

A CANÇÃO MATRIZ LATINO-AMERICANA: COMUNICAÇÃO EM PERFORMANCES CONTEMPORÂNEAS

Latin American matrixed song: communication in contemporary performances

La canción matriz latinoamericana: comunicación en actuaciones contemporáneas

João Vicente Ribas

Jornalista. Docente na Universidade de Passo Fundo (UPF), Faculdade de Artes e Comunicação. Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

E-mail: jvribas@upf.br

Resumo

Determinados cancionistas na América Latina evidenciam uma configuração cultural marcada por performances tributárias da experiência histórica da canção de autor no continente e pela participação nas atuais transformações da comunicação. Nomes como o uruguaio Jorge Drexler e o brasileiro Vitor Ramil produzem uma canção latino-americana contemporânea, intimista, matricial, centrada na voz e na autoria.

Palavras-chave: Canção Latino-Americana. Estudos Culturais. Performance. Jorge Drexler. Vitor Ramil.

Abstract

Certain singer-songwriters in Latin America show a cultural configuration marked by tributary performances of the historical experience of the author's song on the continent and by participation in the current transformations in communication. Names like uruguayan Jorge Drexler and brazilian Vitor Ramil produce a contemporary, intimate, matrixed Latin American song, centered on voice and authorship.

Key words: Latin American Song. Cultural Studies. Performance. Jorge Drexler. Vitor Ramil.

Resumen

Ciertos cantautores en América Latina muestran una configuración cultural marcada por interpretaciones tributarias de la experiencia histórica de la canción popular en el continente y por la participación en las transformaciones actuales de la comunicación. Nombres como el uruguayo Jorge Drexler y el brasileño Vitor Ramil producen una canción latinoamericana contemporánea, íntima, de matriz, centrada en la voz y la autoría.

Palabras clave: Canción latinoamericana. Estudios Culturales. Actuación. Jorge Drexler. Vitor Ramil.

Introdução

Perdonen que insista en elogiar las telecomunicaciones
Aunque todos creen que han inventado algo
Y siguen siendo las mismas las canciones
Benditos los rollos de papiro
Benditas servilletas en los bares
Que han guardado idénticos suspiros
Des del cantar de los cantares
(Jorge Drexler, Telefonía, 2017)

Aquela canção que nasce palavra na ponta do lápis, ou que antes flui nova melodia em um assobio, ou, ainda, aquela que já na criação conjuga versos entoados pela voz de seu autor. Não muito diferente dessa matriz criativa, logo chegará a mais gente como performance, a maior parte das vezes com acompanhamento do violão — aquele instrumento harmônico de cordas que possui uma grande caixa de ressonância e, às vezes, serve até de mesa de apoio para escrever a letra no papel. Esse fazer produtivo, no contexto atual de mediações por meio de artefatos tecnológicos¹, como discos e reprodutores de som, em alguns casos, mantém-se como matriz performática. Nesses, o núcleo composto de voz e violão dará o tom em todas as etapas, até chegar aos ouvintes.

Este processo matricial que caracteriza um tipo específico de canção está expressa nos versos reproduzidos na epígrafe deste artigo. Na música *Telefonía*, premiada no Grammy Latino de 2018 como “canção do ano”², o uruguaio Jorge Drexler (Montevideu, 1964) canta sobre a perenidade do formato através dos tempos: as canções seguem

as mesmas, anotadas em guardanapos de bares, ditas ao telefone e gravadas e reproduzidas com inúmeros recursos digitais. Com tal letra, o artista insita-nos a observarmos como a canção pauta uma parte importante da produção musical contemporânea. Mesmo que se possa trocar o lápis e o papel pelo computador, ou a repetição incessante da melodia como recurso de memória pela gravação imediata no telefone celular, este modo individualizado de elaboração de canções segue sendo um dos mais notáveis meios de expressão. Ainda que se gravem múltiplas camadas de som junto a ela, ou a toque em um espetáculo com amplos recursos tecnológicos, a ênfase de alguns compositores, o que justifica suas produções, ainda recai sobre a busca da perfeita combinação entre letra e melodia, como modo de expressar-se, materializado pela própria voz e o violão que toca para acompanhar-se.

Embora se possa compreendê-la como matriz cultural, bem aproximada da célula básica cantor/ouvinte, uma complexidade de atores, contextos e materiais exigem uma abordagem multidisciplinar da canção, sem perder de vista a epistemologia comunicacional. Para Martín-Barbero (2015, p. 17), as matrizes culturais remetem a “formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas”, os quais estão sempre em relação a formatos industriais, que implicam transformações tecnológicas, movimentos de intertextualidades e intermedialidades. Já Omar Rincón (2018, p. 66) afirma que na América Latina a comunicação sempre foi outra coisa: “um assunto não somente de meios ou tecnologias, mas de processos, práticas e experiências de cultura”. Nessa concepção de comunicação, importa mais a gente que a faz do que as tecnologias ou meios que as proporcionam. Assim, as pesquisas no continente teriam desenvolvido metodologias, conceitos e experiências próprias que permitiram responder as nossas próprias perguntas e realidades. Considerando

¹ Embora neste ponto de partida estejamos nos referindo às mediações materiais das tecnologias, compreendemos as mediações de forma mais contextual, conforme Martín-Barbero (2015, p. 15-16), como as “complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”.

