



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

PATRICIA SOARES PATERSON

TER VOZ, *ATÉ SANGRAR*:
do que ressoa no canto de Áurea Martins

RIO DE JANEIRO
2026

PATRICIA SOARES PATERSON

TER VOZ, *ATÉ SANGRAR*:
do que ressoa no canto de Áurea Martins

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Ciência da Literatura, área de concentração: Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

RIO DE JANEIRO
2026

CIP - Catalogação na Publicação

P297t Paterson, Patricia Soares
Ter voz, Até sangrar: do que ressoa no canto de
Áurea Martins / Patricia Soares Paterson. -- Rio de
Janeiro, 2026.
217 f.

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

1. voz. 2. escuta. 3. ressonância. 4. canto
popular. 5. Áurea Martins. I. Moraes, Marcelo
Jacques de, orient. II. Título.

PATRICIA SOARES PATERSON

TER VOZ, *ATÉ SANGRAR*:
do que ressoa no canto de Áurea Martins

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Ciência da Literatura, área de concentração: Teoria Literária

Examinada por:

MARCELO JACQUES DE MORAES (orient.) – LEL/UFRJ

FLAVIA TROCOLI XAVIER DA SILVA – LEL/UFRJ

RAFAEL BARBOSA JULIÃO – LEV/UFRJ

MARCUS ANDRÉ VIEIRA – PUC-RIO

LUCIA CASTELLO BRANCO – UFBA

DANIELLE HENRIQUE MAGALHÃES – suplente, LEL/UFRJ

JULIANA SERÔA DA MOTTA LUGÃO – suplente, PÓS DOUT. LEL/UFRJ

RIO DE JANEIRO
2026

Para as minhas três avós:

Vera e Nieta, que fizeram ressoar as notas de
uma voz feminina através da canção brasileira;

e Gene, que deu um lugar ao nome e à língua

... com amor

AGRADECIMENTOS

Ao Marcelo, pela parceria generosa e paciente na aventura de escutar/ler a voz do meu texto;

à CAPES, pelo fomento à pesquisa;

ao PPG em Ciência da Literatura, pelos auxílios e o espaço aberto à invenção na academia;

aos professores do programa que fizeram parte deste percurso, especialmente Alberto Pucheu, João Camillo Penna, Carlos Pires e Eduardo Coelho;

à Flavia Trocoli e à Lucia Castello Branco, pelas contribuições no exame de qualificação que me ajudaram a encontrar onde estava o “ouro” da minha pesquisa, e por aceitarem participar da banca da defesa;

ao Marcus André, pela transmissão, pela psicanálise e a música compartilhadas, e pela honra de contar com a sua leitura e participação na banca;

ao Rafael Julião, por ter aceitado compor a banca, me anima contar com a sua leitura;

à Danielle Magalhães, por ter aceitado participar da banca como suplente, uma alegria contar com sua leitura;

à Juliana Lugão, por aceitar participar da banca como suplente e por todas as trocas e leituras, sempre muito generosa e cirúrgica;

aos queridos colegas do Lapofran, especialmente Karina, Bustilho, Luísa, Larissa e Sérgio (além da Ju), pelo apoio, as trocas e as dicas preciosas;

à Marin, por toda a vida compartilhada, entre papos e leituras, por ter sido a primeira leitora, quando esta tese era ainda um embrião;

à Nastassja, pela presença com brilho nos olhos, o interesse genuíno em acompanhar a pesquisa e pelas minhas primeiras experiências com a voz cantada, em ressonância;

à Mari Adade, amiga-parceira na vida e nas experimentações de “oficina da canção” na saúde mental;

à Estelinha, pelo apoio compartilhado e pelas conversas que tanto contribuíram na construção deste percurso;

à Mel, amiga-leitora, pelos caminhos compartilhados até aqui e os que virão neste horizonte comum para onde nos encaminhamos;

à Deborah, foguete que chegou a tempo de fazer a diferença, pela parceria, escuta e incentivo;

à Lili, amiguinha, faltam palavras – quando der, vamos cantar uma música juntas para resolver isso –, obrigada por atravessar junto;

ao André, amigo querido, pela força de sempre e a sabedoria da palavra justa na hora certa;

à Marina, pela alegria genuína, as experiências trocadas e o incentivo carinhoso;

Aos amigos queridos da Escola Brasileira de Psicanálise, onde o trabalho se torna laço;

À Escola Portátil de Música, que proporcionou muita vida e bons encontros musicais;

à Livia, companheira de tantas e dos primeiros shows de Áurea Martins a que eu assisti;

ao Ronaldo, por todo o apoio, as conversas sobre o projeto e as pontes;

ao Pedro Aragão, leitor interessado no projeto e disponível para a troca;

ao Lucas Porto, pela abertura de canal com Hermínio;

ao Hermínio Bello de Carvalho e ao Zé Maria Rocha, pela honra de poder trocar sobre meu projeto e encontrar tamanha abertura;

à Morana, à Amelia Rabello, à Ignez Perdigão e à Nina Wirtti, mestras do canto em meu caminho, pela beleza com que transmitem um tal ofício, com todos os desafios envolvidos;

à Áurea Martins, “diamantífera”, pela voz e a trajetória que tanto nos ensina, a generosidade das trocas que tivemos, pela beleza do seu canto, que emociona, a integridade e a firmeza com que defende o canto popular;

às crianças da minha vida, que ensinam em ato e na brincadeira o que é “resistir pela orelha”;

à Jô, pela presença decidida ao meu lado, vamos juntas, amiga, no canto de dor e de alegria;

à Paulinha, amiga-irmã, família escolhida, por toda a vida compartilhada e pelo que virá;

ao Romildo, pela transmissão de uma posição;

à Ana, pela condução precisa por esse fio em direção ao silêncio, não sem o ruído, de onde pode brotar a voz;

ao meu pai, primeiros sons, de “pequeno polegar” a “peixe vivo”, pelo apoio incondicional e amoroso que me ajuda a encontrar o meu próprio “pé de feijão”;

e minha mãe, presença amorosa que, com silêncio e risadas, me ensinou a inventar as minhas costuras.

“[No breu, ouve-se a voz:]

Vozes existem”.

– Grace Passô, Vaga carne, 2020, p. 19

“Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos.

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteador por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”.

– Milton Hatoum, “Relato de um certo oriente” (1989/2008, p. 147-148)

*“Ao amanhecer, ao anoitecer
cantam em bando aves fazendo verão
ouve-se os acordes de um violão
E são eles verdes periquitos,
têm o peito forte tal qual o granito
e são lindas as suas canções*

*Quando a tarde vai morrendo,
ai meu deus
o crepúsculo vem descendo
Reúne-se o bando na rua
e, cheios de harmonia,
entoam uma melodia
que faz dançar a própria lua”*

*– Cartola (Angenor de Oliveira), “Ao
amanhecer”, 1968*

*“Toda noite no sertão,
em reza e em cantoria o povo salva,
nos oito pés de quadrão,
lua nova beijando a estrela d'alva”*

*– Guinga, Paulo César Pinheiro, “Quadrão”,
1980*

RESUMO

PATERSON, Patricia Soares. **Ter voz, Até sangrar**: do que ressoa no canto de Áurea Martins. Rio de Janeiro, 2026. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

A presente tese trata do tema da voz no canto popular, a partir de aportes conceituais da psicanálise e da teoria literária. O corpus analisado é o disco *Até sangrar*, da cantora Áurea Martins (2008). Para tanto, foram recortadas e descritas sete cenas musicais do disco, examinadas por meio de uma audição comentada de tais passagens. Esta pesquisa se ancora, portanto, em uma proposta metodológica que consiste em buscar formas de traduzir em palavras uma experiência que é da ordem do sonoro, articulando, a cada cena musical, uma cena conceitual. A questão central que orienta o estudo – o que é ter voz? – é mobilizada pelo relato feito por Áurea a respeito de um episódio vivido por ela em seu início de carreira. Quando se preparava para participar do programa “A Grande Chance”, da extinta TV Tupi, em 1969, um produtor comentou a seu respeito: “ela não tem voz” – questionando a sua participação. O comentário, feito antes de sua performance vitoriosa, é tomado como disparador para indagar os modos de silenciamento e afirmação da voz. O texto da tese está dividido em duas partes principais: uma política da voz e a poética de uma voz, estruturadas em capítulos e seções organizados em torno das cenas musicais. Uma política da voz situa o problema do silenciamento perante os mecanismos estruturais, destacando a função de um “tomar a palavra” e a poética, singular, localiza o silêncio como condição de toda escuta. Parte-se da hipótese de que é preciso sair do silêncio para que se possa escutá-lo, com o que produz de ressonância, para além do sentido inteligível. Ao longo da investigação, são mobilizados pares conceituais como voz–escuta, som–sentido, paisagem–ruído, performance–ressonância e voz–língua. Conclui-se que o ritmo constitui o eixo articulador entre voz e linguagem, permitindo que a dimensão sonora emergja em sua materialidade.

Palavras-chave: voz; escuta; ressonância; canto popular; Áurea Martins

ABSTRACT

PATERSON, Patricia Soares. **Ter voz, Até sangrar**: do que ressoa no canto de Áurea Martins. Rio de Janeiro, 2026. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

This dissertation examines the notion of voice in popular singing through conceptual contributions from psychoanalysis and literary theory. The corpus analyzed is the album *Até sangrar* (2008) by singer Áurea Martins, from which seven musical scenes were selected and described through a commented listening approach. The methodological proposal consists in seeking ways to translate into words an experience that belongs to the sonic realm, articulating, for each musical scene, a conceptual scene. The central question guiding the study — what does it mean to have a voice? — is mobilized by an episode reported by the singer early in her career. In 1969, while preparing to appear on the television program *A Grande Chance*, broadcast by the now-defunct TV Tupi, a producer remarked that she “had no voice,” questioning her participation. The comment, made prior to her victorious performance, is taken as a starting point for examining processes of silencing and vocal affirmation. The dissertation is divided into two main parts: a politics of voice and a poetics of voice, structured in chapters and sections organized around the musical scenes analyzed. The first situates silencing in relation to structural mechanisms, emphasizing the act of taking the floor, while the second locates silence as a condition of listening. The study is grounded on the hypothesis that one must leave silence in order to hear it in its resonant potential beyond intelligible meaning. Throughout the investigation, conceptual pairs are mobilized, such as voice–listening, sound–meaning, landscape–noise, performance–resonance, and voice–language. The dissertation concludes that rhythm constitutes the articulating axis between voice and language, allowing the sonic dimension to emerge in its materiality.

Keywords: voice; listening; resonance; popular singing; Áurea Martins

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I: UMA POLÍTICA DA VOZ.....	18
1 EXUBERÂNCIA – CENA A.....	19
1.1 Ter voz?.....	26
1.2 Pele da voz.....	28
1.3 Quem fala? – a questão acusmática.....	34
1.4 Até sangrar: o mais profundo é a pele.....	38
2 QUEM DÁ AS CARTAS SOU EU – CENA B.....	44
2.1 No rastro da fuga: o grão – música, voz, performance.....	50
2.2 Canção e sonoridade brasileira.....	54
2.3 À escuta: o sentido ressoa.....	70
3 MOEDA QUEBRADA – CENA C.....	83
3.1 Política da psicanálise: o inconsciente e o encontro faltoso.....	90
3.2 Psicanálise e literatura: lugar para o impossível.....	101
PARTE II: POÉTICA DE UMA VOZ.....	108
4 VOZ (EN)CANTA.....	109
4.1 Quero as janelas abrir – cena D.....	109
4.1.1 Objeto voz: silêncio, inaudito.....	112
4.1.2 Pulsão invocante: sereias, grito e silêncio.....	127
4.2 Pagando amor a varejo – cena E.....	135
4.2.1 Canto: enigma do sentido, mistério da voz.....	136
4.2.2 Performance, gesto vocal.....	146
5 RESSOA A VOZ QUE SANGRA.....	155
5.1 Tudo silenciou – cena F.....	155
5.1.1 Debaixo do barro do chão.....	157
5.1.2 Não carece romper o silêncio do escrito.....	169
5.2 Ficou pequeno o cais – cena G.....	173
5.2.1 A voz humana (ou a voz não é humana).....	173
5.2.2 Materialidade da língua: tradução, ritmo e ressonância.....	180
NOTAS PARA CONCLUIR, SEM RESOLVER: POR UMA RÍTMICA DA VOZ.....	190
REFERÊNCIAS.....	196
ANEXOS.....	207

INTRODUÇÃO

O livro *32 instruções para escutar (n)a pandemia*, de 2021, reúne as intervenções artísticas e textuais realizadas por 32 artistas no contexto da crise sanitária de covid-19. Uma delas indica em letras garrafais, centralizadas na página: “Escutar com máxima concentração as porosidades da pedra e as lâminas cortantes do sol” (Ale Fenerich). Uma outra convida a um “jogo de sobreposições, ouvidos e sonares, entre a palavra, o som e o espaço” (Camila Proto), a fim de inventar novos territórios possíveis. Zonas de escuta para um outro perceber do tempo: som | soar | escuta | ouvido | sussurro | barulho | ruído | rumor | grito | voz | timbre | tom | música | canção | burburinho – são alguns dos termos a que se refere a artista, que foram retirados do campo semântico do som e da escuta. Finalmente, em “4 instruções”, Julia Teles propõe um jogo que reflete a solidão do isolamento provocado pela pandemia:

1. portas, portais

ande pelos ambientes do espaço onde você vive.
cada vez que passar por um batente de porta.
feche os olhos e escute atentamente a passagem
(Teles, 2021, s/p., grifo da autora)

A autora segue explorando a proposta de conduzir uma escuta do espaço – em “2. buscando sons”, propõe investigar os sons de conforto e da memória; em “3. imitações”, buscar perceber e reproduzir um som de dentro e um de fora de casa, bem como um som imaginado; em “4. repouso”, deixar o tempo passar, sem pensar em sons. Uma breve trajetória, que tem início no *entre*, isto é, no portal – limite da passagem de um ambiente para outro –, e convida a uma escuta atenta deste lugar de trânsito, com as mudanças que podem ser experimentadas pelo corpo: “escute atentamente a passagem”. Segue-se a isto um percurso que atravessa a investigação acerca dos sons, posteriormente um jogo de experimentação com a proposta das imitações, até chegar ao relaxamento: “feche as janelas”, “não pense em sons”, “deixe o tempo passar”.

Além do fato de estarmos a todo tempo rodeados por sons sobre os quais não nos detemos – e que, por este motivo, não chegamos a escutar –, a obra transmite, com sutileza e de forma lúdica – ainda que bastante sóbria –, a chance que se tem de intervir sobre o espaço sonoro. Ao mergulhar em uma investigação atenta acerca daquilo que alcança os ouvidos de um corpo em trânsito, em seguida, o corpo que rememora, que explora e que, finalmente, pode parar – sem tanta relação com uma interpretação pelo sentido –, faz do caminho de dentro e fora do corpo uma costura. Deste modo, sai da oposição dentro *versus* fora para algo novo que, entretanto, sempre esteve lá, sem que se soubesse usar – mobilizar, abordar e

intervir sobre – ou mesmo, sem que se ousasse experimentar. A artista não nomeia assim, mas podemos dizer que sua proposta mobiliza uma escuta do silêncio.

A pandemia de covid-19 não deflagra apenas um contexto de crise sanitária, pois configura também uma “crise dos ares”, para utilizar a expressão empregada por Tiganá Santana na canção “Oxalá um dia”¹. A solidão do isolamento social, o excesso de telas e fones de ouvido, o medo do contágio e da invasão pelo desconhecido, são alguns aspectos que indicam a saturação dos espaços pelos excessos, seja de som, seja de sentido. O contexto pandêmico veio acentuar um processo de esvaziamento da palavra que vinha ganhando força, e, deste modo, também o silêncio perde lugar. Silêncio que é condição para toda escuta.

Assim, nas páginas que se seguem, buscaremos perseguir o fio desta costura que atravessa o dentro e o fora, através do tema da voz e para além da questão do sentido, isto é, localizando na sonoridade da língua o que nos concerne nesta pesquisa. Partimos de tais considerações a fim de situar a problemática da escuta para além do par som-sentido, considerando que a voz não é algo da ordem de uma essência profunda a ser decodificada.

O tema de nossa investigação é a voz e o silêncio no canto popular, nos campos da psicanálise, da literatura e da música. Vamos nos debruçar sobre o disco *Até sangrar*, da cantora Áurea Martins, de 2008. Em consonância com Roland Barthes (2014b, p. 267): “Toda a [sic] relação com uma voz é forçosamente amorosa”, na medida em que não é neutra e parte de uma afirmação para produzir suas considerações. Uma voz que saiba lançar mão da *pronúncia* – em oposição a uma articulação que se pretende universal e permanece parasitada pelo sentido – é uma voz que traz em seu brilho o perecível da língua. É uma voz que, na medida em que passa pela língua, se deixa penetrar pelo que diz. Tomaremos, portanto, a voz do canto de Áurea Martins no referido disco como nosso ponto de partida e nosso horizonte, em direção a: *o que pode nos ensinar a voz do canto popular?*

No documentário *A dama da noite Áurea Martins* (2008), a cantora relata um episódio vivido em seu início de carreira, quando ouviu um produtor dizer a seu respeito: “ela não tem voz”. Naquela noite de 1969, em que saiu vitoriosa do concurso “A Grande Chance”, em um Teatro Municipal do Rio de Janeiro lotado, afirma ter decidido que então iria se fazer ouvir. Áurea Martins, mulher negra vinda do subúrbio carioca de Campo Grande (RJ), atualmente com 85 anos, considera que o sucesso obtido em sua carreira de mais de 50 anos deve-se ao fato de poder, até hoje, levar sua vida com seu ofício: cantar. Como resposta ao comentário ouvido, que pode ser lido como um “episódio de racismo cotidiano”, nos termos de Grada

¹ “Oxalá um Dia”, canção composta por Tiganá Santana e interpretada por Fabiana Cozza, foi lançada em 2020 no álbum “Dos Santos”. Pode ser escutada em <https://tinyurl.com/2ay7def7>. Acesso em 12 de fevereiro de 2026.

Kilomba (2019), encontrou um posicionamento firme e decidido, onde o que se sobressai é a força de seu canto. Diante deste relato, colocou-se a pergunta: *o que é ter voz?*

Nossa seleção de *corpus* foi orientada, portanto, pelo que reconhecemos como uma cantora de quem se pode dizer que tem voz – a despeito das adversidades que encontrou em sua trajetória. Com efeito, Áurea Martins tem voz, tanto do ponto de vista acústico, pensada pelo aspecto físico e fisiológico, isto é, a voz enquanto timbre e técnica, mas também pelo seu viés poético, aproximada do estilo e, ainda, pelo aspecto político, por se tratar de alguém que encontrou formas de se fazer ouvir. O disco em questão, além de ser uma reverência à trajetória de Áurea como *crooner* e cantora da noite entre as décadas de 1960 e 1990, faz uma homenagem à canção popular brasileira, pelo roteiro e concepção artística tão bem construídos por Hermínio Bello de Carvalho e José Maria Rocha.

O caminho encontrado para desdobrar esta investigação parte da seleção e recorte de cenas musicais do disco *Até sangrar*, em torno das quais são feitas descrições que orientam nossa escuta. Na metodologia desenvolvida ao longo desta investigação, foi possível perceber que tal exercício de audição cria condições para que possamos tecer nossas considerações em torno das impressões auditivas causadas por cada uma dessas cenas. Tecer considerações e torná-las, o mais possível, compartilháveis.

O texto da tese apresenta-se dividido em duas partes: na primeira, *uma política da voz*, situamos o silenciamento como questão, e na segunda, *poética de uma voz*, iremos reencontrar o silêncio que há na base de toda experiência de escuta. Se uma política da voz aponta para a saída do silenciamento e a tomada da palavra, a poética localiza o silêncio como condição do audível, a partir de onde brota uma voz, o que nos conduz em direção à rítmica, que atravessa a tese.

A psicanálise é o lugar a partir de onde nossas questões se colocam, com uma pergunta que nos causa sobre o que o canto e o fazer musical ensinam à escuta clínica dos nossos tempos. Apesar disso, esta não se configura como uma tese psicanalítica, e nos situamos a partir do desafio de localizar indicações de caminhos de escuta para o nosso tempo, para além de uma clínica, tendo o canto popular como uma pista sobre os possíveis usos e destinos da voz e do silêncio. A poesia, campo onde a escuta se encontra com a voz, onde palavra é matéria, rima, ritmo e som, aparece, assim, como o campo no qual tais articulações poderão se fazer.

Nossa escuta se dirige aos lugares onde a voz promove um dizer, e a literatura e a psicanálise nos fornecerão chaves de leitura para o universo da canção. Neste sentido, a presente tese tampouco se configura como uma tese musical. Com isso, queremos sublinhar

nossa tomada de posição em um lugar *entre* tais campos, o que nos possibilita *entreouvir* nossas cenas musicais em articulação com as cenas conceituais construídas a partir daí.

Do disco *Até sangrar*, foram selecionadas 7 cenas musicais, nas quais se destacam a voz do canto e as sonoridades dos instrumentos musicais. Forma-se, assim, uma trama que configura o contexto típico da noite carioca na segunda metade do século XX, tanto em termos de composição, quanto em relação ao conjunto musical, ao arranjo, ao trabalho vocal e à forma enxuta, em jogo nas execuções. A primeira parte, *Uma política da voz*, está dividida em 3 capítulos, em que cada um corresponde a uma cena. Apresenta-se, assim: “Exuberância” (cena A), que trata do corpo da voz que canta; “Quem dá as cartas sou eu” (cena B), sobre a voz em cena e o corpo do som; e “Moeda quebrada” (cena C), que aborda a síncope, ritmo desencontrado, e o real da psicanálise como encontro faltoso. Na segunda parte do texto, *Poética de uma voz*, dividida em 2 capítulos, temos uma cena musical correspondente a cada seção, da seguinte forma: o capítulo 4, “Voz (en)canta”, está dividido nas seções 4.1, “Quero as janelas abrir” (cena D), que apresenta uma voz madura que canta, e 4.2, “Pagando amor a varejo” (cena E), trazendo a voz que engana e se engana; e, finalmente, o capítulo 5, “Ressoa a voz que sangra”, está dividido nas seções 5.1, “Tudo silenciou” (cena F), em que chegamos à voz que escuta e se escuta, e 5.2, “Ficou pequeno o cais” (cena G), quando a voz se apresenta no limite do humano.

As cenas musicais serão articuladas às cenas conceituais. São trabalhadas as noções de escuta, com Jean-Luc Nancy, da ressonância como bússola, com Tato Taborda, a voz como objeto *a* em Lacan e o grão da voz, bem como o rumor, de Barthes. Em Adriana Cavarero, encontramos uma voz que não significa nada além dela mesma, e Fred Moten dá lugar ao canto como grito de dor e de liberdade. Recorremos a Wisnik, sobre a presença do ruído no som, e a Luiz Tatit, sobre a canção popular e o seu modo de entoar, bem como a Muniz Sodré, a respeito da síncope, “impulso que leva o corpo a garimpar a falta”, e a Edmilson Pereira, com a epistemologia afrodiaspórica, ao lado de Grada Kilomba e Sueli Carneiro. De Blanchot, recortamos a voz narrativa e o neutro e, em Derrida, encontramos o poético “nem sublime, nem incorpóreo”, além do inaudito em François Julien, a voz humana, em Agamben, e a língua “chicote do ar”, de Novarina. Buscamos localizar aqui, alguns dos eixos em torno dos quais se estrutura a direção da tese, entre outras referências que são apresentadas no decorrer do texto.

Áurea, com seu canto noturno de voz rouca e sua forma de entoar, conta ao seu ouvinte a sua história e apresenta uma leitura do que vamos chamar de rítmica da voz. Trata-se de uma verdadeira ética em que as escolhas de vida e aquelas do próprio corpo em

cena em uma performance não se separam. A voz é um tema que pode ser abordado por diversas vias e escolhemos trabalhar com o texto musical a partir das noções e aportes conceituais da psicanálise e da teoria literária. Entendemos que tais campos compartilham de leituras afins acerca da problemática do sentido como imposição de um *logos* racional, que busca abafar as reverberações do som. Estas podem ser lidas como ressonância – ou seja, de que forma irá alcançar cada um em sua escuta?, isto não está previsto de antemão –, para além da semântica, e contribuem, assim, para se pensar a experiência sonora em todo seu alcance.

O canto popular de Áurea Martins implica a escuta da sonoridade em sua voz rouca, ruidosa, ainda que suave e, também, exuberante. Conduz a escuta a um lugar litoral, na beira do sentido, nem dentro nem tampouco fora dele, língua e carne. Como diz a canção de Tiganá Santana, se “a crise das gentes é dos ares”, “cantar é lembrar que esses ares transmutam-se em sangue/ correndo nas veias do que acontece”. Buscaremos, neste sentido, através do ritmo da voz – entre silêncio e som, com o corpo, a pele e a carne que *sangra* –, trazer para as páginas que se seguem a dimensão do acontecimento musical do canto popular, visando circunscrever, enfim, o que é *ter voz*.

PARTE I:
UMA POLÍTICA DA VOZ

1 EXUBERÂNCIA – CENA A

Eu acho engraçado quando um certo alguém
Se aproxima de mim,
Trazendo exuberância que me extasia
Meus olhos sentem, minhas mãos transpiram
É o amor que eu trago há muito dentro em mim
E é a voz do coração que canta assim –
Assim:

Entoando esses versos, Áurea Martins introduz *Até sangrar*², com o acompanhamento do piano de José Maria Rocha, o Zé Maria do Terra Trio³, grupo instrumental que aparece ao lado da cantora em grande parte do belíssimo disco. O pianista assina também, junto dos dois irmãos que compõem com ele o trio, o arranjo da canção “Ilusão à toa” (1961), de autoria de Johnny Alf (1929-2010). Não parece ter sido ao acaso que a canção do compositor, considerado um dos precursores do movimento da bossa nova (Brito, 2003, p. 20), tenha sido escolhida para abrir o repertório gravado no álbum, haja vista sua presença marcante no percurso de Áurea e a grande proximidade pessoal entre os dois.

Zé Maria introduz em arpejo as notas do acorde, uma a uma, preparando a entrada da voz firme de Áurea Martins⁴. Firme e macia, portando uma certa rouquidão que lhe é característica e que dá a ela o aspecto noturno, marca de sua forma de entoar. Já nos primeiros versos da canção, referidos acima, abrindo o disco em forma de recitativo – como se diz em linguagem musical das passagens que antecedem a entrada do arranjo propriamente dito –, percebemos alguns traços do canto de Áurea que nos acompanharão através da trajetória de escuta aqui proposta⁵.

A firmeza de uma voz que se coloca com um tom grave, não propriamente em relação à altura, isto é, à frequência das notas, mas sim, à gravidade de uma emoção que aparece, já no primeiro momento, de forma inequívoca. Fazendo, com isso, surgir a cantora, de corpo inteiro, ou melhor, trazendo-a, através de sua voz, para bem perto de nossos ouvidos. Não há dúvida, hesitação, mas ataque preciso de uma nota pela qual o ouvinte é capturado, um tanto

² Álbum lançado pelo selo Biscoito Fino (2008), composto de 14 faixas interpretadas por Áurea Martins, com as participações especiais de Alcione, Emílio Santiago, Francis Hime e João Donato. Contou com roteiro e concepção de Hermínio Bello de Carvalho com Zé Maria Rocha e produção de Martinho Filho e Fernando Temporão. Pode ser escutado na íntegra através do link: <https://tinyurl.com/5dshjszwz>.

³ O conjunto musical é composto também pelos irmãos Fernando Costa (contrabaixo) e Ricardo Costa (bateria). Formado em 1966, acompanhou a cantora Maria Bethânia em diversos shows e gravações, durante as décadas de 1960, 1970 e, ainda, nos anos 1980; além de outros artistas, como Nara Leão, Sidney Miller, Sueli Costa e Martinho da Vila.

⁴ Ao longo do texto, faremos referência a algumas passagens e trechos musicais do disco, os quais serão indicados em links para os referidos *frames* dos recortes temporais de cada canção.

⁵ frame 1: <https://tinyurl.com/yc79ukyt>

quanto de surpresa, em direção à gravidade da emoção: no verso “eu acho engraçado”, a vogal “e” da primeira pessoa do singular que vem enunciar o seu amor, irrompe eliminando qualquer distância que pudesse haver entre o canto e os ouvidos, carregada do tensionamento que a canção solicita, em sua forma híbrida entre letra e melodia. A gravidade surge, assim, não sem alguma ironia, que a letra da canção, pouco a pouco, nos confia, permite que apareça, à medida que a voz de Áurea vai por ela se deixando revestir.

Grave, portanto, ainda que atinja notas agudas, com a maestria de quem sabe lançar mão da técnica a serviço da emoção e da beleza em jogo na experiência auditiva, sem se perder em momento algum da simplicidade como fio condutor. Fio esse, aliás, que conduz todo o disco, traçando precisamente esse horizonte: a experiência da beleza reside na simplicidade – é o que se revela no canto de Áurea.

O intervalo de notas que desemboca em uma suspensão; o rastro de ar que ainda se faz ouvir ao final da pronúncia; uma pausa e a entrada do silêncio, que impressiona por sua potência; a dinâmica; o tensionamento das notas agudas; o tempo que escolhe dedicar a cada sílaba ou fonema, às vezes mais arrastado, outras, apenas de passagem; o uso do *vibrato*: recursos que trazem força, delicadeza e sofisticação ao canto. A imagem textual criada pela letra da canção: “eu acho engraçado quando um certo alguém/ se aproxima de mim/ trazendo exuberância que me extasia”, é apresentada, materialmente, na própria voz de Áurea Martins. Seu canto noturno extasia a todos que somos sensíveis a essa presença, arrebatados por sua exuberância e grandiosidade.

O que significa dizer que uma voz é exuberante? No caso de Áurea, podemos observar a extensão de seu canto – sua tessitura vocal –, que permite a ela atingir notas agudas com precisão e elegância, mesmo tendo o timbre de voz mais grave, em uma região de tonalidades de cantoras que se configuram como contralto. Além disso, a forma como lança mão dos recursos na construção de suas interpretações aposta em uma performance mais justa, econômica e sem sobras, sustentando na divisão rítmica suingada e no deixar vibrar de algumas frases, sem exageros, a sua marca. A exuberância talvez se refira, portanto, à beleza que pode brotar da precisão, do gesto criado em direção à forma simples.

Alguém poderia argumentar que este é, afinal, o traço característico da bossa nova (Mammi, 2017, p. 21), com o canto contido de João Gilberto (1931-1919), o minimalismo melódico e harmônico (Diniz, 2010, p. 4), contudo não é bem esse o caso aqui. Ao menos, não exclusivamente, ou como aspecto principal. Ao lado de sua precisão, vamos escutar também Áurea Martins cantar a emoção rasgada, por exemplo, de um compositor como Lupicínio Rodrigues (1914-1974), o que veremos, detidamente, mais adiante na tese, em

outras cenas musicais do disco e, mais especialmente, no capítulo 2. As grandes cantoras de rádio da década de 1930, com suas vozes agudas, expansivas e de pronúncias vibrantes também estão presentes na voz de Áurea, tanto na história de sua formação como cantora, quanto nas homenagens que o disco irá fazer. *Até sangrar* é um disco de intérprete, um trabalho que traz não só a cantora com seu percurso e influências – o que, em todo caso, já não é pouco –, mas conta também uma história da música popular brasileira, através das referências que vão sendo evocadas, a cada escolha feita, seja de repertório, seja de interpretação.

“Exuberância”, como nomeamos nossa cena de abertura, traz a voz do canto como presença e aproximação daquele que se encontra à escuta, indicando o caráter intimista do disco, como um todo. Caráter que dialoga perfeitamente com a história de Áurea Martins, cuja carreira teve início como *crooner* de baile e cantora da noite. Uma curiosidade a respeito do termo *crooner* interessa à nossa pesquisa sobre voz e sonoridades, em vista da diferença que comporta, no bojo de sua etimologia, em relação ao que seria o canto cristalino, encantador. Nas palavras da biógrafa Lúcia Neves (2017, p. 58):

Na língua inglesa, *to sing* corresponde a um cantar cristalino. É também o canto do encantamento. Os pássaros e os sinos *sing*. Já *croon* faz referência ao ruído de animais. Os bois *croon*. É também o cantar de um lamento, uma cantiga de ninar, um cantarolar de boca fechada, um cantarolar suave. *To croon* corresponde, portanto, a um modo diferente de cantar. Esse jeito diferente de cantar expressou, sobretudo, as mudanças nas relações sociais do início do século XX e do desenvolvimento específico de novas tecnologias na área musical.

Por esse modo considerado “diferente” de cantar, o termo *crooner* indica uma aproximação do ruído, o canto ruidoso. Formada como cantora no trabalho vocal em conjunto com o acompanhamento instrumental nos bailes de salão e na noite carioca, e na própria experiência prática de colocar a voz – articulando-a entre emissão, projeção, impostação, pronúncia e intenção –, pode-se dizer que Áurea aprendeu a cantar, cantando. E também, não menos importante, escutando – vem de uma família musical autodidata, com os tios saxofonistas, a mãe com voz de soprano, uma avó que tocava banjo, o pai, violão. Começou a cantar no coral da escola, canto gregoriano, à convite de uma professora que, ao ouvi-la, notou que tinha voz. Através de seu canto singular, soube construir para si um lugar de protagonismo na movimentada noite carioca.

Diante desse percurso inicial de escuta da voz do canto de Áurea Martins, recorreremos ao crítico e escritor Roland Barthes (2014b), no artigo “A música, a voz, a língua”. Pessoalmente tocado pela voz do canto, Barthes se dedicou a pensá-la em torno do

trabalho de um cantor popular francês do período entre guerras: Charles Panzéra (1896-1976). Para se trabalhar a voz cantada não há outra via, defende Barthes, que a de se trazer recortes a partir das próprias impressões enquanto ouvinte. Isso permitirá que, a partir daí, se construa os argumentos, finalmente afastando o risco de se ficar em uma fala vazia carregada de adjetivos, ideológica ou de mera opinião. O escritor assinala que a música promove um despertar da indiferença de valores (Barthes, 2014b, p. 265), na medida em que pressupõe o entendimento de que não se trata de um valor em si, universal.

Barthes (2014b) retoma brevemente a operação lacaniana de situar a voz como um dos objetos de desejo para a psicanálise⁶ (Lacan, 1962-1963/2005), e conclui: “Toda a relação com uma voz é forçosamente amorosa, e é por isso que é na voz que explode a diferença da música, o seu constrangimento de avaliação, de afirmação” (p. 267). Não há uma voz que seja neutra e é preciso que se parta desse ponto, enquanto afirmação. Seu amor pela voz de Charles Panzéra o acompanhou por toda sua vida, a despeito da escassez de registros de qualidade e considerando as imperfeições técnicas dos raros discos aos quais teve acesso. Esclarece que ama essa voz, não em um estado supostamente “bruto”, mas na medida em que passa pela língua, a língua francesa, como desejo, e se deixa penetrar pelo que diz.

O que brilha no canto de Panzéra, afirma, é o perecível da língua, de maneira dilacerante, diante do entendimento de uma transformação social, a partir da qual uma certa língua francesa estaria por morrer. A dicção do cantor aparece, assim, subordinada a uma estética da pronúncia e não ao que vai chamar de uma estética pequeno-burguesa da articulação: é preciso *pronunciar*, como teria afirmado o próprio cantor, posto que em um texto musical, como na fala, uma consoante não é nunca a mesma. Dessa forma, cada sílaba deve soar dentro do sentido geral da frase e não ser articulada conforme um hipotético código universal de fonemas. Podemos ver, com isso, que as opções estéticas de Panzera se mostram, conforme Barthes (2014b), como opções ideológicas.

Em oposição à articulação, que tem no sentido um parasita, a pronúncia manteria “a coalescência perfeita da linha do sentido (a frase) com a linha da música (o fraseado)” (Barthes, 2014b, p. 270). Se a técnica da articulação supõe a língua como anterior à música, na arte da pronúncia, ao contrário, “é a música que vem para a língua e encontra o que há nela de musical, de amoroso”. Desse modo, nas palavras do autor, “toda a arte de dizer a língua se refugiou aí: a dicção pertence aos cantores” (p. 268).

Centrando sua interpretação no que diz a voz de Panzéra com o seu canto, Barthes (2014b) demonstra que é preciso que a voz do canto crie condições para isso: que a música

⁶ Retornaremos, mais detidamente, à voz como objeto no campo da psicanálise no capítulo 4.

venha irromper na língua. Buscamos aqui, em um movimento análogo, resguardadas suas particularidades culturais, timbrísticas e estilísticas, indicar o que localizamos como o trabalho de pronúncia que Áurea empenha em seu modo de entoar, com cada escolha feita, o que requer uma implicação de seu corpo como um todo nesse processo. Assim como se vê também implicado, como um todo, o corpo do ouvinte.

Pareceu-nos justificado abrir essas considerações com o argumento de Roland Barthes em defesa do despertar que a música é capaz de promover, do valor em torno do qual uma impressão pode ser construída e da importância que atribui à pronúncia no canto popular. A ideia de que a pronúncia mantém e faz aparecer a coalescência entre a frase e o fraseado, a linha do sentido e a linha musical, situa de forma bastante precisa a direção que visamos estabelecer a partir de uma escuta musical do canto popular de Áurea Martins. Na cena que intitulamos “Exuberância”, interessa-nos localizar as possibilidades que encontra a cantora de fazer aparecer a dimensão da performance e do gesto, cujas referências são de maneira geral eminentemente visuais, em um trabalho conduzido pelo som da voz ao qual temos acesso a partir de um registro estritamente musical, sonoro. Neste sentido, encontramos-nos no limiar entre os campos de saber, à beira, explorando os limites entre dentro e fora, tal como o registro do sonoro nos impele a fazer. Partimos da aposta de que esta pesquisa consiste em um exercício de experimentação, que busca encontrar também através dos parceiros conceituais que surgem pelo caminho o solo a partir do qual poderemos construir tais formulações de forma rigorosa.

Dito isto, o livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica*, do poeta e ensaísta Edimilson de Almeida Pereira (2022) torna-se um importante orientador em nosso percurso, o qual buscaremos trazer para a conversa. O autor problematiza a imagem dos porões dos navios negreiros como paisagem inaugural, de onde ecoaram uivos de cólera e desespero vindos daqueles que teriam sido retirados à força de sua terra e arrancados de seus laços afetivos e familiares, objetificados como mercadorias, privados de sua subjetividade e, até mesmo, de qualquer consideração de humanidade. Paisagem inaugural produzida a partir de uma fissura, que o som do horror fez ecoar através dos séculos pelos quais perduraram as práticas de escravização. Eco que, infelizmente, ressoa ainda hoje, quando se vê arraigado e, ao mesmo tempo, silenciado, um modo de vida tido como normal, em que persistem práticas e relações ancoradas no escravismo e na marginalização. Foi preciso que se escutasse o som dos gritos de desespero para que se pudesse confrontar o reiterado “apagamento do sujeito afrodiaspórico na sociedade brasileira” (Pereira, 2022, p. 44).

O poeta aborda o território de textualidades negras, em particular, no campo da escrita e da criação poética. Demonstrando que o texto literário permite que apareça a dor e também dá lugar, paralelamente, ao desejo de superá-la, o autor deixa ver, assim, as modalidades discursivas de articulação e laço que os africanos e afrodescendentes geraram em terras brasileiras, sem perder de vista o vínculo com seus ancestrais. Conforme Pereira (2022, p. 79):

Falar a respeito dessas experiências africanas é falar sobre as condições em que as culturas africanas chegaram ao Brasil e sobre os mecanismos que desenvolveram para se manterem ligadas às fontes tradicionais e, ao mesmo tempo, se rearticularem no novo espaço histórico-social.

Tal literatura rasura os paradigmas tradicionais, dando lugar ao negro em posições distintas daquelas estereotipadas e naturalizadas, podendo ser sujeitos de suas trajetórias.

Com isso, Pereira (2022) visa lançar luz sobre o apagamento que se produziu e segue sendo perpetuado desde a formação da sociedade brasileira. Em suas palavras: “Referimo-nos aqui à relevância das mitologias afrodiaspóricas para o adensamento da teia social brasileira, tanto quanto a outras mitologias que contribuíram e continuam a contribuir para sua configuração” (p. 79). O autor propõe orientar-se segundo a epistemologia afrodiaspórica, na qual a lógica da performance tem lugar de centralidade, para “indagar aos sujeitos da escrita sobre o que ainda há para ser experimentado além do que chamamos, há séculos, de literatura” (p. 200).

A forma como apresenta o orixá Exu, conhecido como aquele que abre os caminhos, a partir dos paradoxos que representa na mitologia iorubá aponta caminhos consonantes com o que propomos nesta tese. Exu configura-se como “um oximoro norteador do não norte, um viajante na antiviagem, um senhor da fala em silêncio à porta da casa” (Pereira, 2022, p. 184). Entre os atributos de Exu, aparecem nos textos a sobreposição ou alternância de vozes líricas, a dissonância, a pluralidade de significações. “Por ser o processo em si, a dicção de Exu [...] nos fascina e nos perturba [...]”, pontua, observando, enfim, seu “caráter polifônico e contraditório, unitário e fragmentado” (p. 78).

Apresenta-se, assim, segundo o “*logos* de Exu” – aqui entendido como uma lógica de destruição e reconstrução, mudança e permanência, alteridade e identidade que sustenta o processo discursivo iorubá –, uma configuração crítico-filosófica a partir da qual podemos apreender o mundo considerando, sobretudo, seus nódulos de tensão. Pereira (2022) busca indicar a interferência estética de Exu na criação poética de sujeitos negros, destacando-a

entre os modos *Orfe(x)u* e *Exunouveau*.⁷ Com isso, situa o tensionamento como ponto privilegiado da experiência poética, onde terão lugar o ruído e o atrito. Em suas palavras:

Se no discurso poético os modos *Orfe(x)u* e *Exunouveau* podem ser empregados em prol de uma poética da diversidade e de uma percepção do poético como ato performático – para dialogarmos com Édouard Glissant – não estaria fora de cogitação inclinarmos esse olhar *Orfe(x)u* / *Exunouveau* em direção a outros setores de criação como o teatro, a música, a pintura, a arquitetura, o cinema etc (Pereira, 2022, p. 201).

Por essa via, parece-nos pertinente e enriquecedor para os propósitos desta pesquisa, partir de suas considerações. Escutamos no canto de Áurea Martins: a voz está no limite do sentido, tal como pensado tradicionalmente. Nem dentro, nem muito menos fora dele, mas no limiar e, por esse motivo, cabe pensá-la em um ponto de encontro e desencontro entre os campos da música, da literatura e da psicanálise. Assim como pensamos a operação do psicanalista mediante a intervenção, a interpretação e o corte, o poeta traz à cena a prosódia, o ritmo e o corpo da performance, e o canto, por sua vez, situa ainda a dimensão de intenção, o entoar e o sopro. Cada uma dessas operações – não exclusivas ou excludentes –, em seu trabalho com a voz e o silêncio, nos ensina sobre o caráter sutil e as nuances deste objeto.

Como destaca o poeta e pesquisador da cultura estadunidense Fred Moten (2023), no recorte que faz da obra do escritor Édouard Glissant, de origem martinicana: para o homem do caribe, a palavra é, antes de tudo, som. Surge, assim, o barulho como dimensão essencial à fala e o “ruído extremo” como forma do homem despossuído organizar seu discurso. Em *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant (2005) opõe o que chamou de pensamento do rastro/resíduo, ao que seria um pensamento de sistemas ou sistemas de pensamento, aquele que se configurou como conquistador e mortal. Este último, o pensamento instituído, instaurador de formas brutais de colonização e de domínio sobre o outro e outras culturas. O pensamento de rastro/resíduo, por outro lado, corresponde ao que conduziu o africano deportado a inventar novas formas de habitar os destinos para onde foi levado, por não ter tido a chance de conservar heranças pontuais de suas origens:

Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/ resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é re-constituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/ resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele re-instaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento do

⁷ Retornaremos aos dois modos do “*logos* de Exu” no capítulo 5.

rastro/ resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos (Glissant, 2005, p. 20).

1.1 Ter voz?

No site do selo Biscoito Fino⁸, lê-se a seguinte descrição, a respeito de *Até Sangrar*:

Este CD é a realização de um antigo sonho acalentado por Hermínio Bello de Carvalho. Desde que num musical de TV comandado por ele, há vários anos, ouviu Áurea cantar ‘Embarcação’ (de Francis Hime e Chico Buarque), Hermínio embarcou na dela e não a perdeu de vista nunca mais

Fazendo uma brincadeira com o sentido da letra de “Embarcação”, canção que encerra o disco⁹, esse recorte esclarece a participação determinante do grande compositor Hermínio Bello de Carvalho (1935) – reconhecido por ter tido papel determinante no percurso de visibilização de grandes vozes, como Clementina de Jesus (1901-1987) –, com seu entusiasmo em realizar o projeto. Com roteiro e concepção de Hermínio com Zé Maria Camilloto Rocha e produção de Martinho Filho e Fernando Temporão, *Até sangrar* foi lançado em 2008.

