade multicultural, o *pop*, na atualidade, é quem parece assumir o posto de elemento simbólico, revelando uma associação cultural expandida nos gestos dos intérpretes analisados.

Vale fazer distinção mais detida das categorias culturais enumeradas por Netto recorrendo a sua própria "voz". A vertente cultural nacional está umbilicalmente relacionada à já referida ideia da identidade nacional-popular "que, segundo Marcos Napolitano, se refere, no Brasil, àqueles tipos musicais formados entre os anos de 1920 e 1970 e que se ligam a uma ideia consagrada de brasilidade" (NAPOLITANO apud NETTO, 2009: 163). Já a vertente internacional-popular, "ligada à identidade mundial, vai se realizar no campo cultural naquilo que Renato Ortiz chamou de internacional-popular". Vale estender a citação para compreendermos a dimensão desta vertente:

> com este termo [internacional-popular] pensamos nas manifestações que perdem sua territorialidade, que não se ligam diretamente a uma identidade nacional ou étnica, que perdem sua marca de origem e se reterritorializam na vida cotidiana, sendo assumidas, de maneiras diferentes em cada lugar, como uma cultura comum a todo o mundo (NETTO, 2009: 163).

Por último, as identidades restritas abastecem a vertente cultural popular-restrita: "Por este, entendemos as manifestações culturais cujos discursos que as circundam se referem a uma imagem de territorialidade fixa, a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas, mas também poderiam ser etárias, de gênero, de classes sociais etc." (NETTO, 2009: 163). É interessante notar que, mesmo sendo as produções de Netto ligadas ao universo da sociologia do social, o autor alerta para algo que diretamente estabelece uma aproximação com a forma de compreensão da sociologia das associações latourianas:

> Fazemos um alerta: não se deve ver nessas conceituações um congelamento de relações. Ao contrário, a base da modernidade-mundo, no campo cultural, é justamente a troca dinâmica de símbolos e as mútuas relações [...] apenas propomos tais conceituações como suportes metodológicos, até mesmo para entendermos tais trocas e relações" (NETTO, 2009: 163).

O pedido de atenção para a forma dinâmica de formação das associações constituidoras do social revela a preocupação de Netto com o processo e a dinâmica movediça das realidades associativas, algo caro e presumido pela proposta cartográfica de Latour.

Por meio das escutas analíticas que empreendemos, conseguimos identificar signos do *pop*, principalmente, em Silva e Iorc. Os gestos desses cantores ganham proximidade pela sonoridade estandardizada e pela opção de mistura cultural mais evidente, algo que se revela nos elementos acionados pelos arranjos, na modificação timbrística da voz, na associação com o universo da música eletrônica, por exemplo. Ajuda no processo de estandardização, no que diz respeito à gestualidade vocal, o comedimento na sinalização de traços específicos de uma cultura popular-restrita ou marcadamente nacional. É evidente que esta última já se coloca imediatamente com a escolha do vernáculo sob o qual a dimensão poética se desdobra nas canções. Porém, misturada ao universo de marcas universalizantes do *pop*, parece que estamos diante de um processo de apropriação cultural, porém num movimento reverso àquele que Oswald inspirou. É como se a cultura internacional-popular se valesse de vertentes mais restritas para alimentar o processo de modelação e, como antídoto à redundância e previsibilidade, incrementar a entropia estilística. Mesmo com um pronunciado

aceno *pop,* as gestualidades desses intérpretes exibem uma discrição que poderíamos bem considerar como bossanovística, e que vez ou outra se confunde com a própria anti-marca do *pop*.

Dani Black é outro intérprete que também se deixa tocar pela estética *pop*, mas de forma e em quantidades diferentes, por exemplo, daquelas percebidas em Tó Brandileone. Embora ambos trabalhem bem a coloquialidade e o despojamento, Dani tem mais amplitude expressiva. Assim, o traço mundializado do *pop*, o apego ao apagamento, pelo menos parcial, dos indicativos culturais mais restritos, impregna mais Tó. Dani Black, aos moldes tropicalistas, se deixa marcar pelo elemento internacional, mas não abdica das representações locais e nacionais que ganham sonoridade evidente em seu gesto.

De fato, no *hic et nunc* da tradição, localizações culturais mais restritivas parecem ocupar um lugar acanhado nas gestualidades vocais. O fato de não realizarmos uma cartografia totalizadora ou integral dos gestos vocais contemporâneos não nos impede de chegar a esse ponto inferencial. Não se trata de uma afirmação peremptória e conclusiva sobre o objeto. Todavia, dado que analisamos intérpretes amplamente consumidos, podemos admitir que tal amostragem nos aponta padrões de ocorrências válidos. Ao menos dois dos intérpretes contemplados por nossa observação tem laços com culturas restritas, localizadas, inicialmente, fora do eixo da indústria da cultura brasileira: leia-se Sudeste do Brasil. Trata-se do pernambucano Johnny Hooker e do gaúcho Filipe Catto. Mesmo admitindo filiação com o universo estético restrito, portador de "sotaques" evidentes, tais fatores não aparecem de forma nítida, nem em Hooker, nem em Catto. Ambos operam misturas, porém nos parece claro que tal fusão, apesar de ser ampla, alija dos seus respectivos gestos vocais determinados traços identificadores daquela vertente. O regionalismo encontra-se diluído, quase indecifrável.

Continuando com Hooker, elementos marcantes em seu gesto concorrem para aproximá-lo, agora, do gesto de Dani Black. Um dos traços seria o intenso uso de contrastes e saturações. De fato, Hooker continuamente recorre à hiperbolização. Dani Black também opera com tais elementos, mas em dosagem menor. As saturações em Hooker ganham um apelo cênico, enquanto Dani as utiliza para demarcar soluções fóricas, que incrementam significações sem comprometer a sua verdade enunciativa. Percebemos, assim, Dani Black bem mais convincente elocutivamente. Seu gesto, é certo, faz uso de ornamentos, amplifica inflexões, utiliza-se de um gradiente de dinâmica que em certa medida remete a uma estética

pré-bossa nova. Não há em Dani um comedimento restritivo que regre seu gesto. Quando julga necessário, dramatiza o percurso, recorre a glissandos e portamentos, a pitadas de excesso, o que nos parece ser uma forma de expansão das potencialidades da voz em prol de uma opção polifônica, irrestrita. Contudo, se pensarmos que tais gestos não passariam no filtro bossanovista, poderíamos considerar que Dani opera uma recuperação de elementos dispensados naquele processo de depuração estilística, revelando, assim, uma atitude tropicalista. Na medida em que se permite recuperar elementos, colocando-os a serviço de um gesto que comporta a marca nacional e regional, faz pender a balança para essas duas últimas vertentes, o que o aproxima ainda mais de uma canibalização à tropicália. Hooker, por sua vez, faz uma recuperação desmesurada das saturações, dos contrastes, da dramatização, também nos levando a um universo estético que faz ouvir rompantes que antecedem o filtro bossanovístico. Por outro lado, o timbre, a forma como recorre aos ornamentos, em nada remetem ao universo que antecipa a bossa. Neste quesito, sua gestualidade ganha traços de ineditismo. Quanto à intensidade com a qual utiliza os recursos dramáticos, aí, sim, podemos admitir uma alusão, ao menos indireta, às gestualidades das décadas de 1940/50. Essa herança que aparece como importante componente de seu gesto aponta para uma ligação com interpretações que se consagraram via romantismo de massa, estética parcialmente retida pelos filtros da tradição da música popular, embora o caráter romântico, ao menos na questão poética, sempre tenha sido acionado por artistas ao longo das gerações, incluindo aí, de forma marcante, a nova geração. Assim, no caso de Hooker, o intérprete parece se conectar com a tradição também pelo acionamento de um repertório em certa medida defenestrado pelos ajustes seletivos que operaram ao longo do tempo no arranjo social, estético e comercial de tal tradição. Não obstante, autorizado pela tropicália, recorrendo a um estridor sonoro também tropicalista, dá voz novamente ao que até então parecia alijado da cena: o já mencionado romantismo de massa. Essa perspectiva romântica faz Hooker se aproximar de Catto, que incorpora de Green Day a Fábio Junior, passando por Reginaldo Rossi, transitando e mobilizando acervos que vinham ficando de fora do repertório identificado como tradicional. Uma nova mistura parece ser reconvocada. Se a escolha do repertório e o gesto incorporador apontam para um acionamento similar da tradição em Hooker e Catto, os intérpretes distanciam-se no aspecto vocal. Catto se aproxima mais de Tó pelo uso contido dos recursos, inclusive, fóricos. O comedimento, o equilíbrio e a voz límpida, sem arestas, fazem a intersecção entre os gestos de Catto e de Iorc e, de forma mais evidente, revelam uma afinidade com a gestualidade de Roberto Carlos. Se fôssemos considerar seu timbre e buscar relação com intérpretes que o antecederam, diríamos que Catto remete imediatamente ao

gesto de Ney Matogrosso. Porém, o intérprete gaúcho não satura, não se deixa marcar por inflexões que possam desequilibrar, ainda que por um momento pontual, a estabilidade e a regularidade da emissão. Neste caso, quem está mais próximo de Ney é Black, e também Hooker.

Enquanto isso, Caetano é colocado no lugar de elemento nuclear organizador dos demais gestos. Tó, Hooker, Black e Catto parecem estar mais próximos de suas contribuições. Tó, pelo uso comedido de ornamentos e seu apuro estético. Hooker por acionar alguns elementos pré-bossa nova, tal como Caetano o faz. Black por trabalhar a expressividade com ornamentos, por deixar sua marca cultural particular aparecer. Catto por suportar em sua voz a mistura em quantidades expressivas. Hooker e Catto, por acionar obras ligadas ao romantismo de massa, tal como faz Caetano, por exemplo, ao interpretar Peninha ou Fernando Mendes[85].

Ainda na busca por pontos de interseção que possam nos ajudar a conhecer a configuração atual dos gestos vocais na música popular brasileira, algo é preciso ser notado. De fato, as questões pessoais e comportamentais marcam todas as regravações comparadas por nós e caracterizam, sobremaneira, o repertório dos artistas abordados. Tais motes vão ao encontro do que Valente e Dantas (2014) identificaram ser a temática da vez. Contudo, em nossa amostragem, isso não determinou uma maior incidência de gestos passionalizados. Mesmo que o plano do conteúdo destaque elementos relativos às discussões de ordem existenciais e amorosas, cancionistas e intérpretes recorreram em igual medida a propostas tematizadoras e passionalizadoras. No plano da expressão, a incidência de elementos alegóricos e críticos é escassa. Os gestos se mostram prontos para acomodar tensões e concentrados em perfazer uma coerência estética. Excetua-se deste grupo apenas a gestualidade de Hooker, que faz tensionar e ressoar insolência. De resto, vimos gestos que incrementam a pluralidade, mitigam superlativizações interpretativas, que controlam exorbitâncias a favor de um rigor enunciativo que mantém importante presença do traço figurativista numa proporção considerável. Tudo nos leva a crer que estamos diante de mais um processo de mistura, pautado pela circunscrição e pelo trânsito estético promovido pelas formas de consumo e circulação de bens simbólicos na forma associativa da modernidade-mundo. Neste caso, a influência da cultura internacional-popular abastece de insumos criativos os intérpretes e compositores e tende a interferir de forma contundente nas manifestações das culturas nacionais e regionais. Netto (2009) explica essa relação dizendo

[85] "Sonhos" e "Sozinho", são de Peninha. "Você não me ensinou a te esquecer" é composta e interpretada primeiramente por Fernando Mendes.

que o senso de pertencimento, na atualidade, relaciona-se compulsoriamente com critérios de identificação mundial e regional a um só tempo, produzindo critérios de identificação a partir das vertentes culturais já expostas anteriormente. Tal relação configura uma espécie de negociação que não se empreende mais dentro de uma determinada circunscrição geográfica, sendo que as culturas popular-restrita (regional/local) e nacional-popular (nacional) devem ser entendidas não mais numa perspectiva dualista interior/exterior, mas numa visada que entenda tudo numa inserção em um espaço-mundo. Sendo assim, tais vertentes culturais posicionam-se tomando como referência, como baliza, o estabelecimento da cultura internacional-popular como vertente cultural supranacional, multicultural, que numa espécie de "queda-de-braço" (ainda que impermanente) de padrões culturais mostra-se dominante no espaço mundializado/globalizado, dada sua capacidade de eliminar fronteiras estéticas e econômicas.

Mesmo que a mistura nos pareça evidente, tal não se efetiva aos moldes do *bricoleur*, como em Caetano, Gil ou em outros artistas ligados à tropicália. Assim, talvez seja mais pertinente não considerar o *mix* estilístico que se nos apresenta como mistura, mas como solução: tipo específico que busca a homogeneidade, que se vale de um "solvente" estético para diluir os componentes, aparando arestas e promovendo coerência apaziguadora. Neste caso, ao contrário do tropicalismo, que não almejava a integralização/fusão das partes, que sustentava a fragmentação como elemento crítico, fazendo surgir estímulos criadores do próprio conflito, os gestos que atualizam a tradição procuram comprimir passado e presente numa forma coesa, procuram o equilíbrio e a relação harmônica entre os componentes, criando um aspecto unívoco para as diferenças. Assim, apaziguam discrepâncias, desativam o estranhamento e, por conseguinte, a força criativa advinda desse mesmo processo inquiridor. Não devemos entender isso como uma espécie de estrangeirismo passivo, ou seja, aquele que não passa por um processo autônomo de canibalização *à la* Oswald (NETTO, 2009). Julgamos mais adequado considerar que, na reconfiguração atual do social, naquilo que toca as práticas musicais, a circulação de canções – enquanto um produto da indústria da cultura que conta com mobilidade privilegiada – vê-se afetada por um trânsito ubíquo de vetores culturais no espaço controlado, afetado por forças que imprimem e exercem seu comandado e seus interesses na realidade do espaço-mundo. A força de afetação de signos de uma cultura internacional-popular condiz com sua capacidade de circulação e penetração impulsionada pela força da indústria de bens simbólicos. Assim, mesmo que estejamos tocados pela perspectiva da ontologia plana de Latour, não comprometeria nossa observação admitirmos que, na atual configuração da controvérsia, a vertente cultural internacional-popular atua

como um actante poderoso, com capacidade de *fazer fazer* acentuada, maior do que as demais vertentes, ainda que isso só possa ser considerado numa espécie de instante cartográfico. Algo que, de alguma forma, revela um comando que reordena a lógica de mercado, soando para alguns como um traço problemático, mesmo perverso, ou, pela lente e convicções de outros, mostrando-se apenas como um índice próprio de um tempo de fluxos e misturas. Os traços dessa cultura internacional-popular, segundo Netto, seriam, assim, determinantes para uma condição de inserção na modernidade-mundo, metonimicamente experimentada no contexto de superabundância e superacessibilidade de itens das plataformas de *streaming* musical.

Outro ponto comum aos gestos analisados é certa agudez, que revela um traço, digamos, juvenil bastante presente naquelas vozes. De fato, o universo de cantores analisados nos mostra um tempo em que as vozes dos homens cantores são marcadas pelo registro agudo, algo mais raro ao menos até a década de 1950. Se considerarmos os maiores cartazes daquele período, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Dick Farney, a voz aguda de Agostinho do Santos, por exemplo, coloca-se como exceção que confirma a regra. Na atualidade, vimos prevalecer vozes agudas, que, por vezes, procuram apagar distinções, marcas entendidas como referentes a um ou outro gênero. A título de curiosidade, por outro lado, a incidência de vozes femininas graves tem destacada recorrência em nosso universo cancional. Isso pode nos revelar a desativação de algumas identificações que antes operavam na conformação de um mercado, de uma estratégia comercial, de uma estética, que se viu seccionada por etiquetas de gêneros. Esta, quando acionada na atualidade, vide o gesto vocal de Hooker, agencia uma atitude, um comportamento que busca visibilidade, que reivindica espaço e existência na reconfiguração das associações. Neste caso, atua no desmantelamento de dicotomias, de polarizações, revelando alternativas e outras condições de vivência da sexualidade e do próprio discurso de gênero.

Abaixo, procuramos representar graficamente as conexões e filiações dos gestos entre si e em relação a elementos que conectam as gestualidades. Em tempo, quanto mais distante for a linha de conexão do quadro de destino, menor é o vínculo daquele artista com o aspecto representado.

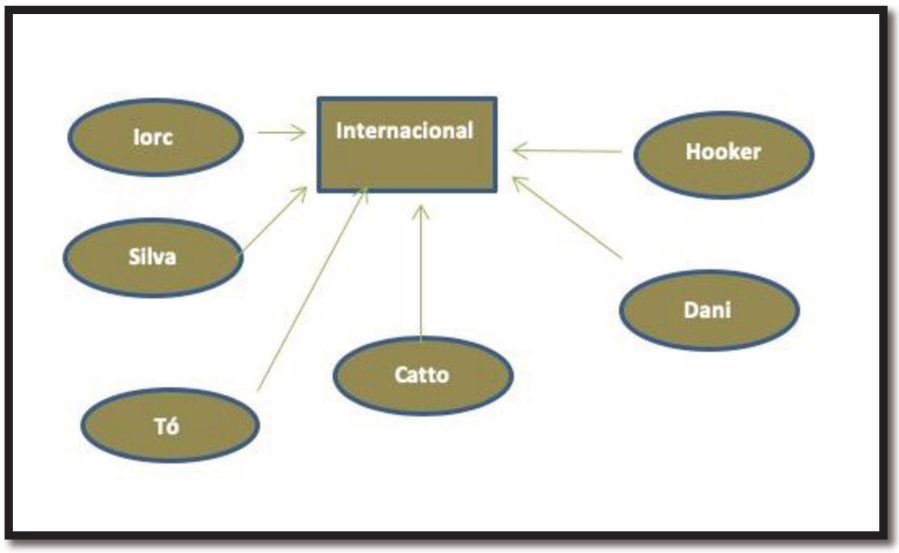


Diagrama 1 – Relação Intérpretes / Vertente Internacional-popular

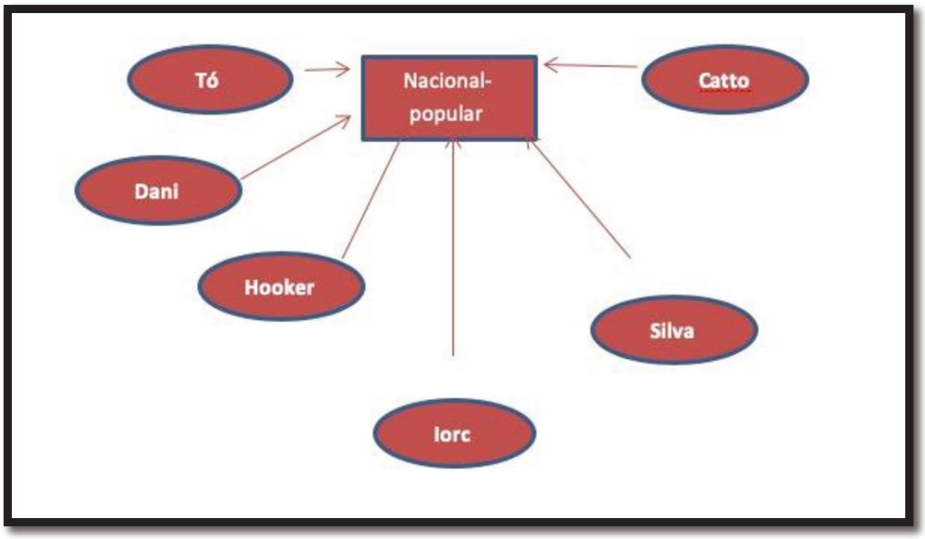


Diagrama 2 - Relação Intérpretes / Vertente nacional-popular

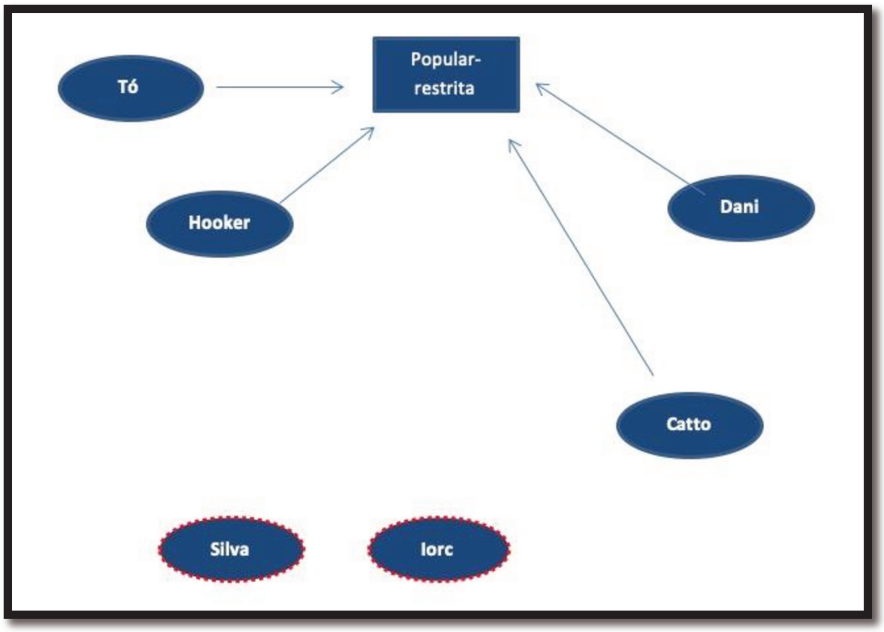


Diagrama 3 - Relação Intérpretes / Vertente Popular-restrita

Quanto aos aspectos mais técnicos, podemos perceber certos elementos que também nos ajudam a encontrar afinidades e distanciamentos entre as gestualidades analisadas. A utilização predominante de uma projeção que, perceptualmente, e de acordo com a propriocepção deste pesquisador, parece projetada para frente, frontalizada, que alguns fonoaudiólogos, em constantes embates com a ciência da voz, diriam se tratar de um foco faríngeo, é algo presente em todos os gestos. Tal aspecto ressonantal tem maior estabilidade nos gestos de Iorc e Tó. Embora também seja aspecto importante em Silva e Catto, estes operam ajustes que os fazem abandonar pontualmente tal sensação. Catto o faz ao redimensionar, ao que parece, o espaço de ressonância em determinados momentos, reconfigurando a dimensão do trato vocal, fazendo insinuar, novamente, aquilo que fora um dia, por alguns, considerado como foco laringofaríngeo, algo que, de fato, não se instala. Isso se dá, principalmente, quando o intérprete recorre ao que chamamos, por ocasião das análises, de discretas coberturas. De fato, pontualmente, Catto parece operar movimentos de laringe e palato para ganhar espaço ressonantal e evitar quebras de registros, por exemplo. Silva, por seu turno, aciona discretos anasalamentos, sem que isso incorra na instalação de uma espécie de hipernasalidade duradoura. Black e Hooker também trabalham a ressonância frontalizada, mas com estreitamento de espaço. Os seus gestos operam de forma menos regular do que os demais. Assim, suas gestualidades apresentam, de forma mais contundente, inconstâncias emissivas e ressonantais, entrecortadas, principalmente, por intercorrentes anasalamentos.

Essa associação, realizada, claro, de forma distinta por cada um dos intérpretes, produz uma marca muito característica em seus gestos. Neste caso, Hooker o faz com maior frequência e intensidade do que Black. Os gestos vocais de Dani Black e Johnny Hooker também se aproximam pelo recurso de quebra de registros e por apresentarem granulações e metalizações constantes. Os demais gestos procuram por maior regularidade emissiva e ressonantal, abrandam asperezas e rugosidades, exibem limpidez. Por falar em registros, em todos os gestos predomina o modal. A procura por uma região das alturas que permita expressar o conteúdo com menos esforço é uma tônica. Isso impacta diretamente na baixa incidência da já mencionada quebra de registros e numa voz que soa mais acomodada, mais próxima da voz falada, reforçando a preocupação no plano da expressão com o pleno entendimento do conteúdo. Dessa forma, os gestos apresentam considerável força enunciativa e adequação expressiva àquilo que precisa ser dito pela voz que canta. O esgarçamento de registro soa sem pudores, quando necessário, nas vozes de Hooker e Black, que se permitem indicializar o esforço, atingir notas agudas no seu limiar de passagem, mantendo o registro modal, a voz de peito, e impactando foricamente a narrativa. Isso acontece graças à energia empenhada para conduzir a melodia por aqueles caminhos, permanecendo com os mesmos mecanismos de filtro utilizados nas regiões mais confortáveis da tessitura. Iorc, por sua vez, transita entre os registros sem propor quebra alguma, buscando a sutileza da passagem e operando frequentemente com a voz mista.

