

Usos da voz na canção popular – apontamentos e hipótese.

Frederico Coelho*

I

Este texto é um exercício de pensamento. Ensaio aqui uma hipótese sobre o lugar ocupado pela voz na música brasileira contemporânea. Para isso, faço um breve voo sobre o tema, a partir de sua representação no âmbito dos debates sobre música popular. O texto não se filiará em aspectos performáticos ou fisiológicos sobre o canto. Abordarei a voz enquanto valor social e força histórica em nossa tradição musical. É claro que muito do que poderia ser dito e muitos nomes que poderiam ser citados ficarão de fora. Proponho aqui um recorte possível entre muitos outros sobre o tema, com a intenção de destacar alguns elementos que sugerem um deslocamento da voz como centro da canção popular. A hipótese principal do texto é que, hoje, a voz ainda é um patrimônio na música brasileira, porém sem carregar em suas costas a responsabilidade histórica de sua missão.

É notório que, na historiografia da música popular brasileira, a canção sempre ocupou um espaço central. E na centralidade da canção, a voz foi uma espécie de centro do centro de tudo. Foi a voz que atravessou o samba no registro fonomecânico do início do século XX. Foi a voz que ocupou aos poucos o mercado fonográfico do período, diminuindo as gravações de conjuntos instrumentais. Vale lembrar que o choro, vindo das orquestras de barbeiros, de bombeiros e outras, já tinha seu lugar popular no mercado de partituras e nas festas públicas. Afinal, a música instrumental começou a ser gravada antes da música cantada. Mas a voz como veículo sonoro se adaptou à tecnologia do seu tempo e rapidamente deslocou a música instrumental em sua hegemonia no gosto médio. Em 1927, já tínhamos mais discos gravados com canções do que discos instrumentais.¹ Nesse mesmo período, o gramofone substituiu o piano nas salas das boas famílias, transformando nossa sociabilidade sonora. Com os avanços tecnológicos para o registro vocal e a ampliação de uma cultura urbana nas grandes cidades, a produção passa a privilegiar a canção, gênero em que é possível criar uma identificação narrativa entre produtor e ouvinte. Além disso, a disseminação dos espetáculos ligados ao teatro de revista popularizava cantores e compositores. A forma-canção impacta não só a produção, como se articula com os avanços das técnicas de gravação e reprodução (melhores equipamentos) e amplia decisivamente o espectro da escuta na população. Citando a pesquisadora Ana Maria Ochoa Gautier

(...) La invención de los aparatos de reproducción del sonido está atravesada por una transformación en el sensorium de la escucha en el cual esta función timpánica comienza a generar campos de práctica y formaciones discursivas en la ciencia, en la cultura, en las comunicaciones. (GAUTIER, 2006, p.6)

A canção popular e seus agentes – cantores, músicos, compositores, gravadores, críticos, consumidores – atingem, portanto, o posto de gênero chave do discurso musical sobre o país ainda nas primeiras décadas do século XX. Isso ocorreu através do uso moderno da voz e dos benefícios para os seus detentores. É notório que já nos anos 1920, Noel Rosa e sua geração tinham que lidar com cantores famosos que, por serem intérpretes, ganhavam a parceria das canções compostas apenas pelos que não cantavam. Muitos compositores, claro, foram cantar – inclusive Noel. Mas foram seus intérpretes, quase todos

geniais, que eternizaram tais repertórios. Carmem Miranda, por exemplo, cria profunda relação com Assis Valente. A lista desse tipo de relação nos anos 1920/1930 é grande.

Sabemos que o canto separa o corpo mudo e sem imagem do compositor e o corpo vivo e sonoro da voz. Ele marca o espaço do intérprete como algo singular, encarnado por um ser que emana uma voz legitimada por um público que a deseja.ⁱⁱ Na canção, a voz carrega a letra e cola nela sua marca. A eternidade de Noel Rosa é a voz de Aracy de Almeida, a de Humberto Teixeira é a voz de Luiz Gonzaga.

