

A voz na canção (da mídia) como voz da memória

The voice in the song (of the media) as the voice of memory

Heloísa de Araújo Duarte Valente

MusiMid/UMC
musimid@gmail.com

Resumo: Partindo do pressuposto de que na canção das mídias anterior ao advento da televisão, os signos musicais eram acusmáticos, transmitidos pelo rádio e pelo disco, pretendo abordar, neste texto, as relações entre escuta, corpo, voz, como memória da canção, bem como os elementos constituintes da canção que podem atuar como formadores da memória social. Para tanto, após a exposição de conceitos essenciais, analiso uma canção – o bolero “Envidia” (de Gregorio e Alfredo García-Segura), em interpretações diversas como estudo de caso.

Palavras-chave: memória, canção das mídias; *performance*.

Abstract: Considering that media song before the arrival of television offered an acousmatic experience, broadcasted by radio and record, I intend to investigate, in this text, the relations among listening, body, voice and memory of song, as well as the song morphological components, considered as constructors of social memory. For this purpose, after the explanation of some especial concepts, I will analyze a song - the bolero “Envidia” (by Gregorio e Alfredo García-Segura) - by different performers as a particular case.

Keywords: memory, media song, performance.

A voz como marca indelével e definitiva da identidade:

Início um texto sobre memória e canção a partir da cena do filme, “Perigo real e imediato”¹; especificamente, a cena em técnicos em informática recorrem a um programa de análise de voz para encontrar o inimigo, estrategicamente intocável e secreto. Através da busca por particularidades da sua voz, os técnicos chegam não apenas à nacionalidade do malfeitor, bem como a sua real procedência, seu local preciso de origem. A partir daí, descobre-se que o grande vilão não é ninguém mais, senão o coronel Alonso Cortez, interpretado pelo ator português Manuel de Almeida. Embora se trate de uma obra de ficção, sabe-se que esse tipo de diagnóstico tem sido de grande serventia, a ponto de ter se estabelecido como uma nova especialidade do direito: a fonética forense. Ao que parece, tal

¹ “Clear and Present Danger” (1994), dirigido por Philip Noyce e protagonizado por Harrison Ford.

instrumento de análise é mesmo tanto ou mais confiável que a impressão digital, como prova de identidade.

Se assim o é, o que se pode dizer das vozes que falam e cantam na mídia? Há vozes memoráveis, tanto no mundo artístico como na comunicação corriqueira do dia-a-dia. Na época em que o rádio predominava a paisagem sonora (SCHAFER, 2001)², eram as vozes *acusmáticas*³ que acompanhavam a rotina dos núcleos urbanos e até rurais. Após o surgimento da televisão, estas vozes ganharam um corpo visível. Já no cinema, muitas vezes os atores foram, por muito tempo, dublados, às vezes por outros colegas de profissão, que permaneciam acusmáticos, tal é o caso do conhecido locutor Lombardi⁴, ou do radioator Tito Balcarcel⁵.

O que se faz relevante e que é objeto deste estudo, consiste em verificar o papel das vozes dos cantores, tal como foram e são fonofixadas (CHION, 1994) nos discos, fitas magnéticas e outros suportes tecnológicos e as maneiras pelas quais acabam por constituir tramas da memória social, de modo muito particular. Para essa empreitada, faz-se imprescindível recorrer à teoria sobre a *performance*, desenvolvida por Paul Zumthor (1997)⁶. Sua importância fundamental consiste no fato de que todos os quadrantes do eixo comunicacional se fazem presentes e têm função específica e ativa. Em outros termos, a *performance* é resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, nos quais se incluem o espaço, a tecnologia.

Zumthor elaborou um estudo acerca dos níveis de aproximação da linguagem escrita com a oral, classificando a comunicação poética em níveis, de acordo com a maior ou menor afinidade com a escrita: na tipologia que criou destaca a “oralidade tecnicamente

² Sucintamente, o conceito refere-se a todo e qualquer ambiente acústico, não importando a sua natureza.

³ Termo criado por Pitágoras e retomado por Pierre Schaeffer, designando o som que é ouvido sem se poder ver a fonte emissora do som. Corresponde, em certa medida, ao conceito de esquizofonia, elaborado por R. Murray Schafer (2001).