Áurea Martins, mulher negra vinda do subúrbio da zona oeste carioca, conforme relata Lúcia Neves (2017, p. 21-36) na biografia *Áurea Martins: a invisibilidade visível*. Atualmente com 85 anos, mais de 50 de carreira, Áurea segue em plena atividade com seu canto noturno e timbre marcante. Recebeu, por *Até sangrar*, o prêmio de melhor cantora de MPB (2009). Feito inédito para uma mulher negra, o prêmio recebido pela categoria da música popular brasileira e não o de cantora de samba.

O primeiro disco que lançou por uma gravadora¹⁰ foi *O amor em paz*, em 1972. O longo intervalo de mais de trinta anos entre as duas gravações não foi por acaso. Uma vez lançado, *O amor em paz* foi abafado, ao que tudo indica, precisamente, por não se tratar de uma cantora de samba. O estereótipo da mulher negra cantora de samba parecia delimitar o lugar social que caberia à cantora ou, até mesmo – por que não dizer? –, o alcance de sua voz, como conta a própria, em entrevista publicada no livro *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*, de Ricardo Santhiago (2009, p. 235-236). Essa leitura vai ao encontro do silenciamento produzido pelo que Lélia Gonzalez (2020, p. 169-170) desvelou no artigo “A

⁸ Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/cd/cd-aurea-martins-ate-sangrar>. Acesso: 20 out. 2025.

⁹ Retornaremos à canção “Embarcação” em nossa cena final, capítulo 5.2.

¹⁰ Entre *Amor em paz* e *Até sangrar*, Áurea lançou um disco independente, em 2003. Disponível em: <https://tinyurl.com/ms55252s>. Acesso em 07 de fevereiro de 2026. O disco conta com direção musical do violonista João de Aquino, que também participa do *Até sangrar*, como veremos adiante, no capítulo 3.

mulher negra no Brasil”, a respeito da ideologia do branqueamento que se dá a nível inconsciente, estabelecendo lugares e papéis estereotipados para pessoas negras, por exemplo, mediante o mecanismo de tipificação cultural, ficando reduzidas a um lugar de objeto de entretenimento.

Áurea, que transitava com destreza entre a bossa nova, o jazz e o samba canção, e não estava disposta a se enquadrar em estereótipos para ser aceita e obter sucesso de grande mídia, encontrou na noite um lugar onde poderia levar o seu canto, com liberdade. Um lugar onde, segundo conta¹¹, aprendeu a empostar a voz, pode afirmar suas escolhas de repertório, foi acompanhada por grandes músicos e, inclusive, aplaudida e admirada por algumas de suas referências, como Elizeth Cardoso (1920-1990), que saía de casa para ouvi-la cantar, o que era uma raridade.

Acerca da capa de *Até sangrar*, que traz, em suas palavras, “uma mulher com cara de africana mesmo. Sem tirar nem pôr” (Santhiago, 2009, p. 238) – em referência à fotografia de autoria de Walter Firmo¹², que destaca as feições e marcas, inclusive, do tempo, presentes no rosto de Áurea, e mesmo se tratando de uma imagem de perfil capta a gravidade do olhar da cantora. Áurea observa que o preconceito em torno do estereótipo também teve consequências sobre o alcance do disco, que de início não despertou muito interesse de público, embora as repercussões de crítica tenham sido muito favoráveis. Tratava-se de um outro tempo da noite carioca, após a revitalização da Lapa, nos anos 2000, processo do qual a cantora fez parte.

No documentário *A dama da noite Áurea Martins* (Chaves; Fávero; Noury; Moragas, 2020), a cantora relata um episódio vivido em seu início de carreira, quando se preparava para participar do programa de auditório *A grande chance* (1969), na extinta TV Tupi, e um produtor, questionando sua participação, disse a seu respeito: “ela não tem voz”. Esta fala impactante, feita em terceira pessoa, ainda que em sua presença, referida à voz baixa e rouca da cantora quando fora do microfone – segundo sua própria interpretação –, traz implícita a marca de uma estratificação social segundo a qual a voz está atrelada a posições de poder. Esse relato nos leva, então, a questionar: *o que é ter voz?* – a partir dos campos da psicanálise, da literatura e da música. Uma pergunta que, é preciso sublinhar, não é universal, a qual, entretanto, pode nos abrir caminhos de escuta ampliados acerca da questão da voz.

¹¹ Cf. Matéria publicada no site da Revista Continente, “Áurea Martins, senhora das folhas”, de 01 de Agosto de 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/260/aurea-martins--senhora-das-folhas>. Acesso em 07 de fevereiro de 2026.

¹² A imagem da capa pode ser consultada no site do selo Biscoito Fino, que lançou o disco. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/cd/cd-aurea-martins-ate-sangrar>. Acesso: 21 out. 2025. A fotografia de Walter Firmo foi incluída em abertura ao texto da tese.

Neste sentido, ao apresentar uma abordagem da dicção poética articulada segundo as heranças afrodiaspóricas, a obra de Edimilson Pereira (2022, p. 14-15) comporta um convite:

vivenciar o ato poético como um ato inerentemente humano, permeado por contradições que lhe conferem densidade e fluidez, impulso e repouso, apropriação e perda. Sob essa perspectiva, o recorte étnico-cultural da matriz iorubá – e particularmente do dinamismo da mitopoética de Exu – não significa restringir a aplicabilidade dessa vertente de criação e de interpretação apenas às poéticas de sujeitos afrodescendentes. Ao contrário, pelo que possui de tensão/contradição/mobilidade e humanidade, essa vertente, derivada da mitopoética de Exu, se aplica a quaisquer sujeitos e instâncias de criação poética, desde que em seus horizontes possamos entrever o respeito às alteridades, a vontade de diálogo e a valorização do experimentalismo estético.

Apostando nesta via, a pergunta sobre o que é ter voz se amplia em sua força política. Uma pergunta que, situada a partir de um episódio vivenciado por Áurea Martins, cantora, mulher negra, e que nos permitirá alargar o seu alcance, não pelo universal, mas pelo particular que ela comporta, a partir do qual nos será possível caminhar em busca do mais singular, o que se ancora no corpo, tem materialidade e, portanto, ressoa. Sua experiência nos fornece pistas para ensaiar algumas possíveis respostas a essa pergunta.

A voz do canto tem corpo e a cena musical sobre a qual nos debruçamos neste capítulo é dedicada a investigar tal presença e o que diz esse corpo, com sua forma de se apresentar, se deslocar e se conduzir, entregue à arte de cantar. Buscaremos circunscrever questões relativas ao aspecto político concernente à voz e, para tanto, centraremos nossos esforços na direção de localizar as articulações entre a voz do canto e o corpo. Indagamos, assim: *qual é o corpo da voz que canta?*

1.2 Pele da voz

Com Áurea Martins e inspirados na discussão fundamental levantada por Gayatri Spivak (2021) no livro *Pode a subalterna tomar a palavra?*, indagamos: o que é ter voz, para uma cantora negra no Brasil hoje? Não se trata de pretender dar voz a ela, mas de localizar o silenciamento como questão e, a partir disso, procurar indicações de saídas (ou entradas) possíveis, levando-se em conta as especificidades sócio históricas e territoriais.

Spivak (2021), importante teórica dos estudos pós-coloniais, situa que seu ensaio não é sobre o colonialismo, mas sobre a capacidade de ação, podendo ser lido assim como um gesto de resistência, centrado em uma figura que escreveu com o próprio corpo. Partindo do enigmático caso do suicídio de uma adolescente em Calcutá, em 1926, a autora discute o rito

da imolação das viúvas de uma certa tradição hindu para localizar o silenciamento das mulheres em posição de subalternidade, isto é, que ocupam posições não hegemônicas nas relações de poder.

O tradutor António Sousa Ribeiro (Spivak, 2021, p. 13), que também assina o prefácio do livro, esclarece que a questão do suicídio da jovem “não é não ter sido ouvida: é ter sido ouvida à luz das lógicas interpretativas dominantes e, portanto, ter visto rasurada a radicalidade de seu pronunciamento”. A obra de Spivak configura-se, assim, em “um trabalho de tradução [...] empenhado em criar um espaço de ressonância e de articulação anti-hegemônica (sic)” (p. 14). A autora desvela os mecanismos de silenciamento em jogo, apontando para possíveis articulações em que as vozes subalternas se façam ouvir. “Toda a fala, mesmo a que parece mais imediata, implica uma decifração distanciada por um outro, que é, no melhor dos casos, uma intercepção (sic). É nisso que consiste o falar”, conclui Spivak (2021, p. 130).

Trata-se, assim, da possibilidade de ler o que se apresenta na trajetória de Áurea, entre sua história de luta pessoal e uma vida dedicada ao canto popular – uma “operária da música”, como se denomina –, como uma demonstração, em ato, muito precisa e singular, da questão que nos causa: a materialidade da voz, com o que isso comporta de ressonância¹³, isto é, de vibração e abertura à vida. O que está em jogo, portanto, é o interesse de localizar e indicar os meios pelos quais, com o seu canto, Áurea Martins se faz escutar.

Há uma diferença entre o que seria uma posição silenciosa de alguém em lugar social não hegemônico e a posição silenciada, em que a estrutura de poder estabelece quem, e como, será escutado. Assim aponta Grada Kilomba (2019), multiartista e psicóloga de formação, a respeito da diferença que há – e que precisa ser escutada – entre a mulher negra silenciosa e a mulher negra silenciada. Se “ela não tem voz”, então *quem tem voz?* Quem poderia tomar a palavra, na radicalidade dessa expressão, isto é, fazer-se ouvir?

O desfecho do concurso *A grande chance* naquele ano de 1969 ainda prometia alguns constrangimentos. Foi a intervenção da cantora Maysa (1936-1977) – que havia sido convidada a integrar o júri na etapa final –, exigindo a recontagem de votos, o que garantiu que Áurea saísse com o merecido grande prêmio da noite, que havia sido anunciado para outro participante, apadrinhado do apresentador. Defendendo “Pela rua” (Dolores Duran e José Ribamar, 1959), Áurea Martins saiu vitoriosa, de contrato assinado com a TV Tupi e, com o prêmio em dinheiro, gravou seu primeiro disco. Maysa, que Áurea diz ter se tornado

¹³ A noção de ressonância será abordada adiante no presente capítulo e, mais detidamente, no capítulo 3.

como uma madrinha para ela¹⁴, parece ter tido nesse contexto a função de interseção da qual falou Spivak (2021), uma ponte que teve papel decisivo para que sua voz pudesse vibrar com todo o seu alcance, para além das amarras sociais estruturalmente impostas.

Em entrevista ao programa *O som do vinil*, do músico Charles Gavin¹⁵, Áurea (2020) defende que, “quando se canta, se exterioriza muita coisa que se tem por dentro, de que não se pode falar”. Para ela, “o canto sempre foi uma sessão de análise”, relata, detalhando o processo de escolher um repertório e se debruçar sobre ele: buscar em si mesma as referências para construir uma interpretação que seja sua de cada canção. “Um verdadeiro processo, que deu certo”, pontua, mencionando que em muitos momentos não teria motivos para ser uma pessoa alegre, devido, por exemplo, aos episódios de racismo e preconceito vividos ao longo de sua carreira. Encontrava em si mesma as formas de fazer isso.

A cena relatada por Áurea Martins pode ser lida como um “episódio de racismo cotidiano”, nos termos estabelecidos por Kilomba (2019). A autora traz a imagem de Anastácia, mulher escravizada cuja história oficial ficou desconhecida, que foi retratada com a máscara de silenciamento, um instrumento real que foi utilizado por mais de 300 anos e se tornou um símbolo que transmite o horror e a brutalidade do projeto colonizador europeu. Sua principal função, assinala, foi a de implementar um senso de mudez e medo. A boca, órgão através do qual se mantinha um estado de opressão, censura e controle, é também o lugar da fala e da enunciação. Desse modo, fica estabelecida uma “hierarquia violenta que determina quem pode falar” (Kilomba, 2019, p. 52, grifo da autora).

Conforme a escritora, ativista e filósofa Sueli Carneiro (2023), o lugar do negro na sociedade está definido em relação a um Eu hegemônico, branco e eurocentrado, que encontra a garantia de seu lugar de sujeito a partir da objetificação do Outro, ficando o sujeito negro, de direito, impedido de tomar a palavra. O “paradigma do Outro” estabelece, assim, que “a superioridade do Eu hegemônico, branco, é conquistada pela contraposição com o Outro, negro” (Carneiro, 2023, p. 13). Essa divisão, instaurada pelo dispositivo de racialidade, denuncia a autora, estabelece a afirmação do ser das pessoas brancas a partir de “uma alteridade situada nos confins do não ser” (p. 10), expulsa para muito longe, vendo ser rejeitado o som de sua voz subalterna. Através da declaração “ela não tem voz” produz-se uma interdição – “ela não” – que culmina na própria negação do lugar de sujeito, através da negação do direito à voz (Carneiro, 2023, p. 121; 129).

¹⁴ Há um registro fotográfico singelo e muito representativo do momento em que Maysa entrega uma rosa para Áurea, já após o anúncio de sua vitória no concurso (Neves, 2017).

¹⁵ O programa, transmitido pelo Canal Brasil, pode ser acessado na íntegra pela plataforma youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZmjlezfTc0>. Acesso: 21 out. 2025

“Essa é a função do racismo cotidiano: restabelecer uma ordem colonial perdida, mas que pode ser revivida no momento em que o *sujeito negro* é colocado novamente como a/ o “*Outra/ o*” (Kilomba, 2019, p. 225, grifo da autora). Escrevendo, é sujeito e não objeto – refere Grada, a respeito da função que tem a escrita em sua trajetória. Mediante sua prática artística e literária, pode ser ela mesma, com sua própria história e capacidade de provocar transformação. Escrever é, assim, um ato político, ao qual acrescentaremos o cantar. O canto de Áurea Martins se configura, portanto, nestes termos, como um ato político.

É interessante pensar na leitura que a própria cantora faz do episódio vivido por ela, quando atribui o comentário ouvido a seu respeito à percepção de sua voz rouca e baixa, fora do microfone, ou seja, quando não amplificada. A virada nessa história só foi possível, de modo que o comentário infeliz não tenha se tornado uma profecia auto-realizada (Carneiro, 2023; Ribeiro, 2019) – o que equivaleria, em outras palavras, à passagem do “ela não tem voz” a um enclausuramento na posição da mulher negra silenciosa/silenciada – pois, apostando em seu canto amplificado e, portanto, na chance que teria, através dele, de fazer-se ouvir, Áurea Martins encontra uma via de escapar das profetizações do racismo. Encontra, com isso, uma via para fazer seu canto chegar aos ouvidos. Sua voz (microfonada ou não) teria, teve e segue tendo alcance, vale sublinhar, para além de uma técnica, o que também não falta para a cantora. A resposta que encontrou ao episódio relatado, depois de sair como a campeã da noite no concurso de auditório, diante de um Theatro Municipal do Rio de Janeiro lotado, foi de que então iria se fazer ouvir. Tais relatos são encontrados, com frequência, nas entrevistas e documentários que abordam a sua trajetória como *crooner* e cantora da noite, o que permite notar que se trata, com efeito, de um posicionamento claro para a cantora e um marco em seu percurso de formação.

Audre Lorde (2020), no artigo “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”, afirma ser preciso desrespeitar o medo e quebrar o silêncio. Conforme a pensadora e ativista do feminismo negro: “essa visibilidade que nos torna mais vulneráveis é também a fonte de nossa maior força. Porque a máquina vai tentar nos reduzir a pó de qualquer maneira, quer falemos, quer não” (Lorde, 2020, p. 54). Esclarece que os silêncios não a protegeram do medo, ao contrário, ameaçaram e sufocaram com seu peso e sublinha, com isso, a função do trabalho coletivo implicado no ato de ressignificar a linguagem, dando lugar à diferença e abrindo caminho à emancipação.

Em entrevista ao Programa *Roda Viva* da TV Cultura¹⁶, Grada Kilomba (2024) é indagada sobre o caráter narrativo de seu trabalho, uma vez que se considera uma narradora de histórias, considerando ainda que toda contadora é uma ouvinte de histórias. Chega a se nomear uma *griô*, termo que designa na tradição oral africana uma guardiã da memória coletiva. A jornalista Júlia Rebouças retoma a formação da artista em psicologia e psicanálise e a experiência de trabalho que teve com sobreviventes de guerra em Angola e Moçambique, sendo o próprio livro *Memórias da plantation* resultado de múltiplas vozes, das muitas mulheres que são vocalizadas em suas histórias. Nesse sentido, questiona a jornalista: é possível representar a dor dessas histórias sem repeti-la? Em outras palavras, interroga: como é que a arte pode atuar?

Grada (2024) concorda com a pertinência da pergunta, pois, em sua perspectiva, o que está em questão é uma triangulação que consiste em falar, escutar e silenciar. Triangulação esta que, no momento atual, pós colonial, é muito importante de se mobilizar, isto é: aprender a escutar ao invés de silenciar, e aprender a falar em vez de ser silenciado. Há, de acordo com a artista, uma dinâmica entre as três parcerias, em que nós nos apercebemos também, entre esses saberes que sempre estiveram lá. Nós estamos constantemente a falar de coisas que sabemos e, mesmo sabendo, tendo essa sabedoria empírica, ela é negada. É aí que entra a “magia da arte”: a possibilidade de fazer essa tradução para que as pessoas consigam ouvir, escutar, sem silenciar – essa dinâmica é extremamente importante. Em suas palavras:

Eu posso estar aqui a falar, mas se todos vocês que estão ao meu redor falarem ao mesmo tempo em que eu falo, ninguém vai ouvir a minha fala. Esta performatividade da fala é o que explica o que é o poder, ou a violência, do silenciamento. Eu posso continuar a falar, agora, mas se vocês começarem a falar em cima da minha própria fala não se vai entender, ou ouvir, aquilo que estou falando. Esse é o exercício que nós temos que interromper para aprender a escutar, para que as palavras que foram sempre apagadas e silenciadas possam ser ouvidas e, acima de tudo, começar a construir um novo vocabulário, uma nova enciclopédia. É nesse momento que nós interrompemos a repetição da barbaridade ou a repetição da violência que aparece com os resultados políticos e outros. A mim, acima de tudo, interessa a arte como construir uma instalação em que as pessoas saiam escutando (Kilomba, 2024, transcrição nossa).

Kilomba situa, para além da importância de se sair do silenciamento pela tomada da palavra, a função do silêncio como condição para que haja escuta. Esse aspecto, fundamental da dinâmica da fala-escuta, a função do silêncio, é central para essa pesquisa e será retomado e desenvolvido adiante, na segunda parte do texto, dedicado a pensar uma poética da voz.

¹⁶ O programa Roda Viva de 13/05/2024 pode ser acessado na íntegra pela plataforma youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY>. Acesso: 16 nov. 2025. Trecho mencionado a partir de 1’18”40.

Para além disso, a função de tradução¹⁷ que tem a arte no mundo onde não há espaço para a escuta, nos parece um eixo importante a ser sublinhado em sua fala. Uma instalação em que as pessoas saiam escutando, que promova novas configurações de saberes e sentidos, reacomodando práticas, está de acordo com o *logos* de Exu, proposto por Pereira (2022, p. 199-200):

O entendimento da práxis literária para além da linguagem verbal e sua impressão na página viabiliza e estimula a apreensão da epistemologia afrodiaspórica: articulada a partir da lógica da performance, essa epistemologia – que exemplificamos através da mitopoética de Exu – convoca o corpo e seus movimentos, o verbo e suas sintaxes, o som e suas ranhuras para um contínuo fazer-e-refazer-se de formas e sentidos.

Em seu livro *Na quebra: a estética da tradição radical preta*, Fred Moten (2023, p. 55) fala em uma “pulsão experimental na música, escrita e performance pretas”. O pesquisador apresenta uma abordagem fenomenológica da “positividade da vida social preta”, indicando que há algo que resiste e foge à captura do som-sentido pelo significado, isto é, pelo viés logocêntrico. Em outras palavras, uma parcela da experiência, substância fônica, não se reduz ao que pode ser assimilado por uma semiótica, algo que nos ensina a lógica da performance na chamada música negra norte-americana. Conforme Osmundo Pinho, em seu prefácio à obra de Moten, ao tomar a performance como forma cultural privilegiada, o autor trata de “rematerializar o valor, tomado novamente em sua carnalidade, objetivação positiva, como uma coisa que em sua imaterial materialidade fala” (p. 18). Aponta, assim, que através do grito, da dor, do choro, do ranger, o “objeto abjeto” emite o som-sentido de uma ruptura, ou seja, instaura um corte ou uma quebra entre o corpo lacerado e a pessoa impossível.

Conforme Pereira (2022), da possibilidade de ir além da própria fenda, produz-se um encontro do sujeito consigo mesmo. Nesse sentido, de acordo com o autor:

Sob esse jogo de fazer-desfazer, articula-se a imagem do poeta incompleto – [...] o trabalho com a palavra ritual para descobrir nela seu elo com as experiências indizíveis do ser humano; o aguçamento da consciência para apreender na palavra a fratura de que somos feitos, mais do que uma utópica totalidade; a defesa permanente da liberdade de experimentação estética e da compreensão da poesia como uma forma de pensamento (Pereira, 2022, p. 202).

O canto de Áurea Martins apresenta-se, assim, com essa dimensão de criação que inclui a fratura na própria linguagem corpórea. Nas palavras do autor: “Ao escrever essa viagem que devassa o visível, o poeta e a poeta instauram uma poesia física, dotada de intenso sentido de

¹⁷ A questão da tradução retornará em discussão feita no capítulo 5.2.

corporeidade e, ao mesmo tempo, de intensa vontade de ultrapassar as vigas do corpo” (Pereira, 2022, p. 203). Descobre-se assim, nessa passagem, que se ouve fluida, deixando, porém, *entreouvir* uma fissura, “um ‘eu’ na iminência de se converter na diferença de si mesmo” (p. 203).

Concluimos, então, com Edimilson Pereira (2022) em um jogo com o conhecido provérbio iorubá¹⁸, que representa a sabedoria de Exu: “o poeta desmonta hoje o poema que, à maneira de uma pedra, atirou ontem” (p. 202).

1.3 Quem fala? – a questão acusmática

No livro *The race of sound: listening, timbre, and vocality in african american-music*, a musicóloga Nina Sun Eidsheim (2019) se debruça sobre o caráter cultural determinante para os processos de voz e escuta. A autora discute a questão da fonte, problematizando a noção de identidade vocal, indicando que, ao se ouvir uma voz não relacionada a uma figura de onde seria proveniente, a questão acusmática¹⁹ – “quem é?” ou “quem fala?” – precisa ser feita, precisamente porque não se pode saber a resposta. Há uma instabilidade fundamental, que faz com que a pergunta se coloque. De acordo com a autora: “Essa pergunta se faz porque não é possível conhecer a voz, a identidade vocal e seu sentido, como tal. Podemos conhecê-la apenas em seus processos e práticas multidimensionais, em desdobramento, com efeito, em sua multiplicidade” (Eidsheim, 2019, p. 3, tradução nossa).

Eidsheim (2019) vai desvendar os precedentes históricos que indicam expectativas relativas às origens étnicas e raciais de um(a) cantor(a) quanto à escolha do gênero musical, às habilidades vocais e ao som da voz. Disso deriva uma espécie de taxonomia, uma classificação de vozes, fazendo acoplar um campo vibracional a uma pessoa, como voz branca ou voz negra, por exemplo (p. 4). A autora constrói sua crítica, partindo da noção de que tanto o som quanto a subjetividade são “eventos complexos”, que se quer reduzidos a uma definição, supostamente capaz de abarcar a sua complexidade. Retomando Adriana Cavarero (2011) em seu livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, Eidsheim (2019) pontua: “a voz única não significa nada além dela mesma” (p. 5, tradução nossa).

Cavarero (2011) trabalha o conto “O rei à escuta”, de Italo Calvino (1995), no qual, ao contrário da tradição que toma o canto feminino pelo canto das sereias, sedutor e enganador,

¹⁸ Diz o referido provérbio: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, subvertendo a lógica do tempo linear.

¹⁹ A discussão sobre a questão acusmática retorna no capítulo 4.1.

ele se mostra revelador. Trata-se da história de um rei que, vivendo ameaçado por sua queda iminente, estabelece uma vigilância auditiva, que se transforma em um pesadelo sonoro. Nas palavras de Cavarero (2011, p. 16):

O rei não pode fazer nada: somente escutar, interceptar sons e decifrar-lhes o sentido. Reduzidas a sua materialidade sonora – sons entre sons –, as palavras não contam por sua valência semântica, mas apenas por sua substância fônica. [...] Afinadas com o instrumento de morte que é típico do poder, as gargantas da Corte, de fato, não são mais capazes de emitir a voz verdadeira da vida, isto é, a voz que ‘põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras’.

Um acontecimento de escuta faz um corte na narrativa: “Um belo dia, ‘quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada’ ocorre ao rei insone ouvi-la”. Recorda-se da vida. Não por causa da canção, que já ouvira tantas vezes, nem da mulher que desconhecia, mas emocionado pela voz enquanto voz que se oferece no canto, prazer que o leva a imaginar o quanto cada pessoa pode ser diferente da outra, assim como a voz é tão diferente, uma da outra. “Viva e corpórea, única e irreproduzível, sobrepujando com sua simples verdade sonora o estrondo inconfiável do reino, uma mulher canta. E o rei à escuta se distrai de sua obsessiva vigilância (Cavarero, 2011, p. 16).

Destaca-se a unicidade da voz percebida pelo ouvido do rei, pelo fato de que sua fonte emissora permanece invisível. Coloca-se, neste contexto, a questão acusmática apresentada por Eidsheim (2019), como uma abertura decisiva para que uma escuta possa se dar. Em meio à barulheira contaminada de sentidos, um canto, uma surpresa, a ausência de fonte conhecida para essa voz: a brecha necessária para tocar os ouvidos do rei mortificado, despertando-o. Conforme Cavarero (2011, p. 18):

A típica liberdade com a qual os seres humanos combinam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca é um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção.

A voz comunica a unicidade vital e irreproduzível de todo ser humano. A “voz enquanto voz, tal como se oferece no canto”, coloca em evidência o prazer da existência como voz, “o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (Cavarero, 2011, p. 19).

“A impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne” (Cavarero, 2011, p. 18). Vale questionar, no

percurso que vimos estabelecendo, em que medida caberia dizer que tais vibrações sonoras são incolores. Há um aspecto da vibração que é meramente físico e quantitativo, relativo ao cumprimento de ondas sonoras. Contudo, decorre daí uma interpretação que se faz dessas vibrações quando atingem os ouvidos e talvez se possa dizer, a partir do que se experimenta, de um aspecto qualitativo produzido nesse encontro entre emissor e ouvinte, pela onda que os une. A voz, nesse sentido, corresponde precisamente ao *entre*, isto é, ao que surge na relação.

Acerca do aspecto qualitativo da voz, chegamos ao *timbre*, muitas vezes considerado como a cor da voz. Conforme Eidsheim (2019, p. 6), o timbre é tudo em uma voz, excetuando-se a altura e o volume, e a sua definição como “marca” ou “selo”, nos leva a situá-lo como o que haveria de mais singular na voz. Assim, fazendo coro com Hermínio Bello de Carvalho, em troca pessoal²⁰ realizada acerca do disco *Até sangrar*, diremos que o timbre da voz de Áurea Martins soa com um tom “vermelho sangue”.

Eidsheim (2019) aponta a discriminação do timbre como questão, assim como a discriminação dos traços da cor da pele e do cabelo. A autora sublinha a importância de se ouvir a voz enquanto coletiva (não individual, isto é, não como entidade distinta, mas enquanto parte de um campo material contínuo), cultural (não inata, uma vez que as escolhas estão relacionadas à posição de quem vocaliza) e segundo a noção de que a fonte da voz não é o cantor, mas o ouvinte (criada no processo da escuta, ou seja, as vozes são identificadas, reconhecidas e nomeadas por quem as escuta)²¹ (p. 9).

Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula, de acordo com Cavarero (2011, p. 20): “a mulher canta, o homem pensa”.

No artigo “O gênero do som”, a escritora Anne Carson (2020) aborda a diferença entre dois aspectos da produção de som: os tipos de voz e os seus usos. De acordo com a autora: “Os antigos fizeram um esforço contínuo para reunir esses dois aspectos sob uma rubrica geral de gênero. Um tom de voz agudo se associa de imediato à tagarelice para caracterizar uma pessoa que não se enquadra no ideal masculino de autocontrole” (p. 116).

Indicando a associação feita desde a Grécia antiga entre as vozes femininas e a dimensão da desordem, da loucura ou mesmo do monstruoso, Carson (2020) mostra que a voz feminina foi assimilada ao lugar desviante, enquanto som incômodo, à medida em que se

²⁰ Conferir anexos.

²¹ Sobre esse ponto, ecoa a noção de que a raça não é um conceito matriz, mas derivado do racismo, ou seja, a voz não é atributo de uma identidade vocal, mas processo relacional.

estabeleceram os estereótipos de gênero, assentados na hipótese de que o homem estaria apto a se afastar das emoções e “controlar seu som”. O gênero feminino, por sua vez, vai sendo constituído como o lugar indesejável da “memória coletiva das coisas indizíveis”. Assim: “Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes”, denuncia Carson (2020, p. 117).

A autora se interessa pelo fato de que a diferença radical representada pelas mulheres seja experimentada na forma de sons de vozes femininas desagradáveis, que causam enorme desconforto. Afinal, “o que teriam a dizer?” – indaga, sob o prisma do repúdio masculino às mulheres, que “fazem o ar reverberar com seus gritos” (Carson, 2020, p. 120). Observa, neste sentido, que as frases ditas a respeito dos ruídos femininos, seus sons, risadas, gritos, deixam ver os sinais do puro medo que se abate sobre a racionalidade masculina e configuram-se como formas de marginalizar e enfraquecer. Ao menos, como tentativas, porque o feminino resiste, persiste e encontra suas vias de se manifestar.

Carson (2020) cita um fragmento lírico do poeta arcaico Alceu de Lesbos, do século 7 a.c. que, para descrever a solidão radical que experimentava, retrata a si mesmo como um homem miserável exposto ao “eco transcendental dos gritos agudos tão terríveis (*ololygas*) das mulheres” (p. 119). Segundo a autora, acerca do fragmento de Alceu:

O poema começa com o som urbano regular de um mensageiro convocando os cidadãos homens para cumprir seu dever cívico e racional na Assembleia e no Conselho. O poema termina com um eco sobrenatural de mulheres gritando no matagal dos lobos. Além disso, as mulheres estão emitindo um tipo específico de grito, o *ololyga*. Esse é um grito ritual característico das mulheres. É um grito agudo lancinante proferido em um momento específico de clímax na prática ritual (por exemplo, no momento em que a garganta da vítima é cortada durante o sacrifício) ou em um momento de clímax na vida real (por exemplo, no nascimento de uma criança); e também um elemento comum nas cerimônias femininas. O *ololyga*, com seu verbo cognato *ololyzo*, vem de uma família de palavras [...] provavelmente de origem indo-europeia e, claro, de origem onomatopaica. Essas palavras não significam nada além do próprio som. O som representa um grito de prazer intenso ou de dor intensa. Emitir tais gritos é uma especialidade feminina (Carson, 2020, p. 121-122).

O lobo é um símbolo do fora da lei. Daí o medo de ficar exposto a tais sons – condição assustadora de desnudamento político, observa Carson. Alceu se encontra fora da cidade quando se refere ao *ololyga*, visto que nenhum homem produziria tal som e não haveria um som descontrolado como este em um espaço cívico adequado. Os sons femininos incômodos são vistos como doença política, sendo necessário purificar os espaços cívicos de tal poluição.

A afirmação atribuída a Sófocles, de que “o silêncio é o *kosmos* [boa ordem] das mulheres” (Carson, 2020, p. 124), parece resumir bem os esforços empreendidos na Grécia

antiga para “fechar a boca das mulheres”. Até mesmo o lamento fúnebre, responsabilidade das mulheres desde remotas eras, quando eram obrigadas a chorar a morte, aparece associado aos esforços dos legisladores para restringir esses “derramamentos femininos a um mínimo de som e exposição emocional”. Neste sentido, “o som é visto como um meio de purificação, mas também como impureza” (p. 124). Em suma, considerava-se “que o som feminino brotava da loucura e produzia mais loucura” (p. 125).

Podemos observar, em contrapartida, que, à medida em que o feminino vai se configurando como alteridade, a mulher – tomada como essa figura que coloca pra fora o que estava do lado de dentro – expõe ou esbanja o que deveria ficar guardado, uma vez que expor a voz é despir-se aos outros. Desta forma, é dada a ela a responsabilidade de “descarregar as coisas indizíveis da cidade”.

O percurso de Anne Carson (2020) caminha para o entendimento de que todo som é um pouco autobiográfico, isto é, um pedaço de dentro projetado para fora²², o que o feminino, com suas vozes desnudadas, permite desvelar. Autobiográfico e diremos, ainda, porta um dizer, qual seja: há um corpo vivo e há singularidade.

1.4 Até sangrar: o mais profundo é a pele

Para retomar nossa trajetória de escuta: a primeira faixa do disco inicia, como vimos, com “Ilusão à toa” (Johnny Alf). Ao lado da voz de Áurea Martins, estão os instrumentistas do Terra Trio e, ainda, Gabriel Grossi na gaita (harmônica). Na primeira parte, ouve-se apenas os sons do piano e da voz, entrando os outros instrumentos em sequência, como buscaremos indicar abaixo. Para resgatar a primeira parte da letra, que ficou distante no texto:

Eu acho engraçado quando um certo alguém
Se aproxima de mim,
Trazendo exuberância que me extasia
Meus olhos sentem, minhas mãos transpiram
É o amor que eu trago há muito dentro em mim
E é a voz do coração que canta assim –
Assim:

Trata-se de uma experiência vivida pelo eu lírico de corpo inteiro: os olhos sentem, as mãos transpiram. “É o amor que eu trago há muito dentro em mim/ e é a voz do coração que canta assim, assim...”: um artifício de oralidade abre espaço para a entrada em cena da voz que canta, autônoma, livre como um pássaro que abre as asas prestes a alçar vôo, pronta para

²² Retornaremos sobre esta noção do som como “um pedaço de dentro projetado para fora” no capítulo 4.

contar uma história – a sua história –, transportando-se para bem perto daquele que se encontra à escuta. Quando repete, enfatizando, o advérbio de modo “assim”, ouvimos a voz percorrer um fraseado melódico, à semelhança de um instrumento musical de solo – soa como um trompete em uma interpretação de clima *noir*, dissonante²³ –, sobre o pano de fundo da harmonia no piano e, logo em seguida, acompanhada apenas de um silêncio, deixando reverberar cada nota que vai, assim, se alongando no tempo, adquirindo duração.

O que nos dizem esses versos – assim canta a voz do coração, assim... – se não, precisamente, algo que a reticência configura enquanto espaço vazio e que a voz do canto irá explorar, deixando-se vibrar no tempo por sobre uma base instrumental que a segura em seus braços, como uma rede que impede a queda da artista, quando esta se lança ao salto? Mesmo ressoando a voz do canto sobre o fundo do silêncio, em suspensão, é possível escutar a harmonia do piano que esteve (e logo voltará a estar) lá, como um eco. Afinal, *como é que canta a voz do coração?* O verso traz a imagem de um canto sentido, uma voz que sente e sangra.

Na sequência, a voz poética – “a voz do coração” – dirige-se ao objeto amado:

Olha, somente um dia longe dos teus olhos
 Trouxe a saudade do amor tão perto
 E o mundo inteiro fez-se tão tristonho
 Mas embora agora eu te tenha perto,
 Eu acho graça do meu pensamento
 A conduzir o nosso amor discreto
 Sim, amor discreto pra uma só pessoa,
 Pois nem de leve sabes que eu te quero
 E me apraz essa ilusão à toa

O entoar pausado que escutamos no início da canção aproxima-se da fala e da confiança e, à medida que avança, a voz do canto chama o acompanhamento, que vai ganhando mais espaço e entra no diálogo. “Olha... somente um dia” é quando escutamos os demais instrumentos musicais do arranjo: o contrabaixo e a bateria, sutis, fazendo uma base de marcação que vem dar mais corpo à música. Da fala ao pé do ouvido, escutamos a voz crescer junto com a entrada dos instrumentos, com a expressividade de um diálogo sonoro.

A letra da canção fala da solidão com um tom de ironia que se revela com o desfecho da letra, quando fica claro para o ouvinte o sentimento, esse amor discreto, que o eu lírico parece guardar só para si: “eu acho graça do meu pensamento/ a conduzir o nosso amor discreto”, “amor discreto pra uma só pessoa,/ pois nem de leve sabes que eu te quero”. As

²³ frame 2: <https://tinyurl.com/55kbkzun>

imagens da distância do amor, marcadas pelo exagero (“somente um dia longe”), contrastam com a voz precisa, sem sobras.

O amor trazido dentro tem expressões no fora, aparente, do corpo e a voz do coração canta essa saudade que chega aos ouvidos, permite aproximar-se. O “engraçado” do início retorna: “acho graça do meu pensamento”, e se revela esse amor que é vivido à distância, como uma “ilusão à toa”. Entra, enfim, o solo agudo de gaita que dá um tom trágico para esse desfecho – trata-se, afinal, de uma ilusão que apraz. A intenção do canto de Áurea vai nos conduzindo pelos diferentes movimentos da canção, modulando e dando lugar a essa aproximação engraçada, desconcertante, e essa distância sentida.

A voz de Áurea Martins ressoa à beira do sentido – não dentro, nem tampouco fora dele. O canto veicula o texto da canção, mas o que se transmite do que ressoa na escuta está para além do sentido inteligível. Conforme o pesquisador e músico experimental Tato Taborda (2021, p. 19), a ressonância, ou vibração por simpatia, “por afinidade de frequências, acústicas e de afetos”²⁴, não é um princípio abstrato, como pode parecer. Longe disso: Taborda propõe um deslocamento da matéria à metáfora, tendo a ressonância como bússola que pode apontar caminhos de saída da névoa espessa. Se, de um lado, temos um contexto de âmbito planetário no qual práticas de abafamento de singularidades vão ganhando força, é preciso encontrar formas de nos guiarmos para fora do labirinto de baixa visibilidade e de relações mudas. Citando o poeta Paul Valéry, Taborda (2021, p. 99) traz a imagem antagônica da profundidade da superfície da pele, onde a voz gera ressonância:

Por baixo da pele da ressonância ou, precisamente, na profundidade dessa superfície, se pensada a partir da perspectiva de Paul Valéry (1960, p. 255) segundo a qual “a pele é o que há de mais profundo”, circulam fluxos de intensidades, feixes de forças conectivas que engajam e animam corpos de diferentes ordens a seguirem vibrando.

Retornemos, então, à voz que despertou o amor de Roland Barthes (2014b): em sua perspectiva, impressiona na voz de Panzéra – que revela uma mestria de nuances impostas por uma boa leitura do texto musical –, o fato de que cantava sempre com “voz nua”, ao modo da canção popular, subvertendo a arte burguesa da melodia francesa. A música surge, assim, como uma qualidade da linguagem, naquilo em que ela não diz, não articula. “No não-dito vem se alojar a fruição, a ternura, a delicadeza” (Barthes, 2014b, p. 271), configurando-se o texto musical, ao mesmo tempo, como o que está impresso e implícito no texto.

²⁴ Retornaremos ao tema da ressonância mais detidamente, no capítulo 2.3.

Pronunciar é submeter a inflexões, o que também se revela na voz do canto de Áurea Martins, que coloca o corpo a serviço de um modo de entoar. De acordo com Barthes (2014b), a música se apresenta como bem sucedida, visto que chega a dizer o implícito, contornando a fixidez da articulação, sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível. Pode-se localizar aí, enfim, o valor de algo enquanto força metafórica pelo que comporta, o que a voz do canto traduz com sua pronúncia singular. Faz aparecer um espaço entre o impossível de dizer e a dimensão pulsional da sublimação: a metáfora é material e está no corpo da voz que canta.

A canção “Ao amanhecer” (1968)²⁵, de Cartola, da qual nos servimos em epígrafe à tese, fala dos cantores como pássaros, os verdes periquitos que têm o “peito forte tal qual o granito”, em uma referência à beleza e à força do canto. Reunidos em bando, como aves fazendo o verão, entoam, cheios de harmonia, uma melodia que, de tão linda, faz dançar a própria lua. Entre a fragilidade e a firmeza, com o coletivo que veicula o encantamento, é possível escutar a imagem da lua que dança ante a singeleza da cena construída pelo compositor, como uma forma de apresentação do bem sucedido da metáfora musical, de que fala Barthes. As lindas canções fazem dançar a própria lua.

Conforme Lacan (1960/1998), em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, o desejo inconsciente é veiculado pela demanda e, à medida que esta se formula, vai permitindo que uma parcela do desejo encontre endereçamento, em direção aos objetos do mundo exterior. Todavia, essa operação encontra um limite que corresponde ao próprio limite do simbólico, à impossibilidade de tudo simbolizar, de modo que fica um resto, o qual, por sua vez, torna-se causa de novos movimentos da tentativa de dizer e obter satisfação.

A sublimação, na obra de Freud (1915/1969), é entendida como um dos destinos da pulsão – sendo esta o representante psíquico de uma excitação corporal –, alternativa ao recalque, permitindo à pulsão circular liberada do conflito psíquico. Então, a sublimação do indizível, como tratou Barthes, seria uma via alternativa ao que não se pode dizer, ou seja, ao efeito de linguagem, universal, ao qual estariam todos submetidos. Entre a censura do desejo e a sublimação do indizível, Barthes (2014b) situa a pronúncia com sua força de metáfora, por não recair em nenhum dos dois lados e porque encontra uma via de dizer o indizível, isto é, de incluí-lo, sem recuar diante dele, nem mesmo contorná-lo.

Da ressonância, enquanto vibração da matéria, tomada como metáfora – uma vez que pode ser lida para além da concretude do fenômeno físico e permite traçar novas direções à

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8mxSuFiCyGQ>. Acesso em 08 de fevereiro de 2026.

experiência –, à pronúncia no canto popular tomada por sua força metafórica – na medida em que veicula um dizer, não pelo conteúdo, mas pelo que transmite diante do que se coloca como limite ao dito. A voz nua que se faz ouvir enquanto pronúncia veicula um modo de dizer.

No texto “A resistência do objeto: o grito de tia Hester”, Fred Moten (2023) retorna aos textos de Frederick Douglass (1818-1895), que escapou da escravidão nos Estados Unidos, no século XIX e se tornou um importante abolicionista, cujos relatos dos tempos em que viveu escravizado impressiona pelo detalhamento do horror. Douglass descreve e narra a cena do açoitamento de sua tia como uma cena inaugural, situando-a como o momento em que emerge na condição de escravizado em que se encontrava. Acrescenta ainda, em seus relatos, o surgimento de uma música terrivelmente bela, após a cena de açoitamento testemunhada. Moten²⁶ toma o importante cuidado de retornar a esse material, não pelo viés da reprodução do espetáculo terrível e do indizível embutido na cena de horror, mas orientado por sua investigação acerca da performance e define o seu enquadramento da seguinte forma:

[...] me interessa estabelecer alguns procedimentos para descobrir a relação entre os “gritos de cortar o coração” de tia Hester diante do violento ataque do senhor, o discurso sobre música que Douglass inicia poucas páginas após a recitação desse perverso encontro e a incorporação ou registro de um som figurado externamente tanto à música quanto à fala na música e na fala pretas (Moten, 2023, p. 32).

Trata-se, com efeito, de um relato com detalhes que podem colocar o leitor em posição de expectador de uma cena de horror, entretanto, o recorte de Moten permite extrair uma importante relação entre a dor do grito e o fora do sentido do canto que surge da própria marca do desespero no corpo açoitado. Seguiremos suas indicações, neste sentido.

Do relato de Douglass, reproduzido por Moten (2023, p. 46-47), recortamos algumas passagens:

Não raro, fui despertado ao nascer do sol pelos gritos mais lancinantes de uma tia minha, que ele amarrava a uma viga, chicoteando-lhe as costas nuas até cobri-la, literalmente, de sangue. Nem as palavras, nem as lágrimas, nem as súplicas de sua vítima ensanguentada eram capazes de dissuadir seu coração daquele propósito sanguinário. Quanto mais alto ela gritava, mais forte ele chicoteava [...] Açoitava-a para fazê-la gritar, depois para emudecê-la. [...] Era a porta sangrenta, a entrada do inferno da escravidão, que eu me preparava para atravessar. Um espetáculo terrível.

²⁶ Neste ponto, Fred Moten (2023) procura deixar clara sua posição divergente em relação à abordagem do mesmo material por Saidiya Hartman em *Cenas da Sujeição: terror, escravidão e criação de si na América do século XIX* (2025) que, na perspectiva do autor, ao optar por não reproduzir o relato de Frederick Douglass, para escapar do risco de fazer da centralidade da violência um espetáculo reiterado, visto que, tristemente, ainda não inteiramente superado, o faz aparecer pela sua negação.

[...] logo o sangue morno e rubro (entre gritos dilacerantes da parte dela e imprecções terríveis da parte dele) começou a cair aos pingos no chão.