O intérprete assume, assim, o proscênio da música popular. Sua voz no Rádio durante as décadas de 1930/1940 é o cerne do que se falou e se fala até hoje sobre o tema. Na maioria dos registros, as incríveis orquestras que o acompanhava eram apenas isso, orquestras. Radamés Gnattali, Lindolfo Gaya ou Guerra-Peixe por exemplo, eram apenas alguns dos grandes nomes que ocuparam o espaço “invisível” de arranjadores desse período. Em 1950 a Radio Nacional tinha, como contratados fixos, 160 instrumentistas, 90 cantores e 15 maestros.ⁱⁱⁱ Se pensarmos rapidamente, temos pequenos estudos de caso sobre esses instrumentistas, músicos profissionais dedicados a tocarem inúmeras formas, gêneros e partituras ao longo de suas carreiras. Em sua ampla maioria, são anônimos. Enquanto o músico instrumentista era visto como vulto no fundo da cena, as vozes afirmavam seus rostos sorridentes como extensão das imagens formadoras de uma jovem Nação.

Carmem Miranda torna-se um corpo nacional por causa de sua voz. Sua figura única era suporte para uma performance cujo papel da voz, se não era de excelência, trazia o acento perfeito para uma certa modulação na fala brasileira – a mesma que invadiu “modernisticamente” a canção popular nos anos 1930. Não mais a fala regional do matuto em emboladas que emulavam nordestes passados, nem mais o bel-canto operístico que colocava um quê de Europa na canções. Carmem (e outros de seu tempo) aplicaram em seu canto uma fala urbana, galhofeira, sentimental, suburbana. Eram falas para dar conta de Lamartine Babo, de Custódia Mesquita, de Ari Barroso, de Joubert de Carvalho, de Sinval Silva, de Orestes Barbosa, de Nássara, de Ismael Silva, de Heitor dos Prazeres, de Luis Peixoto, de Assis Valente e muitos etceteras.

Quando Carmem morre em 1955, centenas de milhares de populares estavam enterrando uma voz, não um corpo. No dia de seu velório, um fato noticiado na edição especial da *Revista da Música Popular* (periódico publicado por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes entre 1954 e 1958) toda dedicada ao falecimento da cantora (julho/agosto de 1955) torna essa perspectiva da morte da voz mais intensa. Cito a matéria:

Na saída do enterro, na Cinelândia, a banda da Polícia Municipal deu os acordes iniciais do “Taí”, a mais famosa criação de Carmem. Mas o povo que deveria cantar, em cântico, a marchinha, ficou em silêncio.

O silêncio ao redor do corpo (e da ausência do canto assinado pela intérprete) de Carmem era o luto pelo fim daquela que era voz de todos e de cada um. Vale destacar que a canção, “Taí”, composta para Carmem por Joubert de Carvalho e sucesso absoluto do carnaval de 1930, é indicada pelo texto como se fosse sua “mais famosa criação”. Já naquele período, percebia-se que a voz é tão autora quanto o texto que compõe a canção.

A intérprete que literalmente incorporou na sua persona uma cultura musical – a carioca por princípio, a brasileira por consequência e a latino-americana por contratos com estúdios de cinema norte-americanos – ganhara status de voz coletiva e, ao mesmo tempo, singular. Ela canta no seu ouvido, apaga o traço de quem escreveu a música e a transforma em dado orgânico de sua vida no palco e no pensamento. No mesmo número especial da

Revista da Música Popular, o compositor Fernando Lobo define esse estado de fusão entre a voz, o intérprete e o ouvinte na frase final de seu texto dedicado à cantora: “Morre o samba na voz de Carmem Miranda”. O fim de uma voz é também o fim de uma música e, talvez, o fim de um mundo.

De certa forma, esse momento foi chave para que a voz atingisse seu espaço-âncora de centralidade. Não saber quem é o compositor passa a ser hábito. Francisco Alves chegou a gravar em um ano 141 fonogramas, o equivalente a 12 elepês. Quem consumia esse intérprete (que também tornou-se parceiro dos seus compositores), criava uma relação direta com sua figura.

