

A ASSINATURA VOCAL DE FLÁVIO VENTURINI

Alex Sandro Martoni*
Carla Andréa Guimarães Pinto**
Edmon Neto de Oliveira***

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar a dicção do músico mineiro Flávio Venturini em um conjunto de composições selecionadas, considerando, fundamentalmente, sua assinatura vocal, fenômeno decorrente do modo singular como em suas canções articulam-se a performance corporal, a temática das letras e a estrutura musical. Em que medida as formas de expressão da voz potencializam os sentidos da letra de uma canção? Quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua assinatura vocal?

Palavras-chave: Flávio Venturini. Voz. Performance. Canção.

Prelúdio

Cada amanhecer
Deixou a cicatriz da luz na minha voz.
(VENTURINI, 2003)

A canção constitui-se como uma importante forma de comunicação da experiência lírica em que a leitura silenciosa e solitária, muitas vezes, não alcança o receptor ou não o seduz para a leitura da poesia. Fortalecendo ou sendo fortalecida com a letra e/ou a melodia, a canção torna-se forma mais potente para conseguir suscitar grande encantamento no ouvinte, em virtude da tessitura sonora que produz. Há que se pensar, então, ainda, na interpretação e, com ela, na voz que a entoa. Dentro dessa perspectiva, pergunta-se: em que medida o sentido de um texto é potencializado pelas formas de expressão da voz?

A voz, enquanto via de articulação das unidades semânticas, melódicas, rítmicas e harmônicas de uma canção, realiza, com ajuda da dicção, um jogo com palavras e sonoridades ao explorar relações entre sentidos e sensações, no âmbito de diversas alturas, dentro de um espaço melódico, isto é, oscilando entre a ascendência e a descendência sonora, operando no espectro de saltos intervalares e produzindo efeitos estéticos por meio de repetições, durações e suspensões.

Desse modo, a voz impõe a percepção de uma corporeidade, suscitando diferentes sentidos e sensações no ouvinte. É por essa perspectiva que o presente artigo irá abordar a questão da voz na obra do cantor, músico e compositor Flávio Venturini, tendo por objetivo analisar a entoação do músico, em suas múltiplas composições, considerando, fundamentalmente, sua performance vocal dentro da linguagem musical, com suas harmonias, ritmos, melodias, além do estilo e temática cancional.

Cabe salientar que o título do artigo nasceu do entendimento de que a voz, quando empregada como canto, alça uma potencialidade expressiva ainda maior, a de encantar. Ainda que a partir do século XX vários recursos tecnológicos e técnicas de canto passem a ser adotados em gravações e *shows*, a força encantatória de uma performance vocal vai muito além de uma voz tecnicamente preparada.

Por isso, em primeiro lugar será realizada a perspectivização das formas e dos sentidos da voz. Para isso, pensaremos na relação entre a voz e o ouvinte, buscando particularmente

* Doutor e Pós-doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: alekzmariony@hotmail.com

** Mestre em Literatura Brasileira pelo Centro Universitário Academia (UniAcademia). E-mail: carlandreaguima@gmail.com

*** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professor adjunto na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: edmoneto@ufpa.br

compreender de que modo são deflagrados processos de identificação do público com o conteúdo cantado e com o intérprete da canção.

Nessas análises, será observado, por meio de aporte teórico, aquilo a que se chama de “assinatura vocal” de Venturini. Refletiremos sobre os recursos que o músico utiliza, com o objetivo de imprimir intensidade emotiva àquilo que é cantado. Assim, será destacado que este é, justamente, um aspecto que marca a sua identidade enquanto cantor, aquilo que conferirá uma singularidade aos aspectos tímbricos e performáticos de Venturini.

Na sequência, será proposta a análise de três canções interpretadas por Flávio Venturini que tem coautoria ou que, muitas vezes, é atribuída a ele a assinatura autoral, que são “Céu de Santo Amaro” (álbum *Porque não tínhamos bicicleta*, 2003), “Emmanuel” (álbum *O Andarilho*, 1984) e “O Medo Não Cria” (álbum *Cidade Veloz*, 1990). O que, particularmente, interessa questionar é: quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua “assinatura vocal”? De que forma tal assinatura potencializa os significados semânticos das letras de suas canções? A escolha de canções que versam sobre temas ligados ao amor, à natureza e à transcendência nos permitirá, justamente, investigar de que forma a expressão da voz participa na produção de sentidos das canções de Venturini.

Com o intuito de melhor contextualizar o tema da voz, música e literatura dentro dos conceitos abordados, serão utilizados os referenciais teóricos e metodológicos de Cláudia Neiva de Matos, Gonzalo Aguilar, Heloisa Valente, José Miguel Wisnik, Júlio Diniz, Luiz Tatit, Paul Zumthor, além de outros escritores e pesquisadores que nos proporcionaram grande contribuição.

Por fim, este trabalho se articula os campos da teoria da literatura, dos estudos de canção e da fenomenologia da voz com o objetivo de compreender uma dimensão essencial no trabalho de composição e de recepção de um artista que inscreveu seu nome na história da Música Popular Brasileira.

Sinfonia

No exame da expressão vocal, temos que levar em conta sua produção e a coletânea de informações, fornecidas pelo emissor, como, também, aos apelos emotivos que o circundam e que serão utilizados nesta emissão. Ao mesmo tempo e não menos importante, há a acolhida, a decodificação daqueles que são alcançados pela mensagem, sendo ou não envolvidos por estas emoções e tendo também seus próprios sentimentos, que podem influir nesta recepção. Tudo isso irá contribuir para construção de uma fala emotiva.

Na fala emotiva, as gradações emocionais como alegria, tristeza, medo, raiva e paixão podem ser mais ou menos estabelecidas e reconhecidas. Contudo, se estas vozes estão vinculadas à canção, são mais facilmente identificadas e admitidas, através da entoação, da melodia que a acompanha, e do desempenho vocal e corpóreo do intérprete.

Para Tatit (2003), o tema de uma canção surge alicerçado por um conteúdo linguístico que tem como ponto de partida frases, funções narrativas (como sujeito, objeto, destinador, destinatário, persuasão, interpretação). Este tema vale-se de consoantes e acentos vocálicos para a construção do gênero musical e de vogais que elaboram uma cadência emotiva, a partir das entoações de suspensão, ascendência e descendência de unidades melódicas. O escritor, também, chama de “tematização” a reiteração da letra e da melodia; de “passionalização”, o amparo de uma vogal pelo intérprete, além de um prolongamento e dilação, tornando a canção mais lenta e oportuna para a introspecção. Os impulsos corporais das consoantes são paralisados pelo destaque às vogais. Além disso, o escritor expõe que

[...] Todos os recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu (enunciador/enunciário) num aqui/agora contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a

impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução [...] (TATIT, 2003, p. 9).

Para Tatit (2003), o imperativo torna real o tempo e o espaço que está sendo anunciado, intensificando os impactos da entoação, pois o intérprete fala e canta, ao mesmo tempo, ligado à melodia da voz. Assim, quem canta realiza, na maioria das vezes, “a função de núcleo da figurativização” (TATIT, 2003, p.19). Isto é, os meios utilizados pelo cancionista, para aproximar o canto com a linguagem coloquial, cria uma comunicação direta, entre emissor e receptor, dentro de um espaço/tempo presentes, o que faz com que a entoação fique mais acentuada. A partir desse movimento emissor e receptor, manifestam um espelhamento em relação às suas percepções de mundo ou de suas sensações internas ou de seus sentimentos.

Esse autor declara que é devido à ilusão enunciativa, causada pelo que ele chama de *embreagem*,¹ que o ouvinte estabelece vínculo com os conteúdos da letra e do dono da voz. Este fato é evidenciado, quando se tem contato com temas emocionais, quando a melodia se encarrega de aproximar o cantor à sua obra. Luiz Tatit (2016) também escreve que “(...) a expressão direta do ‘eu’ na letra de uma canção, (...) aguça a reconstituição do momento enunciativo e produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano: a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo (...)” (TATIT, 2016, p.131).

Ao desenvolver uma canção, na voz em terceira pessoa, mesmo que determinados recursos linguísticos estejam conjugados a ela, o ouvinte as ouve como primeira (o “eu” do intérprete). O autor explica que é a *embreagem* que minora o espaço locutivo de enunciação da terceira pessoa, ligando a canção ao *hic et nunc*. A medição da voz, com seus timbres, ritmos, com suas evoluções e vocalizações, permeando entre altura e volume, realiza uma mediação entre a melodia e a letra. Tereza Virgínia de Almeida (2011) considera que

o emissor se coloca no lugar do receptor antes de configurar sua mensagem. O que significa dizer que os pressupostos acerca do ato de decodificação são constitutivos da própria mensagem, pois são previstos em sua configuração. Ou seja, falar, cantar e escrever são atos que pressupõem diferentes recepções que, antecipadas, modelam as diferentes mensagens (ALMEIDA, 2011, p. 120).