Tal relato é apresentado por Moten, cotejando-o com outro trecho, que aparece logo a seguir, no qual Frederick Douglass descreve o entusiasmo com que um grupo selecionado entre os escravizados se encaminha à fazenda para recolher provisões mensais suas e de seus companheiros. Seguem alguns recortes feitos para o propósito de nossa investigação:

No caminho, faziam reverberar as densas e antigas florestas ao redor com canções desvairadas, revelando a um só tempo a mais alta alegria e a mais profunda tristeza. Compunham e cantavam durante a viagem, e não planejavam tom nem ritmo. O pensamento que lhes ocorresse saía – se não na palavra, no som, e com frequência em ambos. Por vezes, exprimiam o sentimento mais doloroso no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais doloroso. [...] Nessas ocasiões cantavam, muito exultantes, as seguintes palavras:

“Estou indo lá pra Fazenda do Solar
Vou, sim! Vou, sim! Vou, sim!”

Cantavam isso como refrão entre versos que outros tomariam por jargão ininteligível, mas que, para eles, eram repletos de significados. Às vezes, penso que a mera audição dessas canções faria mais para imprimir em algumas mentes o caráter terrível da escravidão do que a leitura de volumes inteiros de filosofia sobre o assunto.

Quando escravo, eu não entendia o sentido profundo daquelas canções grosseiras e aparentemente incoerentes. Eu próprio me via dentro do círculo, então não via nem ouvia como podem ver e ouvir os que estão do lado de fora. [...] Cada nota era um testemunho contra a escravidão e uma súplica a Deus, implorando a libertação das correntes (Douglass *apud* Moten, 2023, p. 47-48).

Ao reproduzir tais passagens aterradoras, Fred Moten (2023) chama atenção para o que comportam enquanto realidade trágica e também à direção das possibilidades que apontam. O que, é preciso sublinhar, não se constitui como uma romantização do horror, mas sim como uma vinculação do que há de mais visceral entre o grito de dor e o cantar que pode se produzir a partir daí. O autor propõe pensar as cenas apresentadas como um encontro, na forma de enunciado e resposta, em que os gritos de tia Hester operam como um chamado que improvisa, assim, uma fala ou uma escrita. Os gritos lancinantes ecoam e, com isso, produz-se, em resposta às ofensas do senhor, “um encontro musical questionador”. Haveria, assim, uma “fonografia dos próprios gritos que abrem caminho para o conhecimento da escravidão e da liberdade” (p. 49).

Moten (2023, p. 49) recupera a função musical da “anacruse (uma nota ou batida ou palavra musicada improvisada pela oposição da fala e da escrita antes da definição do ritmo e da melodia)”. Lançando mão do termo, que também pode ser lido como “encontro”, o autor

estabelece, desta forma, indicações que nos permitem ler a força encarnada em tal canto. Da mesma forma que escutamos no canto de Áurea Martins, na exuberância de seu corpo em performance, que canta até sangrar com as marcas de sua história.

Para concluir, citamos Moten (2023, p. 50) a respeito da tradição radical preta: “Onde o grito vira fala, vira música – longe do conforto impossível da origem –, reside o rastro da nossa linhagem. Esse lugar – *locus* de um registro continuamente outro do acontecimento, objeto, música [...]”.

2 QUEM DÁ AS CARTAS SOU EU – CENA B

Passada a cena de abertura da noite, que foi trabalhada no capítulo anterior com “Ilusão à toa”, seguimos com nossa audição de *Até sangrar*. Após a canção de Johnny Alf, com leveza, o piano faz uma transição na harmonia que aponta para a entrada de “Pensando em ti” (Herivelto Martins e David Nasser, 1957), em um arranjo emendado no formato de *pot-pourri*, compondo ainda a primeira faixa do disco. Na passagem entre as duas canções, percebemos a entrada do bongô²⁷, instrumento percussivo que traz um balanço e remete ao gênero do bolero, também muito presente na noite carioca na segunda metade do século XX.

O bongô é um instrumento composto por dois pequenos tambores de tamanhos e afinações diferentes, conectados entre si por um braço, em geral, de madeira. Com timbre seco e brilhante, efeito sonoro estalado, este instrumento percussivo se toca com as mãos, o que garante agilidade na marcação do ritmo. Na execução que estamos trabalhando, ele surge trazendo um clima de suspense, como se emulasse o balançar acelerado de um rabo de serpente. Depois passa a sutilmente acompanhar, no ritmo, o fraseado melódico feito pelo piano, com pequenas quebras e a ênfase, aqui e ali, em uma ou outra nota, aos poucos, ganhando mais destaque no arranjo. Bateria e contrabaixo entram, sutis, após a introdução feita nos acordes do piano, aos quais se soma a voz firme do canto, um tanto sussurrada – o que gera um clima intimista –, entoando os seguintes versos:

Eu amanheço pensando em ti
Eu anoiteço pensando em ti
Eu não te esqueço
É dia e noite pensando em ti

²⁷ frame 3: <https://tinyurl.com/8bfnbfc3>

Eu vejo a vida pela luz dos olhos teus
 Me deixa ao menos
 Por favor
 Pensar em Deus

Nos cigarros que eu fumo
 Te vejo nas espirais
 Nos livros que eu tento ler
 Em cada frase tu estás
 Nas orações que eu faço
 Eu encontro os olhos teus
 Me deixa ao menos
 Por favor
 Pensar em Deus

A esse abrir das cortinas – visto que ainda estamos em um movimento inaugural da noite –, com presença instrumental sofisticada, acrescenta-se o solo agudo da gaita sobre a frase “nos cigarros que eu fumo” (ou por detrás dela). São pequenos “pitacos”, intervenções rápidas que dão um acento sofrido, algo melancólico, ao refrão e trazem uma dose a mais de tensão à melodia ascendente. Após o verso “eu encontro os olhos teus”, ouvimos uma sequência de acordes descendentes no piano – “tadadadadá”²⁸ – que faz um corte na paisagem sonora²⁹ tal como estabelecida até ali e aponta para o desfecho do arranjo. Surge ainda, encaminhando a conclusão, o que soa como uma conversa entre o agudo da gaita e, ao fundo, o macio do bongô, um *fading* desses instrumentos que vão se dissipando, vibrando no ar, para fechar com brilho a primeira faixa de *Até sangrar*.

A imagem trazida pela letra da canção faz recurso à hipérbole para ilustrar o quanto o pensamento do narrador está tomado pelo objeto amado, quando não há jeito de escapar nem espaço para mais nada, nem sequer em suas orações. Implora, então, o eu lírico por um instante de paz, sob o fundo agudo, quase gritado, da gaita, somado ao ritmo quebrado, misterioso, da batida do bongô. De maneira análoga – configurando, talvez, uma metáfora? –, a imagem sonora de um exagero vai se construindo ao longo da canção, camada após camada do arranjo. Ambas as canções iniciais do disco fazem alguma alusão ao traço do exagero, seja em Johnny Alf, com o seu “amor discreto pra uma só pessoa”, seja em Herivelto Martins e David Nasser, onde afirma o eu lírico: “eu levo a vida pela luz dos olhos teus”. Por outro lado, ainda que se possa perceber o aumento do tom emotivo ao longo do arranjo e da execução instrumental, por exemplo, com a entrada do lamento sentido da gaita, e também no próprio trabalho vocal, vale notar que há sempre uma economia na linguagem musical utilizada. Esta última se apresenta, ainda que pelo traço de algum exagero, sem grandes transbordamentos. A

²⁸ frame 4: <https://tinyurl.com/22svmt3u>

²⁹ Cf. Raymond Murray Schafer (2013), *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Retornaremos à noção de paisagem sonora adiante no presente capítulo.

primeira faixa do álbum chega, assim, a um fechamento trágico, dramático, ainda que enxuto, magistral, por sua precisão e habilidade técnica.

A voz em cena está no centro, neste que é o segundo recorte do disco em torno do qual iremos trabalhar: *quem dá as cartas sou eu*. A continuidade entre as canções, as passagens bem construídas e harmonizadas em cada arranjo que, ora transita entre diferentes matérias sonoras, ora conduz de uma à outra ou, ainda, as entrelaça para formar algo novo, dá origem a cada uma das três primeiras faixas do disco. São esses os aspectos de um roteiro estabelecido de modo a transportar o ouvinte àquela vivência do piano bar entre os anos 1970, 1980 e 1990, tendo, por conseguinte, ao pé do ouvido a voz do canto que aquece a noite à meia luz. Assim, após um primeiro momento de aproximação da exuberância da voz do canto de Áurea Martins, escutaremos agora a performance de um corpo-voz que interpreta a música popular brasileira sem medo da entrega que rasga o coração.

Chegamos, então, à segunda faixa do disco, que inicia com “Nada por mim” (1985), de autoria de Herbert Vianna e Paula Toller – uma escolha que chama atenção, pois apesar de ser considerada por muitos como “um clássico da mpb”, ficou marcada no imaginário do universo pop dos anos 1980, tendo sido registrada na gravação memorável de Marina Lima (1985). Característica pela qual poderia destoar do conjunto do disco, vale notar, contudo – talvez por cantar a tristeza e a constatação de uma decepção amorosa com lirismo –, que harmoniza bem com o repertório de *Até sangrar*. Vê-se, com efeito, que se afina, ao mesmo tempo em que gera contraste, ao lado de canções de compositores como Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso e Haroldo Barbosa, entre outros, que atuaram predominantemente em torno da metade do século XX. Nota-se a afinidade, seja pelo aspecto semântico, já que fala de uma relação amorosa em que o pensamento está tomado pelo objeto amado – “você me tem fácil demais” –, quando o eu lírico se apresenta, efetivamente, dominado pelo sentimento em causa e pelo outro – “você me diz o que fazer, mas não procura entender que eu faço só pra agradar”. Seja pelo aspecto musical³⁰, já que a gravação conta apenas com o piano de Zé Maria Rocha e a voz de Áurea, em um arranjo simples e profundo, que mantém a ambiência e o clima de emoções rasgadas que experimentamos na faixa anterior – o que, aliás, irá acompanhar o disco de maneira geral. Segue-se um trecho da letra:

Você me tem fácil demais
Mas não parece capaz
De cuidar do que possui

³⁰ Cf. Anexos: Zé Maria fala em troca pessoal sobre a escolha, inusitada e acertada, da canção “Nada por mim” para compôr o repertório do disco *Até Sangrar*.

Você sorriu e me propôs
Que eu te deixasse em paz
Me disse vai, e eu não fui

Não faz assim
Não faça nada por mim
Não vá pensando que eu sou seu

Após a introdução feita nos acordes do piano, quando já se pode ouvir o tema da canção (que alude também, brilhantemente, à harmonia da canção que entrará em sequência no *pot-pourri*), surge na cena o *canto-flecha* que, com sua afinação precisa e uma emissão que veicula o tensionamento contido na letra, imprime a emoção na própria voz. A entrada no refrão, em uma região de tonalidade grave, com o anasalado “Não”, que ganha ênfase por sua duração no tempo, traz uma sonoridade próxima à oralidade, soando como se de fato estivéssemos recebendo um conselho endereçado ao objeto amado, veiculado por essa voz: “não vá pensando”.

Formada ainda, em seguida, por “Baralho da vida” (1953), samba-canção de Ulysses de Oliveira, a segunda faixa do disco deixa ver a personalidade da intérprete imensa que é Áurea Martins. O arranjo do Terra Trio faz uma modulação e sobe o tom da canção anterior, traçando uma ponte para a entrada de “baralho”. Isso ocorre da seguinte forma: após uma primeira passagem da letra de “Nada por mim”, já tendo entrado no tom acima daquele no qual abre a gravação, a voz retorna aos versos iniciais e, quando ouviríamos, “você sorriu e me propôs”, com seu canto, Áurea Martins, faz uma pausa após “você...”. Estica a nota final, deixando vibrar no ar o “e” final, o que vai indicar a deixa para o verso de chegada na canção seguinte, a saber: “você... é uma carta de mais, no baralho da vida, que o presente me traz”³¹. Logo antes do “você” que inicia a frase, ouvimos vibrar um som breve, um resquício de ar que passou pelas cordas vocais deixando um traço, um vestígio no instante anterior à entrada no verso cantado. Um breve ruído, murmúrio que é incorporado à paisagem.

Para ilustrar melhor a passagem em questão, seguem os trechos das letras das duas canções:

Você me tem fácil demais
Mas não parece capaz
De cuidar do que é seu

Você [...] é uma carta de mais
No baralho da vida
Que o presente me traz

³¹ frame 5: <https://tinyurl.com/rdf55awv>

A modulação, isto é, a subida da tonalidade em torno da qual a harmonia da canção anterior vinha sendo executada, ajuda a trazer mais brilho para a voz do canto, pela forma como vibra em uma região, mesmo que levemente, mais aguda. Notamos, além disso, uma tendência maior ao emprego do recurso expressivo da voz metálica, muito comum no canto popular, com um ganho de clareza do som da voz e a exploração do espaço interno de ressonância e vibração: a chamada “voz de cabeça”. Com efeito, o recurso expressivo da voz metálica faz referência à qualidade de um timbre brilhante, penetrante, que lança mão de maior intensidade e volume, com foco na projeção da voz. Dessa forma, são explorados os espaços de ressonância da região da cabeça.

Conforme Lilli Lehmann (1984), cantora de ópera alemã e professora de técnica vocal, em seu livro sobre a fisiologia do canto *Aprenda a cantar*: podemos entender a voz de cabeça (voz que explora as ressonâncias das cavidades da cabeça) como uma voz “cantada para o nariz”, isto é, em direção a ele. Isto permite sustentar cada tom e favorece as passagens entre as diferentes regiões de projeção vocal. “Sem sua ajuda, qualquer voz perde o brilho e o poder de propagação, tornando-se oca como uma cabeça sem cérebro. É recorrendo constantemente a ela para ajudar todos os outros registros que o cantor pode manter sua voz fresca e jovem” (Lehmann, 1984, p. 54). É este o segredo, acrescenta a autora, das cantoras e cantores que, mesmo em idade mais avançada, conservam a juventude da voz. Em suas palavras:

O tom produzido na cabeça significa juventude para qualquer tipo de voz, desde o baixo mais profundo até o mais alto soprano – além do fato de fornecer os harmônicos para todos os tons de todas as gamas vocais. Uma voz sem vibração é uma voz velha. O frescor, que constitui a magia da juventude, é proporcionado pelos harmônicos que ressoam com cada um dos tons (Lehmann, 1984, p. 51).

O caráter jovial de uma voz estaria associado, assim, à sua capacidade de ressoar, isto é, explorar os espaços de ressonância e deixar-se vibrar. Como indica a cantora, trata-se de uma sonoridade nasal, que se obtém abaixando a região do palato mole em direção à língua, o que cria uma cavidade de ressonância pela vibração dos tecidos da garganta, tal como se percebe na pronúncia da palavra ‘também’, em que se pode escutar o nasal e a projeção em direção à cabeça. Lehmann (1984) observa que este recurso poderia ser muito mais explorado, visto que em sua perspectiva, germânica, não se faz tanto uso dessa nasalidade ressonante. Não se pode dizer o mesmo de nossa língua e do canto popular brasileiro, em que a nasalidade está

presente de forma clara e através de tais harmônicos³² que vibram, brilhantes, na língua, a voz cantada adquire a sua expressividade e colorido.

Interessa-nos observar, com tais indicações a respeito do emprego da voz de cabeça, a consciência envolvida na escolha e na forma de execução dos recursos vocais. É o que buscamos demonstrar na performance de Áurea Martins, levando-nos a nomear o presente capítulo a partir de um trecho da música que está sendo trabalhada: “quem dá as cartas sou eu”. Há um trabalho que se dá pela construção de um apoio que permitirá ao som da voz do canto vibrar pela ressonância do ar que passa nas estruturas fisiológicas, aí envolvido um processo de decisão (Lehmann, 1984, p. 41) que se deixa escutar em seu frescor de vida. Processo de decisão que demarca as inflexões obtidas pelo som da voz, quando projetada em cada parte do corpo. O fluxo de ar, em seu caminho, se faz voz pela fonte que encontra na faringe e nas cordas vocais e passa pelos filtros das estruturas que vão dar forma a ela, até que se torne canto, alcançando os ouvidos. Assim, o que escutamos e que encanta é o resultado de um processo que inclui atritos, obstáculos e também contorno, transposição.

De volta ao acompanhamento instrumental na canção “Baralho da vida”: uma outra surpresa que surge no momento de transição entre as canções da faixa 2 é o som da guitarra de Domingos Teixeira (Bilinho). Com frases curtas e suingadas, o instrumentista faz uma espécie de contraponto à melodia cantada, o que dá um clima descontraído ao arranjo do Terra Trio.

Cadenciada, no embalo da bateria jazzística que acaba de entrar elegante, com suas vassourinhas em lugar de baquetas, Áurea trabalha a passagem entre as canções, aparelhando a voz com esse traço característico da impositação das cantoras das décadas de 1930 a 1950 – as eternas divas da Era do rádio que povoavam as casas, sem que ninguém pudesse ficar indiferente a elas (Aguiar, 2010). Época, aliás, da primeira gravação da canção de Ulysses, por Dora Lopes, que data de 1953. A chamada voz metálica soma-se às notas alongadas e o uso dos *vibratos*. Como ouvimos no final do verso “é tarde demais pra chorar”, por exemplo, quando vai alongar a vogal “a”, com a clara intenção de deixá-la vibrar, ainda que com muita leveza, sublinhando a qualidade dissonante que aparece nesse trecho³³. Em suma, lança mão de uma forma de interpretação carregada em notas dramáticas, sem sacrificar a sutileza que define o seu estilo.

³² Sobre os harmônicos e sua relação com a ressonância na produção da voz cantada, retornaremos adiante no presente capítulo.

³³ frame 6: <https://tinyurl.com/jv4tzh2e>

Selecionamos o seguinte recorte da letra da canção “Baralho da vida” na interpretação de Áurea Martins, que interessa ao propósito desta pesquisa:

Mas quando a sorte virar
E você compreender, vai clamar
E eu lhe direi bem baixinho
Que é tarde demais pra chorar
Depois você vai ver o que perdeu
No baralho da vida
Quem dá as cartas sou eu

No trecho em questão, ocorre uma mudança de intenção perceptível na direção estabelecida pela harmonia, o que a voz encarna com nitidez, adicionando à entonação um efeito de dissonância – precisamente no trecho “Depois você vai ver o que perdeu”, enfatizando a presença bem demarcada da vogal ‘e’, com suas inflexões de pronúncia. Saímos, aqui, do piano e voz da canção anterior para o ambiente de um arranjo instrumental preenchido e cadenciado, onde a guitarra traz uma descontração à cena.

Escutamos o traço de seriedade – “é tarde demais pra chorar” – que encaminha para o clímax, momento de maior tensionamento da canção – com os versos “depois você vai ver o que perdeu” e o seguinte. Vale notar que, no recorte selecionado, esse caráter dissonante que a voz do canto deixa vibrar condiz com a sensação de poder experimentar na própria escuta a expressão sonora da “virada de jogo” no “baralho da vida”, quando o eu lírico denuncia que a sorte pode mudar e, se o objeto amado se arrepender, será tarde demais.

Acompanhando essa voz vibrante, ouvimos por toda a gravação o instrumental do Terra Trio, com piano, contrabaixo e bateria, ao qual vem se somar um desenho discreto de solo de guitarra, por Bilinho Teixeira. No desfecho, ouve-se novamente o som da gaita (harmônica) de Gabriel Grossi, também presente na faixa 1, que dialoga com o retorno dos versos da primeira canção do *medley*: “não faz assim/ não faça nada por mim”, e a voz do canto, enfim, fecha a canção com: “quem dá as cartas sou eu”. Forma-se, assim, uma combinação impensável e original entre as duas canções que compõem a segunda faixa de *Até sangrar*. Tanto do ponto de vista musical, quanto do sentido da letra de cada canção, nota-se a originalidade do arranjo em *medley* feito por aglutinação (e não por simples justaposição), que resulta em um produto novo, diferente das duas canções que deram origem a ele.

2.1 No rastro da fuga: o grão – música, voz, performance

Conforme o crítico de música Lorenzo Mammi (2017, p. 9) em *A fugitiva*, “a música não é propriamente uma forma”, com contornos bem definidos e uma permanência no tempo, que se pudesse apreender. Embora haja a partitura, que fornece uma escrita musical e, ainda, o registro sonoro, permitindo que a música seja, em alguma medida, mapeada, no papel ela fica reduzida a parâmetros como altura e duração e, na gravação, “o som é separado da performance, torna-se objeto, artefato”. Em suas palavras, referindo-se à música: “Foge à apreensão, e o que a linguagem verbal pode descrever é apenas o rastro dessa fuga” (Mammi, 2017, p. 9).

A presente tese parte deste pressuposto: a música resiste em se deixar capturar. Particularmente desafiador é pretender tratar da voz, uma vez que se trata também de um objeto fugidio. De acordo com a etnomusicóloga Elizabeth Travassos (2008, p. 100), “a voz escapa às apreensões parciais das várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam: fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia, fonoaudiologia, psicanálise...”. Essa multiplicidade de saberes permite, talvez, dar conta do que a voz comporta como possibilidades de enfoques e perspectivas de análise, pelos mais variados discursos, seja enquanto articulação sonora, linguagem, anatomia ou laço social – e por aí vai. O que não só não esgota o tema, como não dá conta do fenômeno vocal, propriamente dito.

Travassos (2008) resgata os esforços empreendidos por Mário de Andrade (1893-1945) para designar o que seria um canto brasileiro, com seu timbre, dicção e forma de entoar próprios. Em suas incursões pelo interior do Brasil, o modernista deparou-se com os cantadores e repentistas, vozes “inclassificáveis diante da timbração europeia” (Andrade, 1993 *apud* Travassos, 2008, p. 105). Para tentar classificar as “lindas vozes” dos cantadores de coco que encontrou no Rio Grande do Norte, era preciso afastar-se dos parâmetros normatizadores do *belcanto* europeu, que estabeleciam, por exemplo, suavização e homogeneização em determinadas colocações da voz, quando o canto popular se firma na força mesmo da terra de onde brota. Foi assim que Mário de Andrade (2015) lançou mão das sinestesias e metáforas da voz para descrever o canto do coqueiro Chico Antônio³⁴:

A voz de canto é magnífica, um bocado estragada já por noites inteiras de abuso. Mas nos dias em que Chico Antônio está “de voz” não é possível a gente imaginar timbre mais agradável. Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar. É um nasal discreto, bem doce e mordente, um nasal caju (Andrade, 2015, p. 2).

³⁴ Cf. Andrade (2015): Francisco Antônio Moreira (1904-1993) – foi embolador, coqueiro, cantador.

Assim, se podemos falar da música pelo que ela deixa no rastro de sua fuga, qual a via para se abordar a voz do canto? Como falar dos modos de cantar? “Doce e mordente”, “um nasal caju” – haveria forma mais “pé no chão” e, a um só tempo, afetiva para se definir uma voz cantada? Ainda que não haja uma ciência da voz (Zumthor, 1997, p. 11), com linguagem consensual que permitisse abordá-la de forma a esgotar os sentidos implicados no fenômeno, é preciso notar sua dimensão de extensão material, seja enquanto onda sonora que avança sobre o espaço, seja como vibração que ressoa no corpo. Torna-se, assim, inescapável, ao tentar cernir “esse jeito nosso de cantar”, trazer características tais como a firmeza, a sensualidade, o calor, mas sobretudo, o nasal, relativo à cavidade facial, espaços por onde ressoa entre o osso, a carne e a pele do rosto, a voz que vibra.

Uma investigação sobre a voz do canto em contexto brasileiro não poderia prescindir de considerar sua encarnação corpórea, tomando-a a partir desse atributo fundamental do sonoro, ou seja, por sua qualidade de matéria. Enquanto tal, ocupa um lugar no espaço, tem alcance, reverbera, toca aquele que escuta mas também a quem emite. “O som-elemento, o mais sutil e mais maleável do concreto”, define o crítico e medievalista Paul Zumthor (1997, p. 11), que se dedicou ao estudo da voz e da poesia oral, situando ainda, logo adiante, sua dimensão de “ressonância infinita que faz cantar toda matéria”. O movimento de ir e vir das ondas sonoras vocalizadas, que se estabelece dentro e fora dos corpos, entre os órgãos de emissão e de captura, é sutil, concreto, maleável e ressoa, abrindo espaço para novas significações que possam emergir do cantar da matéria.

É esse mesmo cantar da matéria que leva a atriz e dramaturga Grace Passô (2020) a falar das vozes que existem, vorazes, pelas matérias, em sua peça *Vaga carne*, de que nos servimos em epígrafe à tese. A noção da voracidade das vozes contrasta com o que elas, as vozes, podem ter de “veladas” e “veludas”, como cantou o poeta simbolista Cruz e Sousa (1900) em seu “Violões que choram”, visto que faz aparecer esse outro aspecto, o de sua agitação, inquietude, bem como o dos efeitos surpreendentes que podem provocar sobre um corpo.

O poema de Cruz e Sousa (“vozes veladas, veludas vozes”) traz ritmo e musicalidade, por meio da métrica, do uso das rimas e do emprego da figura da aliteração, mediante a repetição dos fonemas, além de empregar a sinestesia, a mistura de sensações a que um corpo dá lugar. Seu enfoque se direciona, porém, ao belo e sublime, às “harmonias dos violões que falam!”, com sua “graça ideal, amargamente, triste”. A peça de Grace Passô, por outro lado, traz um caráter de estranheza: o vidro trincado, o barulho do salto da rã, o latido de um cão, o gotejar da torneira, o som da matéria, enfim. “Não é de tudo certo, mas é

possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes. Que existem. Vorazes. Pelas matérias” (Passô, 2020, p. 20).

Tendo por eu lírico a voz de uma mulher negra que investiga sua própria fonte e seu lugar no mundo por meio de som e escuta, a autora leva às últimas consequências a dimensão sonora de um corpo e da matéria, através do *nonsense*. Trata-se de uma espécie de brincadeira que, como buscamos mostrar, faz chegar ao limite do absurdo – pela ideia de que, talvez, seja a matéria mesma invadida por vozes – e, à medida em que dá voz à própria voz, borra os limites entre o dentro e o fora, dando ao som e à voz que estranha e indaga todo o seu alcance e autonomia. O trecho de *Vaga carne* que foi citado em epígrafe à tese faz menção ao caráter de estranheza da voz, isto é, a afirmação, “no breu”, de que “vozes existem” faz alusão ao que há de estrangeiro e familiar na voz, o que pode ser ameaçador e invasivo.

Retornaremos adiante à propriedade da voz de romper os limites entre dentro e fora. Ora nos interessa pôr em relevo sua dimensão corpórea. Como foi trabalhado no capítulo anterior, a voz que canta tem um corpo e, a partir de então, nos direcionamos a pensar o corpo do som que está em jogo nesta pesquisa, com suas particularidades, a fim de situarmos, ao menos, algumas indicações que farão parte de nosso percurso.

Para abordar a voz do canto, portanto, é preciso considerar o corpo que canta. Adentramos, assim, o campo da canção³⁵ popular com suas três dimensões: texto, música e performance. A especialista em poesia oral e etnomusicologia Ruth Finnegan (2008) observa a importância de se evitar incorrer em hierarquias entre letra, melodia e performance vocal, frequentemente assimiladas, respectivamente, às dimensões de sentido, som e presença/ corpo do intérprete. Segundo a autora:

Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance (Finnegan, 2008, p. 24).

A performance tem materialidade e fornece densidade às considerações a respeito da voz do canto. Nesse sentido, a pesquisadora propõe pensar a canção como “ativação corporificada da voz humana” (Finnegan, 2008, p. 24), em oposição às perspectivas que buscam abordar a canção pelos textos predominantemente verbais, que se creem mais fidedignos do que a dita “efêmera e incapturável performance” (p. 21). Fazendo eco a Zumthor, destaca que “para analisar a palavra *cantada* precisamos entendê-la como

³⁵ Retornaremos mais detidamente ao tema da canção na segunda seção do capítulo 2.

performatizada, encenada por meio da voz – afinal, o *canto* é em si próprio entendido como um marcador de ‘performance’” (Finnegan, 2008, p. 19).

Assim, tanto a música, quanto a voz e, finalmente, a performance são objetos que têm materialidade, ainda que escapem à tentativa de captura pelo sentido, segundo o viés de uma lógica racional. Por esse motivo, buscando afastar-nos do comentário vazio, apostamos na via da descrição e das construções em torno das cenas musicais. Isso nos permitirá encontrar e extrair formulações que nos aproximem da matéria que nos anima e em torno da qual esta pesquisa se desdobra.

No artigo “O grão da voz”, Roland Barthes (2014a) procura esboçar um deslocamento perceptivo, a propósito de “uma parte da música cantada [...]: espaço (gênero) muito preciso onde *uma língua encontra uma voz*” (p. 257, grifo do autor). Assinala que, a fim de tematizá-la sem incorrer no comentário musical esvaziado, não basta lutar contra o adjetivo, é preciso, antes, “deslocar a franja de contacto (*sic*) da música e da linguagem”. Com o grão da voz, afirma Barthes, é possível dispensar o adjetivo, uma vez que “será o grão: o grão da voz, quando esta se encontra em dupla postura, em dupla produção: de língua e de música” (Barthes, 2014a, p. 257). É a isso que dirigimos a nossa atenção, a saber, ao que podemos localizar como grão da voz do canto popular, tendo como ponto de partida e horizonte o trabalho de Áurea Martins.

Dupla produção, “de língua e de música”, com efeito, em duplo sentido. Trata-se, afinal, literalmente, de uma produção de língua, e também de lábio, garganta, diafragma, e queremos aqui sublinhar a presença de um corpo que canta e escolhe cada gesto vocal envolvido em sua performance, a pronúncia, isto é, quais movimentos vai empregar, e como o fará, em seu trabalho singular de dicção – como vimos com Barthes (2014b) no capítulo anterior.

A noção de grão da voz possibilitou a Barthes situar uma vivência da linguagem pensada como uma erótica, para além de sua função de comunicar. Em *O prazer do texto*, pontua: eis o “*grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo” (Barthes, 2015, p. 77, grifo do autor).

2.2 Canção e sonoridade brasileira

Chegamos, finalmente, à terceira faixa de *Até sangrar*, composta, assim como as anteriores, no formato de *medley*, reunindo quatro canções distintas. A última faixa da cena

que ora estamos trabalhando abre com a presença marcante de Lupicínio Rodrigues (1914-1974), compositor gaúcho muito cantado e gravado por Áurea Martins. A cantora, com seu gosto particular pelas baladas, canções consideradas mais melódicas, com forte carga emocional, e o compositor, que tem a “dor de cotovelo” como essência de sua criação (Dias, 2009). Lupi, como era chamado, além de compositor, também apresentava uma relação estreita com a voz cantada, tendo ele próprio ficado conhecido por algumas de suas interpretações. Conforme a filósofa Rosa Dias (2009), que se dedicou a investigar o disco *Lupicínio e a dor de cotovelo*, de 1973, em livro que recebeu o mesmo nome:

No canto, confluência de voz, palavra e música, Lupicínio trova a dor na asa da rima, faz alquimia de seus próprios afetos: sonoriza-os, transforma-os em imagens e comunica aos outros a sua dor, que não é mais, portanto, a dor individualizada, mas a expressão coletiva de um sentimento (Dias, 2009, p. 23).

Essa passagem curta e poética traz referências que ajudam a situar o que escutamos na voz do canto, quando ela se apresenta como uma voz que ressoa. A confluência entre língua e música, dor e rima, o mistério ou a alquimia dos afetos, que consiste em transformá-los em som e imagem, de modo a, finalmente, coletivizar um sentimento até então somente individual.

Assim como as duas anteriores, a terceira faixa resulta de uma combinação entre canções distintas, agora trazendo a marca do sofrimento da traição e da perda do amor, características muito presentes na obra de Lupicínio. Abrindo com “Não sou de reclamar” (1952), escutamos a entrada do piano de Zé Maria Rocha logo após os versos entoados pela voz do canto de Áurea, rasgando o silêncio inicial:

Eu não sou de reclamar
Eu não sou
Mas o que eu estou sofrendo
É demais

A letra de Lupicínio traz a imagem da injustiça e do sofrimento pela crueldade de um amor, quando o eu lírico passa a ser visto como covarde por quem o conhece, por não querer empreender uma vingança que vá às últimas consequências. Traz essas imagens através das notas do drama e da “dor de cotovelo”, que podem ser facilmente reconhecidos na obra do compositor. Assim:

Nos lugares onde eu vou
Quem conhece quem eu sou

Diz que sou
O mais covarde dos mortais.
Se queriam que eu matasse,
O crime não compensa
Só Deus dá a sentença ao pecador

Tratando da traição e do sofrimento, mas também da aposta em uma resolução divina que recairá sobre aquele que traiu, quando enfim poderá vê-lo sofrer. É o que escutamos nos versos que seguem: “só deus dá a sentença ao pecador” e “se eu matasse não podia esperar ver algum dia as lágrimas cruéis do meu amor”. O sentimento de ter sido injustiçado vem acompanhado da segurança de que, algum dia, o troco virá. Na gravação, a voz de Áurea irrompe à frente do piano, que entra em seguida, dando-lhe margem para passear por essa letra, entre os momentos iniciais mais intensos e melancólicos, em direção ao tensionamento que se produz na conclusão de que a sentença não cabe ao eu lírico, mas à justiça divina. A imagem do sujeito cancional, visto como covarde pelo seu entorno, o qual se apresenta ao ouvinte mediante uma postura vitimizada – “o que eu estou sofrendo é demais” –, dá lugar ao esclarecimento acerca da motivação de sua espera, isto é, que possa ver algum dia “as lágrimas cruéis” daquele que, afinal, ainda é o seu amor.

Ouviremos aqui, uma vez mais, o encadeamento da canção seguinte – ambas composições de Lupicínio Rodrigues – fazer-se de forma fluida, entremeada na canção anterior. O último verso de uma abre espaço para o verso que servirá de entrada na outra, da seguinte forma:

Só Deus dá a sentença ao pecador
[...]
Há um Deus, sim, há um Deus
E esse Deus lá do céu há de ouvir minha voz

Tal passagem³⁶ se dá junto com a entrada dos demais instrumentos do Terra Trio, trazendo marcação e cadência à interpretação. A consagrada “Há um Deus” (Lupicínio Rodrigues, 1957) pega carona no clima sentimental da canção que a precede, intensificando-o. A voz cantada de Áurea se lança no brilho agudo com a melodia crescente, que tem lugar com a entrada do refrão e o apelo: “esse Deus lá do céu há de ouvir minha voz” – esticando no tempo a vogal aberta “o” para deixá-la vibrar. Segue um recorte da letra:

A minha dor é enorme
Mas eu sei que não dorme
Quem vela por nós

³⁶ frame 7: <https://tinyurl.com/yckexjvs>

[...]
 Se eles estão me traindo
 E andam fingindo
 Que é só amizade
 Hão de pagar-me bem caro
 Se eu algum dia souber a verdade

O que fazem comigo,
 Vejam que não é normal
 Justamente, falsa amiga
 Há de ser minha rival

Ouviremos nesta altura da canção o solo de saxofone soprano, por Daniela Spielmann, enxuto e bem construído em torno do tema musical, em diálogo com a voz do canto. A sonoridade desse instrumento, de timbre agudo e poderoso, cortante e de grande projeção, traz à cena a imagem da dor da traição sentida como um choro. Acolhendo a dor do eu lírico, aponta para o trágico da cena de traição e a esperança da justiça que há de vir. A voz de Áurea retorna em uma conversa com o sax: uma fala, o outro responde, costurando-se um ao outro – matérias sonoras distintas operando como fios que fazem um trançado, sobre o pano de fundo do piano robusto, do contrabaixo que surge, algo intrometido, e da pulsação constante da bateria, com o agudo suave das vassouras soando nos pratos.

A canção se encaminha para seu desfecho com o *fading* do solo de sax e a vibração dos pratos da bateria, fazendo a deixa para a entrada do violão de Bilinho Teixeira, que introduz a levada do samba canção “Até o amargo fim” (1949), de Newton Teixeira e David Nasser. Com algumas notas no piano, executando, de início, o solo temático da melodia, o eixo principal da canção se desenvolve apenas entre violão e voz, numa interpretação simples e intimista, bastante comum a esse universo do samba-canção. Ouviremos então a voz do canto passear com leveza sobre os seguintes versos:

Pelas noites que eu passei
 Sem dormir
 Esperando
 Pelos dias
 Que eu passei
 Sem viver
 Te adorando
 Pela insônia
 Pelo cansaço
 Pela infelicidade
 Pelo pranto que veio de ti
 Pelo gosto amargo da saudade

Meu amor,
 Em silêncio vais me ouvir
 Tu lembrarás de mim
 Até o amargo fim

E eu desejo apenas
 Pra teu maior castigo
 Que beijes outra boca
 Sempre a sonhar comigo
 E todo novo amor
 Relembre o amor antigo

E até o amargo fim
 Hás de lembrar de mim

Após o verso “pela insônia, pelo cansaço”, ouvimos um fraseado de baixo no violão³⁷, característico dos arranjos de samba canção, como se percebe na gravação de referência, da cantora Aracy de Almeida, de 1956. Logo adiante, o ponteio agudo se faz ouvir, em seguida ao verso “pela infelicidade”. A voz rouca do canto de Áurea entoa, em um sussurro: “meu amor, em silêncio vais me ouvir”, carregado de sentimento que evoca o castigo esperado – “tu lembrarás de mim até o amargo fim” e “que beijes outra boca sempre a sonhar comigo”. Chegando ao verso: “todo novo amor relembre o amor antigo”, em que a melodia já se fez dinâmica em direção a um acirramento da tensão e os agudos eclodem no refrão – “e até o amargo fim”, com o “e” de “até” agudo, ressonante e, finalmente, “hás de lembrar de mim”, em que retorna ao ponto de equilíbrio harmônico, resolutivo.

Queremos sublinhar, nas duas cenas musicais que abrem o disco *Até Sangrar*, o efeito de paisagem sonora criado pelos arranjos em formato de *pot-pourri*. A exuberância do cenário noturno, em que as escolhas no que diz respeito à voz do canto, e também ao repertório, transportam o ouvinte a uma experiência singular de escuta, situando-o na própria cena. “Quem dá as cartas sou eu” – diz a voz do canto.

Paisagem sonora: noção cunhada pelo escritor e compositor canadense R. Murray Schafer (2013), situada na fronteira entre os estudos da ciência acústica, da sociedade, enquanto comportamentos e afetos, e da arte, no âmbito da criação musical. Refere-se a um “campo de estudo acústico” (p. 24, tradução nossa³⁸) que pode ser isolado, podendo ser uma composição musical, um programa de rádio ou, ainda, um ambiente acústico. Ainda que possa ser isolado, tal como uma paisagem visual, seria preciso, observa o autor, criar um novo método descritivo, visto que não há, para o som, um instantâneo, tal como a fotografia é capaz de produzir. Para tanto, é preciso, em primeiro lugar, “descobrir os traços significativos” (p. 27), tendo em vista que “uma paisagem sonora consiste em acontecimentos escutados, não em objetos vistos” (p. 25).

³⁷ frame 8: <https://tinyurl.com/7un3fm87>

³⁸ Tradução nossa, assim como as passagens que seguirão da referida obra.

Qual é a relação do homem com os sons ao seu redor? E o que acontece quando esses sons mudam? Como retratar, isto é, registrar as mudanças em uma paisagem sonora através do tempo? – são algumas das perguntas levantadas por Schafer (2013) no livro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Em suas palavras, no contexto do período pós-industrial:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno está começando a habitar um mundo com um ambiente acústico radicalmente diferente de qualquer outro em que tenha vivido até então. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, alertaram muitos pesquisadores para o perigo de uma propagação indiscriminada e imperialista dessa quantidade crescente de sons cada vez mais potentes em todas as esferas da vida humana. A poluição sonora [*contaminación acústica*] é agora um problema mundial. É como se em nosso tempo a paisagem sonora mundial tivesse alcançado o ápice da vulgaridade, o que levou muitos especialistas a profetizarem a surdez universal como consequência final, caso o problema não seja rapidamente solucionado (Schafer, 2013, p. 19).

A passagem, que abre a introdução ao texto de Schafer (2013), ajuda a situar nossa questão. Partimos, assim, do entendimento de que a paisagem sonora projeta um desenho acústico e estabelece enquadramentos, inclusive para o que será considerado como significativo. Somando-se a isso o fato de que as paisagens se modificam, tornando a poluição sonora (ou contaminação acústica) um problema de nossa época, tal noção aponta para o risco de conduzir a um ensurdecimento. Nesse sentido, conforme o autor, os estudos do som, desenvolvidos concomitantemente em várias partes do mundo, acerca de temas variados, dedicam-se a investigar como cada época se relaciona com os sons que lhe são próprios.

Sobre esse ponto, vale notar a precisão e sensibilidade com que o crítico literário e pensador da modernidade Walter Benjamin (2012) descreveu os efeitos sociais e subjetivos da chegada do telefone, no início do século XX. Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin apresenta o corte, na paisagem do final do século XIX, operado pela sonoridade marcante e estridente do novo aparato de comunicação, com os efeitos produzidos dentro das casas e nas famílias.

Podemos citar, por exemplo, uma passagem em que o aparelho telefônico surge aproximado do aparelho de memória, quando o escritor menciona o eco, o ruído e os barulhos que o novo aparelho introduz: “A causa pode estar na construção do aparelho ou de minhas recordações – o certo é que, em seu eco, os ruídos das primeiras conversas telefônicas permanecem em meus ouvidos muito distintos dos de hoje. Eram barulhos noturnos. Nenhuma musa os noticiava” (Benjamin, 2012, p. 79).

Recortamos, ainda, a referência feita por Benjamin (2012) ao telefone como artefato que vem perturbar o silêncio e anunciar o novo tempo, a época moderna: “O barulho com que

soava entre as duas e as quatro da tarde, quando um colega de classe ainda queria falar comigo, era um sinal de alarme que perturbava não só a sesta de meus pais, mas também a época da história universal, no curso da qual adormeceram” (p. 79-80).

Pelo telefone, ouve-se a voz vinda de longe, uma voz poderosa:

Naqueles dias o telefone pendia, contorcido e isolado, na parede entre o baú de roupa suja e o medidor de gás, num canto do corredor dos fundos, donde seus ruídos só faziam aumentar os sobressaltos nos lares de Berlim. [...] eu ficava impiedosamente entregue à voz que ali falava. Nada havia que abrandasse o poder sinistro com que me invadia. Impotente, eu sofria, pois me roubava a noção do tempo e do dever e de meus propósitos, e, igual ao médium, que segue a voz vinda de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone (Benjamin, 2012, p. 80).

O “poder sinistro” exercido por aquela voz que falava através do aparelho ruidoso, invasivo às casas e aos corpos, fazendo aparecer uma dimensão de impotência do sujeito que, sobressaltado, se vê entregue à desorientação dos tempos modernos.

O teórico do cinema e compositor de música experimental Michel Chion (2018), apresenta uma crítica à noção de paisagem sonora, pensada enquanto totalidade organizada no espaço com base na ordenação de figura e fundo, atribuindo-a a um esforço de totalizar a experiência auditiva. A noção de *soundscape*, criada por Schafer (2013) na década de 1960, juntando a dimensão do som à paisagem (*sound + landscape*), ainda que parta de uma distinção fundamental entre som e ruído – o que nos permite aproximar-nos da pergunta sobre o que é significativo do sonoro –, recai em um esquema descritivo rudimentar, de acordo com Chion (2018, p. 23-24) no livro *Le son: ouïr, écouter, observer*. A perspectiva enfatizada pelo autor, ao contrário, parte da constatação de que é próprio dos sons que se sobreponham e venham a se fundir uns nos outros.

Uma das propriedades do som é a mistura, defende o autor, citando um verso do poema “Booz adormecido”, de Victor Hugo (1859 *apud* Chion, 2018, p. 23, tradução nossa): “A respiração de Booz que dormia / Se misturava ao rumor surdo do riacho sobre o musgo”, que faz aparecer uma camada de silêncio mesclada à própria experiência sonora do rumor, misturando-se ao ruído da respiração. Chion busca indicar, com isso, que a apresentação de um “quadro sonoro”, marcado pela simultaneidade de acontecimentos acústicos, estabelece uma exposição sucessiva no tempo, em que as superposições permanecem meramente subentendidas – já que é de se supor que existam. Há uma espécie de polifonia da cena poética que pressupõe essa tendência dos sons de se absorverem uns aos outros, o que o quadro sonoro simultâneo, evocado, inclusive, pelo aspecto visual do poema exposto na

página, quando percebido em sucessividade, ameaça apagar. É o que experimentamos como desafio em nosso esforço de descrição das cenas: trazer a polifonia própria a essa sincronia do tempo musical.

Assim, o sonoro é mistura e ao se tentar isolar a paisagem, rompe-se com isso, por um esforço esquemático. Todavia, apesar de acompanharmos a crítica de Michel Chion a Murray Schafer, apostamos que a noção de paisagem sonora pode ser muito pertinente para fins de descrição e análise e, em nosso caso, contribui para pensar a especificidade dessa ambiência em que se desenrolam as cenas musicais trabalhadas em *Até Sangrar*. Isto nos permite partir dos sons escutados em uma audição na direção de remontar um certo cenário musical do qual fazemos parte enquanto audiência, o que vai muito além de uma mera escuta, posto que se configura como uma escuta musical situada em determinado contexto temporal e espacial.