Em suma, o que quero apontar é o espaço que a voz assume quando a música popular brasileira conquista seu lugar estratégico na cultura de massa da primeira metade do século XX. O ídolo popular raramente é o músico instrumentista ou o compositor. Ídolo é o cantor, o intérprete. Ídolo é a voz. Não simplesmente a voz em sua qualidade técnica, repito. Isso talvez tenha ocorrido com maior força nos anos 1960/1970. É porque a voz, principalmente durante a Era do Rádio, foi contraditoriamente, mais corpo do que som. Sua fantasmagoria radiofônica – ouvir sem ver quem emite o canto – se transformava em fome do corpo que canta. Quem é que modula aqueles afetos? Que rosto emite aquela fala? Os corpos de Marlene, de Emilinha, de Cauby Peixoto, de Orlando Silva, de Ângela Maria, de Eliseth Cardoso, de Dalva de Oliveira, precisavam serem agarrados, rasgados, beijados, louvados – seja presencialmente, seja nas capas da revista. Os auditórios viviam lotados para verem os cantores em uma época ainda sem televisão. Nesse contexto, o corpo de Carmem Miranda foi sugado até o fundo, até o limite de sua vida. Seu enterro foi o enterro de seu corpo ou de sua voz? Uma voz que não conseguiu sobreviver ao apetite mundial de escuta ao seu redor?

II

Duas vozes específicas pedem um necessário contraponto aqui, pois surgem também nesse período: Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga. O primeiro, por fundir como poucos o compositor contundente, o instrumentista inventivo e o intérprete definitivo de sua própria música. Caymmi inventa um universo pessoal, que, se coloca a voz no cerne de seu projeto sonoro, não a deixa descolada do violão e da narrativa de suas letras. O canto de Caymmi, estudado amplamente no país por nossos melhores analistas, é uma voz que centraliza e desloca sua força, pois trabalha em regiões graves, entoando situações como um contador de histórias. Tal efeito desperta uma oralidade adormecida, como se fosse transcendente do contexto sonoro de seu tempo. Já Gonzaga, antes de tudo instrumentista, as vezes compositor, é intérprete de sua invenção. O personagem sertanejo, encourado de gibão, faz de sua música um produto completo, que tem na voz um elemento a mais, talvez menor do que todos os outros. Ao cantar uma “verdade” – o nordeste e a vida do nordestino – Gonzaga é puro corpo que canta, e não uma voz abstrata que precisa de um corpo. Quando o ouvimos, vemos Gonzaga. Nos anos 1940, quando ele surge, Gonzaga se apresenta com a indumentária que inventou. Só assim ele se impôs no meio musical de seu tempo. Proclamou uma diferença pela imagem e fez da voz instrumento com sotaque.

III

Claro que esse texto atinge um momento importante quando o nome de João Gilberto é convocado. Afinal, foi ele que, entre tantos títulos, tornou-se o reinventor da voz gravada. Destaca-se sempre sua emissão baixa, o grão da voz, o sussurro da bossa nova, enfim, uma série de lugares-comuns que conhecemos quando o assunto é o seu canto. Pois

ele é face fundadora da Bossa Nova, aquela que entra para a história como a libertação desse “canto sem voz”, do canto de quem, ilusoriamente, não é cantor. Sabemos, porém, que isso não é verdade. Ou ao menos não foi o que ficou. Mesmo Nara Leão, Silvia Telles, Wanda Sá, cantoras ligadas à primeira hora da Bossa, seguiram trilhas bem distintas. Nara, por exemplo, apesar da voz marcada pela simplicidade, tornou-se força como intérprete e como pesquisadora de repertórios e compositores. Seu canto se liberta do padrão de voz da Bossa Nova ainda na sua primeira hora.

No caso específico de João Gilberto, sabemos todos que sua obra sonora, seu legado maior, não tem ligações obrigatórias com a Bossa Nova. Nem mesmo com uma questão de cantar baixo, ou de ter microfones melhores. O que aconteceu ali não diz respeito apenas à potências vocais ou a extensão da voz. A tecnologia, naquele momento proporcionou mais qualidade nas gravações, porém não inventou gênios. E a genialidade de João Gilberto incidiu principalmente em seu fraseado e no seu compromisso – sua ética – em usar a voz como instrumento. Sem se sobrepôr ao todo, mas sem se eximir de sua função sonora.

Citando o próprio João em entrevista de 1960 para Ubiratan de Lemos e Jorge Audi, “Acho que os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e de naturalidade”.^{iv} Para ele, Música como estética é som em seus múltiplos sentidos. Devemos “senti-la” para poder alojar nosso canto nesse universo de sensações. Eis portanto a reinvenção de João Gilberto para a centralidade da voz no Brasil. Ele não apaga, ele não anula a centralidade do canto e do intérprete, mas ele a rasura. Ou melhor, propõe uma nova camada no poder do canto. Agora, a voz não só emite beleza, mas também narra um som. O fraseado de João Gilberto, correndo e parando, enfatizando e respirando, driblando com as vogais, para usar a expressão de Augusto de Campos, abre uma nova seara de cantores-intérpretes que podem entoar seus próprios mundos.

