



Canção, estúdio e tensividade

Luiz Tatit

1. A era do estúdio

Quase não há ensaios dedicados à canção popular consumida no Brasil de hoje. Nem à canção de rádio ou de televisão (canções de novela) e nem à canção marginal criada nos pequenos teatros alternativos. Para os textos de reflexão, toda essa produção simplesmente não existe ou, pelo menos, não atingiu ainda um estágio de qualidade digno de ser abordado.

No final dos anos 60 – talvez em função do alastramento de fenômenos internacionais de amplo alcance ideológico, mercadológico e comportamental, como a consolidação do roque e a sintetização promovida pelos Beatles – alguns ensaístas brasileiros, em geral poetas, músicos ou sociólogos, constataram um deslocamento do foco de ebulição criativa e de transformação estética, de um domínio predominantemente literário, para uma esfera muito mais popular e dinâmica do ponto de vista da comunicação: a canção.

Esse fato mereceu análises, conferências, teses e inúmeras celeumas incidindo sobre a questão da renovação no nível da "forma" (fonológica, tonal, serial...), do "conteúdo" (estruturas narrativas reproduzindo estruturas sociais) ou da "enunciação" (engajamento ou alienação do compositor e do intérprete).

Dois movimentos destacaram-se, então, como representantes maiores desta nova posição ocupada pela canção: 1º) a "bossa nova", modelo de maturidade musical enriquecida pela convivência com o alto padrão da música popular instrumental norte-americana e 2º) a "tropicália", modelo de contemporaneidade poética e, sobretudo, enunciativa (o modo de ser do cantor e do compositor e sua circunstância de produção tinha tanta ou mais importância que a própria canção).

No transcorrer da década de 70 a canção fez a "mixagem" de todas as conquistas dos anos anteriores e foi, aos poucos, adquirindo uma feição moderna do ponto de vista tecno-eletrônico mas controvertida do ponto de vista ético e mesmo artístico.

Os artistas consagrados passaram por uma reciclagem no sentido de planejar sua carreira à luz das novas leis do mercado fonográfico, enquanto outros, igualmente consagrados, desistiam do palco, trocando a vida atribulada do *show business* por uma participação mais discreta e esporádica. Quanto ao surgimento de novos valores, o processo praticamente se inverteu: o novo artista deixou de ser o estímulo inicial para o investimento das empresas de gravação, e se tornou o resultado, repentino aos olhos do público, de uma cadeia de diligências mercadológicas e promocionais, quase infalíveis, que produzem e reproduzem os artistas, com características já preestabelecidas para assegurar o mínimo de sucesso necessário ao retorno do capital investido.

E no centro deste novo estado de coisas formou-se uma nova competência: o homem de estúdio. Aquele que, sendo ou não um músico, sabe converter uma composição, por mais simples que seja, num produto expressivo e agressivo que invade a sala do ouvinte com a mesma exuberância de um som ao vivo. Chamado de produtor, diretor ou técnico de som, esta personagem

LUIZ TATIT é professor de Lingüística e Semiótica no Departamento de Lingüística da FFLCH-USP, músico e compositor do Grupo Rumo. É autor das teses *Por uma semiótica da canção* (mestrado) e *Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira* (doutorado); e dos livros: *A canção* (Editora Atual) e *O cancionista: composição de canções no Brasil* (a sair)

oculta, cuja habilidade é completamente desconhecida do grande público, está por trás de inúmeros êxitos do mercado do disco. Sem esse respaldo de qualidade sonora, caminhando com as invenções eletrônicas *pari passu* e assegurando um acabamento técnico impecável, de nada adiantariam as mais perfeitas estratégias de *marketing*.

Hoje vivemos o auge desse processo. O mercado fonográfico aumenta o seu poder de penetração em todas as camadas sociais, enquanto sua principal instância de produção de canções, ou seja, o estúdio de gravação, está cada vez mais distante do conhecimento (ou mesmo da imaginação) do público em geral. Para este, os estímulos que advêm de uma equalização, de uma distribuição dos timbres no espaço sonoro, de uma relação entre plano da voz e plano dos instrumentos, de um emprego da câmara de eco e da reverberação – sem contar a manipulação das próprias ondas sonoras, sintetizando sons inusitados – confundem-se, ainda, com o trabalho artesanal de composição, arranjo e interpretação.

Enfim, o ensafsta que já encontrava dificuldade em descrever a canção enquanto totalidade de sentido composta por melodia, texto e arranjo, hoje nem se arrisca a analisar um produto que toma sua verdadeira forma nas salas esotéricas dos estúdios pelas mãos de profissionais cuja competência ainda permanece fora de registro.

2. O mercado do disco

Hoje, a ascensão de um artista deve ser fulminante (uma vez que a soma dos investimentos é muito expressiva) mesmo que o seu fôlego não resista às demandas posteriores e o seu lugar tenha que ser imediatamente preenchido por outro colega produzido com a mesma fúria.

