



## OLHE AQUI, PRESTE ATENÇÃO ESTA É A NOSSA CANÇÃO:

### A canção das mídias, entre o audível e o visível

Heloísa de Araújo Duarte Valente<sup>1</sup>

#### Resumo:

O texto a seguir dá seqüência a uma série de estudos que estabelecem relações entre mídia, escuta e performance, no âmbito da paisagem sonora. Considere-se que os diversos produtos resultantes das diferentes linguagens da mídia sejam capazes de interferir na sensibilidade estética, o que acarreta, conseqüentemente, em mudanças na percepção. Dentro dessa perspectiva, proponho a continuidade de uma abordagem sobre a performance da canção, posto que se trata da linguagem midiática mais presente no meio cotidiano. Algumas referências teóricas: Paul Zumthor, Murray Schafer, François Delalande, Vicente Romano.

**Palavras-chave:** mídia; *performance*; escuta; canção; cultura

#### Abstract:

The following communication is a sequence of a series of studies that establish links between media, hearing and performance- considering the soundscape as a framework. It should also be considered that different products from different languages of the media are able to interfere with the aesthetic sensibility, which leads, consequently changes in perception. Being so, I would propose the continuation of an approach concerning song performance, since it is the most

---

<sup>1</sup> Heloísa de Araújo Duarte Valente é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP Pesquisadora do CNPq atua junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). Coordenadora do *Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)* e idealizadora dos *Encontros de Música e Mídia (2005, 2006, 2007, 2008, 2009)* desenvolve o projeto *A canção das mídias: memória e nomadismo*, com financiamento do CNPq e FAPESP. *Donde estás, corazón? O tango 'no' Brasil, o tango 'do' Brasil* é parte integrante desse projeto. Publicações: *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio* (Annablume, 1999) e *As vozes da canção na mídia* (Via Lettera/ Fapesp, 2003), organizou os volumes *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção* (Via Lettera; Fapesp, 2007), *Canção d'Além- Mar: o fado e a cidade de Santos* (Realejo/ CNPq, 2008). Produziu o documentário *Canção d'Além-Mar: o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas* (2008).





present kind of mediatic language in everyday life. Theoretical references: Paul Zumthor, Murray Schafer, François Delalande, Vicente Romano.

**Key-words:** media; performance; listening; song; culture

### **O que os olhos não veem, o coração não sente?**

Dentre os textos mais lidos do semioticista brasileiro Norval Baitello Jr. figura *A cultura do ouvir* (1999). Nele, o pesquisador desenvolve instigantes idéias como, por exemplo, as oposições complementares nas quais se fundam o universo do *ouvir* e do *ver*. Aparentemente conflitantes, estas dimensões acabam por exercer funções complementares. De fato, o mundo da visão pleiteia a atividade constante, uma vez que a apreensão do objeto se dá unidirecionalmente; faz-se necessária, pois, a movimentação dos olhos, da cabeça e até outras partes do corpo. Já a informação acústica se dá em ondas concêntricas. Em assim sendo, o órgão auditivo é capaz de captar os signos sonoros, muitas vezes em posição estática.

Por trás dessas características, reside uma razão biológica que atesta a existência de diferenças cabais entre os animais herbívoros dos carnívoros, fazendo-os mais especializados em uma ou outra função perceptiva. Sobre isso, comenta Paulo Neves, escritor que incursionou ao mundo da escuta radiofônica, em um opúsculo provocador (1984): na cadeia alimentar, os animais herbívoros são presas e, como tais, possuem olhos laterais e grandes orelhas, com fina capacidade de audição - faculdade essencial para fugir rapidamente do perigo. Os animais carnívoros, de sua parte, têm visão aguçada, capaz de enxergar a distância, o que lhe permite mirar e alcançar rapidamente a presa. O ser humano, onívoro, lida com um equilíbrio flutuante entre as duas capacidades perceptivas.

