



A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos¹

Danilo Fraga Dantas²

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Facom/UFBA.

Resumo:

A performance ocupa um papel central na canção popular como a conhecemos hoje. Porém, o desenvolvimento dos meios fonográficos e das tecnologias de gravação e reprodução nos coloca uma importante questão: sendo a presença física eliminada, fica também abolida a performance? Tendo em vista esta questão, este artigo pretende discutir o conceito de performance como tratado por alguns autores e o impacto que os meios de comunicação auditivos de massa tiveram na performance. A partir daí, procuramos apresentar algumas indicações para a análise desse fenômeno nos produtos da indústria fonográfica, principalmente nas mídias sonoras. Dentre estes elementos, daremos maior importância para a voz e a ligação estreita entre a performance e o gênero musical.

Palavras-chave: Performance; fonografia; corpo; voz; gênero musical.

Introdução

Depois de passar muito tempo encoberta sob camadas de formalidade, neste último século a performance definitivamente voltou à cena, junto à disseminação dos meios de comunicação massa e das formas artísticas ditas “de vanguarda” – como nos mostram (Shusterman, 1998), (Zumthor, 2000) e (Valente, 2003). Atualmente, fala-se em performance por toda parte: artes plásticas, teatro e poesia oral são alguns poucos exemplos de “artes performáticas”. Porém, foi exatamente na canção popular midiática³ que a performance encontrou um dos seus melhores palcos, se difundindo em nossa cultura. Danças sensuais, guitarras quebradas, queimadas, morcegos comidos vivos e “ataques de epilepsia” em pleno palco são apenas alguns exemplos de performances memoráveis nesta, até então, curta história da canção popular na mídia. De fato, a maior parte dos grandes eventos do universo pop não dizem respeito propriamente às canções, mas sim à sua performance. Para muito além das partituras, não se pode nem mesmo

¹Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e Cultura Urbana, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

²Bolsista da CAPES, graduado em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da UFBA. Integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia & Música Popular Massiva, desenvolve pesquisa sobre o modo como o rock brasileiro se desenvolveu nas décadas E-mail: danifraga@terra.com.br

³ Alguns preferem outros termos, como *canção das mídias* ou *música massiva*. Nesse trabalho utilizamos o termo *canção popular* para designar a canção produzida, distribuída e ouvida por intermédio dos meios de comunicação de massa. Reconhecemos que falar em canção popular no Brasil pode criar confusões, uma vez que aqui esse termo é associado a manifestações folclóricas. A canção popular que tratamos aqui se aproximaria mais de uma *canção popular midiática* e se situaria entre a canção erudita, de um lado, e a canção folclórica de outro.



pensar a canção popular sem levar em consideração os gestos, a dança, a voz, enfim, a performance. Na canção popular, a performance tem um peso igual, se não maior, à composição.

A canção popular está longe de ser apenas música. Um concerto pop nunca poderia ser resumido à execução de algumas seqüências de acordes e notas pré-estabelecidas. Em uma simples apresentação, podemos encontrar elementos de teatro, dança e retórica, entre muitos outros. Esta constatação torna mais complexa qualquer abordagem da canção popular. Primeiro porque nos leva a tomar uma grande quantidade de novos elementos a serem observados: desde o vestuário, gestos, olhares, dança, até a entonação de voz do cantor. Depois, porque nos leva a pensar sobre o fato de como uma análise textual não dá conta das especificidades do fenômeno que queremos tratar, a canção midiática – um exemplo de análise textual é a proposta por Luiz Tatit (1997), que em seus diversos livros desenvolve uma abordagem semiótica da canção a partir da relação entre letra e melodia. Usando o vocabulário de Tatit, não nos parece nada exagerado dizer que a canção popular é o resultado da relação entre texto, música e performance.