⁴ Um caso particularmente interessante encontra-se no locutor Luiz Lombardi Neto, o Lombardi, por mais de quarenta anos participando do Programa Silvio Santos. Com a voz sempre “em off”, Lombardi foi, possivelmente, a identidade vocal mais conhecida. Sua atuação no rádio e na televisão foram interrompidos em razão de sua morte, ocorrida em 3 de dezembro de 2009.

⁵ Personagem do filme “A hora mágica” (1998), longa-metragem ambientado na década de 1950, a partir de um conto de Julio Cortazar. Dirigido por Guilherme de Almeida Prado, sobre o conto “Cambio de Luces”, de Julio Cortazar. Informações gerais colhidas em <http://www.webcine.com.br/filmessi/horamagi.htm>. Tito Balcarcel é protagonizado por Raul Gazzolla. Discuti este tema no texto “Olhe aqui, preste atenção - a canção das mídias: entre o audível e o visível”, publicada na Revista Ghrebh_Revista Ghrebh_, v. 2, n. 14 (2009)

⁶ É importante destacar que a teoria zumthoriana tem, como ponto de partida, a comunicação poética medieval, na qual o texto escrito não era por ele considerado como independente, mas imbricado nas funções do corpo, da voz que o pronunciava, do espaço físico, da receptividade da audiência. O trovador medieval era um poeta que declamava, cantava, tocava o instrumento, gestualizava...

mediatizada” - segmento em que se desenvolve a canção das mídias (VALENTE, 2003)⁷. Segundo a perspectiva do erudito, os meios eletrônicos e audiovisuais aproximam-se, em vários aspectos, da escrita, uma vez que abolem a presença de quem profere a voz. De outra parte, rompem com o puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico.

As manipulações tecnológicas que os sistemas de registro oferecem hoje permitem que as mídias apaguem as referências espaciais da voz ao vivo: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto nos estúdios. De outra parte, as mídias eletrônicas se diferenciam da comunicação escrita à medida que fixam na memória aquilo que transmitem “(...)a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole (...) a tatilidade” (ZUMTHOR, 2001, pp. 17-18). Com a perda da *tatilidade*, perde-se, em grande medida, a “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2001, p.19).

Para compreender melhor a circunscrição do conceito de *corpo*, entendido como a materialização daquilo que é efetivamente vivido, que estabelece relação com o mundo. Cabe estabelecer, antes de prosseguir, alguns conceitos fundamentais da teoria da mídia. Tomo, como base, aqueles propostos pelo estudioso alemão Harry Pross, desenvolvidos pelo ecocomunicólogo Vicente Romano.

O corpo como mídia da cultura e a performance da canção:

A tatilidade, o peso, o volume, elementos centrais na caracterização da *performance* ao vivo são componentes da “mídia primária”, como o denomina o estudioso em semiótica da cultura Vicente Romano (1983, 1984). A mídia primária é uma das três modalidades de comunicação. Vale citar o autor textualmente:

Mídias primárias: constituem o tipo de comunicação que se dá através do próprio corpo humano: voz, gestos (incluindo-se mímica, movimento e postura), vestimenta e adereços, maquiagem, enfim, tudo que produz a *auto-presença* (sic) do ser humano, através de seu corpo.

⁷ Parto do princípio de que a canção composta para as mídias ou a elas adaptada, tem características próprias.

Mídias secundárias: são aquelas que transportam a mensagem ao receptor sem que este necessite de um aparelho para sua decodificação. Como exemplo, encontram-se os diversos signos visuais, tais como a escrita, o desenho e a pintura.

Mídias terciárias: transportam os sinais mediante o uso de aparelhos tanto na emissão, quanto na recepção da mensagem.
(ROMANO, 1984, pp. 101-102; 1993, pp. 67-68)

Nesse âmbito, a canção das mídias e sua *performance* apoiam-se, pois, na mídia primária e terciária – ficando a mídia secundária a cargo filiada à cultura escrita (leitura de partituras, no caso). Esta classificação é importante para que possamos distinguir entre elementos gestuais automatizados ou proprioceptivos⁸ e aqueles construídos no cerne de uma cultura particular⁹. Assim, a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de *performance*.