É de se notar também como os intérpretes lançam mão dos ornamentos. De fato, nenhum deles faz uso pronunciado desses recursos. Silva, praticamente, não usa sequer vibratos. Todos os demais usam. Esse é o ornamento com maior incidência na composição dos gestos, que normalmente exibem tipos curtos e discretos, numa dinâmica que os atenua. Iorc, Tó e Black fazem uso comedido, principalmente, no acabamento frasal. Catto não se distancia muito desse mesmo tipo de uso, porém seu canto deixa mostrar mais os vibratos, apoiados na regularidade, estabilidade e convicção emissiva que marcam o seu gesto vocal. Encontramos em menor número a utilização de portamentos e melismas. No gesto de Black, principalmente, o uso de portamentos configura um traço característico que produz uma assinatura vocal. Neste caso, dado à recorrência, o termo ornamento não parece adequado, uma vez que se apresenta como indicador de um padrão. Tó também recorre aos portamentos, mas de uma forma bem mais sutil e discreta, como, comparativamente, de resto, é o seu próprio gesto vocal. Já os melismas aparecem nos gestos de Iorc e Hooker, embora de maneira mais contida no primeiro. Nesse caso, parece-nos que o uso desse recurso se justifica

pela influência de gestualidades alojadas na vertente cultural internacional-popular, uma vez que o canto gospel e, mesmo, o *pop*, fazem uso em larga medida desse elemento. Hooker, além de vibratos inconstantes e de melismas esporádicos, também faz soar *drives*, ornamento pouco afim às gestualidades da cultura nacional, conquanto possa ser encontrado em pequenas doses nos gestos oriundos da cultura popular-restrita[86]. A apogiatura foi encontrada apenas no gesto de Tó, evidenciando seu uso escasso.

Enfim, gostaríamos ainda de ressaltar o intenso uso de dinâmicas como traço significativo dos gestos. Black é o que mais as articula. Boa parte de sua amplitude fórica vem desse jogo de intensidades. A dinâmica é mais estável em Catto, Iorc, Tó e Silva. Porém, a estabilidade está situada em linhas distintas do gradiente. Catto a estabiliza acima, enquanto Silva, por exemplo, tem uma dinâmica estabilizada num nível abaixo. Isso explica o porquê de termos identificado o canto de Catto como algo energizado e o de Silva como menos enérgico. Tó e Iorc utilizam a dinâmica num gradiente de amplitude encurtada, criando ambientações que procuram evitar que esse recurso fique completamente nítido. Reforçando, é a discrição que marca o uso da dinâmica naqueles gestos. Já Hooker trabalha numa dinâmica polarizada, abrindo mão da gradação em prol do impacto por contraste. No caso dele, dada a hiperbolização característica do seu gesto, os recursos precisam estar amplamente visíveis e oscilam entre uma dinâmica constantemente forte em oposição a outra fraca. O intérprete, assim, evita que haja interstício de intensidade em seu gesto, favorecendo uma perspectiva que soa, em certa medida, caricatural.

Em síntese, para finalizar, dizemos que as gestualidades apresentam uma marca predominantemente frontalizada, embora todos usem, com maior ou menor recorrência, ligeiras posteriorizações, algo que não chega a caracterizar nenhum dos gestos. Metalizações também são percebidas em doses pouco relevantes. Privilegia-se, desse modo, a agudização, sobre a qual já nos referimos, com ajustes de filtro que valorizam, por óbvio, os harmônicos agudos.

[86] Por exemplo, no gesto vocal de Luiz Gonzaga.

4.2 - Cartografando a tradição: a rede associativa humano-maquínica.

Ao longo do nosso percurso de conhecimento, procuramos compreender as particularidades de alguns gestos vocais, que soam a atualidade da música popular brasileira, numa perspectiva que os relaciona com uma tradição cancional instituída. Desde sempre, como fora anunciado de saída, propusemo-nos a cartografar a realidade associativa que envolve aqueles gestos, procurando compreender os agenciamentos, os elementos actanciais, numa perspectiva autoetnográfica. E esse aspecto novamente foi responsável pela identificação de algo particularmente importante para a compreensão deste estudo. Para isso, farei aqui um relato de como empreendi uma rotina de pesquisa que me fez notar a importância de realizar o que está por vir nas linhas adiante.

Dado à praticidade, mas também à adequação às formas hodiernas de consumo musical, durante toda a audição para a análise dos gestos, utilizei de plataformas digitais como ferramentas de acesso ao acervo investigado. Minha discoteca estava sempre ali: portátil, omnipresente, desmaterializada, acessível, compartilhável. Elegi o Spotify como a plataforma *streaming* que me acompanharia, tal como a Apple Music, esta última requisitada apenas para consulta de metadados e outras informações de *tags* que não se encontram devidamente sistematizadas e visíveis em outros acervos digitais. De fato, já usava o Spotify há alguns anos e, ao inseri-lo na pesquisa, não deixei de utilizá-lo em momentos outros que não aqueles absolutamente dedicados à investigação. É evidente, contudo, que nos últimos quatros anos o utilizei mais intensamente em prol da imersão no repertório particularmente proposto e orientado pela tese. Porém, foi já nos últimos meses da rotina de pesquisa que me propus a vasculhar outros recursos que sempre estavam ali, à mão, mas que até então não haviam me sensibilizado. Falo das *Daily Mix*, *playlists* sugeridas pelo próprio aplicativo, baseadas, dentre outras coisas, no meu regime de escuta, no meu padrão de consumo, de fruição musical. Uma lista disponível com canções que são associadas por meio de uma curadoria algorítmica, maquínica, que nos proporciona uma experiência de escuta que identifica afinidades entre gostos, canções, hábitos de audiência, curadorias humanas, além de outras informações cedidas pelos próprios artistas (ou seus representantes) e pelos consumidores finais. Por ali, experimentamos descobertas musicais afinadas com uma qualidade de escuta que tenta, de alguma forma, desconstruir a previsibilidade de uma lista planejada por nós mesmos, mantendo nexos, relacionando estilos, procurando afinidades. São seis *Daily Mix* diferentes, sugeridas por seis tipos de vínculos identificados, além de um

"Radar de Novidades" e das "Descobertas da Semana". Em síntese, essas *playlists* fazem parte de um mecanismo de recomendação que ganha pertinência num contexto de oferta excessiva de canções, algo característico e proporcionado pelas plataformas de *streaming* musical. Neste caso, a recomendação assume um papel tutorial, um tipo de "curadoria, feita por humanos e/ou máquinas, [que] tem o papel de filtrar, selecionar e guiar a experiência de consumo, sendo uma forma de lidar com a abundância e superacessibilidade de conteúdo", experimentadas como facilidades decorrentes do ciberespaço, da cibercultura (MOSCHETTA e VIEIRA, 2018: 258). Neste caso, as ferramentas de curadoria se tornam "a principal forma de selecionar, organizar e apresentar músicas, construindo significados a partir de um recorte que o curador – seja ele humano e/ou máquina – julga ser relevante para o ouvinte" (MOSCHETTA e VIEIRA, 2018: 261).

Pois bem. Quando atentei para as sugestões da curadoria maquínica do Spotify, percebi que a *Daily Mix 1* – supostamente aquela que possui maior afinidade com o padrão de consumo do usuário – estava dedicada aos intérpretes e cantores que mais andava escutando, ou seja, aqueles relacionados ao universo desta pesquisa. Ao acessar aquela *playlist*, contudo, entendi que ela não se resumia apenas àqueles artistas, mas a um campo associativo que operava aproximações e revelava certo tipo e nível de vínculo.

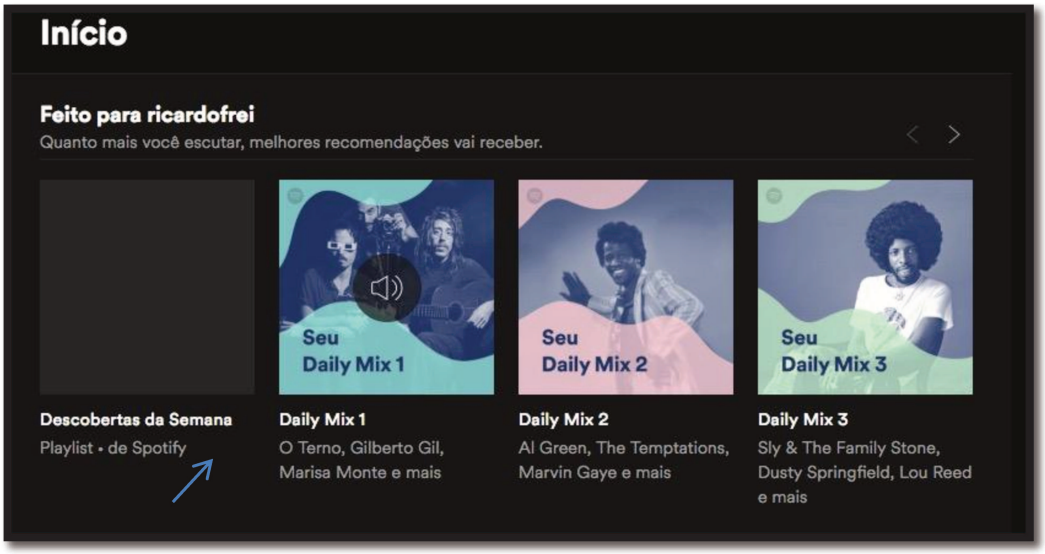


Figura 35 – *Daily Mix* 1 do Spotify

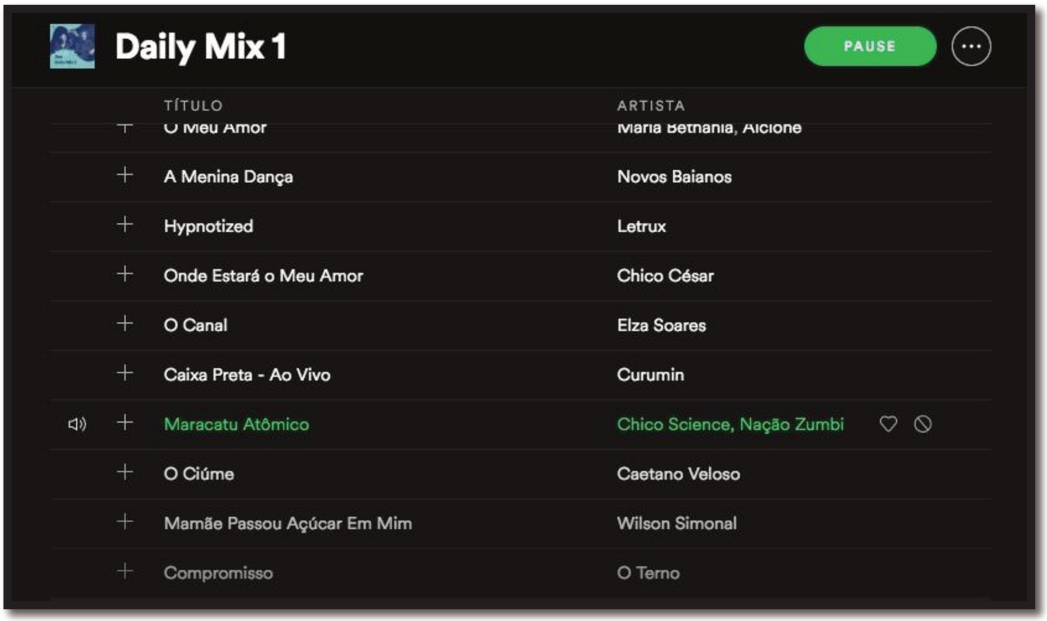


Figura 36 – Imagem parcial da *Playlist* que compõe a *Daily Mix* 1

Ali, exibia-se e se fazia soar um entrelaçamento estético cujas afinidades apontavam para ligações, para nós, capazes de promover a fruição numa lógica de conexões. E tal lógica, assim, pareceu-me evidenciar uma nova forma de contato com aquilo que nomeamos como tradição da música popular brasileira. Isso porque a *Daily Mix* é organizada por "intimidades", por "atrações eletivas", que revelam, de alguma forma, ainda que maquínicamente, como o repertório dos intérpretes da música popular na atualidade está relacionado a outros repertórios, cantores e compositores que os antecederam, dinamizando assim a percepção da própria tradição, agora também retroalimentada por atividades e decisões de um agente não humano. Cortez (2016: 45) nos diz que, frente à quantidade e diversidade de músicas disponibilizadas pela internet, "a função de recomendação se torna cada vez mais necessária, seja para indicar lançamentos, preferências das audiências em contextos específicos, seja para indicar *relações de similaridade entre artistas*, *de gêneros musicais* e de perfis de gosto" (grifo nosso). De fato, entendi que a caixa preta estava aberta, e que eu estava diante da realidade associativa em pleno movimento de reagregação, de ressignificação da tradição da canção popular naquilo que diz respeito à manutenção ou reconstrução de afinidades por meio de uma forma específica e amplamente disseminada de consumo musical.

Moschetta e Vieira (2018: 265) esclarecem que "o Spotify utiliza uma combinação de curadoria humana e algorítmica para sugerir e apresentar músicas compatíveis com os gostos e preferências musicais passadas dos utilizadores, funcionando como um fio condutor da experiência de consumo no presente". E tal curadoria se vale de uma associação de dados capturados do consumo registrado do usuário para tomar decisões de forma complexa e, até certo ponto, desconhecida, já que não temos plena ciência de todas as automatizações que incumbem algoritmos da responsabilidade de tal agenciamento. Os autores chamam esse procedimento de infomediação, definindo-o como "entidades organizacionais que monitoram, coletam, processam e reembalam dados de uso cultural e técnico em uma infraestrutura informativa que molda a apresentação e a representação de bens culturais [...] oferecendo novas experiências de conteúdos familiares" (MORRIS *apud* MOSCHETTA e VIEIRA, 2018: 266). Encontrei-me, assim, diante de um dos rastros que auxiliam no processo cartográfico com o qual nos dispusemos a lidar desde a origem da pesquisa. A mediação operada pela plataforma retroalimenta, numa certa perspectiva, o sentido da tradição da música popular. Isso porque, embora a operação de recomendação tenha como gatilho a própria identificação de preferências do usuário, ao conectar informações de um sem número de outros usuários e metadados de canções que são capazes de sugerir aproximações, o elemento particular tende a ser diluído num agenciamento que opera no contexto do que anda sendo identificado como Big Data[87]. Assim, a mencionada mediação maquínica incumbe-se de reconhecer agentes de interface, que conduzem "funções mecânicas – como reconhecer padrões, hábitos e comportamentos dos utilizadores – e agentes humanos, responsáveis pela construção de significado através do acesso, consumo e compartilhamento das informações" (ALZAMORRA e CORTEZ apud MOSCHETTA e VIEIRA, 2018: 266) – instituindo assim um repertório que procura ser coeso e coerente, sobretudo de forma estilística, mas também comercial, interconectando e relacionando intérpretes, canções e autores sob etiquetas aglutinadoras (*tags*). Essa relação, segundo Cortez (2014: 46), vale-se de três tipos de recomendação: a baseada no conteúdo, pela qual "são recomendados ao usuário itens similares àqueles que o usuário preferiu no passado"; a colaborativa, cuja recomendação se dá por meio de "itens que pessoas com gosto similar gostaram no passado"; e a híbrida, consistindo na combinação das duas anteriores de forma a apurar e melhorar o sistema. Embora isso não seja tratado por Cortez, sugiro incluir neste rol

[87] Conceito que descreve um grande volume de dados de alta complexidade advindos, principalmente, de novos "mananciais". Indicam velocidade, variedade e volume cada vez maiores da produção, coleta, organização e processamentos de tais dados.

de elementos que abastecem as determinações algorítmicas o preenchimento dos metadados de cada canção, algo exigido do próprio artista ou representante como quesito obrigatório para a distribuição da faixa/álbum nas plataformas, como nos mostra as imagens abaixo:

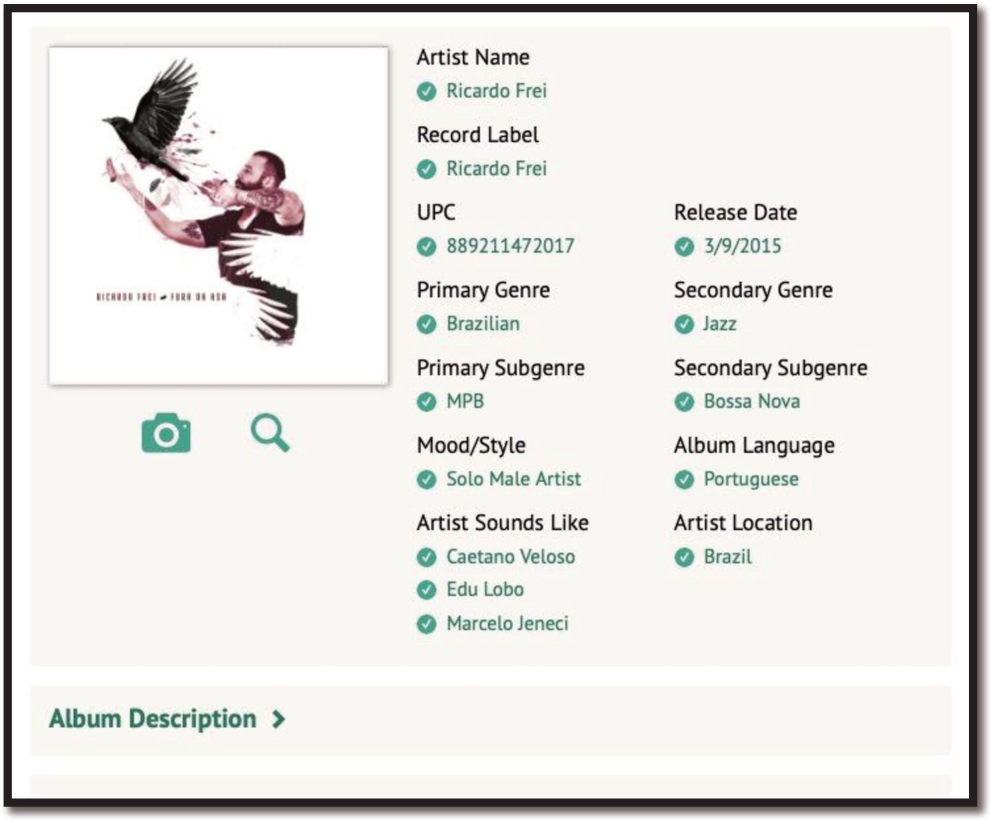


Figura 37 – Metadados para Distribuição de álbum pela CD Baby

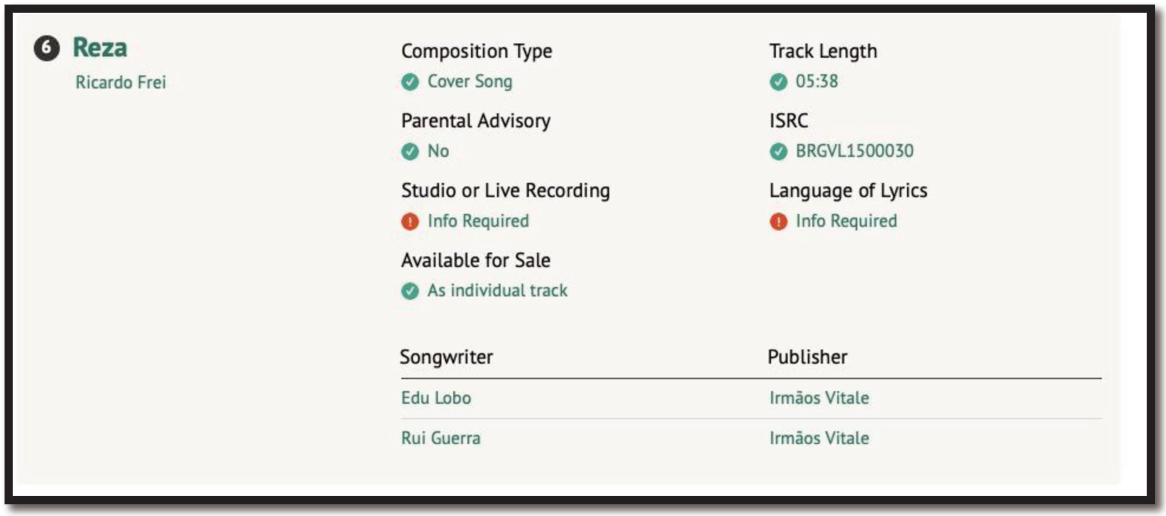


Figura 38 - Metadados para distribuição de Faixa Cover Song pela CD Baby

Figura 39 – Metadados para Faixa Original pela CD Baby

É importante destacar que no metadados do álbum, por exemplo, a distribuidora solicita o preenchimento dos campos "Clima/Estilo", "Gênero e Subgênero" (primários e secundários) e "Artista Semelhante". Os dois últimos nos parecem especialmente importante para a decisão algorítmica em estabelecer conexão, tipos de afinidades com outros artistas/faixas. Tais informações, claro, serão comparadas à conduta de outros usuários para se efetivar. Todavia, trata-se de mais uma fonte de informação a abastecer as "inteligências" actanciais que operam na reconfiguração da filiação de intérpretes, compositores e canções. É importante esclarecer que as informações contidas nos metadados, como em qualquer outro *locus* desse ciberambiente, são potencialmente *tags*, ou seja: "agentes" com tarefa de descrever o conteúdo de informações armazenadas e que agem a partir de algum aparato ou sistema indexador. Portanto, são, de fato, atores importantes na produção de nexos, de laços, de condições vinculativas.

Ainda no empenho em demonstrar a importância dos mecanismos de recomendação em promover uma reorganização associativa do repertório e, portanto, da tradição, acionamos a produção de Tia DeNora. A professora do departamento de Sociologia da Universidade Exeter afirma que a música cumpre um papel que, de algum jeito, orienta o dia a dia dos indivíduos, influenciando a experiência temporal, mas também a forma como o sujeito entende a si mesmo e em relação à coletividade (DeNora, 2000). Isso nos leva à

inferência de que a música interfere em algum grau no próprio senso de pertencimento e adesão a um coletivo, e, por que não, a uma tradição. Moschetta e Vieira destacam que as pessoas se valem diariamente da música para se inserirem em contextos e sociedades elegidas, e que

> o consumo da música também é uma ferramenta de socialização, sendo uma experiência individual e coletiva ao mesmo tempo. Individual, pois reflete gostos e preferências singulares, além de compor o processo de construção e expressão da identidade. E coletivo, pois cria um *senso de pertencimento* e integração ao deixar os ouvintes 'mais confiantes com suas escolhas musicais e, ao mesmo tempo, permitir identificar-se com os outros' (KRASTEL *apud* MOSCHETTA e VIEIRA, 2018: 263).

Tomando a relevância quantitativa e qualitativa do consumo por meio de plataformas digitais, estamos convencidos de que a experiência com o repertório sugerido pelas formas de curadoria que os constrói exibe uma proposta de releitura da tradição, capaz de produzir reconhecimento, pertencimento a partir de "padrões de afinidade e similaridade entre seus elementos", algo "minerado" por informações categóricas supra e interindividuais (CORTEZ, 2014: 47).

De volta ao relato, uma vez identificada a potencialidade da *Daily Mix* de revelar uma etapa de reconfiguração da tradição da canção popular, contando com um tempo exíguo que me restava até o término do trabalho discente, coloquei-me à imediata rotina de escutar dia sim, dia não, durante o período de 60 dias, por pelo menos 60 minutos, o *Daily Mix 1*, registrando as canções e seus respectivos intérpretes. Tinha comigo que dessa escuta, e das relações musicais que a *Daily Mix* me fazia experimentar, sairiam pistas de como a tradição se reconfigura na atualidade do consumo de canções via plataformas de *streaming* musical. Ainda, deparava-me com um actante/intermediário (a priori não teria como definir seu lugar cartográfico) não humano que poderia impactar de forma relevante as noções de vinculação da tradição da canção brasileira a partir de uma proposta de curadoria maquínica. Ao todo, excluindo quatro audições que ficaram aquém do tempo de escuta estipulado, restaram 26 listas de escutas, providenciando 528 entradas[88] de canções. Este foi o ponto de partida para a criação de um banco de dados, no qual trabalhamos com a mensuração de incidências das canções no afã de contabilizar constâncias e repetições, evidenciar aproximações, afastamentos, estratégias de vínculo estético-comercial e entrelaçamentos de alguma outra

[88] Cada canção é uma entrada no banco de dados que foi se construindo ao longo do processo.

ordem. O banco de dados está sustentado por colunas que, além de indicar o nome da canção e do intérprete, também trazem atribuições daquilo que nomeamos como *Tags* de Tradição, *Tags* Apple Music, *Tags* Vertente Cultural. O que fizemos foi providenciar etiquetamentos que, num cenário de operação, pudesse agenciar afinidades, promover actancialmente ações vinculantes, como ocorre com os metadados e demais informações que acompanham cada faixa, artista, álbum, single, como já observado anteriormente. Tais informações que se "incrustam" na canção, tomada como um indicador do universo digital do *audio streaming*, operam como *tags*. Portanto, criamos outras *tags* possíveis para que estas sejam operadoras do próprio banco de dados. A sua agência, como a de quaisquer outras *tags*, presta à organização, recuperação e conexão de informações, sendo, assim, de fundamental importância para a construção de uma curadoria maquínica que precisa encontrar e alinhavar afinidades. Isso só ocorre porque as informações são transformadas em etiquetas com viés de associação. Foi para que pudéssemos trabalhar o banco de dados, emulando tais conexões, mensurando vínculos, que nos dedicamos à criação e ao endereçamento de *tags*. Vejamos.