Há, portanto, variáveis que estabelecem enquadramentos delimitadores do que é audível ou não. Como vimos no capítulo anterior, parâmetros incidem sobre a dimensão do corpo da voz, não só, mas também a voz do canto, de maneira que sair do silenciamento não é efeito apenas de uma tentativa ou esforço de verbalização, mas depende de um conjunto de ações que possam intervir sobre os mecanismos de silenciamento, vigentes em determinadas direções em nosso tempo. No presente capítulo, buscamos demonstrar os condicionamentos que operam direcionando a escuta dos sons e ruídos, em função do contexto cultural, histórico e social. Foi o que vimos, por exemplo, com relação ao canto considerado “diferente” porque ruidoso, da crooner, no primeiro capítulo.

Em *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, o escritor e compositor José Miguel Wisnik (2017) trabalha o fenômeno sonoro e seus usos, através das noções de som, ruído e silêncio. Na obra, que define como “o esboço de uma história da linguagem musical” (p. 11), Wisnik demonstra tratar-se de histórias da música (no plural), e faz uma importante crítica à centralidade conferida por alguns pesquisadores à música tonal, ocidental, que condiciona a escuta a certos parâmetros, relegando o campo modal da música, das tradições pré-modernas, ao lugar da música étnica, exótica. O campo serial, das vanguardas radicais do século XX, que vai de Schoenberg à música eletrônica, não é sequer considerado como sendo música, denuncia o autor.

Wisnik (2017, p. 15) estabelece seus objetivos com a obra da seguinte maneira:

O livro não pretende enfim ‘traduzir’ o ‘sentido’ – intraduzível – da música. Ele pretende apenas se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e

antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.

O fazer musical pode ser entendido como a “extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (Wisnik, 2017, p. 29). A música surge, assim, organizada sobre um fundo de ruído. O ruído, embora esteja sempre nos rodeando, no entanto, é isolado, deixado de fora, não incluído no que é considerado significativo do sonoro.

“Os ruídos são sons que aprendemos a ignorar”, nos termos de Schafer (2013, p. 20). Um aprendizado que diz respeito antes aos efeitos de se chegar ao mundo imerso em um determinado contexto familiar e cultural, do que pelo ensino formal e consciente. Trata-se, portanto, de uma chave de leitura determinante de espaços sonoros que opera inconscientemente, tal como uma realidade dada: há um conjunto de sons que deverá ficar de fora, sem que se possa (ou deva) ouvi-los. É de se imaginar os efeitos subjetivos de uma tal constituição, que estabelece como natural um dentro e um fora, e a clínica da psicanálise indica de forma bastante clara o quanto o mecanismo da escuta perpassa circuitos mais singulares do que os estabelecidos apenas pelos enquadramentos sociais.

Como diz Wisnik (2017, p. 15), há um “limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um”, o qual está fora e dentro da história. A função do fazer musical, nesse sentido, pode ser vivida de formas as mais variadas.

Seja sobre os quadros graves de autismo, que revelam uma hipersensibilidade a tudo que soa como invasivo aos ouvidos, gerando efeito de eco, no fenômeno da ecolalia, repetição muitas vezes fora do sentido, seja em relação à clínica cotidiana das neuroses, tidas como normais, onde o mal-estar surge relacionado ao que pode ficar muito barulhento, por exemplo, em uma relação familiar, amorosa ou profissional. Uma voz que só o sujeito em sofrimento ouve e que, mesmo sabendo não vir de fora, comumente a experimenta como algo externo e do qual gostaria de poder se livrar. Seja, ainda, nas loucuras, com as vozes alucinatórias no campo das psicoses, que são marcadas por um caráter de exterioridade ao sujeito. Exemplos que ilustram o aspecto perturbador e invasivo da voz e do sonoro³⁹.

O sonoro está presente em nosso tempo de forma muito peculiar também através das vozes de inteligência artificial, robotizadas, que sintetizam a fala humana em sua dimensão de comunicação, aquela que tem sempre uma mensagem, um conteúdo a transmitir, uma resposta ou esclarecimento para “entregar”. Parecem não deixar nada de fora, tampouco trazem em si o silêncio que constitui a relação humana com o sonoro. Acontece que, como aprendemos entre

³⁹ Retornaremos à voz na psicanálise e seu viés clínico no capítulo 4.

a poesia e a psicanálise, a fala não serve para comunicar, a língua tem como função primeira a obtenção de satisfação e a música torna-se, assim, uma “via régia” – para dialogar com a definição freudiana do sonho como via régia para o inconsciente (Freud, 1900/1969) – de encontro com esse caráter fundamental da linguagem, o qual Roland Barthes (2015) nomeia de fruição/ gozo [*jouissance*]⁴⁰.

Em seu percurso, Wisnik (2017) busca indicar que a música contemporânea dá um novo lugar ao ruído (p. 28-33; p. 45), e nosso argumento aqui é o de que o canto popular, com sua simplicidade, também encontra legitimidade na presença do que poderia ser considerado ruidoso, inadequado (ou mesmo inacabado), do ponto de vista clássico, quanto ao que se considera, tradicionalmente, como belo, harmônico. Apresenta-se, em alguma medida, decomposto, e introduz a fragmentação, isto é, o inarticulado, no seio da língua. Destaca-se, assim, essa dimensão de limiar, ou de borda na qual a voz do canto se situa, em contraste com a própria noção de ruído, o qual opera como um “fundo” caótico sobre o qual a música surge regular, organizada. Assim:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção) (Wisnik, 2017, p. 32, grifo do autor).

Wisnik (2017, p. 43) chega a falar em “recalque e retorno do ruído”, aproximando o ruído do que é considerado no campo da psicanálise como o conteúdo que precisou ficar afastado, censurado do pensamento consciente, de modo a conciliar o conflito psíquico. Isso nos permite aproximar o lugar do ruído de uma problemática moral, de acordo com a perspectiva freudiana. A música, portanto, trabalha nesse limiar entre som e ruído, entre ordem e desordem, dando a ele um tratamento estético, no mesmo movimento em que permite que apareça: “*a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*” (p. 45, grifo do autor).

Neste contexto, ainda em torno da dimensão da paisagem sonora, observamos também que ela convida a nos debruçarmos sobre a relação da voz cantada com a época e os sons que lhe são próprios. Murray Schafer (2013) estabelece alguns parâmetros a serem considerados,

⁴⁰ Na tradução para o português de *O prazer do texto*, de Roland Barthes (2015), o termo *jouissance* aparece como “fruição”. Contudo, levando em conta a sua aproximação da noção de *gozo*, tal como foi desenvolvida por Lacan, a qual também foi traduzida do francês *jouissance*, usaremos esta última tradução.

no que diz respeito a esse conceito, no que tange ao que alcança o mecanismo da escuta como significativo. São eles: os sons tônicos, fundamentais, que se convertem em hábitos de escuta; os sinais que se destacam deste fundo e podem ser entendidos como mecanismos de alerta; e, finalmente, as chamadas marcas sonoras (*soundmarks*, termo derivado de *landmarks*, pontos de referência geográfica em uma paisagem), que fazem com que a vida sonora de uma dada comunidade seja única.

Podemos entender que o canto não está fora do enquadramento de uma época e tampouco pode ser plenamente assimilado a ela. Comporta em si o singular de cada voz, pela própria forma de colocação da relação entre som e sentido, voz e silêncio, assim como entre som e ruído, seja pela técnica empregada no canto, entre melodia, harmonia e ritmo, seja pelo timbre, em que os harmônicos indicam a presença do que há de silêncio e ruído na própria voz enquanto fenômeno acústico. De acordo com Wisnik (2017, p. 62): “Um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar”. Tal caráter intervalar, que o autor define como uma “configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo”⁴¹ faz com que cada som se constitua como uma multiplicidade, uma espécie de “acorde oculto”, em lugar da unidade melódica simples que alcança os ouvidos. Neste sentido, entre presença e ausência, tensão e resolução, dissonância e consonância, há um ritmo implícito a cada som.

Conforme o historiador Jairo Severiano (2008), no livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, até chegar aos tempos atuais de completa digitalização do registro sonoro, deu-se um longo processo que remonta a meados do século XIX e tem início com a invenção do fonógrafo, introduzido no Brasil pelas Casas Edison, que posteriormente foram substituídas pelo selo Odeon. Mediante esse aparato técnico de gravação mecânica, que fixa o som através da tecnologia de cilindros de cera, o som passa a ser um objeto passível de ser registrado, isolado e investigado⁴². No começo do século XX, surge o gramofone e, com ele, o mercado fonográfico. Na década de 1920, o microfone elétrico permite uma captação mais precisa da voz cantada, abrindo caminho para o surgimento da voz sussurrada e do estilo intimista na gravação e na performance musical.

Por conseguinte, as possibilidades de captação e gravação definem, estabelecem padrões e parâmetros para o som de uma determinada época. Com o desenvolvimento da tecnologia, surgem ainda outros recursos, como os envolvidos na ambiência e na

⁴¹ A harmonia é a análise dos acordes, que são constituídos por três notas, formando entre si dois intervalos. Aqui, o autor aponta o intervalo contido em uma só nota pela presença dos harmônicos, o que não chega a ser audível enquanto tal ao ouvido humano, e tampouco passa despercebido.

⁴² Cf. Pierre Schaeffer (1966), *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*.

espacialidade do som, os quais serão explorados em maior ou menor grau em cada um dos movimentos da música popular brasileira (Severiano, 2008). Há uma relação com as camadas do som e os usos do espaço para produzir reverberação, eco, retorno da voz cantada, conferir profundidade a algum instrumento, *looping* por repetição cíclica e por aí vai. Em suma, com essa breve retomada do advento do mercado fonográfico, queremos indicar que a descoberta dos recursos tecnológicos que vêm permitir a captação, fixação e registro sonoro produz transformações determinantes no cenário musical e cultural do país, sendo, ao mesmo tempo, causa e efeito dessas transformações.

Com efeito, em nossa investigação, encontramos também o caminho inverso, que merece destaque em nossas considerações. A paisagem sonora estabelecida em função dos parâmetros do contexto de uma determinada época define o canto popular que se produz nesse cenário. De maneira análoga, os usos da voz no canto a cada tempo – isto é, o que surge enquanto criação –, retraçam, reconfiguram ou, para dizer o mínimo, impõem reconfiguração ao contexto de uma determinada paisagem sonora. O canto popular, nesse sentido, é efeito, mas é também disparador de alterações dos desenhos acústicos de seu tempo.

Assim, a respeito do canto renovado de João Gilberto no contexto da bossa nova, aponta Lorenzo Mammi (2017, p. 23): “Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apoie sobre os acordes do acompanhamento. Muitas vezes, o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal”. Essa passagem, que trata da relação entre a voz do canto e o acompanhamento instrumental no arranjo de uma determinada canção, nos serve também para pensar a relação entre um certo canto e a sonoridade de sua época. Não é necessário que sejam os acordes definindo ou abrindo o espaço que será ocupado pela voz do canto. É possível que o acompanhamento apareça, assim, “pendurado no canto” e, de certa forma, condicionado (ou respondendo) a ele.

O mesmo nos parece ocorrer em relação ao canto de Áurea Martins em *Até sangrar*, especialmente na passagem que vínhamos analisando. Quando chegamos aos *medleys*, podemos notar que a voz do canto se deixa acompanhar pelo arranjo – o qual dá a direção melódica, harmônica e rítmica –, sem, no entanto, deixar de estabelecer, por sua vez, uma determinação que é da voz do canto sobre o acompanhamento instrumental. A presente cena musical nos permite localizar, portanto, a via de mão dupla em que voz e instrumentos se dirigem um ao outro, quando o canto é, ao mesmo tempo, conduzido e condutor, isto é, fonte⁴³ do movimento.

⁴³ Cf. Agamben: *fontal*, no capítulo 5.

No texto “Lupicínio esquecido?”, Augusto de Campos (2003) observa que Lupicínio Rodrigues, o compositor, “anticantor”, cantando sua própria música, antecipou as transformações radicais por que passaria a voz do canto no contexto da música popular brasileira pouco tempo depois. Os textos de suas composições exploram o que o poeta e ensaísta chamou de “uso explosivo do óbvio”⁴⁴, da vulgaridade e do lugar-comum” (Campos, 2003, p. 222), como por exemplo no verso que cita, extraído de um dos sambas-canções mais conhecidos de Lupi: “A vergonha é a herança maior que meu pai me deixou”⁴⁵. Ao contrário de outros compositores seus contemporâneos, que buscavam o rebuscado, prossegue Campos, “Lupicínio ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância, deslocada do seu contexto” (p. 222). Dessa forma, através de repertório aparentemente frágil, o compositor se dedica a virar pelo avesso a “dor de cotovelo” amorosa, o que aparece em sua composição, entre melodia e letra, mas também em sua forma de interpretar suas próprias canções, cantando.

Como destaca Rosa Dias (2009, p. 12), trata-se de, nas palavras de Lupicínio: “saber sentir com a garganta seca, mãos trêmulas, olhos úmidos, a sua, a nossa, a vossa, a universal dor de cotovelo”. E ele o faz dando lugar a um apaixonado boêmio, sujeito cancional que aparece ora ressentido, ora culpado e, com isso, “dá voz a certa marginalidade, terna e sentimental” (p. 19), descrevendo sentimentos na forma de notas musicais.

Campos (2003, p. 223) sublinha o envolvimento total de Lupicínio Rodrigues em suas interpretações. Na terminologia do autor, trata-se de uma intervenção “verbivocomusical”, isto é, de ajuste fino entre a voz, a maneira de cantar e as letras, resultando em um composto final, que não pode ser tomado isoladamente sem perdas. Em suas análises da voz do canto na canção popular, o pesquisador Leonardo Davino (2024) fala na “vocoperformance”, da mesma forma, aceitando o desafio de tentar falar do que escapa, pelo que se captura, a partir desse incapturável da performance vocal. Em suas palavras: “Quem canta precisa encontrar a entonação eficaz, justa, adequada para dizer (voz) o que diz (texto)”⁴⁶ (p. 10), enfatizando o caráter expressivo do gesto de entoar, com seu papel decisivo no surgimento da canção enquanto tal.

Dias (2009, p. 18) chega a se questionar: como analisar a “obra de um músico-poeta cujas rimas dos versos trazem pedaços do seu coração, sem desfigurar tudo aquilo que veio de

⁴⁴ O que o poeta irá aproximar do “óbvio ululante” de Nelson Rodrigues (Campos, 2003, p. 221-222).

⁴⁵ Referência à canção “Vingança” (1952), que parece conter traços autobiográficos e fez sucesso na voz da cantora Linda Batista.

⁴⁶ Tal passagem faz ressoar Lacan (1972/2003), em “O aturrito”: que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve. Isto é, há o dito, o dizer e o que, disso, se ouve.

um coração magoado?”. Fazemos coro a esse cuidado que a autora declara ter, em função da delicadeza que inspira um objeto de tamanha grandeza e profundidade. O *Até sangrar* de Áurea Martins é também, em alguma medida, o lugar da dor de cotovelo⁴⁷, voz desnuda que encarna toda essa complexidade do sentir, do envolvimento total com a performance, tendo a simplicidade como operador, em contraste com uma perspectiva intelectualizada e glamourizada do artista, muito especialmente, a figura do cantor ou da cantora.

Vale notar, ainda com Dias (2009), sobre Lupicínio: “Afirmou o amor, mesmo rimando com dor, e se colocou a contrapelo das grandes depreciações que os sistemas de pensamento, os mais diversos, empregam para rebaixar a paixão amorosa” (p. 18).

Ao levar adiante um tal empreendimento de análise, para além do inegável desafio que representa, permite-se que apareça, com alguma clareza, a dimensão de escolha de cada gesto implicado em uma determinada performance. Longe de pretender esgotar os sentidos possíveis, uma análise estabelece, portanto, que haja sentidos, ou seja, o pressuposto de que o artista lança mão dos recursos de que dispõe, os quais envolvem o aparato tecnológico, bem como os recursos subjetivos, anatômicos, fisiológicos, afetivos, estilísticos, além da esfera coletiva, que também fala através dele.

O trecho que reproduzimos abaixo, de Augusto de Campos (2003), parece reunir algumas das principais características do canto de Lupicínio, as quais constituem em nossa perspectiva uma forma efetiva de ilustrar a voz do canto como tal:

Antes que João Gilberto inaugurasse um estilo novo de interpretação, o canto como fala, contraposto ao estilo operístico do cantor-de-grande-voz, que predominava até então, Lupicínio, sem que ninguém percebesse, [...] apareceu com sua interpretação de voz mansa e não-empostada – só levemente embargada – que transmitia como nenhuma outra os temas do ressentimento e da dor amorosa, sem agudos e sem trinados. Àquela altura, apresentavam-no quase que pedindo desculpas – ficasse claro que não se tratava de um cantor – mas, na verdade, o que Lupicínio esboçava já, intuitivamente, levado apenas pela fidelidade ao seu pensamento bruto, era a ruptura com um formulário vocal alienante, que só valorizava o estrelismo do cantor em detrimento da experiência da música e do texto. Mais tarde, com uma utilização já totalmente consciente, e ainda mais funcional e instrumental da voz, João Gilberto abria o caminho para a liberação de grandes intérpretes, cantores de voz pequena ou de nenhuma voz, segundo os padrões tradicionais, como Nara Leão, Astrud Gilberto, Edu Lobo, Chico Buarque de Hollanda e muitos outros que descobriram uma personalidade vocal acima e à margem dos receituários do *bel canto*, como antes o haviam feito Noel Rosa e Mário Reis (Campos, 2003, p. 223-224, grifo do autor).

⁴⁷ Como refere Lucia Neves (2017, p. 189), a cantora é tida como “profunda conhecedora da dor de cotovelo que caracteriza o samba-canção” pelo crítico Carlos Calado, por exemplo, em matéria no jornal Folha de S. Paulo, em 25 de fevereiro de 2011. Conforme relatou a própria cantora a Ricardo Santhiago (2009, p. 237), muitas pessoas estranharam o *Até Sangrar* quando foi lançado porque estavam acostumadas a vê-la cantar samba na noite, mas a “sua praia” é essa mesma que está no repertório do disco: as baladas, “baladonas”, como diz, em que pode entrar no personagem dramático, o que mais a agrada.

Assim, ao considerarmos o canto na bossa nova como uma espécie de *soundmark* de uma comunidade musical característica da época, nos termos de Murray Schafer (2013), estamos sublinhando seu caráter transgressor em relação a um tal “formulário vocal alienante”, de um canto excessivamente projetado, sem espaço para a sutileza envolvida no processo de escuta. Os parâmetros do *belcanto* europeu, como já foi indicado, não dão conta de características tão fundamentais ao canto popular brasileiro, como a aproximação e oscilação entre canto e fala.

Entre diversas grandes vozes que marcaram a história de nossa música popular, vale destacar o “canto coloquial” de Mário Reis, como descrito por Severiano (2008, p. 112):

Acreditando que a maneira certa de cantar exigia uma aproximação da língua falada – o que representa o oposto à eloquência do *bel canto* – e utilizando ao máximo sua apurada musicalidade, sua dicção impecável e seu perfeito domínio sobre a divisão do fraseado musical, Mario desenvolveu uma técnica de interpretação que revolucionou nossa maneira de cantar. Suas gravações, especialmente da fase inicial da carreira, passam uma impressão de extrema leveza, como se ele cantasse sorrindo. Era o canto coloquial, quase falado, que, praticado por um jovem aristocrata, abria ao samba, então em fase de afirmação, boas possibilidades de aceitação pela classe média e até por parte da alta sociedade.

Charles Perrone (2008), estudioso da poética da canção brasileira, no livro *Letras e letras da mpb*, explora diversas referências feitas à poesia da canção brasileira na crítica literária e cultural recente para demonstrar a significativa relação que há entre os domínios da música popular e da literatura brasileira. Embora se possa falar em uma poesia da canção, o autor defende a importância de se levar em conta as “características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais, para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto” (p. 24). Um texto criado com a finalidade de ser cantado deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido, de modo que a dimensão da performance se coloca como aspecto primordial de uma análise, considerando-se que as “letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical” (p. 23). Nesse sentido, é preciso ter cuidado para não incorrer em um reducionismo que faria equivalerem as duas matérias.

No artigo “Cancionistas invisíveis”⁴⁸, o músico e linguista Luiz Tatit (2006) observa que “ser um bom músico ou um bom poeta não é requisito para ser um bom cancionista. Há um ‘artesanato’ específico para se criar boas relações entre melodia e letra”. O autor afirma

⁴⁸ “Cancionistas invisíveis”. In: Revista Cult, nº 105, Ano 9, 2006, p. 54-58. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/cancionistas-invisiveis/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2026.

considerar a canção não como gênero musical, mas como classe de linguagem, que coexiste com a música, a literatura e demais linguagens das artes. O cancionista, pontua, é aquele que converte a fala em canto. Dessa forma, podemos considerar como canção “tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra”. Esse entoar, inflexão melódica envolvida no canto, extrapola a fórmula do som acrescido de sentido, da montagem de melodia e letra. Assim, para empreender uma análise do texto musical, partimos do pressuposto de que a canção é mais do que o encontro do som da melodia com o sentido que a letra veicula, de maneira que as inflexões do modo de cantar também devem ser tomadas como significativas, enquanto marcações de performance.

Sobre o canto aproximado da língua falada, nas palavras de Tatit (2021, p. 43): “Esse é o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre canto e fala”. O pesquisador da canção cita o exemplo do samba de breque, desde os primeiros tempos de nossa música popular, em que “nunca a fala é só fala e nem o canto é só canto”. Há uma presença simultânea dos dois elementos e, mais do que uma aproximação, percebe-se a oscilação, alternância ou, mesmo, concomitância entre os dois registros orais.

Oscilação entre canto e fala, musicalização da oralidade, sonoridade participando da construção de sentidos e a possibilidade de registro – são alguns dos elementos destacados por Luiz Tatit como aspectos centrais da canção como classe de linguagem. Assim:

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia a dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada⁴⁹ (Tatit, 2021, p. 70).

Tatit (2021, p. 69) observa haver um “modo de dizer cancional” específico para cada um dos gêneros que situa no espectro da canção popular, a saber: seresta, samba canção, samba samba, samba carnaval e marchinha. Nesse sentido, defende que as grandes elaborações musicais instruem um “modo de dizer”, assim como o fez a bossa nova, mais tarde.

⁴⁹ A canção como “a porção da fala que merece ser gravada” faz pensar em um paralelo com uma sessão de análise, em que a fala torna-se uma forma de registrar algo que pulsa no corpo, para além dela.

O universo da canção se caracteriza, assim, por um princípio entoativo, ao mesmo tempo, simples e complexo. Nas palavras do autor:

Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial (Tatit, 2021, p. 72).

Há, portanto, uma matriz entoativa subjacente à canção, formada pela junção entre letra e melodia em uma unidade expressiva que tem duração. “Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no ‘eu lírico’, a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete, por intermédio da voz” (Tatit, 2021, p. 75).

Surgem assim, da criação dos cancionistas, os personagens, assumidos pelos intérpretes, definidos pela própria entoação, tendo a voz uma função central para a obtenção desse efeito. Voz, não sem um modo de dizer, que está relacionado à posição enunciativa. Destaca Tatit (2021, p. 76): “Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador”.

2.3 À escuta: o sentido ressoa

A canção que encerra, enfim, a terceira faixa do disco *Até sangrar* é “Ocultei”, de Ary Barroso (1903-1964). Percebemos as notas agudas do violão que sinalizam a mudança, indicando a nova melodia que se insinua, além das frases de baixo que entram em cena com mais corpo e volume, o que contribui para deixar aparecer, por contraste, uma face de silêncio na voz⁵⁰. Há uma mudança de registro do canto, que passa a ocupar uma região mais grave – vamos chamá-la de porão da voz: lugar introspectivo, profundo e, possivelmente, oculto –, o que na voz do canto pressupõe colocar a trabalho a chamada “voz de peito” (Lehmann, 1984), isto é, de menor brilho ressonante. A voz de cantora contralto de Áurea Martins, com grande extensão de notas, tanto graves quanto agudas, portanto, de grande tessitura, nesse momento fica evidenciada.

A transição entre as canções se dá por um corte na canção precedente – não abrupto, mas ainda assim, um corte – e uma entrada inventiva na canção seguinte. Por mais que o clima da ambiência sonora, o campo semântico e o sentido das letras dialoguem entre si, com

⁵⁰ frame 9: <https://tinyurl.com/9jyarfv5>

as imagens do castigo e da vingança ou troco, há uma alteração no arranjo musical, que se faz necessária para acomodar cada uma dessas transições. A canção anterior retorna ao verso que situa o objeto amado em posição de escuta e a partir daí constrói a passagem para a entrada da nova música, da seguinte maneira:

Meu amor,
Em silêncio vais me ouvir

[...]

Ocultei
Um sofrimento de morte
Temendo a sorte
Do grande amor que te dei
Procurei
Não perturbar nossa vida
Que era florida
Como a princípio sonhei

O arranjo simples da passagem permanece após a entrada na canção de Ary Barroso, agora com a presença dos demais instrumentos, além do violão: piano, baixo e bateria, com presenças bem marcantes, portanto, com balanço mais cadenciado do que a canção anterior. Ouviremos nos trechos “temendo a sorte” e “que era florida”, uma frase descendente no violão – tchan tchan tchan⁵¹ – que conduz uma inflexão semântica, marcando uma diferença de momento na letra; assim como o piano faz uma pequena firula de notas mais agudas que dá brilho e um certo mistério, após “Ocultei”, no início, e “Procurei”, logo adiante. Ao pronunciar a palavra do início do verso “procurei não perturbar nossa vida”, é possível perceber que a voz rouca do canto não produz um som, embora se possa escutar o ar que sai por um sussurro grave, gerando um efeito estilístico, como uma alteração da textura da voz. Ao invés de se buscar apagar esse efeito, tomando-o por um erro, ele é mantido, incorporado pela força que traz ao canto e, conseqüentemente, à interpretação da canção, enfatizando que o resultado desejado não é o de uma retidão que se poderia esperar, em conformidade com uma ideia clássica de simetria. É a isso também que atribuímos a hipótese de que estamos diante de uma paisagem sonora muito específica, na qual um ruído pode ser tomado como significativo e esta perspectiva nos remete à voz do canto em sua vertente de *crooner*. Um contexto em que cabe o ruído, partindo da premissa de que toda voz traz em si o ruidoso. Seguindo com a canção de Ary Barroso:

⁵¹ frame 10: <https://tinyurl.com/2xjescjz>

Hoje, porém,
 Abri as portas do destino
 Mandeí andar o amor
 Um mero clandestino
 Encerreí
 Um episódio funesto
 Agora detesto
 Aquele a quem tanto amei

O verso “hoje, porém, abri as portas do destino” instaura um novo momento da canção: a voz do canto traduzindo em seu entoar o que a escrita musical estabelece enquanto função harmônica, isto é, a entrada em uma nova parte da composição, que desloca a sua tonalidade em relação à parte anterior. Ouvimos, então, a voz que sai do porão para os agudos, pois não é mais tempo para o eu lírico ocultar e decide encerrar “o episódio funesto”. Quando mandou “andar o amor, um mero clandestino”, passagem em que a estrutura melódica se articula, pela emissão vocal do “i” de clandestino, que se estende em duração no tempo, esgarçando a sonoridade aguda da melodia, ao tensionamento que a letra nos apresenta em igual medida⁵².

Chegamos, assim, ao refrão também em uma região aguda da emissão vocal e vocálica, no verso “o meu mais ardente desejo”, já que é pelas vogais que os agudos se fazem sentir, vibrando a coluna de ar projetada e emitida pela voz do canto. Pela letra, somos conduzidos uma vez mais ao lugar do castigo e da punição ao outro amoroso pelo sofrimento que causou, com uma referência à presença divina – seja no lugar daquele que fará a justiça, seja enquanto aquele que tudo vê. Uma vez mais, vamos observar, no movimento de conclusão da faixa, o retorno, do refrão de “Ocultei”, ao mote de “Até o amargo fim” – canção anterior no arranjo em *pot-pourri* –, da seguinte forma:

O meu mais ardente desejo,
 Que Deus me perdoe o pecado,
 É que outra mulher a teu lado
 Te mate na hora de um beijo
 E até o amargo fim
 Hás de lembrar de mim

A voz de Áurea passeia entre as diferentes canções que compõem cada uma das três faixas iniciais do disco. Há uma conversa entre elas, compostas, cada uma, por diferentes canções arranjadas entre si, de formas bastante originais.

O formato de *medley*, improvável e imprevisível, uma vez que as combinações entre as canções são as mais variadas, e inventivo, já que a forma pela qual se dá essa combinação

⁵² frame 11: <https://tinyurl.com/4djzu3he>

renova as canções, juntando-as uma na outra, não só em sequência, como em um *pot-pourri*, mas misturando uma música na outra em um movimento de ir e vir⁵³. Com efeito, mais do que justapostas em série, apresentam-se entrelaçadas uma na outra, deixando aparecer um jogo entre a voz do canto e o sentido melódico e semântico das canções. No *medley*, o sentido ressoa para além da letra, reverberando o que o som oculta e revela em suas costuras. A proposta dos arranjos emendados faz ecoar a paisagem da cena noturna, ambiente em que a voz do canto aparece em cena no piano bar enfumaçado.

A cena que intitulamos “Quem dá as cartas sou eu” visa, portanto, apresentar um corpo sonoro brasileiro em sua especificidade, o que o disco *Até sangrar* permite *entreouvir*, com sua cor e textura próprias. Que som é esse? Qual é o corpo do som da canção popular brasileira, que escutamos em *Até sangrar* e através do canto de Áurea Martins? – é o que essa investigação pretende cernir, entre letra, melodia, ritmo e performance.

Tendo abordado o binômio som-ruído na seção anterior a esta, do presente capítulo, encontraremos ainda em nosso caminho os pares som-silêncio e som-sentido, como duas vias que nos permitirão situar nossas bases para um estudo sobre a sonoridade brasileira.

Trabalhando a relação entre som e movimento, o compositor e pesquisador de música eletroacústica Flo Menezes (2003) afirma que, do ponto de vista do fenômeno acústico, não existe silêncio. Em pesquisa sobre o universo sonoro, desenvolvida no livro *A acústica musical em palavras e sons*, o autor indica que há uma “dupla lei inexorável: *sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som*” (p. 19, grifo do autor), quer sejam eles percebidos ou não pela audição humana. Nesse sentido, prossegue, a escuta consiste em um ato concreto, porém de alto grau de abstração, partindo do princípio de que o movimento das moléculas é contínuo, de modo que a produção de sons é, por conseguinte, constante e ininterrupta. Em suas palavras:

A rigor, *não existe silêncio*, como bem afirmara certa vez John Cage, em época agora já bem mais próxima da nossa. O silêncio, tal como o conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição (Menezes, 2003, p. 19, grifo do autor).

Poderíamos extrapolar essa afirmação concreta acerca do fenômeno acústico para o campo metafórico, com o entendimento de que a escuta não é um mecanismo dado, universal e natural. Se, a rigor, o silêncio não existe, mas a percepção humana estabelece silêncios e

⁵³ Cf. Anexo C: Troca pessoal por email com Zé Maria, sobre *pot-pourris* e *medleys*.

ruídos, como distintos do som a ser tomado como significativo na música, por exemplo, há um processo de constituição e, portanto, a escuta deve ser tomada como processo ativo. No que diz respeito à linguagem humana, é preciso situar aí as particularidades socioculturais e, ainda, a dimensão mais radical da singularidade e dos elementos subjetivos que concorrem para que alguém esteja em uma posição de escuta.

O conhecido experimento de John Cage⁵⁴, a “peça silenciosa” 4’33” (1953/2022) que faz aparecer o barulho do silêncio e tem por objetivo promover uma “escuta do mundo”, também é citado por Wisnik (2017, p. 20-21, grifo do autor):

Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/ receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso).

Sendo assim, é preciso situar o caráter ruidoso do silêncio. O seu “barulhismo”. Se, do ponto de vista acústico, não há silêncio, do ponto de vista subjetivo tampouco. Como sublinha Wisnik, a todo momento se está sendo atingido pelos sons, se não de fora, certamente os de dentro do corpo⁵⁵, sons que aprendemos a desconsiderar como insignificantes, para alívio das nossas próprias possibilidades de responder aos estímulos, que seriam levadas ao limite caso fossem instados a interpretar e reagir a cada excitação que atingisse o organismo, de dentro ou de fora. Que não haja silêncio, por outro lado, isto não quer dizer que o som seja uma presença contínua, pois trata-se de uma dinâmica de relação entre presença e ausência:

[...] pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões). Sem esse lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio (Wisnik, 2017, p. 20).

Acerca do par som-sentido e, no outro polo, em relação ao enquadre estabelecido pela paisagem sonora, nos aproximamos, portanto, da noção de escuta, com toda a especificidade e

⁵⁴ Cf. Chico Dub, curador e idealizador da exposição “Virada sônica: a escalada do som na arte contemporânea”, SP: Farol Santander, 2024.

⁵⁵ Também nesta direção, em “Mal-estar na civilização”, Freud (1930 [1929], p. 95, 105) situa o corpo como uma fonte de sofrimento, sendo experimentado pelo eu como um Outro exterior.

a radicalidade que ela estabelece, até mesmo pela problematização que faz aparecer acerca dos limites entre o dentro e o fora do corpo.

Murray Schafer (2013, p. 30) aponta: “O ouvido é uma forma de tato à distância e o íntimo devém social a cada vez que a gente se reúne para escutar algo”. Trata-se, assim, de um sentido extraordinário, que permite que a audição e o tato se encontrem. Entretanto, adverte Wisnik (2017, p. 30), por mais nítido que possa ser, o som é um objeto invisível e impalpável: “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão”. A escuta subverte a topologia do dentro e fora: encontro do tato com a audição, remete a algo que não pode ser tocado, mas inquestionavelmente toca.

Em seu livro *À escuta*, o filósofo Jean-Luc Nancy (2013) aborda a dimensão sonora da experiência humana, denunciando que o saber filosófico sempre se ocupou, predominantemente, do que se apresenta à vista. Não à toa, noções como forma, ideia, quadro, representação e fenômeno estão mais presentes na tradição do que termos como ressonância, ruído, tom ou timbre, que remetem ao campo do audível. O que faz com que o suporte sensorial da presença visual seja privilegiado em relação ao da penetração acústica? – questiona o autor, fazendo ecoar uma inquietação que nos anima no percurso desta pesquisa.

Para avançar em sua investigação e discutir se a escuta pode ser objeto de estudo para a filosofia, Nancy (2013) parte da distinção das acepções do verbo “escutar” que, em francês, traduz-se nos verbos *écouter* e *entendre* – ambos referidos ao sentido da audição. Escutar [*écouter*] provém do latim *auscultare*, que indica uma tensão e uma mobilidade da orelha em direção a alguma coisa, “prestar ouvidos”, ao passo que escutar [*entendre*] remete a *intendere*, isto é, tender para, indicando que é a tensão que atinge a orelha. Há, portanto, uma diferença que se estabelece quanto ao deslocamento ou à atitude de se deslocar, quando um som atinge o aparelho auditivo.

Em toda ordem sensorial, ocorre uma inquietação e a produção de uma passagem do sentido sensível ao sentido sensato, da natureza simples ao estado tenso, como ocorre, por exemplo, entre o olhar e a visão. Entretanto, como assinala Nancy (2013), no caso da escuta, há uma relação muito particular do par auditivo com o sentido inteligível, que podemos ler como uma particularidade da relação entre o som e o sentido. Em outras palavras, “é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que além disso ressoe” (Nancy, 2013, p. 163). A voz, ou o som, que atinge um corpo pelo sentido da audição, isto é, pela percepção auditiva, tem a característica de ressoar, de ser fluida, líquida e de entranhar sem barreiras. O audível, portanto, não se restringe às frequências e

ondas sonoras que atingem o aparelho auditivo e se traduzem por alguma significação. Tendo os ouvidos como suporte, a escuta não está restrita a eles – é do corpo, da pele.

Segundo Nancy (2013, p. 163), “a escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo em que o som e o sentido se misturam, ressoando um no outro, ou um pelo outro. (O que significa que [...] se o sentido é buscado no som, o som, por sua vez, enquanto ressonância, é também buscado no sentido.)”. Indagamos, assim, se essa imbricação entre som e sentido – quando tomada a partir da suposição de que uma parcela da experiência humana ressoa, mais do que se torna *logos* – daria ao registro sonoro uma espécie de privilégio no que diz respeito ao corpo, ou ao que não se esgota enquanto sentido sensato. Até porque, ainda de acordo com o filósofo: “Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem [...]” (Nancy, 2013, p. 163).

Como foi discutido no capítulo anterior com a escritora Anne Carson (2020), a voz tem gênero e, na história do pensamento ocidental, o estereótipo feminino ficou atrelado à desordem e ao monstruoso. Coube à ordem patriarcal impedir a continuidade entre o dentro e o fora que a voz – em particular, a voz feminina – potencialmente encarna. Resulta da virtude masculina da *sophrosyne* ou autocontrole, essa capacidade de controlar as emoções, que busca então obstruir a continuidade direta dentro-fora, repugnante para sua natureza. “O homem interrompe a continuidade ao interpor o *logos* – cuja censura mais importante é o som da articulação racional” (p. 128).

Desse modo, a autora situa o sentido inteligível, centrado no *logos* racional, como podendo censurar e produzir uma barra sobre esse mecanismo tipicamente feminino de “colocar para fora” o que está do lado de dentro. Como temos visto, esta topologia é mais complexa do que um simples dentro *versus* fora. Em todo caso, o acento recai sobre a oposição entre a racionalidade masculina e a suposta ausência de censura moral do lado feminino, que deixaria as mulheres em situação vulnerável, de exposição e nudez diante do outro, de modo que caberia ao homem o compromisso cívico de controlar por elas os sons que produzem. E isso se daria não por uma barra ou censura propriamente dita, verbal – ao menos, não necessariamente por essa via –, nem tampouco pelo esforço consciente de se afastar um determinado conteúdo, mas por uma lógica entranhada na própria produção de som e de voz. Trata-se, afinal, do “som da articulação racional”, nas palavras da autora. À continuidade dentro-fora feminina, emocional, irracional, tagarela, o homem interpõe o seu *logos* racional, comedido e articulado, para usar o termo freudiano: superegóico⁵⁶.

⁵⁶ Cf. Freud (1923), “O ego e o id”.

A psicanálise, surgindo no final do século XIX, início do século XX, não escapa de tais enquadramentos estereotipados das posições masculina e feminina, tendo sido, também ela, tributária de alguns dos pilares dos mecanismos de ordenação patriarcal. Contudo, é preciso dizer que as pesquisas clínicas no campo da psicanálise não ficam estagnadas em um tempo passado e tais problematizações levantadas pelos movimentos feministas são escutadas e trabalhadas à medida em que o debate se impõe como pertinente. Ademais, coube à psicanálise a própria problematização do pensamento racional como submetido ao conflito psíquico, quando se depara com a censura moral representada no psiquismo pela instância do *supereu*. Considerando-se a existência de uma atividade psíquica inconsciente, estabelece que a divisão psíquica e a existência de tal parte “irracional” valeria para todo ser falante, não só para as mulheres, mas também para aqueles bastiões da racionalidade.

Quando menciona a catarse, o canto que buscava limpar a cidade, Carson (2020) traz a perspectiva ambivalente em relação ao papel social das mulheres na Grécia antiga. Ao mesmo tempo em que se tornam uma espécie de “memória coletiva das coisas indizíveis”, passam também a ser as responsáveis por “descarregar as coisas indizíveis da cidade”. Desse modo, a perspectiva monstruosa poderia também ser revestida de uma esperança, o som feminino visto como impureza e também como meio de purificação. De maneira análoga, talvez se possa dizer que a psicanálise freudiana aponta para o que há de assustador na posição feminina, com as mulheres que, efetivamente, abrem a boca, deixando aparecer a própria sexualidade que se quer afastada e, ao mesmo tempo, indicam o caminho para a psicanálise como “cura pela fala” e também para esse lugar desconhecido, passível de provocar o horror, que habita todo ser falante. É irracional e grita, tem corpo, está vivo e ressoa.

A dimensão da ressonância deixa aparecer a relação muito particular que há no registro sonoro, entre sentido sensível e sentido sensato. Para dizer de outro modo, o som, a voz e o canto não se reduzem ao que neles se traduz por um sentido inteligível, ao contrário, há um resto, ou um excesso, atrelado ao efeito que produzem em termos de ressonância, que implica o corpo na equação física das ondas sonoras. Tal efeito está relacionado, como buscamos demonstrar, com a presença do ruído. Para além de ser *logos*, o sentido ressoa.

Escutamos no canto de Áurea: a voz está no limite, na beira do sentido, para dar uma ideia de iminência, extremidade. Nem dentro, nem muito menos fora dele, mas no limiar e, por esse motivo, cabe pensá-la nesse ponto de encontro e desencontro entre os campos da psicanálise, da literatura e da música. Assim como pensamos a operação do psicanalista mediante a intervenção, a interpretação e o corte, o poeta traz à cena a prosódia, o ritmo e o corpo da performance, e o canto, por sua vez, situa ainda a dimensão de intenção, o entoar e o

sopro. Cada uma dessas operações – não exclusivas ou excludentes –, em seu trabalho com a voz e o silêncio, nos ensina sobre o caráter sutil e as nuances deste objeto. O recurso da combinação entre as canções, tal como empregado na cena sobre a qual estamos trabalhando, favorece a escuta desse jogo de deslocamento do sentido que produz uma quebra de expectativa.

Há um dado biográfico acerca de Áurea Martins que é digno de nota. Seu nome de batismo, Áldima Pereira dos Santos, foi escolhido pela avó que tocava banjo e traz semelhança com a sonoridade do verbo “ouvir” em latim, na primeira pessoa do plural: “nós ouvimos” (*audimus*). De família musical autodidata, recebeu sua nomeação artística por Mário Lago e Paulo Gracindo, quando foi ao programa que comandavam juntos na Rádio Nacional, na década de 1960: Áurea, referindo-se ao adjetivo “de ouro”, por seu grande sorriso brilhante, e Martins, por semelhança com um ator conhecido na época.

Áurea refere ter descoberto recentemente a proximidade de seu nome de batismo que foi escolhido pela avó com a raiz de “ouvimos” no latim, demonstrando surpresa pela coincidência (Santhiago, 2009). Vamos acompanhá-la, indicando que, mais do que mero acaso, há ali alguém que sabe ouvir e transmitir, contagiando outros ouvidos com seu canto. Trata-se, de fato, do verbo conjugado no plural “nós ouvimos”, enquanto efeito do que pode uma voz produzir a partir de sua própria pesquisa e entusiasmo com a música e o canto popular brasileiro.

Poderemos nomear esse movimento de ressonância? – indagamos. Da metáfora acústica para os corpos vibrando juntos, apostamos que sim. Conforme Wisnik (2017, p. 20): “Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho”. Fugaz e certo.

No livro intitulado *Ressonâncias, vibrações por simpatia e frequências de insurgência*, o pesquisador e músico experimental Tato Taborde (2021, p. 12) empreende uma “jornada em busca do que irradia e transita entre o afetar e o ser afetado”. Isto porque, à diferença do sentido de ressonância para a física, qual seja, o “enlace vibratório de dois ou mais corpos afinados na mesma frequência” (p. 11), quando no campo das relações interpessoais, o termo refere-se às relações responsivas entre o sujeito e o mundo, afetando e sendo afetados em reciprocidade. A obra visa, então, rastrear não a superfície que vibra, mas os efeitos das forças que emanam dos núcleos de corpos afetados.

Trazendo para a experiência atual, pode-se dizer que vivemos tempos de destituição da palavra e de certa mortificação nas relações sociais. Nesse contexto, afirmar a potência do vivo – e o que é vivo, vibra – é também opor resistência a esse processo em curso.

No universo sonoro, a ressonância é o que nos permite romper com a exigência de sentido, abrindo para a dimensão da materialidade e permitindo até mesmo, no limite, falar em algo como o som das coisas, no encontro do ar com a matéria, o que gera vibração. Interessa-nos desdobrar nossa leitura sobre a escuta na direção de uma pergunta acerca da relação desta com a ressonância.

Como buscamos indicar no capítulo anterior, a ressonância, ou vibração por simpatia, “por afinidade de frequências, acústicas e de afetos” (Taborda, 2021, p. 19), não é um princípio abstrato, como pode parecer. Com efeito, o texto de Taborda está “profundamente encarnado no tempo em que é escrito, fazendo desse tempo um campo de experimentação” e tendo a ressonância como bússola que pode apontar caminhos de saída da névoa espessa. Por névoa espessa⁵⁷, o autor se refere ao contexto de âmbito planetário, em que práticas de cuidado e acolhimento vão sendo sistematicamente desmontadas, dando lugar a práticas de abafamento das singularidades. O autor coloca as seguintes perguntas, como mote de sua investigação: “Como escapar à paralisia diante da baixa visibilidade e seguir em movimento quando não se enxerga mais o caminho? Que modos de relação em uma esfera micropolítica de ação podem criar movimentos de escape à asfixia por essa ‘névoa tóxica’?” (Taborda, 2021, p. 20).