Assim, os cantores, além de exporem ao ouvinte um mundo interno, sensível das canções, podem criar afetos de vida extra-cancional, utilizando a “*embreagem*” (termo criado por Luiz Tatit) ao mesmo tempo em que se transportam para o espaço do receptor. Dentro dessa perspectiva, interessa antecipar algumas indagações: em que medida o sentido de um texto é potencializado pelas formas de expressão da voz? Quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua “assinatura vocal”? De que forma tal assinatura potencializa os significados semânticos das letras de suas canções?

A *voco-performance*

Para Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017), a performance “é o *outro* da conservação. Como escreve Peggy Phelan, trata-se de uma ‘representação sem reprodução’, ou seja, um ato que se realiza apenas uma vez e em um momento determinado” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.12, destaque dos autores). Para os autores, neste desempenho artístico, o que permanece, por vezes, mas nem sempre, é seu registro, o qual é capaz de ser aferido por meio de significações que podem ser regularmente exploradas para atribuir-lhes novos sentidos.

Ao estabelecer diálogos, a voz, aliada à arte performática, quando percebida, pode gerar significações referentes à identidade do emissor: sua personalidade e condições emocionais e corpóreas. Mesmo que essa significação forme-se e faça-se de maneira inconsciente, já que o que chega aos ouvidos são rastros de um corpo em performance, este conjunto de informações

harmonizadas é orquestrado pela voz, para se ter uma percepção do que se ouve. Contudo, a percepção do ouvinte, aliada à sua sensibilidade natural ou circunstancial consegue alterar total, ou parcialmente, a construção temática (semântica) do enunciado, produzindo outros significados ou adquirindo outras significâncias. Nesse sentido, há que se levar em conta a individualidade, suas experiências e cultura, fazendo com que isso seja base para uma escuta singular. Com isso, mesmo que todos tenham um aparelho de audição similar, cada um recebe essa voz de uma forma diferenciada. Nesse contexto, a leitura do que é visto e escutado une-se para estabelecer algum sentido e emoção. Ao se utilizar de diversos símbolos para produzir significados, a voz é, ao mesmo tempo, veículo de signos fonéticos, e produtora de efeitos sensíveis.

Ao se reportar ao século XVIII, quando a música vocalizada imperava sobre a instrumental, pode-se observar que padrões representativos da imagem masculina e da feminina foram construídos, em relação à identidade de gênero e sexualidade, obedecendo às regras estabelecidas por uma sociedade e uma religião. Ao longo da passagem dos tempos, valores de uma sociedade patriarcal foram delimitando os arquétipos vocais masculinos ou femininos, do mesmo modo que os corpos que os constituíam. Bárbara Biscaro (2014) expõe que

Desconfiar dos padrões vocais impostos culturalmente como “naturais” pela biologia ou pelo sexo, no estudo da voz, seria uma primeira atitude na direção da construção de vocalidades para a cena que privilegiam uma discussão não só estética, mas ética e social [...] (BISCARO, 2014, p.18, destaque da autora).

Mesmo que apenas a compreensão de uma anatomia corporal binária fosse aceita para entendimento de uma sexualidade ou gênero, derivada de ângulos morais, religiosos, sociais, culturais e políticos, tensões foram sendo construídas em relação à vocalidade, na dualidade que não se revelava tão precisa, em que os homens poderiam apresentar vozes classificadas como femininas e, as mulheres, vozes relacionadas às masculinas. Com isso, foi sendo construída uma classificação para as vozes, que, até hoje, é seguida, obedecendo a uma regra social e estética secularⁱⁱ.

Contudo, no afã de uma perfeição angelical, construída por diretrizes aristocráticas, no século XVII, houve a elevação dos chamados *cantanti evirati* ou *castrati*, homens que foram castrados, quando crianças, para conservarem um timbre agudo. Essa voz era considerada singular já que era aliada a uma força muscular masculina e, ao mesmo tempo, admirada como um fetiche, já que reunia em um só corpo uma imagem de homem e mulher. O gênero artístico da ópera dos séculos XVII e XVIII, principalmente a ópera barroca, irá explorar esta imagem andrógena e binária pela associação ambígua de uma voz feminina, dentro de um corpo masculino. Temos que lembrar que, neste período, as mulheres eram coibidas de fazerem apresentações artísticas em público. E, em decorrência disso, a figura masculina aliada à voz feminina será mais evidenciada nesta subseção.

No mundo da ópera, onde havia a articulação entre vocalidade, sexo e gênero, houve o aproveitamento desta ambivalência na voz e no nascimento da *voce doppia*,ⁱⁱⁱ, dentro do estilo vocal *bel canto*, que será definido como aquele que não se atém aos dramas reais e que não acredita em uma realidade, seja uma natureza ou um gênero humano, voltando-se, exclusivamente, para uma digressão musical, entendida aqui como tendência a uma absorção tão somente para a música. Biscaro (2014) comenta que

A duplicidade dessas vozes e a androginia eram exploradas como recursos estéticos do canto, sendo reforçada por cantores/as, compositores e público de acordo com as convenções e o gosto de sua época. Essa predominância do som e do timbre da voz sobre a verossimilhança da cena reinaria até o século XIX, momento em que a ordem social, moral e cultural burguesa vai engessar definitivamente as vozes nos corpos classificados no binômio homem/mulher e começar a cobrar um comportamento

cênico-vocal espelhado nas relações sociais e de gênero de seu tempo [...] (BISCARO, 2014, p.21).

Com o passar do tempo, o gênero artístico ópera começou a explorar e representar dramas mais razoáveis fazendo com que fossem necessários conteúdos associados a esta nova realidade, na qual a figura masculina era representada por um homem e a feminina por uma mulher. Dessa forma, as vozes decorrentes deste momento, com todas as suas nuances cênicas, sonoras, musicais e textuais foram abalizadas por gêneros distintos e dissociáveis.

Biscaro (2014) também narra que o pesquisador britânico Yvon Bonenfant fala a respeito da promoção de uma escuta *queer*^{iv}, com base nas peculiaridades no timbre da voz e na eficácia de uma percepção audível e corporal, a partir da concepção do *vocalic body*^v. Para Bonenfant, escutar é uma experimentação corpórea. Os sons não se limitam a ondas audíveis, mas também produzem sensações corpóreas, através de estímulos táteis, requerendo um desenvolvimento na capacidade física de uma escuta que vai além dos timbres erigidos pela cultura, por valores sociais e padrões elaborados, como voz feminina ou masculina. Dessa forma, as experimentações, por meio da vocalidade, entre intérprete e receptor, serão ampliadas por meio de uma escuta e uma identidade ressonante.

Para corroborar a ideia de uma voz como tessitura não só para escuta, mas para ser sentida, corporalmente, Simon Raynolds (2016) escreve

Se para ouvintes do sexo feminino o apelo da voz masculina aguda feminilizada é a fantasia de um amante masculino tão terno e sensível como uma mulher, para os ouvintes do sexo masculino, o prazer talvez tenha a ver com a possibilidade de acessar à sua própria fluidez de gênero íntima, um potencial latente para a gentileza angelical e o etéreo: uma fuga do peso da masculinidade [...] (RAYNOLDS, 2016. p. 431).^{vi}

No que concerne à performance vocal, Cláudia Neiva de Matos (2004), escreve, sobre diferentes dimensões, mostrando a perspectiva, colocada, segundo Zumthor:

As dimensões verbal e musical de uma canção são *formas* estabilizáveis pela grafia ou notação codificada, e assim mais diretamente apreensíveis por abordagens tributárias da cultura escrita. Já a *forma* da voz, como aponta Zumthor, é essencialmente *energia*: espécie de objeto volátil que não se agarra, não se escreve e mal se deixa pensar em silêncio (MATOS, 2004, p.2, destaque da autora).

De acordo Matos (2004), na geração e formação do som, com o fito de compor as limitações e inseguranças da emissão instrumental e vocal, ou para adicionar ou modificar unidades e aplicações sonoras, utilizam-se mecanismos de difusão e fonografia. Por conseguinte, forma-se um novo meio e estilo para a composição, engendrando alternativas várias na produção de distintas versões, em uma mesma obra, através da captação de sortidos tipos de intertextualidade, como o pastiche e a paródia.

Se, em apresentações cancionais por uma única pessoa em espetáculo real cada uma torna-se singular, isto se deve à tessitura voco-performática que pode e é alterada, já que a voz não se enquadra ou não se encarcera numa transcrição, como a letra e a melodia, para ser reproduzida *uti aequalia*. Dez *shows*, dez apresentações vocais diferenciadas. Para Fernando Iazzeta (1997), a gesticulação em uma performance é um movimento dotado de significações e que apresenta alguma mensagem: “o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento” (IAZZETTA, 1997, p.7). E, mesmo havendo uma economia gestual, devido a um instrumento fixo ou um reconhecimento em sua performance, ela foi sendo modificada com o tempo, por meio de uma percepção e linguagem artística.