As *Tags* de Tradição foram criadas pensando na relação daquele intérprete com eventos ou momentos amplamente identificados com a noção de tradição com a qual trabalhamos. Identificamos e etiquetamos elementos reveladores da tradição da música popular brasileira, mas também de outras culturas externas. Ficou evidente que, ao construirmos as etiquetas, dado certo grau de generalização que o banco de dados nos exigiu, algo ali poderia soar reducionista. Contudo, de forma compensatória, recuperamos tais elementos no ato da discussão dos resultados analíticos que, por ser uma porção qualitativa da experiência quantitativa, permite-nos destrinchar aquilo que por ora fora aglutinado. Em suma, o texto que revela a análise busca corrigir possíveis distorções do universo quantitativo. É preciso esclarecer ainda que, para a operacionalização das *tags* de tradição, privilegiamos delimitadores de ordem estética, excluindo, por um momento, outros, inclusive aqueles de outras ordens que Tatit, ao organizar a rota da canção em triagens e misturas, aponta como importantes actantes, por exemplo, da primeira (elementos de ordem técnica) e da quarta triagem (o mercado e seus agentes). As *Tags* Apple Music, como se pode ver nas imagens abaixo, dizem respeito a como aquela canção é categorizada pelos metadados da plataforma, algo que pode evidenciar e produzir não apenas afinidades entre artistas, mas também compor estratégias comerciais.

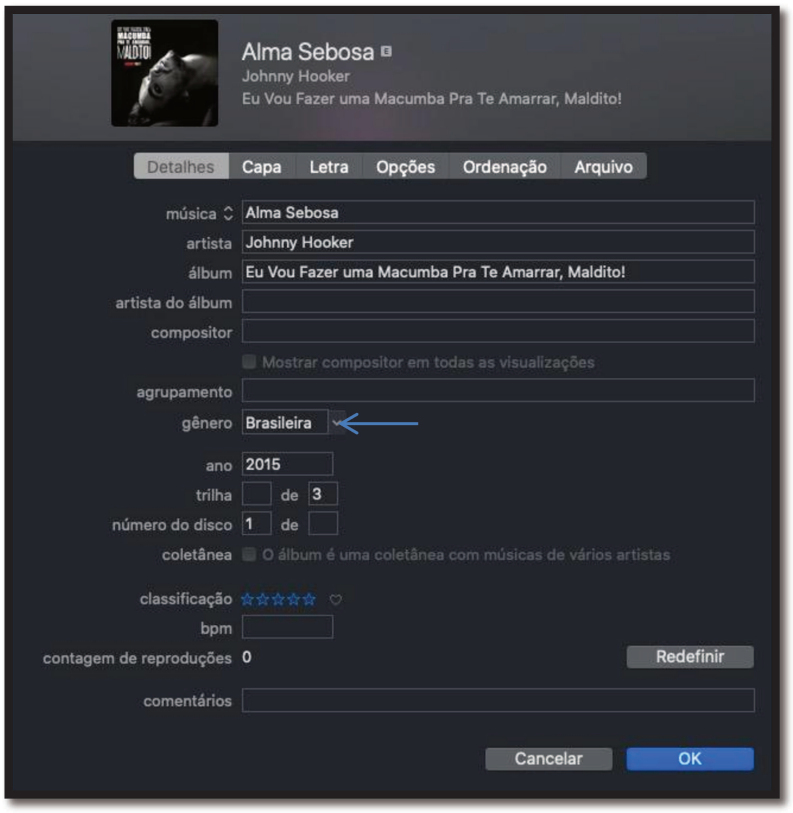


Figura 40 - Metadados da Apple Music para a canção "Alma Sebosa"

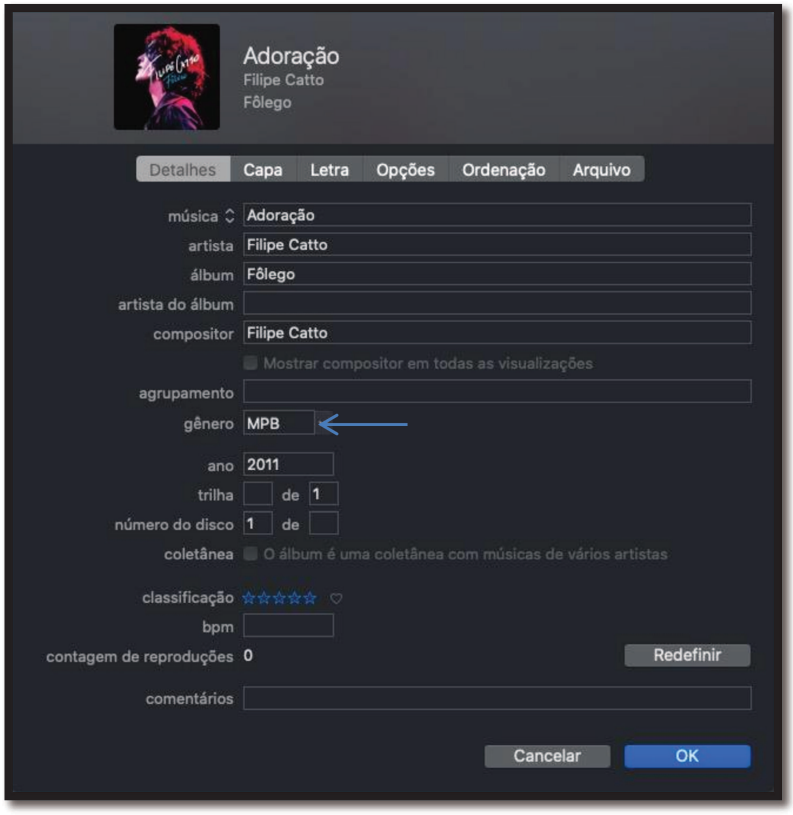


Figura 41 - Metadados da Apple Music para a canção "Adoração"

Por fim, as *Tags* Vertente Cultural, com base nas categorias de Netto (2009), procuram identificar como a produção de um determinado intérprete aciona tais vertentes. Após o preenchimento do banco de dados, partimos para a análise dos parâmetros que passaremos a discutir a seguir, onde procuramos entender pelas lentes da TAR como a articulação de agentes humanos e não humanos promovem um tipo particular de ressignificação da tradição da música popular brasileira.

4.3 – Tinha uma máquina (e números) no meio do caminho

O banco de dados construído a partir das recomendações contidas na *Daily Mix 1* do Spotify nos ofereceu a escuta de 528 canções interpretadas por 126 intérpretes distintos. Constata-se aí, de saída, um percentual aparentemente expressivo de repetição. Do total de intérpretes, apenas 37 deles contam com uma única canção executada pela curadoria maquínica, condição esta que poderia, ao que nos parece, favorecer a diversidade e a inclusão de artistas no rol de uma *Daily Mix* motivada pelo universo da nova geração de intérpretes e compositores da música popular brasileira. Isso corresponde a parcos 7,01% do montante de canções. Contrastando com esse número, percebemos que os 13 intérpretes mais tocados, todos com 10 ou mais canções incidindo no resultado total da *playlist*, correspondem a 33,33% do repertório escutado. Portanto, um terço das escutas resumem-se a obra e gestos vocais de apenas 13 intérpretes do universo avaliado. Cerca de aproximadamente 59,5% das canções são executadas por um total de 76 intérpretes, perfazendo uma média de 4 canções por gestualidade. Na integralidade dos casos, ou seja, convocando todos, desde os mais executados até os menos executados, teremos uma média global de 4,2 canções por intérprete. Em resumo, podemos dizer que há redundância relevante impactando dois terços da *Daily Mix*, criando um universo de escuta que poderia, de algum modo, ser mais inclusivo. Essa condição de possibilidade se faz pertinente na medida em que não consideramos, claro, mesmo porque desconhecemos, as razões e estratégias comerciais que podem operar e interferir nos mecanismos de criação de vínculos, tal como de escolha das canções, dos intérpretes, das repetições. Sem essa informação, partindo exclusivamente da constatação direta do banco de dados, podemos afirmar que existe um grau considerável de redundância e de fomento de previsibilidade, o que ajuda a construir uma expectativa de escuta, tal como um

reforço vinculativo do repertório, mas com um estreitamento relativo de um universo de intérpretes que poderia ser mais bem acionado para diversificação da *playlist*. Um agenciamento que apostasse em diversidade poderia, inclusive, revelar ainda mais conexões e afinidades de repertório. Todavia, há ainda muito o que se desvendar nesse sistema lógico dirigido tanto por *inputs* humanos como por operações e programações que desconhecemos. Só assim poderemos perceber se essa limitação é dada, exatamente, por se tratar de uma característica própria de uma operação maquínica ou se por alguma estratégia de mercado, para citar apenas algumas possiblidades. Em tempo, a redundância não se resume apenas às repetidas ocorrências de intérpretes. Quando cotejamos a coluna que indica o intérprete com aquela que nomeia as canções, deparamo-nos com indicadores que incrementam e produzem mais redundância. Vejamos a incidência dessas repetições de canções a partir da análise dos 14 intérpretes mais executados, o que corresponde àqueles que têm mais de 10 itens no banco de dados o que corresponde a exatos um terço das 528 canções analisadas.

Das 21 inserções de Catto, 7 são repetições, dedicando, assim, um terço das aparições à reexposição de alguma canção já integrante do repertório. Neste caso, são 21 incidências com 14 diferentes canções. Caetano Veloso têm 41,17% das suas aparições dedicadas à repetição de uma de suas canções: são 17 eventos e 10 canções distintas. Gilberto Gil, tal como em Catto, tem 33,33% de suas aparições na *Daily Mix* 1 operando repetições de canções. Gil tem 15 entradas e 10 canções distintas. O Terno tem 14 ocorrências, sendo 6 repetições, o que perfaz 42,85% de redundância. Adriana Calcanhoto possui 13 inserções e apenas 3 canções, fazendo com que a redundância tenha um valor de 76,92% em suas ocorrências. Johnny Hooker tem 13 itens, dividindo o total de aparições entre 8 canções, implicando 38,46% de repetições. Os Originais do Samba, por sua vez, contam com 9 canções ocupando a escuta de suas 16 aparições, registrando 43,75% de reescuta. A cantora Céu é acionada pela curadoria algorítmica 12 vezes, a partir da execução de apenas 5 canções, apontando 58,33% de suas incidências destinadas a repetir algum item. Jorge Ben Jor tem 66,66% de redundância. São 12 itens e apenas 4 canções. A cantora Anelis Assumpção tem quase os mesmos números de Ben Jor, sendo 11 itens e 4 canções (63,63%). No topo dos indicadores de redundância entre os mais tocados está o grupo Fino Coletivo, que possui o maior índice de previsibilidade entre os mais tocados na *Daily Mix* 1. O grupo tem apenas 2 canções tocadas em 10 aparições, o que corresponde a 80% de redundância. Na outra ponta, Marcelo Jeneci é aquele que apresenta o menor índice de redundância com 10 entradas e 8 canções. Percentualmente, apresenta 20% de escuta redundante. Fechando a lista dos

intérpretes com 10 ou mais ocorrências, Marisa Monte foi escutada 10 vezes, tendo seu gesto experimentado por meio de 4 canções, indicando 60% de itens repetidos.

A redundância também prevalece com índices expressivos mesmo em outras porções do banco de dados. Por exemplo, recorrendo aos artistas com menos de 10 inserções, Marcelo Camelo tem 8 aparições e apenas 2 canções (75%); Chico Buarque tem também 8 aparições e 5 canções (37,5%); Tulipa Ruiz têm 6 aparições e 3 canções (50%); Curumim possui 6 aparições e 4 canções diferentes (33,33%); já Luiz Melodia, que também aparece em 6 oportunidades, conta com apenas 3 canções (50%); Cartola aparece com 7 registros que se distribuem na execução de 4 canções (42,85%); enquanto isso, Chico César apresenta 3 entradas e apenas uma canção, indicando redundância máxima. Dos artistas que aparecem mais de uma vez, raras são as ocorrências como a de Alice Caymmi, que tem 4 aparições e 4 canções, e da Academia da Berlinda, com 2 itens e duas canções, ambos não apresentando redundância por meio de canções. Assim, podemos inferir que, não obstante essa curadoria possa ser capaz de atribuir vínculos, de reconfigurar a tradição, ela o faz limitando sobremaneira a possibilidade de repertório e de artistas, algo que indica em alguma medida um estreitamento importante de possiblidades vinculatórias que por sua vez implica em uma redução da diversidade de gestos vocais experimentados na *Daily Mix* 1.

Dentre os artistas mais tocados, dois deles fazem parte das nossas análises específicas, aquelas contidas no capítulo anterior: Filipe Catto e Johnny Hooker. Catto ocupa o primeiro lugar em número de ocorrências na *Daily Mix* 1, com a execução das já mencionadas 21 canções. Hooker, como apontamos anteriormente, tem 13 canções e ocupa o sétimo lugar. É curioso notar que os demais artistas que compõem nosso recorte analítico não aparecem na *playlist*. Embora Dani Black, Tó Brandileone, Tiago Iorc e Silva tivessem sido tocados insistentemente na conta de Spotify ao longo do desenvolvimento da tese, e, claro, estejam conectados de alguma forma com a tradição observada, eles não aparecem na *Daily Mix* 1. Para ser criterioso, Silva tem uma entrada na planilha, mas acompanhado da cantora Illy. Mesmo assim, causa-nos estranhamento a desvinculação destes intérpretes da *playlist* analisada. Não podemos afirmar de forma conclusiva qual o motivo disso. O fato é que o uso e o consumo desses autores aconteceram de forma contundente a partir dos nossos acessos, elemento primeiro para a configuração de uma *Daily Mix*. Podemos supor que estratégias de vinculação por metadados devam afastá-los do universo da *playlist* em questão, mas também o seu contrário: a falta de informações vinculantes pode ser responsável por desconectá-los de um mesmo regime associativo que se dê por padrão de consumo ou por vínculo estético.

Como os metadados do Spotify não são transparentes como os da Apple Music[89], por exemplo, vimo-nos limitados na construção de nossas asserções. Outros cantores e cantoras também associados à nova geração, embora não contemplados pela análise, aparecem com frequência relevante. Marcelo Jeneci, Anelis Assumpção, Céu e Tim Bernardes (O Terno) têm mais de 10 registros cada. Curumin, Karina Buhr e Tulipa Ruiz também aparecem entre os mais tocados, superando 5 ocorrências cada um. Temos 31,63% do repertório acionado pela *playlist* associado a intérpretes etiquetados como pertencentes ao que estamos chamando de nova geração da música popular. A vinculação está posta, porém exclui dois terços dos intérpretes alvos das nossas apreciações analíticas.

Outra vinculação evidente, dado que nos ajuda a mirar a associação desta geração com outros elementos próprios do desenrolar da tradição, é a alta incidência de ocorrências ligadas aos dois principais cartazes da Tropicália: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os dois artistas ocupam o segundo e o terceiro postos, respectivamente, no ranque de ocorrências do banco de dados. Caetano, com suas 19 inserções, só fica atrás de Filipe Catto. Gil vem logo em seguida com 16. Se admitirmos Jorge Ben Jor, num exercício associativo, como artista que se aproxima, ainda que perifericamente, da Tropicália e, por um momento, considerarmos que suas ocorrências possam ser integradas a esse universo, teremos mais um intérprete identificado, de alguma forma, com o movimento compondo a lista dos nomes com maior incidência[90]. Tomaríamos, assim, esse dado como mais um indicador do agenciamento que produz um estreitamento de vínculo entre a nova geração e a Tropicália. Parece-nos mesmo que estamos diante de algo que desenha e delimita um campo de pertencimento com conexões mais ou menos fortes. A MPB (com maiúsculas), por exemplo, vê-se representada, dentre os nomes com mais ocorrências, pelas incidências de Chico Buarque, com 8, e Milton Nascimento, com 7 (Jorge Ben Jor, dependendo da perspectiva, também poderia ser deslocado associativamente para cá, embora reconheçamos que tais enquadramentos seriam mesmo arbitrários frente a sua singularidade artística). É indicativo da força dos laços vinculantes que a maior incidência da MPB (Chico Buarque) tenha o mesmo número de ocorrências que a menor delas ligada à Tropicália, atribuída ao grupo Os Mutantes, que contam também com 8 aparições. É também de se notar que o samba aparece com maior contundência quantitativa por meio das incidências do grupo Os Originais do Samba, equiparando o seu número de

[89] O que não quer dizer que os metadados da Apple Music sejam totalmente esclarecedores. Trata-se apenas de uma afirmação com base numa análise comparativa dos acessos de informações em uma e outra plataforma.

[90] Jorge Ben Jor não foi, de fato, integrante da Tropicália. Sua aproximação com o traço tropicalista se deu mais por uma afinidade de procedimentos, além de sua participação em programa de TV destinado à movimentação liderada por Caetano e Gil.

aparições com as de Gilberto Gil. Depois dele, Gil, o primeiro nome ligado ao universo do samba é o de Cartola, com 7 aparições, de Elza Soares, também com 7 e Clara Nunes, com 6 ocorrências. Contudo, caso ampliemos a observação e extrapolemos o seccionamento analítico que provisoriamente fazemos aqui, isso valendo-nos apenas dos intérpretes mais tocados, perceberemos que na diluição da escuta da *Daily Mix* 1 o samba aparece como um agente vinculador ainda mais forte do que a Tropicália, estando presente em 15,15% das ocorrências, frente 13,26% da movimentação tropicalista e 10,04% da MPB (aquela restrita aos anos 1960).

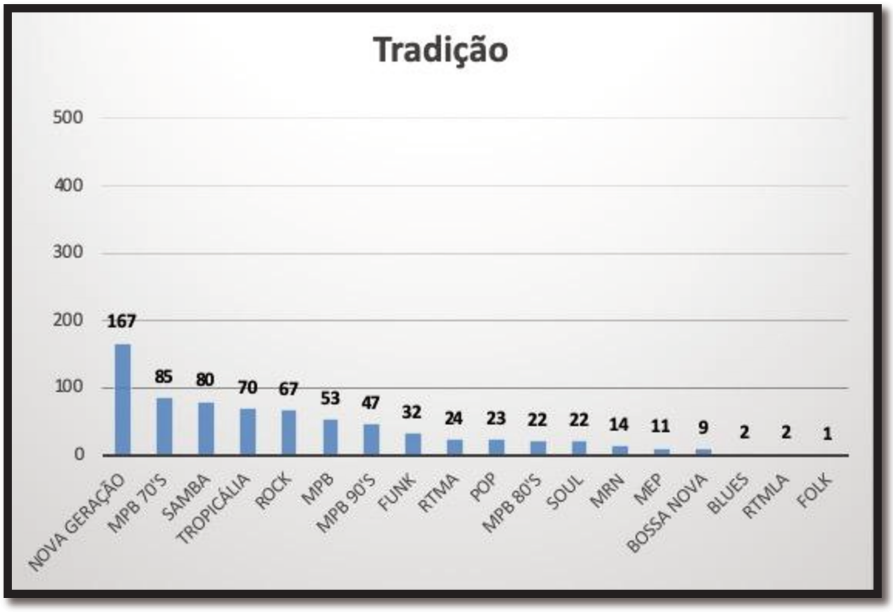


Gráfico 1 – Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags de Tradição

Todavia, como podemos perceber no gráfico acima, o vínculo mais impactante é aquele estabelecido com os nomes da música popular brasileira que aderiram de alguma forma à MPB dos anos 1960, mas na década seguinte. O etiquetamento MPB 70's correspondente à produção de nomes que foram incorporados ao universo da MPB na década de 1970, momento de intensa inserção e mistura estética, em boa medida amparada pela licença tropicalista. Do total de ocorrências, 16,10% fazem parte de nomes do universo da música popular brasileira que passaram a compor o cenário da tradição naquela década. Se partimos do pressuposto de que a MPB 70's se vê impactada pela mistura, podemos compreender, extrapolando a leitura fria dos números, que a Tropicália, de fato, aparece como o principal

agenciador de vínculo com a nova geração. Outro indicativo do impacto tropicalista como elemento conectivo no âmbito da *playlist* está na incidência de nomes ligados ao universo do rock. O gênero, entendido como algo pertencente a uma tradição externa, fica à frente de MPB (60's) com 12,69%. Entretanto, é sabido sobre como a tropicália transigiu com o universo do rock, trazendo-o como ingrediente a ser deglutido e apropriado pelo processo criativo de agentes da música popular brasileira. E essa observação é providencial para que entendamos um outro dado importante, que diz respeito a como o rock entra no banco de dados, sendo sempre uma *tag* associada a outra, associação esta que se vê relacionada não apenas às incidências próprias da tropicália, mas também, por exemplo, àquelas ligadas ao Clube da Esquina, movimentação estética que está contida na classificação MPB 70´s, responsável por 15,3% das entradas daquela etiqueta. De fato, o rock, tal como as demais tradições de origens externas, sempre entra em duplos tagueamentos. Isso quer dizer que sua *tag* sempre estará acompanhada de outras, representando elos da tradição da música popular brasileira. Existe também dupla associação com outras tradições internas, como, por exemplo, quando isso ocorre com a Música Romântica Nacional (MRN)[91] ou com o maracatu, incorporado à *tag* Ritmos Tradicionais de Matrizes Africanas (RTMA)[92]. Este dado aponta para uma coerência na conformação da *Daily Mix 1*, uma vez que não houve inclusão de intérpretes que estivessem exclusivamente ligados a uma estética estranha àquelas operadas pela tradição aglutinadora da *playlist*. Além do rock, que tem 67 aparições no banco de dados, contribuindo com 12,69% das ocorrências, a dupla *soul* e funk, que impactam a amostragem com 32 incidências (6,06%), e o *pop*, com 23 (4,35%), são as outras tradições externas com maior relevância na composição da estética daquele repertório.

Outro exercício se fez necessário no ato de análise. Avaliamos a relação entre as *tags* de tradição[93] e as *tags* Apple Music. Das plataformas de *streaming* musical com as quais lidamos, essa é a que nos oferece a maior quantidade de informações, de forma mais clara, o que nos fez recorrer a ela para termos noção das possibilidades de estratégias de agenciamento de vínculos a partir do preenchimento de metadados. Embora a *Daily Mix 1* não se baseie no tagueamento da Apple Music, já que tratamos de *streamings* distintos, as formas como a tradição aparece etiquetada na plataforma da Apple é capaz de nos apresentar

[91] Aquela que se constrói por um percurso que vem das serestas, passa pelo samba-canção etc. No banco de dados essa incidência acontece com o tagueamento de Erasmo Carlos.
[92] O manguebeat está incorporado à *tag* RTMA e exemplifica o duplo tagueamento indicado.
[93] Categoria arbitrária constituída para operar nesta pesquisa.

indicadores oportunos para pensar a reagregação da tradição neste momento específico de sua atualização.

Como é possível identificar no gráfico Tradição, a categoria correspondente à nova geração da música popular brasileira foi a que contou o maior número de aparições na *Daily Mix 1*. São 167 ocorrências garantidoras de uma coerência à *playlist*, já que foi a escuta desta geração que provocou a curadoria maquínica. Uma vez que todas as canções encontradas no Spotify também estavam disponíveis na Apple Music, passamos a acessar os metadados desta última a fim de identificar como estavam endereçadas as informações que dizem algo sobre algum tipo de associação, principalmente, estética. O que encontramos foi um campo disponível para a indicação de gênero. De fato, não temos acesso aos elementos que são acionados para a definição da distinção categórica. Todavia, podemos supor que as tais categorias não enquadram canções e intérpretes apenas por afinidades estilísticas, mas também, e, sobretudo, por pretensões comerciais, já que existe, por exemplo, no campo de gênero, uma *tag* nomeada como "trilha sonora".

As ocorrências referentes ao grupo identificado como "Nova Geração" são majoritariamente tagueadas pela Apple Music como "MPB", num total de 85 ocorrências (50,89%). Se adicionarmos a *tag* "Brasileira", outra indicadora de vinculação com a tradição estética (e de consumo), categoria que aparece em 40 itens, incidindo em 23,95% dos casos, chegamos a um número expressivo capaz de indicar uma vinculação hegemônica da nova geração com aquilo que orbita o universo da MPB, especulando, claro, um dado entendimento desta sigla pela plataforma que a utiliza como etiqueta vinculante. Das demais *tags* utilizadas para categorizar as canções e intérpretes da nova geração, 10 apontam para tradições de origem externa – e uma outra, a "Mundo", que será mais bem observada quando estivermos discutindo as *tags* de vertentes culturais. Entre as tais categorias que apontam para influências externas, a que se faz mais presente é a do *pop*, com 35 ocorrências (20,96%). Em seguida, a *tag* "rock" é a que mais incide na categorização, aparecendo 20 vezes ao longo da amostragem (11,97%). Ao estabelecer forte associação entre universos estéticos e comerciais do rock e do *pop*, por exemplo, compreendemos que estamos cartografando uma etapa da controvérsia onde podemos observar um importante actante (a curadoria maquínica) operando uma ressignificação do universo de escuta, de fruição da música popular brasileira, a partir de uma forte identificação com tradições musicais externas. De fato, sabemos que isso não é um fenômeno novo. A história da música popular brasileira nos mostra momentos de intensos contatos com outras matrizes de tradição musical, com outros gêneros que ajudaram a

construir etapas importantes da nossa tradição. Todavia, parece-nos que a incidência de tais *tags* vinculantes em aproximadamente um terço das ocorrências nos autoriza pensar no quanto tais elementos externos estão presentes na música popular brasileira neste instante. Se a realidade numérica estiver operando a contento, podemos apontar que o caldo de cultura acionado pela nova geração conta com o rock e o *pop* como ingredientes básicos do processo criativo. Ainda temos incidência das *tags* "Blues", "Soul", "Disco", "Indie *Pop*", "Indie Rock", "Latino" e "R&B" como reveladores de um estreitamento entre a nova geração, a tradição da música popular e, digamos, os "insumos" externos.