Ocorre que a natureza, em seu contínuo embate com a cultura, sofre alterações constantes (às vezes sutis), dado o esvaziamento cada vez mais intenso da natureza em estado bruto, que se desfaz no agigantamento da metrópole e seus artefatos tecnológicos.





Nesse meio, proliferam os objetos a serem observados pelos olhos: desse modo, o universo do olhar pede maiores esforços aos órgãos produtores da visão, fato que conduz a uma hipertrofia dessa função cognitiva e, conseqüentemente, um desgaste funcional<sup>2</sup>. Contraditoriamente, o bombardeamento insistente de imagens produz uma saturação informational que acaba por tornar o visível invisível...

No burburinho da paisagem sonora *lo-fi*, onde a informação sonora se dissolve no ruído, o ato de ouvir pode decorrer de uma atitude de despreendimento, lembra o compositor R. Murray Schafer (Schafer, 1991; 2001)<sup>3</sup>. Ao que acrescenta Baitello: "Para ouvir sons, basta que sejamos passivamente receptivos, aprendemos a ser passivos". E, mais adiante: "Temos que considerar ainda outra coisa deste ativo/passivo. Vejamos que passivo vem de *passion, passione*, que significa paixão e que está associado a sensação e sentimento. Está associado a sentir" (Baitello Jr. 1999: 17).

Conquanto esse seja o nível de apreensão da informação acústica mais frequente, o universo do audível permite outra atitude: a do *escutar*. O ato de escutar é necessariamente ativo e exige esforço - mais ainda quando se está imerso numa paisagem sonora *lo-fi*. É a partir da escuta que se desenvolve o trabalho do compositor, do sonoplasta, de alguns especialistas em arquitetura e saúde e, também... dos mexeriqueiros, conspiradores e espiões<sup>4</sup> !

<sup>2</sup> Não é por acaso que sinais fisiológicos como a presbiopia e doenças tidas, outrora, como próprias da senilidade, têm surgido mais cedo. O avanço de tecnologias de cirurgias corretivas e lentes progressivas, de alta qualidade técnica são uma resposta à demanda.

<sup>3</sup> Contrariamente a esta, a paisagem sonora (ou meio ambiente acústico) *hi-fi*, é aquela em que a relação sinal/ruído é nítida, não havendo perda da informação.

<sup>4</sup> Ainda que a palavra se associe à ação visual, o universo da espionagem está refestelado de engenhocas que permitem a obtenção de informações sonoras privilegiadas - verbais, sobretudo. Não será por acaso que o espião *que escuta* é, no cinema, um dos personagens mais interessantes na trama...





### ***A hora mágica (a esquizofonia).***

Em *A hora mágica* (1998), longa-metragem ambientado na década de 1950, a partir de um conto de Julio Cortazar<sup>5</sup>, o protagonista Tito Balcarcel é o radioator que, graças à sua voz grave, interpreta o vilão da novela *Um assassino está entre nós*. Justamente por interpretar o bandido, raramente recebe cartas dos radiouvintes e, as poucas que chegam, geralmente fazem ameaças de vingança ao personagem ao qual dá voz. Balcarcel exerce seu ofício não sem revolta; afinal, ele também deseja ser amado e receber cartas amorosas e ter seu fã-clubes no rádio...

Balcarcel vive modestamente e necessita complementar seus proventos financeiros com pequenos cachês, atuando como dublador de cinema. Nesse ponto, a situação se inverte: ao contrário do bandido, no cinema esta mesma voz soturna dubla o galã César Massimo, canastrão com voz gralhada, *de pato*. Com isso, Massimo se torna sedutor em virtude de um atributo que não lhe pertence. Balcarcel sente-se, pois, injustiçado: uma incoerência dessa monta não é insustentável; fica atravessada na garganta...