A voz como identidade

Jerusa Pires Ferreira, no prefácio da obra de Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura* (2018), expõe que “o texto se tece na trama das relações humanas” (ZUMTHOR, 2018, p.7). A partir da premissa de Zumthor (2018), é possível perguntar: como não admitir que a arte/texto faz parte das ligações humanas? De que forma não se concebe a canção como um texto repleto de significados que podem potencializar sentimentos àqueles que a escutam? A que ponto a voz condutora de uma carga emotiva é o fio que sutura todas essas relações?

Bárbara Biscaro (2014) alerta que, apesar de a voz poder ser percebida como um instrumento para finalidades estéticas, ela está inscrita em um horizonte cultural, o que significa que expõe valores como

patriarcalismo, heranças culturais, provocações éticas, sociais e políticas que entram no intrincado jogo da presença da voz na cena como tensões que invertem, desestabilizam ou reforçam conceitos sobre sexo/sexualidade, binômios como masculino-feminino e o gênero como uma performance em si (BISCARO, 2014, p.17).

Reporta-se à afirmação de Biscaro (2014), para perceber que a construção de uma voz não se restringe a um percurso traçado e a um reconhecimento como parte dele, mas também as incitações contemporâneas presentes tanto nos âmbitos social e humano, que insurgem para o metamorfoseamento do artista. A esse respeito, também, o professor Júlio Diniz (2003) reflete que o que lhe interessa é

a idéia de que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural, em particular nos anos 60, através do que eu chamo de *a voz como assinatura*, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação / enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som (DINIZ, 2003, p. 7 apud MATOS, 2004, p. 3, destaque do autor).

No uso dessa designação da voz como assinatura, Diniz (2003) evidencia a composição autoral do intérprete, dos letristas e músicos na edificação da obra e da escrita vocal, no campo do registro fonográfico, da canção popular divulgada pelos meios de comunicação. Diniz (2003) também se refere à reinterpretação de uma canção, quando o novo intérprete, ao ouvir os anteriores, incorpora a canção em seus domínios cancionais, interpreta a música e, ao mesmo tempo, faz uma espécie de releitura como, se ele próprio fosse o seu autor.

Para pensarmos em Flávio Venturini, recorreremos ao pesquisador Rafael Senra Coelho (2016), que afirma que:

Simultaneamente a movimentos como a Tropicália na Bahia, os músicos mineiros sedimentaram um estilo calcado em procedimentos antropofágicos, que envolviam a mescla de influências tanto da música brasileira quanto da estrangeira sobretudo a música popular daquele período (SENRA, 2016, p. 53-54).

Nesse sentido, Venturini, ao ter contato com obras estrangeiras e incorporando essas influências ao seu domínio,^{vii} que foram somadas às nacionais, identificando-se, principalmente, com o movimento Clube da Esquina, com o qual também realizou inúmeras experimentações; circulando por vários gêneros, dando forma a um modo de cantar que edificou e traduziu sua identidade vocal.

A grande influência que o movimento Clube da Esquina exerceu sobre a vida artística de vários músicos é contada por Flávio Venturini em várias de suas entrevistas e *lives*^{viii}, nas

quais revela que o uso de agudos em sua vocalização é uma motivação derivada dos amigos e, também, artistas clubesquineiros Beto Guedes e Milton Nascimento, que aproveitam deste artifício em suas apresentações e gravações. No Programa *Altas Horas* da Rede Globo^{ix}, em 23 de março de 2019, Milton Nascimento relatou que, quando criança, gostava exclusivamente de vozes femininas, porque considerava que as mulheres cantavam com o coração e as vozes masculinas eram desprovidas de sentimento. Somente quando ouviu, pela primeira vez, a voz de Ray Charles^x é que teve certeza de que homem poderia cantar com uma voz masculina.

Ao fazer referência dos agudos e melismas, como assinatura na vocalidade de Flávio Venturini, reporta-se a Tatit (2003) ao afirmar que

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto (TATIT, 2003, p. 8-9).

Essa impressão vocal é um elemento que pode denunciar o estilo ou a expressão subjetiva do emissor, fazendo com que o ouvinte possa identificá-lo em meio a outros. Nesse sentido, a voz, além de um marco na representação e distinção entre os sujeitos, é uma marca memorável e efetiva para reconhecimento de identidades.

Cantata

Após o conjunto de reflexões apresentados sobre a voz, na seção anterior, esta parte do artigo irá se debruçar sobre três canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, a fim de levar a compreender como se dá a articulação entre melodia e letra, no afã de reconhecer sua assinatura vocal. Por meio da análise dessas canções, busca-se entender a importância da vocoperformance de Flávio Venturini, no processo de construção do imaginário em que está envolto este artista.

A primeira canção a ser analisada é “Céu de Santo Amaro”, do álbum *Porque não tínhamos bicicleta* (2003). Sob a égide do amor, Venturini concebeu a letra, a partir de uma base melódica do Arioso^{xi} da “Cantata número 156”^{xii}, do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). “Emmanuel”, do álbum *O Andarilho* (1984), é a segunda canção selecionada. Sua escolha deve-se a seu cunho espiritual, temática mística tão habitual na obra de Venturini. Murilo Antunes, frequente parceiro de Venturini, compôs a letra para a melodia do maestro francês Michel Colombier. A terceira canção selecionada para análise mostra a preocupação com a natureza e faz uma homenagem ao ambientalista Chico Mendes. “O Medo Não Cria”, do álbum *Cidade Veloz* (1990), apresenta melodia composta por Venturini e tem, também, letra de Murilo Antunes.

As canções acima listadas foram acolhidas para análise devido, primeiramente, ao campo temático em que estão inseridas, já que Venturini, frequentemente, agrega os temas do amor, do misticismo e do meio ambiente. Também se levou em conta o fato de que a primeira canção ter sido composta a partir de uma obra barroca e ter letra de Venturini. A segunda canção analisada, mesmo não tendo sido composta pelo músico, a autoria é creditada a ele devido à sua interpretação vocal e temática abordada na letra. Por fim, a terceira canção tem melodia de Venturini e é cantada por ele, juntamente com mais dois expoentes do Clube da Esquina, Beto Guedes e Lô Borges. Nesta canção, a dicção dos três intérpretes apresenta-se bastante semelhante, o que corrobora com o que Venturini conta em suas entrevistas^{xiii} sobre a forte influência que o Clube da Esquina exerceu em sua atuação artística. As canções selecionadas para análise fazem parte da carreira solo de Venturini e foram lançadas em décadas diferentes:

a primeira canção, no início dos anos dois mil; a segunda foi composta na década de 1980; e a terceira abriu os anos noventa.

Céu de Santo Amaro

Com base na análise da voz de Flávio Venturini e em sua obra, será iniciada a construção de proposições para discussão sobre a importância de sua assinatura vocal, a partir da letra da canção “Céu de Santo Amaro”, que segue abaixo.

Olho para o céu
Tantas estrelas dizendo da imensidão
Do universo em nós
A força desse amor
Nos invadiu...
Com ela veio a paz, toda beleza de sentir
Que para sempre uma estrela vai dizer
Simplesmente amo você...

Meu amor...
Vou lhe dizer
Quero você
Com a alegria de um pássaro
Em busca de outro verão
Na noite do sertão
Meu coração só quer bater por ti
Eu me coloco em tuas mãos
Para sentir todo o carinho que sonhei
Nós somos rainha e rei

Na noite do sertão
Meu coração só quer bater por ti
Eu me coloco em tuas mãos
Para sentir todo o carinho que sonhei
Nós somos rainha e rei
Olho para o céu
Tantas estrelas dizendo da imensidão
Do universo em nós
A força desse amor nos invadiu...
Então...
Veio a certeza de amar você...
(LIMA, 2014, p. 86-89).

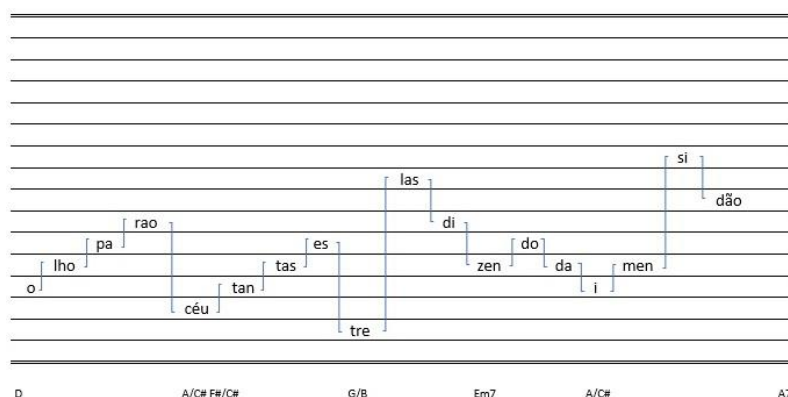
Ao tomar esta letra composta por Venturini, a partir de uma melodia de Bach, pode-se construir algumas hipóteses sobre o papel que a voz e o conteúdo veiculado por ela desempenham para o ouvinte acerca dos aspectos concernentes à vocoperformance do cantor.