É bom ressaltarmos, dada a importância do aspecto, correndo o risco de sermos repetitivos em demasia, que não tomamos as *tags* como algo que se restringe a apontar apenas afinidades musicais. Parece-nos óbvio que existe um endereçamento que também busca contemplar estratégias de distribuição de um determinado fonograma digital. Só assim podemos compreender determinadas *tags* que nos soam, de fato, imprecisas ou sem nexo, ao menos do ponto de vista estético, como, por exemplo, aquela que rotula canções de Anelis Assumpção e Arnaldo Antunes como "Latino" ou a Trupe Chá de Boldo como "Disco". Tem também aquelas que classificam as incidências da intérprete Nana Caymmi como sendo próprias do universo do *pop*, algo que definitivamente não nos parece ter alguma justificativa estritamente musical. Ou, ainda, as que buscam identificar as canções do trio vocal Os Tincoãs, grupo originário do recôncavo baiano, cujo som está amplamente amparado nas tradições rituais do candomblé, aqui alocadas na *tag* de tradição RTMA (Ritmos Tradicionais de Matrizes Africanas), como pertencente também à circunscrição do *pop*.

Reconvocando a análise e trazendo-a novamente para pensarmos o momento de reconfiguração da tradição da música popular por meio da curadoria maquínica em questão, percebemos que a incidência da *tag* "*pop"* no campo de metadados da Apple Music também se mostra quantitativamente relevante quando direcionamos a investigação para o universo de itens compreendidos pelas etiquetas de tradição nomeadas por nós como "MPB 70´s" e "Tropicália", por exemplo. Veja bem. Estamos tomando o recorte operado por *tags* de tradição ("MPB 70´s" e "Tropicália") e apreciando no interior de suas ocorrências suposta operação de *tags* da Apple Music ("*pop*"). Ou seja: trata-se de análise de tagueamentos duplos, concomitantes. Dito isso, retomemos o cálculo. Em ambas, o *pop* (indicação de gênero da Apple Music) conta com valor numérico maior do que o próprio rock. Na correspondência com a *tag* de tradição "MPB 70´s", a Apple Music etiqueta 74,11% de suas canções correspondentes como "MPB". A *tag* "Brasileira" é utilizada em 19 ocorrências,

implicando em 22,35% dos casos. Excetuando essas duas *tags*, que já consideramos indicar forte vinculação com a tradição da música popular, aquela que possui maior relevância quantitativa é exatamente a *tag* "*pop*", com 14,11%. A força do *pop* fica evidenciada ao compararmos com a incidência do rock, elemento sabidamente importante para a estética da fase pós-tropicalista, e que encontra apenas uma ocorrência, o que percentualmente representa 1,17% dos eventos da *tag* de tradição "MPB 70´s". Algo a se notar, mas que não se restringe a uma *tag* específica, diz sobre a baixíssima aparição de elementos identificados com a bossa nova. O próprio gráfico dedicado à elucidação das ocorrências das *tags* de tradição nos mostra a bossa nova à frente apenas das tradições ligadas ao blues, ao folk e àquelas endereçadas no banco de dados como RTMLA (Ritmos Tradicionais de Matrizes Latino Americanas), representante da cumbia, por exemplo. Nas canções tagueadas como "MPB 70´s", apenas 3,52% das incidências são identificadas com a bossa nova pelo metadados da Apple Music. O samba, nesse caso, repete o percentual da bossa nova, o que corresponde a apenas 3 ocorrências num total de 85 eventos. Quando a *tag* de tradição a ser observada é a "Tropicália", experimentamos um cenário parecido. Como vimos, o *pop* aparece como principal indicador de influência externa, sendo utilizado como indício de gênero no metadados da Apple em 11,42% dos casos. O rock tem a metade de incidências do *pop* (5,71%). As *tags* Apple Music "MPB" (82,85%) e "Brasileira" (17,12%) são as majoritariamente utilizadas para endereçar as canções das *tags* de tradição selecionadas acima. Novamente, a bossa nova aparece apenas de forma residual, com apenas uma aparição (1,42%), enquanto a *tag* Apple Music "Samba" não aparece no universo da *tag* de tradição "Tropicália".

Um dado importante para compreendermos a vinculação da tradição da música popular no âmbito da *Daily Mix 1* - ainda considerando por empréstimo o tagueamentos da Apple Music - diz respeito à incidência das etiquetas "MPB" e "Brasileira" nos metadados das canções selecionadas. O gráfico seguinte pode mesmo nos indicar que estamos diante de uma *playlist* criada por uma curadoria máquina, provocada pela nossa escuta em busca dos gestos vocais de intérpretes contemporâneos, cuja vinculação com a tradição da música popular brasileira se vê agenciada por processos conectivos, inclusive, não humanos, que se valem de nexos estéticos e comerciais para garantir tais vínculos e propor uma reconfiguração associativa dessa mesma tradição.

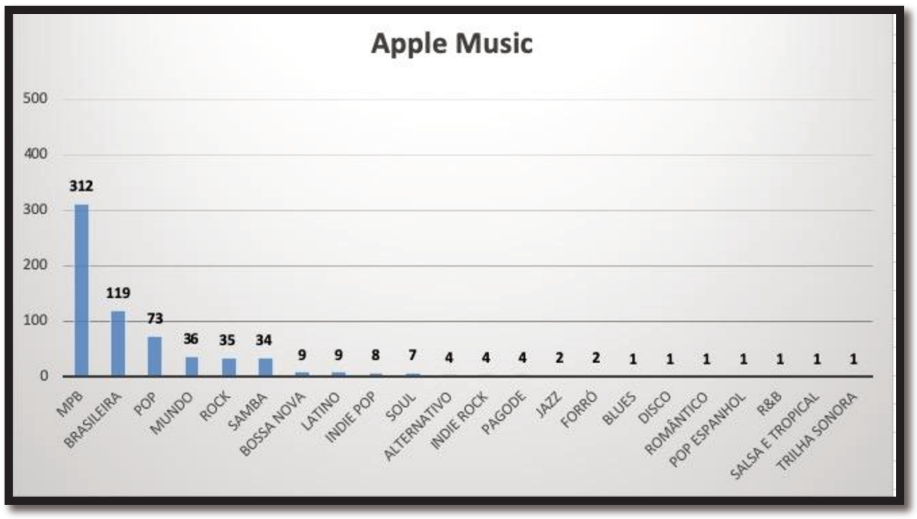


Gráfico 2 - Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags Apple Music

A força da *tag* Apple Music "MPB" no universo de canções e gesto vocais abarcados pela *Daily Mix 1* é tão expressiva que, mesmo quando estamos lidando com a *tag* de tradição "Samba", o maior número de incidências na correspondência com as *tags* da plataforma de *streaming* da Apple, tirante, claro, a *tag* "Samba", se dá pelos etiquetamentos "MPB" e "Brasileira", com respetivos 26,25% e 22,50% das incidências. Outra evidência dessa força vinculante, seja ela estética ou de ordem comercial, é quando avaliamos os itens da *tag* de tradição "Bossa Nova", quando nos deparamos com a incidência maior da *tag* Apple Music "MPB" (77,77%) do que a correlata direta "Bossa Nova" (44,44%). Mesmo quando estamos avaliando o universo das *tags* de tradições externas como "rock", "*pop*", "funk" e "soul", em todas elas, a *tag* Apple Music com maior incidência é a "MPB". Para que tal impacto possa ser melhor compreendido, quando da observação dos itens referenciados pela tradição do rock, a *tag* Apple Music endereçada ao gênero, ou seja, a etiqueta "rock" de seus metadados conta com 16,41% de incidência, enquanto a *tag* MPB tem 64,17%. Isso se repete nos casos da tradição do *pop*, do *soul* e do funk. Isso quer dizer que as *tags* "MPB" e "Brasileira" têm maior incidência diante daquelas *tags* que indicam diretamente o universo das demais tradições consideradas. Por exemplo, no tagueamento da tradição do *pop*, tomando apenas os itens pertencentes a este universo recortado em nosso banco de dados, a *tag* correspondente Apple Music "MPB" tem maior número de incidência que a *tag* correspondente Apple Music "*pop*" no ato de correlação entre esses campos de identificação.

Por falar na tradição do *pop*, retomamos rapidamente a discussão sobre a incidência de *tags* Apple Music relativas a este universo para destacar mais uma vez sua ocorrência numericamente importante na correlação com as *tags* de tradição de uma forma geral. Já apontamos o impacto da *tag* Apple Music "*pop"* nas indicações de tradição das *tags* indicativas de tradição "MPB 70´s" e "Tropicália". Faz-se preciso destacar agora como a *tag* Apple Music "*pop"* impacta as canções designadas pelas *tags* de tradição ligadas ao universo da MPB. Nas canções compreendidas pela *tag* de tradição "MPB", destinada aos nomes e ao momento (década de 1960) em que se precipitou o processo de institucionalização da sigla, o endereçamento da *tag* Apple Music "*pop*" é o que aparece com a segunda maior incidência (26,41%), ficando atrás apenas, como é de se supor, da *tag* Apple Music "MPB". Essa é a única *tag* de matriz externa que aparece nas demais *tags* de tradição diretamente ligadas à MPB, tais como "MPB 80's", "MPB 90's", além de ser também encontrada nas canções ligadas às *tag* de tradição "Bossa Nova" e, também, "RTMA". Nosso entendimento indica que a alta incidência da *tag* Apple Music *"pop"* revela uma forte e atual conexão da nova geração com elementos que ao mesmo tempo os influenciam e os conectam ao mercado de produção e consumo internacional. Também revela a força da indústria fonográfica nesta nova etapa de reconfiguração do mercado, que conseguiu se reposicionar impulsionada, sobretudo, pelo advento das plataformas de *streaming* musical. Queremos dizer que, ao requisitar constantemente elementos vinculativos ao universo do *pop*, este campo estético e comercial de atuação se mostra como importante componente com força estética, superando mesmo a influência do rock, do *soul* e do funk, antes tradições com impacto maior e mais substantivo em nossas produções. É como se o *pop* pudesse, como uma espécie de etiqueta-valise, comportar, inclusive, o rock e as demais tradições externas, processando-as e entregando valores estéticos e comerciais que são preponderantes no processo de distribuição e consumo musical na atualidade. Se o jazz, na década de 1950 e início da seguinte, o rock, em meados dos anos 1960 e 1970, foram importantes matrizes que abasteceram o *ethos* antropofágico da nossa produção em música popular, agora é a vez do *pop*.

Outro exercício ao qual nos propusemos foi o de verificar como os intérpretes pertencentes à nova geração, integrantes da nossa *Daily Mix 1*, são tagueados pela Apple Music. Fizemos assim a correlação entre a coluna indicadora da incidência de intérpretes com aquelas que indicam as *tags* encontradas na plataforma Apple Music. Novamente, o vínculo entre o universo da MPB fica evidente. Filipe Catto tem seu nome associado à *tag* Apple Music "MPB" em 17 aparições das 21 que lhe cabem (80,95%). As outras 4 restantes estão

endereçadas como “Brasileira” (19,05%). Ou seja: 100% das *tags* apontam para o campo de forças da MPB, da tradição da música popular brasileira. O mesmo acontece com Hooker, que tem 4 itens (30,76%) identificados pela Apple Music como “MPB” e outros 9 (69,24%) como “Brasileira”. Na única entrada de Silva no banco de dados, quando verificamos os metadados da Apple Music, também lá está a etiqueta “MPB” como objeto vinculante.

Dado que os demais intérpretes de nossas análises não foram incluídos no repertório da *Daily Mix 1*, buscando expandir a análise, passamos a identificar a mesma correlação em outros intérpretes, recorrentemente tomados como integrantes da nova geração, mas que não fizeram parte do nosso *corpus* de análise de gestos vocais.Quando recolhemos as informações dos itens relacionados ao cantor e compositor Marcelo Jeneci, por exemplo, vimos a repetição daquilo que acontecera com Catto e Hooker. De suas 10 aparições, as 10 são tagueadas na Apple Music como “MPB”. Uma canção de Jeneci tem tagueamento duplo, resultado de duas inserções distintas de uma mesma canção na plataforma da Apple, apresentando também a *tag* “Brasileira”[94]. Céu tem também 100% seus itens (12) endereçados como “MPB”. O tagueamento duplo faz a *tag* “Brasileira” incidir concomitantemente em 58,33% dos itens e a *tag* “Mundo” em 16,66%. Tulipa Ruiz tem 54,54% de suas aparições identificadas como “MPB” na Apple Music. As demais estão etiquetadas como “*pop*”. Curumim também recebe tagueamento similar ao de Tulipa, sendo etiquetado ora como “MPB” (50%), ora como “*pop*” (50%). Os números nos mostram que a incidência da *tag* “MPB” nas obras destes artistas faz com que eles sejam reconhecidos e incorporados a um campo estético específico organizado pela plataforma de *streaming,* agenciando pertencimento e construindo um regime de afinidades de escuta, fruição e consumo.

Ainda no esforço de ampliação do escopo de análise do banco de dados, buscamos identificar na plataforma da Apple como os demais intérpretes que tiveram os gestos vocais analisados por nós são etiquetados por lá. Falamos daqueles que, embora tenham sido escutados em demasia, não tiveram suas obras arroladas pela *Daily Mix 1*. Para isso, vasculhamos os metadados das canções que compõem a seção “Top Músicas” de cada um dos artistas[95]. Dani Black tem 100% de suas canções identificadas como “MPB” ou “Brasileiras”, caso da canção “Comer na Mão”, utilizada nesta tese para a análise do gesto vocal do intérprete. Tó Brandileone tem 100% das canções identificadas exclusivamente pela *tag*

[94] Em vários casos, a mesma canção é inserida mais de uma vez na plataforma, mas com tagueamento diferente, o que nos parece sinalizar alguma estratégia para a circulação da obra. O tema será mais bem discutido no decorrer do texto.
[95] Acessado em 28/11/2019.

"MPB". Silva, que se viu sub-representado na *Daily Mix* 1, tem a maior parte de suas canções etiquetadas como "MPB" e "Brasileira", contando também, mas em menor grau, com a *tag* "Mundo" para a identificação/caracterização de sua obra. Inclusive, a versão de "Marina", que analisamos no terceiro capítulo, está endereçada por essa última *tag* de gênero. Já Iorc, embora tenha canções tagueadas como "MPB"[96] e "Brasileira"[97], vê o maior número delas sendo identificadas como "*pop*", incluindo aí a canção "Sorte", utilizada para a análise do seu gesto vocal.

Por fim, admitindo a perspectiva trazida por Netto, que implica a observação das vertentes culturais articuladas a partir das categorias vinculantes (nacional, restrita e mundial), mensuramos como as *tags* referentes à nova geração se encontram relacionadas às *tags* representativas de cada uma das vertentes. Lembrando, claro, a condição especulativa dos tagueamentos que propusemos. O diagrama abaixo nos ajuda a visualizar a mensuração.

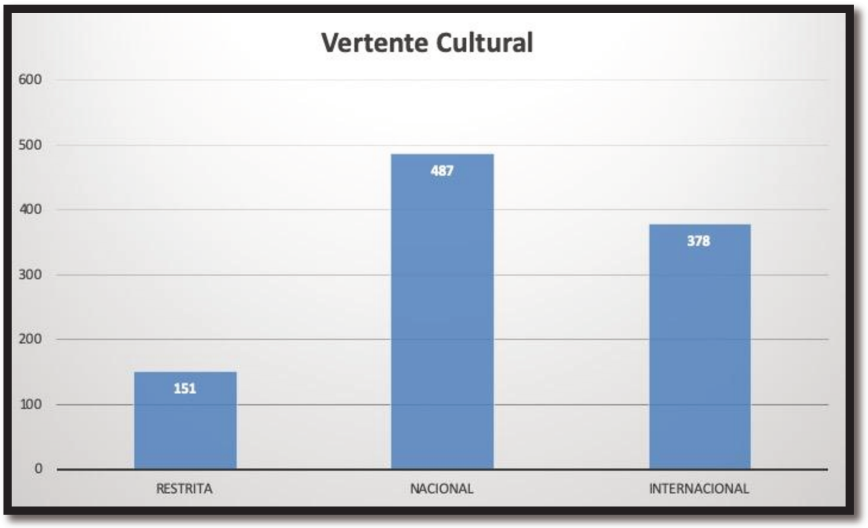


Gráfico 3 - Incidência de gestos vocais em agenciamento proposto por Tags de Vertente Cultural

A imagem nos oferece uma perspectiva de incidência global em relação ao banco de dados. Neste caso, do total de canções, percebemos que existe majoritariamente um vínculo com a vertente cultural nacional-popular, seguida da internacional-popular e, por

[96] "Mais bonito não há"
[97] "Chega pra cá" e "Bang".

último, da popular-restrita. Deste total, temos 84 itens (15,90%) que apresentam triplo tagueamento, ou seja, estão endereçados como "nacional", "internacional" e "restrita" simultaneamente. Outros 259 possuem o duplo tagueamento "nacional" e "internacional", perfazendo 49,05% do montante. As canções que possuem o duplo tagueamento "nacional" e "restrita" estão em menor número, com 26 aparições (4,92%). São 35 as canções que associam as *tags* "internacional" e "restrita" (6,62%). Já as canções com tagueamento único, 118 são identificadas como "nacional" (22,34%), 6 são apenas "restritas" (1,13%). Não existe item que esteja tagueado apenas como internacional.

Trouxemos aqui a perspectiva global para que possamos comparar com aquela particularmente ligada aos itens indicadores da nova geração, que passamos a conhecer agora. Tomando exclusivamente as ocorrências ligadas à nova geração de intérpretes da música popular brasileira, são 17 o número de canções que possuem o triplo tagueamento (10,17%). O duplo tagueamento "nacional" e "internacional" incide em 75,44% do universo delimitado, com 126 canções. Aqui já percebemos, num movimento comparativo, o quanto o recorte destoa do todo. De fato, existe uma indicação que aponta um estreitamento de afinidade por parte dos nossos artistas em destaque com elementos próprios de culturas externas. Os insumos musicais ligados às culturas externas são amplamente reconhecidos e identificados na produção dessa geração. Há indicativos de que isso se relacione com o que Netto (2009) diz fazer parte de um exercício capaz de realçar as particularidades ao mesmo tempo em que as reorganiza num contexto universalizado. Contudo, para o autor, tais particularidades se tornam algo valorado no mercado mundial de símbolos e, por isso, empreende o que ele chama de processos de ganho de imagem, mas tendo em vista aquilo que a vinculação ampliada desse mercado indica e propõe como forma de consagração (NETTO, 2009). E essa consagração se instala na relação com uma diversidade cultural que se experimenta, capaz de providenciar senso de pertencimento, de produzir significados numa rede associativa que se articula num contexto amplo. É preciso dizer que Netto, ao propor tal observação, está analisando discursos que buscam inserir a música popular naquilo que o autor compreende como modernidade-mundo, em ambientes voltados para o mercado cultural internacional, mais particularmente, feiras para comercialização desses bens simbólicos. Embora mire nos discursos, fica sinalizado que a vertente cultural internacional-popular, de alguma forma, impacta não apenas o discurso, mas também a produção de tais artistas, por meio das "possibilidades de apropriação de símbolos pelos atores envolvidos" nessa rede de associações (NETTO, 2009: 17). Assim, excetuando aquilo que é mais característico do seu

lugar de prática de observação, o autor nos entrega uma perspectiva quase cartográfica de como artistas ligados a um universo vinculante da nova geração operam ações reciprocamente referenciadas, quanto ao sentido estético, e, também, mercadológico, buscando adequação de um corpo simbólico às suas experiências num contexto de relação extensiva entre matrizes culturais originariamente distintas (NETTO: 2009).

Enquanto isso, retomando as considerações pautadas pelos indicadores contidos no banco de dados, apenas 3 canções (1,79%) apresentam o duplo tagueamento "nacional" e "restrito". Quando avaliamos canções com as *tags* "internacional" e "restrita", compondo 10,77% do total de itens, percebemos que, em comparação com a indicação de duplo tagueamento anterior, é exatamente a etiqueta "internacional" que faz o percentual subir, retirando as chances de os números serem apenas residuais como naquela. Outra distinção importante diz respeito aos tagueamentos únicos. Não existem canções exclusivamente etiquetadas como "internacional" e "restrita". Com a *tag* "nacional" temos apenas 3 ocorrências, impactando somente de forma residual com seu parco 1,79% do total. Assim, se mirarmos tão somente o universo da nova geração, teremos mais canções endereçadas como "internacional", com 161 ocorrências, enquanto o etiquetamento "nacional" conta com 141, restando apenas 38 com a *tag* "restrita". E isso, dado a fala de Netto, sinaliza que as produções são articuladas referencialmente pela baliza da vertente internacional-popular, entendida como algo supranacional, multicultural, que numa espécie de jogo de forças na cena associativa faz pender a balança para o seu lado, exercendo poder de atração e dominância nas relações estéticas e mercantis num ambiente mundializado.

No tocante à dimensão comercial, que certamente se vê implicada nas vinculações que acabamos de sinalizar ao longo das últimas laudas, a produção de música popular, buscando se inserir comercialmente e esteticamente na tal modernidade-mundo, num espaço de trânsito de bens simbólicos, num mercado cultural internacionalizado, compromete-se, de forma pragmática ou não, com estratégias que articulam as várias vertentes culturais, elegendo momentos de aproximação e afastamento com uma ou outra vertente específica, revelando a necessidade de movimentos elaborados que respeitem o cenário comercial experimentado. Desta forma, identificamos a primazia da força vinculante internacional frente às demais, o que demonstra como nessa rede associativa, nesse espaço de trânsito de bens culturais, os movimentos de alguma forma são controlados, tendo os acúmulos de capital cultural, social, econômico, simbólico como índices determinantes das formas e condições de inserção comercial no universo da indústria da cultura em questão. Tal assimetria de forças

nos revela um espaço mercadológico que, ao contrário do que se possa imaginar, não opera contundentemente por uma lógica inclusiva ou democrática. A disputa por visualização, por exposição e circulação faz parte de uma dinâmica pela qual tais capitais indicados acima são peças valorosas para um trânsito desenvolto, para a visibilidade artística neste espaço de circulação comercial. Podemos identificar a força dessa vertente cultural se retomarmos as *tags* da Apple Music e analisarmos a incidência de sua etiqueta "Mundo" em relação às *tags* de Tradição. De uma maneira transversal, aquela *tag*, que aos nossos olhos tem caráter eminentemente espacial, é encontrada em 60% das categorias construídas por nós, que estão diretamente conectadas com a tradição da música popular e com as *tags* de vertente nacional e restrita. Para além de todas as outras *tags* que sinalizam vinculação a culturas externas, concernente ao recorte que abrange apena a nova geração, 9,6% das ocorrências são etiquetadas como "Mundo", algo que parece apontar de maneira direta para um mercado que extrapola o universo cultural daquilo que se entende por nacional. Identificam-se ali critérios estéticos capazes de abrir portas para o consumo, para a inserção do artista numa circunscrição que extrapola o seu lugar primeiro de vinculação.

Por último, quando relacionamos o tagueamento de vertente cultural em relação às incidências relacionadas aos intérpretes que foram analisados em nossa pesquisa, percebemos de forma ainda mais clara a estratégia de vinculação desses artistas, tal como a capacidade de transigência contínua com elementos originariamente externos, próprios da vertente cultural internacional. Percebam que Filipe Catto, por exemplo, têm suas 21 ocorrências tagueadas duplamente como "nacional" e "internacional". O mesmo se repete com Silva, que tem sua única inserção tagueada da mesma forma. Johnny Hooker tem o total das suas ocorrências triplamente tagueadas, articulando de forma mais evidente as três vertentes culturais. Mesmo assim, Hooker mostra que se vale de quantidades generosas de elementos vinculados à vertente internacional para sua produção criativa.