Assim, neste artigo, pretendemos discutir o conceito performance, especialmente o modo como a introdução dos meios de comunicação de massa pode tornar esta discussão mais complexa. A partir daí, tentaremos apresentar algumas indicações para a análise desse fenômeno nos produtos da indústria fonográfica, principalmente nas mídias sonoras, como o CD. Dentre estes elementos, daremos maior importância para a voz e a ligação estreita entre a performance e o gênero musical. Fazendo isso esperamos não só contribuir para a discussão sobre a performance, mas trazer mais uma perspectiva para a análise dos produtos da cultura midiática.

1. Para além, ou aquém, de Paul Zumthor.

Em seu livro – *Performance, recepção, leitura* – Paul Zumthor leva o conceito de performance para além do seu uso mais comum, como sinônimo de execução, apresentação. Em sua concepção, performance seria “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (Zumthor, 1997 p.33). Desse modo, para Zumthor, o termo performance não diz respeito somente à apresentação do artista, mas também à ação do público em relação ao que ele escuta. A performance deveria ser entendida como um jogo, em que participam tanto os



músicos como a platéia – não é a toa que tocar e jogar sejam sinônimos em tantas línguas (*spielen* no alemão, *play* no inglês e *jouer* no francês são apenas alguns exemplos). Apesar de seus estudos serem dirigidos, prioritariamente, à poesia oral e literatura, muitas das observações de Zumthor podem servir para compreender melhor a performance na canção popular.

Em uma construção teórica próxima às principais teses da Estética da Recepção, para Zumthor a performance seria, antes de tudo, um ato comunicativo que envolve a obra e o público. O termo designaria o momento em que o ouvinte dá vida à canção, dando-lhe corpo, peso e tactibilidade. “Performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (Zumthor, 2000 p.59). O ouvinte de uma canção teria um papel ativo, uma performance própria. Desse modo, partindo de Paul Zumthor, o estudo da performance engloba não só a análise da apresentação no palco, mas também os mecanismos segundo os quais o ouvinte performatiza a canção ao ouvi-la. Também outros autores, como Simon Frith, partilham dessa concepção de performance. Para Simon Frith, “do mesmo modo que o cantor está ao tempo performatizando a canção, também nós, como a audiência, estamos ouvindo tanto a canção como a sua performance. (...) Ouvir música é vê-la performatizada, no palco. (Frith, 1996 p.211) ⁴. Assim,” a idéia de *performance* deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (Zumthor, 2000 p.22). Porém, é exatamente onde a argumentação de Zumthor fica mais ousada que o perigo da generalização se impõe. Seguindo esse raciocínio, a performance abrangeria nada menos que três conceitos amplos e já problemáticos, a saber, os de recepção, percepção e leitura. Essa abrangência acaba por ameaçar a pertinência da criação um novo termo, performance, para tratar dos mesmos problemas.

De forma que, o caminho mais viável para manter alguma utilidade para este conceito no estudo da canção popular dentro do campo da Comunicação, é restringi-lo ao máximo – a começar por seu objeto. Em determinada passagem de seu livro, Zumthor identifica três níveis da performance. De um lado há a performance completa, com a audição acompanhada de uma “visão” global do evento; de outro, a leitura

⁴ Todas as citações de obras cujos originais estão em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.



solitária e puramente visual, que marca o grau performancial mais fraco⁵. “Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico (...) O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade. Só o estilo como tal escapole daí em parte”. (Zumthor, 2000 p.87). Essa afirmação pode parecer desesperadora, já descartada uma análise interna da canção, ficam reduzidas a quase nada as armas da semiótica para tratar da performance⁶. De fato, esse tipo de performance só se dá por completo a uma abordagem fenomenológica, que no fundo está mais próxima de uma etnografia, como a proposta por Berger (1999).