A expressão cancional que Flávio Venturini desenvolve em “Céu de Santo Amaro” revela o quanto a singularidade de sua voz potencializa o discurso temático de suas canções. O modo como a contemplação do céu afeta o “eu lírico” é impulsionado ao nível expressivo da voz, a partir da enunciação vocálica da letra e na melodia, por meio da entoação das palavras e/ou da expansão de suas vocalizações. Já nos três primeiros versos, evidencia-se tal entoação, no modo como a voz do intérprete explora a extensão dos sons vocálicos e realiza saltos intervalares entre as sílabas dos vocábulos enunciados. Pode-se observar, ao analisar a canção, que o músico utiliza uma progressão, no movimento expressivo do sujeito. O “eu lírico” inicia com uma contemplação das paisagens (céu, estrelas), passa pela constatação afetiva (a invasão

da força de um amor, trazendo paz e beleza) e chegando à associação (o céu e o amor, por analogia, possuem uma supremacia intensa, além de uma vastidão).

Inspiramo-nos em diagramas desenvolvidos pelo teórico Luiz Tatit, com o objetivo de produzir uma forma de representação dos contornos melódicos da voz no ato de entoação da letra, com disposição de sílabas, em função das variações de meio tom, entre os registros mais graves e os mais agudos da voz. Dispomos, abaixo, a entoação da canção “Céu de Santo Amaro”, por meio desse traçado.

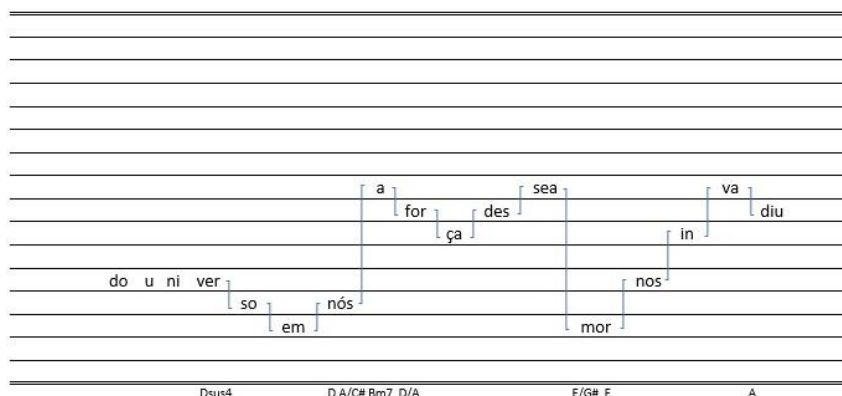
FIGURA 1 – Diagrama 01



Ao cantar “Olho para o céu,/ tantas estrelas dizendo da imensidão,/ do universo em nós” (LIMA, 2014, p. 86-89), a voz de Venturini sugere, gradativamente, a expansão de uma progressão emotiva do “eu lírico”, ao longo do processo de contemplação do céu. A ação de olhar para o céu é apresentada por meio da extensão do som vocálico /ó/, que já evoca o modo como tal ato afeta o corpo do observador. Neste ponto, Venturini, quando se dirige ao céu e às estrelas para compartilhar o seu sentimento, aponta um amor pela vida, já que considera todas as imagens vivas, e não apenas o “eu lírico” como existente deste plano.

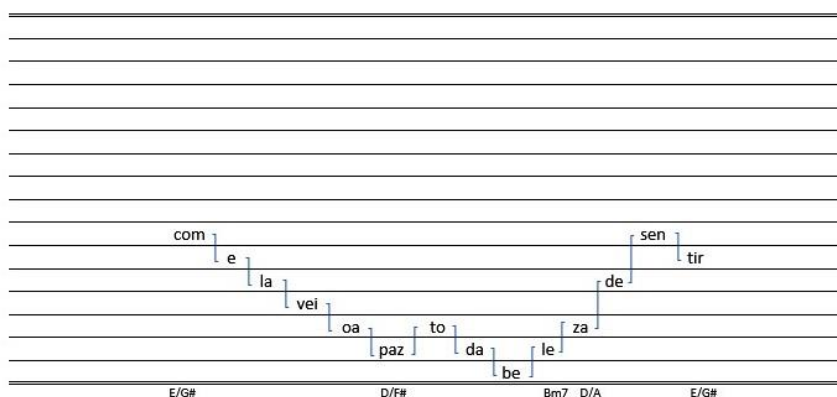
No verso seguinte, irrompe uma surpresa provocada pela constatação da magnitude do céu e da quantidade de estrelas (“tantas estrelas na imensidão”), que, no plano da expressão cancional, envolve um conjunto de saltos intervalares, acentuando-se entre as sílabas de estrelas e imensidão. Também pode-se notar um andamento mais rápido na interpretação deste segundo verso para que a letra se encaixe nas unidades melódicas da canção, que volta ao ritmo normal somente em “da imensidão do universo em nós” (LIMA, 2014, p. 86-89), sendo que, ao cantar a palavra “imensidão” sente-se certa tensão vocal, no sentido de reforçar a amplitude que este signo leva a ter em seu significado. Ao mesmo tempo, percebe-se um fascínio pela imensidão do céu, paradoxalmente à finitude da vida humana e dos sentimentos, provocando um desejo por esta longevidade, para um contínuo das emoções sentidas.

FIGURA 2 – Diagrama 02



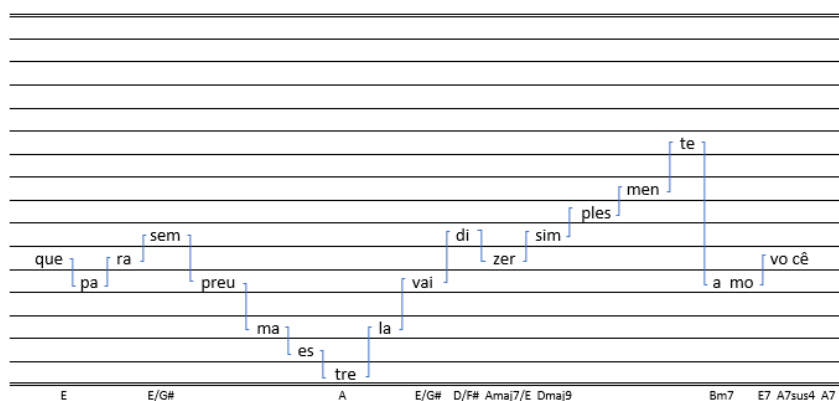
O par contemplação/constatação é elemento deflagrador de uma associação que irrompe nos versos subsequentes. No início do quarto verso, “a força desse amor” (LIMA, 2014, p. 86-89), a vogal /a/é estendida para enunciar o sentimento que domina o “eu lírico”, cuja projeção da voz é também a projeção de um corpo sensibilizado pelos eflúvios lunares, fenômeno que se entende pelo verso seguinte, no qual o vocábulo invadiu, consequência da ação do amor, expõe uma constatação que, uma vez mais, gera uma força expressiva do corpo.

FIGURA 3 – Diagrama 03



Já nos próximos versos, “com ela veio a paz, a beleza de sentir/ que para sempre uma estrela vai dizer” (LIMA, 2014, p. 86-89), o cantor apresenta uma dicção mais acelerada para que a letra se amolde à melodia e para anunciar a mensagem principal, o amor à amada.

FIGURA 4 – Diagrama 04



Em “simplesmente amo você” (LIMA, 2014, p. 86-89), há uma desaceleração no ritmo em que as palavras são enunciadas no canto, estendendo a última vogal [ê] a fim de se produzir um contínuo no sentimento expresso e, talvez, para melhor entendimento de suas emoções.

Já nos versos “Meu amor/ vou lhe dizer/ quero você” (LIMA, 2014, p. 86-89), Venturini utiliza de um vocativo (Meu amor) e volta a uma forma mais declaratória do que entoativa, mais próxima à fala do que ao canto. Nesta parte, seu timbre de voz quando fala (grave) aproxima-se mais de sua dicção prosaica, o que é interrompido nos versos seguintes, “com a alegria de um pássaro/ em busca de outro verão” (LIMA, 2014, p. 86-89), nos quais sua interpretação é mais suave e aguda do que no verso anterior, estendendo a última vogal da palavra pássaro.