Para fecharmos o capítulo, numa espécie de síntese que retoma a questão da tradição, verificamos sua força ao notarmos que no cômputo geral, excetuando as incidências ligadas ao universo da nova geração, 366 canções estão relacionadas a um dos momentos definidores da tradição da música popular brasileira, tendo em vista a institucionalização proposta por Napolitano e as triagens/misturas indicadas por Tatit. Tais momentos foram identificados aqui, como vimos, pelas seguintes *tags*: Bossa Nova, Samba, MPB (incluindo MPB 70's, 80's, 90's) e Tropicália. Restaram 37,5% das ocorrências para serem divididas por 10 outras *tags* indicativas de tradição, sejam externas ou outras tradições internas, já

mencionadas, que não fazem parte do núcleo estruturante da tradição da música popular brasileira. Desse percentual, destacam-se, como vimos, os intérpretes que estão paralelamente associados ao universo do rock, do funk/*soul* e do *pop*, elemento revelador do gesto antropofágico tropicalista, que deglute e torna próprios elementos advindos de outras matrizes culturais. Procuramos também observar como a *playlist Daily Mix 1* tem papel de actante na reconfiguração da tradição na medida em que propõe regimes de escutas, repertórios, vinculações entre intérpretes, propostas de pertencimentos, a partir de nexos estéticos e comerciais. Portanto, compreender e fiscalizar a lógica de distribuição digital de música via curadoria maquínica ganha importância ao passo que se entende que este elemento actancial impacta a rede associativa e cria novas possiblidades semânticas no fluir muito dinâmico e particular do consumo atual das gestualidades. Atentos a esse aspecto, é preciso, então, apontar questões que aparentemente embotam as possibilidades vinculatórias. Primeiramente, a falta de esclarecimento sobre lógicas de tagueamentos, tal como a evidente invisibilidade do metadados impede que intérpretes possam ajudar a construir as possibilidades de vínculos. Na plataforma Spotify, maior serviço de *streaming* musical da atualidade, temos acesso ao que a empresa destaca como "créditos da música". Ali, encontramos, quando isso está preenchido, nome de autor e intérprete, além da fonte de informação. Observe a sinalização de informações, e da falta delas, na imagem abaixo:

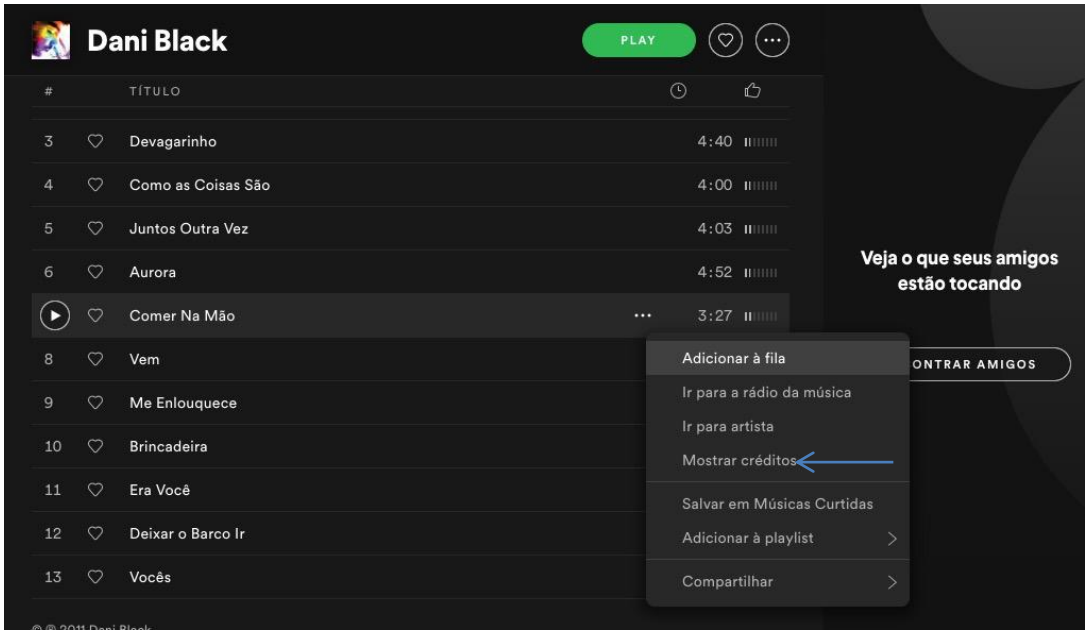


Figura 42 – Percuso para acesso aos créditos da canção no Spotify

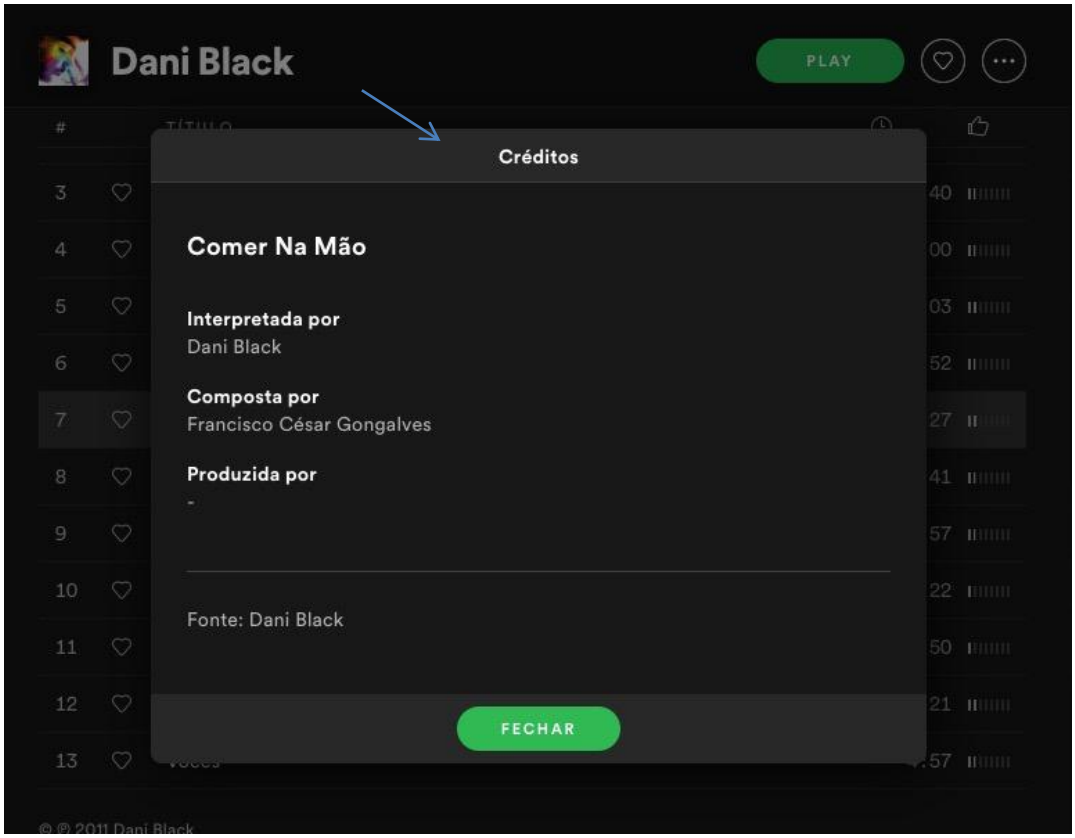


Figura 43 – Exibição dos créditos da canção no Spotify

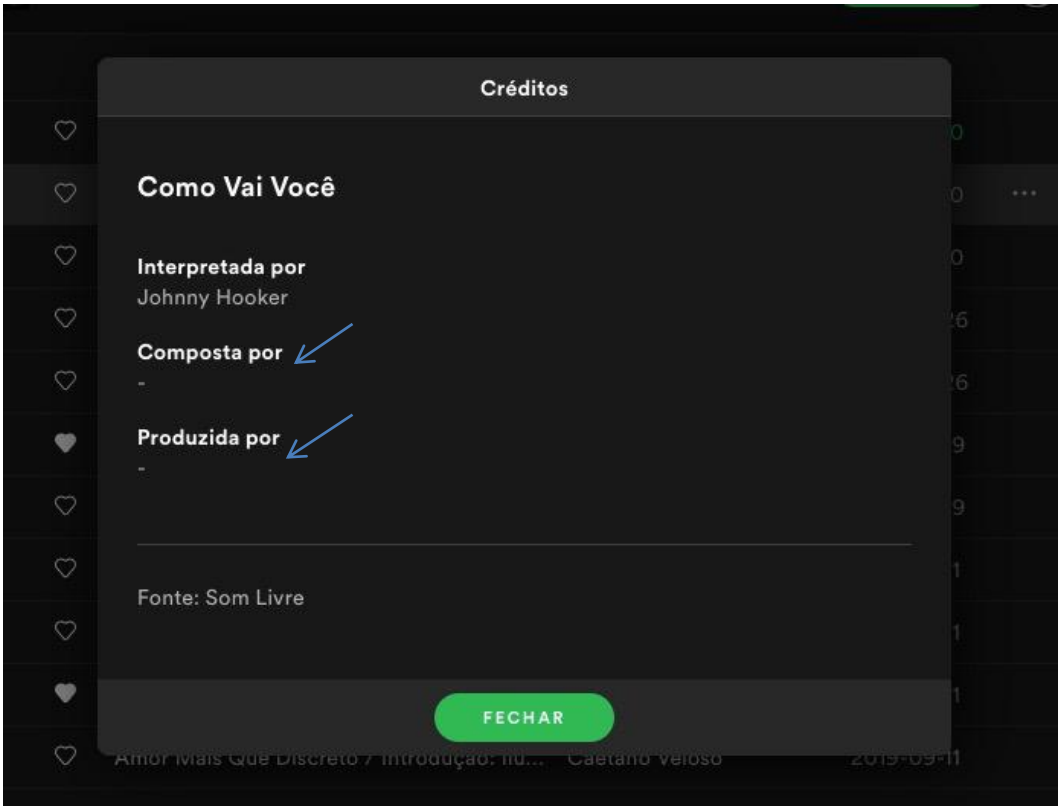


Figura 44 – Destaque para a ausência e limitação de informações dos créditos da canção no Spotify

Perceba que não há um caminho para a verificação dos metadados. Eles estão mais evidentes na Apple Music, mas, ainda assim, vários são os campos que permanecem em branco e, reforçando, não fica claro qual a lógica de associação das informações. Isso, uma vez esclarecido e aberto a um endereçamento por parte do artista pode, particularmente, ser um mecanismo importante para providenciar nexos, por exemplo, através do gesto vocal de um determinado intérprete. Pensar sobre isso seria uma forma de suprir a falta efetiva de *tags* que possam mais precisamente criar aproximações e distanciamentos tanto de ordem estética, quanto de mercado. Em nossa pesquisa, percebemos que o tagueamento da Apple Music não se vê direcionado à categorização específica da canção. Isso só ocorre quando o artista lança a tal canção em forma de *single*, desvinculada de um álbum. Caso contrário, mesmo que você esteja escutando a canção fora do contexto do álbum, ao acessar seus metadados, será a classificação de gênero do álbum que aparecerá no campo destinado a isso. Perceba que existe uma perspectiva reducionista das possibilidades de vínculo, isso se pensarmos num álbum como um "lugar" capaz de comportar uma diversidade de características, matizes musicais e gestuais de várias ordens. Tais vinculações poderiam ser mais bem operacionalizadas se acaso tivéssemos acesso à lógica do preenchimento de metadados, se pudéssemos, para além das categorizações do álbum, chegarmos a uma categorização de cada faixa e, por que não, a outra que pudesse construir associações de gestos vocais. Uma elaboração minuciosa de metadados com esta última finalidade, neste momento, extrapolaria o escopo da atual pesquisa. Todavia, penso ser algo que mereça dedicação e esforço para a construção de outro elemento vinculador com base em estudos de gestualidades vocais. De imediato, parece que uma possibilidade de criar um item nos metadados para a indicação da qualidade emotiva da voz já seria algo capaz de produzir certo pertencimento estético. Não nos debruçaremos aqui sobre uma discussão que possa dizer a quem caberia a instrução de tal preenchimento, mas apenas apontamos para as possibilidades de organização de vínculos por meio de um actante que pode operar na relação entre agentes humanos e não humanos. Uma primeira sugestão, todavia, podemos deixar aqui, no afã de que se possa conquistar alguma adesão capaz de desenvolvê-la a ponto de torná-la operacional. Para além da indicação das qualidades emotivas das vozes, poderíamos criar as *tags* de vinculação específica com a tradição, outra com o mercado, com as vertentes culturais, com identificação de tessitura, de uso de ornamentos, só para indicar algumas sugestões. Ficam, assim, expostas as possibilidades e indicadas as potencialidades de um recurso com tais características. Fica também proposto o

desafio de pensarmos alternativas para o estabelecimento de novos vínculos por meio desse actante não humano, tal como o reforço de outros, que, porventura, o intérprete possa admitir como estrategicamente importante para a construção de sentidos estéticos e comerciais de sua vida artística.

Conclu(indo)

Notas sobre a minha voz

Análises feitas, antes de retomarmos à organização das informações capazes de garantir a visualização cartográfica das gestualidades e dicções postas em evidência, faz-se necessário dedicar uma unidade (de tempo e espaço) para destacar como tais análises impactaram a constituição da experiência autoetnográfica com a qual esta pesquisa lida. Isso implica em indicar, como parte do processo, caminhos que acabaram por nos levar à montagem, produção e realização de um evento musical em forma de recital de conclusão de tese.

Ao longo da pesquisa, guardada uma resistência inicial, fui convencido de que o ato de cantar, a face prática deveria ser abordada e efetivada, não apenas aos moldes de um tipo de récita para finalização do percurso, mas como uma prática corrente, algo anfêmero, incorporado à lida diária do pesquisador-cantor que aqui se revela. Isso, porque já havia algum tempo que a atividade prática do canto encontrava-se interrompida em mim.

De fato, já havíamos tratado, este pesquisador e sua respectiva orientadora, em mais de um dos encontros periódicos, sobre a motivação que me impulsionou ao doutorado em Música Popular na Universidade Estadual de Campinas. O estudo da canção sempre esteve presente construindo o nexo de minha trajetória acadêmica. Tal objeto fora alvo de investigação quando ainda cumpria os estudos formadores nos cursos de Ciências Sociais e Comunicação Social em tempos de graduação na UFMG. Quando do ingresso no mestrado em História, naquela mesma instituição, novamente, com auxílio de outras “lentes”, “claves” e métodos a canção fora tomada como o objeto de estudo. Por traz das escolhas, uma voz se fazia presente, quase tonitruante, pedindo vez: a voz do cantor, do sujeito que passou anos de sua vida exercendo o papel de intérprete. Assim, a escolha pelo lugar institucional de desenvolvimento de uma pesquisa em canto popular se deu pelo fato de existir no programa de pós-graduação em Música da Unicamp um espaço institucionalizado, uma prática e um exercício de pesquisa acadêmica pioneira em música popular, além de uma pesquisadora dedicada ao assunto, possuidora de uma produção de referência frente ao objeto em questão. Desde o início, estava claro que naquele programa a prática e os procedimentos reflexivos poderiam se equilibrar, ofertando oportunidade inquestionável de dar vazão ao desejo que havia me alçado à condição de doutoramento.

Foi ao assumir o interesse em cantar como uma força propulsora, como atividade capaz de despertar-me como um sujeito curioso, inquiridor, que se insere no mundo de forma ativa, interferindo e modificando a realidade que se lhe impõe, que o doutorado foi entendido como uma opção, uma necessidade. Após anos questionando minha própria voz, sem compreender determinados parâmetros, insatisfeito com determinadas respostas e resultados, e, ao mesmo tempo, incapaz de abdicar, por óbvio, do ethos que me revela, que me significa, icei a voz, o canto popular, à condição de alvo do meu desejo de ser e saber. Portanto, não fazia sentido manter a recusa em incorporar a faceta prática do cantor em prol de uma investigação estritamente teórica. Eu estava ali por ser um cantor, buscando formas de voltar a sê-lo. Investigando, procurando conhecer, para que talvez assim visse novamente a prática como algo possível e prazeroso. Isso, porque cheguei a um ponto de imobilização quando as dúvidas e algumas insatisfações com a minha dicção, com o meu gesto, ganharam força e gravidade capaz de estagnar a prática. De fato, a opção correta, afinada com os propósitos, deveria conter um tanto significativo e indispensável de prática.

Tal como indicado na seção destinada à exposição dos aportes metodológicos, a escolha dos artistas analisados passou, inclusive, pelo crivo do aceno autoetnográfico. A investigação de intérpretes que comungam entre si - e com este cantor - uma afinidade geracional, mas também estilística, pareceu-nos uma proposta coerente, tomada como possibilidade efetiva de se mergulhar num universo interpretativo que pudesse providenciar, a partir de sistematização proposta, elucidações acerca do canto popular contemporâneo que orbita o surrado, mas ainda eficaz, ponto gravitacional da realidade cancional brasileira nomeado pela sigla MPB. Não custa lembrar, ainda mais uma vez, que ao lidar com tal sigla o fazemos não por admitir alguma capacidade que tal sigla pudesse reivindicar - muito em função de um ensejo de organização estilística - de ser elemento definidor de gênero ou algo que o valha, mas, sim, como um agente que, diante do social semovente, visão proposta por Latour, organiza dinamicamente parcela considerável desse social, considerando, no caso, o âmbito da produção/consumo da canção brasileira popular.

Não foi apenas o processo analítico exposto no capítulo anterior que providenciou reflexões, dados, ferramentas para o auto(re)conhecimento e apuro do meu próprio cantar. Ao longo do último ano de pesquisa, por uma série de fatores que se alinharam, dentre eles os compromissos artísticos de minha orientadora e a norma institucional que exige dos doutorandos bolsistas a participação no programa de estágio docente, fui incumbido de conduzir aulas na disciplina de Canto na Música Popular, classe ofertada aos graduandos em

Canto Popular da Unicamp. O envolvimento com aquela classe providenciou um estreitamento com a metodologia desenvolvida pela professora Dr. Regina Machado, implicando em exercícios de escuta, de apreciação de gestos vocais tomados como marcos de determinadas fases da produção cancional popular brasileira. Tais apreciações recorriam, como era de costume, ao uso da Semiótica da Canção e da identificação das Qualidades Emotivas da Voz, duas das ferramentas de pensar que acionamos para o trato do nosso corpus analítico. Como contribuição pontual, além de admitir tais elementos como chaves de compreensão da disciplina, as concepções de Momento Musical, Sonoridade, Acontecimentos e Eventos Musicais, todas apoiadas na leitura de Molina, foram requisitadas como recursos extraordinários para a avaliação dos gestos vocais.

O preparo necessário para se conduzir de forma convincente e excelente a disciplina exigiu envolvimento tamanho que providenciou um exame das canções, sob o viés artístico e pedagógico, no sentido de iluminar para os alunos da graduação entendimentos que emergiam do uso de uma linguagem acessível, porém provida de intenso conteúdo especializado. Tudo isso recorrendo às ferramentas que havíamos escolhidos para o trato da pesquisa de doutoramento. Compreender as soluções significantes dos gestos vocais, depurar os níveis da execução (físico, técnico, interpretativo), escutar e identificar a utilização de padrões emissivos, de usos de ornamentos, de recursos prosódicos, e ainda aliar tudo isso à observação do diálogo que a voz do intérprete empreende com o arranjo, descortinou e organizou, ainda que parcialmente, um universo de atitudes vocais que foi utilizado tanto na investigação cartográfica que aqui efetivamos, quanto no apuro do gesto vocal in praxi do pesquisador. Testei outras inflexões, soluções melódicas, outros andamentos, enfim, conduzi as variáveis semânticas no afã de ganhar intimidade com os gestos e compreensão sobre as formas gestuais de intérpretes populares.

A cada descoberta de traços componentes de uma gestualidade vocal, este pesquisador trazia e experimentava os recursos em prol da reconfiguração de sua própria gestualidade, de sua dicção, do seu cantar. Determinadas identificações acabaram por solucionar inquietações de anos, como, por exemplo, a do uso que sempre fiz, sem muita convicção, de ornamentos. Foi ao cartografar os gestos envolvidos na pesquisa, tal como aqueles esmiuçados na classe de Canto na Música Popular, que consegui perceber, enfim, pensando o meu próprio gesto vocal, o que tanto me incomodava na utilização de vibratos, por exemplo. De traço insofismável de um bem cantar, à condição, de fato, ornamental, de recurso a ser empregado quando preciso, agenciado por uma determinada estratégia gestual

que o requer como articulador de emoções e/ou soluções de compatibilização entre letra e melodia. Em suma, o percurso depurou meu cantar, criou condições para que eu reconstruísse meu gesto, o que, por conseguinte, auxiliava-me na formatação de repertórios, na escolha de canções que não apenas me pungiam pela sua poética, mas também por se adequar à gestualidade que estava sendo reconfigurada. Meu gesto se reposicionou pelo entendimento analítico de alguns procedimentos, mas também por emulação de determinadas atitudes vocais que passaram a fazer sentido na constituição da minha dicção. Tudo isso, claro, atrelado ao que já existia, às instruções já admitidas em minha voz.

O recital foi um lugar de exibir e por em evidência todo esse processo, convocando a partir de determinados filtros outros gestos e conteúdos com os quais me relaciono e tenho afinidade, produções que me fazem querer cantar. Além disso, ali se deu a primeira exibição desta nova gestualidade, agora impactada por toda a trajetória doutoral.

A montagem do repertório, como já indiquei, cumpriu as exigências dos tais filtros. Comecei, assim, pela escolha de canções que fazem parte da discografia dos intérpretes abordados pela pesquisa. Contudo, não queria simplesmente recorrer às canções já analisadas. A escolha analítica apresentada no texto recorreu a outros filtros metodológicos que não faziam sentido naquele instante. Escolhi para o recital canções que me exigissem trabalhar em regimes de compatibilizações distintos, que eu pudesse exercitar diversos matizes da minha gestualidade, ao ponto de transitar por diferentes qualidades emotivas sem perder algo particularmente identificador do meu gesto.

De início, tinha comigo que o recital deveria, tal como a tese, trabalhar com uma ideia de percurso, de caminho, de rastreamento. Daí surgiu o nome, que também providenciou um conceito, um norte para amarrar a trama: MAPA. Grafado assim, a palavra não só remete a um dos métodos que norteou a pesquisa (cartografia das controvérsias), mas também aponta para um aspecto autoetnográfico, para minha própria trajetória, o impulso que me levou a um doutorado em Música com o foco específico sobre o Canto Popular. E, mapeando o percurso, acabei por reconhecer algumas canções e intérpretes que funcionaram como nó, como nexo, como actantes importantes nessa rede de relações afetivas e criativas pela qual fui enredado. As quatro letras também podem ser consideradas como espécie de acrônimo para Música Popular. O MAPA me guiava também por um lugar já quase estranho, que dizia sobre as exigências de ensaio, de construção de roteiro, do conceito narrativo, da busca pela coerência estética, da procura por formatos e tonalidades, do encontro de modos de dizer, de tirar do

papel e me ingressar naquele cenário que, até então, estava muito mais próximo da experiência do outro do que de minha própria. Em certa medida, doía. A expectativa de colocar-me novamente diante do proscênio fazia verter ansiedade. Parecia mesmo que eu estava diante de um veneno-remédio, cujo equilíbrio da dose me faria experimentar algo que favoreceria ou não minha retomada como cantor. Com todas as vênias para acionar termos categóricos de outra área de conhecimento, tudo isso me fazia sentir pisando o espaço de meus "nativos", realizando suas tarefas, sempre esperando uma oportunidade para me reconhecer não mais como outro, mas como um próprio.

Dos cantores da geração destacada, trouxe para o recital as canções "Miragem", "Adoração" e "Relatividade", com as quais tomei contato durante a pesquisa, respectivamente, pelas vozes de Dani Black, Filipe Catto e Tó Brandileone. Cada uma dessas escolhas me apresentava dificuldade e propósito muito específicos. Para cantar Catto, precisava encontrar outra tonalidade que pudesse manter expressividade sem comprometer o modo de dizer do canto. O trabalho em tessituras muito distintas colocava-se como questão adicional. Propunha-me, tal como Catto, ao exercício de utilização do vibrato discreto, mas presente, tentando emular suas finalizações de frase, tal como sua emissão regular, limpa, sem rugosidades. Dani Black me fazia experimentar um cantar incontido, espontâneo, às vezes hiperbólico, mas sem perder a medida da figurativização que ele tanto sabe manobrar. Seu gesto muito pessoal trazia uma dificuldade complementar no momento de imprimir uma marca própria de minha gestualidade na canção escolhida. Equilibrar traços tematizadores e passionalizadores, sem comprometer a dinâmica da oralização, algo que Black parece fazer sem dor, foi o maior desafio. A característica do cancionista Tó colocava-me à prova de outra maneira, na medida em que demandava o desenvolvimento de uma habilidade para interpretar melodias influenciadas pela virtuosidade de sua porção instrumentista. "Relatividade" requer um controle minucioso de respiração, trânsito pelos registros vocais, rigor com a afinação, agilidade articulatória dentre tantos outros elementos que exigem apuro e perícia. Aqui, a ideia era despir-me de ornamentos. De uma forma geral, satisfazia o meu desejo de encontra uma forma de incorporar ao meu canto aquilo que mais me emocionava no canto daqueles intérpretes. Para isso, optei por canções que me faziam ter vontade de cantar, que diziam coisas que me afetavam sensivelmente, que me punham ao ofício de cantar, que me levavam ao exercício onírico de me imaginar num palco, performando, entregue ao tempo-espaço-sensação daquela situação.