Em uma ou outra situação, Balcarcel permanecerá anônimo: Para os radiouvintes o bandido será, necessariamente feio e repulsivo, assim como sua má índole. Já para os cinéfilos, não é de se esperar que o galã Massimo possa ter uma voz mínima... e que provenha de outro corpo, por empréstimo<sup>6</sup>. Qual espectador cogitaria que a voz do galã do cinema poderia ser a mesma do bandido do melodrama radiofônico? Faz-se necessária uma *audição clara* (Schafer, 2001) para perceber a semelhança. Os ouvintes do rádio criam um universo de rostos, corpos e gestos elaborados no seu imaginário; por isso mesmo, são colagens de pessoas e signos diversos já existentes, concretos ou fictícios.

<sup>5</sup>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 Barcarcel é protagonizado por Raul Gazzolla.

Esse é, aliás, o argumento do filme *Cantando na chuva* (1952), dirigido por Gene Kelly e Stanley Donnen.





As experiências vividas pelo personagem de Cortazar ilustram, muito bem, o fenômeno da *esquizofonia*, enunciado pelo compositor R. Murray Schafer: "*A esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica*", afirma (2001: 133). Trata-se, pois, de uma dissociação entre o evento sonoro e o espaço que surgiu no final do século XIX e se espalhou por todo o século XX. A partir daí, a esquizofonia sofrerá diversas variações ou mesmo transformações - mas estará definitivamente incorporada à vida social, cultural e artística.

Considerando-se as linguagens da mídia, percebemos que, dentre todas elas, a mais presente na vida cotidiana é a música, expressa por uma modalidade muito particular: a canção. E não se trata de uma canção qualquer, mas aquela que foi concebida ou adaptada para circular na mídia- esquizofônica, portanto.. Mais especificamente falando: a *canção das mídias* (Valente, 2003). A canção das mídias é transmitida por alto-falantes em toda parte: nos meios de transporte, nos centros comerciais, na rua, até em locais onde a natureza bruta deveria falar mais alto, como a praia. E os alto-falantes (coletivos ou individuais) reproduzem o que transmitem as mídias diversas, por satélite ou cabo (rádio em frequência modulada, ondas longas, internet, televisão etc.). Possuidora de um leque de características especiais, essa modalidade de canção vem sendo objeto de várias reflexões, por parte de várias áreas de estudo. Sua complexidade e amplitude de abrangência são tais que ainda suscitarão estudos por um longo tempo. Cabe-me, neste texto, tão somente levantar alguns aspectos particulares sobre essa modalidade de canção que, ao que parece, ainda não foram objeto de estudo.

Permito-me ora salientar, que não obstante tendo se originado como signo auditivo, o universo da canção das mídias vem se convertendo, a cada dia que passa, em um compósito *audiovisual*. Em outras palavras: mesmo que se possa ouvir claramente, sem a presença efetiva de signos visuais que remetam à fonte sonora (real ou imaginária), clama





sua presença: parece que *o que os olhos não veem, o coração não sente*, como diz o ditado... Nesse ponto, diante de evidências empíricas, ousou afirmar que, hoje em dia, conhece-se antes a *identidade* visual, de um determinado signo, que a sua identidade sonora.

Após o surgimento da televisão, o mundo audiovisual praticamente substituiu o imaginário pela imagem: ao ocupar intimidade cotidiana das residências, a música terá forte e regular presença, especialmente a canção, nos programas especiais, seriados, trilha de peças de dramaturgia etc. As referências da *mise-en-scène* do artista consolidarão, assim, a sua identidade: as informações audiovisuais (ainda que possam sofrer mudanças contundentes) cristalizam-se como a sua forma de reconhecimento mais legítima<sup>7</sup>.

Não obstante, há signos de outras espécies, que perpassam os órgãos dos sentidos (tato, olfato, temperatura etc.), igualmente envolvidos na *performance* da canção. Entretanto, dada a rala capacidade de decodificação aguçada desses perceptos, o abismo que separa o objeto de sua mediação sígnica torna-se, na prática, intransponível<sup>8</sup>... Essa contradição entre o pouco codificado/ codificável acaba por fomentar a importância de elementos que caracterizam a *performance* ao vivo, sobretudo aqueles vinculados ao tato: temperatura, nível de umidade ou secura do ambiente e o odor.