Tendo o princípio da ressonância como um norteador que pode servir de índice para se pensar a qualidade vibrátil das relações, Taborda propõe um deslocamento da matéria à metáfora. Partindo do campo da física, extrapolar para a experiência entre corpos de linguagem. Em suas palavras, “um fio de Ariadne que possa nos guiar para fora do labirinto de relações mudas e dispositivos abafadores que nos atingem em ondas, inoculando nos corpos que vibram por simpatia uma certa imunidade às paixões tristes que essas ondas produzem” (Taborda, 2021, p. 26).

Só ressoa em um corpo a frequência que já o habita⁵⁸, isto é, só interessa e desperta um corpo o que já lhe era próprio – eis o princípio da vibração por simpatia. Conforme Taborda (2021, p. 66, grifo do autor):

⁵⁷ Cf. Paul B. Preciado, em prefácio a “Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada”, de Suely Rolnik (2018).

⁵⁸ Quanto a esse aspecto, a ressonância por Taborda remete à *Nota azul*, de Alain-Didier Weill (1997), ao qual retornaremos no capítulo 4.

Se um corpo ressoa outro é porque a frequência do primeiro já habita o segundo em repouso, e contra isso não há anticorpos, defesa ou imunidade. Ressonância é afecção irresistível, conjunção vibrátil, disposição de *comover* e ser *comovido*, do latim *co-movere*, mover com, mover junto; é deixar-se arrebatar pela identificação de que a frequência de um corpo externo corresponde à sua própria, presente em latência.

Partir da ressonância como bússola ou princípio norteador, por consequência, implica em uma consideração da dimensão do coletivo, de um “nós” em questão na experiência singular. O comover, essa conjunção vibrátil que o sonoro é capaz de produzir, tem ainda o efeito de despertar os corpos de suas individualidades isoladas, vivificando-os. Desta forma:

Uma palavra, sonoridade ou conceito lançado ao ar eventualmente encontra em algum corpo semiadormecido corda de igual frequência que ressoa, dando-se a ver numa sobranceira que levanta, num olhar vago que se acende, num corpo que se endireita na cadeira ou se inclina levemente para frente. Gestos corporais sutis que sinalizam a instauração repentina da atividade vibrátil (...). Ao mesmo tempo, a percepção de um despertar que se dá a ver em cintilância me afeta em tempo real e reforça minha própria disposição para continuar vibrando (Taborda, 2021, p. 54).

Diremos, enfim, com Taborda, que um tal despertar é efeito do que ressoa para além do sentido, como uma voz ou um som que toca o corpo. O “para além”, situado antes do lado dos efeitos de superfície do que de uma profundidade oculta, isto é, do que pode ser visto do que se dá no interior dos corpos. Nas palavras de Taborda (2021, p. 99):

Por baixo da pele da ressonância ou, precisamente, na profundidade dessa superfície, se pensada a partir da perspectiva de Paul Valéry (1960, p. 255) segundo a qual ‘a pele é o que há de mais profundo’, circulam fluxos de intensidades, feixes de forças conectivas que engajam e animam corpos de diferentes ordens a seguirem vibrando.

A máxima de Paul Valéry citada por Taborda, segundo a qual *o mais profundo é a pele*, parece ganhar justa dimensão com a noção de ressonância.

Conforme destaca a escritora Marília Librandi (2020, p. 69) no livro *Escrever de ouvido*, Jean-Luc Nancy propõe a ressonância como fundamento de todos os sentidos, o que se reflete na distinção explorada pelo filósofo entre o “ouvir” e o “escutar”, entre o sentido sensível e o sentido sensato. Partindo dessa distinção, é possível dar um passo além, localizando aí dois aspectos desse atributo que estão na base de toda escuta: da ressonância semântica, associada ao processo de ouvir o significado da mensagem, à dimensão da ressonância enquanto vibração corporal⁵⁹ relacionada ao mecanismo de escutar, desarticulado do sentido. Isso nos permite, afinal, aproximar da própria noção de inconsciente enquanto

⁵⁹ Retornaremos ao tema da ressonância no campo da psicanálise no capítulo 3.

estruturado como linguagem, tal como foi desenvolvido por Lacan (1957/1998), em seu escrito “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, ou seja, escuta do significante desapeado do significado⁶⁰.

De acordo com Librandi (2020, p. 69-70):

Pensar em escutar significa pensar no que vem antes da linguagem articulada, como uma infralingua (ruídos, balbucios, murmúrios, sussurros), e o que vem depois, o ultrassom que vai além da linguagem e a transcende, como um ritmo estendido ou um eco que ricocheteia. O silêncio é um caso especial, pois é tanto infra quanto ultra, podendo ser facilmente considerado como precedendo e sucedendo a linguagem semântica.

Em “A grande orelha de Kafka”, a professora e pesquisadora Rosana Kohl Bines (2019) refere que Walter Benjamin colecionou ao longo da vida uma fotografia do escritor Franz Kafka aos 6 anos de idade, na qual aparece com uma pose forçada, as roupas apertadas e um grande chapéu na mão, que projetam o adulto enrijecido que um dia ele deveria se tornar. É uma imagem significativa da pobre e breve infância, diz Benjamin, comparando com câmaras de tortura o constrangimento da imposição a certos modelos de civilidade. Ele próprio afirma ter experimentado na pele a exigência de semelhança de si a si mesmo diante do fotógrafo, deixando-o desorientado, o que pode ser lido como uma identificação a Kafka no que se apresenta como estranheza, mas também no que resiste à captura.

Identificação, não só individual e subjetiva, mas principalmente como uma experiência coletiva, que trazia a marca da burguesia de sua época. Nesse sentido, ainda que imerso em uma atmosfera sufocante, a fotografia de Kafka revela também essa porção de si que resiste em se deixar capturar. Conforme Benjamin (1985, p. 144), apesar dos olhos tristes, nota-se a “concha de uma grande orelha que escuta tudo o que se diz” (*apud* Bines, 2019, p. 4).

Há, portanto, uma escuta ampliada que aparece associada à figura infantil e Benjamin vai abordá-la como uma política do pensamento, mais precisamente uma pedagogia do ouvido. Trata-se de uma proposta de pensar a pedagogia baseada neste órgão que trabalha em segredo, discretamente abrindo rotas de fuga para fora do enquadramento opressivo e que tem, portanto, a capacidade de transportar o menino para outro lugar.

Essa deriva acústica burla o controle parental e o esforço de fixar, pelo olho da câmera, um retrato imóvel e constrangido da infância. O menino escapa pelo ouvido. E pelo ouvido, forja alianças com os sons mais remotos e diminutos, pequenos barulhos que emanam do mundo inanimado e que já não são audíveis para os adultos, ocupados que estão com os grandes acontecimentos tonitruantes: a guerra, o trabalho, o acúmulo de capital (Bines, 2019, p. 5).

⁶⁰ Cf. discussão a ser desenvolvida no capítulo 3.

Os ruídos, sons remotos e diminutos, funcionam, desse modo, como “verdadeiros esconderijos acústicos, tão acolhedores quanto assombrosos, onde talvez uma outra comunidade vai se fazendo, na surdina, entre as criaturas postas em silêncio, no limite da voz” (Bines, 2019, p. 5). Trata-se, assim, de uma comunidade resultante do contágio ou da ressonância, como indicou Nancy (2013). O assombro, o que assusta, está ligado à possibilidade de sair de uma percepção meramente objetivante das coisas, a qual restringe as possibilidades, ao passo que protege do inaudito, dos sentidos ainda não alcançados pela percepção.

De fato, no endereçamento ao outro, ocorre uma espécie de contágio, isto é, de ressonância, sem que precise passar pelo sentido. De acordo com Bines (2019), em referência a Nancy (2013, p. 161):

Se fecharmos os olhos, deixamos de ver. Mas se fecharmos o ouvido, ainda assim os sons penetram, porque o campo sonoro está em toda parte, é dispersivo e nos entra por invasão. O sonoro, dirá ainda Jean-Luc Nancy, é “da ordem da participação, da partilha e do contágio” (p. 165). Para o filósofo, se o olho focaliza, fixa, enquadra e põe as coisas em evidência, o ouvido as dispersa e as põe em ressonância (Nancy, 2013, p. 161 *apud* Bines, 2019, p. 12).

Participação, partilha, contágio e ressonância são formas de falar do que se passa entre os corpos, ou seja, está mais próximo do sentido sensível do que do sentido sensato e o universo infantil é particularmente privilegiado quanto à possibilidade de se localizar essa experiência. Assim, conforme Bines (2019, p. 6): “Nesse intercâmbio sonoro entre as crianças e os objetos inanimados, a existência já não está apenas em cada ser, mas é uma vibração que se passa entre os seres”.

Com isso, escutamos a voz em sua relação com a questão do sentido, bem como articulada a uma escrita, a uma leitura, ao silêncio ou à ressonância. A voz é experimentada como o que há de mais íntimo e de mais estranho ao sujeito – o “infamiliar” freudiano (1919/2019), que acentua como a voz, tal uma fita de *Moebius*, pode subverter o limite entre o dentro e o fora do corpo.

Das práticas de abafamento de singularidades fomos buscar a ressonância como efeito do vivo da matéria. A música surge, não como pura regularidade, mas enquanto contraste entre regularidade e quebra, tensionamento e resolução, o que estamos aprendendo em nosso percurso, com a voz do canto popular de Áurea Martins. O limiar, do qual fala Wisnik (2017), que se encontra fora e dentro da história, em que a música fala ao horizonte da sociedade e ao

vértice subjetivo de cada um, vai aparecendo assim como um lugar muito precioso e privilegiado, ainda que pouco explorado: pensar os espaços *entre* como brechas por onde a vida pulsa. Nas palavras do autor: “O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar vazios” (Wisnik, 2017, p. 21).

3 MOEDA QUEBRADA – CENA C

Passamos pela cena da exuberância e aquela das faixas construídas no formato de *pot-pourri*, ambas caracterizando a abertura do disco e dando a ele um tom intimista. Partimos agora para o que escutamos como sendo um segundo movimento do disco: a entrada do suingue com um certo desprendimento, um outro clima que perpassa não só os arranjos, mas a própria escolha das canções.

Se, na conclusão da faixa anterior, escutamos a voz abraçada pelo conjunto, com o fraseado de violão, o grave do contrabaixo e a sutileza da bateria jazzística, nesse novo momento, a canção “Até quem sabe” (1973), de João Donato e Lysias Enio de Oliveira, introduz uma novidade. O piano de Donato preenche a cena em sua entrada junto à voz e aos demais instrumentos, com Jorge Helder no contrabaixo acústico e João Cortez na bateria. Canta a voz de Áurea Martins:

Até um dia, até talvez, até quem sabe
Até você, sem fantasia, sem mais saudade
Agora a gente
Tão de repente
Nem mais se entende
Nem mais pretende
Seguir fingindo
Seguir seguindo

A letra da canção, que fala da constatação de um desencontro, aponta para uma direção distinta daquela que vínhamos acompanhando nas cenas iniciais. Uma sequência de acordes no piano, articulados com firmeza em *staccato* descendente – isto é, tocados de forma destacada –, cria um ambiente de suspensão: “ta-da-da-da”.

Agora vou pra onde for sem mais você
Sem me querer

Sem mesmo ser
Sem me entender
Vou me beber
Vou me perder pela cidade

Há uma maior incidência do ritmo e presença forte da harmonia no arranjo, também assinado por João Donato, com os quais a voz do canto vai interagir. A canção deixa margem para essa distância que se coloca entre o sujeito e seu objeto de amor, não sem a devastação de estar “sem mais você”, mas com alguma clareza e decisão, por parte deste que sofre: “até um dia, até talvez, até quem sabe” – o que a melodia e o modo de entoar ajudam a traduzir. O sujeito da canção transparece um esclarecimento acerca da separação, ainda que isso custe o prejuízo do ser e do entender a si mesmo. Um gesto interpretativo dá mais intensidade à estrofe que traz a repetição do “sem” – “sem mais você, sem me querer, sem mesmo ser, sem me entender”⁶¹. Áurea puxa o tempo do canto um pouco para frente, alterando a divisão rítmica em pouca coisa, mas o suficiente para mexer na respiração. Uma alteração que faz escutar diferentemente essa passagem, quando ela retorna após solo instrumental do piano, na segunda passada da letra da canção, com uma maior intensidade do sofrimento rasgado em jogo. É como se a voz deixasse a batida forte vir um instante antes de sua entrada, a entoar a letra do verso. Faz aparecer, assim, ao ouvido atento, quase uma ligação, ou uma continuidade entre os versos “sem me querer, sem mesmo ser, sem me entender”.

Próximo ao final da gravação da faixa, numa brincadeira vocal já conhecida como uma das características da genialidade de João Donato, o compositor acompanha as convenções melódicas do piano com vocalizes simples. O vocalize, essa forma vocal que pode servir de exercício de aquecimento, em que a voz canta sem palavras, explorando intervalos, usando apenas vogais e sílabas neutras, funciona também para trazer à música a sonoridade em separado do sentido. Os vocalizes de Donato trazem suíngue, movimento que faz pensar em uma dança: “tchurú tchururú tchururuuuruurú tchururú” (e retorna, repetindo, de forma cíclica). Nesse ponto, cantora e compositor se entregam juntos a essa brincadeira de mera sonoridade, que faz dançar o sentido da canção ao sabor do balanço do som⁶².

A canção deixa margem para uma distância entre Eu e o outro. O verso “Agora vou pra onde for” enuncia o sentimento de entrega e da iminência de perder-se face à despedida do objeto amoroso – como diz o título da canção: “Até quem sabe”. Apresenta-se aí um contraste com o que vimos na cena anterior, a respeito das escolhas muito bem construídas da voz do canto, quando é ela quem “dá as cartas”. Contudo, embora estejamos em outro

⁶¹ frame 12: <https://tinyurl.com/yk64hnr4>

⁶² frame 13: <https://tinyurl.com/mrxar6he>

momento e, portanto, outro movimento do disco, o caso aqui não chega a contradizer o anterior. São distintos, a voz introduz a possibilidade de despedir-se, aparece o espaço vazio e o ritmo ganha corpo, toma corpo na voz, trazendo o suingue que escutamos de forma tão bem definida.

No livro *Samba, o dono do corpo*, o sociólogo Muniz Sodré (1998, p. 12) trabalha a noção de síncopa (ou síncope), figura rítmica essencial para o universo do samba. Segundo o autor, a “síncopa, a batida que falta”, pode ser a explicação do “poder mobilizador da música negra nas Américas”, “causa fascinante” tanto do jazz nos Estados Unidos, quanto do samba no Brasil. A síncopa comporta um apelo: em suas palavras, “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte”, o que incita “o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal”. O ritmo que escutamos na forma da síncopa é, mais precisamente, experimentado no corpo que se vê convidado a ocupar um espaço na cena. Aproximando-o de uma vibração que alcança o corpo, podemos dizer que o ritmo ressoa. “Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (Sodré, 1998, p. 12).

Como vimos no capítulo anterior, o modo de entoar próprio ao canto popular brasileiro é caracterizado por uma aproximação do canto à fala, pela busca por uma inflexão da voz, “um jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto” (Mammì, 2017, p. 21).

Trabalhando com a especificidade da forma de execução criada por João Gilberto, Lorenzo Mammì (2017) indica que a prosódia natural e cotidiana do português falado no Brasil tende a criar um movimento sincopado. Trata-se de uma língua “cheia de ‘liquessências’, isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las” (p. 22).

João Gilberto explora em seu cantar um “*ritardando* contínuo”, que se torna uma marca característica de seu estilo, quando o canto se solta parcialmente da base rítmica. Juntando a batida sincopada do violão à emissão vocal ininterrupta, o compositor cria uma dialética própria explorando, assim, a defasagem rítmica. Conforme Mammì (2017, p. 23):

Essa defasagem rítmica contínua mantém uma ligação forte com as inflexões da língua falada, porque, como esta, não pode ser calculada com exatidão nem se deixa geometrizar por completo. Porém, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, cria-se um tempo médio que nunca é pronunciado, mas é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia.

Notamos que Mammi sublinha o espaço vazio que se cria com a defasagem rítmica, o “tempo médio que nunca é pronunciado”, e atribui à síncopa o entrelaçamento que dá à canção seu lugar entre a música e a poesia, o verso aproximado da música, o canto, da poesia. Na passagem em questão, notamos que Áurea arrisca em sua performance esse “descolamento”, em que a voz se solta parcialmente da base, experimentando divisões.

Segundo Luiz Tatit (2021, p. 50-51), sobre a função do canto na bossa nova:

O canto passou a depender de maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retiravam os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora. Em vez de valorizar o bordão que representa no violão a marcação do surdo, João Gilberto fazia ouvir as acentuações do contratempo nas puxadas das três cordas inferiores do instrumento, evocando a batucada pelo seu viés mais irregular: o som dos tambores.

Nesse sentido, o viés irregular, o contratempo, a quebra da previsibilidade na divisão, são estratégias de execução e performance que vão sendo aprimoradas e desdobradas na formação da música popular brasileira. Não queremos dizer, com isso, que Áurea Martins se alinhasse ao movimento da Bossa Nova, mas que lança mão de recursos técnicos vocais e musicais percussivos, reconhecidamente inovadores e inventivos.

De acordo com Tatit (2021, p. 49):

A bossa nova de João Gilberto naturalizou as técnicas percussivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões.

Na perspectiva deste autor, o samba surge como “solução brasileira para uma fecunda manifestação do modo de dizer cancional” (Tatit, 2021, p. 172). O uso sistemático da síncopa na linha melódica do canto era uma conquista técnica que atendia às solicitações do novo mercado musical. Assim:

O segredo era deixar que se sentisse o tempo forte dos compassos musicais, o que asseguraria o engajamento físico e psíquico do ouvinte com um pulso regular, sem que o canto precisasse sublinhá-lo. Ao contrário, era conveniente que a voz ficasse livre para desenvolver suas frases, mais entoativas do que musicais, partindo de qualquer ponto do compasso e criando temas rítmicos indiferentes às fronteiras assinaladas no acompanhamento (Tatit, 2021, p. 167).

Como destaca Wisnik (2017, p. 69-70), o ritmo supõe uma cabeça (o tempo forte), isto é, uma leitura a partir de sua recorrência, que implica em certas balizas estabelecidas, bem

como em certo modo de segmentar o tempo. O pesquisador define a síncopa da seguinte forma: “alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança”. Fica, assim, o ritmo investido do poder de aliar o corporal e o espiritual, e de “chegar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre a percepção consciente e a inconsciente”.

A respeito da voz do canto de Áurea, é interessante observar – e é isso que o recorte de nossa cena permite escutar –, a firmeza com que explora a divisão para criar algo novo em sua performance, como se a linha entoativa pudesse mesmo deslizar por sobre a base rítmica. E, de fato, o faz. Isso promove uma escuta também inventiva, ouve-se diferentemente de uma interpretação tida como “quadrada” por exemplo, que se oriente em conformidade com uma marcação regular do tempo musical. Para tanto, a cantora precisa estar segura do apoio, do pulso e do acompanhamento, ou seja, trata-se ao mesmo tempo de uma confiança em si mesma e no Outro, de modo que possa produzir um vôo desta magnitude de entrega. Tanto o Outro encarnado por seu próprio corpo, quanto aquele representado pelos instrumentistas que estão no acompanhamento e, ainda, o do tempo musical. Inspirados na indicação de Lacan (1967/ 2003) acerca da formação do analista, diremos: trata-se de autorizar-se de si mesmo, não sem o Outro. É o que escutamos na performance da voz do canto em “Até quem sabe”.

Opondo-se ao pensamento vigente, inclusive o de Mario de Andrade, que atribuiu a síncope a “imperativos idiomáticos” ou traços da língua, Sodré (1998, p. 33) observa: “O percurso da síncope é indicativo do caminho de resistência do negro à sua assimilação cultural”.

A síncope é uma alteração musical não somente de origem africana, mas vem dessa origem a sua incidência predominantemente rítmica. Assim: “No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte   supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopa   o” (Sodré, 1998, p. 25). O que encontramos no Brasil é a resultante desse tensionamento:

A síncope brasileira   rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submiss  o: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, r tmicamente, através da síncope – uma *solução de compromisso* (Sodré, 1998, p. 25, grifo nosso).

Tal perspectiva dialoga com o que foi discutido a partir de Fred Moten (2023) no primeiro capítulo da tese, isto é, o canto ressoa o grito de dor diante da violência do açoite e, ao mesmo tempo, a afirmação da liberdade, enquanto forma de resistência. O fora do sentido, assimétrico e deslocado no tempo regular se coloca aí como acentuação de sua potência.

Conforme Sodré (1998), o som da voz humana, a palavra, é conduzido por Exu, princípio dinâmico do sistema simbólico nagô (próprio à cultura iorubá, da região de África Ocidental). Junto com as palavras, o som ritualizado conduz o axé, que confere significação aos elementos do sistema. “Junto com as palavras, junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível” (p. 67).

Assim, a voz do canto e a escuta formam esse par que se apresenta como muito mais do que dois, no fenômeno vocal, especialmente, tal como em nossa investigação, no universo do canto popular. A voz que canta e se escuta a si mesma, faz escutar a um Outro. A voz que, para produzir um canto, pressupõe um silenciamento do entorno e uma escuta do acompanhamento musical, ao mesmo tempo em que precisa estar advertida do entorno, não pode “fechar os ouvidos” a ele e precisa fazer-se ouvir pelo acompanhamento, a todo tempo, conduzindo e sendo conduzida. Como pensar uma operação tão complexa em um tempo que fosse meramente linear e cronológico? Entre tantos movimentos acontecendo simultânea e concomitantemente, em que não se pode indicar precisamente o que viria antes do que, a dimensão inconsciente da percepção parece colocar-se como pressuposto indispensável e incontestável.

Sodré (1998) usa uma expressão que nos parece muito precisa para designar a relação do corpo com a síncopa que, justamente, passa por (atravessa ou, mesmo, ultrapassa) esse limiar entre a percepção consciente e a percepção inconsciente de que fala Wisnik (2017), como foi citado anteriormente. “No samba, a figura de Exu – frisamos: princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite *falar* – é latente, mas poderosa. É o seu impulso que leva o corpo a garimpar⁶³ a falta” (Sodré, 1998, p. 68, grifo do autor). Diante do vazio que a síncopa instaura, o corpo é levado a “garimpar a falta”.

A passagem destacada a seguir condensa o que buscamos transmitir com nossa cena – a “moeda quebrada”, que dá título a ela, como esse desencontro ou espaço vazio que surge deslocado entre os tempos e pode ser positivado, uma vez tomado como espaço de

⁶³ A referência à imagem do garimpo, pelo corpo, de uma falta ou espaço vazio retornará mais adiante, no capítulo 5, com Edimilson Pereira (2022).

experimentação para o corpo. Referindo-se ao sistema simbólico nagô, diz Sodré (1998, p. 67, grifo do autor):

É desse sistema que nos fala a síncopa do samba. A insistência da síncopa, sua natureza iterativa⁶⁴ constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no *blues* ou no samba – *Exu Bara*, o dono do corpo (Sodré, 1998, p. 67, grifo do autor).

A “moeda quebrada”, encaixe impossível, faz alusão à natureza iterativa da síncopa a que se refere Sodré, a qual evoca o “apelo a uma volta impossível”. No campo da psicanálise, falaremos do encontro faltoso como repetição reiterada do real, impossível que não cessa de não se escrever (Lacan, 1964/1985).

Vários cantos e danças urbanos tiveram origem no lundu, trazido pelos negros escravizados de origem Banto, da região de África Centro-Oeste, vindos para o sudeste do Brasil especialmente de Congo e Angola. O ritmo sincopado do lundu era considerado por muitos como feitiçaria, por sua origem nas camadas mais pobres e socialmente excluídas, mas foi encontrando aceitação à medida que foi se mesclando a outros elementos. Assim se deu a articulação lundu-maxixe-samba, a partir do final do século XIX. Conforme Sodré (1998, p. 30), esse processo sintetiza as “diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) na formação social brasileira. O desenho do que seria uma música brasileira começa então a se esboçar com o lundu, a modinha, a sincopação”. A modinha, que trazia as presenças portuguesa e italiana, contava com “andamento bem menos vivo que o lundu”. Nas palavras do autor:

O lundu demonstra claramente como, através da crioulização, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, europeia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo etc.). O próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros (Sodré, 1998, p. 30-31).

Ao lado da habanera cubana e da polca, da região da Europa central, ritmos que também foram sucesso nos bailes na segunda metade do século XIX, o lundu contribuiu para

⁶⁴ Insistência, repetição do mesmo que pede rearranjo, portanto, instauradora de novos arranjos. Retornaremos a isso pela repetição na psicanálise.

a criação do maxixe, que veio a tomar conta dos bailes de salão nos anos de 1920. A chegada da República em 1889 coincide com o crescimento da música popular no Rio de Janeiro, ocasião em que, como assinala Muniz Sodré (1998, p. 31): “o ritmo sincopado já era produzido em toda parte – mesas de cafés, chapéus de palhinha, caixas de fósforos etc” – e prossegue – “A síncopa garantia a recriação ou reinvenção dos efeitos específicos dos instrumentos de percussão negros”.

Fica indicado, assim, o percurso da síncopa na formação da música brasileira popular e urbana, como lugar de resistência do negro escravizado, no contato das culturas africana e europeia. A síncopa, a assimetria, o irregular que faz aparecer no contratempo acentuado e valorizado é a própria via de incluir o que deveria ser deixado de fora, conforme as estruturas assentadas nos mecanismos de silenciamento e que, pela força do coletivo, encontra expressão. O mesmo ocorre, como foi discutido nos capítulos anteriores, com o ruído e o canto ruidoso.

Esse processo, é claro, não se dá sem conflitos, e todo esse tensionamento culmina em uma interdição ou, mais precisamente, uma verdadeira “excomunhão social da dança”, para usar a expressão de Sodré (1998). Ficam associados a ela termos como: selvagem, malícia, libido, sensualidade, cinturas, saracoteios, volúpia, suspeição, contágio, com toda a repercussão escandalosa que representam no contexto moral da época. Nesse sentido, a presença da síncopa na voz do canto é uma insubordinação, uma vez que resguarda e restitui ao corpo o seu lugar.

Para concluir essa retomada, seguimos com Sodré (1998, p. 23) a inspirada afirmação:

o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/ dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.

3.1 Política da psicanálise: o inconsciente e o encontro faltoso

Na sequência, escutamos “Moeda quebrada” (1960), de Haroldo Barbosa e Luiz Reis. A canção que dá nome à terceira cena traz o violonista João de Aquino (1945-2022), que também assina o arranjo, nos vocalizes, logo em sua introdução⁶⁵. Isso ajuda a estabelecer uma sensação de ambiência sonora, em que voz e violão dão lugar a uma experiência de

⁶⁵ frame 14: <https://tinyurl.com/y365pznz>

profundidade, além de indicar uma continuidade em relação à canção anterior (pelo uso dos vocalizes na voz masculina). A voz do canto se lança aos primeiros versos:

Depois dos teus erros e dos meus erros
Existe entre nós fingimento de amor
Amor não do meu nem do seu coração
Que não é senão disfarçado rancor

Somos iguais a uma moeda quebrada
Duas partes que não existem sem união
Separados, bem sabemos, não valem nada
Juntos nós não valem um tostão

Áurea Martins vem se somar a essa ambiência obscura criada pelo violão de João de Aquino e pela voz do violonista. Nas estrofes iniciais, em que a letra apresenta o argumento da “moeda quebrada”, a saber: duas partes que não existem sem união, separados não valem nada, juntos não valem um tostão, a voz parece seguir o timbre do violão, mais do que só a linha melódica de região grave, sendo tocada pelo instrumento. Percebe-se esse fio que se constroi lado a lado entre a voz de Áurea e o violão de Aquino, como uma parceria. É interessante observar como isso se quebra, ao entrar no refrão, quando o agudo da melodia leva a voz do canto para um outro lugar de projeção – até então só *entreouvido* nos finais de cada estrofe, especificamente nas palavras “disfarçado” e “tostão”⁶⁶. Tal recurso permite explorar a intenção interpretativa e performática do canto, o que veremos se desenvolver no trecho transcrito abaixo:

Diz-me se queres acabar
E eu direi que não, que não, que não
Sei que depois da longa separação
Serei capaz de dizer que o tostão vale um milhão

A entrada no refrão, com o verso “diz-me se quiser acabar”, instaura um estado de alerta que se expressa pelo esgarçamento do tecido entoativo, através do tensionamento dos agudos. A resposta que vem em seguida – “eu direi que não, que não, que não” – produz relaxamento na forma entoativa. “Sei que depois da longa separação”, novamente tensionada, para concluir com os versos que trazem a ironia, pela constatação do eu lírico de que será capaz de qualquer coisa, nem que para isso seja preciso desdizer o que foi dito na estrofe anterior, ou seja: de “juntos nós não valem um tostão” para “o tostão vale um milhão”.

⁶⁶ frame 15: <https://tinyurl.com/3byxxh7s>

A estrofe que segue repete a forma: o violão em destaque nos fraseados graves, a voz com projeção “encoberta” acompanhando o timbre do instrumento harmônico. Até que retorna ao agudo e metálico nos vocais, com os versos que apontam para a finalização, aos finais de cada verso – por exemplo, em: “nada, querida” e, novamente, em “compra a vida” –, nos quais a vogal “i” nasal se estende no tempo musical. Recortamos a passagem abaixo:

Mas depois dos teus erros, meus desesperos
 Voltaremos logo à antiga aflição
 Moeda quebrada não compra nada, querida?
 Compra a vida da nossa união

O som da bateria surge mais incisivo, com o toque das baquetas no aro do instrumento, trazendo força para a marcação percussiva. A conclusão se dá com as duas vozes, Áurea Martins e João de Aquino, nos vocalizes deslizando por sobre a melodia. Ao som da vogal “u” – que se projeta como um “ô” fechado –, as duas vozes juntas soam “assombrosas”, explorando as ressonâncias de cabeça⁶⁷. Ouve-se ainda um som misterioso de cuíca, ao que tudo indica, reproduzido pela voz de algum dos músicos envolvidos na gravação, haja vista sua qualidade timbrística e o fato de que tal instrumento não se encontra relacionado nos créditos do disco.

Dando prosseguimento ao nosso percurso de investigação acerca da voz em suas múltiplas acepções e em sua complexidade, alguns termos e expressões foram surgindo ao longo do capítulo, aos quais gostaríamos de dar destaque. São eles: solução de compromisso, repetição, espaço vazio, deslocamento, limiar entre a percepção consciente e a percepção inconsciente, retorno impossível. Nos capítulos anteriores, esbarramos também em outras noções, tais como sublimação, pulsão, formação substitutiva, subjetividade, supereu. Tais termos, tendo ou não sido retirados do campo da psicanálise, com sua linguagem conceitual e técnica, convidam a uma leitura a partir desse aporte.

A própria noção de voz, não podemos tomá-la em psicanálise como um sinônimo de seu uso no senso comum, de seu registro sonoro, propriamente dito. Sobre tudo a partir do ensino de Lacan, a voz não coincide com a sua apresentação acústica, pelo viés do fenômeno vocal e sonoro, como temos visto até aqui, e será preciso pensá-la em sua dimensão de objeto. Tal perspectiva será desenvolvida no próximo capítulo. Por ora, nos interessa pensar de forma um pouco mais abrangente o âmbito da fala, a partir das contribuições da psicanálise, uma vez que nosso tema, a voz, implica ainda o outro polo da operação: a escuta.

⁶⁷ frame 16: <https://tinyurl.com/ycyncd7u>

A abordagem freudiana do conteúdo inconsciente estabelece que não se combate um inimigo em esfinge ou em ausência, de modo que, em primeiro lugar, é preciso que seja formulado ou trazido à consciência o que se quer tratar e que vem sendo mantido afastado. Em seu importante texto técnico “Sobre a dinâmica da transferência”, Freud (1912b/2019, p. 118) afirma:

É inegável que o controle dos fenômenos da transferência oferece as maiores dificuldades para o psicanalista, mas não esqueçamos que são justamente elas que nos prestam o inestimável serviço de tornar manifestas e atuais as moções amorosas ocultas e esquecidas dos pacientes, pois, afinal, ninguém pode ser abatido *in absentia* ou *in effigie*.

É na relação com o analista que se repetem e se atualizam os padrões psíquicos que levaram o sujeito a buscar uma análise. Assim, o tratamento tem a transferência por condição e, ao mesmo tempo, por obstáculo, pois o aspecto da repetição faz aparecer as resistências. Por esse motivo, o manejo da transferência mostra-se tão delicado e tão central ao trabalho analítico.

De maneira análoga, no texto “Lembrar, repetir e perlaborar”⁶⁸, diz Freud (1914/2019, p. 158): “não se pode matar um inimigo que está ausente ou que não está perto o suficiente”. Tais observações, acerca da importância e delicadeza do manejo da transferência, levaram o pai da psicanálise a estabelecer princípios que pudessem orientar a escuta no contexto da relação transferencial, pela ética do inconsciente.

Por parte daquele que busca uma análise, a regra da associação livre lançada por Freud (1912a/2019) e que se mantém fundamental, estabelece apenas que se deixe conduzir pelos fios de sua própria fala, sem censurar ou escolher conteúdos e caminhos associativos. O que caberia ao psicanalista, em contrapartida, seria a chamada atenção flutuante, uma escuta que procura percorrer mais a superfície do que a profundidade do discurso, deixando-se fisgar pelos elementos próprios àquele encadeamento discursivo singular e, portanto, reagir a eles. Fazê-los ressoar, diremos, orientados pelo ensino de Lacan. Os significantes que se destacam indicam, assim, a cada vez, os caminhos de uma escuta, de modo que a pessoa do analista, com sua própria constituição subjetiva fantasmática, fique de fora dessa operação.

Constitui-se, assim, um procedimento de escuta da diferença (ou a partir dela), que visa minimizar a contaminação, isto é, a mistura desse material a ser tratado com algo que venha do analista. Deve-se a isso, afinal, a posição de dissimetria que o analista deve ocupar em relação ao analisante. Não propriamente uma hierarquia, nem bem uma neutralidade, mas

⁶⁸ Nova tradução para o título do texto que ficou conhecido como “Recordar, repetir e elaborar”.

sim uma posição *outra* que não a da intersubjetividade, a relação entre dois semelhantes. Nesse ponto, Lacan (1953/1998) introduz a função do terceiro, o Outro do discurso inconsciente, tesouro dos significantes, de modo que, justamente, a escuta possibilitada pela função do analista seja outra que não aquela de uma roda de conversa entre amigos. Afinal, um dispositivo clínico de escuta e intervenção envolve uma delicada configuração de poder, a qual não se pode perder de vista. Isto pode ser visto nos primórdios da psicanálise, com a discussão acerca da problemática da sugestão hipnótica e, mais adiante, com Lacan (1958/1998), que se deteve sobre o tema em seu escrito “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”.

Em uma análise, não se trata de eliminar essa dissimetria, posto que o poder em questão aí é, justamente, uma manifestação da transferência – consequência do lugar que alguém dá para o Outro –, condição mesmo para que haja trabalho, e um efeito do próprio funcionamento inconsciente. Diante disso, o que se impõe é um determinado manejo, uma escuta que só é possível uma vez que não fique visada pela fala que, afinal de contas, está endereçada não propriamente à figura do analista, mas ao Outro. Decorre também da constituição de linguagem do inconsciente, afirmar que “o inconsciente do sujeito é o discurso do Outro” (Lacan, 1953/1998).

Sendo assim, a psicanálise reconhece as relações de poder em jogo em sua atuação clínica e não se ocupa de apagá-las, ou ajustá-las, justamente porque decorre daí o princípio de seu poder. Entretanto, é preciso estar advertido dessa delicada dinâmica entre a fala e a escuta, de modo que o manejo possa se estabelecer de forma ética. Uma ética que, sabemos, quando se trata do inconsciente, se orienta antes pelo desejo, do que por uma moral universal. Não sem a função da lei, que vale para todos. Dizer que está em jogo uma ética do desejo (Lacan, 1959-1960/1997) implica em dizer que há perda, ou seja, há uma distinção fundamental em relação ao que se poderia chamar de uma ética do gozo, contexto no qual não haveria lugar para a falta. A ética do desejo, relacionada com a castração simbólica, envolve o consentimento com a falta. Isso se expressa na fala, pelo próprio encontro com o limite das palavras, sem que, ainda assim, se deixe de tentar dizer.

Com efeito, a clínica da psicanálise se funda numa relação assimétrica e, no entanto, advertida disso, opera de modo a devolver ao sujeito em análise a possibilidade de se escutar, de escutar esse saber não sabido, inconsciente, que pode estar inacessível, mas não deixa de estar lá. É dessa forma, mediante a suposição de que o analista detém a chave para solucionar o seu sofrimento, que o sujeito vai encontrando a via que permitirá a ele, pouco a pouco, tomar para si esse saber tão estranho – ou, ao menos, estabelecer uma relação toda sua com o

desejo de saber –, capaz de causar repulsa, tamanho o horror que pode despertar o desconhecido de si em si mesmo.

É a responsabilização pelo próprio desejo, o motor desta engrenagem. E a condição para que se estabeleça de forma efetiva é que o analista possa escutar isso que se destaca na fala enquanto som das palavras, que parece estar em uma posição mais à margem do discurso – como se fosse de menor valia –, em relação à posição do sentido, este sim, tido como central e a ele atribuída grande importância. Esta tendência reflete uma relação com a própria história da psicanálise, quando nos primórdios de sua fundação, Freud buscava restituir aos sintomas o seu sentido – decifrando sua significação, à qual se articula o seu surgimento –, antes de atentar à função que desempenhavam na vida psíquica de seus pacientes. Em outras palavras, é na superfície, mais do que na profundidade, que se encontra o ouro, nesse ofício da escuta.

Nesta direção, a dimensão sonora do discurso, é a ela que buscamos dar lugar nesta pesquisa, e a ela dirigimos nosso amplificador, ou nosso alto falante, a fim de que se faça ressoar o que puder ser escutado aqui. Dito de outro modo, que se possa fazer de um trabalho de escuta – tanto musical, quanto psicanalítica e também poética –, o veículo de uma aposta. Acreditamos ser esta uma via poderosa, capaz de fazer frente ao esvaziamento que vem se produzindo no mundo contemporâneo, um esvaziamento subjetivo, pela ênfase no indivíduo, em detrimento dos espaços coletivos.

Assim, o que buscamos sublinhar, na cena “Moeda quebrada” com o suíngue sincopado, relaciona-se ao desencontro que é ritmo, o que se escuta com o corpo. A quebra de regularidade e o domínio que a voz do canto apresenta, em conjunto com os instrumentos, é a isso que buscamos dar lugar: o que esse som, com essa execução e performance nos ensinam. Dito isso, para retomar nossa pergunta inicial: *o que é ter voz?*

Há uma confusão recorrente entre a função da escuta na psicanálise e um suposto individualismo. Ainda que o espaço clínico opere mediante uma escuta de si, os efeitos que se fazem ver e o espaço em que se dão, isto se dá na relação com o Outro. Escutar é dar lugar ao Outro: faz uma dobra.

A psicanálise estabelece uma nova tecnologia de escuta do Outro, no mundo e para o sujeito, o que se traduz em uma outra escuta possível de si – ou vice-versa, uma outra escuta de si, que se traduz em uma escuta *outra*. Surge aí um novo modo possível de relacionar-se com a linguagem e, portanto, com a própria história. A suposição do pensamento inconsciente por Freud permite lançar as bases de um método clínico distinto daquele da medicina, baseado na escuta, em detrimento do olhar (Ansermet, 2003), com foco na singularidade, mais do que na eliminação dos sintomas.

Do ponto de vista da psicanálise, é preciso situar a dimensão inconsciente do mecanismo de silenciamento. Mecanismo⁶⁹, inclusive, é a palavra usada por Freud (1893/1969) para se referir aos processos psíquicos defensivos que levam à formação dos sintomas. Em seus “Estudos sobre a histeria” (1893-1895), texto anterior ao nascimento propriamente dito da psicanálise – que se deu em 1900, com a “Interpretação dos sonhos” –, Freud trabalha em conjunto com o médico e fisiologista Josef Breuer, a origem do sintoma histérico a partir de um conflito psíquico, resultado do mecanismo do recalque. Decorre daí a noção de que os sintomas e formações do inconsciente têm um sentido singular a ser decifrado, em cada caso.

O método da *talking cure* pressupõe “dar voz” ao pensamento inconsciente recalcado, que atua como fonte de sofrimento. Assim nomeada como “cura pela fala” por Anna O., paciente de Breuer, essa abordagem foi estabelecida, inicialmente, como uma “limpeza de chaminé”, o que aparece na formação do método psicanalítico associado ao método catártico⁷⁰. “Dar voz” ao pensamento inconsciente, o que Lacan (1953/1998, p. 256) sublinha em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, devemos ler como o ato de “verbalizar”, isto é, colocar em palavras, o que também pode ser entendido como o percurso de uma escrita do inconsciente.

A abordagem freudiana estabelece que é preciso escutar o que diz o sintoma, em outras palavras, o que diz um corpo quando em sofrimento psíquico. Mesmo nos casos em que não se pode, literalmente, dizer a que serve ou o que mantém determinado sintoma neurótico. Dotado de um sentido, que responde à pergunta “de onde vem?”, o sintoma veicula uma satisfação, que Freud (1917a) situa como uma intenção, isto é, “para que serve?”, constituindo-se na função que teria na vida psíquica. Satisfação paradoxal, por estar não toda submetida ao princípio do prazer, o que Lacan nomeou de gozo.

Forma-se, assim, um arranjo, uma formação de compromisso entre o conteúdo recalcado que não pode ser assimilado à vida mental consciente, em função da censura, e a pulsão que busca se satisfazer. O sintoma se constitui, assim, como uma forma de satisfação substitutiva. Nesse sentido, trata-se de uma saída, ao menos em parte, bem sucedida para o conflito. Há, contudo, um sofrimento envolvido nisso, pois o que é mantido afastado faz pressão e ameaça o arranjo constituído pelo sintoma. É trabalhoso e dispendioso para o psiquismo, pois envolve um desgaste energético – para empregar a metáfora freudiana.

⁶⁹ Cf. “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos” (Breuer e Freud) (1893), vol. II.

⁷⁰ O que vimos, também a partir da discussão com Anne Carson, nos capítulos anteriores.

Não raro, chega-se a uma análise por padecer de tal silenciamento que decorre, portanto, do conflito psíquico engendrado pelo próprio mecanismo de defesa: uma espécie de “não querer saber”⁷¹ que se dá a nível inconsciente⁷². Então, como vimos no capítulo inicial da tese, há os silenciamentos gerados pelas estruturas de poder, os quais a própria Áurea Martins viveu na pele e precisou atravessar, tanto na vida pessoal quanto em seu cantar. Há, ainda, os silenciamentos engendrados pelos próprios mecanismo psíquicos, mobilizados enquanto sintoma, inibição ou angústia, na terminologia freudiana (1926/1969).

Por outro lado, uma vez que se chegue a procurar ajuda e tratamento, dos sintomas dos quais se padece, muito se fala em uma análise. Os sintomas estão relacionados ao que se repete, de que alguém se queixa. Há um efeito de eco, uma forma de repetição do mesmo. Contudo, à medida que o sentido vai sendo decifrado, e o material inconsciente pode ser acessado ou formulado pela fala, ocorre uma aproximação da esfera da fantasia, atividade psíquica responsável pelo caráter de satisfação, pela função exercida pelo sintoma no atual arranjo na vida psíquica, fazendo com que fique cristalizado e não desapareça (Freud, 1917b).

Este arranjo opera indicando, pela fixação, que esta é a única forma conhecida pelo sujeito de obter satisfação. Observa-se, neste percurso, um esvaziamento da fala abundante, portanto, a aproximação do campo da fantasia produz um encontro com o silêncio (Brousse, 1989; Miller, 1992). Sobre a fantasia não há muito o que se dizer. Como diz Freud (1917b), a fantasia precisa ser construída em análise. Lacan (1960/1998) apostou em uma travessia da fantasia, que se constitui em uma espécie de escrita do que há de mais singular para cada um, sua posição diante do Outro.

Diremos, então: é preciso sair do silenciamento para que se possa escutar o silêncio, ou seja, produzir novos modos de relação com o silêncio e também com os barulhos (“barulhismos”) que constituem cada um. Sair do silêncio é uma condição para que se possa escutar o silêncio.

Segundo Lacan (1958b/1998), Freud antecipa as fórmulas da análise linguística moderna, promovendo a noção de significante – oposta ao significado – como necessária a qualquer articulação do fenômeno analítico. Assim:

⁷¹ Cf. Caso de Miss Lucy R., nos “Estudos sobre histeria”, em que Freud (1893-1895/1969, p. 164-165) fala em nota de rodapé sobre a histeria como “esse estranho estado de espírito no qual se sabe e não se sabe uma coisa ao mesmo tempo”.

⁷² Cf. Paterson, Patricia. Do sintoma à fantasia: satisfação pulsional na clínica do sujeito. Dissertação de mestrado, 2012. Para pormenores acerca dos mecanismos de formação dos sintomas e sua abordagem na clínica psicanalítica.