Entretanto, quando inicia o refrão “Na noite do sertão” (LIMA, 2014, p. 86-89), há o prolongamento da letra “a” na preposição “na” e em “meu coração só quer bater por ti/ eu me coloco em tuas mãos/ para sentir todo o carinho que sonhei/ nós somos rainha e rei” (LIMA, 2014, p.86-89), versos em que Venturini volta a buscar os registros agudos de sua voz. O retorno aos timbres mais graves ocorre quando entoava o vocábulo “rei”, como empoderamento de um título. Na letra da canção, Venturini, embora fale de ocupantes de um trono, sugere uma igualdade na relação, não havendo uma hierarquia no relacionamento estabelecido, fruto de uma natureza divina.

Nesta fase, há um solo, utilizando diversos instrumentos de orquestra na gravação com o grupo DoContra, do disco *Flávio Venturini e Orquestra DoContra* (2019), impulsionando a canção para o campo sentimental, por meio da ilusão enunciativa. Em seguida, Venturini utiliza de vocalizes, ao acompanhar as unidades melódicas da canção, por meio de um tom mais grave e, ao final, fazendo uso de um agudo. Há o retorno do solo com instrumentos e incorporação do som do cravo, alijando a canção para a melodia, criada durante o período Barroco europeu. Além deste instrumento, também, utiliza-se, nesta gravação, de um solo de violão que alude à guitarra barroca.

Venturini, ao se valer de vocalizes, como elemento em suas canções, varia-os do grave ao agudo. Para Patrícia Cardoso Chaves Pereira e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (2014),

(...) o vocalize artístico é uma canção sem palavras, que permite à voz revelar mais verdades do que o conteúdo de um texto poderia, porque, em um canto vocalizado “a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito” (...) (PEREIRA; DUTRA, 2014, p. 174-175, grifo das autoras).

Nesse sentido, a voz vai além do que se pretende enunciar. O intérprete de “Céu de Santo Amaro” emprega, ao cantar a letra, vocalizes, e termina esta parte da canção com um falsete, seguido com uma sequência de instrumentações variadas e, assim, compõe uma obra ao estilo romântico.

Temos que destacar, aqui, o uso do recurso vocal falsete, que é porta de entrada para os agudos, já que tensiona todo o corpo (em especial as pregas vocais), fazendo-o vibrar para que tenha um comportamento diferenciado, produtor de um som não característico da própria voz^{xiv}. A técnica do falsete^{xv}, um termo originário do italiano que tem o significado de falso tom, surgiu durante a Idade Média, quando os compositores utilizavam crianças, ou até mesmo adultos, para imitar as vozes femininas, pois as mulheres eram impedidas de cantar em igrejas. Apesar de ter sido, neste período, mais executado por crianças, contratenores ou *castrati*^{xvi}, o falsete é uma técnica fisiológica, que requer um comportamento muscular e pode ser produzido tanto por homens quanto por mulheres.

Em relação a este tipo de voz assexuada, entre o masculino e o feminino, Affonso Romano de Sant’Anna (2001) declara que a permanência dessa prática estendeu-se em torno de trezentos anos, numa busca pelo tom angelical. O escritor também constata que a bi ou trissexualidade na voz, empregada no Barroco, foi reacendida no Modernismo, amalgamando a ela outros tons e vozes, concebendo-se uma nova modalidade de canto e fazendo nascer uma performance *sui generis*.

Do décimo quarto verso até o décimo oitavo, Venturini entoa da mesma forma que da primeira vez, mas ligando-os aos cinco primeiros versos da canção. Diversamente, no vigésimo sétimo verso, quando Venturini canta “A força desse amor nos invadiu” (LIMA, 2014, p.86-89), a energia depreendida na tensão das cordas vocais é menor, embora ainda esteja presente, buscando um registro de voz mais grave. Somente nas últimas vogais da palavra “invadiu” é que o cantor utiliza-se de uma forte inflexão, para voltar ao tipo de entoação predominante na canção, a fim de fazer a ligação com “Então.../ Veio a certeza de amar você” (LIMA, 2014, p.86-89), em que o músico, ao início, usa um tom mais agudo e termina com um mais grave.

Ao utilizar, ora recursos simbólicos, como a natureza, ora expondo suas emoções, ora modulações mais contidas, ora mais expansivas na voz, Venturini, além de seguir a proposição melódica do Arioso da “Cantata 156” de Bach, por vezes, atenua e otimiza a mensagem cancional. Ao mesmo tempo, Venturini, para promover uma reprodução de uma estética barroca erudita e potencializar o tom confessional, que é uma expressão direta de suas emoções, faz uso de um solo de cravo, instrumento este da corte e muito manuseado por Bach.

Há de se destacar que, em toda a canção, é impressa grande afetuosidade, suavidade e delicadeza, como assinatura vocal do artista à melodia barroca. Sant’Anna (2001), ao dispor sobre esta particularidade expõe que

(...) dentro do universo extremamente poliformo e democrático da música contemporânea, dele faz parte ainda a sutileza, o antibarulho, aquilo que poderia simplesmente chamar de delicadeza (...). Ao praticar essa delicadeza (...) reinstala-se na música uma outra noção de tempo, menos apressado, menos agressivo e violento. Retomamos alguns valores de lentidão, em oposição à velocidade, que tanto fascinou a estética futurista do princípio do século (...) (SANT’ANNA, 2001, p. 20).

Diante disso, pode ser notado que, sob o ponto de vista da recepção, o público leia a canção como alegoria de um grande amor. Não é por acaso que, conforme se salientou, a canção é muito utilizada em cerimônias de casamento.

Nesse sentido, Flávio Venturini, ao interpretar a canção “Céu de Santo Amaro”, faz uso de graves e agudos, vocalizes, extensão dos sons vocálicos e modulações de expressão sonora, ora mais acelerados e ora mais cadenciados, para potencializar o enunciado emotivo da canção. O emprego desses recursos preenche a letra com o peso da voz, ora mais leve, ora mais intensa,

e também cria o que o teórico Luiz Tatit chama de ilusão enunciativa da canção (TATIT, 2016, p. 129-130), já que a voz de Venturini se enlaça à essência emotiva da letra. Segundo esse estudioso, é devido à ilusão enunciativa que o receptor da canção realiza, imediatamente, uma conexão entre a imagem de quem canta e o conteúdo da canção. Como a melodia é formada de unidades entoativas, ora maiores, ora menores, o cantar do intérprete garante a sua particularização e reconhecimento por parte do ouvinte.

Emmanuel

Em prosseguimento à análise de canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, com base na melodia e letra, e no afã de refletir a respeito de sua assinatura vocal, analisamos agora a canção “Emmanuel”, do álbum *O Andarilho* (1984), envolta em teor místico, uma das temáticas utilizadas por Venturini em sua obra. Ainda que esta não seja uma composição de Venturini, sua assinatura vocal faz com que a autoria seja, muitas vezes, creditada a ele, tendo em vista a força de sua interpretação. O compositor Murilo Antunes, um dos três mosqueteiros de Venturini, escreveu a letra para a melodia do maestro francês Michel Colombier. Esse músico francês dedicou-se a compor melodias, principalmente para o cinema e a televisão e, de acordo com o site IMMUB, já foi gravado por inúmeros intérpretes, entre eles, está Flávio Venturini.

Nas pesquisas feitas, foi encontrada uma versão do músico Paulo César Pinheiro que foi gravada no álbum *Herança* (1973) de Pery Ribeiro, com o título “Réquiem” (Emmanuel). No entanto, mesmo seguindo o contorno melódico da canção, a temática desenvolvida na letra versa sobre um sofrimento sentido, devido a uma paixão não correspondida, diversa da que Antunes propôs, em sua versão, como se pode verificar abaixo:

Por paixão
Meu rumo se perdeu
Por solidão
Meu amor enlouqueceu
Por saudade
Eu quis pedir adeus
E por desespero
A dor me fez ateu
Por ilusão
Lutar me valeu
Mas por destino
Tudo permaneceu
E então por não restar mais nada
É que eu morrendo digo adeus.
(VENTURINI, 1984)

Como se vê, mesmo que Pinheiro tenha utilizado um teor passionnal, distinto do utilizado por Antunes, que remete a um misticismo muito utilizado em cultos, especialmente pela doutrina espírita, o primeiro compositor vale-se do ascetismo quando propõe os versos “E por desespero / A dor me fez ateu” (VENTURINI, 1984), revelando que somente devido à falta de esperança é que a credulidade foi perdida.

A canção “Emmanuel” possui nove versos e desenvolve-se em um ritmo mais ameno, com palavras sendo entoadas mais vagarosamente e com poucos saltos intervalares na performance vocal. Após interpretar toda canção, a enunciação da letra cede a solos instrumentais, entremeados com vocalizes de Venturini. Em seguida, há a recorrência da entoação, a partir do quinto verso até o final da canção. A gravação de “Emmanuel” desenvolve-se em 4 minutos e 22 segundos e tem passagens instrumentais, no princípio e na metade da canção. Venturini inicia a canção em um tom agudo, entoando “Eu não tenho asas para voar”

(VENTURINI,1984). Essa negativa conduz à imagem do músico, com a serenidade que lhe é peculiar, e à superfluidade do aparato aspas, devido à leveza de sua voz que plaina em uma ambiência de misticismo permeado pela melodia vagarosa e suave.

