

**VOZ-MELODIA:
UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM DO CENTRO DE SIGNIFICAÇÕES DA CANÇÃO**

**SPEECH-MELODY:
A PROPOSAL OF APPROACH TO THE CENTER OF SONG MEANINGS**

Judson Gonçalves de Lima³⁷

Resumo: Partindo do princípio de que as abordagens da Canção derivadas de teorias estritamente musicais ou estritamente poético-literárias apresentam resultados de compreensão parcial, apresentamos neste artigo o conceito de voz-melodia que – excluindo neste resumo, mas desenvolvido no corpo do artigo, os detalhes de sua elaboração – definimos como a voz realizada em *performance* que transporta, além dos elementos vocais, uma melodia *cantabile* cujo texto é compreensível. Fundamentado, sobretudo, na contribuição teórica de Paul Zumthor acerca das poéticas da oralidade, objetivamos apontar para os elementos significativos da canção (como a melodia e o texto) unificados e transmitidos em *performance*. Talvez assim, possamos contribuir para a elaboração de um campo de estudos para a "pequena tradição" (no dizer de Marcos Napolitano) da canção brasileira, tentando encontrar um centro de significações que não é nem apenas musical e nem apenas poético.

Palavras-chave: voz-melodia; Paul Zumthor; poesia oral.

Abstract: Assuming that the Song's approaches derived of theories strictly musical or strictly poetic-literary present results of partial understanding, this article presents the concept of speech-melody - except in this abstract, but developed in the article, the details of their development - defined as the voice realized in performance that held in carrying, besides the vocal elements, cantabile melody whose text is understandable. Based mainly on theoretical contribution of Paul Zumthor on the poetics of orality, the objective is point to the significant elements of the song (like the melody and the text) unified and transmitted in performance. Maybe then, we can contribute to the development of a field of study for the "little tradition" (in the words of Marcos Napolitano) Brazilian song, trying to find a center of meaning that is neither just musical and nor just poetic.

Key-Words: voice-melodia; Paul Zumthor; oral poetry.

Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe. Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes.

Ruth Finnegan (2008, p. 15).

A canção estava, na década de 1930, se comunicando e buscando comunicação ainda mais ampla, em frutífera parceria – deste ponto de vista – com a indústria cultural em expansão. Em tese de doutorado³⁸ defendida recentemente, tentamos

³⁷ Prof. Dr. de Música e Arte educação da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. E-mail: jucalima@gmail.com.

³⁸ LIMA, Judson G. de. **Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)**. Universidade Federal do Paraná, Programa de pós graduação em letras. Curitiba, Paraná, 2013. Orientação Prof. Dr. Luís Camargo Bueno. Para conhecer o trabalho acesse:

apontar (aproveitando sugestão deixada por Wisnik³⁹) alguns elementos que fazem da canção um recado telúrico-anímico-corporal e que, por isso, tem mais do que o texto como “mensagem” a ser transmitida. Sua “natureza comunicante” a direciona para o caminho mais experimentado e garantido: o da repetição. Repetição do pulso, da forma, do motivo, da estrutura harmônica etc. Acreditamos que alguns desses elementos participam da formação de uma estrutura básica da canção que precede a formação dos gêneros, o que nos permite englobar grande variedade de repertório sob a mesma tradição – nesse caso, a Canção Brasileira. Neste artigo, buscamos apresentar uma proposta para se pensar essa configuração “básica”.

Trata-se de um elemento presente em sua “memória” e que foi lapidado para que a canção se tornasse ainda mais eficiente⁴⁰: a voz realizada em performance que transporta, além dos elementos vocais, uma melodia *cantabile* cujo texto é compreensível – que chamaremos aqui de *voz-melodia*. Elemento central da tradição da canção, essa *voz-melodia* é algo que não pode ser dela excluído e, em contrapartida, pode responder por ela. Os outros elementos estão pressupostos nela e (ou) à sua disposição: harmonia, ritmo, forma, arranjo e timbre.

Tendo em vista os principais elementos constitutivos da canção, lancemos mão da contribuição de Paul Zumthor para apresentar a proposta de pensar numa certa *voz-melodia* como o centro de significação da canção.