Outro aspecto importante a levar em consideração no tocante à canção das mídias diz respeito às referências espaciais, quer na *performance* ao vivo, quer na mediatizada tecnicamente. Não apenas a distribuição de canais ou a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por interferir no timbre e nos modos de ataque. Importante é ressaltar, ainda que elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação, denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também seleções feitas por uma comunidade (os próprios ouvintes, os profissionais das gravadoras), – um gosto estético culturalmente estabelecido, mediante critérios que variam, enfim. Se considerarmos o produto que está fonofixado nos discos, outros elementos da *performance* entram em jogo, como o próprio fonograma, às vezes perceptível mediante exercício de escuta; a emissão vocal, e, mais particularmente, a “mímica vocal” (FONÁGY, 1983)¹⁰. Esta desempenha um papel muito relevante, justamente por trazer informações precisas acerca de como se proferem as *performances*, na época em que foram os registros são efetuados. Apenas para citar um breve exemplo, cito a pronúncia do português carioca, no auge da Bossa Nova e como esta se

⁸ Por automatizada, incluo gestos manuais como a mão voltando-se contra o peito, para identificar o “eu” falante, ao passo que, como gestos culturais são convencionais e mutáveis ao longo dos tempos,

⁹ Como exemplos, poderia citar alguns traços estabelecidos pelo hábito, como o cantar de olhos fechados e punhos cerrados, no caso dos cantores de fado; o cantar coreografado, imprescindível nos grupos vocais que cantam de maneira sincronizada, como The Platters, The Supremes etc.

¹⁰ *Mímica vocal* é uma expressão proposta pelo foniatra Ivan Fonágy, na década de 1970, que designa a gesticulação facial executada ao se pronunciar os fonemas, capaz de ser percebida pela escuta. Foi através de experimentos que Fonágy concluiu que a visualização da mímica e os gestos faciais poderiam ser reconstituídos pelo ouvinte, a partir da experiência da escuta: “Durante a aquisição da fala, a criança deve adivinhar as posições dos órgãos fonadores tão somente pela escuta dos sons produzidos, a fim de produzir, de sua parte, sonoridades adequadas. Parece que os adultos não são menos capazes disso”, afirma o autor (FONÁGY, 1983: 51-55).

modificou nos anos subsequentes. O fonema ‘r’, bem como as terminações das palavras é contrastante com as versões que seguiriam anos mais tarde.

A era do rádio e a fruição acusmática da música:

O já antológico filme de Woody Allen, “A era do rádio”¹¹ mostra como os personagens invisíveis compartilhavam – quando não construíam- o cotidiano nova-iorquino da década de 1940. Cada programa, cada gênero radiofônico imprimia sua marca através das vozes, da sonoplastia, dos anúncios veiculados pelos patrocinadores etc. Um dos fios condutores dos episódios narrados pelo narrador é Sally, aspirante a apresentadora de programa. Mas Sally falava “esganiçado” e, para deixar de ser a vendedorazinha de cigarros que acabava por atender a outras necessidades da clientela masculina, teria de estudar seriamente dicção.

Mas o teor acusmático das vozes do rádio era um tanto relativo: sabemos que muitas das vozes conhecidas no rádio tinham corpo e rosto, através das revistas especializadas. No Brasil, títulos como “Revista do Rádio”, “Radiolândia” ou outras mais gerais, como “O Cruzeiro” e tantas outras mostravam as feições e a atitude dessas pessoas. Mas não podiam abarcar o movimento – algo somente viável no cinema e, posteriormente, na televisão. Nesses termos, a imaginação e o imaginário do ouvinte atuavam sob um estímulo muito forte. Por essa razão, Tulio Balcarcel (o protagonista do conto de Cortázar) se remoía, inconformado: nas radionovelas, era o vilão, ao mesmo tempo em no cinema, seduzia as moças apaixonadas pelo “mocinho” da tela que, por sua vez, tinha “voz de pato”... De um modo ou de outro, Balcarcel era sempre desprezado e seu trabalho, jamais reconhecido. Ninguém o amava...