² Na 19ª edição do prêmio Latin Grammy, Jorge Drexler venceu os troféus de canção e gravação do ano com *Telefonía*, faixa do disco *Salvavidas de Hielo* (2017), que ganhou na categoria “melhor álbum cantor compositor” (LATIN GRAMMY, 2018).

essas referências, conduzimos nossa investigação acompanhando a perspectiva dos estudos culturais latino-americanos³.

Junto à ideia de matriz cultural, articulamos o conceito de configuração cultural, cunhado pelo antropólogo Alejandro Grimson (2011, p. 172)⁴, para enfatizar a noção de um traço compartilhado por atores distintos, em uma sociedade complexa e heterogênea, que se articula a partir da sedimentação de práticas culturais, no caso latino-americano, o trovadorismo, a canção de protesto, a canção popular. Com isso, buscamos averiguar a persistência de um tipo de produção nucleada na matriz da canção, e que proporciona experiências de comunicação que podem ser qualificadas como intimistas, configurando atmosferas interpessoais de contato.

1. Matriz cultural latino-americana

Para chancelar a importância central de tocar e cantar as próprias músicas, como núcleo da criação e da performance, no caso de Jorge Drexler, podemos observar o seu mais recente disco. Em *Salvavidas de Hielo* (Warner Music Spain, 2017), o uruguaio reafirma a centralidade da matriz da canção em seu processo criativo, produzindo a sonoridade do álbum apenas com vozes e sons de violão (mesmo que o tenha utilizado percussivamente e sintetizado

digitalmente, em um trabalho coletivo que contou com a produção e atuação de outros músicos). Em suas palavras:

Eu me empobreci de meios para me enriquecer em buscas e sonoridades. É o disco mais digital que eu fiz, mas você não ouve isso. Porque, realmente, exceto por algum canário que entrou na gravação, não há nada mais no disco do que vozes, assobios e as coisas que o homem pode fazer com as mãos (palmas, estalar de dedos) e violões (apud ERBITI, 2017)⁵.

Cabe comentar que a ênfase em voz e violão, dentro de sua trajetória artística, não exclui os outros instrumentos, como Drexler fez neste disco, de forma simbólica e paradigmática. Tampouco renega outras sonoridades comuns à música pop, pois em *Salvavidas de Hielo* são recriados sons de percussão e contrabaixo, por exemplo. Entretanto, salientamos que mesmo que os arranjos das gravações e dos shows contem com diversos acompanhamentos, a performance mantém-se nucleada no cantor e compositor.

Ademais, suas turnês solo⁶ são recorrentes, a exemplo da gira que percorreu o mundo em 2019, *Silente*. Esse tipo de apresentação é alternado com shows que promove com banda, a exemplo da turnê anterior, de lançamento de *Salvavidas de Hielo*, que realizou mais de

³ Os chamados estudos culturais latino-americanos possuem uma variedade de enfoques que se reúnem ao redor de certas pautas e tipos de abordagens. Ana Carolina Escosteguy (2001, p. 121) aponta entre eles a conformação de um “pensamento político-cultural que se indaga sobre o lugar que ocupam as atividades relacionadas aos media na compreensão do campo cultural contemporâneo”.

⁴ Alejandro Grimson (2011) explica que, por um lado, há processos sedimentados ao longo da história e que perduram (marcam relações de desigualdade, inclusive, mas não as determinam por completo). Por outro, estas sedimentações podem ser modificadas pelas próprias intervenções dos indivíduos: “Uma configuração cultural específica pode ser detectada, dentro da qual existem agentes que lutam para reproduzi-la e modificá-la em diferentes direções” (GRIMSON, 2011, p. 33).

⁵ “Yo me empobrecí en medios para enriquecerme en búsqueda y sonoridades. Es el disco más digital que hice, pero no se escucha eso. Porque, de verdad, salvo algún canario que se metió en la grabación, en el disco no hay nada más que voces, silbidos y las cosas que puede hacer el hombre con sus manos (palmas, chasquidos) y guitarras” (DREXLER apud ERBITI, 2017).

⁶ O termo solo é comumente utilizado para designar produções individualizadas e destacadas de integrantes de bandas, em projetos paralelos. No caso de cantores-compositores que já tem uma “carreira solo”, utiliza-se a expressão para diferenciar práticas em que não há acompanhamento de outros músicos, apenas performance de voz e violão.

100 concertos pela América Latina, Europa e Estados Unidos. Em entrevista para a imprensa mexicana, Drexler comenta a turnê Silente: “É em um formato unipessoal, ou seja, eu vou ficar sozinho com o violão, e isso me deixa muito feliz porque é o formato que eu gosto de retomar, porque é com o qual as músicas são escritas e eu realmente gosto de voltar lá” (apud LÓPEZ, 2019)⁷.

O brasileiro Vitor Ramil (Pelotas, 1962) também costuma se apresentar com frequência no formato solo. Pois, assim como o colega uruguaio, a ênfase de sua performance está na matriz da canção. Mesmo nos discos, a exemplo do mais recente Campos Neutrais (Satolep Music, 2017), permeado pelo som de metais em quase todas as faixas, os arranjos de instrumentos variados estão a serviço do núcleo base, com acompanhamento de violão de cordas de aço, que no seu caso ganha afinações abertas para preencher harmonias e frequências. Segundo Luís Augusto Fischer, Ramil é “um legítimo representante da tradição da canção brasileira, a do compositor individual que é, em regra, o melhor intérprete de suas próprias canções, aliando a criação com a performance de modo inextrincável” (2013, p. 7).