Ruth Finnegan (2008, p. 16), ao refletir sobre possíveis abordagens da canção, escreveu num texto especialmente produzido para o evento brasileiro *Palavra cantada*:

Quero focalizar algumas questões que surgem quando levamos a sério a indagação sobre como dar conta das três dimensões da canção: texto, música e performance. Essas três dimensões são frequentemente consideradas em separado. [...] o desafio que se nos

<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/30376/R%20-%20T%20-%20JUDSON%20GONCALVES%20DE%20LIMA.pdf?sequence=1>

³⁹ Escreveu Wisnik (2005, p. 26) que “a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às formulações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”.

⁴⁰ Estamos pensando em eficiência de uma maneira muito parecida como a noção de “eficácia” apresentada por Luiz Tatit (1986): efetivação de uma comunicação cujo objeto comunicado é a própria canção.

coloca é não atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra, mas refletir sobre como operam em conjunto.

Esse “conjunto” é dado na performance.

Um dos principais aproveitamentos do estudo da performance em relação à canção foi realizado pelo medievalista Paul Zumthor*. Suas principais obras são dedicadas, na verdade, à poesia oral, mas esta ganha em seus escritos tal amplitude que lhe permite abranger desde as mais antigas declamações e salmodias até os *rocks* contemporâneos⁴¹ – tanto as manifestações poéticas *ditas* quanto *cantadas*.

Zumthor compreende cinco fases da existência do poema: 1. *produção*, 2. *transmissão*, 3. *recepção*, 4. *conservação* e 5. *(em geral) repetição*. Considera como oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (2010, p. 32). Para o caso dos estudos da canção, é importante destacar a sua afirmação que “a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única e verdadeira poesia de massa” (2010, p. 200).

Já a performance abrange, sempre, das cinco operações citadas acima, a *transmissão* e a *recepção*. Caso haja improvisação, envolve também a *produção*. Nesse âmbito, Zumthor define a performance como “um ato de comunicação como tal; é um momento de recepção” (2007, p. 50), ou, mais detidamente, como “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (2010, p. 31).

Pois bem, é no ato de efetivação do processo comunicativo que a significação pode, em sua totalidade, ser atribuída à poesia oral e à canção. A performance envolve não apenas os elementos do “texto” comunicado, mas também os elementos

⁴¹ Há duas obras fundamentais de Zumthor acerca da poesia oral traduzidas para o português **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010 e **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. Em ambos, o aspecto da performance é diretamente tratado; porém, há um pequeno livro destinado mais especificamente ao tema: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Ainda um último trabalho que utilizaremos é **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

* Neste artigo citaremos fartamente os trabalhos de Paul Zumthor, por isso, para não poluir demais o texto, daqui em diante referenciaremos seus trabalhos apenas com o ano de lançamento e a página. As demais referências permanecem com sobrenome, ano e página, a menos que o contexto indique o contrário.

contextuais e circunstanciais: o universo auditivo, visual e tátil envolvido no processo, como a música, os ruídos e o cenário. A alteração desses elementos promove mudanças tanto no modo de recepção quanto no próprio sentido de determinada canção. Poderíamos levar em conta, por exemplo, os repertórios de canções de dança e de canções sentimentais aos quais fizemos referência ao longo deste trabalho: caso haja alteração nas condições de execução, como uma troca de ambientes, corre-se o risco de a “obra”⁴² ser destituída de sua função – de fazer dançar ou de “fazer sentimento”.

Assim, “cada performance nova coloca tudo em causa” (2007, p. 33), e se isso acontece é porque ela (que é formada também de contexto e circunstância) marca profundamente a obra quando da sua passagem da virtualidade à realidade.

Um elemento indissociável da performance ao qual pretendemos fazer referência com a noção de *voz-melodia* (visto que não o percebemos no conceito “puro” de melodia⁴³) é o corpo. Este é duplamente importante no processo comunicativo: é dele que partem os gestos e a voz do locutor e é nele que reverberam as experiências da recepção da canção. A presença do corpo, inclusive (retomaremos esse aspecto), aponta para uma diferença entre uma locução “ao vivo” e outra mediada, distinção básica entre a canção de antes e de depois da instalação da indústria fonográfica.

Numa elaboração um tanto poética, Zumthor assim reflete sobre este elemento (constituente e mais importante, segundo o autor) da poesia oral:

[...] a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se

⁴² Texto e obra apareceram entre aspas para fazer referência a uma distinção elaborada por Zumthor. Ele propõe que seja compreendido como *obra* tudo “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (1993, p. 220), e como *texto* a “uma sequência mais ou menos longa de enunciados” (2007, p. 75).