É fato que, desde o advento do televisor, os fabricantes vêm se empenhando em obter sempre a melhor resolução de imagem, visando o realismo *tátil*. Na corrida tecnológica, a qualidade do som ficou para trás. Com o passar dos anos, criaram-se *gadgets* sob o pomposo nome de *home theatre*, possibilitando, em tese, a nitidez em alta-fidelidade (*hi-fi*), em vários canais, permitindo a espacialização que visa a ambiência envolvente, recuperando, assim, a *tatibilidade*. No obstante, tanto a potência quanto a resposta das frequências raramente são satisfatórias. Um conjunto que permita a verdadeira *hi-fi* tem custo elevadíssimo. Ademais,

¹¹ “Radio days” (Orion Pictures, 1987) .

as emissoras de televisão não têm, como preocupação central, o som... Por que, então, investir financeiramente em algo sem uma compensação que valha a pena?

As vozes acusmáticas e a descoberta da fonte, através da *performance*:

Há anos buscava conhecer “visualmente” alguns cantores cuja *performance* me despertava interesse, intérpretes que eu jamais havia visto no cinema ou na televisão. Dentre eles, Eydie Gormé e Lucho Gatica. Cantora de boleros, Gormé migrou para os *shows* de variedades, nos clubes de Las Vegas. Acompanhada pelo Trio Los Panchos, Gormé deixou fonofixados clássicos no gênero, tais como “Nosotros” e “Sabor a mí”. Sua maneira peculiar de impostar a voz, os momentos pouco usuais escolhidos para a respiração, desenvolvendo frases longas me impressionavam e tentava reconstruir, pela mímica vocal, os procedimentos técnicos, os gestos, a postura do corpo... Não sendo estas informações sonoras suficientes, buscava, através de fotografias e outras informações paralelas, componentes que delimitariam a sua ação cênica: penteados, indumentária, maquiagem, modelo do microfone etc.

Ainda no domínio “boleresco”, queria “enxergar” Lucho Gatica, cuja *performance* chamava-me a atenção pelos ouvidos, graças a seu modo característico, inconfundível¹². Além do mais, assim como Frank Sinatra e Yves Montand¹³, Gatica demonstra desembaraço no uso do microfone – um dos instrumentos de base da canção das mídias. Tendo em conta que a competência na *performance* da canção midiática reside, em grande medida, na maneira de usar o aparato, necessitava vê-lo em cena, para comprovar algumas suposições que havia traçado sobre sua técnica e estilística particular. A oferta de pequenos filmes no sítio Youtube.com possibilitou-me, depois de muitos anos, observar a *performance* de tais ícones do canto, de modo a poder dar continuidade à minha investigação com o embasamento empírico necessário.

¹² Lucho Gatica oscila basicamente entre dois ajustes de qualidade vocal: um de voz soprosa e outro com constrição de faringe, laringe abaixada e abaixamento de língua. Além disso, parece ser característica dessa interpretação, notas longas associadas a vibratos. O ajuste preferencial é o da expansão da faringe, corpo da língua abaixado e mandíbula aberta, apesar de que, em alguns momentos, apareçam ajustes de constrição faríngea.

¹³ Sobre o tema, consulte-se González (2000).

“Cuando digo tu nombre, tengo envidia de mi voz”...

Com uma pesquisa em desenvolvimento acerca da *performance* da canção cantada, nas mídias, o surgimento do canal Youtube tem sido de grande importância para a obtenção de materiais para as minhas pesquisas: uso e abuso dele, de várias maneiras, até para a para alguns experimentos. Um deles constitui em aplicar, aos meus alunos de pós-graduação uma sequência de gravações, de uma mesma canção, por diferentes intérpretes. Escolho, propositalmente, exemplos em que se verificam aproximações e distanciamentos mais ou menos contrastantes, entre as versões: algumas das versões coincidem por serem contemporâneas, seguirem a mesma tonalidade, o *tempo* metronômico; o arranjo, a espacialização, costumam variar de um caso para outro; já no tocante à *performance* vocal, os contrastes são significativos: as variações de fraseado, respiração, acentuação prosódica, articulação fonética são inúmeras, proporcionando, não raro, alterações semânticas abissalmente opostas..