Estas observações sobre os dois artistas ajudam a determinar um tipo particular de fazer canção, tanto como matriz criativa quanto como estilo de performance, com origens no trovadorismo medieval⁸ e desenvolvido como configuração cultural contemporânea. Este fazer relaciona-se com outras tradições históricas, como a dos cancionistas no Brasil, dos cancioneros e cantautores na América Latina, e de singer-songwriters como Bob Dylan, primeiro artista a ser premiado pela produção de canção com o prêmio Nobel de Literatura, em 2016.

⁷ “es en formato unipersonal, es decir que voy a estar yo solo con la guitarra, y eso me hace muy feliz porque es el formato con el que me gusta volver, porque es con el que se escriben las canciones y me gusta mucho volver a ahí” (apud LÓPEZ, 2019).

⁸ O trovadorismo tem origem na França na Idade Média e depois chega à península Ibérica: “Durante os séculos XII e XIII, houve intensa produção de obras na forma de canção, compostas pelos trovadours, os aristocráticos poetas-músicos do Sul da França, e pelos trouvères, a contrapartida destes no Norte. São duas palavras que estão associadas ao moderno verbo francês trouver, que significa ‘descobrir’ – de modo que troubadours e

Embora o contexto anglo-saxão não seja contemplado nesta pesquisa, cabe comentar que o estadunidense é uma referência na conjugação de letra e melodia, de forma indissociável de sua performance nas mídias e de sua voz (THOMAS, 2017).

Já a noção de cantautor remete à nueva canción, resultado do desenvolvimento da tradição trovadoresca ibero-americana, primeiro em Cuba, depois estendida a quase todo o continente latino-americano, com forte expressão no Chile.

É a provocação de uma terceira coisa: música e texto, ambos códigos inter-relacionados compõem um produto particular no âmbito da cultura popular, sob o signo de cada localidade, de defesa da identidade cultural, para mostrar estruturas sociais, poéticas e econômicas, mudanças culturais e autodefesa latino-americana como razão de ser (BARZUNA, 1993, p. 48)⁹.

Este entendimento do termo na América Latina está bastante ligado ao posicionamento político contra regimes ditatoriais, guerras e injustiças sociais, nos anos 1960 e 1970. Mas há adjetivações e conceitos diversos. Em vez de cantautor, para a definição de produções contemporâneas de cantores-compositores que atuam na região do Rio da Prata, entre Argentina e Uruguai, Martín E. Graziano (2011, p. 11) prefere a denominação de cancionistas. Pois, além das conotações históricas da canção de protesto, o termo cantautor priorizaria muito a autoria (que é importante, mas não só), enquanto o termo cancionista remete a toda uma tradição do antigo trovador, o portador de canções,

trouvères eram aqueles que descobriam ou inventavam poemas e melodias” (BENNETT, 1986, p. 18).

⁹ “Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser” (BARZUNA, 1993, p. 48).

um ofício ancestral, transmitido de mestres para discípulos, que abarcaria a canção de forma mais completa.

No contexto brasileiro, a noção de cancionista foi consagrada pelos estudos de Luiz Tatit (2002, p. 11), segundo o qual o cancionista é aquele que compõe uma canção buscando uma “dicção convincente”, buscando “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar”. Este modo de produção parece natural para o compositor, como se o texto viesse “da vida” e o cantar não requeresse esforço. É um paradigma importante na música popular brasileira e que aprofunda, com um modelo de análise próprio, as formas de criação e interpelação da escuta.

As formas de conceituar a canção e o seu autor também variam diante de transformações contextuais e tecnológicas. José Antequera vê na canção uma noção ampliada de literatura, como um complexo sistema que inter-relaciona distintos níveis, estratificações e vertentes que se comunicam através de circuitos: “A oralidade, os processos culturais que ela desdobra em suas operações, além das implicações linguísticas que a caracterizam, comporta um notável alargamento dos circuitos comunicacionais das formas pelas quais se expressa o literário” (2008, p. 92)¹⁰. Este tipo de interpretação da canção desvincula a ligação “mecânica” entre literatura e escrita, abarcando uma perspectiva em que a produção e a difusão da palavra ocorrem em um contexto tecnológico de valorização do oral, sem que seja vestígio de um passado. Pois, segundo Antequera, a oralidade sempre foi a forma mais direta de comunicação, desde a mais remota antiguidade. Era a forma de transmissão e conservação da expressão poética, que encontrou no cantar uma forma eficiente de difusão. Assim, abrangeu todo um aparato extralinguístico, incluindo instrumentação musical, elementos expressivos da voz, indumentária, atuação, contexto de recepção, espaço, público.

¹⁰ “La oralidad, los procesos culturales que despliega en sus operaciones, más allá de las implicaciones lingüísticas que la caracterizan, comporta un ensanchamiento notable de los circuitos de comunicación de las formas en que se expresa lo literario” (ANTEQUERA, 2008, p. 92).