⁴³ Já na ideia de “dicção”, elaborada por Tatit, a “corporalidade” parece estar presente. Embora o autor não tenha se dedicado ainda a definir exatamente qual a participação do “corpo por trás da voz”, o percebemos em passagens como na afirmação de que “como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade”. (2002, p. 15). Ademais, dicção pressupõe um certo modo de cantar, e esse modo de cantar é de alguém.

liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (2010, p. 166)

Não é difícil percebermos uma aproximação deste trecho com aquele no qual José Miguel Wisnik diz que a canção é uma rede de recados enraizada na alma, no corpo e na terra nas culturas populares, nas quais podemos pressupor um grau de “oralidade” muito elevado se comparado às culturas urbanas.

Se as performances de canção “ao vivo”, absolutas até o advento das técnicas de reprodução de áudio, têm condições de estabelecer todo o vínculo com o receptor devido à convergência de ambas as presenças no momento da execução, o que dizer da canção mediatizada?

O próprio Zumthor, ao ser questionado sobre “o impacto dos meios sobre a vocalidade”, disse que os meios eletrônicos (visuais e audiovisuais) comportam-se como a escrita (que impõe um “silenciamento” à voz) em três aspectos, dos quais dois nos interessam diretamente: “abolem a presença de quem traz a voz” e desgarram-se do “puro presente cronológico” porque podem transmitir a voz reiteradamente de modo idêntico⁴⁴. Nada disso faz, no entanto, com que a voz mediatizada não seja uma voz performática, apesar das particularidades.

Antes de qualquer coisa, a voz do fonógrafo é percebida pelo ouvido – ao contrário da escrita, cuja recepção é visual na leitura silenciosa. Se a escrita passou a ser, ao longo dos séculos que procederam a imprensa, o lugar respeitado da linguagem, o século XX, com a massiva popularização do disco e do rádio, deu à voz uma nova participação preponderante junto à sociedade – Zumthor chamou de “revanche” este “retorno forçado da voz” (2007, p. 15). A difusão dos produtos fonográficos, mais do que simplesmente pelo dado quantitativo da reprodução e distribuição de discos em larga escala, é beneficiada, de outra forma, pela mediatização.

⁴⁴ O terceiro ponto destacado por Zumthor faz referência às especialidades dos sistemas eletrônicos que ainda não estavam presentes ou difundidos no período de interesse deste trabalho, a saber, os procedimentos de “manipulações”, o material original de tal modo que “o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (2007, p. 14). Ora, nos primeiros momentos da fonografia as possibilidades técnicas eram tão precárias que a própria deficiência dos estúdios improvisados os faz “presentes” nas gravações da época.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. (2010, p. 27)

A gravação reduz ou elimina a presença de alguns elementos presentes na performance, por isso a voz pode ser identificada e “recombinada” com o contexto e a circunstância de seu “ouvinte indefinido”, isolado ou em grupo. A canção lhe chega, porém, com uma mínima indicação de ambiência adequada para ser executada (prática extinta hoje em dia): “samba”, “cançoneta”, “modinha” etc., músicas para dançar ou para se emocionar⁴⁵.

De todo modo, toda vez que o destinatário põe em funcionamento o seu toca discos (ou o seu fonógrafo), entram em cena as duas condições básicas para a existência da performance: execução e recepção. Há, naturalmente, distinções entre uma performance como essa e outra “quando há a presença fisiológica real” (2005, p. 70). Como apontado acima, a voz mediatizada tem a presença do locutor abolida. Haveria assim, na canção gravada, uma voz “desencarnada”, da qual se perde “a corporeidade, o peso, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2007, p. 16), perde-se, em uma palavra, “sensualidade” (2005, p. 70)

Todavia, a presença do corpo *na* voz não é desprezível. O fato de os compositores do início da era do disco (na verdade prática ainda viva hoje e fortalecida, inclusive, depois da expansão do que tem sido chamado de “pirataria”) testarem suas canções diante do público antes de gravá-las aponta para esse desejo de tentar reproduzir na voz, a performance realizada à plena presença do locutor e do destinatário.