Uma das peças que selecionei, é o bolero “Envidia”, de autoria dos irmãos Gregorio e Alfredo García-Segura, conhecidos como Hermanos García-Segura¹⁴. O conteúdo do texto, de um exacerbado romantismo, beirando o *kitsch*, atraiu-me particularmente a atenção: um sujeito que chega ao ponto de ter “inveja da própria voz, ao pronunciar o nome da amada” beira o paroxismo... Apresento a letra original:

Envidia, tengo envidia de los valles,
de los montes y los ríos,
de los pueblos y las calles
que has cruzado tú sin mí.

Envidia, tengo envidia de tus cosas,
tengo envidia de tu sombra,
de tu casa y de tus rosas,
porque están cerca de ti.

Y mira si es grande mi amor,
que cuando digo tu nombre,
tengo envidia de mi voz!

Envidia, tengo envidia del pañuelo,

¹⁴ Los Hermanos García Segura”, como ficaram conhecidos na Espanha, são filhos de Alfredo García Abad , diretor do conservatório de Música de Cartagena e da pianista Encarnación Segura López. Gregorio(1929-2003) e Alfredo García Segura (1920-2008). Gregorio e Alfredo estudaram música: o primeiro, completou seus estudos no Conservatório Real de Madri; o segundo é pianista, arranjador e compositor. Fonte: http://www.tiempodeboleros.com/index.php?option=com_content&view=article&i=455&Itemid=61. Consultada em 24 set. 2011.

que una vez secó tu llanto,
y es que yo te quiero tanto,
que mi envidia es tan solo amor.
Envidia, envidia,
tengo envidia
y es de tanto amor.

Escolhi a dedo, dentre várias versões, as gravações por António Machín¹⁵, Vicentico Valdés¹⁶, Lucho Gatica¹⁷ e Juanito Valderrama¹⁸. Os dois primeiros, cubanos, que fizeram carreira na Espanha e nos Estados Unidos, sobretudo na década de 1950; o terceiro, outro *crooner* de origem chilena, de carreira internacional; o quarto, atual, filho Juanito Gualderrama, cantor de flamenco;. A seguir, apresento uma breve análise de cada uma das interpretações, ainda que de maneira precária – uma vez que me faltam as obras mencionadas e as respectivas partituras. Longe de oferecer uma análise musical detalhada, opto pelos traços marcantes, que servirão de base para as considerações seguintes. Para fins práticos, sinalizo as rupturas dos versos pela barra de separação (/).

Vicentico Valdés¹⁹: Inicia com solo de guitarra elétrica, com acompanhamento de violão, bongô e baixo; logo imediatamente, entra o naipe de metais. Ao final da estrofe, os metais, em quiálteras. Após o segundo segmento – “tengo envidia de mi voz” – um *glissando*, com *ritardando* até retomar a primeira seção. Mantém-se um traço característico da música popular hispânica, o *grupeto*; harmonias características da música cubana da década de 1950, sobretudo com os acordes de 9ª com 7ª aumentada.

No plano da prosódia, as frases são entrecortadas sem, portanto se tratar de respirações. Há uma espécie de *staccato*, com uma modulação muito particular nos “a” e “o”. Somente na palavra “voz” sustenta a nota em sua duração até o final do compasso. Os versos são interrompidos. A impostação oscila constantemente entre o projetado e o impostado:

¹⁵ Antonio Machín (*Antonio Abad Lugo Machín*, 1903-1977) nasceu em Cuba, estabeleceu-se na Espanha na década de 1930, onde fez muito sucesso por toda a sua carreira. http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mach%C3%ADn. Consulta em 24 set. 2011.

¹⁶ Vicente Valdés Valdés (Cuba, 1921; Nova Iorque, 1995). Cantou na Sonora Matancera e com Tito Puente, chegando a ter sua própria orquestra. Estabeleceu-se em Nova Iorque. http://es.wikipedia.org/wiki/Vicentico_Vald%C3%A9s Consulta em 24 set.2011.

¹⁷ O chileno Lucho Gatica (Luis Enrique Gatica Silva, 1928-) gravou seu primeiro disco em 1943. Seu sucesso cresce na década de 1950, como cantor de boleros. De trânsito internacional, é detentor de vários prêmios e homenagens.. <http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspogatica.html>. Consulta em 24 set. 2011.