Essa corrida que invade muitos setores do mundo moderno provoca inevitavelmente avaliações defensivas. A sensação de impotência diante do avanço tecnológico, a sensação de desrespeito humano e, no limite, a perda do controle físico e mental da situação ocasionam verdadeira repulsa aos que tomam primeira consciência do fato. A reação mais comum, então, é o desprezo por esse novo modo de produção e, em contrapartida, a exaltação nostálgica dos tempos em que a criação dependia dos artistas e as obras eram resultado direto do talento e da espontaneidade...

Mais que uma reação às novas leis de produção e de mercado, esta repulsa manifesta uma atitude de defesa daquilo que presumivelmente é mais profundo e essencial à preservação dos valores humanos.

Assim, como panorama atual da literatura sobre canção brasileira temos, em nível de imprensa, alguns articulistas proclamando o "lixo" musical desta era de roque; em nível de ensaios pouco mais descritivos, algumas retomadas eufóricas dos anos 60, em comemoração aos 20 anos de bossa nova e tropicália e, finalmente, em nível biográfico, diversos volumes dedicados a personagens da era de ouro do rádio e da canção (ao trabalho pioneiro de Almirante a respeito de Noel Rosa, seguiram-se outros sobre Ary Barroso, Pixinguinha, Lamartine Babo, Sinhô, Braguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho, etc.).

A indústria fonográfica do Brasil vai muito bem. Nunca se vendeu tanto disco no país e se as condições financeiras não fossem tão deploráveis, certamente esta atividade bateria todos os *records* de movimentação financeira. Tivemos uma pequena amostra durante o Plano Cruzado.

Isso significa que a repulsa dos críticos e de parte da intelectualidade não corresponde à retração do consumo. Pelo contrário, o consumo explode e a versão simplista que justifica tudo pela eficácia das investidas mercadológicas e dos meios de comunicação massiva já não convence com a mesma facilidade de antes.

Os efeitos da atuação do mercado cultural são inegáveis e irreversíveis. Mas a própria canção, enquanto tal, possui elementos constitutivos que podem ou não servir aos projetos de venda. É comum um empreendimento de *marketing* desistir de um produto (leia-se de um artista) e se reprogramar inteiramente em função de outro considerado mais rentável.

Almirante, sentado numa das mesas da calçada do Café Nice (do livro *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante, Ed. Francisco Alves)



Arquivo Almirante

No plano ensafístico, vale a pena encaminhar a atenção para esses elementos constitutivos da canção e tentar compreender os traços comuns a todas as fases de sua produção e, sobretudo, localizar em que nível e em que medida as transformações sociais e as inovações tecnológicas e mercadológicas incidem sobre as obras e sobre os seus autores.

A regra básica de toda atividade crítica é conhecer o produto criticado e os parâmetros que nortearam sua produção. Por exemplo, do ponto de vista de uma utilização equilibrada das mais recentes conquistas eletrônicas, em função de uma transparência cristalina das informações musicais, qualquer roque de hoje supera a mais clássica canção do repertório brasileiro das décadas anteriores. E não devemos menosprezar esta qualidade pois ela responde, em grande parte, pelo aumento de consumidores que as etiquetas registram na atualidade. Ao não levar em conta a relação entre os propósitos da produção de um disco e o resultado obtido, o crítico corre o risco de avaliar o que não foi feito. Daí a constante defasagem entre criação e avaliação que gera polêmicas infundáveis pela imprensa. O artista e a empresa apresentam uma coisa e a crítica comenta outra.

3. Tensividade somática e tensividade passional

O engendramento dos sons pela programação digital, os sintetizadores que superam o efeito dos instrumentos acústicos, as câmaras de eco e o aprimoramento geral das gravações estão inaugurando um novo tipo de economia (artística e financeira) e um novo critério de pertinência.

Se na era do rádio imperavam os intérpretes e nos anos 60/70 foram valorizados os compositores, hoje é a fase do homem de estúdio. Ele sabe o que deve ser gravado, conhece os recursos disponíveis, prevê o que vai soar com nitidez no final do processo de produção técnica do disco e tudo isso em sintonia com os parâmetros de seleção das rádios de grande audiência, o que já garante, de antemão, a viabilidade comercial do produto.

E aí está o lado positivo da padronização. Com um repertório reduzido de gravações eletrônicas pode-se produzir um número incalculável de efeitos sonoros, todos de invejável qualidade técnica. Controlar a padronização significa estabelecer critérios de pertinência muito precisos com relação ao que funciona ou não funciona, do ponto de vista auditivo, numa canção preparada para o mercado.

Hoje verificamos que poucos critérios serviriam, ao mesmo tempo, para analisar uma canção antiga, uma canção da década de 60 e uma canção de hoje. Um deles, todavia, parece-nos concentrado na noção de "tensividade".

As canções de todas as épocas sempre operaram com dois tipos de tensividade: 1ª) a "tensividade somática" que configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado (um samba, uma marcha, uma valsa, um roque, um bolero...) e 2ª) a "tensividade passional" que corresponde aos estímulos afetivos e cognitivos desenhados pela melodia e apoiados pela harmonia, acarrêntando, sobretudo, a valorização de cada um de seus contornos.