Para o pesquisador da literatura, desde a atuação de trovadores e menestrelis medievais, a função e a estrutura da canção estará estreitamente vinculada a extensos circuitos de produção e recepção. Na América Latina, desempenhará uma função singular de veículo poético a uma cosmovisão. Para isso, utiliza como estratégia de difusão um tipo de oralidade que “[...] está relacionada à escrita, à mídia impressa e, mais contemporaneamente, aos meios de difusão massivos como o rádio, os suportes musicais (discos, cassetes, CDs, entre outros), o cinema e a televisão” (ANTEQUERA, 2008, p. 96)¹¹. Esta oralidade, chamada de secundária, no contexto latino-americano de ampla população analfabeta, teria se configurado a partir dos anos 1950 na relação primordial com o poético-literário, dentro de uma cultura audiovisual envolvente, baseada em rádio e televisão. A característica dessa oralidade secundária, a priori, é distinta da comunicação direta bidirecional na oralidade primária, aquela que configura o que estamos chamando nesta pesquisa de matriz da canção.

Para ajudar a definir o que seria essa matriz, além da noção generalizada que entende canção como a reunião de letra e música de uma forma simples, vamos considerar como referência o cotejamento empreendido por Gil Nuno Vaz:

(1) o canto/ (2) de um texto poético/ (3) geralmente acompanhado por instrumento/ (4) dentro de uma determinada forma musical/ (5) de duração geralmente breve/ (6) com certa interação entre música e poesia/ (7) relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza/ (8) de âmbito erudito ou popular (2007, p. 11, grifos do autor).

¹¹ “guarda relación com la escritura, los medios impresos y, más contemporáneamente los medios de difusión masivos como la radio, los soportes musicales (discos, cassetes, CD, entre otros), el cine y la televisión” (ANTEQUERA, 2008, p. 96).

Esta perspectiva analítica contida na definição de Vaz vai além dos domínios literários e abarca a semiologia, considerando os oito elementos na produção de significados. A partir dela, podemos concluir que a matriz da canção está representada nos seis primeiros elementos (canto, texto, acompanhamento, forma, duração e interação), pois definem o que é essencial para que se caracterize enquanto tal. Já, os dois últimos referem-se às mediações contextuais e regulatórias em que a canção poderá ocorrer, configurando-a, por exemplo, em gêneros musicais diversos.

A partir desta complexa noção de canção proposta por Gil Nuno Vaz (2007, p. 11), poderemos chegar a uma caracterização mais precisa da performance de cantautores latino-americanos como Jorge Drexler e Vitor Ramil. A começar pelo elemento 1, o canto, delimitaremos o tipo de entoação como próximo da dinâmica e da dicção da fala. Em relação ao texto poético (2), conforme é recorrente na canção latino-americana contemporânea, conjugam-se referências da cultura erudita e comentários cotidianos, muitas vezes tematizando processos globais por um viés reflexivo e particular. Já o acompanhamento (3) usual será o violão acústico, de cordas de nylon ou aço, instrumento harmônico, que abrange uma escala ampla de sons que preenchem diversas frequências, e que também fornece uma base rítmica¹². A forma musical (4) segue uma tradição de estrofes que repetem uma mesma melodia, que podem conter refrão e/ou ponte, do mesmo modo que Vaz prevê. A duração (5) é de fato a mesma que de diversos gêneros midiáticos, consagrados pelas rádios, normalmente de três ou quatro minutos. Mas haverá canções longas, principalmente de letras narrativas, de mais de sete minutos. Quando nos referimos à interação (6) entre letra e melodia, podemos tomar como parâmetro conceitual e também analítico a noção de entoação de Luiz Tatit (2002), que conjuga os dois elementos básicos por meio de três gestos diferentes e complementares:

tematização, passionalização e figurativização. A priori, podemos definir de modo geral que os gestos mais recorrentes no caso de Drexler e Ramil são o da tematização, mais ligado à fala, e o da figurativização, do equilíbrio entre as gestualidades vocais que expressam o fazer e o ser. Por exclusão, o predomínio da passionalização é típico das canções românticas, por exemplo. Importante notar que: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer” (TATIT, 2002, p. 15). Assim, a valorização das letras reafirma-se como um dos elementos definidores do tipo de canção que produzem artistas como Drexler e Ramil. É importante entender que suas formas de cantar apelam mais a um gesto próximo da fala.

Após definir estes primeiros seis elementos, podemos afirmar que está posta a configuração da matriz da canção de autor latino-americana contemporânea. A seguir, com a caracterização dos elementos 7 e 8 do modelo de Vaz (2007), será possível avançar para a contextualização deste tipo de produção na atualidade e, a seguir, para suas mediações.

Em relação ao contexto (7) da canção, que Gil Nuno Vaz (2007) resume a dança, acalanto, trabalho e reza, no nosso caso será primordialmente o da fruição individualizada, pois não tem uma função utilitária prescrita. Sem utilidade prática, como uma forma de aplicação da canção na vida cotidiana, a delimitação do contexto que caracteriza a canção que estudamos é configurada social e historicamente, nas mediações da performance, em contextos intimistas.