é a descoberta de Freud que confere à oposição entre significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo a sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado.

Essa paixão do significante, por conseguinte, torna-se uma nova dimensão da condição humana, na medida em que não somente o homem fala, mas em que, no homem e através do homem, isso fala, em que sua natureza torna-se tecida por efeitos onde se encontra a estrutura da linguagem em cuja matéria ele se transforma, e em que por isso ressoa nele, para-além de tudo o que a psicologia das idéias pôde conceber, a relação da palavra. (Lacan, 1958b/1998, p. 695)

É possível situar a direção de uma análise como indo da fala abundante rumo a esse lugar mais silencioso da vida mental. Uma redução do excesso inicial rumo a um bem dizer, em direção à palavra justa. Ou, ainda – o que é bastante comum na clínica contemporânea –, do silenciamento da chegada à experiência de “verbalizar” uma queixa, conduzindo, finalmente, ao esvaziamento produzido pelo encontro com esse silêncio outro. A “verborragia” com que, muitas vezes, se chega a uma análise pode corresponder a um silenciamento – de si e do Outro –, vale notar.

A passagem do sentido à satisfação do sintoma, com a aproximação do campo da fantasia e do gozo, evidencia o limite da interpretação enquanto decifração. Já em “Interpretação dos sonhos”, Freud (1900/1969, pp. 119; 560) fala no “umbigo do sonho” como encontro com o limite da interpretação. Há um ponto de falta na cadeia inconsciente de representações, que figura como um limite ao trabalho realizado sobre o significante (e através dele). A expressão umbigo do sonho refere-se ao ponto das associações em que um sonho mergulha no desconhecido, isto é, o ponto a partir do qual o sonho não pode mais ser interpretado e torna-se insondável. Todo sonho tem um ponto em que os pensamentos oníricos, pela própria natureza do psiquismo, esbarram em um limite de associação. É neste lugar, marcado por um ponto de falta na cadeia de pensamentos inconscientes, que se desenvolve o desejo onírico, o que motiva a formação do sonho. Não à toa, faz referência a essa imagem originária, mítica, o umbigo como uma espécie de corte entre o Eu e o Outro primordial, lugar de um silêncio absoluto – e que talvez seja a referência em Freud que mais se aproxima do real lacaniano.

O sintoma tem um sentido e porta uma satisfação paradoxal, por mais que envolva desprazer. Da queixa ao mais singular, a fantasia fixa o gozo do sintoma, garantindo a sua permanência. Sobre o sintoma, o sujeito que procura uma análise tem muito a dizer e, quando se aproxima do campo da fantasia, o silêncio se coloca. Em *O Seminário, livro 11*, Lacan (1964/2008b) aborda esse campo como o real do gozo, o que resiste à simbolização, configurando-se, portanto, como o impossível de dizer.

Com seu retorno a Freud a partir da linguística estrutural, Lacan (1957/1998) leva a formulação freudiana às últimas consequências. Aponta para a dimensão de satisfação pulsional envolvida na própria fala e propõe uma abordagem clínica do sintoma que inclui a dimensão mais singular da própria relação do sujeito com a linguagem. A intervenção pelo ritmo, pela escansão, a pontuação ou o corte, por exemplo, tornam-se formas de interpretar, posto que o que se visa não é o sentido a ser desvelado, como na abordagem freudiana clássica, mas sim a possibilidade de abrir brechas, justamente, pela ruptura de sentidos estabelecidos. A interpretação como pontuação rompe a fixidez com que estão acoplados significante e significado, som e sentido, e permite deslocamento. Da mesma forma, permite a dissolução de sintomas, porém, inclui o gozo – o inconsciente é “não todo” composto de uma verdade a ser decifrada.

Assim, se, por um lado, nasce no contexto da ciência moderna, com a fundação do sujeito do conhecimento, a psicanálise realiza, contudo, uma subversão desse sujeito com a noção de inconsciente (Lacan, 1960/1998), e opera em sua clínica mediante as intervenções e cortes que convidam à ação e abrem espaço para a criação.

Alexandre Koyré (1986), filósofo que se dedicou a investigar as bases do projeto científico moderno, demonstra que coube a Descartes colocar o sujeito no centro da atividade do conhecimento. A filosofia cartesiana concebeu o sujeito como pura consciência e a clínica psicanalítica das neuroses, por sua vez, conduziu à formulação de uma nova abordagem do sujeito. A dimensão inconsciente dos determinantes envolvidos na formação sintomática revela a impossibilidade de o sujeito coincidir com o pensamento transparente à consciência. Desta forma, o sintoma pode ser entendido como o retorno, no corpo, da dimensão que Descartes quis expulsar do pensamento, isto é, daquilo que a racionalidade não recobre.

Ao atentar para o fato de que o Eu não sabe o que o determina e, mais do que isso, de que “*o ego não é o senhor da sua própria casa*”, Freud (1917c, p. 178, grifo do autor) se depara com o sujeito dividido. As formações do inconsciente, dentre elas o sintoma, têm um efeito de corte, na medida em que se interpõem na fala do sujeito, sem que o Eu possa ter controle sobre isso.

A psicanálise atribui ao inconsciente um caráter de alteridade em relação ao “si mesmo”, isto é, vai abordar o sujeito como dividido pela linguagem e não idêntico a si mesmo. O passo operado por Lacan em seu retorno a Freud foi o de afirmar que o sujeito do inconsciente é dividido pelo significante, ou seja, pela entrada na linguagem, sendo esta última, justamente, o ponto onde corpo e pensamento se articulam. É neste sentido, afinal, que o dispositivo da cura pela palavra, desenvolvido por Freud, evidencia a dupla incidência que

tem o significante sobre o sujeito, a saber, de um lado, o seu efeito traumático, e de outro, a possibilidade de encontrar destinos para isto. O significante, suporte material, acústico, do signo (Saussure, 2006), torna-se, desse modo, a via de acesso ao corpo.

Os casos de histeria dos primórdios da psicanálise ilustram bem isso, tendo levado Freud (1893/1969, p. 48) a afirmar que “os histéricos sofrem principalmente de reminiscências”. Como exemplos em que o trauma psíquico, mais do que agente provocador, segue atuando como “corpo estranho”, lembrança do trauma que parasita o corpo, podemos citar os casos Elisabeth Von R., com seu medo de dar um mau passo na vida, e Miss Lucy R., que se sentia perseguida pelo cheiro de pudim queimado. Com isso, queremos demonstrar que o sintoma adquire em psicanálise um estatuto que, mais do que algo a ser extirpado a qualquer custo, aponta para a singularidade. Talvez se possa aproximar do que ocorre com o ruído no canto popular.

A psicanálise constitui-se antes como uma ética do desejo do que como uma política propriamente dita, entretanto, no que tange à relação do sujeito com “seus” outros, iremos localizar aí o aspecto político dessa práxis. Diremos, então, que o inconsciente é a política da psicanálise e, mais precisamente, o inconsciente como discurso do Outro, tesouro dos significantes – sendo este último o suporte material da palavra. Assim, nas palavras de Lacan (1957/1998, p. 498): “é toda a estrutura da linguagem que a psicanálise descobre no inconsciente”.

Regido pelos mecanismos da metáfora e da metonímia, o inconsciente é passível de ser decifrado, mas comporta seus restos e opera, assim, como causa que terá efeitos, mas também como causa a ser defendida. Para retornar ao desencontro, de que vínhamos tratando na cena “Moeda quebrada”, embalados pelo suingue e o balanço na música, podemos tomar a repetição como encontro desencontrado – ou, ainda, um “encontro faltoso” (*tiquê*) – com o real, encontro com o traumático na língua ou, em outras palavras, encontro traumático com a língua e, portanto, o sexual. Encontro que não cessa de desencontrar, “moeda quebrada” que “não compra nada, querida”, apenas “a vida da nossa união”, pela própria tentativa incessante de inscrever o que escapa.

Desta forma, segundo Lacan (1964/ 2008b, p. 60, grifo do autor): “Função da *tiquê*, do real enquanto encontro faltoso, é a do traumatismo”, reiteração da incompletude e, portanto, da inexistência da relação sexual, enquanto um encaixe perfeito. Na perspectiva de Lacan, enfim, é pelo encontro com o real que se dá o despertar.

3.2 Psicanálise e literatura: lugar para o impossível

Seguimos em nossa escuta, ainda na cena dedicada ao suingue e ao balanço que só o movimento rítmico pode trazer. A canção seguinte é formada, novamente, por um *pot-pourri*, assim como as canções iniciais do disco, mas neste momento parece ter uma nova função. Observamos, agora, a participação de outro pianista, Alberto Chimelli, responsável também pelo arranjo. À medida que construímos esse percurso cuidadoso de escuta do *Até sangrar*, notamos as nuances de cada pianista e/ou arranjador que participou de sua montagem. Recapitulando, tivemos até agora: Zé Maria Rocha, do Terra Trio, nas cenas de abertura, João Donato, João de Aquino e, na cena em que estamos trabalhando, Alberto Chimelli. À exceção de João de Aquino, que é violonista, os demais são pianistas e, até o final do disco, ainda ouviremos pelo menos outros dois nomes importantes para a música brasileira instrumental.

Chegamos, então, à canção “Edredom vermelho” (1946), de Herivelto Martins. Além de Chimelli no piano, seguem no acompanhamento Jorge Helder, no contrabaixo, e João Cortez, na bateria. Os versos iniciais caminham até um momento preciso, em que se criarão as condições semânticas e musicais para a passagem e a entrada da canção seguinte do *pot-pourri*, conforme o trecho transcrito abaixo⁷³:

Teu retrato lá no meu criado mudo
É testemunha de tudo
Que entre nós se passou
Teu retrato fica às vezes tão sisudo
Porque não compreende tudo
Porque alguém não voltou

[...]

Voltou pra matar a saudade
A tremenda saudade que não me deixou
Que não me deu sossego um momento sequer
Desde o dia em que ele me abandonou...

Em conversa com Zé Maria Camiloto, ele nos conta que, “vasculhando a letra”, encontrou a palavra “voltou”, que serviu de estratégia para desenhar a fusão entre as duas canções. O pianista, responsável pelo roteiro e montagem musical do disco, descreve este processo da seguinte forma:

Na passagem de “Edredom Vermelho” e “Molambo” há uma ligação engenhosa com a qual se pode entender um pouco a técnica de justapor uma canção a outra. Os

⁷³ frame 17: <https://tinyurl.com/mrx8h86j>

versos ‘Teu retrato fica às vezes tão sisudo / Porque não compreende tudo / Por que alguém não voltou’ encerram a primeira canção. A palavra voltou de “Edredom Vermelho” transforma-se na palavra voltou de “Molambo”, ‘...voltou pra matar a saudade / a tremenda saudade que não me deixou...’, criando um terceiro sentido: ‘Por que alguém não voltou pra matar a saudade...’⁷⁴

Com este recurso, que já conhecemos nos *medleys* iniciais do disco, acompanhamos pela voz de Áurea Martins o jogo de sonoridades entre as duas canções que se tocam em alguns pontos, sejam melódicos, harmônicos, seja pelo sentido das histórias que contam. Chegamos, enfim, a “Molambo” (1953), composição de Jayme Florence (o renomado violonista Meira) e Augusto Mesquita, com a mesma base instrumental, além da guitarra de Bilinho Teixeira, às quais vem se somar o solo de trombone de Kátia Preta, que surge fazendo um contraponto melódico de grande impacto e efeito na escuta.

A voz de Áurea entra na canção pelo seu refrão, o que segue ao “volta” que mencionamos acima e, então, quando, finalmente, aborda o início da letra, o faz com um certo tom na voz, um leve deboche de quem sabe a força de uma interpretação. Assim, ouvimos a voz do canto entoar:

Eu sei que vocês vão dizer
Que é tudo mentira, que não pode ser
Que depois de tudo que ele me fez
Eu jamais deveria aceitá-lo outra vez
Bem sei que assim procedendo
Me exponho ao desprezo de todos vocês
Lamento, mas fiquem sabendo
Que ele voltou
E comigo ficou
Ficou pra matar a saudade
[...]

E, assim, retorna ao refrão. A voz interage nesta passagem com o fraseado da guitarra e, no desfecho, vemos o entrosamento deste instrumento com o trombone e, ainda, o piano, em mais uma espécie de brincadeira de sonoridades.

Dentro do repertório de *Até sangrar*, a canção “Molambo” se destaca, tendo ficado famosa, com as gravações de Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Maria Bethânia e outras grandes cantoras brasileiras, nas décadas de 1950 e 1960.

Para seguir percorrendo nossa cena conceitual, no texto “Literatura e psicanálise, modos de aproximação”, o psicanalista Ram Mandil (2005) defende que, apesar de haver um impossível entre os campos da literatura e da psicanálise, ambos partilham de um berço comum. A partir de Foucault (1999), em *As palavras e as coisas*, observa tratar-se de um

⁷⁴ Cf. Anexo C: conversa com Zé Maria Rocha.

movimento de reconsiderar a palavra, decorrente da transformação epistemológica que gerou o advento da modernidade, o que permitiu à linguagem tornar-se objeto de investigação. Há, portanto, um terreno *entre* tais campos de saber, um território híbrido, mas ambos compartilham a defesa de um lugar para o impossível.

Com efeito, tanto no universo da escrita literária quanto na abordagem psicanalítica do inconsciente, ocorre um encontro com o limite do simbólico, ou seja, com o que não é passível de representação. O mesmo simbólico ao qual se recorre na busca por palavras para dizer o que precisa ser dito, ele também apresenta um limite, não diz tudo. Sendo assim, como é que o impossível se inscreve em cada um desses campos? Há um encontro com esse limite e a construção de destinos diante dele, o que cria condições para que cada campo a seu modo vigore como via de acesso ao real e tratamento do impossível da língua. A psicanálise tenta, com seu dizer, contornar o real. Já a literatura, vai buscar, pela escrita, encontrar as palavras que permitam formular um dizer. Segundo Mandil (2005, p. 46):

Para Lacan, esse seria o verdadeiro “trauma” da condição humana, a saber, o encontro com a linguagem e seus efeitos sobre os modos de satisfação do homem, à medida que esse encontro instaura possibilidades e impossibilidades, inclusive ao nível da representação. Nesta perspectiva, a Psicanálise também poderá se interessar pela Literatura, seja como modo de apresentação do irrepresentável, seja como demonstração dos modos de acesso ao impossível, fato este que caracterizaria, para Lacan, a atividade artística.

Incluiremos aí também a música, o universo da canção e do canto popular, como modos de “acesso ao impossível”. Em referência ao que vimos com Barthes (2014b) no primeiro capítulo, seria a voz do canto uma forma de apresentação do irrepresentável? É o que buscamos desdobrar em nossa investigação, a partir da voz do canto de Áurea Martins.

A escritora e psicanalista Lucia Castello Branco (2022) propõe o sintagma “psicanálise literária”, que permite aproximar a posição de escuta analítica àquela da leitura. Um significante em posição nova, observa a autora, que denota indissociabilidade entre os campos – não um apagamento das diferenças, vale notar, mas uma ampliação de seu campo de ação. Essa perspectiva nos interessa, pois permite situar, muito precisamente, a dimensão coletiva do fazer analítico.

A psicanálise se interessa pelo laço social, e se aproxima da literatura pela força da letra, que é capaz de atenuar o horror do real. Portanto, na proposta de uma psicanálise literária não se trata de apagar a diferença, mas de apontar para um terreno comum, híbrido, possível, cada qual com suas especificidades.

Desde cedo em sua obra, Freud busca a literatura como interlocutora. Em “Delírios e sonhos na *Gradiva* de W. Jansen” (1907/1969), afirma que o artista precede o psicanalista, em outras palavras, há um saber no fazer do artista que interessa à psicanálise. Com isso, qualquer possibilidade de se fazer uma aplicação da psicanálise à arte se inverte, já que se atribui, assim, um saber ao campo da literatura. Que espécie de saber seria esse? Um saber sobre alguma coisa da qual tampouco se sabe, saberes que não aspiram à uma totalização, e isso é caro a Freud. Como assinala Lacan (1953/1998, p. 318), há uma “poética da obra freudiana”, fundamental para se penetrar o seu sentido e compreender suas repercussões dialéticas.

Castello Branco (2022, p. 107) observa que Lacan se interessou pelo “saber que há no som das palavras”. A autora propõe trabalhar com o que chamou palavra em ponto de P – poesia, psicose e psicanálise –, aproximando do grão da escrita, o grão da loucura e o grão da voz, conceito cunhado pelo crítico Roland Barthes (2015), como vimos no primeiro capítulo. Na psicose, observa-se uma relação outra com a linguagem, um uso invencionista, que pode ser aproximado do uso feito pela poesia. É um uso que não vai na direção da utilidade direta – em referência à maneira como o escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) fala da poesia, ou seja, que a utilidade vem por acréscimo e, portanto, não é essa busca que está em jogo na escrita poética.

A palavra em ponto de P seria uma palavra esvaziada do sentido comum, ou de um sentido do Outro. É uma invenção singular, própria da loucura, e também da poesia, nessa aproximação proposta pela autora. Uma tal invenção ocorre, justamente, porque o aspecto sonoro da palavra ganha destaque e importância: o aspecto sonoro, acústico, rítmico, o que ressoa da palavra, que nada mais é do que aquilo que promove uma análise, isto é, uma análise que não vise o sentido. “Trata-se de modos outros de escuta e escrita que buscam circunscrever o vazio deixado pelos rastros da letra, materialidade do significante desmanchada de sentidos e significações” (Castello Branco, 2022, p. 120).

Assim, conforme Lacan (1953/1998, p. 308), “temos que dar ouvidos ao não-dito que jaz nos furos do discurso, mas isso não é para ser ouvido como pancadas desferidas atrás do muro”. Há um paradoxo na relação da fala com a linguagem, que Lacan situa como uma alienação profunda do sujeito da civilização científica, o qual “perde seu sentido nas objetivações do discurso” (p. 282). Disso decorre “um discurso em que o sujeito, pode-se dizer, é mais falado do que fala”. Freud teria aprendido a decifrar essa fala ao encontrar a linguagem como símbolo, “ainda viva no sofrimento do homem da civilização”. Foi assim

que o sintoma se abriu à leitura: “Símbolo escrito na areia da carne e no véu de Maia, ele participa da linguagem pela ambiguidade semântica que já sublinhamos em sua constituição”.

Nesse momento de seu ensino, Lacan (1953/1998, p. 295) aborda a dimensão da ressonância por esse viés da ambiguidade semântica, ao afirmar que “o analista pode jogar com o poder do símbolo, evocando-o deliberadamente nas ressonâncias semânticas de suas colocações”. Basta que o símbolo, “para que surta efeitos no sujeito, que ele se faça ouvir, pois esses efeitos se dão sem o conhecimento dele”. Constituindo-se, assim, a interpretação em uma via para encaminhar um retorno aos efeitos simbólicos da palavra e implicar o sujeito em seu discurso:

Vemos que Freud, longe de desconhecer a resistência, serve-se dela como uma disposição propícia ao acionamento das ressonâncias da fala, e se conforma, na medida do possível, com a definição inicial que forneceu da resistência, servindo-se dela para implicar o sujeito em sua mensagem (Lacan, 1953/1998, p. 292).

Ainda assim, de acordo com Miller (2005), Lacan (1953/1998) aponta para o “mais de sentido” que a linguagem comporta. Lacan vai encontrar na tradição hindu uma referência ao *dhvani*, que corresponde à “propriedade que tem a fala de fazer ouvir o que ela não diz” (Lacan, 1953/1998, p. 296). Miller destaca que o *dhvani* equivaleria à soma do sentido da palavra com a sua dimensão fonética, o que já faz aparecer aí a sonoridade. Além disso, o próprio Lacan, em “Função e campo”, faz algumas referências à materialidade sonora da língua.

Mais adiante em seu ensino, em “O aturdito”, texto de difícil leitura, Lacan (1972/2003) traz contribuições fundamentais que permitirão ressituar a função da ressonância na clínica. Ao explorar a dimensão da língua que não se reduz à significação, sendo antes constituída de homofonias, equívocos e trocadilhos, irá abordar a ressonância por seu efeito real, mais do que simbólico, por seu impacto sonoro sobre o corpo. A ressonância é experimentada e não interpretada e sua função está relacionada ao efeito que tem de exigir reconfiguração. Surge então um novo viés para a interpretação analítica, o de fazer ressoar.

Embora Lacan não empregue explicitamente os termos “ressonância” ou “ressoar” em “O Aturdito”, o texto radicaliza essa noção ao situar a *lalíngua* como aquilo que afeta o corpo para além da significação, a partir das marcas de gozo, por meio do equívoco e do dizer. No *Seminário 20*, afirma Lacan (1972-1973/2008c, p. 17-18): “A lalíngua, isso ressoa”.

Há sons que deixam marca, o que temos visto de diversas formas ao longo da tese: ditos ou ruídos, do campo do sentido ou fora dele. Esta noção das marcas sonoras

constitutivas, pura materialidade da língua, contingente, visto que não há algo que defina de antemão o que irá marcar um sujeito, aponta, portanto, para o conceito lacaniano de *lalíngua*. Lacan lança mão deste neologismo “para designar o aluvião que anima o corpo a partir das marcas de gozo, instiladas no falante desde que é falado” (Tenenbaum, 2023, p. 70). É o real da língua, solo da estrutura da linguagem que, na experiência analítica, se faz ver pelo laço entre palavra e gozo.

Conforme Lacan (1972-1973/2008c): “[...] é pelo modo como *lalíngua* foi falada e também ouvida por tal ou qual em sua particularidade, que alguma coisa em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer”.

Lalíngua está associada à voz materna e às canções de ninar, de modo que, antes que se possa atribuir sentido a algo, experimenta-se. Há uma musicalidade da voz, primordialmente materna, que encontra ressonância no corpo do bebê, erotizando-o, à medida em que contribui para a formação de uma unidade imaginária, no chamado “estágio do espelho” (Lacan, 1949/1998). Unidade esta que, mais adiante, dará as condições para que venha a se denominar “Eu” em um processo que envolve perda e simbolização. Dessa forma, as marcas de gozo têm efeito enigmático, por se constituírem em uma espécie de saber inacessível ao sujeito, ainda que depositado enquanto marca em seu próprio corpo.

Para encaminhar nossa conclusão, citamos Lacan sobre a *Lalíngua*, efeito de uma “multiplicidade inconsistente de traços e experiências sonoro-corporais” (Vieira, 2025):

A língua, que escrevo numa palavra. *Lalíngua*, porque significa lalala, lalação, pois é um fato que muito cedo o ser humano faz lalações, assim, basta ver um bebê, ouvi-lo, e que pouco a pouco surge uma pessoa, a mãe – que é exatamente a mesma coisa que *lalíngua*, só que é alguém encarnado –, que lhe transmite *lalíngua*... e me parece difícil não ver que a prática analítica passa por isso, pois tudo o que se pede à pessoa que vem se confiar a nós não é nada a não ser falar (Lacan, 1978, p. 104-147).

Assim, com o que foi percorrido até aqui, buscamos afirmar uma tomada de posição, qual seja, a de que pode haver no campo do sonoro uma forma de resistência ao que se encaminha para uma tendência ao esvaziamento da palavra no mundo atual. Conforme a pesquisadora argentina Ana Porrúa (2000, p. 167), a “voz aciona, põe em cena uma leitura crítica”, um posicionamento subjetivo e, portanto, uma ação sobre o mundo.

Há uma importante relação entre a subjetividade e a música que, no entanto, historicamente, não é muito trabalhada em psicanálise. Nas palavras da psicanalista Marina Recalde, que assina o prólogo do livro *El psicoanálisis con la música*, organizado por Ruth

Gorenberg (2021, p. 10, tradução nossa): o “sonoro faz ressoar algo do silêncio da voz áfona, algo do silencioso e opaco, impossível de dizer e que está no coração de cada um”.

O “com”, no título do livro, serve de bússola em nosso percurso, mais uma orientação vindo somar-se à ressonância, de Taborda (2021), como vimos no capítulo anterior. Pode-se pensar a música como véu, em uma aproximação do conceito de fantasia, que tem em psicanálise a função de velar e desvelar o real. A música tem ainda uma relação com a extração do objeto voz na constituição subjetiva, condição para a enunciação, e muitos casos clínicos, como os de autismo, por exemplo, deixam ver a delicadeza e, ao mesmo tempo, a efetividade dessa incidência, pela pregnância de uma certa apresentação da voz, do silêncio e do grito. Enfim, a música em sua relação com o tempo e, ainda, com o fora do sentido, aspectos tão centrais à psicanálise, a partir do ensino de Lacan.

Ao abrir este livro, que é dedicado a pensar como a psicanálise pode se deixar ensinar pela música, Recalde nos lembra que a voz tem um véu, ou seja, não se pode vê-la, nem tampouco tocá-la e, além disso, a voz está em alguém, mas pode deixá-lo (Gorenberg, 2021). Guarda mistérios, mas ao mesmo tempo, permite que o indizível seja veiculado por ela. Não só a voz, o som, mas também o silêncio. Ou melhor, os silêncios, no plural, pois não se trata apenas de uma massa áfona, sem som, mas sim de diferentes modalidades e funções do silêncio – tanto na psicanálise, quanto nos campos da música e da literatura. Nos encaminhamos, com isso, para a segunda parte da tese, que será dedicada à função do silêncio, situada a partir da poética de uma voz.

PARTE II:
POÉTICA DE UMA VOZ

4 VOZ (EN)CANTA

4.1 Quero as janelas abrir – cena D

Sim,
Eu poderia fugir, meu amor
Eu poderia partir
Sem dizer pra onde vou
Nem se devo voltar
Sim,
Eu poderia morrer de dor
Eu poderia morrer e me serenizar

Ah,
Eu poderia ficar sempre assim
Como uma casa sombria,
Uma casa vazia
Sem luz nem calor

Ao escutar a interpretação de Áurea Martins para “Janelas abertas” (1958), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, podemos notar que um novo momento se inaugura no disco⁷⁵. Com a canção, que ficou consagrada na voz de Elizeth Cardoso⁷⁶ – referência importante para Áurea e para o canto popular brasileiro, de modo geral –, chegamos à sétima faixa do disco, isto é, a metade de *Até sangrar*, onde somos apresentados ao que se poderia chamar de maturidade da cantora. Se, com efeito, o que escutamos até aí, já revela os traços maduros da cantora de quase 70 anos⁷⁷, com seu canto solto, elegante e firme, “Janelas abertas” revela uma estabilidade própria à idade madura.

Novamente com o Terra trio à frente do acompanhamento instrumental e do arranjo, tendo passado por alguns outros grandes instrumentistas e solistas, voltamos à casa, à segurança do ponto de partida, em relação ao conjunto musical. Após a inventividade trazida pelos *medleys* da abertura do disco, passado o momento do balanço suingado, chegamos a uma espécie de platô estável, de emoções fortes e intensas e, ao mesmo tempo, lugar de uma serenidade. O eu lírico cancional que a voz do canto encarna é robusto e fala de seu sofrimento e anseios com abertura e clareza. O modo de entoar não deixa negar, acompanhado pelo arranjo discreto, cadenciado. As canções do início – cujas letras tratam da desilusão, da amargura, da vingança e até da constatação ou mesmo da aceitação da perda do amor –, agora dão lugar à segurança do eu lírico sobre não querer fugir. Ao contrário, deseja abrir as janelas

⁷⁵ frame 18: <https://tinyurl.com/3s5rek3c>

⁷⁶ Referência ao disco *Canção do amor demais*, de 1958.

⁷⁷ Em 2008, ano do lançamento do disco, Áurea Martins tinha 68 anos.

e deixar o sol entrar, a fim de iluminar a casa sombria do amor esvaziado. É o que escutamos no refrão, quando a voz do canto atinge seu ápice de notas agudas, como lhe impõe a melodia da canção, contrastando com o tom confessional, mais contido e sussurrado, do início da interpretação. Ouvimos, então:

Mas quero as janelas abrir
Para que o sol possa vir
Iluminar nosso amor

A gravação, relativamente simples, apresenta uma sofisticação jazzística. O piano de Zé Maria faz uma breve introdução em acordes que dão o tom e indicam a melodia, abrindo para a entrada do contrabaixo, a bateria e, finalmente, a voz macia. O canto, econômico, não perde em emoção e, deixando vibrar as notas, usa o recurso da dinâmica que permite modular o volume e a intenção da voz através do fraseado melódico da letra: do início, mais minimalista, para um abrir de janelas, com a abertura de peito que corresponde a esse gesto. Áurea se serve das pausas bem articuladas, no tempo e no sentido, como por exemplo, quando introduz uma breve suspensão no verso “sim, eu poderia morrer de dor”, entre “morrer” e “de dor”. Com isso, faz aparecer um espaço que dá ênfase à dor e também dá margem para o que virá logo após, com a noção de que a morte poderia trazer a serenidade almejada pelo eu lírico em sofrimento: “eu poderia morrer e me serenizar”⁷⁸.

O arranjo instrumental encorpado preenche os espaços de fundo, sem, no entanto, fechar as janelas. Trata-se, portanto, de uma forma que comunica com o sentido, mantendo o campo arejado, o que garante à voz do canto a chance de explorar as reverberações que o ar lhe oferece enquanto possibilidades.

Jean-Christophe Bailly (2025) destaca a homofonia que há, na língua francesa, entre as palavras *canto* (“chant”) e *campo* (“champ”). Em livro intitulado *O próprio da linguagem: viagens ao país dos nomes comuns*, o poeta faz e desfaz o sentido das palavras, substantivos comuns, a fim de devolver-lhes a alma perdida, encerrada no sentido⁷⁹. No verbete “onda” lemos a seguinte definição: “Uma onda talvez seja apenas uma dobra que se propaga, invisível no espaço ou visível sobre a água” (Bailly, 2025, p. 117). O ar, saturado de ondas de todo tipo, “sonoras, luminosas, hertzianas, eletromagnéticas”, se torna, assim, um campo: “oceano de mensagens fermentadas enviadas em todos os sentidos”.

⁷⁸ frame 19: <https://tinyurl.com/4452t8zb>

⁷⁹ Como assinala o tradutor Marcelo Jacques de Moraes (2025), em prefácio ao livro, através do frasear, o poeta promove a ativação da “alma das palavras”. No verbete “Luthier”, Bailly indica que a voz e o timbre trazem a alma às palavras, ao soprar o sentido, como se sopra o vidro. O sentido ressoa, ricocheteia.

“O que a onda libera é o campo, o mundo como um palimpsesto infinito onde sem cessar escritas invisíveis fazem a lei”, assim define Bailly (2025, p. 117) o espaço tomado de mensagens em trânsito que não podem ser percebidas, o qual, no entanto, por isso mesmo, pode ser atravessado, sem que se saiba. Atravessar essa clareira na floresta, por exemplo, o campo que se estabelece entre dois radares de ondas de rádio celeste, é:

entrar no invisível, que, por definição, não se vê: nada acontece [...], mas o fato de saber que nesse espaço muito está concentrado, que nessa área aberta na floresta o céu é ouvido e retido – e tudo muda: o campo é percebido, o universo é percebido como um canto de ondas. Entre *canto* e *campo*, o acaso da consonância libera uma abertura – não na direção da “música das esferas”, mas na de uma espécie de crepitação sideral. Longe das esferas e das figuras, um ruído, um eco, um vestígio, uma infinita e mineral infusão (Bailly, 2025, p. 118, grifo nosso).

Lê-se em nota da tradução uma observação a este trecho, indicando a homofonia entre *canto* e o *campo*, que o autor faz aparecer, em um jogo de palavras. Cabe notar ainda, para os propósitos desta pesquisa, a proximidade com o campo semântico das vibrações por ressonância, isto é, as ondas sonoras, experimentadas em sua dimensão material e imaterial. O campo, preenchido pelo invisível, e o canto, agitação da matéria sonora, ambos apresentando-se da mesma forma soante aos ouvidos.

Para retornar à nossa cena: a canção “Janelas abertas” é construída em torno de uma virada, ou melhor, mais precisamente, ela própria enquanto tal. De início, há aquelas imagens melancólicas do que se poderia fazer em função da dor e do sofrimento de amor: “fugir sem dizer para onde vou nem se devo voltar”, ou ficar “como uma casa vazia sem luz nem calor”; mais adiante, surge a resposta e a constatação com a qual se encerra a letra da canção: “mas quero as janelas abrir”, jogando para o alto, quer dizer, para a região mais aguda da melodia o mal-estar, revelando aí um movimento pelo eu lírico de relançar as esperanças. O “meu amor”, vocativo pelo qual se dirige de forma íntima ao objeto amado, retorna ao final, transformado na imagem do “nosso amor” trazida no último verso, em que compartilha o desejo de que “o sol possa vir iluminar nosso amor”. Indicada, assim, a virada da fragilidade inicial à afirmação que indica a estabilidade madura.

Tendo percorrido na primeira parte do texto da tese algumas das dimensões que coloca a voz rumo ao que nomeamos uma política, ficou estabelecido que, para que haja voz, é preciso sair do silenciamento – seja diante de um estado de opressão, seja como resultado de um conflito psíquico. Ao mesmo tempo, um certo silêncio é condição para que uma voz possa se fazer ouvir. A direção da poética (singular) de uma voz pressupõe, por sua vez, uma operação que indica a função da vocalização como via para que se possa ouvir o silêncio. Esta

cena, que nomeamos “Quero as janelas abrir”, nos fornece algumas pistas para localizar o que está em questão nessa escuta do que há de mais singular, inaudito.

Em *O seminário livro 20: mais, ainda*, Lacan (1972-73/2008, p. 124) compartilha com o leitor: “Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo –, falar da música, nas margens”. Diante de tal desafio, propomos esta via: o trabalho através da canção posta em cena pelo canto popular, na voz de uma cantora cuja forma de entoar consideramos ser ressonante, uma vez que, em seu trabalho com a voz do canto, deixa aparecer o que ressoa na língua.

De acordo com as premissas colocadas até aqui, a oralidade ou, mais precisamente, a *vocalidade* – em consonância com Paul Zumthor (2014) –, não se reduz à voz, falada ou cantada, pois há algo da voz que pode ser identificado no texto, ou ainda, inversamente, algo que pode se depositar como letra no corpo, a partir do registro sonoro. Se, conforme Nancy (2013), o paradigma da visão na filosofia tende a deixar de fora um campo da experiência que passa pela escuta, indagamos o que a dimensão da voz pode ensinar, quanto ao que toca no corpo enquanto afeto e escapa ao sentido inteligível, mas permite inscrever algo do impossível.

Em Freud (1915/1969), a pulsão é situada como um “conceito limite”, enquanto representante psíquico das excitações que vêm do corpo. Lacan (1975-1976/ 2007, p. 18) enfatiza sua face de silêncio, ao situá-la como o “eco no corpo do fato de que há um dizer”. Quais são as implicações disso? Buscaremos indicar que, ao incluí-la como objeto *a* – ao lado do olhar e dos objetos oral e anal –, Lacan evidenciou a relação da voz com a pulsão invocante, aproximando-a de um automatismo mental, sem considerar seu aspecto sonoro, propriamente dito.

Assim: que função pode ter a sonorização da voz no canto, face ao silêncio da pulsão? Qual a sua relação com a pergunta que situamos como direção desta pesquisa, a saber, *o que é ter voz?*

4.1.1 Objeto voz: silêncio, inaudito

A canção “Noturno em tempo de samba” (1944), de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, conta com arranjo de Cristovão Bastos, que se destaca como um dos grandes pianistas em atividade no Brasil hoje, com quem Áurea mantém uma relação constante de amizade e novos trabalhos. A gravação tem a formação instrumental do contrabaixo de Jorge Helder, além de João Cortez na bateria e o próprio Cristovão no piano.

O início da canção vai indicando os caminhos da melodia, com as notas graves ao piano e o agudo do vibrar de pratos da bateria, com alguns brilhos de notas agudas ao piano em um momento ou em outro, fazendo um contraste misterioso, que ressoa ainda com o bumbo da bateria e sua marcação firme. Quando o piano dá o acorde (e a suspensão que se segue a ele), que indica a chegada da voz do canto, escutamos também o contrabaixo e a bateria, na marcação cadenciada.

Tarde da noite na rua deserta
A vagar eu estou
Não tenho destino nem rumo
Não sei de onde vim
Nem sei pra onde vou
Onde estou?

Sei que estou apaixonado
Sei que sou desgraçado
Por amar tanto assim,
Ai de mim

A combinação entre harmonia e melodia nesta canção, que é um clássico belíssimo do nosso cancioneiro, cria climas pertinentes com a paisagem que a letra nos apresenta – o que também é acentuado pela execução em questão. Por exemplo, após os primeiros versos, em que a voz do canto põe em cena o sujeito sem destino, desorientado, a vagar sem rumo na rua deserta, ouve-se uma curta sequência de notas agudas ao piano, cujo efeito é o de apontar para a perplexidade ou a errância do eu lírico.

Como diz Freud (1933 [1932]b/1969), a psicanálise só pode surgir num mundo onde o discurso científico é dominante, por conta de sua *Weltanschauung* precária, porque deixa um resto que retorna no sujeito. *Weltanschauung* é uma visão de mundo, isto é, uma “construção intelectual que soluciona todos os problemas de nossa existência, uniformemente, com base em uma hipótese superior dominante” (p. 193). Desta forma, Freud demonstra que a visão de mundo da ciência não pode tudo recobrir, ou seja, responder a todas as perguntas e, portanto, deixa uma marca de desamparo no homem moderno, que se traduz como uma questão sobre como se conduzir.

Embora a psicanálise tenha sido estabelecida por Freud como uma clínica da escuta, da associação livre e da intervenção pela palavra, a voz (e seus desdobramentos) não chega a ser problematizada na obra freudiana. Foi Lacan quem se debruçou sobre este tema, procurando circunscrever em quê consiste a dimensão propriamente vocal, primeiramente, a partir da clínica das psicoses e, em seguida, em torno do funcionamento do supereu.

A noção de borda, beira ou margem, do que ressoa no corpo, mas não é o corpo, que percorremos com a escuta em Jean-Luc Nancy (2013) no segundo capítulo, remete ao conceito de objeto *a*, do qual se serviu Jacques Lacan para abordar a voz em seu ensino.

Em “A Interpretação de Sonhos”, Freud (1900/1969) aborda o objeto em questão para a psicanálise como o objeto perdido da experiência de satisfação, que se busca reencontrar. A dimensão do desejo, na qual se estrutura o sujeito constituído no campo da linguagem, é correlata da ausência de complementaridade entre o sujeito e o Outro. É aí, também, que surge para o sujeito a necessidade de fazer apelo ao Outro, já que sua satisfação não pode se fazer sem passar por ele.

Neste sentido, a psicanalista Marie-Hélène Brousse (2008) destaca a expressão “objeto perdido” como o paradigma do objeto em psicanálise. A autora indica, contudo, que a teoria do objeto *a* lacaniano vai além da noção freudiana, no caráter bizarro que dá a estes objetos, afastando-os de vez das leituras evolucionistas feitas pelos pós-freudianos acerca das relações de objeto. O objeto *a* lacaniano é uma função que possui, fenomenologicamente, diferentes formas de apresentação. Segundo Brousse, é esta característica que permite a Lacan reunir diferentes objetos em uma única lista, acrescentando o olhar e a voz à série tradicionalmente estabelecida por Freud (1905/1969), a saber: o seio, as fezes e o falo. Portanto, chamar o objeto pela letra *a* ajuda a enfatizar a dimensão de função, e evitar as outras significações que a ele se poderiam atribuir com facilidade.

Lacan (1962-63/2005) se detém sobre a teoria do objeto *a* em *O seminário, livro 10: a angústia*, com a indicação de que, na clínica, só se tem acesso ao objeto pela angústia. Cada modalidade de apresentação do objeto comporta um tipo de relação com a angústia, cujo sentido aponta para o modo pelo qual o sujeito se estrutura em torno do desejo. É neste contexto que a voz adquire estatuto de objeto, situado em posição *Moebiana*, e não a partir da oposição interior-exterior, em referência ao Outro e ao campo de enigmas que este instaura para o sujeito.

A fim de cernir sua especificidade, podemos destacar como propriedades do objeto *a*: é uma parte que se separa do corpo na constituição do sujeito no campo do significante, enquanto resto dessa operação – ou seja, seu caráter parcial –; e, ainda, é uma parte que já não é do sujeito, nem do Outro, uma vez que não está no corpo, mas é dotado de uma materialidade – sua dimensão paradoxal, que aponta para o fora do sentido que comporta o objeto. Estes são alguns aspectos que definem o objeto *a* em psicanálise (Lacan, 1962-63/2005) e indicam a posição privilegiada em que se encontra a voz, uma vez que é experimentada como aquilo que há de mais íntimo e, ao mesmo tempo, mais estranho ao

sujeito – *Unheimlich*, o “infamiliar” que causa horror, ao mesmo tempo em que o sujeito, em alguma medida, se reconhece nele (Freud, 1919/2019).

A voz adquire, portanto, no ensino de Lacan, o estatuto de objeto *a*. O que quer dizer isto? Assim como os objetos oral, anal e escópico, o objeto voz se define por sua parcialidade e por seu caráter paradoxal – a saber, está entre o Eu e o Outro, é dotado de sentido e aponta para o fora do sentido, além de ter uma corporeidade, mas não estar localizado no corpo. O objeto *a* é um desdobramento feito por Lacan do objeto pulsional freudiano (1905/1969), que estabelece que para cada objeto corresponderia uma atividade pulsional referente a uma zona erógena. É o caso, por exemplo, do seio, que se constitui enquanto objeto oral, por sua relação com a boca, órgão que abocanha, devora ou, ainda, cospe, rejeita; as fezes, em relação à atividade anal, quanto ao que se solta ou se retém no corpo; o olhar, no objeto escópico, que marca a esquizo entre olhar e ver, bem como a distância entre ver e ser visto. No caso da voz, Lacan sublinha a sua relação com a pulsão invocante, sobre a qual iremos nos deter na próxima seção do presente capítulo.

No momento, interessa-nos perseguir para onde se direciona Lacan quando se debruça sobre a “dimensão propriamente vocal” no campo da psicanálise. Para tanto, recorreremos brevemente à teoria lacaniana do significante, formulada a partir da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure (2006).

Lacan (1962-63/2005) trabalha o ato de fala, que comporta uma articulação significante – o encadeamento – e uma emissão – a vocalização. A linguística de Saussure (2006) estabelece um sistema de oposições a partir do qual se constroi a significação, mediante os mecanismos de metáfora e metonímia (Jakobson, 2005), que podem ser aproximados do que Freud (1900/1969) chamou de deslocamento e condensação, no trabalho dos sonhos. Segundo Lacan (1962-63/2005, p. 273): “Quando alguma coisa desse sistema passa para uma emissão, trata-se de uma dimensão nova, isolada, de uma dimensão em si, a dimensão propriamente vocal”. No entanto, esta dimensão não se reduz à emissão enquanto vocalização, pois há ainda o aspecto fundamental da enunciação, o desejo que sustenta o ato de fala.

Se o que sustenta a voz como objeto não é a articulação significante, isto é, a fonetização enquanto sistema de oposições, a voz tampouco se define pela emissão propriamente dita, posto que o “objeto *a* é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem” (Lacan, 1962-63/2005, p. 278). Ao contrário, sublinha o psicanalista Jacques-Alain Miller (2013) em artigo no qual trabalha a voz em Lacan: assim como o olhar é marcado por uma separação em relação à visão, a voz como objeto não pertence ao registro

sonoro. Na perspectiva da psicanálise orientada pelo ensino de Lacan, a voz se encontra mais no ruído ou no silêncio, do que na fala propriamente dita. Tampouco na voz do canto, por conseguinte.

Retomando o estudo do discípulo de Freud, Theodor Reik, sobre o ritual religioso, Lacan (1962-63/2005) se aprofunda no exame da voz a partir de um objeto ritual, usado como instrumento musical nas festas judaicas, o chofar (ou shofar). Trata-se de um chifre de bode que, quando soprado, emite um som, cujo caráter profundamente comovente e inquietante, Lacan faz questão de sublinhar. Quem quer que ouça esse som, assinala, experimenta uma emoção inusitada, provocada por um “afeto propriamente auditivo” (Lacan, 1962-63/2005, p. 269). É interessante notar, neste ponto, a ênfase que coloca Lacan no efeito que tem o som do chofar sobre o corpo.

Apesar do elogio que tece ao estudo minucioso realizado por Reik, a direção da leitura feita por Lacan vai além, como diz, de uma analogia da função fática – expressa pela relação entre o som do chofar e a voz do próprio Deus, a qual o instrumento viria substituir nos rituais. Essa é a conclusão à qual teria chegado Reik, em seu artigo. Lacan, por sua vez, tomará o chofar como objeto exemplar da dimensão propriamente vocal, na medida em que apresenta a voz como separável do corpo, destacável como objeto.

Sobre a voz como modo de apresentação do objeto *a*, Lacan (1962-63/2005, p. 275) afirma: “Nós o conhecemos bem, acreditamos conhecê-lo bem, a pretexto de conhecermos seus dejetos, as folhas mortas, sob a forma das vozes perdidas da psicose, e seu caráter parasitário, sob a forma dos imperativos interrompidos do supereu”. Essa afirmação chama a atenção, uma vez que aproxima as vozes da psicose e o imperativo superegótico, colocando-os como dejetos, folhas mortas que parasitam e atormentam. Daí a importância de circunscrevermos o estatuto da voz e seus destinos no campo da psicanálise.