Na canção popular, a *voz-melodia*, arriscamos a dizer, é geralmente produzida de tal maneira que busca refazer a presença e os sentimentos envolvidos numa situação de performance com coincidência das presenças. E por não estar, via de regra, envolvida com a execução de uma melodia “virtuosa” pode se dedicar a falar, arremedar um choro, gargalhar etc., maneiras de estabelecer uma conexão direta com

⁴⁵ Há ainda outros exemplos que beiram à caricatura, como os fonógrafos comercializados sob a indicação de “Gargalhadas” (presentes nos catálogos da Casa Edison), orientando previamente a recepção, para que não houvesse um deslocamento entre ambiente e conteúdo.

o ouvinte, pois insere elementos mobilizados na comunicação diária. Se o poder “identificador” da performance plena é maior do que o da escrita e da voz gravada, a *voz-melodia* recompõe de certa maneira a presença deste corpo por meio do conjunto de elementos que mobiliza. Pensemos em “Gago apaixonado, por exemplo”, de Noel Rosa: há sempre um gago cantando a canção.

Se com a ideia de *voz-melodia* pretendemos, ao apontar para o centro de significação da canção, destacar o aspecto da performance e da presença do intérprete na construção de sentido das canções populares, por que não utilizar simplesmente os mesmos termos propostos por Zumthor? Tenhamos em vista, aliás, que a “poesia oral”, à qual o autor aplica a noção de *performance*, inclui a canção. Na ocasião em que conceitualiza *obra* e *texto*, inclusive, apresenta também uma definição para *poema*: “o texto (e, se for o caso, a melodia) da *obra*, sem consideração aos outros fatores da performance” (1993, p. 220). Em todos os seus textos fica muito claro que, ao falar de “poesia oral”, as canções (desde as medievais até as canções populares contemporâneas) estão aí incluídas.

Pois bem, sob a noção de *voz-melodia* propomos, na verdade, uma “especialização” da poesia oral: busca-se apontar para a tradição da canção, na qual a melodia e o canto dos versos é o padrão – ao mesmo tempo em que reconhece a familiaridade com a tradição dos versos ditos. Referimo-nos à melodia projetada *do* (*no*) texto, porém, engendrada musicalmente, como especialização dos elementos sonoros e das estratégias de composição (e submetida aos esquemas de reiteração).

Porém, essa *voz-melodia* pressupõe um diálogo com os outros elementos da canção que estão a ela submetidos. A instrumentação, por exemplo, embora possa assumir significação própria (o que está dado no caso de uma peça instrumental) está, no caso da canção, a serviço desta voz-melodia. Reiteramos a fala já citada de Tatit, segundo o qual, o arranjo contribui para o dizer da canção, com a seguinte afirmação de Zumthor (2010, p. 188):

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo

gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.

Dessa forma, pelo caráter de elaboração musical com destaque para a melodia, entendemos que os arranjos presentes em uma canção *são voz-melodia*⁴⁶. Além de sustentar-lhes, eles podem atuar complexificando e embelezando o canto e, eventualmente, até mesmo elaborando níveis de significação para além da voz-melodia, mas dificilmente conseguiriam ser portadores do discurso da canção. Tanto é que uma canção pode ter mais de uma versão, às vezes considerada mais ou menos bonita, mais ou menos adequada ou bem ou mal realizada (mais ou menos convincente no seu modo de dizer, afirmaria Tatit). Nesse cenário, o arranjo pode ser completamente alterado, pode-se, inclusive, excluir a instrumentação da obra, mas a *voz-melodia* precisa ser mantida⁴⁷.

Acreditamos que os elementos musicais da canção, são, na verdade, elementos da organização da *voz-melodia*. A composição dos compassos, das frases, a definição da forma, a duração, os timbres, a harmonia... tudo isso está à mercê das necessidades de repetição para o estabelecimento do sentido da *voz-melodia*. Num exemplo simples: as canções cantadas a solo são acompanhadas, via de regra, por uma instrumentação econômica. As primeiras gravações de canção no Brasil foram acompanhadas basicamente por piano ou violão, reproduzindo a prática dos cancionistas anteriores, para que a voz-melodia pudesse se sobressair⁴⁸. No caso de haver instrumentações mais densas, como nos ranchos, há, para compensar, a presença do coro. Mesmo no cenário do *belcanto*, no qual os intérpretes trabalham pela conquista de maior potência vocal, há uma organização das dinâmicas musicas para que a voz não seja superada pelo conjunto da orquestra, além da estratégia do coro.

Assim, por exemplo, o texto não pode ser pensado como algo destacável da canção, como muitos autores vêm destacando, mas como parte indissociável da voz-

⁴⁶ Há outras passagens importantes em Zumthor acerca da participação dos instrumentos na elaboração do “monumento da poesia oral. Cf., por exemplo, 2010, p. 126, 210-211.