Seguindo com as escolhas, busquei canções e intérpretes de outras gerações que também faziam parte da conformação do meu gosto artístico, influenciando-me não apenas como cantor, mas também como compositor e letrista. Artistas que de igual forma competiam para a composição do mapa de influências da nova geração da canção popular. Foi seguindo o fio da meada cartográfica que as dicções de Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Arnaldo Antunes viram-se igualmente requisitadas como espécie de pontos cardeais do trajeto. Caetano, Milton e Gil, além de compositores, são intérpretes de reconhecida competência, e artistas amplamente acionados como parâmetro para nova geração. A pesquisa deixou claro como a tropicália, por exemplo, ainda opera uma grande influência na forma como os artistas atuais lidam com a tradição e com novos insumos criativos. Tal afirmação se apoia nos vestígios encontrados ao longo desta tese. Além disso, são responsáveis por parte importante do afeto que me levou à condição de cantor popular: meu repertório se efetiva por meio de suas vozes e canções. Milton, por outro lado, é parceiro de dois dos intérpretes aqui abordados: Iorc e Black. Além disso, também traz consigo um ethos da mineiridade, que está instalado em mim, por meio de um traço barroco que tanto ostento e que revela minha condição de ser mineiro. A escolha por Arnaldo Antunes tem algo de muito particular, pois diz sobre a influência poética, pela característica forma composicional, pelo legado de cancionista que tanto influencia este pesquisador-cantor. O conteúdo de suas canções, sua forma de lidar com sons e palavras sempre despertaram minhas emoções, convocaram meus sentidos desde os tempos mais remotos. Cultivo na obra desse artista uma espécie de origem dos meus anseios artísticos. De fato, Arnaldo não poderia ficar de fora de um momento onde eu procurava reencontrar minha voz de intérprete, sendo ele a principal referência poética de minhas produções. As canções escolhidas foram “Elegia”, “Maracatu Nação do Amor”, “Feminina voz do cantor”, referenciando-me respectivamente nas interpretações de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento; e “Não vou me adaptar” e “Contato Imediato”, que apresentam versões acústicas — tomadas aqui como parâmetro — interpretadas pelo seu próprio compositor, Arnaldo Antunes.

Em “Elegia”, procurei encontrar um bom termo entre a oralização e a passionalização, dado que no primeiro momento, movido pelas circunstâncias gozosas da canção, pendi meu gesto para uma qualidade emotiva mais passionalizada. Algo me pedia mais vibrato, mais paixão. Fruto da direção musical de Regina Machado, procurei deixar a voz cantar menos e falar mais, equilibrando as duas propostas de compatibilização. A busca por um modo de dizer convincente me ensinou muito sobre a utilização comedida de

ornamentos, sobre o uso de recursos passionalizantes na boa medida, algo que revela paixão sem desfigurativizar o gesto. Em "Maracatu Nação do Amor"[98], o desafio de cantar uma melodia de Moacir Santos, que pede sutileza e, ao mesmo tempo, requer perícia para transitar por suas sinuosidades, foi o que me motivou. Essa canção, embora apresente notas com duração prolongada, não se contenta com a adoção apenas de elementos passionais. Pede movimento e nos desafia a encontrar um bom termo para a oralização, uma vez que exibe várias indicações melódicas próprias para a execução de instrumentos musicais, mais precisamente do saxofone de Santos, como podemos inferir ao escutarmos o desenho melódico que finaliza a interpretação, recobrindo a palavra /maracatu/. "Feminina voz do cantor" foi a canção que mais demorei a encontrar uma interpretação convincente. Cantar Milton Nascimento sempre foi um desejo e uma quase impossibilidade. Desvencilhar-me da sua marca parecia improvável. O arranjo da canção, repleto de instrumentos e efeitos, não ajudava a encontrar um justo formato para um recital que contava apenas com uma voz e um violão, ambos acústicos. Portanto, aqui o exercício foi de praticar o aforismo menos é mais. Busquei uma projeção vocal minimalista, adotei um canto contido, e, seguindo a direção, troquei vocalizes que ocupavam mais de vinte compassos por um poema de Adélia Prado [99], escolhido de forma precisa e certeira por Regina Machado. A canção "Contato Imediato" de Arnaldo Antunes, por sua vez, também solicitou contenção, mas não apenas do gesto vocal. Amparada numa estratégia passional, o corpo não apenas se conteve, pois que quase paralisou. A introspecção da canção pedia um silêncio do corpo e uma emissão pouco intensa, conquanto exiba saltos melódicos que solicitam destreza para não destacar mudanças de registro. É o que pode se escutar logo no início da canção, ao fim da primeira frase, em /peço por fa-vor/. Ser passional e pouco intenso, eis a medida que se fez necessária nesta canção. Por outro lado, "Não vou me adaptar" pediu corpo, tematização, extroversão. Aqui, a intenção era deixar a canção o mais oralizada possível associando-a ao regime de compatibilização via tematização, tomado como aspecto predominante da estratégia cancional.

Por fim, outras duas canções foram incorporadas. Canções que compõem meu álbum, intitulado Fora da Asa, lançado em 2015. Dessa forma, eu acentuaria o aceno autoetnográfico, propondo-me aplicar o conhecimento adquirido na reconfiguração da minha própria dicção por meio de canções que, de forma quase automática, fazia aparecer uma

[98] Canção de Moacir Santos e Ney Lopes interpretada por Gilberto Gil no CD Ouro Negro de 2001.
[99] Chama-se "Com licença poética" e dialoga com a poesia de Carlos Drummond de Andrade recuperando o "Poema das Sete Faces". Segui encontrando no gesto do outro aquilo que julgava faltar em meu próprio gesto. O recital se mostrou como um grande laboratório para aferição de algumas soluções que tanto busco enquanto intérprete.

gestualidade pregressa, ainda muito preza às indefinições descritas no início desta seção. Aqui, sentindo-me exposto, despido, a dor se agudizava. De fato, posso dizer que, de todos, este foi o desafio mais difícil de ser enfrentado. Ao mesmo tempo, era a chance que eu tinha de confronta aquele cantor insatisfeito com sua versão hodierna, refeita pelo envolvimento em apurar e conhecer as possibilidades de uma gestualidade vocal. Havia ali duas versões de canções que minha gestualidade deu existência e que faziam exibir vozes que se entrecruzavam, debatiam, rivalizavam. "Como um rio", uma das canções, exibe um percurso melódico sinuoso, repleto de saltos, exigindo intensidade e manutenção da qualidade vocal na extensão melódica, exigindo permanência no registro de peito. "Fotografia", por sua vez, pedia docilidade, pouco movimento, mais oralização e passionalização. Nas versões de 2015, frente à carência de convicção gestual, recorri a um gesto que soava misto, ora peito, ora cabeça, sem exercitar certa definição. Em "Como um rio", despejava energia para conseguir alcançar as notas mais altas mantendo, como dito, a voz de peito.

Agora, possuidor de uma intencionalidade gestual mais definida, procurei desconstruir aquele padrão e encontrar no jogo de intensidades, tal como na quebra de registros, outra forma, mais autoral ainda, de promover a reinterpretação daquelas canções. Segui encontrando no gesto do outro aquilo que julgava faltar em meu próprio gesto. O recital se mostrou, assim, como um laboratório para aferição de algumas soluções que tanto busquei (e ainda busco) enquanto intérprete. Também vivi ali o gosto de estar num palco, o desafio de controlar aquilo que chamo de ofegância, de manter o controle da interpretação, da respiração, da comunicação com a plateia. No fim, saí dali de novo cantor, um outro, reconectado com minha própria voz, desconstruído e reconfigurado, desejoso de mais cantares, que voltou — algo sinalizado pela plateia mínima e com máxima proximidade da cena — a saber enunciar, dizer, emocionar valendo-se de seu corpo e de sua voz que cantam.

Cadenciando

O capítulo que antecede este desfecho, em certa medida, já trouxe impressões conclusivas, amarrações, buscando esclarecer, dentre outras coisas, aproximações e distanciamentos das gestualidades, características expressivas dos gestos interpretativos, qualidades emotivas das vozes, tal como mensurações providenciadas por uma observação

actancial de agentes que operam a reconfiguração da tradição da música popular brasileira. Em resumo, procuramos dar conta de realizar os alinhavos necessários de acordo com os objetivos da tese. Nestas últimas linhas, buscamos recuperar elementos conclusivos e evidenciar uma espécie de sugestão para uma agenda de pesquisa. Também, julga-se necessário dar voz à condição autoetnográfica que percorre e anima este esforço.

Após a estruturação de um recorte, da elucidação de noções - tais como a de geração, de tradição, por exemplo -, de acionamentos de ferramentas de pensar, passamos por análises que procuraram, a um só passo, exercitar a observação sobre a construção de sentidos produzidos pelos gestos vocais, mas também reconhecer procedimentos de ordem física, técnica, interpretativa que fossem capazes de nos ajudar na cartografia de vozes relevantes para o entendimento das gestualidades que soam a música popular na atualidade.

Reconhecendo a validade do recorte, amparados por um *mix* metodológico adequado à complexidade do nosso objeto de investigação, foi possível constatar que, de fato, temáticas de ordem individual, existencial, comportamental, ocupam amplamente o plano do conteúdo das canções. Embora o elemento romântico, passional, seja um destaque no repertório dos artistas analisados, o emprego de compatibilizações por tematização e passionalização mostrou-se equilibrado, indicando maior incursão de tais temáticas no campo das propostas celebrativas. Os traços mais associados à passionalização, de fato, excetuando Hooker e Black, são contidos, discretos, aproximando a gestualidade resultante de traços mais afinados com programas tematizadores e figurativizadores. Tal contenção faz parte de um gestual, de uma estratégia, consciente ou não, que acomoda tensões, busca coesão, enquadra dissenções, evita disparidade estética, numa adequação, ao menos pragmática, que comporta a pluralidade e responde à forma quantitativa e qualitativa do trânsito cultural experimentado nas últimas décadas. Em meio a todas essas características, precisamos destacar a importância dada e investida no rigor enunciativo. Ressalta-se a força de enunciação que tais gestos trazem, corroborando a importância de deixar emergir a voz que fala pelas tramas interpretativas da voz que canta. E, assim, de certa forma, deparamo-nos com gestualidades que se alinham, ainda hoje, com os valores estéticos propostos pela bossa nova (excetua-se, novamente, Hooker, pois que ostenta gesto distinto, que se afasta das regularidades aqui arroladas). A triagem bossanovística, ainda que estejamos num momento marcado pela circulação incessante e volumosa de bens simbólicos - daqui e de alhures -, permanece como elemento-chave na constituição do gesto interpretativo de cantores da nova geração da música popular brasileira.

Também foi possível identificar o predomínio de vozes mais agudas, frontalizadas, usando de forma bem comedida os ornamentos, evitando "rugosidades" emissivas, privilegiando um canto límpido, sem arestas, que almeja um equilíbrio estético integrador e apaziguador das dissemelhanças. Algo, até certo ponto, estandardizado, pronto para trafegar no pavimento transcultural da modernidade-mundo. E, neste ponto, divergindo de uma característica tropicalista - mas sem negar a influência maior desta "movimentação" - funde aspectos da tradição em questão (e de outras), temporalidades, não se propondo a operar por conflitos ou fragmentações, mas por acomodações e uniformidades. Talvez esteja aí a razão de tais vozes mitigarem os acentos ligados aos aspectos regionais, da vertente popular-restrita. É possível mesmo pensar que a força organizadora da cultura internacional-popular, de alguma forma, favoreça o nexo vinculativo dessa nova geração com o tropicalismo, já que a tropicália transigiu, sob outros aspectos e perspectivas, com elementos externos amplamente deglutidos e assimilados, porém, de forma crítica, por vias alegóricas. Nisto, talvez possamos admitir vivermos uma espécie de pós-tropicalismo expandido, com as devidas ressignificações, inclusive procedimentais, que acabamos de expor.

De fato, consideramos que as perguntas propulsoras da pesquisa foram devidamente consideradas e respondidas, respeitando os limites deste empreendimento. Perguntamo-nos sobre quais seriam os gestos vocais apresentados pelos cantores da nova geração. As análises, ajustadas à relevância dos intérpretes e ao filtro autoetnográfico, ofereceram, como já visto, respostas sobre técnicas e recursos interpretativos das gestualidades focalizadas. Também aferimos conteúdos e formas expressivas, para saber o que dizem e como o fazem os intérpretes analisados. E, pela alternativa da análise comparada, pudemos perceber se e como os intérpretes se relacionam com a tradição das vozes na atualidade da música popular brasileira. Por fim, a partir de outro elemento identificado pelo viés autoetnográfico da pesquisa, capturado pelas lentes da Teoria Ator-Rede, procuramos compreender o agenciamento de um operador não humano na reconfiguração da tradição, tanto em termos estéticos, quanto em termos mercadológicos. Assim, conseguimos acessar em sua dinâmica muito específica a trama associativa da música popular brasileira, tomando como foco a gestualidade vocal. Abrimos a caixa-preta para depreender o instante dessa reconfiguração associativa. Percebemos uma inteligência maquínica operando e nos propusemos, primeiro, a experimentá-la. Depois, compreendendo o lugar das *tags* nesse agenciamento, fizemos um exercício de etiquetamento, pensado e sugerido por nós mesmos. Arbitramos tagueamentos obedecendo a nexos orientados pela tradição, pelos metadados da

Apple Music e pelas vertentes culturais nomeadas por Netto (2009). Tudo isso nos ajudou a construir um recurso para medirmos possíveis vinculações, ainda que de forma especulativa, a partir de um banco de dados que se estruturou e adveio das escutas de uma *Daily Mix* do Spotify. Mediante a ação cartográfica à qual nos entregamos, pudemos identificar a sigla MPB como elemento aglutinador, como operador actancial que incide e organiza a trama associativa, seja estética ou comercialmente, tanto numa perspectiva diacrônica, como noutra, sincrônica, que aponta para o *hic et nunc* da tradição. Sua força de tagueamento apresenta um tipo de agenciamento distinto: não mais o estético (ou político) de outrora, mas outro, que aponta para uma operação que faz organizar associativamente certo recorte da produção de canções populares. Ainda que seja possível entender certo esgarçamento do termo em relação a sua capacidade de categorização musical, o mesmo mantém-se vigorosamente ativo como mediador de interações estéticas e comerciais. Ao evidenciar a força de "gravidade" da MPB enquanto *tag* mediadora, como elemento estrategicamente acionado para a reconfiguração de um campo associativo; ao localizar cartograficamente as gestualidades nesse mapa interpretativo, de alguma forma, atualizamos as balizas e direções de um dado recorte espaço-temporal que incide sobre a tradição, tomando as vozes como pista primeira de um rastro, como peça central para o entendimendo da realidade observada. Adiante, percebemos também a influência da vertente internacional-popular, acionada a partir das características do *pop*, que surge como agente actancial importante, elemento referencial que incide transversalmente na gestualidade vocal dos intérpretes considerados. Essa observação nos leva a crer que estamos experimentando outra etapa do processo de reorganização associativa da tradição. De fato, a sensação de que vivemos um tempo de intenso trânsito nos faz pensar nos momentos de triagens e misturas dos quais nos conta Tatit (2008). Estaríamos diante de outra mistura? Tatit indica a tropicália como uma mistura que se imiscui dentre os vários movimentos de triagem. Por certo, o que Netto (2009) chama de modernidade-mundo, e aquilo que o autor referencia como sendo a mundialização, favorece o trânsito cultural, catalisa o encontro de matrizes estéticas distintas, promove a circulação de signos, de bens simbólicos, criando um tempo e espaço muito conveniente às trocas e mesclas. Ao mesmo tempo, ao nos atermos às questões das operações tagueadas, podemos nos questionar se, na verdade, não estaríamos diante de um processo, pelo contrário, de triagem, agora realizada pelos diversos tipos de curadorias de *streaming* musical, sejam elas humanas ou não. Parece-nos que o mais adequado é imaginarmos que estamos diante de um tempo de "misturagem". O neologismo tenta capturar o espírito de um tempo de hiperacessibilidade, de abundância desmesurada que, muito embora esteja aberto e operando misturas e fusões continuamente, exatamente pela

enxurrada de possiblidades, pelo universo infindo a ser explorado, carece de agentes de seleção, inclusive, para selecionar os "ingredientes", para operar a própria mistura. E isso impacta o regime de escuta, a produção de cultura, o estabelecimento de nexos musicais, as funções mercadológicas, e, claro, a conformação de gestualidades vocais. Ao menos é assim que eu, enquanto cantor, percebi o momento atual da controvérsia. Ter podido vencer uma dificuldade com números para ter a percepção, a partir de dados exatos, numéricos, estatísticos, capturados por um sistema operacional lógico – superando as possíveis obliterações que poderiam ser causadas pelas barreiras do afeto – do próprio movimento dinamizador da tradição, foi de fundamental importância para me localizar estética e temporalmente em meio ao fluxo associativo do canto popular brasileiro. Sem a intenção de mimetizar os intérpretes estudados, foi importante perceber que determinados traços de minha própria gestualidade encontravam respaldo no momento cartografado. Por muito, as dúvidas me impediram de perceber minha própria assinatura vocal como algo atrelado ao universo da canção popular brasileira. Dúvidas paralisantes. A técnica embotava a espontaneidade e fazia desaparecer as particularidades de meu gesto. Pensava haver uma forma muito específica de ser cantor popular brasileiro. A pesquisa cumpriu um papel importantíssimo na minha atividade de intérprete, fazendo-me novamente ter apreço pelo meu próprio gesto, compreendê-lo em relação à tradição, autorizou-me a ser, novamente, de forma mais confiante, um cantor popular – não obstante, hoje, eu esteja muito mais ligado ao universo da pesquisa em detrimento da prática interpretativa. Enveredar pelas entranhas das gestualidades de artistas importantes foi um exercício de percepção de possibilidades, de compreensão das condições significativas, de entendimento da dimensão comunicativa, de apuro da escuta e do cantar. Testei em mim aquilo que descobri no outro. Tornei-me íntimo dos gestos que me afetam e me animam. Cartografei a mim mesmo, a minha voz. Descobri que minha gestualidade é (e sempre foi) um actante importante de minha trajetória pessoal, profissional, acadêmica, da minha vida. E, assim sendo, espero que continue ... indo.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy H.; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography*: Understanding Qualitative Research. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- ALZAMORA, Geane; CORTEZ, Natália. *Agenciamentos semióticos em ambientes de streaming de músicas*: mente, aprendizado e continuidade. Galaxia, n. 28, p. 173-83, 2014.
- ANDERSON, Leon. Analytic *Autoethnography*. Journal of Contemporary Ethnography, v.35, n.4, p.373-395, 2006.
- BAIA, S.F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. Opus, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- BEETZ, Johannes. *Latour with Greimas* - Actor-Network Theory and Semiotics. [http://www.academia.edu/11233971/Latour_with_Greimas_-_Actor-Network_Theory_and_Semiotics] s.l. : Academia.edu, 2013.
- CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- CORTEZ, Natália Moura Pacheco. *Dinâmicas de circulação de músicas na ecologia midiática de streaming*: semiose em redes híbridas. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. p. 185. 2016.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- 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.
- DINIZ, Júlio. *A voz como construção identitária*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). Ao encontro da palavra cantada: poesia, música, voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. *Composing Ethnography*: Alternative Forms of Qualitative Writing. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1996.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria, alegria. São Paulo: Kairos, 1979.
- FONTELES, Bené. *Giluminoso: a po.ética do ser*. Brasília: UNB, 1999.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRITH, S. *Performin Rites*: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1998.
- FROÉS, Rômulo. *Nova Voz na Música Brasileira.* Novos Estudos Cebrap, nº 79, novembro de 2007. 229-236.
- GATTI, Vanessa Vilas Bôas. *Súditos da Rebelião*: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. São Paulo, 2015. 289f.
- GEERTZ. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. ISBN 978-85-7244-316-6.
- GROPPO, L. A. *Teorias críticas da juventude*: geração, moratória social e subculturas Juvenis. Em Tese, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 4-33, jan./jul, 2015.
- HAGEN, Anja Nylund. *The playlist experience*: personal playlists in music streaming services. Popular Music and Society, v. 38, n. 5, p. 625-45, 2015,
- HENNION, Antoine. *The Passion For Music*: a sociology of mediation. Canadá: Routledge, 2017.
- 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.

- INGOLD, Tim. *Suficiente con la etnografía!* Revista Colombiana de Antropología. Bogotá. v. 53, n. 2, p. 143-159. julho-dez, 2017.
- _____ . Making: *Anthropology, Archaeology, Art, and Architecture*. Abingdon: Routledge, 2013.
- JANOTTI JR., Jeder. *Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo*: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. In: IV ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM. Porto Alegre: 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. Salvador: Out. 2012.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LIMA, Ricardo Freitas. *Ary Barroso e Edu Lobo*: Exaltação de um povo nos ponteios do cancioneiro popular. 2008. 202f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira*: um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- _____. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. *A Comunicação Sem Fim*: Teoria Pós-Moderna da Comunicação. Revista FAMECOS. Porto Alegre. n.20, 2003.
- MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica*: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. Tese (doutorado em música). IA – UNESP, São Paulo, 2013.
- MATOS, Cláudia Nevia de; *Gêneros na canção popular*: os casos do samba e do samba canção. Art Cultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.- dez. 2013.
- MANNHEIM, Karl. *O problema sociológico das gerações.* In: FORACCHI, Marialice M. (org.). Mannheim. Col. Os Grandes Cientistas Sociais, n. 25, São Paulo: Ática, 1982, p. 67-95.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

- 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, p. 152. 2014.
- _____. *Música de Montagem*: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MONTARDO, S. P; ROCHA, P. J. *Netnografia*: incursões metodológicas na cibercultura. E-Compós, v. 4, p.2-22, 2005.
- MOSCHETTA, Pedro. VIEIRA, Jorge. *Música na era do streaming*: curadoria e descoberta musical no Spotify. Sociologias, Porto Alegre, ano 20, n. 49, p. 258-292, set-dez, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. – São Paulo: Editora 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.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria C. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, n.39, p.167-189, 2000.
- NETTO, M. Nicolau. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 35, nº 69, p.13-33, 2015.
- PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. *Tópicos de Semiótica*: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008.
- SÁ, Leonardo. *O sentido do som*. In: NOVAES, Adauto (org.). Rede Imaginária: Televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SALDANHA, Rafael. *Estudando a MPB*: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção

popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

- SANTAELLA, Lúcia. CARDOSO, Tarcísio. *O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour*. São Paulo, v. 9, nº1, p. 167-185, jan./jun. 2015.
- SANTOS, R. J.. *O Itinerário da Modernidade-Mundo*. Revista de Sociologia e Política , Curitiba, n.3, p. 129-134, 1994.
- 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.
- SWANSON, Kate. *A Case Study on Spotify:* Exploring Perceptions of The Music Streaming Service. MEIEA Journal. Indiana. p.207-230, 2013.
- TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*.Em pauta. São Paulo: v.14, nº23, p.5-42 dez. 2003.
- TATIT, Luiz. *O cancionista.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Hjelmslev e o semi-simbolismo.* Ciclo de formação do centro de pesquisas sociossemióticas. Palestra (texto adaptado) São Paulo, 2001.Disponível em https://www.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/tatit__l__hjelmslev_e_o_semi_simbolismo__.pdf. Acessado em 24/12/2019.
- _____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *Semiótica da Canção:* São Paulo: Editora Escuta, 2007.
- _____. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. Caderno de Letras da UFF – Dossiê Linguagens em Diálogos. Niterói: n.42, p.35-50, 2011.
- _____. *Estimar canções*: Estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.
- TROTTA, Felipe. *Música e Mercado:* a força das classificações. Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura. Salvador: UFBA, p. 181-196, jul-dez. 2005.
- 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.

- VERSIANI, Daniela B. *Escritas de si*: a alternativa dramática. Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo. p.10. 2008.
- _____. *Autoetnografia*: uma alternativa conceitual. Letras de Hoje. Porto Alegre. v.37, n.4, p. 57-72, dezembro, 2002.
- WELLER, Wivian. *A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim Eletrônicas*. Revista Sociedade e Estado, Brasília - DF, v. 25, n. 2, p. 2005-224, ago. 2010.
- ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS Revista Científica, Universidade Nove de Julho. São Paulo. v. 3, n. 1, junho, pp. 105-122, 2001.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011

Referências Fonográficas

BLACK, Dani. “Comer na Mão”. *Dani Black*. Rio de Janeiro. Som Livre, 2011.

BRANDILEONE, Tó. “Deixe Estar”. *5 a seco Ao Vivo no Ibirapuera.* São Paulo. Independente, 2012.

CARLOS, Roberto. “Como vai você”. *Roberto Carlos*. Rio de Janeir. CBS, 1972.

CATTO, Filipe. “Amor mais que discreto”. *Tomada*. São Paulo. Independente, 2015.

CÉSAR, Chico. ”Comer na Mão”. *Francisco, forró & frevo*. São Paulo. EMI, 2008.

FARNEY, Dick. “Marina”. São Paulo. Continental, 1947.

GIL, Gilberto. “Marina”. *Realce*. Rio de Janeiro. WEA, 1979.

HOOKER, Johnny. “Como vai você”. *Como vai você (Digital Single)*. Rio de Janeiro. Som Livre, 2017.

IORC, Tiago. “Sorte”. *Sorte (Digital Single)*. Slap/Som Livre. Rio de Janeiro, 2014.