Em “Nem sonho nada que não seja de sonhar” (VENTURINI,1984), o compositor (Antunes), apesar de mostrar certo ceticismo em relação a desejos que não possam ser reais, demonstra que a vivência já proporciona certa satisfação e, neste ponto, Venturini utiliza-se de um agudo no início e, no meio do verso, sua voz passa para um tom mais grave, estendendo a vogal “a” no vocábulo “sonhar”.

Na gravação de 1984, os dois próximos versos “Sou um homem simples que nasceu/ Das entranhas de um ato de amor” (VENTURINI,1984) são cantadas apenas por Milton Nascimento, fazendo uso da habitual voz aveludada, afinada e calma, que o acompanha em muitas canções de seu repertório.

A partir deste ponto da canção, Venturini e Nascimento, em coro, cantam “Seria a primavera feliz” (VENTURINI,1984), usando uma extensão no registro vocal e fazendo elevação no tom a partir da vogal “e” da palavra “primavera”, técnica que tem continuidade no trecho “Se a voz dos homens entoasse a paz / Se o dom dos homens fosse a arte de amar” (VENTURINI,1984), no qual o mesmo recurso é empregado no “a” dos vocábulos “entoasse”, “paz”, “a arte”, “amar”. Os músicos terminam a canção diminuindo o volume da voz nos dois últimos versos “Se a luz dos homens/ Fosse Emmanuel” (VENTURINI,1984). Observa-se que, nessa versão, Venturini, ao fazer dueto com Nascimento, canta em segunda voz.

Esta mesma canção foi inserida no álbum *Luz Viva* (2004), com a duração de 4 minutos e 9 segundos, ao longo da qual Venturini canta sozinho, acompanhado por solos de violão e clarineta. Nesta versão, o músico eleva novamente seu agudo a partir do quinto verso no vocábulo “primavera”, estendendo as vogais “e” e “a”; e, ao final do verso, fazendo o mesmo movimento no “i” da palavra “feliz”. Venturini continua sua interpretação, realizando uma pronúncia clara de cada palavra, durante toda a entoação e, no sexto verso, eleva mais seu agudo no “a” de “entoessem” e estendendo a vogal “a” no vocábulo “paz”. No sétimo verso, há uma extensão e elevação do tom no “a” (artigo) e no “a” da palavra “arte”. Nota-se, neste caso, que as duas vogais “a” são acopladas em uma só. No oitavo e nono verso, Venturini diminui o volume da voz, terminando a vocalização da canção. Nos trechos da canção, quando há vazios de entoação, Venturini preenche estes pontos, vez ou outra, com vocalizes, que são um signo de sua assinatura vocal. Vale lembrar que Venturini costuma se apresentar com o músico Marcus Vianna que agrega mais emotividade à canção, ao utilizar o som de violino.

Ao ouvir “Emmanuel”, devido ao tema e à voz de Venturini, muitos ouvintes atribuem a este músico a autoria da canção, corroborando o que Tatit (2002) afirma: “Identificar um timbre é também identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção” (TATIT, 2002, p. 11).

De acordo com entrevistas concedidas por Venturini, a canção “Emmanuel” é utilizada em encontros místicos, principalmente relacionado ao espiritismo. Provavelmente, isso decorre em razão do mentor espiritual de Chico Xavier ter a denominação de Emmanuel e, também, graças à voz de Venturini, que apresenta uma suavidade, entremeada por agudos, que imprimem leveza à canção. Esses aspectos sonoros sugerem ao ouvinte imagens vinculadas ao etéreo, ao puro e à leveza, em contraponto com os timbres graves, normalmente associados ao que é terreno e ao peso. Nesse sentido, é como se a canção tivesse sido feita para a interpretação de Venturini, enlaçando o tema místico ao seu timbre vocal, envolto à sua imagem calma e leve.

O medo não cria

Prosseguindo na análise de canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, refletiremos agora sobre a relação entre letra, melodia e assinatura vocal na canção “O Medo

Não Cria”, de Venturini e Antunes (do álbum *Cidade Veloz*, 1990), que apresenta uma temática ligada à preocupação com a preservação do meio ambiente, dentro das temáticas utilizadas em sua obra. O compositor Murilo Antunes, frequente parceiro de Venturini, escreveu a letra para a melodia de Venturini, a partir dos fatos vivenciados no país durante o final da década de 1980, como por exemplo ameaças nucleares (houve, em setembro de 1987, um acidente nuclear com o Césio 137, na cidade de Goiânia – GO) e o assassinato do ambientalista Chico Mendes, no ano de 1988. Na mesma década de lançamento de “O Medo Não Cria”, realizou-se, na cidade do Rio de Janeiro, a Eco-92, que foi a primeira conferência das Nações Unidas a respeito do meio ambiente e desenvolvimento, vinculando-se, assim, com o tema da canção. A partir da letra composta por Murilo Antunes e melodia de Venturini, com a interpretação deste músico, Lô Borges e Beto Guedes, aliada às suas vocalizações, propõe-se algumas questões sobre a voz, a letra e sua força sobre o imaginário do ouvinte.

A morte de Chico Mendes gerou repercussão nacional e internacional, causando grande indignação e aumentando sua notoriedade em relação à luta, principalmente pela preservação do meio ambiente. O *ex-beatles* Paul McCartney ficou comovido ao tomar conhecimento do assassinato de Chico Mendes e, ao lançar o disco *Flowers in the Dirth* (1989), em uma de suas faixas, “*How Many People*”, faz uma reverência ao ambientalista. A canção “O Medo Não Cria”, nesse sentido, também faz uma homenagem ao ambientalista que foi injustamente morto e que deixou um grande legado em relação à preservação ecológica, conforme a letra, abaixo apresentada, permite constatar:

Depois de tanto luar
Muita energia solar
Eu descobri mil caminhos
Poeira nos olhos
Estrelas nos olhos
E eu sem saber onde ir

A gente tem de seguir
E atravessar
Os ventos da liberdade
Os homens desmatam florestas
E matam o sonho
Que não é só seu

A natureza zangada
Beleza ferida
Até a raiz
O homem de Xapuri
Aonde estiver
Não seja só um

Há um temor nuclear
De tudo se acabar
Meu coração devastado
O medo não cria
Não traz alegria
Não faz avançar
O amor
(VENTURINI, 1990).

Flávio Venturini é quem inicia a entoação de “O Medo Não Cria” nos seis primeiros versos. A partir desse ponto, o músico Lô Borges canta do sétimo ao décimo segundo verso e, em seguida, o refrão, que está entre o décimo terceiro e o décimo oitavo verso, é enunciado pelos três cantores. Beto Guedes retoma sozinho a entoação a partir do décimo nono verso e

vai até o vigésimo quinto, quando, novamente, retoma-se o refrão pelos três músicos. A quarta estrofe é novamente entoada, sendo que o primeiro verso desta parte fica a cargo de Venturini, a segunda é cantada por Borges e a terceira por Guedes; quando, nos próximos três versos, estes músicos cantam juntos. No último verso “O amor, o amor, o amor”, cada um canta “o amor”, seguindo a mesma sequência das vozes (Venturini, Borges e Guedes).

Na canção analisada percebe-se que os três músicos, ao se apresentarem, possuem um mesmo contorno entoativo, com poucas diferenciações em suas dicções e timbres vocais. Ao iniciar a canção, Venturini utiliza-se de uma vocalização sem sobressaltos tonais, realizando poucas extensões nas vogais finais de cada verso. A partir do terceiro verso, entretanto, o músico faz um alongamento da vogal “i” nos vocábulos “descobri” e “caminhos”. Percebe-se que o tom utilizado pelo músico é mais grave que usa normalmente e, com certa tristeza, estabelecendo um elo com a letra da canção, principalmente na estrofe entoada por ele, na qual lamenta a desolação ambiental e a morte de Chico Mendes.

Borges apresenta-se com voz mais precisa, já que, nos versos cantados por ele, há imperativos que indicam que tanto o músico quanto quem o ouve devem realizar a ação de seguir e atravessar os caminhos para chegar onde se quer, mas retorna a uma voz lastimosa, na metade da estrofe, quando volta a falar em devastação.

Guedes, por sua vez, inicia a quarta estrofe com uma entoação semelhante a de Borges, nos dois primeiros versos, mas realiza uma extensão na última vogal da palavra “coração”, evidenciado uma dor diante das catástrofes, decorrente da destruição da natureza e, do quarto verso até o sétimo, toma de uma vocalização mais grave ao cantar os desdobramentos de sentimentos quando se sente medo.