Por último, quando classificamos a canção tanto no âmbito (8) erudito quanto no popular, devemos marcar uma outra delimitação. Pois a canção da qual falamos, por mais que possa conter traços eruditos, seja musical ou da literatura, necessariamente estará relacionada ao âmbito popular, no sentido contemporâneo, produzido

¹² Dissertando sobre a produção autoral de compositores brasileiros que tocam, cantam e criam, Felipe Azevedo (2012, p. 11) retoma estudos que reafirmam o protagonismo do violão

na música popular. Como instrumento de acompanhamento, é tocado de três formas distintas: dedilhado, por batidas e radial – com arranjos melódicos não apenas harmônicos.

nas mídias, por meio de tecnologias de gravação, performance e reprodução. Ao mesmo tempo, pela intelectualidade evocada nas formas e conteúdos poéticos que ela contém, o âmbito erudito também é acionado, ou o de uma cultura “cultura”¹³.

Posto este campo sistêmico da canção, tem-se um quadro complexo de categorias e forças que se influenciam. Ainda assim, seu proponente Gil Nuno Vaz reconhece que “os modos básicos de manifestação para alguém se expressar através da canção estão todos concentrados no corpo humano” (2007, p. 19), principalmente a voz. A afirmação leva a considerar a materialidade das condições de produção e escuta. No caso do acalanto e do que Vaz chama de canções primitivas, o corpo basta, com seus três elementos: canto, fala e movimento. Em outros casos contemporâneos, no outro extremo que se vale de amplos recursos tecnológicos, a canção se relacionará com muitos outros componentes, principalmente do audiovisual, da amplificação sonora e do espetáculo. A canção latino-americana que procuramos compreender tem característica bem delimitada neste sentido. Pois, por mais que lance mão de outros recursos disponíveis, procura valorizar e enfatizar a base corporal, conforme a canção primitiva descrita por Vaz. Mas acrescentando sempre um instrumento de acompanhamento e não se furtando da utilização de microfones e amplificadores. Mesmo a partir deste sistema tríptico básico de canto, fala e movimento, Vaz observa que há inúmeras variações de formas e estilos que ocorrem com uma progressiva elaboração e mudanças nestes componentes. Diversos tipos de canção emergem. Dentre eles, um grupo pode ser caracterizado pela função essencial da poesia: “Suas denominações denunciam a referência dominante da fala, do significado linguístico e, dentro deste, da função poética” (VAZ, 2007,

p. 27). Em outros grupos a relevância da música poderá sobrepor as outras, podendo ser até instrumental, enquanto em outros a dança será central na produção. A partir deste sistema, poderíamos concluir que a canção contemporânea latino-americana tem como elemento básico essencial, como razão de ser produzida, a poesia, a letra. Historicamente, gêneros surgidos no espectro da música erudita, como o lied alemão e a chanson francesa, também se configuraram como as canções de autor, com “as palavras chamando mais a atenção para o conteúdo do texto, apelando à escuta ativa da mensagem verbal” (VALENTE, 2007, p. 87).

Desta forma, por mais que ao longo da história tenha assumido diversas expressões, principalmente quando explorando as tecnologias de gravação, reprodução e execução, a tradição da criação e performance da canção segue como matriz referencial em que se baseiam muitos compositores contemporâneos. Canções de compositores que investem em carreiras solo. Que compõem e cantam seu trabalho autoral. Que mesmo que atuem e criem acompanhados de outros músicos, a performance é centrada em sua voz e seu violão. E a mensagem das letras é primordial.

2. Voz e mediações tecnológicas

Na condição imanente, não-mediada tecnologicamente, a única relação possível entre artista e público é a direta, presencial. Conforme Paul Zumthor (2014, p. 51), “a performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente”. Esse fazer matricial, oriundo da cultura oral, mantém-se na característica da performance de alguns cancionistas mesmo na

¹³ João Freire Filho (2009, p. 147) escreve que na emergência de uma indústria de entretenimento, criou-se uma oposição entre uma cultura popular, tida como mais leve, e outra mais culta, que se acreditava demandar um mínimo de reflexão, o que veio a gerar o conceito de “alta cultura”. A partir disso, podemos estabelecer quais juízos de valor são comumente associados à definição de canção aqui exposta. Afinal, suas produções diferem-se

do que o mercado de música latina hegemonicamente produz, calcado em ritmos dançantes, sensualidade e performance corporal mais intensa e com menor apelo reflexivo letrado. Esta produção hegemônica, ligada a um star system global e à circulação no mercado estadunidense, constrói um estereótipo latino que pauta as expectativas de audiência nos meios de comunicação, conforme análise de Rosario Radakovich (2005, p. 17).

atualidade, mesmo diante do predomínio do que Zumthor¹⁴ denominou como performance mediatizada tecnicamente: “a introdução dos meios auditivos e visuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance” (2014, p. 52).

Assim, a análise centrada na performance rompe com as concepções grafocêntricas, abarcando no entendimento do texto o contexto em que ele ocorre. No caso da vocalidade, busca-se compreender o “efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p. 15). Os meios eletrônicos, auditivos e visuais, são comparáveis à escrita pelas variações de espaço e tempo que interpõem. Na visão de Zumthor, esses meios abolem a presença de quem traz a voz, o que pela sequência de manipulações possíveis tende a apagar as referências espaciais da voz viva. Assim o espaço da performance mediatizada pode ser artificialmente composto. Também comparando à escrita, considera que os meios “saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico” (ZUMTHOR, 2014, p. 17). No entanto, sob a perspectiva de Hans Ulrich Gumbrecht (2015, p. 9), não poderemos considerar a abolição da voz viva, mas a sua recolocação como produção de presença no campo da escuta, na medida em que se toma como foco de análise a performance como instante e intensidade do momento, seja ela “mediatizada tecnicamente”. Este é o nosso entendimento sobre a performance da canção, composta de produção, escuta e materialidade.