O primeiro tipo de tensividade se processa exatamente com a redução de frequência e duração. Aqui não importam tanto os contornos isolados mas sim a sua reiteração produzindo encaixamentos, os chamados temas melódicos. Em função de sua pulsação regular esses temas produzem estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática. Daí o efeito da dança, ou pelo menos, das marcações com a cabeça, com os pés ou com as mãos. Nem o



Arquivo Almirante

Foto antológica do casamento de Noel Rosa com Lindaura, 1934

texto lingüístico dessas canções escapa a essa conformação temática. Em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação que se definem por uma série de qualidades ou atividades automaticamente identificadas aos temas melódicos.

A tensividade passional, ao contrário, depende da ampliação de frequência e duração. Isso repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais. As canções tornam-se assim, naturalmente, mais lentas, de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida. Este tipo de canção provoca uma introspecção solene compatível com sentimentos passionais decorrentes dos processos de disjunção e conjunção afetiva. Trata-se das músicas românticas onde a tensão das separações amorosas transfere-se para os prolongamentos vocálicos e vice-versa. Assim são geradas as paixões como "ciúme", "despeito", "desespero", "esperança", "frustração", etc.

Essa oscilação entre tensividade somática e tensividade passional marcou a história da canção brasileira desde a era de ouro do rádio. Naquele tempo, duas fases de criação eram nitidamente estabelecidas: a fase de produção de tensividade somática, durante o período carnavalesco, e a fase restante de trabalho com a tensividade passional, com as chamadas canções de meio de ano. Eram as marchas e sambas marcados de um lado, e o samba-canção de outro.

4. A neutralização da tensividade

Desde então já despontava uma outra característica que, no fundo, revelava a grande afinidade entre a canção popular e o rádio que a veiculava: a fala. O locutor de rádio e o cantor quase sempre estiveram na iminência de se fundirem. Como ocorre com nossa linguagem cotidiana, a melodia das "canções faladas" são de natureza entoativa, isto é, não possuem uma clara autonomia sem a presença do texto. Ao contrário dos outros dois tipos de canção, este não se estabiliza nos contornos e nos encadeamentos melódicos. Ele neutraliza a tensividade dando a impressão de que se trata de uma situação efêmera cuja duração não ultrapassa o tempo de execução da própria música. É a reprodução do colóquio na canção. Por isso os textos são impregnados de elementos enunciativos (pronomes, advérbios, aspectos, interjeições, expressões estereotipadas, gírias), responsáveis pelo efeito de presentificação, e as melodias reproduzem a instabilidade e o caráter passageiro de qualquer entoação. Na época em que os tipos de canção eram bem discriminados, essas características pertenciam apenas ao samba de breque.

Hoje em dia, uma mesma canção pode transitar por todos os estilos, desautorizando qualquer classificação unilateral. Seja como for, as tensividades somática e passional, juntamente com o processo de neutralização da tensividade (canções de situação) podem ainda servir de base para a compreensão daquilo que orienta o pensamento musical do homem de estúdio.

A essa altura não será difícil delinear o principal objetivo deste produtor. Possuindo uma formação oriunda da própria canção popular e acumulando, ao mesmo tempo, larga experiência com os recursos de gravação, o homem de estúdio visa dominar os efeitos de tensividade, bem como os de des-tensividade, por intermédio dos recursos ininterruptamente aprimorados da eletrônica. Já o fez, com êxito, no que tange à tensividade somática, durante toda esta fase que já nos habituamos a chamar de "era do roque". As soluções básicas de contra baixo e percussão são programadas com alta eficácia pelos processos de digitação. Quanto à tensividade passional, que depende mais da ordenação harmônica e da riqueza timbrística, as possibilidades oferecidas pelo sintetizador superam em muito os recursos orquestrais. E o produtor opera essas máquinas como um verdadeiro maestro regendo o equilíbrio tensivo: nem só o passional e nem só o corporal.

No momento em que escrevemos este ensaio, os produtores estão às voltas com o rap, tentando dominar a neutralização de tensividade. Com o controle da instabilidade da fala, entraremos, provavelmente, numa nova era da canção popular cujas pistas principais permanecerão por muito tempo perdidas. Pelo menos no nível da reflexão e do ensaio, pois que no âmbito da produção de mercado as conquistas não param e caminham muito adiante.

Para terminar, lembremos um trecho premonitório de um pequeno artigo de José Lino Grünewald que, em 1974 (em outra era, portanto) já trazia o problema que retomamos aqui:

"Hoje, quando o disco já traduz intensa realidade cultural, ... a canção merecia atenções mais alentadas no plano ensafístico. Não é preciso assustar ninguém com novo estruturalismo, mas detectar elementos concretos no âmbito de um processo"(Grünewald, *O Estado de S. Paulo*, 3/2/1974).