A voz, portanto, não tem que ser um corpo-intérprete que se sustenta na sua materialidade potente, alta, olímpica. Ela pode sim ser um suporte mais efetivo e direto para que se atinja uma estética. João canta sentado, sozinho com seu violão. Não há mise-en-scène que cola a voz a um corpo, não há qualquer movimento radical na emissão dessa voz. Ela torna-se um objeto, uma materialidade que, ao mesmo tempo que ilumina como um sol metafísico, está ao rés do chão em sua naturalidade colada ao ouvido de cada um de nós. Tem tanto peso, é tão marcante, que mesmo sem ser o compositor, João “compõe” as canções que canta. Sigo aqui Nuno Ramos que, no ensaio intitulado “No Palácio de Moebius”, afirma que “o canto de João Gilberto não é o canto do intérprete, mas o do autor”.^v João se apropria de tudo e como compositor subverte harmonias, melodias, tempo e espaço, e refunda a canção cantada. Faz isso de tal forma que não é simples tentar reproduzir. Em disco recente, Gilberto Gil propôs uma releitura de João Gilberto, gravando canções que o segundo gravou (*Gilbertos samba*, 2014). O inusitado, aqui, é uma homenagem a quem canta, não a quem compõe.

O importante é pensarmos que, de certa forma, só com João é que pôde surgir cantores como Jorge Ben, Jards Macalé, Tom Zé, Jorge Mautner, João Donato, Arnaldo Batista, Paulinho da Viola, até mesmo Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso. São cantores que cantam bem, mas cantam bem principalmente porque são intérpretes de si mesmos. Claro que com as décadas, alguns tornaram-se exímios cantores do ponto de vista técnico. Mas a possibilidade de não precisarem mais de intérpretes, como Tom Jobim e Vinícius de Moraes precisaram em início de carreiras musicais, passa por João Gilberto. E isso, claro, não citando a outra revolução, seu violão, cujo nível foi tão ou mais impactante para a posteridade do que sua voz.

É essa refundação da voz, cada vez mais múltipla em seu poder de sedução, que abre a nossa chamada “segunda era de ouro” da MPB nos anos 1960. A MPB aliás, foi uma sigla que surgiu justamente nesse momento em que a voz já está em sua máxima potência. Dos famosos nomes do período, muitos são compositores, quase todos cantores, quase nenhum instrumentista. Não vemos nomes como Moacir Santos, Edson Machado, Luis Eça, Turíbio Santos, os diversos Trios instrumentais, atingirem ao longo do tempo o destaque que os cantores-compositores ou as cantoras do período atingiram. Isso decorre do momento em que a canção popular, em sua roupagem moderna, articula sonoridades da tradição nacional (o samba, o baião, a marcha, o rancho, o bolero) com rupturas cosmopolitas e contemporâneas (o rock, o soul, o eletrônico, o experimental).

A voz dos grandes cantores, que João Gilberto, de certa forma, cria um contraponto sonoro e crítico-afetivo, ganha novamente uma safra de talentos que reposicionam o corpo da voz no centro da Arena. Arena cada vez mais faminta, televisiva, em que o corpo realmente é parte orgânica da voz, e não mais uma fantasmagoria sensual da época do Rádio. Elis Regina, Gal Costa, Rita Lee, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Nara Leão, assumem esse espaço de uma voz que interpreta e, ao mesmo tempo, assume compromissos estéticos com o que interpretam. Não se trata mais de cantar apenas os melhores compositores, mas sim de cantar o que se acredita. A voz do Intérprete – e por consequência sua performance corporal – ganha caráter político, se identifica com o que canta, torna-se uma visão de mundo. Gal Costa e Rita Lee, em seu laço radical de primeira hora com o projeto musical do tropicalismo musical, sintetizam bem esse aspecto corpo-voz-imagem que os anos 1960 nos legaram.