### ***Performance: alguns parâmetros ainda pouco estudados.***

Antes de prosseguir, cabe frisar: mais que uma palavra *performance* é, um conceito, apresentado pelo erudito Paul Zumthor: uma ação complexa comunicativa que envolve a emissão da mensagem bem como a sua recepção e as circunstâncias segundo as quais a mensagem é transmitida. A *performance* pode desdobrar-se em camadas múltiplas: surge

<sup>7</sup> Ainda que o cinema e a imprensa tenham difundido razoavelmente os aspectos visuais do artista em cena, não se pode comparar a frequência de tais signos aos tempos pós-televisivos.

<sup>8</sup> Não existem meios de explicar, por exemplo, sabores e odores, senão por analogia: um cheiro ou gosto se parece com outra coisa. Nesse ponto, chegam até ser derrisórios recursos retóricos da culinária *gourmet*, sobretudo para descrever qualidades de vinhos finos...





da ação comunicativa mais direta, sem apoio de aparatos que extrapolem as dimensões do corpo e da voz, ou até as versões fixadas sobre suportes diversos (disco, vídeo, DVD etc.). Acrescente-se que a *performance* mediatizada tecnicamente, a mais comum nos dias de hoje, necessita de aparatos eletroacústicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a sua emissão e recepção, simultaneamente. Muito embora as características gerais da *performance* ao vivo sejam preservadas, as diversas camadas de mediatização técnica levam à perda da tutilidade, do peso, do volume (Zumthor, 1997). São justamente esses elementos que compõem a *mídia primária*, como o denomina o estudioso em ecologia da comunicação Vicente Romano (1983, 1984). Vale citá-lo à letra:

*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.

*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)

De fato, construtos da *performance*, tais como a gesticulação, bem como vestimenta, cenário, compõem a mídia primária e são elementos primordiais no estudo da *canção das mídias*. Constituindo um *fato social total*, a canção das mídias 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 existência: nos programas de espetáculo, nas notas de imprensa, nas capas dos discos, dentre outros, enfatiza o especialista Christian Marcadet (2007). Tendo anteriormente apresentado algumas





reflexões sobre o assunto (Valente, 2003; 2007), permito-me apresentar algumas notas sobre a *mímica vocal* e as formas mais diretas ou tangenciais de representação visível da *performance* da canção.

### *Mímica vocal*

*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).

A apreensão da mímica vocal torna-se, pois, fundamental para a assimilação da *performance* em que não há o apoio da informação visual. Por isso mesmo, possibilita a visualização de um corpo, a partir de construções abstratas particulares. A partir daí, o fomento do universo simbólico é inevitável - assim como se verifica n'O *assassino está entre nós...*

Além do mais, a mímica vocal pode ser um eficiente caminho de acesso a outros estilos e técnicas de canto, sobretudo quando do estudo a partir dos discos<sup>9</sup> - tal é o caso, por exemplo, da galeria de candidatas a *novas Amálias*<sup>10</sup>. Ressalte-se que os fadistas enfatizam elementos criados e desenvolvidos no cerne de uma tradição que perdura há

9

Ressalte-se: a canção das mídias é raramente grafada e lida em partitura. Assim, o aprendizado se dá pela via da escuta e repetição, muitas vezes de um disco.

<sup>10</sup> Desde a morte do grande ícone do fado, muitos cantores (homens e mulheres) tentam copiá-la, como matriz ideal para o gênero. Cristina Branco e Camané, por exemplo, são fadistas da atualidade que admitem terem aprendido a cantar fados a partir da escuta de discos.







quase um século: a partir de um mesmo gênero, desenvolvendo, à sua maneira, os estilos (*fado-castiço, fado-canção*) e os estilemas (floreios na melodia, uso ou não de plectro nos instrumentos de cordas; incorporação de técnicas eletroacústicas etc.).