⁴⁷ Talvez pense-se em afirmar que a voz possa ser eventualmente excluída e a canção manter a funcionalidade – como numa canção em versão instrumental. Mas nesse caso, a voz se mantém presente em memória; o ouvinte “corrige” a falta dessa informação.

⁴⁸ O advento do microfone, no entanto, alterou esse cenário na medida em que tornou possível a expansão da voz em face de uma instrumentação mais densa – ainda assim, a voz-melodia se mantém como elemento proeminente (retomaremos esse aspecto).

melodia. Percebemos, porém, que seu papel na canção é, de certa forma, antagônico: é a *partir dele, para ele* ou *com ele* que a *voz-melodia* é composta mas, tão logo entra em performance, sua vocação referencial é suplantada e, aí, o *jeito de dizer* já é mais importante do que o *que é dito* – muito embora o dito permaneça presente, inclusive na memória, quando a performance já não existe mais.

Cantou Caetano que a maneira mais apropriada para se transmitir uma ideia no Brasil é compondo uma canção. Essa proposta envolve algumas premissas. Imediatamente apegamo-nos ao aspecto da divulgação, retomando a ideia da canção como recado: como um objeto com vocação para a comunicação e um público vocacionado para recebê-la. A favor disso, consideremos a possibilidade defendida (com um certo rancor, é verdade) por Luiz da Costa Lima de que seriam mais eficientes os objetos transmitidos pela via da oralidade (ou que a essa emulasse), tendo em vista que somos uma cultura auditiva, contextualizada entre a cultura oral e a cultura escrita. (LIMA, 1981, P. 7).

Outro aspecto afirmado com Caetano, já mencionado anteriormente, é o potencial de elaboração textual a que chegou a canção no Brasil, que nos permite discursar sobre temas complexos (filosóficos!) caros à nossa cultura. E se seu discurso tiver por referência a produção avolumada (quantitativa e qualitativamente) dos anos pós-bossa nova, percebemos esse enlace entre canção e cultura brasileira desde os primeiros momentos de seu adensamento com a convivência de maior contingente populacional dos grupos culturais atuantes em sua formação. Os assuntos tematizados em nosso cancionário vão desde amores da vida privada a temas da vida pública (como em “Rato, rato”) até os complexos sociais tratados à “meia palavra”, a exemplo da própria elaboração da identidade como nação (no qual surgem aspectos como o “jeitinho brasileiro”, presente desde Domingos Caldas Barbosa em seu “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, tema que perpassa séculos de história do Brasil e interessou a notáveis intelectuais).

Temos aí a palavra, mas a palavra não basta. Tampouco a palavra falada. É preciso que seja a palavra cantada, ou ainda (para reforçar a existência em performance), que alguém a cante. É quando “a voz ultrapassa a palavra” (2010, p. 11), a melodia se sobrepõe à expressão verbal (SPINA, 2002, p. 123), e a “ideia incrível”

funciona não mais pelo que transmite de texto, mas pelo jeito como aquele texto é cantado.

Para Zumthor, a poesia sempre tentou se depurar das limitações semânticas e a poesia oral pode “sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido”. E complementa “Daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalises.” (2010, p. 179-180)

Nesse contexto de “desalienação da voz”, ainda segundo o autor, a palavra sem significação distinta é preenchida de sentido alusivo pelo corpo do receptor.

**

A noção de voz-melodia que apresentamos pretende dar a dimensão da canção como *obra*; destacar a totalidade presente em performance, mesmo que essa performance exclua os elementos visuais e seja mediatizada. Ao mesmo tempo pretende apontar para os elementos que dominam o centro de elaboração de sentido na canção: texto, melodia e interpretação⁴⁹.

Apresentamos inicialmente como parte desse conceito a noção de *cantabile*. Seu uso se faz por meio de uma adoção adaptada daquele tradicionalmente presente na “música escrita”. A rigor, o termo costuma aparecer em partituras indicando aos instrumentistas que determinada melodia deve ser executada “suavemente”, à “maneira cantável” (segundo o *The Oxford Dictionary of Music*), com velocidade “moderadamente lenta” (aponta o *Grove Music Online*); que se execute como se fosse a voz humana, de maneira mais “melodiosa”.