Porém, entre esses dois extremos está o terceiro nível citado por Zumthor: a *performance midiaticizada*. Caracterizada pela falta de um ou mais elementos na mediação (como a visão, o olfato e o paladar nos meios auditivos), esse tipo de performance se apresenta como nosso principal objeto de análise. Nesses casos, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir. Se por um lado ela se configura como performance, na medida em que conserva alguns traços de sua execução “real”, por outro ela também se dá como leitura, na medida em que se apresenta em uma presença-ausência típica dos meios de comunicação. Assim, no estudo da canção midiática, o termo performance diria respeito aos vestígios da apresentação inscritos na obra e aos mecanismos que possibilitam esses elementos serem reconhecidos pelo público. Uma vez definido o objeto de estudo, a *performance midiaticizada*, resta-nos defini-la melhor.

3. A performance na época de sua reprodutibilidade técnica.

A canção popular, como a conhecemos hoje, nasceu e se desenvolveu em um ambiente próprio da indústria fonográfica, desenvolvendo, aos poucos, seu modo midiático de ser. Como afirma Luiz Tatit, em relação à música brasileira, “foi o encontro dos sambistas com o gramofone que mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular” (Tatit, 2004 p. 35). Entre os extremos da música erudita e da música folclórica (que, de fato, muitas vezes tratamos como “popular”), a canção popular midiática tem entre suas principais características o jogo performático. Porém, com a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, alguns

⁵ Na verdade, Zumthor defende que mesmo na leitura mais silenciosa de um texto há performance do leitor. “Todo texto poético é, nesse sentido, performático, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (Zumthor, 2000 p. 64-65).

⁶ Já que para Zumthor, longe das abstrações semióticas, a performance demandaria “um homem particular, feito de carne e sangue” (Zumthor, 2000 p.27).



aspectos importantes deste jogo foram modificados. “Pela primeira vez na história, é-nos dada a possibilidade de replicar, modificar, guardar os eventos sonoros” (Valente, 2003 p.32). Pela primeira vez na historia existe a possibilidade de uma defasagem entre o momento da execução da musica e sua escuta.

De fato, o fenômeno musical já se deu de diversas formas no ocidente, como nos mostra Simon Frith, que delimita três estágios da relação entre a música e a técnica. Essa relação é muito importante para nosso estudo na medida em que também determina o modo como o ouvinte se relaciona com a musica e, mais especificamente, o modo como ele a performatiza. No primeiro estágio, o qual Frith trata como *folk*, a música seria guardada no corpo das pessoas e dos instrumentos e só poderia ser executada em uma situação performance. No segundo estágio, o *artístico*, as peças são guardadas através da notação musical e também só podem ser ouvidas caso alguém as execute em algum instrumento. Já no estágio em que nos encontramos, o *pop*, a música é guardada tecnologicamente, em fonogramas, discos, fitas, e pode ser resgatada mecanicamente, digitalmente, eletronicamente, tecnicamente. Essa mudança que, a principio, pode parecer mera curiosidade tecnológica, “transforma o material da experiência musical: a musica agora pode agora ser ouvida em qualquer lugar; é móvel através das barreiras espaço-temporais” (Frith, 1996 p.227).

Desde a popularização do rádio, telefone, disco e televisão, assistimos à criação e modificação de novos espaços para a performance da canção. Esse fenômeno é definido por Murray Schafer (2001) como *esquizofonia* e designa um deslocamento espaço-temporal entre o som original e sua reprodução, ou audição. Porém, a gravação e a reprodução técnica da canção colocam questões mais profundas do que pode parecer à primeira vista. De forma que a reflexão sobre os meios de comunicação é de importância central para a compreensão da performance midiática. Uma destes principais problemas diz respeito precisamente à performance. Será que a performance desaparece nas mídias auditivas? Se a presença física é eliminada, fica igualmente suprimida a performance?