Através da escuta dos discos é, também, possível assimilar *modos de cantar* que se desenrolaram ao longo do tempo (histórico): Caruso, Gardel, Sinatra podem ser copiados, imitados, à medida que a qualidade acústica dos fonogramas permita inteligibilidade. E, dentro de uma mesma tendência, podem-se perceber as semelhanças estilísticas, a partir de uma amostragem contemporânea. Desse mesmo modo, pode-se conhecer o tango da década de 1950 a partir de identidades vocais como Floreal Ruiz ou Alberto Marino. Já nos casos em que há uma forma de imitação vocal padronizada, como cantores de *salsa* ou merengue, ou em agrupamentos como de *axé music, coros gospel* etc. faz-se possível conhecer o gênero, através dos casos particulares.

*Som:*

Muitos outros traços particulares - às vezes muito discretos- contribuem para a construção da identidade performática: um deles diz respeito ao modo de captar o som, quando fonofixado (Chion, 1994) em disco, quando se constitui um *som* particular. Explicando melhor: o *som* é uma qualidade acústica resultante do conjunto de técnicas selecionadas para tratamento, em estúdio de gravação: opção por filtros, eco, distorção etc. têm função semântica, afirma o compositor e pesquisador francês François Delalande (2007). Somam-se a esses elementos a instrumentação, o arranjo; e, de modo mais sutil, o andamento, durações dedicados à introdução, estrofe, cadência (ou *fade-out*) - se nos ativermos à canção mais freqüente (com letra, quase sempre estrófica e, na maioria dos casos, com estribilho).





Em assim sendo, com a complexidade do *signo* canção, somada a um oferecimento maior de recursos tecnológicos<sup>11</sup> cada intérprete se preocupará, cada vez mais, com a construção de uma forma de expressão pessoal, que deve ser única, caracterizada não apenas pela maneira de impostar a voz, de respirar, de criar o fraseado mas - e cada vez mais!- pela gestualidade, pela indumentária, pela *mise-en-scène* (afora todo o anedotário sobre sua *persona*, a se alimentar diariamente nos noticiários).

Não obstante as características gerais existem aqueles que se tornam únicos, exemplares: os *monstros sagrados* - Gardel, Sinatra, ou Caruso-, que, em cada estágio tecnológico tornam-se os *modelos de performance* (Valente, 2003). Espécie de regra não formulada em nenhum manual conhecido mas que, na prática cotidiana, parecem provir de um saber intuitivo, por parte do ouvinte comum. Assim são, não raras vezes, estabelecidos os critérios de classificação, seleção e julgamento da competência ou não dos artistas. Curioso é constatar que, sobre o assunto, *stricto sensu*, parece não ter sido abordado suficientemente no meio acadêmico.

#### *Performance ao vivo:*

Um outro parâmetro relevante que confronta as relações entre o ver e o ouvir musical reside na *presentidade* da *performance*: Na *performance* ao vivo de uma obra poética vocal (narração, declamação, canto), prevalece o processo comunicativo em que a relação poeta/músico (emissor da mensagem) e público (receptor) coparticipam de uma realidade psico-fisiológica (processos térmicos e químicos, cinéticos). Tanto mais esta relação é direta, despojada de intermediações técnicas, tanto mais a comunicação adquire um caráter tátil. Afirmo o erudito Paul Zumthor:

<sup>11</sup> A se considerar, também, que as facilidades de uso dos instrumentos tecnológicos, somado ao barateamento dos custos contribuíram para um aumento substantivo de intérpretes, a elaboração de uma marca de diferenciação faz-se cada vez mais premente.





Da mesma maneira que a arma, o vaso, a roupa resultam de um trabalho da mão, sem mediação da máquina, o discurso é produzido pelo trabalho fisiológico da voz. Nada se imiscui entre o objeto e seu produtor, entre o objeto e seu consumidor, nem entre um e outro dos indivíduos implicados; mas, ao contrário, estabelece-se entre esses três termos uma ligação direta, estreita e quase necessariamente apaixonada. Donde a impossibilidade de mentalmente dissociar do conteúdo (a mensagem) o objeto que o contém (o som de uma voz); poetização natural da palavra, colocada na boca de quem profere e o ouvido de quem a recebe, presente tanto para um quanto para o outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso (Zumthor, 1993:129-130).