Já em Freud (1894/1969), notamos que as primeiras formulações sobre a voz aparecem em relação com os fenômenos psicóticos. Contudo, foi Lacan quem aprofundou o estudo do mecanismo psíquico das psicoses em articulação com a presença da voz, a partir de sua releitura da psicanálise com as contribuições da linguística de sua época. Em *O seminário, livro 3: as psicoses*, Lacan (1955-56/1988) situa, ao contrário da perspectiva tradicional, que a alucinação verbal não vem de fora, como produto de um distúrbio no sistema perceptivo do sujeito psicótico, ou seja, não se trata de uma falsa percepção que revelaria uma ruptura no texto do real. Isto constitui uma pequena revolução em relação à abordagem corrente, pois aponta para a dimensão de criação do sujeito psicótico, em oposição à visão deficitária sobre as psicoses. Lacan afirma que as vozes de comando que se impõem, ou mesmo as injúrias que

vociferam contra o sujeito, é ele próprio que as articula. Dito isso, buscaremos desdobrar o funcionamento psíquico da psicose, a partir de sua relação com a presença de uma voz invasiva: “as vozes perdidas da psicose”.

A experiência da fala no senso comum é marcada pelo fato de que aquele que fala ouve a si mesmo, ou seja, o emissor é sempre, ao mesmo tempo, receptor de suas próprias palavras. Em contraponto a esta experiência, está o fato de que o sujeito não ouve o discurso contínuo pelo qual os processos psíquicos se constituem. Com a introdução do inconsciente por Freud (1900/1969), podemos situar o pensamento como articulado no campo da linguagem. Sem que se tenha notícias disso no pensamento consciente, a experiência é recoberta por uma espécie de frase, uma trama simbólica que está em continuidade com o mundo exterior, não sem passar pelas deformações próprias às leis da linguagem. Mediante as modulações, por exemplo, do intervalo e da suspensão, a consciência se arranja de modo a se desviar dessa continuidade – é o que aprendemos com as noções de processo primário e secundário, em Freud (1900/1969), que originam as formações do inconsciente.

“Eles têm ouvidos para não ouvir”, diz Lacan (1955-56/1988, p. 136), servindo-se de uma frase evangélica para falar dessa função do Eu: evitando que tenha que ouvir perpetuamente a articulação que organiza suas ações faladas, garante ao sujeito que não se deixe envenenar por esse pensamento que circula continuamente. Algo aí, portanto, fica silenciado na constituição do sujeito neurótico. Por outro lado, a psicose dá testemunho desse monólogo interior, de forma articulada e exteriorizada, experimentada pelo sujeito como vindo de fora. O psicanalista é aquele que está aberto para ouvir esse discurso e, portanto, pode discernir o que se revela nos casos de psicose, o que implica tomar a alucinação como fenômeno de linguagem. Assim, defende Lacan (1955-56/1988, p. 136): “não temos razão para nos recusar a reconhecer suas vozes no momento em que o sujeito nos dá testemunho disso como de alguma coisa que faz parte do próprio texto de seu vivido”.

Retomando o caso Schreber (Freud, 1911/1969), central para a psicanálise nos estudos da psicose, Lacan (1955-56/1988) reitera a importância da alucinação enquanto uma invenção da realidade que fornece suporte para o sujeito. Essa realidade, criada como algo novo, porta a marca de uma singularidade, no limite da realidade e da irrealidade. O sujeito não a experimenta como algo sem sentido, mas seu caráter fragmentário traduz, de todo modo, um rompimento do compromisso com o sentido. Isto ocorre porque o sentido pressupõe o Outro, em função do qual o discurso se realiza, mas na psicose ocorre uma exclusão deste Outro, ou, pelo menos, uma forma outra de enlaçamento a ele. Daí a relação de eco interior, na qual o sujeito se encontra suspenso em seu próprio discurso, que se manifesta na alucinação verbal.

A construção do delírio de Schreber se estrutura e se estabiliza num sistema que liga o Eu ao outro especular, imaginário, excluindo o Outro da fala. Resulta daí que, mediante a construção delirante, o sujeito psicótico pode fazer laço e participar do discurso. “Em relação à cadeia do delírio, se assim se pode dizer, o sujeito nos parece ao mesmo tempo agente e paciente. O delírio é tanto mais sofrido por ele quanto mais ele não o organiza” (Lacan, 1955-56/1988, p. 253). Assim, o delírio organizado é uma maneira de dar tratamento para as vozes perdidas que invadem, sem o qual o sujeito fica à mercê disso e vira, ele próprio, objeto dejetivo, falado pelas vozes que alucina. No caso do Presidente Schreber, a saída delirante foi “tornar-se mulher de Deus” e a escrita de suas memórias parece ter sido uma via que auxiliou, mediante o estabelecimento das distinções, por exemplo, das entidades divinas, a se separar da voz que o invadia.

O interesse despertado pela fenomenologia da psicose está ligado com o fato de que sua relação com a linguagem se organiza de maneira distinta da maneira como isso se dá na neurose. Ainda de acordo com Lacan (1955-56/1988, p. 292): “Se o neurótico habita a linguagem, o psicótico é habitado, possuído, pela linguagem”. Contudo, o sujeito neurótico é, também ele, em alguma medida, parasitado pela linguagem e precisará encontrar uma maneira de se arranjar com a voz que lhe fala, ou seja, pela qual “é falado”.

Miller (2013) trabalha a voz no ensino de Lacan por um esquema, no qual ela aparece situada em posição simétrica à da castração. Tanto esta quanto aquela figuram como efeitos do atravessamento do vetor da intenção de significação. Surge a voz como o que resta da operação significante e a castração, como o que fica do “gozo do vivente”, uma vez atravessada a intenção de dizer. O processo da fala envolve, portanto, uma perda, entre a intenção de significação e o que se produz, o que se quer dizer e o que se diz. Desse modo, assinala Miller, a voz não só não é a fala, como não é em nada o falar. “A voz é tudo aquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (Miller, 2013, p. 7).

Para os que nela se inscrevem, a “castração (...) significa que não ouvimos voz alguma no real, que ali somos surdos” (Miller, 2013, p. 11). Desse modo, haveria um ensurdecimento como condição para a constituição subjetiva e assunção de uma voz.

Lacan (1962-63/2005) vai abordar o supereu freudiano em articulação com a voz como objeto. Quando emitida, a voz ressoa no vazio do Outro, reflete sua estrutura marcada pela ausência de garantias e, por este motivo, sua função serve de modelo para pensar o vazio. Isto se explica, de acordo com Lacan, pela noção de que, na constituição do sujeito, a voz não é assimilada e sim incorporada. “A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por

isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como a alteridade do que é dito” (Lacan, 1962-63/2005, p. 300).

Para abordar o processo de incorporação da voz, Lacan utiliza como modelo a dáfnia, um bichinho do mar que tem sua carapaça obturada por um grão de areia, fazendo um paralelo que aponta para o vazio que pode ser ocupado por outros conteúdos. Ela introduz os minúsculos grãos de areia e, com isso, passa a contar com os guizos que são necessários para o seu equilíbrio e, já que não os produz sozinho, precisa trazer de fora. Deste processo, origina-se a instância psíquica do supereu, que tem um caráter constitutivo enquanto instância crítica e ideal do eu, mas possui também uma face atormentadora, enquanto censura moral, que possibilita que outros conteúdos venham a ocupar seu vazio fundamental. A angústia aparece, assim, como efeito da ausência da falta, ou seja, quando falta a falta. É o que se pode depreender da seguinte passagem: “Que o desejo seja falta, diremos que essa é sua principal falha, no sentido de alguma coisa que faz falta. Mudem o sentido dessa falha, dando-lhe um conteúdo [...], e aí estará o que explica o nascimento da culpa e sua relação com a angústia” (Lacan, 1962-63/2005, p. 302).

Ao perseguirmos as referências sobre a voz em sua vertente de objeto na psicanálise, encontramos que, mesmo a incidência do supereu tirânico, vivida como algo excessivo e fora do sentido, está também ela do lado de um tratamento dado pelo sentido, que a linguagem busca enquadrar pela significação. Assim sendo, de que se trata, quando consideramos a voz em sua face de escrita? Podemos dizer que o objeto e a escrita são duas maneiras distintas de abordar o sentido e o que escapa a ele, e que a voz não está restrita ao registro da oralidade. Buscaremos adiante alguns recursos para situar a voz em sua vertente de texto.

Por ora, retornemos à cena “Quero as janelas abrir”. Na introdução instrumental da canção “Noturno em tempo de samba” percebemos um clima *noir*, com os graves do piano de Cristovão Bastos e do bumbo, assim como as firulas no agudo do piano, que dão uma ideia de brilho, encanto, caminhando ao lado do desnorteamento do sujeito cancional. Fomos, por assim dizer, da maturidade ao desamparo. A entrada na letra cantada mantém essa direção e o canto em primeira pessoa vai transparecendo o vazio e as questões existenciais: “não sei de onde vim, nem sei pra onde vou”, “onde estou”. No deserto da rua escura surge o eu lírico desorientado, a vagar sem rumo, desgraçado pela paixão intensa e devastadora que, pouco a pouco, vai se anunciando. Dos versos “não tenho destino” e “não sei de onde vim/ nem sei pra onde vou”, vemos o giro para uma apresentação de si a partir do que sabe, da imagem do desamparo: “sei que estou apaixonado”, “sei que sou desgraçado”, “ai de mim”.

Percebemos na segunda estrofe uma acomodação da harmonia que abre espaço para a recolocação da impositação da voz, de modo que se pode escutar o timbre do contrabaixo de forma mais nítida. Soa ao ouvido atento como se a cantora lançasse mão de uma dinâmica mais suave – quando entoa o verso “sei que estou apaixonado” –, e a trama entre voz e piano permitisse o surgimento do timbre grave do baixo de forma mais evidente⁸⁰. Ao mesmo tempo, a melodia cresce e sobe para notas mais agudas, até o “ai de mim”, que o canto prolonga no registro agudo, trazendo uma tensão que parece chegar ao seu limite, apoiada também pelo sentido da letra.

Segue-se a isso a imagem do desencanto, uma vez que o eu lírico encontra-se na ausência dessa mulher que é o seu mundo. Entendemos, então, finalmente, pela súplica: “volta eu perdôo o teu erro, esqueçamos o que passou”, que estamos diante de um sujeito cancional magoado. O qual, mesmo ressentido, não põe em dúvida o seu amor e afirma saber o que quer. A repetição do verso “és meu mundo, mulher”, transformado em “tu és todo meu mundo, mulher”, enfatiza o sentido – agora com endereçamento, pelo emprego do pronome pessoal “tu” e com o reforço do “todo” que se acrescenta ao mundo. Isso se faz acompanhar por uma inflexão da voz do canto, a qual entra em cada uma das passagens com uma ligeira variação prosódica e indica a mudança de intenção dos versos. A pronúncia se acentua, com as consoantes mais “limpas” aos ouvidos. Na primeira passagem surge enquanto justificativa do desencanto, já na segunda, como reiteração da decisão de dar a ela o amor e carinho profundo, o que a melodia conduz, tendo esse último verso uma função de fechamento que antecede a explosão da súplica: “volta, eu perdôo teu erro”. Segue o recorte da letra:

Já não sinto os encantos que o mundo
Oferece a qualquer
És meu mundo, mulher
Transformei-me em vulgar vagabundo
Que no fundo
Sabe o que quer:
Dar-te amor e um carinho profundo
Tu és todo meu mundo, mulher

Volta, eu perdôo o teu erro
Esqueçamos o que passou
E acompanhemos o enterro
De um passado
Que o vento levou

⁸⁰ frame 20: <https://tinyurl.com/2fyc7ees>

O clima *noir* que a canção traz à cena remete ao “noturno”⁸¹ – um tipo de composição musical próprio da música erudita, que evoca a noite ou é inspirada por ela, de característica íntima ou contemplativa. Ficou consagrado pelas composições de Frédéric Chopin, que inspirou o movimento da Bossa Nova com sua estética da “meia-luz”. Nota-se também que o próprio título, “Noturno em tempo de samba”, além de conter o *noturno*, brinca com o sentido da palavra *tempo*, que pode ser lido como um outro tempo histórico, mas também como uma outra cadência, ou seja: noturno na cadência, isto é, na levada do samba. Neste caso, o contexto é o da boemia na rua deserta. Consolidado no período romântico, entre os séculos XVIII e XIX, o noturno pode trazer uma atmosfera meditativa, como é o caso aqui. O “noturno em tempo de samba” mantém uma relação estrutural com esse tipo de composição, com o piano solo, a melodia cantada, as pausas curtas e um acompanhamento em arpejo.

Por todo o exposto, tal canção traz a voz do canto em seu aspecto noturno, deixa aparecer o vazio e a noite esfumada. Relacionada com uma desorientação e podendo transmitir em sua cadência melodiosa essa experiência, nos permite refletir sobre a voz em sua dimensão de escrita e, para tanto, aproximamo-nos da poesia.

A relação entre a psicanálise e a poesia evoca a problemática moderna da utilidade direta. Todavia, o que está em jogo nessa aproximação é, sobretudo, o esforço de um bem dizer, de encontrar as palavras que melhor traduzam o que precisa ser dito, a palavra justa. Por outro lado, nota-se que, em ambos os campos, o silêncio exerce uma função e esse tema pede, ainda, que nos debrucemos sobre os pontos de contato entre a poesia e a música. Entre som, sentido e ressonância, entre fala, palavra e silêncio, escutamos, enfim, a voz em algumas de suas diversas formas de apresentação.

Sobre a escuta do silêncio: no texto “Philippe Beck, entre o escutar e o ver”, o professor e pesquisador Marcelo Jacques de Moraes (2017) explora a distinção⁸² estabelecida por Jean-Luc Nancy (2013), dando ênfase à função do silêncio que, assim como o ritmo, está presente tanto na escuta musical quanto na escuta poética. Podemos acrescentar, ainda, a esta série, a importância do silêncio para a escuta psicanalítica. Dessa forma, tanto no campo da música, quanto da poesia e da psicanálise, o inaudito tem uma função. O inaudito, não apenas o que ainda não foi ouvido, mas também, principalmente, o que comporta um desconhecido, por extrapolar os próprios contornos da possibilidade da escuta. Isto nos remete às noções de ruído e paisagem sonora, que foram discutidas na tese.

⁸¹ Sobre o noturno, cf. <https://tinyurl.com/ye28h7mw>. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

⁸² Entre as acepções do verbo “escutar” em francês, que foi trabalhada no capítulo anterior.

Moraes (2017) retoma a “Carta sobre a música”, escrita pelo compositor Richard Wagner em 1861, na qual confronta a arte do poeta à do músico para indicar a grandiosidade com que a linguagem musical faria ouvir claramente o que não é dito pela linguagem verbal, na poesia. Segundo o autor, na perspectiva estética wagneriana:

É [...] como se o músico – e apenas ele – pudesse fazer ouvir, infinitamente e infalivelmente, o que jamais se deveria parar de ouvir; é como se o músico, pelo “silêncio retumbante” de sua melodia, impusesse silêncio ao silêncio inquieto e ensurdecedor desencadeado por aquela palavra calada que é a do poeta, e que este não pode cessar de não dizer (Moraes, 2017, p. 69).

O autor faz referência ao real como o que “não cessa de não se escrever” conforme o situa Lacan (1972-73/2008), como um impossível lógico que recai sobre a palavra do poeta. Sem se ater ao privilégio conferido por Wagner à linguagem musical, Moraes (2017, p. 68-69) destaca que:

em seu esforço de estabelecer uma diferença entre uma escuta poética e uma escuta musical em favor da dimensão mais essencial da linguagem musical, em detrimento da linguagem verbal, Wagner também nos permite pôr lado a lado dois tipos de experiência do silêncio que, no entanto, ressoam sempre uma na outra, que são, no limite, inseparáveis, e que, em sua remissão recíproca, em sua irreduzível tensão, constituem o motor de toda escuta – seja ela poética ou musical – que não se reduza a um simples fenômeno acústico – se é que isso existe.

Escuta poética e escuta musical dão lugar, neste sentido, a dois tipo de experiência do silêncio, inseparáveis, que ressoam uma na outra e “constituem o motor de toda escuta [...] que não se reduza a um simples fenômeno acústico”. Haveria uma tal experiência da escuta que, reduzida ao fenômeno acústico, não produzisse efeitos semânticos?

Moraes (2017) aborda ainda o pensamento poético-musical de Philippe Beck, para quem “um pensamento é um instrumento de música” (Beck *apud* Moraes, 2017, p. 67), no qual “pensativos” e tocadores, bem como interlocutores e tocados, estão todos expostos a algo que se apresenta à escuta, partilham um só estado, um estado só. De que escuta se trata aí? O poeta não só não separa a escuta poética da escuta musical, como seu trabalho aponta para o entendimento de que os silêncios se constituem e estão em constante tensão e ressonância recíprocas – a escuta abre um “espaço de remissão” entre som e sentido. Haveria, assim, uma experiência da escuta do silêncio inerente a qualquer escuta e, mais do que isso, um silêncio que sustenta o ser à escuta.

A imagem do pensamento como instrumento musical retoma o fio de nossa elaboração em direção à ressonância, na medida em que aquele que está em posição de escuta é (ou pode

ser) também tocado ou afetado pelo que o alcança, em formas que escapam ao sentido inteligível. A escuta como experiência de abertura. Com as questões que surgem a partir daí, indagamos: qual é a função do canto e do fazer musical? Qual seria o papel da música, se houver algum, no tratamento do objeto voz?

Para este fim, retomamos uma afirmação de Jacques Alain-Miller (2013), no artigo “Jacques Lacan e a voz”, em que explora os fundamentos que levaram este último a conceder à voz o estatuto de objeto *a*. Em suas palavras: “[...] se cantamos e se ouvimos os cantores, se fazemos e ouvimos música, a tese de Lacan comporta que é para calarmos aquilo que merece ser chamado de voz como objeto *a*” (Miller, 2013, p. 12-13). Nosso intuito aqui é questionar essa afirmação, examinando a que se deve essa relação estreita que estabelece entre o fazer e o escutar música, com a pretensa finalidade de *calar* o objeto voz.

Se localizamos a escuta do silêncio como motor de toda escuta, em que medida a música faria calar o objeto voz? Faz-se música para silenciar? Teria a música a função de tamponar, pelo sentido, o vazio do objeto? Podemos, enfim, deduzir daí que Miller (2013) estaria, em última instância, atribuindo ao ato de cantar e ouvir os cantores a função de silenciar o silêncio?

De acordo com o compositor José Miguel Wisnik (2017, p. 29):

Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo.

Por seu caráter regular, é possível pensar que um dos destinos da música e do fazer musical seja o de “silenciar o silêncio” que atormenta. Ainda assim, que seja capaz de ritmar a repetição e a diferença em padrões de recorrência e constância, ela comporta o ruidoso, o descontínuo, a dissonância, assim como a instabilidade. Como vimos no capítulo anterior, o harmônico traz em seu bojo a própria experiência do intervalo, mesmo quando o que soa para os ouvidos é uma nota simples. De todo modo, seguindo com Wisnik, notamos essa função de regulação e apaziguamento da música e do canto. Nesse sentido:

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem) (Wisnik, 2017, p. 29).

Permitir “afinar as vozes”, “entrar em acordo profundo contra todo ruído do mundo”, parece indicar, com efeito, um silenciamento do que poderia haver de ruidoso na existência. Ao passo que, sendo capaz de introduzir e fazer vigorar (por vibração e propagação de ondas) alguma dose de ruído e dissonância, deixaria aparecer o desencontro entremeado no tecido da vida. O seu efeito seria, antes, talvez, o de vivificar um corpo, pela agitação e o inacabamento da linguagem que a matéria sonora faz aparecer.

Se, como vimos, o objeto está na borda do sentido, sua apresentação pode promover um deslocamento e introduzir algo novo, na direção do que vimos com Nancy (2013) acerca da escuta que, por vezes, reduz-se a ressoar. Quanto a isso, apostamos que a arte pode ajudar a fazer avançar e localizar os espaços em que se possa escutar o silêncio (e o ruído) inerente à experiência, para além do sentido.

Na esteira das perguntas que vêm sendo formuladas aqui, surge com maior clareza uma hipótese de pesquisa, que encontra eco no trabalho de Taborda (2021). O que foi desdobrado na lição anterior acerca do efeito de ressonância e vibração produzido pela execução musical, a nosso ver, coloca um problema à hipótese levantada sobre o cantar e o fazer música como forma de silenciar o objeto voz (Miller, 2013).

Tais indagações fazem ressoar ainda o conceito de fantasia⁸³ que, no campo da psicanálise, refere-se às relações que o sujeito poderá vir a ter com os objetos de seu entorno. Tomá-la como suporte para isolar a voz enquanto objeto remete, justamente, ao aspecto de véu que protege do real, ao mesmo tempo em que permite que ele apareça e aponta para o inaudito.

Conforme o filósofo François Julien (2023, p. 89, tradução nossa), que se debruçou sobre o tema do inaudito:

O inaudito leva à des-coincidência tanto em relação ao mundo como em relação a si mesmo: a fraturar a adequação e a adaptação do fenomênico consigo mesmo, assim como a sair da coincidência de si consigo mesmo, ali onde se fixam os marcos constituídos da experiência.

O inaudito se chamará ao que resta, o que não se integra e está fora da possibilidade de categorizar. O des-coincidir opera como a distância necessária para deslocar, deixando aparecer o que o estabelecido busca manter afastado. O inaudito não é o “extraordinário”, como se tende a traduzi-lo na experiência comum, ele é mais da ordem do que “roça” ou do

⁸³ Cf. dissertação de mestrado: Paterson, P. Do sintoma à fantasia: satisfação pulsional na clínica do sujeito, 2012.

que se pode apenas pressentir, o que não se apreende. Enquanto forma de apresentação do real, o inaudito exige reconfiguração, o que ensejará a abertura para novos arranjos.

Seria, de acordo com Julien (2023), uma forma de ouvir o silêncio, pois instala uma fratura no percebido, e se distingue do real como presença – o que vimos no caso das “vozes perdidas da psicose” e do imperativo superegóico. Escutar a voz em sua face de silêncio, tomado aqui como o que permite arejar e promover uma abertura da trama da linguagem, desencerrando-a dos sentidos em que se encontra aprisionada.

Após tais interpolações, retornemos para nossa audição: a letra da canção “Noturno em tempo de samba” atravessa, enfim, um momento de recolhimento que aponta para um arrependimento e, talvez, a autocrítica de quem, depois de ter perdido, finalmente, “sabe o que quer”. “Transformei-me em vulgar vagabundo”: notamos uma relação com o lugar de abandono apresentado em “molambo”, que vimos na faixa 6, na cena anterior a esta – quando diz o eu lírico que o objeto do amor: “voltou pra impedir que a loucura fizesse de mim um molambo qualquer”. No presente caso, tendo o sujeito da canção experimentado a posição de quem fica no abandono, agora pede ao objeto de seu amor que volte, desejando abrir espaço para um novo começo, quando diz: “acompanhemos o enterro de um passado que o vento levou”. Tal desfecho da letra remete ainda à dor de cotovelo no estilo Lupicínio Rodrigues, como vimos em outras passagens do disco – apesar de não ser esta uma composição sua.

A canção “Noturno em tempo de samba” tem como referência a voz de Alaíde Costa, que teve importante atuação na Bossa Nova e com quem Áurea refere ter aprendido a cantá-la (Santhiago, 2017). Assim como Áurea Martins, Alaíde segue vibrando sua voz e firmando um lugar para o canto da mulher negra na canção popular brasileira, no auge de seus 90 anos.

A voz enquanto objeto *a* nos permitiu abordar a dimensão propriamente vocal no campo da psicanálise, diferenciando-a da fala e aproximando-a do silêncio. Ainda, em aproximação com a escrita poética, questionou-se o lugar do sentido e a função do silêncio e do ritmo. Um outro aspecto desse conceito a ser considerado é o seu caráter “acusmático” – em referência à voz que se faz ouvir sem fonte visível –, que foi trabalhado no primeiro capítulo a partir do trabalho da musicóloga Nina Sun Eidsheim (2019) e cabe retomar aqui a partir do que foi exposto.

A autora diferencia a “acusmática” da voz como questão – o que leva a formular a pergunta *quem fala?* – de uma perspectiva que toma esse caráter como condição permanente. Neste sentido, Eidsheim (2019) problematiza a tomada do acusmático como condição e defende que tratar do tema pela *questão acusmática* abre uma oportunidade para desfazer a reificação.

Embora Lacan não utilize a expressão “voz acusmática”, a sua abordagem da voz como objeto *a* traz a marca de alguns dos atributos que a caracterizam. É separada de sua fonte, portanto, do corpo e, ainda assim, dotada de materialidade, não é a voz do fenômeno acústico, mas sim resto não simbolizável, separado da significação. O que vimos a respeito da voz na alucinação verbal, sobre um comando que vem de um Outro indeterminado, ou ainda no funcionamento do supereu, como uma crítica ou ordenação sem referente, ajudam a ilustrar essa dimensão. Ou seja, a voz experimentada como presença inquietante. Quando não encontramos quem fala, a voz deixa um resto que insiste. Diante desse desconhecido que se escuta, de dentro, surge a pergunta “quem é esse que me fala?”, para além do conteúdo sonoro, que se impõe com seus efeitos imediatos.

Eidsheim (2019) indica que os autores Mladen Dolar e Slavoj Žižek consideram a condição acusmática especificamente em relação ao objeto voz lacaniano. No livro *Sound unseen*, o musicólogo Brian Kane (2014, p. 6) afirma, a partir de Michel Chion e Pierre Schaeffer⁸⁴, que separar a fonte sonora de seus efeitos tem por objetivo mudar a forma como se escuta, retirar a atenção da fonte sonora em sua visualidade. Com efeito, o acusmático divide a escuta dos demais sentidos, facilitando a “escuta reduzida”, isto é, um modo especial de escuta focado inteiramente no objeto sonoro.

Seguindo a perspectiva de Kane (2014) e em contraste com Mladen Dolar, que aponta o caráter permanente da voz acusmática quanto ao objeto voz lacaniano, Eidsheim (2019) acrescenta em uma nota à sua introdução, que a *questão* acusmática apresenta uma oportunidade de desfazer a reificação (Eidsheim, 2019, p. 205), isto é, a cristalização dessa voz em um sentido fechado.

Desse modo, embora a questão não tenha sido abordada diretamente por Lacan em seu ensino, o tema do objeto voz parece apontar para o caráter acusmático como condição. O que buscamos demonstrar no percurso dessa investigação, por outro lado, é a possibilidade de que o encontro com o inaudito da voz possa se tornar abertura para novos enquadramentos, inclusive sonoros. Tomando-a, quem sabe, antes por uma questão que venha a surgir no encontro com a poesia, com um canto ou com o percurso de uma análise. Assim como nos tempos do rádio, quando se ouvia as grandes vozes já conhecidas e algo desse desconhecido passava para o plano do enigma, da tentativa de reconhecer, e da brincadeira do cantar junto, por exemplo.

No percurso de constituição subjetiva, a voz cai como objeto *a*, resta entre Eu e o Outro. Ao incluir o paradoxo e o espaço *entre*, no qual se localiza o objeto – entre o Eu e o

⁸⁴ Cf. P. Schaeffer (1966), *Tratado sobre o objeto sonoro*.

Outro, entre o sentido e o fora do sentido – estamos apostando na direção de nos apropriarmos da materialidade. Fazer da voz uma espécie de texto, ou localizar nela a sua dimensão de escrita. Trata-se, em outras palavras, de localizar o real na própria língua, não como anterior, nem tampouco produto do texto, mas o escrito como a matéria mesma, o que a voz do canto vem nos permitindo *entreouvir*.

4.1.2 Pulsão invocante: sereias, grito e silêncio

Seguindo com nossa experiência de audição da cena musical “Quero as janelas abrir”, chegamos agora à canção “Sem mais adeus” (1964), primeira parceria de Francis Hime e Vinicius de Moraes⁸⁵, em gravação que conta com piano e arranjo de Francis. O registro tem uma característica bastante particular que é a simplicidade na forma: piano e voz, o instrumento harmônico na introdução e no acompanhamento, onde se ouve as referências ao desenho melódico com colorido típico do estilo do compositor, que também atua aqui como arranjador. Ouve-se, portanto, a assinatura de Francis Hime na execução que se desenrola em apenas uma passada da letra da canção, que não é muito extensa, e um retorno à parte B e refrão para encerrar. Após a introdução, escutamos a voz do canto:

Vim, cheia de saudade,
Cheia de coisas lindas pra dizer
Vim porque sentia
Que nada
existia fora de você

Nem a poesia, amor
Na sua ausência, quis me receber
Vim, banhada em pranto,
Eu te amo tanto
Vem

Vem aos braços meus,
Sem mais adeus,
Ó, vem

O recado aqui é simples e direto, para transmitir uma mensagem profunda, lírica: um apelo e um desabafo. O piano, entre acompanhamento e solo, mantém a linha sentimental, chamando a voz do canto que traz notas dramáticas e, ao mesmo tempo, a objetividade da mensagem dirigida ao objeto amado: “vim, cheia de saudade”. O piano chama a voz do canto nesse registro, ao passo que a mensagem da letra conduzida pela voz cantada, chama o piano

⁸⁵ Cf. <https://dicionariompb.com.br/artista/francis-hime/>. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

e assim se faz a costura que conduz até o limite mesmo do sangrar. O segundo verso já aponta para esse lugar de sofrimento rasgado, quando escutamos os versos “vim porque sentia/ que nada/ existia fora de você”, momento em que já se pode escutar um corte na canção, quando Áurea se entrega aos agudos com seu timbre vermelho sangue⁸⁶ e explode o sentido ressonante da poesia da letra de “Sem mais adeus”.

Constrói-se a imagem do eu lírico “banhado em pranto”, falando da saudade e de não mais poder ficar na ausência do objeto amado, pedindo-lhe que venha aos seus braços. Há aqui, uma vez mais – como anteriormente, na presente cena – uma referência ao desencantamento, diante da distância do amor: “nada existia fora de você”. A metáfora “nem a poesia, amor, na sua ausência, quis me receber” traz com uma nota trágica a notícia de que tudo ficou sem sentido.

O eu lírico se endereça ao ser amado de forma bastante íntima e aproximada e, ao mesmo tempo, comunica a sua volta e pede, deseja o retorno do amor ao seu encontro: “vim, banhada em pranto/ eu te amo tanto/ vem”, “vem aos braços meus/ sem mais adeus/ ó, vem”. O final que é, ao mesmo tempo, banhado em pranto, revela o desejo de pôr fim à distância, pelo reencontro. A voz do canto de Áurea nos presenteia com a beleza desse tom lírico, que faz com que a canção, por mais que fale do anseio pela reconciliação, traga um tom, sobretudo, triste, talvez pelo ritmo, a cadência estabelecida pela insistência. É o que se percebe entre o “vem”, com uma ênfase para a dimensão do pedido na voz, estendendo a vogal “e”, e o verso “sem mais adeus” e, finalmente, na conclusão “ó, vem”⁸⁷.

Trata-se, do ponto de vista da análise harmônica, de uma canção em modo menor não convencional, que privilegia uma atmosfera suspensa e narrativa, mais delicada do que trágica. O aspecto narrativo do lirismo da canção se faz perceber também no estilo de execução de Francis Hime ao piano. Ouvindo com atenção, as notas do piano soam duplicadas⁸⁸, o que não se reduz à construção dos acordes e pode ser lido como um recurso expressivo, um procedimento que cria uma sombra, fazendo ecoar a voz do canto. Obtém-se um efeito de densidade, como se a própria voz estivesse duplicada, o que pode remeter ao tempo de execução, levemente defasado, ou a uma replicação da nota em diferentes oitavas, fazendo soar um uníssono brevemente deslocado, entre a voz do canto e a “voz” do piano. O resultado, à escuta, é o ganho de corpo do som. Ouvimos o som das notas plurais do piano somando-se à voz do canto, na contação da história da canção.

⁸⁶ Cf referência feita ao Hermínio no capítulo 1.

⁸⁷ frame 21: <https://tinyurl.com/3cbrc8w2>

⁸⁸ frame 22: <https://tinyurl.com/55dm4dx2>

Ao se aproximar do desfecho, o arranjo da gravação vai *rallentando* – para empregar o termo técnico musical, oriundo da língua italiana –, com uma redução gradativa do andamento, até que se encerra, algo subitamente. Diferentemente da voz do canto, que estende o “vem” e conclui, podemos perceber que, no fechamento da canção, a harmonia encerra sem um sentimento de conclusão propriamente – a chamada “resolução” musical em que o arranjo se encerra – e parece, com isso, suspender o “adeus” do fim⁸⁹.

Observamos que, nas três canções que compõem a nossa quarta cena musical, destaca-se o traço de maturidade vocal e musical que foi pontuado anteriormente – o que condiz com o fato de que estamos em um momento de estabilidade, no meio do disco *Até sangrar* –, combinado com um aumento da emoção e do lirismo rasgado. Além desse aspecto, nota-se a dimensão de apelo que a voz do canto irá veicular, mediante um tensionamento e a condução ao limite, que se traduz nos pedidos (ou, ainda, na espera): “para que o sol possa vir”, em “Janelas abertas”; “volta, eu perdôo o seu erro”, em “Noturno”; e, por fim, “vem”, em “Sem mais adeus”.

O caráter lírico narrativo que surge na distância entre o sujeito e o objeto amado nos remete à conceituação da voz na obra do escritor, filósofo e teórico literário Maurice Blanchot. Em *O livro por vir*, Blanchot (2018) desvenda a “lei secreta da narrativa”, demonstrando sua relação com o encontro de Ulisses com as Sereias na *Odisseia*, de Homero. O primeiro capítulo do livro abre com o canto imperfeito das Sereias, o acontecimento que constitui o encontro com o seu poder e o distanciamento necessário em relação a este encantamento, condição para que a escrita possa advir. Segue o recorte da passagem em questão:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. [...] O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas (Blanchot, 2018, p. 3).

Com seu canto inumano, ruidoso, que exercia tamanho encantamento, teriam as Sereias, lindas pelo reflexo da beleza feminina, o efeito de “tornar o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano”

⁸⁹ frame 23: <https://tinyurl.com/rdjce58r>

(Blanchot, 2018, p. 4). Produzindo, assim, um desespero próximo do deslumbramento, diante daquele “canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano”, “canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (p. 4). Destinado aos navegadores, era o próprio canto uma navegação: “era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (p. 4).

Blanchot (2018, p. 5) situa a pergunta fundamental: “Seriam as Sereias, como habitualmente nos fazem crer, apenas vozes falsas que não deviam ser ouvidas, o engano e a sedução aos quais somente resistiam os seres desleais e astutos?”. Essa indagação se faz pertinente pela equivalência muito difundida entre os homens, em seu esforço de difamar e desacreditar as Sereias: “mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas” (p. 5).

Assim, recorrendo à história da *Odisseia* de Ulisses, o autor vai afirmar que a “narrativa começa onde o romance não vai” (Blanchot, 2018, p. 7). Ulisses venceu as Sereias pela teimosia, pontua, gozando de seu espetáculo sem aceitar as consequências, mediante “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve” (p. 5) e transmitindo a elas um desespero até então reservado aos homens, o que as fez desaparecer. Em suma: “Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver, para se tornar Homero, que o narra” (p. 8).

Entretanto, é preciso notar que ele próprio, Ulisses, não sai ileso:

Elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da Odisseia, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato, mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio (Blanchot, 2018, p. 8).

A semelhança com o trabalho de “se contar” em uma análise, não é à toa. Há, com efeito, uma relação íntima entre esse distanciamento necessário em relação ao acontecimento e a possibilidade (ou a necessidade) que se faz de produzir acerca dele uma narrativa, encontrando, para isso, as boas palavras. Palavras que sejam não o relato, mas que deixem aparecer o próprio acontecimento, afastado o risco real do encantamento e deixando, isto é, fazendo entrar, nessa feliz, infeliz navegação, o corpo com sua história e as marcas de gozo de sua trajetória, trazidas no corpo.

Conforme Blanchot (2018, p. 8): “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para

acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se”.

A narrativa tomada, assim, como acesso ao acontecimento, que “transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo” (Blanchot, 2018, p. 13). Um outro tempo implicado aí, uma navegação outra que pressupõe a passagem do canto real, enigmático, ao canto imaginário, uma *metamorfose* – com seu tempo do “pouco a pouco”, muito embora seja de um “imediatamente” que se trate – que instaura essa distância como espaço a ser percorrido.

“Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno” (Blanchot, 2018, p. 13). O acontecimento, encontro com o canto das Sereias, é a presença de um canto que ainda está por vir.

E o que ele tocou no presente? Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao termo da qual o acontecimento apenas começa a ocorrer, ponto em que se realiza a verdade própria do encontro, do qual, em todo caso, gostaria de nascer a palavra que o pronuncia (Blanchot, 2018, p.12-13).

A palavra que pronuncia a verdade própria do encontro gostaria de nascer da abertura, distância imaginária em que a ausência se realiza, entre o acontecimento e o lugar e o momento em que ele se afirma – uma tentativa de desorganizar a frase para melhor lê-la. A verdade do encontro está no desencontro – poderíamos concluir? Um tanto apressadamente, talvez, mas cabe sublinhar a ênfase colocada por Blanchot sobre a função da distância, a qual faz do canto o “movimento em direção ao canto”.

Sem nos determos diante da questão do gênero literário, em torno da voz narrativa e da voz poética, escutamos o que se depreende aí enquanto função e enquanto voz do texto. Assim, a voz narrativa tal como definida por Blanchot, que nasce da distância entre o acontecimento enigmático, real, e o imaginário, nos conduz, enfim, à voz neutra, sem sujeito. Assim como o objeto voz lacaniano, a voz neutra abole a oposição entre a interioridade e uma exterioridade: a voz vem de fora. O que isso quer dizer?

Em seu livro *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, Blanchot (2010, p. 30; 34) aborda o neutro como o desconhecido para o qual a poesia nos desperta. O neutro vem à linguagem pela linguagem, afirma, e tal experiência limite é condição para a irrupção do sentido (p. 36-37). O autor aproxima o neutro do tratamento dado

a Freud pelas pulsões e o relaciona com a partícula “ça” que, no francês, pode designar uma atividade inconsciente, sem sujeito, por exemplo: “isso deseja” (p. 38).

Na perspectiva de Blanchot (2010), Franz Kafka, em sua obra literária, ensina que narrar põe em jogo o “neutro”, o “ele” como sujeito da narrativa. Uma vez que, quando o outro fala, ninguém mais fala, conclui: “A voz narrativa é neutra” (p. 149), não deriva de um céu que daria a ela a garantia da transcendência. É, portanto, uma voz áfona.

A fim de explorarmos a dimensão do “fora” enquanto distância instauradora de movimento, tomemos o exemplo freudiano da brincadeira infantil do *fort-da* (Freud, 1920/1969). Brincadeira sonora em que a criança parece tentar elaborar a presença-ausência da mãe e que demonstra a simples (e muito sofisticada) exploração desse espaço do gozo. Inútil, porque não chega a realizar uma ação específica sobre o mundo externo, porém plenamente útil, enquanto intervenção sobre o silêncio. É um jogo com o corpo de mera satisfação, ainda que envolva o desprazer da ausência: a língua na boca, as formas /ó/ e /a/, a pronúncia e a produção de som, incluindo ainda uma parcela do mal-estar, ou melhor, do paradoxo em jogo no processo de aquisição da linguagem. “*Fort*”-“*Da*”, um leva e traz entre a mão e a língua, em que o corpo vai se constituindo corpo, com suas bordas pulsionais. Esse recorte deixa aparecer o desamparo original, do fato de que o homem é o único animal que não sobrevive sozinho, o que, por sua vez, vai engendrar a demanda. O apelo ao Outro através do choro ou do grito, dimensões que instauram o laço social na base da constituição subjetiva e a pulsão e seus circuitos, na fundação do Eu e de uma imagem de si e do outro.

Resgatemos, então, o chamado formulado pela voz do canto, que aparece em cada uma das canções que estão sendo trabalhadas, o que chama para nossa cena conceitual a pulsão invocante.

De acordo com o psicanalista Erik Porge (2014), Lacan (1964/2008b) indica que a pulsão invocante “é a mais próxima da experiência do inconsciente”, em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

O circuito da pulsão invocante tem a particularidade de não se fechar sobre o mesmo ponto, por ser constituído de dois orifícios corporais distintos: a boca e os ouvidos. Forma-se assim, um oito interior (configurando a figura topológica do *toro*) que caracteriza a indistinção entre o dentro e o fora (Porge, 2014, p. 85), de que vimos falando ao longo da tese. Com isso, surge a “voz, desejo do Outro” (p. 67), como o efeito desse vetor da pulsão invocante que se direciona ao Outro e retorna sobre si em um ponto distinto do seu ponto de partida. Nas palavras de Porge (2014, p. 72):

O silêncio introduz a dimensão temporal. O silêncio é uma pausa no discurso. Uma pausa da qual se sente a duração mais ou menos prolongada. Essa pausa pode não passar de um ponto morto, mas pode também ter um valor de relance, de precipitação. Ela pode constituir uma escansão.

O circuito de endereçamento ao Outro, portanto, funda o tempo e isso permite dizer que “a voz como objeto *a* é correlata do silêncio”, ao passo que “a pressa põe em jogo a pulsão invocante” (Porge, 2014, 76). Articulada com o momento de concluir a assunção enquanto sujeito diante do desejo do Outro, a pressa pode ser localizada aí enquanto função⁹⁰.

O silêncio será localizado, desde então, como lugar inaugural do espaço subjetivo, anterior a qualquer nomeação, ao mesmo tempo, a tomada de palavra faz o real “vir a ser” como tendo estado sempre lá: sopro de vida. “É ao preço de uma surdez ao sopro original que a palavra bendirá o mundo – uma surdez estruturante do humano” (Schwarz; Moschen, 2012, p. 156).

Em seu *Seminário 12*, Lacan faz alusão à obra *O grito*, de Edvard Munch: o grito que não ouvimos, impõe um reinado do silêncio que ocupa o espaço da pintura. *A posteriori*, ele esteve no início (Schwarz; Moschen, 2012, p. 156). Produz o silêncio, ao anulá-lo, em outras palavras: “o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir”. Conforme Lacan (1964-1965, p. 217): “o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja”.

Trata-se, no percurso de constituição subjetiva – que vimos na seção anterior em torno do objeto voz –, de uma entrada no circuito da demanda, à medida em que se dá a separação em relação ao Outro materno. Nas palavras de Jean Michel Vivès (2009), ocorre aí uma mudança, do “grito puro” ao “grito para”, que passa a incluir, assim, um endereçamento. A voz surge como produto dessa operação, isto é, um resto que cai da fala endereçada, e o efeito de retorno gerado a partir do Outro pode ou não contribuir para dar um tratamento a isso. Sobre esse ressoar recíproco, de todo modo, só se pode dizer alguma coisa em um tempo *a posteriori*,⁹¹ como leitura do que se passou, e nunca como antecipação do que estaria por vir.

Vivès (2009) retoma o conto “O silêncio das sereias”, no qual Kafka (1917) revisita o mito das sereias, na *Odisseia* de Homero. Kafka sublinha que o silêncio das sereias é ainda mais poderoso do que seu canto. O canto revela a voz como objeto, em um movimento duplo de velar e desvelar, o que permite manter distância dela (Vivès, 2009). Seria assim, o canto, um domador da voz – para fazer um paralelo com o quadro, que Lacan (1964/2008b) chamou

⁹⁰ Referência a Lacan (1998), “O tempo lógico e asserção da certeza antecipada”.

⁹¹ Expressão utilizada por Freud (1895/1969), em “Esboço para uma psicologia científica”, para falar do acontecimento traumático. A temporalidade do *só depois*, em que é possível dizer do que já estava lá.

de domador do olhar. O canto permitiria, nesse sentido, “pacificar a voz” enquanto presença atormentadora, o que justifica a afirmação de Miller (2013), segundo a qual a função do canto é a de calar a voz como objeto.

Vale, contudo, considerar ainda a função do objeto enquanto causa de desejo (Lacan, 1964/2008b), de modo que a música, como a arte em geral, promove um encontro com algo que está fora do sentido. Mais do que pacificar, isto pode ser causa de movimento, em uma referência ao des-coincidir de que fala Julien (2023), que faz uma fratura no percebido e abre brechas.

Em seu livro *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*, Alain Didier-Weill (1997) pontua que a arte comporta uma dimensão de “cura”, pelo tratamento do impossível. A nota azul em questão designa uma singularidade vibrátil que tem o “poder de veicular o sujeito no sentido e na presença” (p. 59). Interrompidas as vibrações sonoras que a suportam, cessa o encantamento provocado por sua percepção. A fugitiva não se guarda, ela escapa e não se pode reter o seu efeito. Seu poder parece estar ligado à impossibilidade mesmo de inscrevê-la de modo definitivo.