Em uma postura mais romântica poderíamos alardear as perdas provocadas por tais “novidades”. A performance ‘modificada’ pelos meios técnicos perderia sua tactibilidade, sua corporeidade, tornando-se, assim, um vago espectro, um mero vestígio de uma apresentação original. Zumthor chega até mesmo a tocar neste ponto: “aquilo que se perde com os media, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas extensão” (Zumthor, 2000



p.19). Por outro lado, Zumthor também acredita que, se a performance se modifica com o advento dos meios de comunicação, ela não desaparece. “A introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições de performance. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta” (Zumthor, 2000 p.60). Assim, será que todo corpo⁷ desaparece no processo de gravação? E, sendo assim desapareceria a performance? Como vimos antes, tanto Paul Zumthor quanto Simon Frith defendem que existe uma performance própria dos meios de técnicos, na qual grande parte da concretização se daria ao trabalho do ouvinte. Isso ocorre, basicamente, por dois motivos. Em uma gravação, por trás do som gravado há uma gestualidade própria, uma plasticidade que denuncia a presença de um corpo. Por outro lado, a própria audição é performática.

Se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos de alguma forma na mídia sonora. Assim, na canção gravada existiriam traços de performance que o guiariam o ouvinte em sua escuta. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e “dar vida” a canção a partir de nossas próprias experiências – seja ela cotidiana, no conhecimento das diversas entonações, interjeições, ou mesmo musical, no conhecimento dos diversos gêneros musicais e suas convenções. Estaria aí o principal motivo do sucesso das gravações ao vivo, que, de certa forma, reteria de maneira mais “crua” essa gestualidade, possibilitando ao ouvinte a sensação de estar lá, na plateia. Levar em consideração as especificidades da performance midiaticizada, nos leva para longe da concepção romântica, na qual o som gravado não passaria de uma cópia de uma apresentação originária.

A própria idéia de se pensar uma performance “original”, da qual a tecnologia nos daria apenas uma simulação se mostra um equívoco, se examinada mais atentamente. A canção midiática está intimamente ligada à tecnologia, desde sua produção. As tecnologias de estúdio possibilitam “a criação de performances ideais a partir de fragmentos de eventos reais, do conjunto de diferentes *takes* e regravações. A tecnologia torna possível uma experiência musical que é irrealizável ao vivo” (Frith, 1996 p.228). E, de todo modo, nós sabemos que mesmo os álbuns *ao vivo* passam por

⁷ Segundo Luiz Tatit (1997), o ritmo estabelece uma sintonia natural com o corpo, prescindindo da mediação com a consciência. É quando o corpo da canção dialoga diretamente com o corpo biológico por meio das pulsações orgânicas, dos batimentos cardíacos, da respiração. Quando falamos em delimitar o *corpo* presente na canção, estamos nos referindo a “uma sensibilidade geral anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar” (Zumthor, 2000 p.94).

uma sessão retoques no estúdio. Essas tecnologias de têm um papel decisivo na criação da performance – a partir da hierarquia entre diversos sons, da manipulação de timbragem e da edição de diversos *takes* em uma única faixa. A relação entre os instrumentos, entre a voz e os demais instrumentos, diz muito sobre a performance da canção. Para Simon Frith, “o que eu ouço é algo que nunca existiu, que nunca pode ter existido como uma performance, algo que aconteceu em um tempo e espaço singular e que, mesmo assim, está acontecendo agora, em um tempo e espaço singular” (Frith, 1996 p.211).

Assim, seja ela “real” ou midiaticizada, é na ação do público que a performance emerge. Para Heloísa Valente, “mesmo quando a experiência da performance do cantor se dá pela audição midiaticizada, a imagem visível – o corpo do interprete se faz presente, de algum modo, por meio de signos de natureza estética e cinética” (Valente 2003 p.111). Também para Simon Frith: “meu argumento nesse livro é que não só ouvir música popular é ouvir uma performance, mas, além disso, que ‘ouvir’ é uma performance” (Frith, 1996 p.204), ou mesmo, “ouvir uma canção é vê-la performatizada, no palco” (Frith, 1996 p.211). Se ocorre uma defasagem espaço-temporal entre a gravação e a execução de uma música, esta defasagem é driblada no momento da audição. A escuta se cria em um espaço-tempo próprio. Cada vez que a canção é escutada, a performance se faz presente. Se o suporte midiático apaga as referências espaciais da voz viva, o ouvinte as cria a partir da gestualidade presente no som. Assim, a performance nos meios técnicos não desaparece, se transforma, se interioriza. A performance do ouvinte se dá de maneira corporal. “Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (Zumthor, 2000 p.79). Assim, cabe ao analista, por um lado identificar quais são os elementos de performance presentes na gravação e, de outro, demonstrar quais possibilita ao ouvinte performatizar a canção – na primeira categoria destacamos o papel da voz e na segunda o papel das regras de gênero.