A busca por um contato mais direto entre artista e sua audiência parece ter sido sempre almejada. Ocorre que os novos hábitos instalados pela vida mediatizada pela tecnologia interpõem várias camadas de *isolamento* entre as partes. Buscam-se, assim, novas formas de *retorno* à experiência da *performance* ao vivo: o interesse pelas gravações de apresentações de *shows* (e não no estúdio), bem como as versões denominadas *acústicas*<sup>12</sup> o atestam: com vestígios da participação ativa da platéia, objetiva-se recriar no ouvinte do disco, a ilusão de que estaria ele participando, igualmente, daquele momento irrepetível, singular. Rapidamente, a experiência ritualizada converte-se em fetiche... Nada mais sintomático, no mundo pós-moderno, onde impera o individualismo solitário.. Entretanto, sabemos, ao fim e ao cabo, trata-se de uma vivência *postiça*, por procuração, à qual o ouvinte/ espectador não participou, de fato. Em poucas palavras: mais uma interface interpõe-se no processo comunicativo.

### ***Quem ama o feio, bonito lhe parece?***

<sup>12</sup> Na verdade, trata-se de uma estratégia de *marketing* das gravadoras: hoje em dia, para uma sessão de gravação ao vivo são usados recursos de tecnologia avançada, que permite a captação da fonte sonora com alta definição. Além do mais, é possível fazerem-se correções, praticamente em tempo real ou *a posteriori*. Não se pode imaginar que o uso de microfones, amplificadores e outros equipamentos tenham o mesmo significado e função (simbólica, técnica) que os instrumentos que não necessitam do uso da eletricidade...





Antes de concluir estes apontamentos, gostaria de retomar uma questão levantada nas primeiras páginas deste texto, onde faço alusão aos vínculos entre imagem visual e respectiva associação sonora. Para tanto, mais um *passeio* sobre um caso exemplar: a ascensão, glória e decadência (?) de Susan Boyle.

Muito se falou, em meados do mês de abril, de 2009, na desconcertante figura da cantora escocesa Susan Boyle: de meia-idade, cuja beleza nada ficava a dever a Nossa Senhora das Graças, mal-ajambrada, de *cara lavada*, Boyle transformou-se subitamente no grande *frisson* do programa *Britain's got a talent*<sup>13</sup>, transmitido pela televisão inglesa. E o que justifica tamanha repercussão? De início, recebida como uma *estranha no ninho*, alvo de gracejos dos apresentadores, foi recebida com *complacência* pelo júri e pela platéia, até que começasse a cantar - no caso, *I dreamed a dream*, canção do musical *Os miseráveis*<sup>14</sup>. Sua performance foi surpreendente, deixando perplexos jurados, platéia e, logo, o mundo todo. Imediatamente transformada em celebridade, recorde de visitas do sítio Youtube.com, logo se falou em transformar sua vida em filme<sup>15</sup>, dado o tom novelesco de sua saga pessoal, como assinala o articulista João Pereira Coutinho: "Desempregada. Solteira. Nunca foi beijada. Cuidou de mãe moribunda até 2007. Vive com um gato. Frequenta a igreja. E o coro da igreja. O aspecto não é promissor. Simplória. Aldeã" (2009). Uma biografia dessa monta reúne todos os elementos saborosos do folhetim, com o reforço da autenticidade dos fatos, ora, pois!

<sup>13</sup> Ao final do certame, em maio de 2009, a cantora obteve a segunda colocação. Com isso, deixou de ser recebida pessoalmente pela Rainha Elizabeth II, honraria reservada apenas ao vencedor. Notícias informam também que Boyle teria sido internada num hospital psiquiátrico, com sinais de exaustão.