Simon Frith (1998, p. 158) observa que, por mais que os sentidos das palavras cantadas sejam importantes, é necessário analisá-las na performance, considerando a retórica e a voz, que imprimem personalidade. Baseado no pensamento de Frith, Jeder Janotti Jr.

(2006, p. 41) enfatiza que “a performance musical é um ato de comunicação”. E a voz e o corpo, sendo componentes essenciais neste processo, dependendo do gênero musical, haverá diversas formas de expressão e participação. “Mesmo os gêneros musicais que remetem a uma espécie de audiência passiva em termos de movimentos corporais pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes” (JANOTTI JR, 2006, p. 43). No caso das canções autorais, nas quais a dança não é componente protagonista, a dicção e o timbre serão fundamentais na corporalidade: qual a voz que canta (ou fala). A performatividade da voz no ato de cantar descreve um senso de personalidade, que caracteriza gêneros e individualidades.

Deve-se levar em consideração, segundo Simon Frith, os aspectos de gravação da voz e a utilização técnica/performática do microfone, o qual “permitiu ouvir as pessoas em modos que normalmente implicam intimidade – o sussurro, a delicadeza, o murmúrio” (apud JANOTTI JR, 2006, p. 44). Assim, em performances caracterizadas pela saliência da voz, enquanto fala que procura emitir uma mensagem com conteúdo letrado, a produção de canção também interpela a audiência pela presença, por sua materialidade, comunicando por meio da intimidade, que favoreceria a proximidade e o entendimento semântico.

A voz cantada, conjuga comunicação e expressão estética por meio da performance. De acordo com Heloísa Valente (2012), o sistema fonador expressa sinais biológicos, sensações e sentimentos, e tem como paradigmas extremos o grito, de um lado, e o sussurro, de outro. Citando como exemplo os cantores de Bossa Nova, a pesquisadora define que:

No campo daquilo que se convencionaria chamar “canção popular”, o fio do tempo daria vez a potências mais modestas,

¹⁴ Heloísa Valente (2011) já havia feito no ensaio “Música é informação” proposição acerca dos conceitos de Paul Zumthor. Para ela, a “canção das mídias” também se encontra dentro daquilo que o autor designa como performance mediatizada tecnicamente.

privilegiando, em várias situações, antes o que é dito através das palavras, do que aquilo que é expresso por intermédio dos atributos da música. Vozes quase sussurradas seriam impregnadas de outras instâncias simbólicas, especialmente no domínio da música destinada ao circuito comercial (VALENTE, 2012, p. 24).

Desta forma, atrelada ao código verbal, a música agiria como um meio estimulante e catalisador do processo de comunicação do texto. Para Valente (2012, p. 26), “a voz suplanta a função de mídia que permite a comunicação [...] por intermédio de sons emitidos por seres humanos”. Para isso, segue padrões técnicos e visa atender a determinadas expectativas de escuta.

A análise a partir da ideia de performance considera a teatralidade, a corporeidade e as percepções sensoriais. Paul Zumthor entende que: “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 52). Neste sentido, a performance designa um ato de comunicação como tal, refere-se a um “momento tomado como presente”.

Pensando o conceito de performance no contexto midiático, percebemos sua utilidade para compreender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, com suas mediações. Neste sentido, a performance pode ser tanto um objeto de análise, quanto “um modo de conhecer fenômenos” (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018, p. 64), uma metodologia. Uma abordagem pertinente para a compreensão deste tema está na “produção de presença” de ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos. Assim, a performance será sempre um processo em construção, em torno da incorporação, repetição, reiteração.

Para Nicholas Cook (2012, p. 186), o ato da performance constrói significado, geralmente por meio de atos de negociação entre

os performers e a audiência. O texto musical é apenas um aspecto, de uma compreensão mais ampla que inclui o contextual e o cultural. De acordo com Cook, as duas principais formas de estudar a performance musical são analisar gravações ou o funcionamento do corpo em eventos. A combinação de ambas, no seu ponto de vista, é produtiva: “O objeto de análise agora está presente e é evidente nas interações entre os performers e nos traços acústicos que eles deixam” (COOK, 2012, p. 193)¹⁵.

Diferente dessa subdivisão bipartida indicada por Cook (2012), Paul Zumthor (2014, p. 68) categoriza três tipos de performance, tomando as expressões de poesia oral e impressa como paradigma e considerando a intensidade da presença: I) Performance completa – com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação; II) Performance vocal direta – audição sem visualização; III) Performance puramente visual – leitura solitária.

No caso da canção, é necessária uma adaptação dessa tipologia. Considerando que o aspecto sonoro prevalece, podemos reestabelecer que há quatro diferentes tipos de produção da canção: com audiência presencial sem amplificação (canção primitiva, conforme Antequera, 2008), em concertos ao vivo, em fonogramas e por vídeo/televisão (os três seguintes podem enquadrar-se como oralidade secundária, conforme Martín-Barbero, 2004). Assim, as categorias de performance da canção serão as seguintes:

- a) Performance intimista – relativa à cultura oral não mediatizada tecnologicamente, ocorre de forma presencial.
- b) Performance espetacular – ocorre em shows, concertos, apresentações presenciais amplificadas e produzidas como espetáculo.
- c) Performance sonora – ocorre na produção e escuta de fonogramas, em qualquer mídia sonora, sem visualização.