Só que, mesmo com essas novas questões ao redor da voz e do canto, a qualidade, ou melhor, a disputa sobre “quem canta mais”, permaneceu uma constante. Estrelas da voz, a imprensa reedita ao redor delas as polêmicas das estrelas do rádio. Foram constantes as matérias que tentaram, em meados dos anos 1960, colocar em disputa, por exemplo, Elis Regina e Nara Leão (com claro componente machista, pois ambas tinham dividido um namorado, Ronaldo Bôscoli, que também namorou Maysa). Essa “disputa” entre as melhores vozes ganha na década de 1970 novas e importantes participantes. O paradigma técnico se impõe novamente, deixando pelo caminho a inflexão poética de João Gilberto e a libertação do compositor-intérprete.

Além disso, foi nesse período que estar no palco e na televisão, cantando, tornou-se imperativo para a carreira na música popular. Quando em 2014 a jornalista Mariana Filgueiras divulgou uma entrevista com Torquato Neto feita em 1968 pelo radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha, foi a primeira vez que a voz do compositor, poeta e polemista piauiense pôde ser ouvida pelo público – quase meio século depois. De certa forma, essa gravação que nos revela um Torquato eloquente e extremamente articulado completou um corpo mutilado em nossa memória da cultura – um corpo que não tinha permanência sonora, apesar de conhecermos o que ele escrevia, como ele se movia, o que ele pensava. É porque, talvez, faltasse justamente uma voz. Voz essa que Torquato Neto não usara na sua época para cantar. Sua participação no tropicalismo musical e nos debates da música durante os anos de 1967 e 1968 foram fundamentais, mas só textos e vozes de terceiros nos dizem isso. Sem uma voz que carregasse suas composições (gravadas quase todas por Gil, Caetano, Edu Lobo, Maria Bethânia ou Jards Macalé), sua persona pública e histórica era incompleta. Vale citar aqui as palavras precisas de Tom Zé sobre o compositor piauiense em *Tropicalista Lenta Luta*: “Não cantar apagava a visualidade de Torquato, na fase em que se instaurava com mais força o cantor-imagem”.^{vi}

Cantor-imagem, cantor da “máscara da máscara”, aquele que se torna uma dobra posto que é intérprete de si mesmo e de uma imagem sobre si mesmo. O cantor-imagem

surge nesse período de controle político dos corpos como um dispositivo que esvazia ainda mais o espaço do compositor como criador de letras. Aquele que compõe torna-se é um corpo sem imagem e sem uma voz própria que lhe dê vida ou que lhe deixe viver para sempre depois da morte desse corpo. Elis, Gal, Bethânia, para ficarmos apenas em algumas das vozes mais emblemáticas da época e as que sempre são citadas pelas novas gerações, nunca ou raramente compuseram. Seus corpos, seus sorrisos, seus gestos, porém, permanecem juntos de suas vozes. Esse é, por exemplo, o diferencial de Rita Lee, cuja faceta de compositora sempre foi tão ou mais importante que a faceta de cantora. A voz de Rita é, como para João Gilberto, parte integrante do todo sonoro. Ao contrário das três citadas, ela não imprime em seu canto marcas pessoais que tornaram-se identidades sonoras.

Outra cantora dessa geração que fez da voz um instrumento, usando técnicas de jazz como o scat singing ou se adaptando às levadas das gafieiras foi Elza Soares. Dona de técnica impecável, performer avassaladora em seu tempo, Elza ainda é sem dúvida uma das principais vozes brasileiras pois soube como poucas dar um tratamento inventivo e transgressor no seu canto. Talvez justamente pela escolha de repertório (o samba, e não a MPB), pelo seu canto negro e pela sua biografia serem tão marcantes quanto a potência e qualidade de sua voz, Elza não tenha tido o mesmo tipo de tratamento que as demais grandes cantoras de sua geração. Esse quadro mudou recentemente dentre as novas gerações com o sucesso de seu último disco, *A Mulher do fim do mundo*, de 2015.

V

Desdobrando-se no tempo, a voz permanece como o cerne da música popular nos anos 1970. É quando Roberto Carlos assume o posto máximo de um ídolo que canta suas composições, mas se porta como intérprete de si mesmo. Roberto encarna essa voz nacional televisiva, radiofônica, sentimental, e se descola de uma postura mais afirmativa na defesa de um repertório pessoal. Com sua orquestra, Roberto é sempre um *auto-crooner*, aquele que não assume o lugar do compositor, preferindo que seu canto seja o centro de sua relação com o público. Digo isso porque ele não teve ao longo do tempo uma progressão como compositor no mesmo nível que teve em sua voz. Basta ouvimos seus discos dos últimos anos.