4. Elementos de análise.

Apesar do fato de que tanto Paul Zumthor⁸ quanto Simon Frith⁹ reiterarem, a todo o momento, que não estão interessados em tratar da performance como um evento

⁸ “As regras da performance importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra” (Zumthor, 2000 p.35).

textual e muito menos discutir um modo de analisá-la, é exatamente isso que vamos propor aqui: algumas indicações para analisar a performance de uma canção materializada em uma gravação. Para Simon Frith, “a audição em si é uma performance e, para entender como o prazer musical, o modo como o sentido e o valor funcionam, nós temos que entender de que modo, como ouvintes, nós performatizamos a música” (Frith, 1996 p.203-204). Então, se a performance é, antes de tudo, um ato comunicativo, cabe ao analista identificar quais elementos demarcam essa comunicação. Neste artigo vamos explorar principalmente dois desses elementos: no campo dos traços performáticos inscritos na canção, daremos maior importância à voz, que consideramos um dos elementos musicais mais expressivos na canção popular; e, no campo dos elementos que influem na performance do ouvinte, discutiremos a relação da performance com o gênero musical.

A Voz.

O fato de a música popular ser composta, essencialmente, no formato canção, já colocaria em primeiro plano o questionamento sobre a voz. Como Luiz Tatit nos chamou a atenção, a canção funda-se na estreita ligação entre a canção e a fala cotidiana e, por este motivo, a voz é a principal porta de entrada para a canção. A importância da voz é ainda amplificada pelo fato dela ser, na canção midiática, o traço mais perceptível do corpo sonoro – seja pelo fato da voz estar, geralmente, em um volume mais alto que os demais instrumentos, mas principalmente, por seu caráter eminentemente corporal. É através da voz do cantor que, geralmente, reconhecemos as bandas – do mesmo modo que reconhecemos, através da fala, as pessoas em nossa vida cotidiana. Para Simon Frith, “a voz detem a chave para o prazer da música pop” (Frith, 1996 p.201). Por dar tamanha importância ao papel da voz, Frith detalha, em seu estudo, quatro maneiras de tratá-la: como um instrumento musical; como um corpo; como uma pessoa e como um personagem. Não se tratam de quatro usos diferentes da voz, mas quatro de suas características mais básicas, que detalharemos na esperança de encontrar um modo de analisá-la.

Em um primeiro momento, a voz pode ser encarada como qualquer outro instrumento musical; ela tem um timbre, volume e amplitude sonora própria. Parte do

⁹ “Estou menos interessado em teorias do texto que do contexto, menos interessado em performance como um significado pelo qual um texto é representado, (...) que na performance como uma experiência (ou conjunto de experiências), de sociabilidade.” (Frith, 1996 p.204)