¹⁸ Memoria del agua (Sony, 2002), selo RCA Records. A classificação indicada é “estilo pop”. Fonte: <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/juan-valderrama/envidia/2400947>. Consulta em 24/set.2011.

¹⁹ No Youtube a canção pode ser consultada no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=5Vk76rUuvn8>

Envidia/ tengo envidia de los/ vales/
de los montes/ y los/ ríos,
de los pueblos/ y las/ calles/
que has cruzado tú sin mí.

Envidia/ tengo envidia de tus cosas,
tengo envidia de tu sombra/
de tu casa/ y de tus rosas/
porque están/ cerca de ti.

Y mira/ si es grande mi amor/
que cuando digo tu nombre/
tengo envidia /de mi voz/

Envidia/ tengo envidia del pañuelo/
que una vez/ secó tu llanto/
y es que yo/ te quiero tanto/
que mi envidia/ es tan solo amor/

Antonio Machín²⁰: A obra inicia-se com o um solo em coro masculino em graus conjuntos, os bongôs aparecem em destaque e o baixo, em *pizzicato*. Segue a repetição do tema em episódio com solo de guitarra elétrica; um *glissando* descendente no piano em *crescendo* ataca o bloco harmônico com o coro masculino. O coro em uníssono mantém o contracanto (lá- si – ré- dó #) sobre o tema, que se repete após a 2ª seção, contraponto com o piano; o coro masculino mantém blocos sonoros, em acordes, com finalidade enfática. A finalização igualmente apresenta cadência com o acorde de 9ª com 7ª aumentada.

Machín destaca a terminação das palavras e prolonga a sílaba tônica, com *crescendi* nas vogais em *vibrato* (pueblos/ sombra/ casa/ grande/ digo/nombre/ yo), acentua os “r” vibrantes, mas em “voz” e “amor”, contrariamente a Valdés, não sustenta a duração. A impositação é nasalizada. Um efeito de reverberação espacial, produz o efeito dramático.

Envidia/ tengo envidia de los vales/
de los montes y los ríos/
de los pueblos y las calles/
que has cruzado/ tú sin mí.

Envidia/ tengo envidia de tus cosas/
tengo envidia de tu sombra/
de tu casa y de tus rosas/

²⁰ A identificação do registro do disco foi difícil de obter. Encontrei no Youtube a canção, tocada em long-play pelo aficionado, que a indica como La Gramola. A 33 y 45 R.P.M (1967). Fonte:: <http://www.youtube.com/watch?v=5jCSFGIEcw4..> Acesso em 24 set. 2011.

porque están cerca de ti.

Y mira/ si es grande mi amor/
que cuando digo tu nombre/
tengo envidia de mi voz/

Envidia/ tengo envidia del/ pañuelo/
que una vez /secó tu llanto/
y es que yo/ te quiero tanto/
que mi envidia es tan solo amor.

Lucho Gatica: A introdução se faz com motivos da frase principal, com os violinos. O contraponto do violão, com a marcação rítmica dos bongôs. Não há os metais característicos da música cubana. O clima “romântico” adota, como recurso expressivo, a orquestra de cordas. A espacialização é ressaltada pelos violinos, com efeitos de reverberação, apresentando figurações melódicas ascendentes, mordentes e *glissandi* nos harmônicos. Os outros naipes da orquestra de cordas não são claramente audíveis, ficando em primeiro plano os timbres mais agudos. Mas percebe-se que o contrabaixo ataca mais em *portato* – o que diminui o apelo à dança. Silêncios em momentos precisos, como em após “de mi voz”, com *glissando* descendente nos violinos. Após a 2ª seção há uma retomada do tema, pelos violinos. O arranjo de base agrega floreios no violão, à maneira da tradição do Trio Los Panchos. A cadência apresenta um padrão melódico em movimento descendente.

A prosódia revela uma distribuição quase equânime das sílabas, o fraseado obedecendo a um *legato*, com quantidade menor de respirações. Estas aparecem como elemento dramático. Como traço característico de Gatica, a voz colocada e com trânsito no falsete que, em vários momentos, sustenta mais demoradamente as notas. Às vezes, a voz soprosa chega ao sussurrado (como na última vez em que pronuncia a palavra “envidia”) contrastando com o *vibrato e portamentos*

Envidia/, tengo envidia de los valles,
de los montes y los ríos,
de los pueblos y las calles
que has cruzado/ tú sin mí.