Ao falarmos de cantores-compositores e suas vozes, vale também lembramos que nos anos 1960/70 um deles assume o centro da voz de uma geração pela sua eficácia técnica e sua sensibilidade. Indo além do apelo popular de Roberto Carlos, Milton Nascimento centraliza novamente a voz como excelência máxima da canção popular brasileira. Além de trazer o dado contundente de suas composições com parceiros que eram excelentes letristas, Milton consegue criar, assim como Caymmi e Gonzaga, um mundo próprio para sua voz. Minas, suas paisagens e personagens, tornam-se o epicentro dessa voz que, rapidamente, transformou-se em uma “voz de Deus”, ou “no canto dos deuses”. Uma frase atribuída a Elis Regina dizia exatamente isso: “Se deus cantasse, cantaria com a voz de Milton Nascimento”. Essa voz sagrada colocou uma espécie de paradigma técnico para cantores brasileiros por muito e muito tempo. Se “a voz do povo é a voz de Deus”, Milton cantaria a voz do Povo brasileiro?

O fato é que os anos 1970 continuaram apresentando seus grandes talentos vocais, elegendo seus cantores e cantoras prediletos, louvando aqueles corpos que cantam e dançam nos vídeos e, continuamente, deixando em um espaço recortado, exótico, externo, o instrumentista ou a música brasileira instrumental. Casos raros romperam essa barreira, como Hermeto Pascoal (suas performances colaboraram muito para isso), Egberto Gismonti

(também cantor), Naná Vasconcelos e alguns outros, que acabaram circulando internacionalmente em uma cena de Jazz e *world music*, mais do que em nosso país.

Seguindo esse eixo cronológico e diacrônico, eis que chegam os anos 1980. Era em que as grandes vozes da década anterior continuam hegemônicas – seja no aspecto técnico, seja no aspecto performático. Novas cantoras – e compositores – surgem para interpretar um momento sonoro em que a música popular volta a se afastar de uma identificação mais aguda entre quem canta e o que se canta. Os *hits*, mais do que nunca, passaram a ditar esse período. Surgem vozes populares como Simone, Elba Ramalho, Fafá de Belém, Zizi Possi, consagram-se cantoras do período anterior como Clara Nunes, Baby Consuelo, Beth Carvalho, além de cantores-compositores como Fagner, Alceu Valença, Walter Franco, Gonzaguinha, Ivan Lins ou Djavan.

Um contraponto desse período de virada dos anos 1970/1980 foi a Lira Paulistana e os grupos e cantores ao seu redor. Ali ocorreu sem dúvida um momento de corte radical nesse processo histórico da voz na canção popular brasileira. O canto falado do Rumo, o apuro e ironia de Ná Ozetti, os Tatit (Luiz e Paulo) e seus estudos sobre a voz, os grunhidos polifônicos de Arrigo Barnabé e a potencia inventiva e multisonora de Itamar Assumpção já anunciavam trinta anos atrás o que estamos vendo hoje: a voz como um instrumento de modulações das intensidades. Voz como crônica, e não como épico. Vale lembrar que foi também em São Paulo, na mesma época, que o movimento punk e o rap se consolidaram e se espalharam pelo país. Cantos falados ou gritados, poesias urgentes que esvaziavam o cantor como voz dominante da cena, o colocando “a serviço da luta”.

Outro dado novo do período, o chamado BRock, ou o pop-rock feito no país, não nos legou grandes vozes e, por isso mesmo, ajudou a redefinir o lugar do cantor. As bandas tinham vocalistas, mas não vozes de excelência que centralizavam tudo. A ampliação temática, sonora e tecnológica do período fez com que a voz fosse um aspecto mais cru e menos obrigatório. Bandas como Titãs radicalizaram inclusive o papel de band-leader, ou de vocalista da banda, ao revezarem seus cantores. De certa forma, foi o momento em que a voz se liberta de sua obrigatoriedade em carregar a história da MPB e pode ir para novos caminhos, sem ser o cerne de uma nova geração de ouvintes. O *do-it-yourself* do movimento punk também contribuía para que não-cantores do ponto de vista técnico se transformassem em intérpretes de suas próprias composições. Até mesmo Marina Lima, que é conhecida positivamente como cantora, não foi ou não é propriamente uma voz de presença absoluta como eram Maria Bethânia ou Gal Costa em seu tempo. Afinal, foi essa a geração que contribuiu decisivamente para o desmonte da canção popular como forma hegemônica da música no país.