sentido da voz vem, precisamente, do modo como ela é emitida (o timbre característico da voz negra, o cantar sussurrado de João Gilberto e os gritos agudos dos cantores de *Heavy Metal*). Cada canção, cada gênero musical, apresenta um tipo de voz característica, bem como um tipo de uso característico para esta voz – como trataremos mais tarde. Assim, antes mesmo de saber-se o que se canta, o próprio modo de cantar já diz muito sobre a canção. Porém, mesmo que a voz possa ser usada para produzir barulhos, sons inarticulados, ela nunca pode ser ouvida como simplesmente um efeito sonoro. A voz não pode nunca ser ouvida como um instrumento sem palavras. Mesmo quando nós ouvimos uma canção em uma linguagem que não entendemos, “nós ainda ouvimos aqueles sons como palavras que não entendemos, ou sons feitos por alguém que escolheu ser inarticulado” (Frith, 1996 p.190). Isso impossibilita qualquer análise da voz somente por um viés musical. O sentido da voz sempre é maior que o puro som e aí está uma das coisas que a diferencia dos demais instrumentos musicais. Para Zumthor, “a voz é o lugar simbólico por excelência” (Zumthor, 2000 p.97). O status da voz, que deve ser entendido, ao mesmo tempo, através de uma análise do som e de sua relação com as palavras. Por outro lado, o sentido da voz também está intimamente ligado ao modo como ela explicita o corpo, o que nos leva ao nosso segundo.

É, certamente, em sua relação com o corpo que a voz traz maiores elementos para a análise da performance. Para Zumthor, “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (Zumthor, 2000 p.45). A relação entre voz e corpo é muito importante para que o processo de escuta se dê. É exatamente ao trazer o corpo da voz para o nosso próprio corpo que escutamos a canção. “Nós certamente ouvimos vozes como fisicamente produzidas: nós atribuímos a elas qualidades de guturalidade (throatiness) ou nasalidade, e, mais especificamente, nós ouvimos através de uma performance, através de uma reprodução (mesmo que seja só silenciosamente) desses movimentos musculares por nós mesmos” (Frith, 1996 p.192). Mesmo que não conseguimos respirar corretamente, o tom, as durações das notas, nós ainda sentimos que entendemos o que o cantor faz em um princípio físico.

Por outro lado, ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo. Na voz está nuançado o corpo do cantor e, de certo modo, a “personalidade” da banda. Se a voz é um corpo inteiro, cabe ao analista desenhar esse corpo. Porém, como chegar, em uma análise, ao corpo que projeta a voz? Podemos seguir um caminho mais próximo



aos Estudos Culturais e tentar atribuir a voz propriedades como gênero natural, orientação sexual, etnia, idade, classe social, como sugere Simon Frith:

Mas, é claro, na prática nós não ouvimos o telefone, o rádio, ou vozes gravadas como vozes sem corpos: nós atribuímos corpos, nós imaginamos sua produção física. E isso não é só uma questão de sexo e gênero, mas envolve também outros atributos sociais: idade, raça, etnicidade, classe social – tudo o que é necessário para por em conjunto à voz uma pessoa (Frith, 1996 p.196).

Por outro lado, podemos concentrar a construção do corpo sonoro em atributos menos sociológicos, como também sugere Frith. “Certas experiências físicas, particularmente os sentimentos extremos, são dados em sons vocais além de nosso consciente – sons de dor, desejo, êxtase, medo, o que podemos chamar de articulação inarticulada”. (Frith, 1996 p.192). Entre essas duas possibilidades, algumas características da voz parecem se impor, uma delas diz respeito precisamente ao sexo do cantor. De fato, ouvir a mesma canção interpretada por um homem e por uma mulher nos mostra como seu sentido se deve ao sexo do interprete. “Vozes ‘naturais’, masculinas e femininas, são definidas culturalmente e precisam ser entendidas estruturalmente, como sons ouvidos em contraste com outros sons” (Frith, 1996 p.194). Mas, para além da dicotomia homem/mulher, podemos encontrar muitos outros corpos a serem estudados, como a androginia – é exatamente nesta ambigüidade que se funda o *glam rock*¹⁰, por exemplo.