Apropriamo-nos desse termo para que ele também indique um canto afastado dos rebuscamentos e virtuosismos presentes tanto na prática instrumental quanto na do *belcanto* – que, como vimos anteriormente, elabora um uso instrumental da voz; ao mesmo tempo, ao indicar a melodia “mais facilmente cantável”, busca um certo enraizamento nas tradições dos cantos populares (“urbanos” e “rurais”), e que pode ser reproduzida pela comunidade em geral (aderente à ideia de repetição, portanto).

⁴⁹ Não deixando de reconhecer o papel importante que o arranjo desempenha, mas o compreendendo como algo a favor desses outros elementos. Há distintas maneiras de se realizar esse diálogo. Chamamos a atenção para, por exemplo, os sambas cuja letra fala do próprio samba e a instrumentação corresponde ao que esta cria de expectativa.

Mas também abrange o *aparentemente* cantável, pois às vezes, dentro de um “sistema” de fácil compreensão, o gênio do cancionista age subvertendo o esquema dado. É, então, cantável no sentido de “aparentemente” cantável, ou melhor, *sedutoramente*⁵⁰ cantável. Todos são tentados a participar, até os desafinados acreditam saber (e sabem, na medida em que desempenham seu papel na performance e dançam, se emocionam e cantam).

A sedução e as estratégias de elaboração da voz-melodia fizeram com que nos chegassem canções anteriores ao advento das técnicas apropriadas para registrá-las. De Domingos Caldas Barbosa a Xisto Bahia e um sem número de canções recolhidas como peças da tradição oral, as canções se mantiveram em função da repercussão junto ao “público”⁵¹ – não por outro motivo gravou-se, no período inicial das gravações no Brasil, repertório de canções que já gozavam de sucesso.

Quando se inicia o processo de gravação de canções no Brasil, preferem aquelas já testadas em performance – “Isto é bom”, “As laranjas da Sabina”, dentre muitas outras. Configurando uma motivação para a área de composição de canções, dentre outros motivos, pela possibilidade de ocupação profissional e pela promessa de sucesso, as gravações de novas canções continuaram testando a funcionalidade de determinada canção antes de registrá-la, ou então, seguindo estratégias já consolidadas, que incluíam até mesmo a apropriação de melodias instrumentais já conhecidas, como trechos de óperas.

É nesse sentido que dizíamos inicialmente que a voz-melodia foi um elemento lapidado para tornar a canção ainda mais comunicativa. É como se ela se beneficiasse do negócio do disco, e não o contrário. “Luar do sertão”, “Pelo telefone”, “Com que roupa” foram sucesso (e ainda são), mas o foi também “Canção para inglês ver”, o que traduz o êxito das estratégias da canção, que faz com que as dificuldades de compreensão daquele texto sejam superadas ao menos durante a execução voz-melódica.

⁵⁰ Tentamos imprimir nessa palavra afirmações acerca da *sensualidade* do texto poético; da resposta corporal e emocional que damos à canção (o “recado” que sai do corpo e da alma de alguém vem reverberar em nós). Cf. ZUMTHOR (2010, p. 13, 308; e 2007, p. 39) sobre a sensualidade do corpo em performance (BARTHES, 2010).

⁵¹ Certamente a noção de público é variável de acordo com o contexto, mas as canções que citamos neste trabalho foram, via de regra, conhecidas em seu tempo.

O termo voz-melodia, por fim, tenta indicar um conjunto de elementos que em grande medida são os mesmos mobilizados na “poesia oral”, mas também propõe outros que apontam para especificidades da canção – como a apropriação razoavelmente delimitada dos elementos musicais –, o que, do nosso ponto de vista, pode ser uma fator contribuinte para a identificação de um campo de estudos da Canção, aproximado, sobretudo, com o das poéticas da oralidade.

Referências

- FRACESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GROOVE, **DICIONÁRIO DE MÚSICA**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- LIMA, L. Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981
- MATOS, TRAVASSOS & MEDEIROS (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SPINA, Segismund. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **Manual de versificação românica medieval**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Ed. Atual, 1986.
- _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. **O século da canção**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz & LOPES, Ivã C. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seus canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- ULHÔA, Marta. **Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular**. Cadernos do Colóquio, UNIRIO, 2000. Disponível no site: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5>

WISNIK, J. M. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

_____. “Cajuína transcendental”. In BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura medieval”**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SITES

Grove Music Online. **Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed October 29, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04746>.

[Recebido: 20 ago. 2013 - aprovado: 25 out. 2013]

* * *