LENINE, Oswaldo. “Deixe Estar”. In: BRANDILEONE, Tó. *Ontem, hoje, amanhã*. São Paulo. Indepedente, 2014.

MATOGROSSO, Ney. “Sorte”. *Sorte (Digital Single)*. Som Livre. Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Lúcio. “Marina”. *Júpiter*. Rio de Janeiro. Som Livre, 2015.

VELOSO, Caetano. “Amor mais que discreto”. *Multishow ao Vivo – Cê*. São Paulo. Universal Music, 2007.

Referências Eletrônicas

A NOVA MPB É MÚSICA É PRA BAIXAR. Revista Fórum, 2012. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/a_nova_mpb_e_musica_e_pra_baixar/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

A RAVE FUSION VOLTA A ESTREMECER A ALDEIA DA SERRA; PARA OS MENOS RADICAIS, A NOVA GERAÇÃO DA MPB FAZ SHOW EM SP. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de ago. de 1998. Folhateen. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm24089804.htm>. Acesso em: 19 de out. de 2019.

ANTUNES, Pedro. Integrante da Banda Cê diz que fim de parceria com Caetano Veloso não é certo. Revista Rolling Stones, 24 de mar. de 2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/integrante-da-banda-ce-diz-que-iabracacoi-pode-nao-ser-ultima-parceria-com-caetano-veloso/>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

ARRUDA, Renata. Entrevista: Romulo Fróes. Scream & Yell, 2011. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2011/08/01/entrevista-romulo-froes/>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

AS APOSTAS DA MÚSICA BRASILEIRA PARA 2001. Estadão, 2 de jan. de 2001. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,as-apostas-da-musica-brasileira-para-2001,20010102p4758>. Acesso em: 23 de out. de 2019.

BLACK, Dani. Canal oficial Apple Music, c2019: Dani Black. Disponível em: <https://music.apple.com/br/artist/dani-black/297266324>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

BLACK, Dani. Canal oficial Spotify, c2019: Dani Black. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/5DlaVYlcVjPYeC4QLZDBJa?si=JU7bQmijRaqcmV-RCkAx4A>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

BLACK, Dani. Canal oficial YouTube, c2019: odaniblack. Disponível em: https://www.youtube.com/user/odaniblack. Acessado em 06 de agosto de 2019.

BRANDILEONE, Tó. Canal oficial Apple Music, c2019: Tó Brandileone. Disponível em: < https://music.apple.com/br/artist/t%C3%B3-brandileone/290353663>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

BRANDILEONE, Tó. Canal oficial Spotify, c2019: Tó Brandileone. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/3OUj7Zr7b3853qLZWhQShA?si=Z_mrSOrCQ3-2qvt7-kHuzA >. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

BRANDILEONE, Tó. Canal oficial YouTube, c2019: tobrandi. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tobrandi>. Acessado em 12 de nov. de 2019.

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém: a nova realidade. Revista Trip, São Paulo, 11 de jun. 2009. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade/>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

CATTO, Filipe. Canal oficial Apple Music, c2019: Filipe Catto. Disponível em: < https://music.apple.com/br/artist/filipe-catto/463553822>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

CATTO, Filipe. Canal oficial Spotify, c2019: Filipe Catto. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/2oyiy3RLv9ifDElGUBHqL3?si=5mAGlkitQoCE9rVo9ythnQ>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

CATTO, Filipe. Canal oficial YOUTUBE, c2019: Filipe CattoVEVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/FilipeCattoVEVO>. Acessado em: 15 de jul. de 2019.

COMO ME TORNEI MÚSICO. E A VIDA ENTRE PALCOS E ENSAIOS. Profissões. Nexo Jornal, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/profissoes/2017/12/19/Como-me-tornei-m%C3%BAsico.-E-a-vida-entre-palcos-e-ensaios/>. Acesso em: 25 de out. de 2019.

COZER, Raquel. Chico César abre calendário de shows. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 de jan. de 2009. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u485691.shtml/>. Acesso em: 06 de set. de 2019.

GILBERTO, Gil. Site oficial Gilberto Gil. Texto. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto_2017.php?id=2988&language_id=1&id_type=2>. Acessado em: 20 de fev. 2019.

HOOKER, Johnny. Canal oficial Apple Music, c2019: Johnny Hooker. Disponível em: <https://music.apple.com/br/artist/johnny-hooker/415947096>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

HOOKER, Johnny. Canal oficial Spotify, c2019: Johnny Hooker. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/7qmf5YAQYjfjBF9C7kkjzs?si=Guvc1J4DSNOsQVNsE5hnXg>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

HOOKER, Johnny. Canal oficial YouTube, c2019: thejohndonovan. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TheJohndonovan/featured>. Acessado em 17 de out. de 2019.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Página inicial. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>. Acessado em: de jan. a dez. de 2018 e 2019.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Immub, c2019. Página inicial. Disponível em: <https://immub.org>. Acessado em: de jan. a dez. de 2018 e 2019.

IORC, Tiago. Canal oficial Apple Music, c2019: Tiago Iorc. Disponível em: <https://music.apple.com/br/artist/tiago-iorc/320347202>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

IORC, Tiago. Canal oficial Spotify, c2019: Tiago Iorc. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/4iWkwAVzssjb8XgxdoOL6M?si=u3U5Ce2nSTmTVq6z21truw>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

IORC, Tiago. Canal oficial YouTube, c2019: tiagoiorcmusic. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tiagoiorcmusic>. Acessado em 03 de agosto de 2019.

ITAU CULTURAL. Enciclopédia Cultural, c2019. Página Inicial. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acessado em: de jan. a dez. de 2018 e 2019.

JÚNIOR, Flávio; ORSOLINI, Márcio. Chega de Saudade. Revista Bravo, São Paulo, jul. 2018. Carranca. Disponível em:

<https://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml>. Acessado em: 10 de jun. de 2019.

MENEZES, Thales de. Silva abraça de vez o som popular com um álbum em que canta Marisa Monte. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de nov. de 2016. Serafina. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/12/1835412-silva-abraca-de-vez-o-som-popular-com-um-album-em-que-canta-marisa-monte.shtml#_=_ />. Acesso em: 05 de set. de 2019.

NASCIMENTO, Milton. Página oficial Instragram, c2019: miltonbitucanascimento. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2uSBSXBZPA/?igshid=yjsyculapyln. Acessado em 18 de out. de 2019.

PRETO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de abr. de 2012. Serafina. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2012/05/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml />. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

PRÓ-MÚSICA BRASIL PRODUTORES FONOGRÁFICO ASSOCIADOS. Pró-Música Brasil. Número do Mercado. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/>. Acessado em: 18 de jun. 2019.

PRÓ-MÚSICA BRASIL PRODUTORES FONOGRÁFICO ASSOCIADOS. Pró-Música Brasil. Relatório mercado brasileiro. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2019/04/release-brasil-GMR2019-e-mercado-brasileiro-2018.pdf/>. Acessado em: 18 de jun. 2019.

ROBERTO Carlos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21480/roberto-carlos>. Acesso em: 01 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SILVA. Canal oficial Apple Music, c2019: Silva. Disponível em: <https://music.apple.com/br/artist/silva/568987056>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

SILVA. Canal oficial Spotify, c2019: Silva. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/50sftj2oW2iBviA6RkTzsz?si=YwIYXIj4TNy5mTqRAlvgOg>. Acessado em: entre mar. 2016 e dez. 2019.

SILVA. Canal oficial YouTube, c2019: listentosilva. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/listentosilva/videos?view=0&flow=grid&sort=p>. Acessado em: 15 de jul. de 2019.

SPOTIFY. Spotify. Company Info. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/company-info/>. Acessado em: 20 dez. de 2019.