Ao adicionarem novas frequências na escuta do público, ampliaram as bases de referência e fizeram a balança do permanente dilema modernista entre o nacional e o cosmopolita pender definitivamente para o segundo lado. Foram eles que introduziram o aparato eletrônico dos anos 1980 nas rádios. Teclados, pedais, efeitos de Dub, baterias eletrônicas e outros “beats acelerados” incorporados à gramática sonora local foram ampliando as bases de escuta e execução de uma nova geração que, na década seguinte, acharia normal consumir rap, hardcore ou drum and bass feitos por músicos brasileiros. Aliás, foi apenas quando Chico Science e Nação Zumbi entenderam essa sonoridade contemporânea que tivemos claramente esse momento desenhado. Como um bando de Baudelaires na lama do mangue, seus integrantes compreenderam que a tradição nacional de passados e a invenção cosmopolita de futuros poderiam funcionar em um mesmo espaço de criação musical. Chico e a Nação Zumbi, nunca tiveram VOZES que os comandassem. Apesar do carisma de seu cantor, eram suas ideias, sua plástica, sua poesia política e delirante

sobre país que deram a liga para que fosse marcada definitivamente um novo momento na cultura brasileira.

A voz contemporânea, portanto, passa a ser expandida para um novo espaço de fruição, já que o Rap torna-se, junto com o pagode (talvez o gênero popular com maior exigência na performance vocal) e o funk, estilos de cantores de ocasião que, muitas vezes, usam suas vozes também como veículo de ideias. Na maioria das vezes, foram as batidas, as rimas, o refrão contagiante, a melodia insinuante, a facilidade para fazer hits que foram empurrando os cantores das novas gerações para o espaço popular da voz.

Ao mesmo tempo, foi se abrindo cada vez mais espaços para cantores que usam sua voz como experimento sonoro. Artistas que podem abrir mão da técnica vocal para dar um peso maior na figura do intérprete. Ao contrário do passado, hoje estamos plenos de cantoras e cantores-compositores. Cantar suas próprias ideias do mundo tornou-se algo fundamental para gerações atuais. Não que o intérprete tenha saído de cena, ao contrário. Temos, cada vez mais, grandes, primorosos intérpretes de novos e excelentes compositores. Mas, ao contrário do passado, isso é cada vez mais raro. Apesar disso, os anos 1990 foram o último período em que se consagrou a figura reincidente da “grande cantora brasileira”. Formatou-se como nunca, em um último suspiro da indústria fonográfica em seu formato tradicional, a ideia de que o Brasil é um “país de cantoras”. Muitas vezes a reprodução midiática do lugar de diva, de rainha, ou de referência máxima, ainda emula a dinâmica competitiva aplicada pela Rádio Nacional nos anos 1940.

Na última década do século XX, algumas das cantoras que surgiram ainda ocuparam, mesmo que anacronicamente dentro de minha proposta, o espaço das grandes vozes. Marisa Monte é uma delas. Em sua carreira, reuniu em poucos anos técnica impressionante de canto, qualidade de repertório (também como compositora), popularidade entre classes e parcerias importantes. Marcou pelo perfil eclético e, principalmente, por ter feito sem nenhum tipo de pudores a transição entre ser uma cantora sofisticada e tornar-se, aos poucos, uma cantora extremamente “popular”. Já outro nome importante é Adriana Calcanhoto, que criou, de forma complementar a Marisa Monte, um lugar de boa voz (não da grande voz, como a outra), articulado ao posto de excelente compositora. Isso foi comprovado com uma pesquisa constante e um compromisso sonoro talvez mais rigoroso que outros de sua geração. Ao contrário de Marisa Monte, Adriana se deslocou de um espaço popular radiofônico (aparece com sucesso de novela) para um espaço mais sofisticado, sem perder seu primeiro público. É, sem dúvida, uma das vozes que marcaram a atual ideia de MPB.