Por serem oriundos da mesma escola, Clube da Esquina, algumas vezes nesta canção, as vozes de Venturini, Borges e Guedes podem ser confundidas, não podendo ser identificado qual deles está entoando, principalmente em relação às vozes dos dois primeiros músicos, pois a do terceiro mostra-se mais anasalada. Quando se ouve o refrão, em coro, percebe-se que as vozes individualizadas, avolumam-se e tornam-se uma única, dificultando um reconhecimento mais rápido.

Ao terminar a canção, quando cada um entoa “o amor”, o ouvinte pode até ficar com dúvidas, sem saber se somente um está cantando ou qual deles o faz, mesmo que cada um tenha seu próprio timbre vocal que lhe é característico. Verifica-se, nesta canção, que não há somente uma união em termos de amizade entre estes três notáveis do Clube da Esquina, mas uma perfeita conjugação de vozes que se apresentam conectadas.

Em “O Medo Não Cria”, Venturini não faz uso dos melismas e agudos que lhes são peculiares, realizando as entoações como os outros dois músicos. Porém, percebe-se que a suavidade e a tranquilidade, presentes em outras canções, mostram-se em sua entoação, o que pode diferenciá-lo em relação aos demais, ao mesmo tempo em que podem se mostrar como uma característica em sua obra.

Mesmo havendo, nas canções “Céu de Santo Amaro”, “Emmanuel” e “O Medo Não Cria”, temas universais como o amor, o misticismo e meio ambiente, Venturini comumente as associa a uma atmosfera mineira, como céu, sertão, montanhas, ou a uma vocalidade característica do movimento Clube da Esquina, em que há uma tranquilidade, preocupação com afinação, melismas e agudos, revelando e reforçando uma impressão musical que é reconhecida por várias gerações. E, além desse registro em sua obra, deve-se levar em conta sua apresentação como *performance persona* (como o artista se apresenta em cada canção), *character* (a personagem da canção interpretada) e *real person* (pessoa do cantor)^{xvii}, ao que o músico expõe de forma singular, mostrando-se, tanto como artista, quanto como pessoa com simplicidade e emotividade, criando, com isso, elos de encantamento com quem o ouve.

Poslúdio

Mesmo ignorando os códigos musicais, um ouvinte é capaz de captar a intensidade emocional de uma canção, por meio da forma como um cantor, um músico e um compositor imprimem expressividade ao modo de tocar um instrumento; de articular melodia, harmonia e ritmo; de dar forma à letra através da voz. Dentro dessa perspectiva, este trabalho debruçou-se sobre o encantamento emanado e proposto pela voz de Flávio Venturini, sua “assinatura vocal”, concebido dentro da ambiência mineira. Nesse sentido, procurou-se analisar suas composições e performances vocais, tendo, como questão central, compreender que aspectos tornam sua vocalidade um fenômeno tão singular, dentro das paisagens sonoras com as quais se encontra integrada.

Na seção denominada “Sinfonia”, procurou-se, por analogia a um tipo de composição musical para orquestra e que apresenta um diálogo com concerto, refletir sobre a voz sob várias dimensões teóricas. Nesse sentido, foi realizada uma aproximação entre a antropologia da voz, os estudos da canção e a fenomenologia da voz, com o objetivo de se arrolar um conjunto de categorias que permitiriam, justamente, analisar a forma particular de entoação de Venturini. Para este estudo, a questão a ser compreendida era a voz carregada por uma sentimentalidade de seu emissor, juntamente a um imaginário subjetivo, que promove a edificação de fantasias que irão despertar variadas emoções no ouvinte. A partir da “assinatura vocal”, o intérprete deixa rastros do corpo do emissor, do estado de espírito que o move, forjando para o ouvinte uma espécie de imaginário que tenta reconstituir a cena da performance. Constatou-se que uma das chaves para se compreender a “assinatura vocal” de Venturini consiste, justamente, nos modos como o emissor potencializa sua expressividade para sedução de um receptor.

Foi possível, também, perceber que a voz, aliada à arte performática, pode suscitar no ouvinte um conjunto de exercícios do imaginário, acerca da identidade do emissor, de sua personalidade e de suas condições emocionais e corpóreas. E, nesse sentido, Venturini explora os recursos audiovisuais se valendo de lançamento de DVDs e, no período de isolamento social, produzindo e participando de *lives*, onde sua imagem era veiculada. Além disso, o músico apresenta uma grande atividade nas redes sociais. Por essa exposição, podemos nos valer do escritor Luiz Tatit (2014) que denomina esse fenômeno como “ilusão enunciativa da canção”, isto é, um processo no qual o intérprete utiliza-se do recurso figurativo para que aquele que ouve (e também o vê), estabeleça uma real associação entre a voz que entoa e a legítima voz do intérprete. Venturini, ao fazer uso de agudos e melismas, simultaneamente, com sua performance vocal em canções que, na maioria das vezes, empregam uma temática passional, tende a verter uma substância fônica produzida pelo corpo para se aproximar de um público que, em contrapartida, reconhece-o como uma pessoa sensível e romântica.

Assim, o ouvinte é levado por essa ilusão enunciativa, a partir da qual considera que o músico, quando entoa, fala mais de si do que de um personagem da canção. Ao pensar sobre a impressão vocal, observa-se que ela é um elemento que pode ser denunciador de um estilo ou de uma expressão subjetiva do emissor, fazendo com que o ouvinte possa reconhecê-lo em uma representação. Estabelece-se, aqui, um princípio dessa “assinatura vocal” de Venturini: a manutenção de um conjunto de técnicas peculiares, realizadas por uma voz de timbre particularmente singular que permitem o reconhecimento do público, em função de uma espécie de memória sensorial e de lembranças de uma determinada experiência de escuta da voz.

Ao se confrontarem essas questões com as práticas vocais dos integrantes do Clube da Esquina, principais influências de Venturini, percebe-se que as diversas identidades se enriqueceram mutuamente, ao mesmo tempo em que os distinguiram de outras práticas vocais, desenvolvidas por músicos de outras partes do país. Esse fenômeno, a propósito, ocorre não somente no campo musical, mas, também, comportamental.

O termo “Cantata”, empregado para denominar a última seção, refere-se a um tipo de

composição vocal, para uma ou mais vozes, com acompanhamento de instrumentos musicais, e perfazendo um elo com concerto e sinfonia. Em grande medida, ele sintetiza o que se buscou nesta etapa deste trabalho: apresentar um estudo de três obras compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, “Céu de Santo Amaro”, “Emmanuel” e “O Medo Não Cria”, a partir da análise das relações entre voz, letra e música em cada canção. O critério de escolha das canções foi baseado na tentativa de compreender como a “assinatura vocal” de Venturini constituía-se em diferentes campos temáticos. As canções listadas acima foram escolhidas devido ao uso frequente, por Venturini, de temas que se relacionam ao amor, ao misticismo e ao meio ambiente e por serem gravadas em épocas distintas da carreira do músico. Outro critério empregado nessa escolha foi sua participação na composição das canções. Dentre as canções escolhidas, a primeira apresenta letra composta por Venturini; a segunda, não há sua assinatura na composição, embora seja creditada a ele e, na terceira, o músico compôs a melodia.

Para além de uma análise da “assinatura vocal” de Flávio Venturini, esse trabalho também buscou, de forma subsidiária, inscrever o estudo da voz nos estudos literários. Como salienta Almeida (2011, p. 126), “O que torna um texto literário é aquilo mesmo que o transcende enquanto linguagem e que é nele apelo sensorial”. Nesse sentido, a voz fluída que ressoa entre diferentes tempos e espaços é capaz de realizar uma simbiose entre emissor e receptor, para estabelecer uma poética em um processo significativo que produz uma constelação de símbolos e emoções, fazendo uso de formas próprias de articulação, entre dicção, letra, melodia, ritmo e harmonia. Esta pesquisa buscou mostrar, portanto, a importância da realização de estudos no campo musical, por estas serem fontes singulares de informação, além de mais um arcabouço para interpretações históricas e culturais, o que propicia a soma de variados olhares, ampliando as expertises teóricas e resgatando referências que possam ser olvidados pela memória.

E, mesmo que as relações de memória sejam (re)construídas no presente, em sincronia com as visões do mundo contemporâneo, elas podem ser reorganizadas em outros tempos. Por se tratar de um estudo inédito, a presente pesquisa busca dialogar com a literatura, no sentido de que dá voz às vozes de Minas. Venturini, enquanto compositor, expressa suas visões, seus valores e sentimentos, dentro da ambiência mineira e, na condição de cantor, subverte as expectativas habituais de imitação de uma “voz masculina”, permeando o imaginário popular e construindo uma assinatura vocal dentro de sua identidade profissional.