Anexo

Banco de Dados da Daily Mix 1

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
1	1	Filipe Catto	Adoração	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
2	1	Karina Buhr	Não me Ame Tanto	Nova Geração	Pop	Restrita / Internacional
3	1	Mariana Aydar	Onde Está Você	Nova Geração	MPB	Restrita / Internacional
4	1	Os Originais do Samba	Rapaz do Violão	Samba	Brasileira	Nacional
5	1	Maria Bethânia	O meu amor	MPB	MPB	Nacional
6	1	Novos Baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
7	1	Letrux	Hypnotized	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
8	1	Chico César	Onde estará o meu amor	MPB 90´s	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
9	1	Elza Soares	O canal	Samba	Mundo	Nacional
10	1	Curumin	Caixa Preta	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
11	1	Chico Science e Nação Zumbi	Maracatu Atômico	MPB 90´s / RTMA / Rock	Pop	Restrita / Internacional
12	1	Caetano Veloso	O Ciúme	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
13	1	Wilson Simonal	Mamãe passou açúcar em mim	MPB / Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
14	1	O Terno	Compromisso	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
15	1	Pepeu Gomes	Mil e uma Noites de Amor	MPB 70´s / Rock / Pop	MPB / Mundo	Nacional / Internacional
16	1	Cartola	Disfarça e Chora	Samba	Samba	Nacional
17	1	Toquinho e Vinícius de Moraes	Como dizia o poeta / Testamento / Para viver	Bossa Nova	Bossa Nova / MPB	Nacional
18	1	Jorge Ben Jor	Menina Mulher da Pele Preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
19	2	Gilberto Gil	Macapá	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
20	2	Dorival Caymmi	Na baixa do sapateiro	Samba	MPB	Restrita / Nacional
21	2	Céu	Varanda Suspensa	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
22	2	Caetano Veloso	You Don't Know Me	Tropicália	Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
23	2	Zeca Baleiro	Chão de Giz	MPB 90´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
24	2	Marisa Monte	Ainda Bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
25	2	Anelis Assumpção	Bola com os Amigos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
26	2	Elza Soares	Tenha pena de Mim	Samba	MPB	Nacional
27	2	Pepeu Gomes	Garota Dourada	MPB 70´s / Rock / Pop	Mundo	Nacional / Internacional
28	2	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional
29	3	Metá Metá	Obá Kossô	Nova Geração	Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
30	3	Johnny Hooker	Beija Flor	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
31	3	Céu	Malemolência	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
32	3	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
33	3	Chico Buarque	Tua Cantiga	MPB	MPB	Nacional
34	3	Cartola	Tive sim	Samba	Samba	Nacional
35	3	As Bahias e a Cozinha Mineira	Uma canção pra você	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
36	3	Filipe Catto	Flora da Idade	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
37	3	Caetano Veloso	You don´t Know Me	Tropicália	Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
38	3	Os Mutantes	A Minha Menina	Tropicália	MPB / Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
39	3	Gilberto Gil	Marina	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
40	3	Karina Buhr	Eu menti pra você	Nova Geração	Rock	Restrita / Internacional
41	3	Gal Costa	Minha Mãe	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
42	3	Marcelo Jeneci	Tudo bem, tanto faz	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
43	3	Casuarina	Retalhos de Cetim	Samba	Samba	Nacional
44	3	Nara Leão	O barquinho	Bossa Nova	MPB	Nacional
45	3	Chico César	Onde estará o meu amor	MPB 90´s	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
46	3	Curumin	Compacto	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
47	4	Ney Matogrosso	Poema	MPB 70´s	MPB	Nacional
48	4	Maria Bethânia	Carta de Amor	MPB	MPB	Nacional
49	4	Anelis Assumpção	Cê tá com tempo?	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
50	4	Otto	Lavanda	MPB 90´s / RTMA / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
51	4	Ivan Lins	Lembra de mim	MPB	Brasileira	Nacional / Internacional
52	4	Johnny Hooker	Alma Sebosa	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
53	4	Edu Lobo	Zanga, zangada	MPB	Jazz	Restrita / Nacional
54	4	Clara Nunes	Banho de Manjericão	Samba	Samba	Nacional
55	4	O Terno	Minas Gerais	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
56	4	João Bosco	A nível de ...	MPB 70´s	MPB	Nacional
57	4	Jorge Ben Jor	Menina mulher da pele preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
58	4	Di Melo	Kilario	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
59	4	Nação Zumbi	Cicatriz	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock / Brasileira	Restrita / Internacional
60	5	Itamar Assumpção	Fico Louco	MBP 70's / MPB 80´s / Rock / Pop	MPB	Nacional / Internacional
61	5	Novos Baianos	Tinindo Trincando	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
62	5	Marisa Monte	Ainda Bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
63	5	Sérgio Sampaio	Homem de Trinta	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
64	5	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
65	5	Marcelo Jeneci	Tempestade Emocional	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
66	5	Marcelo Camelo	Copacabana	Nova Geração / Rock	Brasileira	Nacional / Internacional
67	5	Letrux	Além de Cavalos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
68	5	Adoniran Barbosa	Trem das Onze	Samba	Samba / MPB	Nacional
69	5	Vander Lee	Retrato da vida	MPB 90´s	MPB / Romântico	Nacional
70	5	Gal Costa	Divino Maravilhoso	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
71	5	Jorge Ben Jor	Oba, lá vem Ela	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
72	5	Os Originais do Samba	Cadê Tereza??	Samba	Brasileira	Nacional
73	5	Nação Zumbi	Um Sonho	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock	Restrita / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
74	5	Roberta Sá	A vizinha do lado	Samba / Nova Geração	Brasileira	Nacional
75	5	Geraldo Azevedo	Ai que saudade d'ocê	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional
76	5	Ednardo	Maracatu Estrela Brilhante	MPB 70´s	Brasileira / Pop	Restrita / Nacional
77	5	Os Mutantes	A Minha Menina	Tropicália	MPB / Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
78	5	Mundo Livre S/A	Meu Esquema	MPB 90´s / RTMA / Rock	Mundo / Brasileira / MPB	Restrita / Nacional / Internacional
79	5	Cartola	Amor Proibido	Samba	Samba	Nacional
80	5	Arnaldo Antunes	Contato Imediato	Rock / MPB 90´s	MPB / Mundo	Nacional / Internacional
81	5	Filipe Catto	Rima Rica Frase Feita	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
82	5	Novos Baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
83	6	Gilberto Gil	Marina	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
84	6	Alceu Valença	Como dois animais	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional
85	6	Elis Regina e Tom Jobim	Só tinha de ser com você	MPB / Bossa Nova	Bossa Nova / MPB	Nacional
86	6	Belchior	Divina Comédia Humana	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
87	6	Caetano Veloso	Genipapo Absoluto	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
88	6	Marcelo Jeneci	Dar-te-ei	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
89	6	Elis e Ivan Lins	Vitoriosa	MPB	MPB	Nacional / Internacional
90	6	Teresa Cristina	Corra e olhe o céu	Samba	Brasileira	Nacional
91	6	Chico Buarque	Tua Cantiga	MPB	MPB	Nacional
92	6	Elza Soares	Luz Vermelha	Samba	Mundo	Nacional
93	6	Chico Science e Nação Zumbi	Rios, Pontes e Overdrives	MPB 90´s / RTMA / Rock	Brasileira	Restrita / Internacional
94	6	Marisa Monte	O que você quer saber de verdade	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
95	6	Ney Matogrosso	Poema	MPB 70´s	MPB	Nacional
96	6	Nana Caymmi	Resposta ao Tempo	MPB	Pop	Nacional
97	6	Erasmo Carlos	Mais um na multidão	Rock / MRN	MPB / Rock	Nacional / Internacional
98	7	Filipe Catto	Adoração	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
99	7	Marcelo Jeneci	Feito pra acabar	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
100	7	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
101	7	Caetano Veloso	Sonhos	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
102	7	Djavan	Retrato da vida	MPB 70´s	Pop	Restrita / Nacional / Internacional
103	7	Jorge Ben Jor	Menina mulher da pele preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
104	7	Clara Nunes	Ijexá	Samba	Samba	Nacional
105	7	Chico César	Onde estará o meu amor	MPB 90´s	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
106	7	Belchior	Alucinação	MPB 70´s	MPB / Pop	Restrita / Nacional / Internacional
107	7	Luiz Melodia	Objeto H	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
108	7	Chico Buarque	Construção	MPB	Pop	Nacional
109	7	Fino Coletivo	Minha menina bonita	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
110	7	Novos Baianos	Tinindo trincando	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
111	7	Os Originais do Samba	Bacubufo no Caterêfofo	Samba	Brasileira	Nacional
112	7	Oswaldo Montenegro	O perfume da memória	MPB 70´s	Trilha Sonora	Nacional
113	7	Gilberto Gil	Ladeira da preguiça	Tropicália	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
114	7	Tim Maia	No caminho do bem	Soul / Funk	Latino	Nacional / Internacional
115	8	Caetano Veloso	If you hold a stone	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
116	8	Jorge Ben Jor	Oba, lá vem ela	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
117	8	Sérgio Sampaio	Que loucura	MPB 70´s	Brasileira	Nacional / Internacional
118	8	As Bahias e a Cozinha Mineira	Uma canção pra você	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
119	8	Nação Zumbi	Um sonho	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock	Restrita / Internacional
120	8	Baiana System	Água	Nova Geração	Pop / Rock	Restrita / Internacional
121	8	Lenine	Simples Assim	MPB 80´s	MPB	Restrita / Internacional
122	8	Oswaldo Montenegro	Lua e Flor	MPB 70´s	MPB	Nacional
123	8	Zeca Baleiro	O amor viajou	MPB 90´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
124	8	Cartola	Tive Sim	Samba	Samba	Nacional
125	8	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional
126	8	Luiz Melodia	Objeto H	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
127	8	Os Originais do Samba	Do lado direito da rua direita	Samba	Brasileira	Nacional
128	8	Marisa Monte	Ainda Bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
129	8	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
130	8	Johnny Hooker	Coração e Manteiga de Garrafa	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
131	9	Academia da Berlinda	Yayá	MRN / RTMA / RTMLA	Latino	Restrita / Internacional
132	9	Filipe Catto	Roupa do Corpo	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
133	9	Fernanda Takai	Diz que fui por aí	Rock / Pop	MPB	Nacional / Internacional
134	9	Los Hermanos	Samba a dois	Rock	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
135	9	Caetano Veloso	If you hold a stone	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
136	9	Otto	Lavanda	MPB 90´s / RTMA / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
137	9	O Terno	Culpa	Nova Geração	Rock / Indie Pop	Nacional / Internacional
138	9	Johnny Hooker	Alma Sebosa	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
139	9	Arnaldo Antunes	Grão de Amor	Rock / MPB 90´s	MPB / Latino	Nacional / Internacional
140	9	Djavan	Retrato da Vida	MPB 70´s	Pop	Restrita / Nacional / Internacional
141	9	Tim Maia	No caminho do Bem	Soul / Funk	Latino	Nacional / Internacional
142	9	Céu	Arrastar-te-ei	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
143	9	Os Originais do Samba	Enlouqueci	Samba	Brasileira	Nacional
144	9	Trupe Chá de Boldo	Parque do Bixiga	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
145	9	Luiz Gonzaga	Riacho do Navio	RTMA	Brasileira	Restrita
146	9	Belchior	Divino Comédia Humana	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
147	9	Os Mutantes	Ando meio desligado	Tropicália	Brasileira / Pop	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
148	9	Anelis Assumpção	Cé tá com tempo?	Nova Geração	Mundo / Latino	Nacional / Internacional
149	9	Maria Rita	Cria	Nova Geração	MPB	Nacional
150	9	Adriana Calcanhoto	Esquadros	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
151	9	Erasmo Carlos	Além do Horizonte	Rock / MRN	MPB	Nacional / Internacional
152	9	Filipe Catto	Eu te amo	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
153	9	Curumin	Compacto	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
154	9	Mallu Magalhães	Você não presta	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
155	9	Mariana Aydar	Onde está você	Nova Geração	MPB	Restrita / Internacional
156	9	Sérgio Sampaio	Cada lugar na sua coisa	MPB 70´s	Brasileira	Nacional / Internacional
157	10	Tom Zé	Vai (menina amanhã de manhã)	Tropicália	Brasileira	Nacional
158	10	Ney Matogrosso	Sorte	MPB 70´s	MPB	Nacional
159	10	Gilberto Gil	Sarará Miolo	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
160	10	Filipe Catto	Eu te amo	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
161	10	Os Originais do Samba	Esperanças Perdidas	Samba	Brasileira	Nacional
162	10	Nana Caymmi	Resposta ao tempo	MPB	Pop	Nacional
163	10	Wilson Simonal	Balanço zona sul	MPB / Soul / Funk	MPB / Pop	Nacional / Internacional
164	10	Mariene de Castro	Orixá de Frente	Samba	Samba	Restrita / Nacional
165	10	Geraldo Azevedo	Dia Branco	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional
166	10	Caetano Veloso	You don´t know me	Tropicália	Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
167	10	Novos Baianos	Preta Pretinha	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
168	10	Nara Leão	Diz que fui por aí	Bossa Nova	MPB	Nacional
169	10	Belchior	Divina Comédia Humana	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
170	10	Céu	Cangote	Nova Geração	MPB / Brasileira / Mundo	Nacional / Internacional
171	10	Alceu Valença	Noite de São João	MPB 70´s	Brasileira	Restrita / Nacional
172	10	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional
173	10	Anelis Assumpção	Bola com os amigos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
174	10	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
175	11	Clara Nunes	Banho de manjericão	Samba	Samba	Nacional
176	11	Filipe Catto	Adoração	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
177	11	Baiana System	Lucro	Nova Geração	Indie Pop / Indie Rock	Restrita / Internacional
178	11	Vanguart	Demorou pra ser	Nova Geração	Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
179	11	Gilberto Gil	Está na cara, está na cura	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
180	11	Djavan	Capim	MPB 70´s	Pop	Restrita / Nacional / Internacional
181	11	Zeca Baleiro	Comigo	MPB 90´s	Salsa e Tropical	Restrita / Nacional / Internacional
182	11	Jorge Ben Jor	Menina mulher da pele preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
183	11	Luiz Gonzaga	Adeus Pernambuco	RTMA	Brasileira / Mundo	Restrita
184	11	Wilson Simonal	Zazueira	MPB / Soul / Funk	MPB / Samba	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
185	11	Cartola	Tive sim	Samba	Samba	Nacional
186	11	Mart'nália	Cabide	Samba	MPB / Samba	Nacional
187	11	Tim Maia	Que beleza	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
188	11	O Terno	Vamos assumir	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
189	11	Céu	A nave vai	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
190	11	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
191	11	As Bahias e a Cozinha Mineira	Uma canção pra você	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
192	11	Fino Coletivo	Minha menina bonita	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
193	11	Anelis Assumpção	Cé tá com tempo?	Nova Geração	Mundo / Latino	Nacional / Internacional
194	11	Vanessa da Matta	Nossa canção	MPB 90´s	Brasileira	Nacional / Internacional
195	11	Nação Zumbi	Um sonho	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock	Restrita / Internacional
196	11	Paulinho da Viola	Amor é assim	Samba	Samba	Nacional
197	11	Mallu Magalhães	Guanabara	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
198	11	Vanguart	Estive	Nova Geração	Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
199	11	Os Originais do Samba	Bacubufo no Caterêfofo	Samba	Brasileira	Nacional
200	11	Tom Zé e O Terno	Papa perdoa Tom Zé	Tropicália / Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
201	11	Lô Borges	Um girassol da cor do seu cabelo	MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
202	11	Gilberto Gil	Andar com fé	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
203	11	Luiz Gonzaga	Vem morena	RTMA	Brasileira	Restrita
204	11	Novos baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
205	12	O Terno	E no final	Nova Geração	Indie Pop	Nacional / Internacional
206	12	Luiz Melodia	Objeto H	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
207	12	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
208	12	Johnny Hooker	Você ainda pensa?	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
209	12	Fafá de Belém	Alinhamento energético	MPB 70´s / MRN	MPB	Restrita / Nacional
210	12	Gilberto Gil	Ladeira da preguiça	Tropicália	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
211	12	Os Originais do Samba	Despertar do lavador	Samba	Brasileira	Nacional
212	12	Rita Lee	Lança perfume	Tropicália / Rock	MPB / Pop	Nacional / Internacional
213	12	Anelis Assumpção, Céu, Thalma de Freitas	Receita rápida	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
214	12	Tulipa Ruiz	Efêmera	Nova Geração	MPB / Pop	Nacional / Internacional
215	12	Mombojó	Deixe-se acreditar	Nova Geração / Samba / Rock	Mundo	Restrita / Internacional
216	12	Marisa Monte	Não é fácil	MPB 80´s	Pop	Nacional / Internacional
217	12	Filipe Catto	Saga	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
218	12	Ney Matogrosso e Pedro Luís e a Parede	Transpiração	MPB 70´s / MPB 90´s	MPB	Nacional
219	12	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
220	12	Tom Zé e O Terno	Papa perdoa Tom Zé	Tropicália / Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
221	12	Os Mutantes	A Minha Menina	Tropicália	MPB / Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
222	12	Fernanda Takai	Diz que fui por aí	Rock / Pop	MPB	Nacional / Internacional
223	12	Céu	Malemolência	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
224	12	Wilson Simonal	Balanço zona sul	MPB / Soul / Funk	MPB / Pop	Nacional / Internacional
225	12	Adriana Calcanhoto	Esquadros	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
226	12	Fafá de Belém	Nuvem de Lágrimas	MPB 70´s / MRN	Brasileira / MPB	Restrita / Nacional
227	12	As Bahias e a Cozinha Mineira	Uma canção pra você	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
228	12	João Bosco	Corsário	MPB 70´s	Samba / Bossa Nova	Nacional
229	12	Di Melo	Kilario	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
230	12	Marcelo Jeneci	Pra sonhar	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
231	12	Sérgio Sampaio	Uma quase mulher	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
232	13	Filipe Catto	Nescafé	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
233	13	Tulipa Ruiz	Efêmera	Nova Geração	MPB / Pop	Nacional / Internacional
234	13	Lô Borges	Um girassol da cor do seu cabelo	MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
235	13	Tim Maia	Que Beleza	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
236	13	Céu	Malemolência	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
237	13	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
238	13	João Bosco	Corsário	MPB 70´s	Samba / Bossa Nova	Nacional
239	13	Marcelo Jeneci	Jardim do Éden	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
240	13	Alice Caymmi	Tudo o que for leve	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
241	13	Johnny Hooker	Poeira das Estrelas	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
242	13	Mallu Magalhães	Guanabara	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
243	13	Caetano Veloso	O Ciúme	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
244	13	Fino Coletivo	Bravo Mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
245	13	Novos Baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
246	13	Wilson Simonal	Balanço zona Sul	MPB / Soul / Funk	MPB / Pop	Nacional / Internacional
247	13	As Bahias e a Cozinha Mineira	Uma canção pra você	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
248	13	Nana Caymmi	Suave Veneno	MPB	MPB / Pop	Nacional
249	13	Nação Zumbi	Um sonho	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock	Restrita / Internacional
250	13	Marisa Monte	Ainda Bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
251	13	Nara Leão	Diz que fui por aí	Bossa Nova	MPB	Nacional
252	13	Chico Science e Nação Zumbi	Rios, pontes e overdrives	MPB 90´s / RTMA / Rock	Brasileira	Restrita / Internacional
253	13	Zeca Baleiro	O amor viajou	MPB 90´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
254	13	Filipe Catto	Rima rica frase feita	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
255	13	Gal Gosta	Divino Maravilhoso	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
256	13	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
257	13	Luiz Melodia	Magrelinha	MPB 70´s	MPB / Pop	Nacional / Internacional
258	13	Belchior	Divina Comédia Humana	MPB 70´s	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
259	13	Jorge Ben Jor	Oba, lá vem ela	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
260	14	Tom Zé e O Terno	Papa perdoa Tom Zé	Tropicália / Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
261	14	Sérgio Sampaio	Eu quero é botar meu bloco na rua	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
262	14	Dorival Caymmi	Na baixa do sapateiro	Samba	MPB	Restrita / Nacional
263	14	Os Originais do Samba	Esperanças perdidas	Samba	Brasileira	Nacional
264	14	Os Mutantes	A hora e a vez do cabelo nascer	Tropicália	Brasileira / Pop	Nacional / Internacional
265	14	João Bosco	A nível de ...	MPB 70´s	MPB	Nacional
266	14	Filipe Catto	Nescafé	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
267	14	Tulipa Ruiz	Efêmera	Nova Geração	MPB / Pop	Nacional / Internacional
268	14	Lô Borges	Um girassol da cor do seu cabelo	MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
269	14	Fino Coletivo	Bravo Mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
270	14	Os Originais do Samba	Canto Chorado	Samba	Brasileira	Nacional
271	14	Karina Buhr	Dragão	Nova Geração	MPB	Restrita / Internacional
272	14	Tim Maia	No caminho do bem	Soul / Funk	Latino	Nacional / Internacional
273	14	Tulipa Ruiz	Game	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
274	14	Vanguart	Demorou pra ser	Nova Geração	Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
275	14	Casuarina	Ponto de vista	Samba	Samba	Nacional
276	14	Luedji Luna	Asas	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional
277	14	Mallu Magalhães	Será que um dia	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
278	14	Marisa Monte	Ainda bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
279	14	Lenine	Leve e suave	MPB 80´s	MPB	Restrita / Internacional
280	14	Marcelo Jeneci	Feito pra acabar	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
281	14	Jorge Ben Jor	Menina mulher da pele preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
282	14	Chico Buarque	Futuros Amantes	MPB	MPB / Brasileira	Nacional
283	14	Curumin	Bambora	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
284	14	Alice Caymmi	Louca	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
285	14	Novos Baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
286	15	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
287	15	Gilberto Gil	Back in Bahia	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
288	15	Os Originais do Samba	Tereza	Samba	Brasileira	Nacional
289	15	Caetano Veloso	Elegia	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
290	15	Jorge Ben Jor	Oba, lá vem ela	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
291	15	Fino Coletivo	Bravo Mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
292	15	Sérgio Sampaio	Cada lugar na sua coisa	MPB 70´s	Brasileira	Nacional / Internacional
293	15	Baiana System	Lucro	Nova Geração	Indie Pop / Indie Rock	Restrita / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
294	15	Alice Caymmi	Eu te avisei	Nova Geração	Pop / MPB	Nacional / Internacional
295	15	Elis Regina	O bêbado e a equilibrista	MPB	MPB	Nacional
296	15	Jards Macalé	Vapor Barato	Tropicália	Pop / Brasileira	Nacional / Internacional
297	15	Jackson do Pandeiro	Mana, cadê meu boi	Samba	Forró	Restrita
298	15	Elza Soares	Tenha pena de mim	Samba	MPB	Nacional
299	15	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
300	15	Filipe Catto	Gardênia Branca	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
301	15	Chico Buarque	Não sonho mais	MPB	Pop	Nacional
302	15	Nana Caymmi	Resposta ao tempo	MPB	Pop	Nacional
303	15	Zeca Baleiro	Telegrama	MPB 90´s	Pop Espanhol / Latino	Restrita / Nacional / Internacional
304	15	Clara Nunes	Tristeza pé no chão	Samba	Samba	Nacional
305	15	Di Melo	Kilario	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
306	16	Johnny Hooker	Touro	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
307	16	O Terno	O bilhete	Nova Geração	Indie Pop	Nacional / Internacional
308	16	Céu	Varanda Suspensa	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
309	16	Os Originais do Samba	Do lado direito da rua direita	Samba	Brasileira	Nacional
310	16	Anelis Assumpção	Sonhando	Nova Geração	Mundo / Brasileira	Nacional / Internacional
311	16	Mahmundi	Qual é a sua	Nova Geração	R&B / Soul	Nacional / Internacional
312	16	Caetano Veloso	Sonhos	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
313	16	Baiana System	Duas cidades	Nova Geração	Indie Rock	Restrita / Internacional
314	16	Fino coletivo	Minha menina bonita	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
315	16	Alice Caymmi	Meu recado	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
316	16	Tim Maia	Réu Confesso	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
317	16	Marcelo Jeneci	Feita pra acabar	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
318	16	Karina Buhr	Em menti pra você	Nova Geração	Rock	Restrita / Internacional
319	16	Chico Buarque	Futuros Amantes	MPB	MPB / Brasileira	Nacional
320	16	Johnny Hooker	Flutua	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
321	16	Adriana Calcanhoto	Esquadros	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
322	16	Paulinho Moska	Namora Comigo	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
323	16	Erasmo Carlos	Gente Aberta	Rock / MRN	Pop	Nacional / Internacional
324	16	Os Mutantes	Dia 36	Tropicália	Pop / Brasileira	Nacional / Internacional
325	17	Filipe Catto	Boulevard of broken dreams	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
326	17	Mart'nália	Entretanto	Samba	Pagode	Nacional
327	17	Adriana Calcanhoto	Vambora	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
328	17	Marisa Monte	Ainda bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
329	17	Os Mutantes	A Minha Menina	Tropicália	MPB / Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
330	17	Céu	Malemolência	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
331	17	Anelis Assumpção	Bola com os amigos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
332	17	Serena Assumpção	Obaluiê	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
333	17	Mariene de Castro	Prece de pescador	Samba	Samba	Restrita / Nacional
334	17	Johnny Hooker	Alma sebosa	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
335	17	Fino coletivo	Minha menina bonita	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
336	17	Caetano Veloso	Badauê	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
337	17	Elba Ramalho, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo	Saga da Asa Branca	MPB 70´s	Forró	Restrita / Nacional
338	17	Elza Soares	Luz vermelha	Samba	Mundo	Nacional
339	17	Marcelo Jeneci	Nada a ver	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
340	17	Nara Leão	Diz que fui por aí	Bossa Nova	MPB	Nacional
341	17	Di Melo	Pernalonga	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
342	17	Jorge Ben Jor	Magnólia	MPB / Tropicália	Pop	Nacional / Internacional
343	17	Vanguart	Demorou pra ser	Rock / Folk	Brasileira / Rock	Nacional / Internacional
344	18	Adoniran Barbosa	Véspera de Natal	Samba	Samba	Nacional
345	18	Gilberto Gil	Toda menina baiana	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
346	18	Clara Nunes	Tristeza pé no chão	Samba	Samba	Nacional
347	18	Os Originais do Samba	Bacubufo no Caterêfofo	Samba	Brasileira	Nacional
348	18	Marisa Monte	Amor I love you	MPB 80´s	Pop	Nacional / Internacional
349	18	Marina Lima	Pessoa	MPB 70'S / Pop / Rock	MPB / Pop	Nacional / Internacional
350	18	Os Mutantes	2001	Tropicália	Pop	Nacional / Internacional
351	18	Novos baianos	A menina dança	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
352	18	Jorge Mautner	Bolinhas de gude	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
353	18	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
354	18	Anelis Assumpção	Sonhando	Nova Geração	Mundo / Brasileira	Nacional / Internacional
355	18	O Terno	Atrás / Além	Nova Geração	Indie Pop	Nacional / Internacional
356	18	Caetano Veloso	Sonhos	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
357	18	Mariene de Castro	Impossível acreditar que perdi você	Samba	Samba	Restrita / Nacional
358	18	João Bosco	Corsário	MPB 70´s	Samba / Bossa Nova	Nacional
359	18	Luiz Melodia	Objeto H	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
360	18	Filipe Catto	Johnny, Jack e Jameson	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
361	18	Dorival Caymmi	Na baixa do sapateiro	Samba	MPB	Restrita / Nacional
362	18	Paulinho da Viola	Roendo as unhas	Samba	Samba	Nacional
363	19	Ney Matogrosso	Sorte	MPB 70´s	MPB	Nacional
364	19	Baiana System	Lucro	Nova Geração	Indie Pop / Indie Rock	Restrita / Internacional
365	19	Wilson Simonal	Tributo a Martin Luther King	MPB / Soul / Funk	MPB / Pop	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
366	19	Gilberto Gil	Acertei no Milhar	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
367	19	Dorival Caymmi	A preta do acarajé	Samba	Samba	Restrita / Nacional
368	19	Filipe Catto	Faz parar	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
369	19	Luedji Luna	Asas	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional
370	19	O Terno	Volta	Nova Geração	Rock	Nacional / Internacional
371	19	Cartola	Ordenes e farei	Samba	Samba	Nacional
372	19	Mombojó	Hortelã	Nova Geração / Samba / Rock	Alternativo	Restrita / Internacional
373	19	Tulipa Ruiz	Sushi	Nova Geração	MPB / Pop	Nacional / Internacional
374	19	Chico Buarque	Apesar de você	MPB	MPB / Pop	Nacional
375	19	Céu	Cangote	Nova Geração	MPB / Brasileira / Mundo	Nacional / Internacional
376	19	Elba Ramalho, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo	Banquete dos signos	MPB 70´s	Pop	Restrita / Nacional
377	19	Di Melo	Kilario	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
378	19	Jorge Ben Jor	Menina mulher da pele preta	MPB / Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
379	19	Erasmo Carlos	Mais um na multidão	Rock / MRN	MPB / Rock	Nacional / Internacional
380	19	Ângela Rô Rô	Amor meu grande amor	MPB 70´s / MRN / Blues	Pop	Nacional / Internacional
381	19	Mart'nália	Chega	Samba	Samba	Nacional
382	19	Fino coletivo	Bravo mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
383	19	Os Originais do Samba	Cadê Tereza?	Samba	Brasileira	Nacional
384	19	Anelis Assumpção	Bola com os amigos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
385	19	Ana Cañas	Rock and Roll	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
386	20	Chico Science e Nação Zumbi	Rios, pontes e overdrives	MPB 90´s / RTMA / Rock	Brasileira	Restrita / Internacional
387	20	Edu Lobo	Zanga, zangada	MPB	Jazz	Restrita / Nacional
388	20	Fino Coletivo	Bravo mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
389	20	Erasmo Carlos	Mane João	Rock / MRN	Pop	Nacional / Internacional
390	20	Marcelo Jeneci	Oxente	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
391	20	Luedji Luna	Asas	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional
392	20	Academia da Berlinda	Dorival	MRN / RTMA / RTMLA	MPB / Latino	Restrita / Internacional
393	20	Pepeu Gomes	Eu também quero beijar	MPB 70´s / Rock / Pop	Brasileira	Nacional / Internacional
394	20	Filipe Catto	Torrente	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
395	20	Gal Costa	Sublime	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
396	20	Moreno Veloso	Deusa do Amor	Nova Geração	Mundo / Brasileira	Nacional / Internacional
397	20	Anelis Assumpção	Segunda a Sexta	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
398	20	Gilberto Gil e Roberta Sá	Afogamento	Samba / Nova Geração / Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
399	21	Edu Lobo e Maria Bethânia	Sinherê	MPB	MPB	Restrita / Nacional
400	21	Belchior	Sujeito de sorte	MPB 70´s	MPB / Pop	Restrita / Nacional / Internacional
401	21	Otto	Lavanda	MPB 90´s / RTMA / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
402	21	Os Originais do Samba	Cadê Tereza??	Samba	Brasileira	Nacional
403	21	Elza Soares	Tenha pena de mim	Samba	MPB	Nacional
404	21	Tulipa Ruiz	Efêmera	Nova Geração	MPB / Pop	Nacional / Internacional
405	21	Tim Maia	Gostava tanto de você	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
406	21	Ângela Rô Rô	Amor meu grande amor	MPB 70´s / MRN / Blues	Pop	Nacional / Internacional
407	21	Luiz Melodia	Pérola Negra	MPB 70´s	MPB / Pop	Nacional / Internacional
408	21	Lenine	Simples Assim	MPB 80´s	MPB	Restrita / Internacional
409	21	Adriana Calcanhoto	Vambora	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
410	21	Curumin	Selvage	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
411	21	As Bahias e a Cozinha Mineira	A isca	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
412	21	Alceu Valença	Noite de São João	MPB 70´s	Brasileira	Restrita / Nacional
413	21	Filipe Catto	20 e poucos anos	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
414	21	Arnaldo Antunes	Contato Imediato	Rock / MPB 90´s	MPB / Mundo	Nacional / Internacional
415	21	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional
416	21	Sérgio Sampaio	Cada lugar na sua coisa	MPB 70´s	Brasileira	Nacional / Internacional
417	21	Di Melo	Kilario	Soul / Funk	Soul / Brasileira	Nacional / Internacional
418	21	Casuarina	Certidão	Samba	Samba	Nacional
419	21	Gilberto Gil	Back in Bahia	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
420	21	Mombojó	Hortelã	Nova Geração / Samba / Rock	Alternativo	Restrita / Internacional
421	21	Lô Borges	Um girassol da cor do seu cabelo	MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
422	22	Filipe Catto	Como um raio	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
423	22	Fino coletivo	Bravo Mar	Samba / Pop / MEP / Funk	MPB	Nacional / Internacional
424	22	Céu	Varanda suspensa	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
425	22	Ney Matogrosso	Sorte	MPB 70´s	MPB	Nacional
426	22	Mariana Aydar	Pras bandas de lá	Nova Geração	MPB	Restrita / Internacional
427	22	Milton Nascimento	Trastevere	MPB / MBP 70's / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
428	22	Lô Borges	Tudo que você podia ser	MBP 70's / Rock	MPB	Nacional / Internacional
429	22	Jorge Mautner	Bolinhas de gude	Tropicália	MPB	Nacional / Internacional
430	22	Renata Rosa	Laranjeira	RTMA	Mundo	Restrita / Internacional
431	22	Anelis Assumpção	Cê tá com tempo?	Nova Geração	Mundo	Nacional / Internacional
432	22	Karina Buhr	Eu menti pra você	Nova Geração	Rock	Restrita / Internacional
433	22	Tim Maia	Réu Confesso	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
434	22	Gilberto Gil	Está na cara, está na cura	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
435	22	Maria Bethânia	Carta de amor	MPB	MPB	Nacional
436	22	Trupe chá de boldo	Cine espacial	Nova Geração	Disco	Nacional / Internacional
437	22	Nara Leão	Carcará	MPB	MPB / Pop	Nacional
438	22	Paulinho da Viola	Roendo as unhas	Samba	Samba	Nacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
439	22	Wilson Simonal	Dingue li bangue	MPB / Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
440	22	Adriana Calcanhoto	Devolva-me	MPB 90´s	MPB	Nacional
441	23	Tom Zé e O Terno	Papa perdoa Tom Zé	Tropicália / Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
442	23	Filipe Catto	Eu te amo	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
443	23	Jards Macalé e Tim Bernardes	Buraco da consolação	Tropicália / Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
444	23	Toquinho e Vinícius de Moraes	Como dia o poeta	Bossa Nova	Bossa Nova	Nacional
445	23	Os Originais do Samba	Bacubufo no Caterêfofo	Samba	Brasileira	Nacional
446	23	Erasmo Carlos	Mulher	Rock / MRN	MPB / Rock	Nacional / Internacional
447	23	Curumin	Bambora	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
448	23	Céu	Malemolência	Nova Geração	MPB / Brasileira	Nacional / Internacional
449	23	Milton Nascimento	Fazenda	MPB / MBP 70's / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
450	23	Chico Science e Nação Zumbi	Rios, Pontes e Overdrives	MPB 90´s / RTMA / Rock	Brasileira	Restrita / Internacional
451	23	Paulinho Moska	Namora comigo	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
452	23	Karina Buhr	Dragão	Nova Geração	MPB	Restrita / Internacional
453	23	Itamar Assumpção	Penso logo sinto	MBP 70's / MPB 80´s / Rock/ Pop	MPB	Nacional / Internacional
454	23	Roberta Sá	Samba de um minuto	Samba / Nova Geração	MPB	Nacional
455	23	Ney Matogrosso	Oração	MPB 70´s	MPB	Nacional
456	23	Beth Carvalho	Bota lenha na fogueira	Samba	Samba	Nacional
457	24	Jorge Ben Jor	Mas, que nada	MPB / Tropicália	Bossa Nova / Pop	Nacional / Internacional
458	24	Mariene de Castro	Prece de pescador	Samba	Samba	Restrita / Nacional
459	24	Milton Nascimento	Saudade dos aviões da Panair	MPB / MBP 70's / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
460	24	Mundo Livre	Meu esquema	MPB 90´s / RTMA / Rock	Mundo / Brasileira / MPB	Restrita / Nacional / Internacional
461	24	Mart'nália	Chega	Samba	Samba	Nacional
462	24	Letrux	Além de cavalos	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
463	24	João Bosco	Casa de Marimbondo	MPB 70´s	MPB	Nacional
464	24	Filipe Catto	Torrente	Nova Geração	Brasileira	Nacional / Internacional
465	24	Cartola	Ordenes e farei	Samba	Samba	Nacional
466	24	Marcelo Camelo	Meu amor é teu	Nova Geração / Rock	MPB	Nacional / Internacional
467	24	Clara Nunes	Ijexá	Samba	Samba	Nacional
468	24	Tim Maia	Réu Confesso	Soul / Funk	MPB	Nacional / Internacional
469	24	Mombojó	Hortelã	Nova Geração / Samba / Rock	Alternativo	Restrita / Internacional
470	24	Nação Zumbi	Um sonho	MPB 90´s / RTMA / Rock	Rock	Restrita / Internacional
471	24	Beto Guedes	Canção do Novo Mundo	MBP 70's / Rock	MPB	Nacional / Internacional
472	24	O Terno	Atrás / Além	Nova Geração	Indie Pop	Nacional / Internacional
473	24	Edu Lobo	O tempo e o rio	MPB	MPB	Restrita / Nacional
474	25	Os Tincoãs	Chão da Verdade	RTMA	Pop	Restrita
475	25	João Cavalcanti	Quando você deixar	Samba	Pagode	Nacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
476	25	Alzira E	Sei dos Caminhos	MBP 70's / MPB 80´s / Rock/ Pop	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
477	25	Caetano Veloso	O Ciúme	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
478	25	Kadu Viana	Say Something	Nova Geração / Pop	Pop	Nacional / Internacional
479	25	Os Tincoãs	Cordeiro de Nanã	RTMA	MPB / Pop	Restrita
480	25	Caetano Veloso	Triste Bahia	Tropicália	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
481	25	Caetano Veloso	It´s a long way	Tropicália	MPB / Mundo	Restrita / Nacional / Internacional
482	25	Chico Buarque	Futuros Amantes	MPB	MPB / Brasileira	Nacional
483	25	Belchior	Coração Selvagem	MPB 70´s	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
484	25	Adriana Calcanhoto	Vambora	MPB 90´s	MPB / Brasileira	Nacional
485	25	Los Sebosos Postizos	O telefone tocou novamente	MPB / MPB 70´S/ Rock / MEP	Rock	Nacional / Internacional
486	25	Zélia Duncan	Catedral	MPB 90´s	Brasileira / Pop	Nacional / Internacional
487	25	Kleiton & Kledir	Fonte da Saudade	MPB 80´s	MPB	Restrita / Nacional
488	25	Secos & Molhados	Rosa de Hiroshima	MPB 70´s	MPB	Nacional / Internacional
489	25	Arnaldo Antunes	Contato Imediato	Rock / MPB 90´s	MPB / Mundo	Nacional / Internacional
490	25	Milton Nascimento	Morro Velho	MPB / MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
491	25	Guinga	Impressionados	Samba	MPB / Brasileira	Nacional
492	25	João Bosco	Incompatibilidade de Gênios	MPB 70´s	MPB	Nacional
493	25	Almir Guineto	Insentato Destino	Samba	Pagode	Nacional
494	25	Elza Soares	Luz Vermelha	Samba	Mundo	Nacional
495	25	Johnny Hooker	Alma sebosa	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
496	25	Milton Nascimento	Paula e Bebeto	MPB / MBP 70's / Rock	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
497	25	Caetano Veloso	Reconvexo	Tropicália	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
498	25	Gilberto Gil	Acertei no Milhar	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
499	25	Vanessa da Matta	Gente Feliz	MPB 90´s	MPB	Nacional / Internacional
500	25	Silva e Illy	Nós dois aqui	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
501	26	Caetano Veloso	Reconvexo	Tropicália	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
502	26	Pedro Morais	A fúria do infinito	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
503	26	Diego Moraes	Não recomendado	Nova Geração	Pop	Nacional / Internacional
504	26	Johnny Hooker	Flutua	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
505	26	Elis Regina e Tom Jobim	Só tinha de ser com você	MPB	Bossa Nova / MPB	Nacional
506	26	Gilberto Gil	Escurinho	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
507	26	Milton Nascimento	Bridges	MPB / MBP 70's / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
508	26	Milton Nascimento	O que será	MPB / MBP 70's / Rock	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
509	26	Johnny Hooker	Caetano Veloso	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
510	26	Ná Ozzetti	Sua Estupidez	MBP 70's / MPB 80´s / Rock/ Pop	Brasileira	Nacional
511	26	Graveola	Dois lados da canção	Nova Geração	MPB	Nacional / Internacional
512	26	Erasmo Carlos	Gente Aberta	Rock / MRN	Pop	Nacional / Internacional

Nº	Dia	Intérprete	Canção	Tags Tradição	Tags Apple Music	Tags Vertente Cultural (Artista)
513	26	Cézar Mendes	Até o fim	MPB 90´s	MPB	Nacional / Internacional
514	26	Sá e Guarabira	Espanhola	MPB 70´s	MPB / Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
515	26	Grupo Revelação	Grades do Coração	Samba	Pagode	Nacional
516	26	Serena Assumpção, Filipe Catto	Obaluiê	Nova Geração	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
517	26	Johnny Hooker	Beija Flor	Nova Geração	Brasileira	Restrita / Nacional / Internacional
518	26	Tunai	Frisson	MPB 80´s	MPB	Nacional
519	26	Fábio Júnior	Só você	MRN	Brasileira / Pop	Nacional / Internacional
520	26	Marcos Valle	Samba Fatal	Bossa Nova	Pop	Nacional / Internacional
521	26	Elis Regina	O bêbado e a equilibrista	MPB	MPB	Nacional
522	26	Rumo	Canção Bonita	MBP 70's / MPB 80´s / Rock/ Pop	MPB	Nacional
523	26	Vinícius de Moraes	Samba da benção	Bossa Nova	Bossa Nova / MPB	Nacional
524	26	Luíza Possi	Folhetim	Nova Geração / Pop	Alternativo / Pop	Nacional / Internacional
525	26	Diego Moraes	Demodê	Nova Geração	Blues / Pop	Nacional / Internacional
526	26	Marisa Monte	Ainda bem	MPB 80´s	MPB	Nacional / Internacional
527	26	Caetano Veloso	Elegia	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional
528	26	Gilberto Gil	Sarará Miolo	Tropicália	MPB	Restrita / Nacional / Internacional