Após percorrer esses momentos do último século, algumas perguntas podem ser sugeridas: a centralidade da voz na música brasileira é fruto de uma dinâmica radiofônica e, posteriormente, televisiva na formação do gosto médio da população? Ou afirmar isso é colocar um fenômeno acústico em um viés excessivamente sociológico? Outro ponto: essa centralidade da voz como força organizadora da música popular brasileira poder ter recalçado protagonismos de nossa música instrumental? Não quero criar falsas dicotomias, já que uma coisa não precisa anular a outra. Creio, porém, que ocorreu sim ao longo dos anos uma perspectiva “vococentrada” na forma como nossa história da música popular foi contada e escrita.

E será que hoje, com bandas e cantores tão distintos, com dicções sonoras cada vez mais abertas, com as invenções constantes de sons e recursos tecnológicos em que a voz pode ser, no melhor estilo João Gilberto, mais um instrumento, essa centralidade ainda se sustenta? Os cantores e cantoras não estão, cada vez mais, voltados para um pensamento

sonoro mais denso do que o do intérprete de hits, talvez retomando um compromisso com o repertório enquanto dado de qualidade e de performance? Juçara Marçal, por exemplo, cantora paulista de técnica e capacidade vocal impecáveis, é definitivamente uma parceira criativa de seus compositores (principalmente em seus trabalhos na banda Metá Metá e nas parcerias com o músico carioca Cadu Tenório) além de também trazer um pensamento próprio e autoral sobre a canção em suas performances. Ela faz parte de uma geração que abre mão do espaço de musas da canção por conta de uma voz e juntam-se a um time grande de compositores e músicos de mão cheia. Não falta, portanto, novo material cancionero para as vozes brasileiras. Mesmo assim, em vários discos, vemos que o som, a sonoridade, torna-se tão importante quanto quem canta o que.

Não estou aqui professando o já desgastado debate sobre o fim da canção no Brasil. Mas sugiro que, entre os novos músicos e compositores brasileiros, a canção articulada a uma grande voz não é mais necessariamente a primeira opção. E, em decorrência disso, a voz perdeu seu valor consagrador do produto musical. Grandes vozes convivem em harmonia com vozes inventadas e inventivas. Vozes que radicalizam a proposta de João Gilberto e tornam-se puros instrumentos, pura dinamite, pura lâmina Cabralina nos ouvidos que, durante décadas, se acostumaram ao canto bonito como um espelho da canção popular mais cara ao gosto médio.

A tecnologia que faz hoje o auto-tune ser uma ferramenta da perfeição maquínica da voz, coroa um tempo em que essa mesma voz, contraditoriamente, não precisa mais ser o cerne sublime do canto. Ou, ao menos, ela pode se arriscar em outros tipos de papéis. Afinal, como diria a voz de Gal Costa em composição de Caetano Veloso: “um auto-tune não basta para fazer um canto andar pelos caminhos que levam à grande beleza”.

* (PPGLCC/PUC-Rio)

i SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.50.

ii Para aprofundar a leitura sobre esse tema da voz e do intérprete na canção popular, indico o artigo de Cláudia Neiva Mattos “O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940”, publicado em MATTOS, Cláudia Neiva, MEDEIROS, Fernanda e DAVINO, Leonardo (orgs.). *Palavra Cantada – Estudos Transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. O texto da pesquisadora foi fundamental para alguns pontos deste artigo.

iii CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 60

iv GARCIA, Walter (org). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.32.

v RAMOS, Nuno. “No palácio de Moebius”. In: *Revista Piani*, edição 86, novembro de 2013.

vi ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 116.

Bibliografia

BAHIANA, Ana Maria. *Nada sera como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

GARCIA, Walter (org). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

MATTOS, Cláudia Neiva. “O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940”, publicado em MATTOS, Cláudia Neiva, MEDEIROS, Fernanda e DAVINO, Leonardo (orgs.). *Palavra Cantada – Estudos Transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

NEVES, Paulo. *Mixagem – o ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

RAMOS, Nuno. “No palácio de Moebius”. In: *Revista Piani*, edição 86, novembro de 2013.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TATTT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê editorial, 1984.

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