Envidia,/tengo envidia de tus cosas,
tengo envidia de tu sombra,
de tu casa y de tus rosas,
porque están /cerca de ti.

Y mira/ si es grande mi amor,
que cuando digo tu nombre,
tengo envidia de mi voz!

Envidia/ tengo envidia del pañuelo,

que una vez secó tu llanto,
y es que yo/ te quiero tanto,
que mi envidia es tan solo amor.

Juanito Valderrama e Ana Belén²¹: Esta versão muito afastada temporalmente das demais difere também por se tratar de canção afluente. Nesse caso, a unidade de tempo se mantém de maneira semelhante. A instrumentação inclui apenas o violão e alguma percussão (*cajón*, guizos) marcando a pulsação do compasso.

No geral, a prosódia acompanha o texto linguístico. No entanto, na frase “que cuando digo tu nombre”, inclui um “ay!” – típico dos *quejíos* -, em seguida desenvolvendo vários melismas sobre a palavra “envidia” e “voz”; o violão contraponteia com *rasgueado*, num *crescendo* enquanto a voz passa ao *diminuendo*. A voz de Valderrama é de tenor ligeiro, razão pela qual, provavelmente, a tonalidade tenha sido transposta para fá menor. Também é curioso o fato de que, andaluz, tenha escolhido a pronúncia madrilenha –talvez por razões de circulação do disco em território nacional.

A voz do dono: um exercício de escuta de resultados inquietantes..

Tendo certificado de que meus alunos desconheciam a canção e seus intérpretes, propus aos meus alunos responderem a algumas questões, após a escuta dos quatro versões da mesma canção: 1) Como cada um deles caracterizaria visualmente os intérpretes, sob o aspecto físico (etnia, idade, gestos, indumentária etc.)? 2) Qual o espaço físico em que a canção deveria ser executada (salão de baile, sala de concerto, cassino etc.)? Como se poderia descrever o público-alvo?

As respostas foram as mais variadas possíveis. Dentre aqueles que possuíam prática no estúdio de gravação, não pareceu difícil localizar cronologicamente as matrizes fonográficas, em razão de sonoridades particulares que definem tecnologias de gravação, especialmente os microfones; aqueles que conheciam a história da música popular souberam identificar, pelo timbre, os instrumentos mais utilizados em determinadas épocas ou, ainda, o que caracterizam, morfológicamente, música cubana. Estas referências permitiram, ainda,

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=ctOnax0rLg8&feature=related>. Acesso em 24 set. 2011. Uma versão “pirata” revela Valderrama cantando sozinho e ao vivo: <http://www.youtube.com/watch?v=KKEP0fDGDj8>. Consulta: 24 set. 2011.

arriscar algumas respostas acerca do uso, isto é, do ambiente/ local inicialmente concebido para a execução pública da canção.

No entanto, no momento de identificar os intérpretes, não houve qualquer padrão para as respostas. Talvez o único tenha sido a provável pouca idade de Juanito Valderrama; ainda assim, nenhuma justificativa técnica surgiu para essa afirmação. Num segundo momento, ao mostrar as fotos de cada um dos cantores, tampouco a descoberta ficou mais fácil. Para não facilitar o trabalho, escolhi iconografia em que todos apareciam vestidos de maneira não muito diferenciada. Na maioria das vezes, a imaginação dos inquiridos apontava para o contrário, diametralmente oposto em relação à realidade. Somente com outro tipo de apoio visual – fotos em capa de disco, por exemplo, a relação entre gênero musical e intérprete levou a alguns acertos.



Figura 1 Antonio Machín, Vicentico Valdés, Juanito Valderrama e Lucho Gatica

Como conclusão parcial, posso inferir que a relação entre o gênero musical e sua concepção audiovisual é signo de forte impacto semântico; o canto tende a seguir os modelos cristalizados (pronúncia, sotaque, grau de nasalização etc.). Já a identidade vocal, livre de traços reconhecíveis como pronúncia ou sotaque, não é facilmente detectável, mesmo por cantores experientes. Se o reconhecemos, terá sido em virtude de suas marcas pessoais de *performance*... Daí pode-se depreender, mesmo que provisoriamente, que a materialidade da voz ainda resiste a classificações predeterminadas...