<sup>14</sup> Baseado no romance de Vítor Hugo, o musical, composto por Claude Michel Schönberg (música), Herbert Kretzmer e Alain Boubil (letra) estreou na década de 1980, fazendo muito sucesso mundo afora.

<sup>15</sup> Seria inútil enumerar todas fontes que comentam o assunto, de páginas na internet, a jornais impressos, programas de televisão: fala-se que Simon Cowell, um dos jurados e idealizadores do programa de calouros, pretende gravar um disco solo de Susan Boyle. Anuncia-se que sua vida será transposta para as telas, sendo a sensual Demi Moore cotada para interpretar a protagonista. Resta saber se, passado o furacão midiático, se o projeto será desenvolvido...





Não se pode negar que, para os moldes do que a televisão apresenta, Boyle escapa, literalmente, ao figurino - e a muito mais. Nunca se poderia cogitar que uma mulher feiosa e jeca pudesse cantar bem... Escarafunchando nosso próprio repertório imaginário acerca dessa cantora e tantas mais, caberia, então, indagar-se: E por que uma feiosa-jeca não poderia cantar bem?

De pronto, poderia mencionar várias algumas suposições como, por exemplo, a ligação que logo na infância estabelecemos entre vozes estridentes, roucas e corpos feios, expressões raivosas ou neuróticas; em contrapartida, vozes bem impostadas, em registro médio, aludem a biótipos caucasianos, de cabelos e olhos claros. Estas características aparecem *em bloco* nos tradicionais contos de fada e outros tipos de ficção.

O *star system* calcou a imagem do belo visível ao belo audível. Isso já data de várias décadas, se pensarmos em termos de cultura das mídias. Antes de se estabelecer no cinema e também na música *pop*, o estrelato vingava com pujança no mundo da ópera onde, aliás, beldades do passado (em vários aspectos) criaram uma linhagem, de Giuditta Pasta a Mary Garden. Apareciam em cena trajando figurinos de alta-costura, jóias etc, - que trocavam a cada ato da récita. Não será, então, por acaso que Rosa Ponselle, *prima donna* da primeira metade do século XX terá sido escolhida para garota propaganda de sabonetes e artigos de toucador (Valente, 2007). A elegância de Maria Callas (que fora rechonchuda, na juventude), catalisa o seu talento, ao se apresentar com *griffes* famosas, penteados, maquiagem da moda... E as feiosas? Perdoem-se - quem sabe? - se cantarem divinamente... Numa sociedade que atribui juízos de valor em que se estabelecem critérios de autenticação e aceitação segundo ditames visuais, os cantores não escapariam incólumes desse *tribunal*<sup>16</sup>...

<sup>16</sup> Destaque-se que, em outro nível, há os intérpretes que se esmeram em construir *personnas* que se valem do horror e da feiúra como anti-heroísmo. No caso do rock, tais casos são inúmeros e frequentes: do grupo Kiss a Marilyn Manson, de Amy Winehouse a Alice Cooper...





***Olhe aqui, preste atenção... Essa é a nossa canção?***

A voz do cantor molda fisicamente o que ele diz; mais ainda: quando a voz canta, podemos dizer que ela reproduz, na sua própria vocalidade, na sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato contado. Ela se espalha no próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente, a realidade daquilo que é dito

(Zumthor, 1990: 89)

Através da voz do cantor, da sua maneira de cantar, percebe-se toda a sua história de vida e a história estética da arte que ele professa. Mais que isso, pode-se construir não apenas toda a história da tecnologia que lhe possibilitou a fixação em uma mídia (o disco), no tempo, como também todos os vínculos culturais que subjazem àquela poética que se materializa através da performance.