¹⁵ “The object of analysis is now present and self-evident in the interactions between performers, and in the acoustic traces that they leave” (COOK, 2012, p. 193).

d) Performance audiovisual – produção, escuta e visualização por meios tecnológicos, em televisão, internet, cinema, entre outros.

Nota-se a performance intimista como paradigma anterior às invenções tecnológicas de reprodução e gravação de som. Do ponto de vista da produção de presença, ela pode caracterizar uma performance que busca mais proximidade com o ouvinte. Do ponto de vista da escuta, também podemos depreender que a esfera da intimidade abarca a performance sonora, quando ocorre de forma solitária. Assim temos um exemplo de como os tipos se misturam e podem ser tomados para a análise enquanto categorias.

Agora passamos à performance espetacular, que pode contar desde com um microfone e uma caixa amplificada até com uma parafernália de toneladas de equipamento de som e luz. Douglas Kellner nota que o desenvolvimento de tecnologias multimídia e os tecno-espetáculos são decisivos para moldar a cultura da sociedade contemporânea, sob o eixo do entretenimento. Na música popular, o autor pontua a vinculação de artistas superstars à mídia, investindo em videocliques, concertos extravagantes e performance da vida pessoal. Mas, em vez de entender a sociedade do espetáculo¹⁶ como um nexo de dominação quase totalitário, Kellner (2003, p. 11) prefere perceber a pluralidade de experiências e os terrenos de disputa contidos nela.

A partir desse pressuposto, é interessante a categorização de Thomas Turino (2008, p. 26) sobre as performances musicais “em tempo real”: participativa e de apresentação. A performance participativa seria a prática na qual não há distinção entre artista e audiência, apenas participantes. Já a performance de apresentação se refere a uma situação em que um grupo prepara e apresenta música para uma audiência que não participa diretamente da produção. Martín-Barbero (2015, p. 137) corrobora quando comenta a transformação das

festas populares em espetáculo, de “algo que já não é para ser vivido, mas visto e admirado”. Com estes tipos, podemos estabelecer as características da performance típica espetacular.

Já a tipificação da performance sonora designa uma canção reproduzida via fonograma. Se considerarmos que a performance era entendida como um acontecimento único, que ocorria em determinado tempo e lugar, a gravação de canções veio relativizar esta assertiva há bastante tempo. “Gravar uma música é como parar ela no tempo, ‘congelando-a’ desde os corpos de seus intérpretes” (GONZÁLEZ, 2009, p. 203)¹⁷. Deste modo, o estudo da performance fixada em fonograma parte do impacto da tecnologia nas maneiras de produzir, transmitir e escutar música. Conforme Heloísa Valente (2003, p. 62), estas formas de mediatização técnica do som “abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo”. Importante notar que, mesmo na performance sonora, a qualidade intimista da entoação do cancionista será reproduzida por meio de técnicas de gravação da voz, e a ênfase em arranjos minimalistas, às vezes calcados só no violão. Também poderemos refletir sobre o quanto a produção desta presença intimista aciona a cada reprodução no âmbito da escuta um momento único tomado como presente.

Por fim, a performance do tipo audiovisual é uma produção relacionada à cultura da imagem. No caso de videocliques, por exemplo, “há valores, jogos de forças e imagens associadas que são do terreno das mediações comunicacionais” (SOARES, 2013, p. 77). Em casos de performances em programas televisivos, cinema ou peças produzidas para internet, da mesma forma. Para analisá-los, deveremos entendê-

¹⁶ O espetáculo, enquanto marca importante da cultura atual, para Guy Debord, determina a “afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (2007, p. 14-15). Esta predeterminação incorreria no fato de que alguns viveriam por procuração (separação entre palco e plateia).

¹⁷ “Grabar una canción, es como detenerla en el tiempo, ‘congelándola’ desde los cuerpos de sus intérpretes” (GONZÁLEZ, 2009, p. 203).

los como uma nova camada de mediação sobre a canção, que se relaciona com outros atos performáticos.

Considerações finais

Levando em conta a performance, em um contexto complexo de artefatos tecnológicos, entendemos que a canção produzida por artistas como Jorge Drexler e Vitor Ramil segue baseada em uma matriz condizente com a criação nucleada em letra e melodia. Os arranjos primam pela entoação vocal. Nesse sentido, matriz significa a base para a produção, sedimentada na cultura oral, trovadoresca, mas configurada na atualidade, mediada por tecnologias de emissão, gravação e difusão. Para compreender como esta matriz pauta as produções nesse contexto atual, elaboramos quatro categorias de performance para análise: intimista, espetacular, sonora e audiovisual.

Com elas se pode analisar shows, álbuns, videoclipes e performances midiáticas de cancionistas como Drexler e Ramil. A voz em primeiro plano comunica ao ouvinte com clareza o que diz a letra e requer sua atenção. A resposta requerida não interpela, a priori, ao balanço do corpo ou à dança. Também não provoca indiferença, ou apenas um bem-estar pela sensação de inserção em uma ambiência (GUMBRECHT, 2014), como um “som ambiente”. A canção requer concentração e a sintonia entre os atores em jogo.