A performance audiovisual: algumas conclusões parciais.

Como mencionei anteriormente, o conhecimento sobre o “savoir faire” de alguns intérpretes não extrapola a experiência acusmática: procedemos, invariavelmente, a construções mentais, a partir da escuta e de aportes teóricos prévios. No meu caso pessoal, poder ter “descoberto” visualmente Eydie Gormé e Lucho Gatica no sítio Youtube foi uma experiência muito proveitosa (e lúdica). Primeiramente, porque pude confirmar minhas hipóteses acerca da mímica vocal, praticada por ambos – provando que meus conhecimentos sobre técnicas de canto não estavam errôneos ou defasados.

Em outro nível, pude verificar que a gesticulação empregada pelos cantores, bem como sua vestimenta, o cenário, correspondiam ao que havia estudado, a partir do manual preparado por Christian Marcadet (2007). Para o estudioso francês, a canção é um “fato social total” e deve ser estudada em todas as suas circunstâncias: desde a obra em si, seus autores e intérpretes, mas também em todas as suas formas de divulgação e de existência: nos programas de espetáculo, nas notas de imprensa, nas capas dos discos, dentre outros. Sobre Gormé e Gatica, já havia eu coletado algumas fontes dessa natureza, faltando-me, contudo, a corpo-imagem em movimento. Já Juanito Valderrama, António Machín e, sobretudo, Vicentico Valdés fui motivada a conhecê-los justamente após tê-los ouvido cantar.

A *performance* de gêneros musicais particulares não se limita a algo que se inscreve e se escreve na música, nos arranjos, nas cifras; tampouco à temática das letras, período histórico ou local de origem; é algo que envolve as particularidades do “som”(DELALANDE, 2001; 2007), as maneiras de expressão do corpo, as modalidades de enunciação vocal – apenas para citar alguns itens, nem sempre adotados pelos estudos musicológicos.

Por último, parece certo que a canção das mídias é um texto audiovisual – ainda que o elemento visual apareça subjacente, oculto no imaginário de cada pessoa, ou mesmo de um grupo social. Nesse ponto, todo o estudo, sobre a canção das mídias, deve ter a *performance* como elemento primordial de análise. Nesse sentido, as fontes audiovisuais para o estudo da canção (aliás, como qualquer manifestação musical) podem contribuir para um estudo mais consistente acerca da sua *performance* no âmbito da linguagem musical - e, conseqüentemente, no estudo da *performance* como memória: através da música, é possível conhecer a história cultural da sociedade. Para as investigações na esfera da História do Tempo Presente, tal iniciativa representa um panóplio de possibilidades...

Referências:

CHION, Michel. Musiques: médias et technologies. Paris: Flammarion, 1994.

DELALANDE, François Le son des musiques – entre technologie et esthétique. Paris : Buchet/ Chastel, 2001.

_____. De uma tecnologia a outra. Cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa (org.) Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007.

FÓNAGY, Ivan . La vive voix: essais de psycho-phonétique. Paris: Payot, 1983.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: Revista musical chilena, v.54 n.194 Santiago, jul. 2000.

MARCADET, Christian: “Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa” In: VALENTE, Heloísa (org.) Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

ROMANO, Vicente. Introduccción al periodismo. Barcelona: Editorial Teide, 1984.

_____. Desarrollo y progreso – por una ecología de la comunicación. Barcelona: Editorial Teide, 1993.

_____. El tiempo y el espacio en la comunicación – la razón pervertida. Hondarrabia (Espanha): Argitalexte, 1998.

SCHAFFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Edunesp, 2001.

VALENTE, Heloísa de A.D. As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

_____. Olhe aqui, preste atenção - a canção das mídias: entre o audível e o visível). In: Revista Ghrebh-, v. 2, n. 14, 2009. Disponível em: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=57>. Acesso em 24 set.; 2011.

ZUMTHOR, P.: Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

_____. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Educ, 2000.