Simultaneamente, pode-se notar que, se Venturini apresenta uma entoação revestida de agudos e melismas, é porque o ouvinte os solicita, por não o reconhecer com outra voz (a voz como assinatura), já que esta interfere nos campos sensoriais (a voz que tateia), cognitivos e emocionais daqueles que a escuta. Diante do exposto, foi possível formular algumas hipóteses concernentes à sua “assinatura vocal”. A chave para a compreensão dessa voz singular parece encontrar resposta na afirmação de Valente (2004, p. 6), que observa que “Cada cultura dá voz a determinadas vozes, enquanto cala outras”.

Por essa perspectiva, o artigo procurou evidenciar, em especial, o canto e o encantamento da voz de Flávio Venturini, que com sua singularidade vocal, pode potencializar a expressividade das canções por meio de suas inúmeras manifestações performáticas, evocando paixões profundas, criando imagens simbólicas dentro de uma impressão indelével de identificação com o receptor.

É importante ressaltar que as questões expostas neste artigo sugerem que, tanto a dicção, quanto a emotividade de Venturini, são traços da singularidade de sua voz, suscitando diferentes efeitos a partir da constituição de modalidades subjetivas no ato de cantar e de sua assinatura vocal, que é paulatinamente desenvolvida no contato com seus amigos do Clube da Esquina.

E, nesse ínterim, evidenciou-se que Venturini, por meio das singularidades de sua voz, obtidas ao utilizar modulações entre o grave e o agudo e fazer uso de melismas e extensões nas vogais das palavras, consegue imprimir profusos significados, através de sua assinatura vocal,

intensificando-se, assim, as emoções em quem a ouve. A assinatura vocal do cantor reside, portanto, em um modo bastante pessoal de fazer ressoar sua voz e de fazer com que essa mesma voz ressoe afetivamente no ouvinte. É nessa afinação entre voz e escuta que reside a força expressiva de Flávio Venturini.

THE VOCAL SIGNATURE OF FLÁVIO VENTURINI

ABSTRACT: This article aims to analyze the diction of the musician from Minas Gerais Flávio Venturini in a set of selected compositions, considering, fundamentally, his vocal signature, a phenomenon resulting from the unique way in which his songs articulate body performance, the theme of the lyrics and the musical structure. To what extent do the forms of voice expression potentiate the meanings of the lyrics of a song? What are the techniques used by Venturini to produce his vocal signature?

Keywords: Flávio Venturini. Voice. Performance. Song.

Notas

ⁱ Tatit chama de embreagem aos mecanismos que reúnem o “eu” ou “ele” (pessoa) ao “eu enunciator” a partir do que é enunciado.

ⁱⁱ A classificação mais comum seguida para as vozes é: aguda, média e grave. A voz aguda feminina é chamada de soprano, a masculina de tenor; a voz grave feminina é chamada de contralto, a masculina de baixo; já a voz intermediária feminina é denominada *mezzo-soprano* e a masculina, barítono).

ⁱⁱⁱ Termo, em italiano, que significa voz dupla, referindo-se à voz masculina e feminina, dentro de um corpo considerado de homem.

^{iv} *Queer* é um termo, em inglês, que, em seu sentido original, significa estranho ou esquisito. Na década de 1920, foi utilizado para designar homossexual. No texto será empregado no sentido de não classificação de uma voz em função de um gênero.

^v *Vocalic body* é um termo, em inglês, que significa corpo da voz.

^{vi} *If the appeal of the girlishly high male voice to female listeners is the fantasy of a male lover as tender and sensitive as a woman, for male listeners the pleasure is perhaps to do with accessing their own inner gender-flux, a latent potential for angelic gentleness and ethereality: an escape from the heaviness of masculinity [...]* (RAYNOLDS, 2016. p.431, tradução nossa)

^{vii} Na entrevista dada ao crítico musical Sérgio Martins, em 14 de janeiro de 2021, Flávio Venturini fala de alguns gêneros musicais, artistas e bandas que influenciaram seu trabalho e atuação artística. Disponível na plataforma *Instagram* @flavioventurinioficial. Acesso em: 14 jan. 2021.

^{viii} No período de isolamento social devido à pandemia do Coronavírus, o músico realizou e participou de diversas *lives*, tocando, cantando, contando histórias e dando entrevistas.

^{ix} Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/7481669>. Acesso em: 22 jul. 2021.

^x Ray Charles Robinson (Albany-Geórgia, 23-09-1930 e Los Angeles-Califórnia, 10-06-2004) foi pianista, cantor e precursor da música *soul*, *blues*, *jazz* e intérprete de R&B (*Rhythm and blues*).

^{xi} *Arioso* é um termo que vem do italiano e se refere a uma forma dramática, comum em cantatas, óperas e oratórios, surgida no século XVI que está entre o recitativo e a ária. Foi mais comum, durante o período Barroco.

^{xii} Cantata, em se tratando de música, é um tipo de composição vocal com um acompanhamento instrumental. Pode, também, vir acompanhada de um coro.

^{xiii} De acordo com o depoimento do músico presente nas diversas *lives* que participou, entre elas Flávio Venturini entrevista – rádio Nove Minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1UYEkZvoRQ4&t=1s>. Acesso em: 15 jan. 2021.

^{xiv} Estúdio de Voz Mário Fiuza – Aulas de Canto. Disponível em:

<http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/falsete-o-registro-elevado-o-termo.html>. Acesso em: 6 fev. 2021.

^{xv} Estúdio de Voz Mário Fiuza – Aulas de Canto. Disponível em:

<http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/falsete-o-registro-elevado-o-termo.html>. Acesso em: 6 fev. 2021.

^{xvi} *Castrati* (plural de castrato) é um termo em italiano que se refere a uma técnica utilizada, durante a Idade Média, que consistia na orquiectomia (extirpação dos testículos) dos meninos, para que, com isso, sua voz, mesmo após a puberdade, mantivesse o mesmo tom infantil, conseguindo-se, assim, alcançar notas mais agudas.

^{xvii} Termos utilizados por Ulhôa e Pereira (2014).

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *A máquina performática: a literatura no campo experimental/* Gonzalo Aguilar, Mário Câmara. Tradução de Gênese Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia. A voz como provocação aos estudos literários. *Revista Outra Travessia: Literatura e Música*, Universidade Federal de Santa Catarina, n.11, 2011, p. 115-129.
- BISCARO, Bárbara. Gênero, sexo e escuta na voz em performance. *Urdimento Revista em Estudo de Artes Cênicas*, v.1, n.22, p. 15-26, UDESC, Florianópolis, jun., 2014. Disponível em: <http://doi.org/10.5965/14145731012222014015>. Acesso em: 1º jul. 2021.
- COELHO, Rafael Senra.; MONTEIRO, A.; ZIMBRÃO, T. Imanência e transcendência na mineiridade. *Revista da Anpoll, [S. l.]*, v. 1, n. 41, p. 75-86, 2016. Disponível em: <http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/870>. Acesso em: 27 out. 2020.
- IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. *OPUS*, v. 4, p. 27-44, ago., 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36/32>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- LIMA, Barral (org.). *Songbook Flávio Venturini*. 1. ed. Belo Horizonte: Neutra Editora, 2014.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Canção popular e performance vocal. Ulhôa, Martha Tupinambá; Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa (org.) *Actas del V Congreso de la IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- PEREIRA, Patrícia Cardoso Chaves; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. O vocalise artístico na canção brasileira. *Anais do IV Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG*. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2018/09/IV-Semin%C3%A1rio-da-Can%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-da-Escola-de-M%C3%BAsica-da-UFMG.pdf>. Acesso em: 9 out. 2021.
- RAYNOLDS, Simon. *Shock and awe: Glan Rock and its legacy*. London: Faber & Faber, 2016. p. 431.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- TATIT, Luiz. A arte de compor canções. *Revista USP*, p. 11-20, 2016.
- TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. *CASA Cadernos de Semiótica Aplicada*, v.1, n. 2, dez. 2003. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html> . Acesso em: 28 mar. 2021.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa da canção. *Per Music*, Belo Horizonte, n.29, p. 33-38, 2014.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor *In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004

VENTURINI, Flávio. *Cidade Veloz*. Rio de Janeiro, Som Livre CD 407.0033, 1990.

VENTURINI, Flávio; BELLOTTO, Neto. *DoCONTRA e Flávio Venturini e Neto Bellotto – Paraíso*. Not On Label CD none, 2019.

VENTURINI, Flávio. *Luz Viva*. Brumadinho. Trilhos. Arte CD TRI009-2, 2005.

VENTURINI, Flávio. *O Andarilho*. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422713, 1984.

VENTURINI, Flávio. *Porque não Tínhamos Bicicleta*. Brumadinho. Trilhos. Arte CD TRI 004-2, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Data de submissão: 31/05/2022

Data de aceite: 08/08/2022