O terceiro ponto descrito por Frith não trás muitas contribuições para o estudo da performance. Porém, quando escutamos as canções presentes na mídia, não podemos esquecer a tensão constante entre a imagem do artista e a performance de cada canção. “Como ouvintes, nós assumimos que podemos ouvir a vida de alguém em sua voz” (Frith, 1996 p.186). Assim, uma canção adquire todo um novo sentido ao ser cantada por outra pessoa. O quarto ponto tratado por Frith diz respeito ao modo como o cantor interpreta uma canção, desde a entonação das frases até alguns problemas na escolha da voz enunciativa – que vamos tratar por alto. “Porque o pop é prioritariamente formato canção, porque envolve o uso de voz e palavras, então ele também é uma forma dramática: cantores pop não expressam suas emoções, mas também as interpretam” (Frith, 1996 p.212).

¹⁰ Também conhecido como *glitter rock*, o glam foi um subgênero do rock de grande sucesso no começo dos anos 70. O subgênero se caracterizou por um forte apelo visual, que incluía trajes escandalosos e maquiagem pesada. “No glam rock, a música estava atrelada ao desempenho cênico, enquanto a imagem do ídolo tornou-se parte da apresentação criativa dos músicos” (Shuker, 1999 p.145).



Como na fala, no canto a entonação tem um papel muito importante. “Se todas canções são narrativas, se elas funcionam como mini-musicais, então suas tramas são uma questão de interpretação tanto pelo o performer, anexado a sua história de estrela, e o ouvinte, que coloca a si mesmo na história, ou colocando suas emoções em sua própria história” (Frith, 1996 p.211). Tal como fazemos no dia-a-dia, é através da entonação do cantor que sabemos se a canção é, de fato, triste, alegre ou mesmo irônica. “Nosso prazer na canção não está no drama do evento, mas no modo como o cantor explora as nuances dos sentimentos” (Frith, 1996 p.200). Aqui a importância do microfone deve ser lembrada. Em primeiro lugar, toda voz presente em um fonograma é, de fato, uma voz captada por um microfone. Tendemos a neutralizar seu papel e tê-lo como um mero um meio de se gravar a voz. Porém, o microfone deve ser tomado como um instrumento musical como qualquer outro – grande parte da performance vocal vem, na verdade, de sua boa ou má manipulação. Essa tecnologia tornou possível para os cantores fazer uma gama maior de entonações – sons mais íntimos, mais delicados. “O microfone nos permitiu ouvir as pessoas de um modo que normalmente implica intimidade – o sussurro, a delicadeza, o murmúrio” (Frith, 1996 p.187).

Apesar de estar nas fronteiras do questionamento sobre a performance, o estudo da enunciação trás algumas contribuições para se entender a voz na canção popular. Quando interpreta a canção, o cantor se coloca em uma situação enunciativa complexa. Existe, por um lado, o personagem apresentado como o protagonista da canção. Seu cantor e narrador, que conta a “narrativa” com certa atitude e o tom da voz, mas que também se confunde com o personagem. Além disso, a personalidade do cantor, o que sabemos sobre ele, ou somos levados a acreditar através da publicidade.

Outros elementos, tal como os ruídos, equalizações (ou a falta dela) ou timbres típicos de algum período musical também nos dão uma ancoragem no processo de audição. Daí o conceito de atmosfera tratado por Heloísa Valente: um determinado som gravado pode inspirar determinada atmosfera, que nos remete a um tempo e espaço particulares, e conseqüentemente, uma performance. “A partir da memória da experiência sensível a recepção pode ser reconstruída, mesmo que parcialmente” (Valente, 2003 p.101). Ruídos nas gravações, determinados timbres característicos desta ou daquela época, deste ou daquele gênero são associados a este ou aquele tipo de apresentação. Solos de guitarra também dão a idéia. Alguns nostálgicos chegam a afirmar que a audição dos velhos vinis seria mais prazerosa, exatamente por manter o



ruído característico da época. O fato é que qualquer pode reconhecer, mesmo que inconscientemente, esses sons.

Performance e gênero musical.