A voz do cantor carrega uma identidade - sua marca pessoal- e coletiva, que também é constituída de saberes acumulados de experiências arraigadas no passado e acionados mediante uma assimilação de elementos estereotipados, ainda que não de forma automática. Memória, canção e *performance* traçam um *continuum*: o passado encontra-se presente no enunciador da mensagem poética; ao cantar, o intérprete constrói as referências no presente, através de sua memória; em contrapartida, na *performance* o mesmo cantor acaba reconstruindo, à sua maneira, o próprio passado, do mesmo modo que, como se diz, cada escritor cria seus precursores. Cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência. (...) A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, à movência da obra (Zumthor, 1997: 265).





Em outros termos, os já citados Caruso, Gardel e Sinatra são, a um só tempo, portadores de uma tradição, criadores e fixadores de uma estética do canto, um gosto particular que vigorou em determinado tempo. Suas peculiaridades tornam-se basilares, modelares para outros artistas que o sucederam. Susan Boyle revela ter adquirido conhecimentos musicais de uma determinada tradição, que atesta, ao cantar. Resta saber se a larga exposição midiática gerada durante o certame calará a sua voz... Após se tornar visível por milhões de espectadores, pelo Youtube, estabeleceu-se, novamente o embate sensorial e sócio-cultural entre o tempo do ver - "mais curto e mais veloz", e o tempo do ouvir, mais duradouro e memorável (Baitello, 1997: 8).

Se, como afirma Baitello, "a onipresença e a onipotência da imagem nos compelem a um universo descartável", vale a provocação: será *I dreamed a dream*, pela voz de Susan Boyle lembrada, mesmo depois de termos nos esquecido de sua singular figura? Acompanhar o desdobramento de fatos da mídia dessa natureza pode constituir um instrumento (ainda que limitadíssimo) que permita avaliar, em alguma medida, o quanto a canção tende a se tornar mais *visível* ou *audível*; mais memorável ou mais efêmera; o quanto a canção é música e o quanto ela se metamorfoseou em imagens...

### Referências bibliográficas

BAITELLO JR. Norval (1997). *A cultura do ouvir*. ZAREMBA, Lílian; BENTES, Ivana (org.) 1999. Rádio Nova. Constelações da Radiofonia Contemporânea 3.. Rio de Janeiro: UFRJ;ECO.

COUTINHO, João P. (2009): *Senhora das tempestades: A interpretação de Susan Boyle deu à canção uma intensidade de desabar o teatro*. In: Folha de S. Paulo, 21 de abril de 2009. Também: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200915.htm>.

DELALANDE, François (2001): *Le son des musiques - entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/ Chastel, 2001..





\_\_\_\_\_ (2007): *.De uma tecnologia a outra. Cinco aspectos de uma mutação da música*

*e suas conseqüências estéticas, sociais e pedagógicas.* In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera/ FAPESP

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

MARCADET, Christian (2007): "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.

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

ROMANO, Vicente (1983) *Desarrollo y progreso - por una ecología de la comunicación.* Barcelona: Editorial Teide.

\_\_\_\_\_ (1984). *Introducción al periodismo.* Barcelona: Editorial Teide.

\_\_\_\_\_. *El tiempo y el espacio en la comunicación - la razón pervertida.* Hondarrabia

(Espanha): Argitalexte, 1998.

SCHAFER, R. Murray (1991): *O ouvido pensante.* São Paulo: Edunesp. (2001): *A afinação do mundo.* São Paulo: Edunesp.

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

\_\_\_\_\_ (2007) *Madonna, madonnas e prime donne: da 'diva assoluta' às divas-pop* In:







Baitello, Norval Jr et al. (org.): Os símbolos vivem mais que os homens- ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume Editora Comunicação

ZUMTHOR, Paul (1993): A letra e a voz - a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1997). Introdução à poesia oral. São Paulo: Educ; Hucitec.

\_\_\_\_\_ (2000): Performance, recepção, leitura. São Paulo: Educ.

Texto recebido em 20 de junho de 2009  
*Text received on June 20, 2009*  
Texto publicado em 01 de outubro de 2009  
*Text published on October 01, 2009*