Decorre da centralidade da voz do próprio compositor na performance a valorização da autoria. A entoação límpida em primeiro plano procura falar diretamente ao ouvinte, como que convocando para uma confissão, um recado particular. Já observava Martín E. Graziano, nesse sentido, sobre a cena do Rio da Prata, de que “a intenção dos cancionistas é de comunicar” (2011, p. 23)¹⁸

¹⁸ “el anhelo de los cancionistas es de comunicación” (GRAZIANO, 2011, p. 23).

Referências

- Amaral, A., Soares, T., & Polivanov, B. (2018) Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, (41)I, jan. 63-79.
- Antequara, J. (2008) Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana. Voz y Escritura: Revista de estudios literarios, (16), jan./dez. 91-III.
- Azevedo, F. (2012) Tamburilando canções: violão com voz. Porto Alegre, RS: Asterisco.
- Barzuna, G. (1993) Juglares y trovadores en la canción latinoamericana. Revista Herencia. San José, Universidad de Costa Rica, (5)I.
- Bennett, R. (1986) Uma breve história da música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cook, Nicholas. (2012) Music as performance. In: Clayton, M., Herbert, T., & Middleton, R. The cultural study of music: a critical introduction. Nova Iorque, EUA: Routledge. 184-194.
- Debord, G. (1997) A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.
- Elliott, R. (2017) The late voice: time, age and experience in popular music. Londres, UK: Bloomsbury.

Erbiti, Juan Tomás. Clarín. Jorge Drexler: El milagro de la canción. Buenos Aires, 6 out. 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/jorge-drexler-abundancia-incontrolada-forma-pobreza_O_SyyhUIEn-.html

Escosteguy, A. C. (2001) Os estudos culturais e sua vertente latino-americana. In: JACKS, N. (Org.). Tendências na Comunicação. Porto Alegre, RS: L&PM.

Fischer, L. A. (2013) Nesta rua passa um universo. In: RAMIL, Vitor. Vitor Ramil: songbook. Caxias do Sul, RS: Belas Letras. 7-14.

Freire Filho, J. (2009) Os estudos culturais e os deslocamentos do domínio estético. ECO-Pós. (12)3, set./dez. 143-164.

Frith, S. (1998) Performing rites: on the value of popular music. Cambridge, EUA: Harvard University Press.

González, J. P. (2009) De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis em música popular. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 23, Buenos Aires. 195-209.

Graziano, M. E. (2011) Cancionistas del Río de la Plata: después del rock, una música popular para el siglo XXI. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Grimson, A. (2011) Los límites de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gumbrecht, H. U. (2014) Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto/PUC Rio.

Gumbrecht, H. U. (2015) Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea. São Paulo, SP: Unesp.

Janotti JR, Jeder. (2006) Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, (3)7, jul. 31-47.

Kellner, D. (2003) Media spectacle. Londres: Routledge.

Latin Grammy. (2018) Indicados 19^a Entrega Anual do Latin Grammy. Site Oficial. Disponível em: <https://www.latingrammy.com/pt/nominees>

López, Adolfo. (2019) Jorge Drexler, de médico a uno de los máximos cantautores latinos. El sol de México, 4 jan. 2019. Disponível em: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/celebridades/jorge-drexler-cantautores-musica-latino-2875525.html>

Martín-Barbero, J. (2015) Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ Editora.

Martín-Barbero, J. (2004) Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo, SP: Loyola.

Radakovich, R. (2005) Where are the frontiers? Latin american alternative productions and the Jorge Drexler's Oscar Award. III Crossroad in Cultural Studies Congress: Global Imaginaries II. Doshisha University, Japão. Disponível em: https://www.academia.edu/17065560/Where_are_the_frontiers_Latin

[American alternative productions and The Jorge Drexler's Oscar Award](#)

Rincón, O. (2018) Mutações bastardas da comunicação. Revista Matrizes. (12)1. São Paulo, SP: USP, jan./abr. 65-78.

Soares, T. (2013) A estética do videoclipe. João Pessoa, PB: Editora UFPB.

Tatit, L. (2002) O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo, SP: USP.

Thomas, R. F. (2017) Why Bob Dylan matters. Nova Iorque, EUA: Dey Street Books.

Turino, T. (2008) Music as social life: the politics of participation. Chicago, EUA: The University of Chicago Press.

Valente, H. de A. D. (2003) As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp.

Valente, H. de A. D. (2007) Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: VALENTE, H. de A. D. (Org.). Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo, SP: Via Lettera/Fapesp.

Valente, H. de A. D. (2011) Música é Informação: música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Disponível em:
https://www.academia.edu/1095698/M%C3%BAsica_%C3%A9_informa%C3%A7%C3%A3o_M%C3%BAsica_e_m%C3%ADdia_a_partir_de_alguns_conceitos_de_Paul_Zumthor

Valente, H. de A. D. (2012) Os grãos quase graúdos da voz: pontos e contracantos sobre a performance do canto. In: H. de A. D., & COLI, J. (Orgs.). Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada. São Paulo: Letra e Voz. 21-34.

Vaz, G. N. (2007) O campo da canção: um modelo sistêmico para escanções semióticas. In: VALENTE, H. de A. D. (Org.). Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo, SP: Via Lettera/Fapesp.

Zumthor, P. (2014) Performance, recepção, leitura. São Paulo, SP: Cosac Naify.