Mais interessante que identificar todas essas características da performance, seja na voz ou em qualquer outro lugar, é fazer a relação entre esses elementos e os gêneros musicais com os quais a canção dialoga. Como as escolhas melódicas, harmônicas e timbrísticas, os elementos da performance não se dão de maneira aleatória. Para Frith, “diferentes gêneros oferecem diferentes tipos de relacionamento entre o *performer* e a audiência, entre o *performer* e a canção, entre o *performer* e o *performer*” (Frith, 1996 p.224). A relação entre performance e gênero é importante para a compreensão da canção midiática. Essa relação diz respeito ao diversos modos de como pensar a performance canção popular – a saber, os vestígios presentes no som e o modo como o ouvinte, a partir desses vestígios, performatiza a canção. No primeiro plano, a relação da canção com o gênero musical, ou gêneros musicais, da qual ela faz parte influencia na escolha dos timbres dos instrumentos, das entonações da voz, entre outros elementos performáticos. No segundo, é na relação com os diversos gêneros musicais que a performance se caracteriza. É a partir do conhecimento das convenções dos gêneros musicais que o ouvinte “dá vida” à canção.

Quanto ao papel das regras de gênero na performance da canção, Frith chega uma conclusão contundente, para ele “a relação uma música e sua performance é, em poucas palavras, uma questão de convenção” (Frith, 1996 p.220). Ou mesmo, “uma performance pode ser valorada, ela segue algumas regras formais. A questão seria: como ela é julgada? (...) A resposta obviamente está relacionada com as regras de gênero”. (Frith, 1996 p.208). Assim, fica claro que para Simon Frith, a performance segue uma regra que vem do gênero do qual a canção faz parte. Do mesmo modo, ao se conceituar o gênero musical, é preciso ter em mente sua estreita ligação com a performance.

O gênero midiático é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. O sentido e o valor da música popular massiva são configurados através do encontro entre música e ouvinte, uma interação que está



relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos (Janotti Júnior, 2005 p.8).

Os diversos gêneros trazem também regras de performance, que podem ser reconhecidas em qualquer fonograma. Assim, o vocal gritado e desleixado do *punk rock* ou a voz *negra* do blues são, imediatamente, relacionados ao gênero musical que fazem parte. Essa relação se dá por uma naturalização das regras de gênero. Qualquer pessoa que tenha acesso a música, sabe, inconscientemente, que determinadas características, determinado modo de vestir, se portar no palco são característicos de cada gênero musical. “Tanto na alta quanto na baixa cultura, as regras de performance tendem a ser naturalizadas” (Frith, 1996 p.209). A partir dessa relação, o público é capaz de criar uma imagem mais próxima da performance dos artistas. E de onde vem nosso conhecimento dos gêneros musicais? “Ele é Resultado de um aprendizado que vem desde a primeira infância, os sons inculcados na memória constituem o repertório do cidadão comum, não obstante suas diferenças culturais ou regionais, não podendo ser removidos com facilidade” (Valente, 2003 p.34).

5. Mais algumas linhas.

Colocada estas questões, parece ter ficado claro a importância da reflexão sobre a performance na canção midiática. Antes de se debruçar sobre uma análise puramente textual da canção, fica aqui posto o desafio do desenvolvimento de alguns tópicos para a análise da performance nos meios técnicos. Desenvolver parâmetros para a análise da performance midiaticizada, tanto no álbum quanto no videoclipe, se apresenta como uma dessas questões sendo desenvolvidas no Grupo de Pesquisa em Mídia & Música Popular Massiva, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Os próximos passos dessa pesquisa devem se direcionar à identificação de outros elementos de performance na canção midiaticizada, bem como ao desenvolvimento dos aqui já tratados.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BERGER, Harris M.. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hannover: University Press of New England, 1999.



FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático*. Salvador: inédito, 2005.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

SHUKER, Roy. *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VALENTE, Heloísa. *Os cantos da voz*. São Paulo, Anna Blume/Fapesp, 1999.
_____. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.