Ainda que a nota azul não seja simbolizável, no entanto, é simbolizante. Sua presença, conforme Didier-weill (1997, p. 61): “abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: efetivamente, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia LCS (*sic*), de mudos que eram, despertam”, causados por ela.

Como vimos com Taborda (2021), ressoa e desperta o que já estava lá, contido, de alguma maneira, como potência vibrátil, como nota que vibra por simpatia. Podemos afirmar, diante dessa perspectiva da Nota azul, em articulação com a ressonância, que é a música que me ouve, como o poema me lê, o inconsciente me interpreta em um sonho. Isto é, aquilo que, diante da marca que estava lá, se faz presente no encontro com o Outro, em um encontro *outro*. Na noite opaca, esfumaçada, vibra a nota azul que ressoa o mais singular.

Tal imagem da ressonância como promovendo um despertar faz ecoar, ainda, a noção de pulsão desenvolvida por Lacan (1975-1976/2007) em *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Segue o recorte:

as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer.

Esse dizer, para que ressoe, para que consoe, [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é. Porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18-19).

Assim, do lugar inaugural do espaço subjetivo fica um silêncio como eco, marca de um tempo que não existiu, ou “ainda por vir”.

O escritor Pascal Quignard (1999, p. 64) trata deste orifício no corpo que não pode se fechar, o ouvido, pela seguinte afirmação: “As orelhas não têm pálpebras”. No livro *Ódio à música*, o autor aborda o poder do sonoro pela relação com uma passividade característica da audição humana. A etimologia da palavra: do latim, *obaudire*, que significa escutar, surge no francês *obéir*, isto é, obedecer. Não faltou muito para se chegar a “audiência” como uma “obediência”. Entretanto, ainda que não tenha pálpebras, seguindo indicações feitas pelo próprio Lacan, tem-se ouvidos para não ouvir. Ou ainda, no dito popular, é comum que se ouça dizer de algo que “entra por um ouvido e sai pelo outro”. Embora haja uma dimensão incontestável de assujeitamento ao sonoro, não se sustenta a afirmação de que isto seja constante e universal.

Queremos, com isso, indicar nossa discordância em relação à afirmação: “A experiência da música é profundamente involuntária” (Quignard, 1999, p. 66), pois fica excluída a escuta em sua dimensão ativa, pela qual somos conduzidos na técnica da psicanálise e, muito particularmente, em nossa trajetória de audição comentada. Com efeito, se o que ressoa é o que já estava lá, nesse sentido, diremos: “a música me ouve”. Ao passo que o despertar que se produz nesse gesto irá engendrar novas aberturas, *quicá*, endereçamentos ou, até mesmo, enlaçamentos. Ademais, não podemos deixar de pontuar: o sujeito se torna surdo à dimensão real da voz para aceder ao estatuto de *fallasser*, sujeito falante. Condição para que possa assumir a invocação, ou seja, ao mesmo tempo, não todo invadido pelo Outro e capaz de supor que haja um Outro não surdo, disposto a escutá-lo (Maranhão; Rocha, 2020).

4.2 Pagando amor a varejo – cena E

Na abertura do registro em DVD do show *Illuminante* (Biscoito Fino, 2012), que celebra os 50 anos de carreira de Áurea Martins, a atriz Fernanda Montenegro rende homenagens à cantora⁹²: “O poeta Aldir Blanc descreveu que Áurea Martins é uma artista diamantífera. O elo vivo de uma história, de uma lenda cultural nossa, uma lenda áurea.

⁹² O show completo, com abertura de Fernanda Montenegro, está disponível em: <https://tinyurl.com/3vavdcz3>. Acesso em 10 de fevereiro de 2026.

Única”⁹³. A atriz evoca a característica tensa, uterina e, ao mesmo tempo, doce e insidiosa de sua voz, o que, observa, já não existe mais.

Ainda em sua apresentação do referido DVD, Montenegro cita alguns versos do samba canção “Cantoria” (1988), composição de Paulinho da Viola em parceria com Hermínio Bello de Carvalho, em que ouvimos aproximados o dom de amar de um justo entoar a melodia, de um canto coletivo, em sintonia. “Amar é um dom, há que saber o tom/ E entoar bem certo a melodia”, diz a letra. A canção trata dos ofícios da composição e da arte de cantar, através das imagens da luz e da navegação. Surge, assim, como uma forma de “esmiuçar a dor” e “desaguar o sofrimento”. Transforma a dor em arte através do outro, do coletivo e de um lugar “fora de si”. Segue o recorte citado:

O povo enxerga a luz de uma voz sincera
E canta com ela em sintonia
Cantar é uma luz, um enfunar de velas
É compreender a canção como um navio
Que vai zarpando, ignorando mapas
Tocando as águas que nem harpas
Por conta do destino

4.2.1 *Canto: enigma do sentido, mistério da voz*

Adentramos uma nova cena musical, já passada a metade do disco, agora se encaminhando para o final. Encontraremos nesse movimento os temas da desilusão, do engano, da solidão e da culpa, os quais, embora já tenham sido, de uma maneira ou de outra, atravessados no percurso do disco, trazem agora novos componentes, como a autocrítica e a dimensão trágica, onde identificamos um conflito entre o dentro e o fora, o sofrimento e a alegria. Impõe-se, de forma inescapável, o silêncio.

A canção “Vida de bailarina”⁹⁴ (1953), de Chocolate (Dorival Silva) e Américo Seixas, traz à luz o horror do real por detrás da cortina da vida da bailarina dos *dancings*. Em outras palavras, a realidade de desilusão que se oculta, quando não está nos palcos a realizar sua performance com graça e beleza. Traz uma contradição entre o que aparece ao olhar de quem a assiste e o conflito interno causado por algum sofrimento, como a lembrança de um amor perdido. Como diz a letra da canção, há aqueles “que comprem o desejo, pagando amor a varejo” e, portanto, não querem saber dessa realidade que jaz escondida por detrás do

⁹³ Tal referência a Aldir Blanc refere-se ao texto escrito pelo compositor para o encarte do álbum DePontaCabeça (Biscoito Fino, 2010), no capítulo 5 será retomado na íntegra.

⁹⁴ A gravação de referência desse samba canção é de 1954, na voz de Angela Maria, outra grande cantora que se destaca no percurso de formação de Áurea Martins.

glamour. Realidade explicada por uma imposição social, que faz com que seja “forçada a enganar”, “não vivendo pra dançar”, mas “dançando pra viver”. Tal inversão traz à tona a dimensão concreta da dança como ganha pão, para a bailarina, e não apenas como expressão de um desejo desinteressado de dançar – o que pode muito bem ser aplicado à vida da cantora da noite. Ela deve fingir que gosta “de ficar à noite exposta, sem escolher o seu par”, para desempenhar o seu papel que é o de encantar, sem deixar que apareçam as suas feridas ou a falta que sente de algo ou de alguém.

A cortina opera, dessa forma, como metáfora de uma vida privada que a bailarina não deve deixar que apareça, para continuar desempenhando o papel que lhe é atribuído, através do qual ganha a vida. Persiste a imagem do “lírio em lamaçal”, enquanto é obrigada a “bailar dentro do vício”, dando ideia de uma resistência da beleza e da pureza da bailarina, em contraste com a dimensão de exploração, de um corpo feminino colonizado e moralizado pelas regras da harmonia e da simetria, como condições da beleza. Há, por fim, um contraste entre o que aparece – “o sorriso na boca” – e o que sente a bailarina – “uma lágrima no olhar” –, o que a canção nos apresenta como sua “vida de louca”.

Interpretando a canção ao lado de Áurea Martins, ninguém menos que Alcione, com sua voz potente. A cantora, que é contemporânea de Áurea dos tempos de noite carioca, divide os vocais na gravação, conferindo ao dueto a vultuosidade própria dos grandes encontros. As duas interagem entre si e com a letra da canção, como quem encarna esse bailado que traz em si o trágico e não somente o sublime, mas também o mais rasteiro, mundano. Deixam aparecer, assim, as tensões e conflitos que a letra comporta.

O arranjo é assinado pelo pianista Alberto Chimelli, que também participa do acompanhamento instrumental, tendo ainda Jorge Helder no contrabaixo e Ricardo Costa na bateria. Logo no início da faixa, podemos ouvir umas vozes – de um lado um aviso: “Podemos!”, de outro uma pergunta: “pode ir?”. Escutamos, assim, a decisão de incluir como parte da gravação essa sobra, esse “a mais” que poderia ter sido tomado como um erro, um ruído a ser eliminado, mas que, claramente, assume aqui uma função de borda externa. É como se deixassem entrar um pedaço que nos desconcerta, mas que faz parte do real dessa cena musical e encontra, aí mesmo, nesse gesto de furar a parede do enquadramento auditivo, o seu valor. Seria esse um jeito de deixar escutar o que teria ficado escondido por detrás da cortina?

Ainda repercutindo a relação entre a voz e a escrita com a escuta do silêncio, faremos um breve retorno às considerações psicanalíticas. Em texto intitulado “Sobre a voz e a escrita”, o psicanalista Marcus André Vieira (2014) trabalha a distinção entre a voz como

objeto e a voz como texto, que poderá nos auxiliar em nossa investigação. Partindo da relação entre o oral e o escrito na experiência de análise, o autor indica o percurso que se dá como uma espécie de passagem, da voz como presença para o que se escreve a partir do que se ouve: “em vez do que se ouve, o que disso se escreve” (Vieira, 2014, p. 184). Ou seja, da presença do Outro como um comando, que estaria mais do lado da voz como objeto, o percurso de uma análise permite que algo disso se escreva e que uma outra expressão da voz tenha lugar.

Da mesma forma, Ram Mandil (2003), no livro *Os efeitos da letra*, trabalha a escrita da voz a partir de James Joyce e da investigação de Lacan (1975-76/2007) sobre a obra do escritor, em *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Mandil retoma a noção de furo da linguagem, que tem como um de seus efeitos que haja uma distância entre o som e o sentido, fazendo aparecer uma estranheza na relação com o significante, o qual pode assumir significados distintos.

O autor cita uma passagem curiosa de *Um retrato do artista quando jovem*, em que o personagem joyciano Dedalus tem seu corpo mobilizado pelo som de uma palavra estranha. Quando verbalizada por um colega, com o intuito de xingar um outro colega de “puxa-saco”, a palavra “xuxu” (traduzido do inglês “suck”) ressoa em seu ouvido e remete ao som da água escoando pelo ralo da pia, o que indica a mudança de sentido que a palavra sofre, quando ouvida pelo personagem.

Servindo-se de uma expressão empregada por Lacan (1975-76/2007), Mandil afirma que o termo “suck” pode ser entendido como um “ruído de furo”, que remete ao furo da linguagem, revelando o modo como o personagem de Joyce se relaciona com a linguagem. No caso da palavra suck, ocorre um esvaziamento do primeiro significado, fazendo retornar a estranheza significante, numa segunda apresentação – o ruído do ralo –, que é mais som do que sentido. Conclui, assim, que haveria um furo pelo qual o sentido da palavra escoaria.

De acordo com Mandil (2003, p. 215):

A perspectiva de tomar o ‘furo’ como resultante de um esvaziamento de sentido evoca diretamente a dimensão do enigma, tal como pudemos vê-lo definido por Lacan: diante do que se enuncia, não consigo apreender seu significado, não consigo encontrar o significado que lhe corresponde.

A produção do enigma, esclarece, está mais ligada ao rastro deixado pelo sentido que escoo do que à ausência completa de sentido. Assim, o enigma pode ser aproximado do efeito causado pela apresentação do objeto *a*, por sua característica de estar sempre entre o sentido e

o fora do sentido, pedindo interpretação. Tratar do real mediante esse paradoxo é uma maneira de tomá-lo como podendo ser dito pelas margens e não como indizível – o que, afinal, inviabilizaria o trabalho de uma análise –, isto é, o esforço de dizer o “que talvez possa ser dito” e nunca um ‘jamais o será’” (Vieira, 2014, p. 188).

Em *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan (1972-73/2008c) desenvolve o aspecto equívoco da linguagem em relação com a escrita, mostrando que o que dá margem a esta mudança de sentido é a própria defasagem entre significante e significado. Em suas palavras:

Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante (p. 39).

Dessa forma, é justamente a distância entre significante e significado que cria a oportunidade para a inserção do escrito, ou, para dizê-lo de outro modo, que abre para a dimensão da escrita propriamente dita. “Se o que se ouve em uma experiência de análise é o significante, Lacan nos incita a desaparelhar daí o significado, e concebê-lo como secundário em relação ao significante, ou seja, como um ‘efeito de leitura’ deste” (Mandil, 2003, p. 134). Daí dizermos tratar-se, na clínica, de “ler o inconsciente”. É, então, em função dessa não complementaridade que se pode falar em interpretação, em leitura dos fenômenos do inconsciente na clínica. Interpretação e leitura tomadas, aqui, não como uma hermenêutica, uma decifração do sentido, mas sim do lado do tropeço na língua que abre brechas. “Com efeito, é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera. É preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe” (Lacan, 1975-76/ 2007, p. 18).

Essa direção clínica do desaparelhamento do significado em relação ao significante, permite aproximar a análise de uma escrita literária, justamente em função de um certo uso da linguagem que abre espaço para a inserção do escrito. Ecoa a noção de que a distância é condição para que haja voz, que vimos com Blanchot.

Há, no significante, uma prevalência do som sobre o sentido, uma circulação do sentido das palavras, garantido pelo ponto fixo da sonoridade. É em torno do ponto de basta, trabalhado por Lacan (1955-56/1988) em seu estudo sobre as psicoses, como um ponto de ligação entre o significante e o significado, que tudo o que se passa no discurso adquire um lugar. Na ausência, ou no turvamento destes pontos de convergência, a deriva do discurso pode se tornar infernal, infinita. Em torno do som de uma palavra o sentido pode circular livremente, sem encontrar barragem alguma, o que faz pensar em Joyce, com seu fluxo

contínuo de palavras. Partindo de Lacan (1975-76/ 2007), Mandil (2003) discute a hipótese de que Joyce, por meio de sua escrita, teria promovido uma extração da voz como objeto, criando uma borda necessária à inscrição de sua obra na realidade. Este isolamento da voz teria funcionado como o “efeito sintoma da obra joyciana” (Mandil, 2003, p. 248).

Joyce é pensado como aquele que faz algo com o *troumatisme*, não o interpreta, o amarra. O neologismo lacaniano condensa o trauma da língua com o furo [*trou*] por onde escoia o sentido e, também, por onde poderá se articular. O furo inicial não se resolve, ele é amarrado pelo *sinthoma*, a invenção, especialmente via escrita, voz, estilo.

Para situar o aspecto singular da inscrição da voz na obra de Joyce, mais do que o retorno de algo do corpo, diz Mandil (2003), mais do que som ou sentido, é preciso tomar a letra [litoral]. “Dito de outro modo, no texto de Joyce, estamos diante de uma tensão entre voz e letra, uma voz que extravasa os limites da cultura tipográfica, apesar de produzida pela manipulação de letras.” (p. 242) Com isso, afirma o autor, é preciso distinguir a presença da voz produzida pela fala daquela que surge pela escrita.

De acordo com Miller (2013, p. 8):

[...] a voz, no uso muito especial que Lacan faz desse termo, é sem dúvida uma função do significante – ou melhor, da cadeia significante como tal. ‘Como tal’ implica que não é somente a cadeia significante como falada ou entendida, também pode muito bem ser enquanto lida e escrita.

Notamos que, nesse sentido, o tema da voz está relacionado a uma formulação sobre a direção do trabalho clínico em psicanálise, o qual propõe dar um tratamento ao mal-estar que pode ser experimentado como angústia insuportável. Comporta também uma pergunta sobre a função do escrito. Da voz como objeto à voz como texto, encontra-se aí um espaço de abertura para o trabalho com o significante e para além dele. Em *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*, Marcus André Vieira (2018, p. 24, grifo do autor) articula a “passagem da ênfase nos fragmentos de memória, tomados como *objetos*, à sua recomposição como *letras*. Não as letras do alfabeto. No sentido que nos interessa, são mais traços, elementos sem sentido da colagem surrealista que costumamos ser”. Em “Lituraterra”, Lacan (1971/2003, p. 18) pontua: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?”.

Mandil (2003) assinala que, à primeira vista, poderia haver contradição em indicar a voz num texto escrito, posto que, em geral, a tomamos como ligada ao registro da oralidade,

seja pela fala, seja pelo canto. No entanto, situamo-nos em contraponto à oposição clássica entre oral e escrito, podendo localizar, inclusive, a escrita como a realização por excelência da oralidade.

Neste percurso, buscamos abordar o objeto tal qual pensado por Lacan, com sua dupla função de apontar o vazio, ao mesmo tempo em que encarna aquilo que o obtura, isto é, tampona este vazio. No entanto, como vimos, a apresentação do objeto *a* poderia provocar um efeito de enigma, abertura de espaço para o escrito em análise, o que nos reconduz à questão: *Qual é a função da voz no canto e no fazer musical?* Daí nos interessarmos pela noção de performance.

De volta ao *Até sangrar*. A canção “Vida de bailarina” inicia com a introdução ao piano, à qual vem se somar os demais instrumentos, bateria e contrabaixo, fazendo o acompanhamento cadenciado. Trata-se de uma melodia com certa regularidade de pulso, o que fica bem marcado por tais instrumentos. O cenário é o de uma sonoridade típica de piano bar, no qual Áurea constrói com cuidado a impoção de sua voz, recolocando-a à medida que avança através da letra, por exemplo, quando inicia o verso “que no fundo do seu peito”⁹⁵, faz um ajuste em relação a como abre os primeiros versos, empenhando menos o apoio, de modo que a voz se ouve mais sussurrada, encoberta, do que projetada, como o faz nos versos iniciais.

Mais adiante, quando vocaliza o início do verso “que ela é forçada a enganar”, novamente escutamos uma nuance da forma de colocação da voz do canto: dessa vez, trazendo como eco o elemento do grito, o que condiz muito precisamente com a significação produzida pelos sons da letra cantados nesta passagem. A percepção de uma inflexão da voz nessa passagem, como forma de dar lugar ao sentido pelo que não é da ordem do sentido, culmina no verso “mas cantando pra viver”, que traz à tona o sentimento de contrariedade, situado entre a melodia e a pronúncia da voz do canto. Em seguida, retorna a uma forma de projeção mais afinada com a voz falada.

Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio do horror
Que no fundo do seu peito
Existe um sonho desfeito
Ou a lembrança de um amor

Os que comprem o desejo
Pagando amor a varejo
Vão falando sem saber

⁹⁵ frame 24: <https://tinyurl.com/2rk4xehy>

Que ela é forçada a enganar
 Não vivendo pra dançar
 Mas dançando pra viver

A entrada de Alcione no *duo* vocal, na estrofe que inicia com o verso “Obrigada pelo ofício”⁹⁶, faz aparecer com clareza uma referência jazzística na voz do canto. Relembrando a forma de entoar pela qual Elza Soares se consagrou, a qual deixa vibrar a garganta em uma emissão que não esconde a fricção, ao contrário, a valoriza. A cantora prolonga as notas, de modo a deixar as vogais se estenderem no tempo, deixando-as vibrar e dando lugar ao *vibrato* – não só nos finais de verso, como é mais comumente utilizado, mas muitas vezes ao final de cada palavra, como forma de dar ênfase à intenção de seu canto. Além disso, utiliza o recurso do volume e o controle da dinâmica de forma bem nítida, como se a voz estivesse ora se aproximando, ora se afastando dos nossos ouvidos. Com isso, faz de sua voz um instrumento com o qual pode brincar e experimentar, de modo que ao ouvi-la, é como se escutássemos essa própria exploração dos espaços pelas ondas sonoras da voz da cantora.

Quando chegamos ao refrão que encerra a execução da canção, como um clímax muito bem construído, há um encontro das vozes das duas cantoras. Áurea faz o verso “sem escolher o seu par” e, ao final, antes mesmo de concluir essa pronúncia, entra Alcione com o verso seguinte, em região mais aguda – “vive uma vida de louca” – e se sobrepõem: Áurea encerrando o verso anterior, com a entrada da voz de Alcione por cima, no verso que inicia. A primeira estende ao máximo a vogal “a” do “par” ao final do verso, deixando-o vibrar solto, sem pressa, enquanto a última entra com um “vive” pontudo de “i” prolongado, que incide como um corte sobre a vibração da voz que já estava lá. Tal sobreposição gera um efeito de ressonância e evidencia o efeito metálico com que, cada uma à sua maneira, ambas aparelham a voz nessa região aguda do refrão⁹⁷.

Obrigada pelo ofício
 A bailar dentro do vício
 Como um lírio em lamaçal
 É uma sereia vadia
 Prepara em noites de orgia
 O seu drama passionai
 Fingindo sempre que gosta
 De ficar à noite exposta
 Sem escolher o seu par

Vive uma vida de louca
 Com um sorriso na boca
 E uma lágrima no olhar

⁹⁶ frame 25: <https://tinyurl.com/bdhn75vd>

⁹⁷ frame 26: <https://tinyurl.com/4csyufcz>

Em um desfecho magistral, a voz de Áurea se acrescenta à de Alcione e ambas cantam juntas, em abertura de vozes, com Alcione fazendo a voz mais aguda, o verso final da canção. Em seguida, repete-se o refrão, agora com a voz de Áurea fazendo os versos “vive uma vida de louca” e seguintes, no registro agudo da voz, à medida em que vai *rallentando* aos poucos o andamento, enquanto Alcione surge em contraponto na voz mais grave e encoberta do que a voz melódica. Ouvimos, dessa forma, uma costura singela e muito sutil, ao final dessa gravação, que é pura manifestação da força feminina e da potência do canto popular brasileiro. Há aqueles que seguem “pagando amor a varejo” e aquelas que procuram se colocar com sua voz sincera e com todo seu alcance.

Em artigo intitulado “O canto do mundo”, o poeta e crítico literário Michel Collot (2015) busca recuperar a ligação entre a poesia e a canção, sem apagar suas especificidades. Segundo o autor, tais ligações, imemoriais e universais, se mantêm atuais e, inclusive, em alguns países a poesia conserva, atualmente, um lugar mais popular do que na França. O que, desconfia, talvez se explique, justamente, por tais localidades preservarem uma maior proximidade com o canto e com a tradição oral. Observamos que parece ser este o caso de algumas localidades nos interiores do Brasil, com a cantoria dos repentistas e poetas cantadores, uma tradição ainda hoje preservada e cultivada.

Collot (2015) faz referência a Paul Celan que, em sua poesia, “evocou musicalmente” a tragédia do holocausto, mediante a afirmação: “há ainda cantos a cantar para além dos homens” (Celan *apud* Collot, 2005, p. 223). O autor busca tratar da redefinição moderna de um lirismo que situaria na intimidade do poeta a expressão poética. A voz poética, ao contrário, estaria no movimento de saída do interior em direção ao mundo e o autor conclui, questionando: “Ora, esse trajeto do interior ao exterior não é o mesmo que aquele efetuado pela voz no ato de cantar? Vinda das profundezas do organismo, ela se espalha pelo espaço circundante. Todo cantor faz a experiência completamente física dessa projeção para fora de si” (Collot, 2015, p. 223).

No mundo moderno desencantado, portanto, o lirismo já não estaria voltado para a ideia de uma harmonia do mundo atribuída à ordem cósmica, tendo sido a subjetividade do poeta o primeiro endereçamento possível dessa ancoragem perdida. Sobre a posição do poeta romântico, cuja escrita já não reflete apenas o sentimento interior, afirma Collot (2015, p. 224): “No limite, o sujeito lírico não é mais que o instrumento dócil de um canto que emana do mundo bem mais que dele mesmo”. O poeta se faz eco das múltiplas vozes do mundo.

Já no século XX, com as duas grandes guerras e a radicalidade de uma “perda do mundo” aí implicada, segue-se uma possível perda do canto, o qual teria tido até então o papel de traduzir a ilusão de uma harmonia entre o homem e o mundo. Por outro lado, alguns movimentos são feitos na tentativa de recuperar o lugar do canto e da voz, a partir da afirmação de que o “mistério do canto” não exclui o engajamento, ou não precisaria excluir.

Na década de 1970, ocorre o “retorno da velha reprimida voz”, para citar a expressão de Jean-Marie Gleize, referida por Collot (2015). A emergência de um novo lirismo se dá no contexto das leituras públicas de poemas na França, o que “não somente devolveu a palavra ao sujeito, mas reabriu a poesia ao real” (Collot, 2015, p. 230). O mundo passa a poder ser pensado como um grande coro em que se confundem as vozes do homem e do universo, em que o canto se confunde com a paisagem.

E assim, desmontando a expressão “canto do mundo”, que dá título ao seu texto, Collot (2015, p. 238) situa esse canto mais como uma evocação do mundo do que como expressão do eu. O canto do mundo não vem do eu nem do mundo, ele nasce desse encontro por um apelo que viria antes do mundo em direção ao eu, do que propriamente do Eu em direção ao Outro.

Para concluir, o autor recupera o canto dos pássaros que, em sua perspectiva, compartilham com o poeta e o cantor o “poder de cantar fora de si”, o que permite observar o ato, indissociavelmente, vital e estético em que consiste o cantar. É, também, com sua voz que o cantor cria um espaço entre si e o mundo.

Vale notar que, ainda que proponha o canto como sendo proveniente não do Eu, nem tampouco do mundo, mas do encontro, essa abordagem não chega a se desvencilhar da oposição entre o dentro e o fora, que estrutura o pensamento conforme um lirismo da subjetividade – ainda que não se trate de uma visão da poesia como expressão da interioridade⁹⁸.

Como discutido na seção anterior, com Eidsheim (2019), nossa proposta é fazer dialogar a voz como objeto e a questão acusmática para tensionar a ordenação topológica de um dentro *versus* um fora. Tal ordenação pressupõe um ordenamento cronológico, linear e racional, que a função da voz deixa aparecer como questão e acaba por desorganizar.

Nesse sentido, quando Anne Carson (2020) afirma que todo som é um pouco autobiográfico, uma vez que se configura como um pedaço de dentro projetado para fora – o que foi trabalhado no primeiro capítulo – é preciso notar que, para a psicanálise, essa topologia será pensada de uma outra forma, especialmente a partir da noção de objeto voz. A

⁹⁸ Cf. Collot (2004), “O sujeito lírico fora de si”.

isso Lacan deu o nome de “extimidade”, isto é, da posição paradoxal de uma exterioridade íntima, não dentro nem fora.

Em artigo intitulado “Da fala ao canto e ao invés: lalíngua e o real do inconsciente”, Maranhão e Rocha (2020) abordam a presença do canto na fala pela noção de “inconsciente estruturado como lalíngua”. Os autores observam que tal continuidade se explica por um elemento de gozo no uso da língua, o que Mladen Dolar (2006) apontou como uma “conjunção, na palavra, do significante com o objeto sonoro” (Dolar *apud* Maranhão; Rocha, 2020, p. 96). Esta perspectiva coloca a voz e o significante no mesmo nível, não enquanto equivalentes, mas pertencentes à mesma superfície de uma fita de *Moebius*, em um novo arranjo topológico. Separados apenas pela torção interna da superfície comum a ambos, basta uma simples torção para que se dê a continuidade e esse movimento, enfim, é a própria linguagem, a torção que leva de uma coisa à outra.

A retificação subjetiva que uma análise pode promover se dá mediante uma escuta que não é um ‘escutar o Outro’, uma escuta consciente, racional ou lógica, mas sim uma escuta de si, dos lugares e marcas em que essa voz acusmática toca o corpo sem ser ouvida, mas mantém lá um eco na forma de um gozo que insiste, uma repetição.

A dimensão da escrita propriamente dita, que se abre entre o significante e o significado, é de onde nasce o espaço para o escrito, uma vez que deixa um rastro que pode se constituir em enigma do sentido. O canto do mundo, do sujeito lírico fora de si, faz aparecer o mistério aproximado de uma subjetividade.

Para resgatar a noção de neutro, Blanchot (2010) promove uma dissolução do eu e, na medida em que a voz neutra faz ressoar o que excede. Com isso, o autor aproxima o lirismo de uma rítmica. Trata-se de um lirismo da própria linguagem, onde a linguagem canta, sem um eu.

De maneira análoga, no livro *Onde vais, drama-poesia?*, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2000, p. 182) intervém: “um eu é pouco para o que está em causa”. A mensagem, entregue a ela pelo pinheiro recém abatido, é fruto de um acordar que se deu “por ouvir abater a árvore”, quando se sentou “fora de sua natureza” e reparou, diz.

A autora não vai propriamente ao neutro de Blanchot, menos ainda escorrega em um lirismo da expressão, de modo que o fora tem também uma função em sua forma de pensar e articular a sua escrita. Aproxima-se do neutro, na medida em que ambos deslocam o eu do centro. Assim, para “conhecer o Drama-Poesia desta arte”, indica Llansol (2000, p. 13): “Se vim para acompanhar a voz,/ irei procurá-la em qualquer lugar que fale,/ montanha,/ campo

raso,/ praça de cidade,/ prega do céu_”. Lirismo de relação, plural de vozes que falam em seu texto, que é movimento: “há ritmo, há espaço, há voz”.

O poeta e dramaturgo Valère Novarina (2009, p. 5) pensa a linguagem como fluxo pelo qual o sentido se propaga. “O palco como um campo de ondas”, é o que propõe o autor em *Diante da palavra*. Partindo do pressuposto de que a língua não comunica, afirma que ela produz movimento, respiração, ritmo: “Ondas de sentido”.

Tal abordagem da língua e da experiência poética pode ainda ser articulada com o que está indicado como sendo a busca de Jean-Christophe Bailly (2025, p. 5), em prefácio assinado pelo tradutor Marcelo Jacques de Moraes, ou seja: “manter a linguagem em estado de agitação” e, ainda, “reabrir o mundo sob a linguagem”. São metáforas que apontam para a materialidade da língua, deixando ver seu estatuto de onda.

Retomando, para concluir. Na canção “Vida de bailarina” uma expressão se destaca, no contexto em que vimos trabalhando a voz em sua dimensão de encanto, desencanto, mistério e enigma, o que pode ou não aparecer da “vida real” desta personagem que é a bailarina. A saber: a “sereia vadia”, que “prepara em noites de orgia/ o seu drama passional”. Tal expressão forte que destitui a artista, remete ao contraste contido no “lírio em lamaçal” e ao engano do “sorriso na boca”, com “uma lágrima no olhar”.

Sobre a temática da voz das cantoras e do encantamento, o mito das Sereias faz alusão aos perigos de deixar-se levar pela sedução de seu canto, sob o risco de, enfeitado, ficar surdo e acabar se lançando à morte. É preciso colocar em questão a tese segundo a qual o canto, por sua junção de voz e palavra, seria um domador da voz ou, ainda, a música teria a função de silenciar a voz como objeto. Não seria o grito ou grunhido contido no canto da sereia a marca da própria dissonância que ele comporta? Ou, ainda, o ruído que porta toda voz? Já que o canto não é pura beleza simétrica e encantadora, mesmo quando arrebatada – afinal, é também de um outro corpo vivo que se trata –, teria ele tal função de silenciar o silêncio, domando a dimensão de gozo mortífero implicado na voz, ao mesmo tempo em que permitiria apresentar alguma coisa do estranhamento que ressoa no próprio corpo?

Ou seja, de um lado o silêncio do silêncio, de outro, o despertar. De todo modo, a aposta incide sobre a materialidade da língua. A noção do sentido como onda permite ler o canto como forma de “reenviar” a linguagem ao seu lugar de pura remissão, de jogo lúdico e de experimentação possível.

4.2.2 Performance, gesto vocal

A faixa seguinte, que tratamos de incluir nesta cena em que aparecem o engano e a culpa, é “Migalhas” (1950), de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. Nela, o clima dramático está posto de saída e a voz, com suas inflexões, vai contando uma história de fartura e miséria, de arrependimento e culpa pelo amor perdido. A letra, carregada no sentimento de tristeza e solidão, tem lugar em uma composição e arranjo musical com alguns movimentos que exigem grande extensão vocal – por exemplo, na passagem “a solidão quase me leva à loucura”. Novamente, a expressão da cantora nos conduz com fineza e precisão, pelo transbordamento e, ao mesmo tempo, a contenção necessários para transmitir essa emoção sem esgarçar, sem desgastar, nem tampouco prender ou apertar demais os pontos do tecido sensível que, assim, vai se formando.

O arranjo tem início com a voz entoando os primeiros versos. Ouvimos, então, em seguida, a bateria e o piano do Terra trio – que também assina o arranjo –, fazendo o acompanhamento, somados ao violão de Bilinho Teixeira. Segue o trecho da letra:

Quando amanheço,
Sem pão e sem trabalho
Vendo no meu agasalho
Os remendos de outra cor
Nervosa, sento na ponta da mesa,
Quase a morrer de tristeza,
A pensar no teu amor

Eu, a teu lado, tive fartura e carinho
Cantei qual um passarinho
Nos galhos do paraíso
Tive na vida um eterno sorriso,
Infelizmente não quis,
Para tornar-te um perdido
E eu, uma infeliz

Ouve-se ainda o contrabaixo, discreto, porém com presença bem definida, como por exemplo na virada sutil que traça logo antes do verso “às vezes no auge da aflição”⁹⁹, onde também se fazem ouvir os desenhos de solo no violão.

Às vezes, no auge da aflição
Lembro-me de tua casa
Não pra pedir-te perdão,
Pois não é justo que eu queira ser perdoada
Sabendo ser a culpada
De toda nossa questão

⁹⁹ frame 27: <https://tinyurl.com/5debrs56>

Pouco adiante, Bilinho Teixeira troca o violão pela guitarra, também na execução de um solo – fazendo um desenho sobre a melodia –, agora em diálogo mais claro com a voz que canta: “a solidão quase me leva à loucura”. O desfecho se dá, então, com a repetição dos versos finais, rallentados: “que eu não mereço as migalhas”.

A solidão quase me leva à loucura
De ir procurar a fartura
Que eu deixei no teu lar
Mas a chorar, vejo na minha tristeza
Que eu não mereço as migalhas
Que caem da tua mesa

Com esta execução delineada por um lirismo narrativo, tão bem trabalhada entre a voz do canto e o acompanhamento instrumental, a canção nos leva a tecer algumas considerações sobre a noção de performance. Ruth Finnegan (2008) se dedica a pensar o tema, levantando uma importante pergunta, que dá título ao seu artigo publicado no livro *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, a saber, “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. Como vimos no capítulo 2, a autora observa que, de maneira geral, tendemos a pensar a canção como articulação entre música e poesia, onde o sentido fica associado ao texto poético e a dimensão da emoção ao som e à música. O ponto de partida de sua pesquisa, contudo, foi o de tomar a canção (e a poesia oral) menos como texto do que como performance.

Finnegan (2008, p. 19) destaca que “o *canto* é em si próprio entendido como um marcador de ‘performance’” e esta consideração deveria ser uma premissa para se analisar a palavra cantada. Há, no entanto, algumas resistências a essa ideia, o que a autora atribui fortemente ao lugar central que a dimensão textual escrita assume na tradição ocidental. Com efeito, muitas vezes, esta toma à frente das análises mesmo em performances vocais, em uma atitude etnocêntrica, posto que baseada na centralidade de um único ponto de vista, ficando a oralidade destituída de valor. Por outro lado, em sua própria experiência de pesquisa de campo antropológico em países da África ocidental, Finnegan encontrou-se com algumas formas orais africanas e a performance de contadores de história, sendo levada, em sua investigação, a questionar o estatuto literário atribuído apenas ao texto escrito.

Assim, atualmente a dita “efêmera e incapturável performance” (Finnegan, 2008, p. 21) vem assumindo um lugar paradigmático nas artes, em especial musical e verbal, tais como a canção e a poesia oral. Nota-se aí uma proximidade entre a resistência quanto à

possibilidade de se tomar a voz como objeto de pesquisa, por seu caráter fugidio¹⁰⁰, e o incapturável da própria noção de performance, apontado por Finnegan (2008). Talvez possamos situar esse obstáculo, ou a não aceitação de questões acerca da voz e da performance, como sendo fruto da vontade de afastar a temática da vibração no corpo, do ritmo, enfim, uma resistência a deixar-se tocar pelo que não é da ordem do sentido inteligível da canção. De todo modo, ainda que incapturável, a performance tem materialidade e pode contribuir para a ampliação de todo um campo de investigação que permita incluir, para além do som e do sentido, o próprio corpo do artista, sem que isso implique, necessariamente, em prejuízo de rigor. Ou melhor, diremos, a partir do que foi exposto até aqui, no entrelaçamento e na remissão entre som e sentido.

O livro *A máquina performática*, dos pesquisadores Aguilar e Cámara (2017, p. 13), é dedicado a abordar a performance na literatura, considerada pelos autores como uma dimensão abandonada, ou seja, “nem sequer negada”. Em sua perspectiva, o crítico literário, é formado para lidar primordialmente com os textos e debruçar-se sobre a escrita, de modo que as práticas e aspectos performáticos são, com frequência, desconsiderados. Acerca do objetivo que visam com esse trabalho de resgate, os autores defendem que a “ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra” e não se trata, portanto, de algo acessório ou ornamental.

A esse respeito, Ana Porrúa (2000) propõe uma caligrafia tonal, argumentando que a voz agrega algo e também tira. Isso evidencia o caráter singular da performance oral, situando uma relação entre a voz e a escrita.

Em articulação com a dimensão da escuta, tal como desenvolvida por Nancy (2013), indagamos: que relações as leituras singulares estabelecem com os textos? Ao ler ou recitar um poema, “nem tudo o que aparece na voz está lá” (Porrúa, 2000, p. 151). A autora assinala que na pesquisa de Paul Zumthor com os trovadores medievais, este vai tomar o texto como “mera oportunidade do gesto vocal”¹⁰¹, no qual a dimensão da performance ganha destaque. Indica ainda que a escuta, assim como a leitura, opera mediante certos códigos, o que demarca um caráter de historicidade, ou seja, há tradição, há limites que a própria melodia e o ruído estabelecem, o que podemos pensar como uma espécie de enquadramento, paisagem sonora. O ruído, ressalta, está sempre nos rodeando e, no entanto, é isolado, deixado de fora, não incluído no que é considerado significativo do sonoro.

¹⁰⁰ Como foi visto no capítulo 2.

¹⁰¹ O que pode ser aproximado do gesto implicado na caligrafia.

Ainda assim, afirma, sem voz o texto não existe, e situa o ritmo como base da poesia. Conforme Porrúa (2000, p. 184), o modo de ler ativa o poema, o produz mesmo, a partir de uma “matéria mínima submetida ao tom, ao ritmo e à acentuação”. É inevitável: na leitura, a voz põe em cena uma leitura crítica (p. 197).

Em seu belíssimo livro *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*, Leda Maria Martins (2021) trabalha a noção de performance como uma espécie de ética de vida, quando em articulação com a questão da oralidade e, portanto, da ancestralidade no contexto afro-brasileiro. Problematisa o tempo linear, propondo um tempo espiral, submetido a outra lógica que não a da racionalização, branca, ocidental, dando lugar assim a espaços de criação em meio à própria vida. A voz, mais uma vez, está localizada aí como via privilegiada nesse fazer-se, tão caro à (r)existência dos corpos negros. Nas palavras da autora:

Um extenso e rico repertório abriga os cantos e toda a musicalidade nas culturas negras. Na performance da textualidade oral afro, onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares, da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes, elementos mínimos, frases, dicções, cortes frasais, silabações, solfejos, assovios, onomatopeias, anáforas, interjeições, versos, timbres, ritmos, pulsos, percussões, responsos, refrões, solos, um sem-número de vocalizações, sínopes, batuques, compósitos de uma estética griô (Martins, 2021, p. 97).

Os cantares e cadências, como Martins (2021) nomeia esse fazer musical complexo e performático, dão lugar a algum divertimento, ao lado do aspecto ritual, da técnica. Esse fazer, sobretudo, dá lugar à contação, pelo negro, de sua própria história. Articulam-se assim, numa tessitura poético-musical, voz, performance, gesto e memória.

A resistência promovida por um movimento de transmissão oral, bem como o caráter lúdico, implicado em um fazer que pode estar desvinculado da produção de sentido como fim, nos conduz uma vez mais à voz em sua materialidade. Conduz, particularmente, à função da voz enquanto matéria no universo das crianças, tendo o brincar como esse fazer com a língua que está para além do sentido e representa uma resistência a certas imposições do Outro social.

De acordo com Edimilson Pereira (2022, p. 80), as práticas do sagrado herdadas dos africanos se apresentam como estimuladoras de vivências sociais e de criações estéticas, com a riqueza dos apelos que o sagrado propõe à sensibilidade. O autor observa que as experiências visíveis e invisíveis provocam nossa consciência e nos ajudam a entender que não somos o ponto final de uma trajetória histórica.

Dentro do escopo da pesquisa sobre a voz, portanto, interessa-nos uma aproximação da poesia enquanto performance, por entender que esta é uma via pela qual corpo e voz se presentificam na cena, e encontramos na obra sensível e potente do poeta brasileiro Carlos de Assumpção, um campo fértil. Poeta negro contemporâneo, hoje com 98 anos, tem em sua poesia uma arma no combate ao racismo, tão arraigado no modo de vida brasileiro atual. Sua poesia traz a marca da oralidade, nota-se a presença do ritmo na forma de sua escrita e, ao mesmo tempo em que dá lugar a um resgate da memória, com uma capacidade singular de transmitir a força da experiência da opressão, traz a aposta em um “novo amanhecer”. Tais aspectos, que podem ser facilmente identificados nos registros disponíveis¹⁰² como sendo característicos de sua forma de ler, isto é, vocalizar seus poemas, dão vida e corpo ao texto.

Resistência

Tocai tambores tocai
 Não tenho mais medo da morte
 Sei que não vou desaparecer
 Tocai tambores tocai

Em toda parte
 Muitas mãos de ébano
 Estão tecendo o destino da raça

Sei que não vou desaparecer
 Não tenho mais medo da morte
 Não tenho mais medo de nada
 Tocai tambores tocai
 Tocai tambores da alvorada
 (Assumpção, 2020, p. 34)

O poema, publicado no livro *Não pararei de gritar*, lança mão da repetição como forma de enfatizar a convocação. Esta, por sua vez, remete à ancestralidade de um povo que se reencontra em terras brasileiras, no batuque do tambor, o qual, nos toques ritualísticos traz a marca da circularidade, repetição em torno de um tema. Quando a luta tem lugar, mediante o toque dos tambores, que convoca a ancestralidade para o tempo presente, o poeta sabe que não desaparecerá.

É interessante observar como aparecem em sua obra aspectos que remetem ao silêncio, ao canto, ao coro, à musicalidade e à voz de maneira geral – o que fica evidenciado pelos usos que faz da voz em suas performances. Cabe fazer uma extrapolação, deduzindo que, dentro do campo das lutas simbólicas, pelo direito à memória e à liberdade, a voz (e todo seu campo semântico) desempenha um papel fundamental. Permite reivindicar o direito ao desabafo, ao

¹⁰² Cf., por exemplo, o vídeo em que declama seu poema "Protesto", registro feito pelo Sesc Ribeirão Preto (2020). Disponível em: <https://youtu.be/jiVnyNahorw?si=6gorQBdWfGfECN3C>. Acesso em 22/04/2024.

grito contra a injustiça, a chance de sair do silenciamento e poder elaborar as perdas sofridas – através do texto ou da fala. Há também o canto dos rituais, os sons da natureza, o batuque dos tambores e das palmas. Nesse sentido, o trabalho de Carlos de Assumpção se destaca, ao permitir contemplar ambos os aspectos da experiência do grito, a saber: é denúncia da morte e é aposta na vida¹⁰³. É o que localizamos em um verso do poema “Protesto” – cujo recorte foi transcrito abaixo – o qual dá nome à sua antologia, a saber: “Não pararei de gritar”. Apontando para o futuro, o seu grito já está inscrito. E ressoa.

Protesto

Mesmo que voltem as costas
Às minhas palavras de fogo
Não pararei de gritar
Não pararei
Não pararei de gritar

Senhores
Eu fui enviado ao mundo
Para protestar
Mentiras ouropéis nada
Nada me fará calar

[...]

(Assumpção, 2020, p. 35)

No recorte que reproduzimos do poema, vemos ainda um outro traço muito presente na escrita de Assumpção, a saber, a ausência da pontuação, a qual convoca de maneira decisiva a dimensão do corpo, encarnando a leitura do poema como experiência crua, performática. De acordo com Zumthor (2014, p. 38): “Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra”, já que esta noção refere-se a um acontecimento que envolve, além do oral, o gestual.

A poesia que toma a palavra como arma¹⁰⁴ contra um sistema opressor permite pensar a continuidade entre as palavras, o corpo e a ação. É o caso também da tradição indígena, dos povos que “vivem para serem os ‘cantores da floresta’” (Almeida, 2009), em que há uma continuidade entre a natureza e as palavras, ligadas à terra, ao arcaico, ao sagrado e ao território. A linguagem tomada não como símbolo, como representação: ela é a própria coisa que designa.

¹⁰³ Ecoando o que foi discutido com Fred Moten (2023) no primeiro capítulo.

¹⁰⁴ Cf. o vídeo Carlos Assumpção: o poeta invisível. Escola da Inteligência, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ZA16vUz7pnc?si=9bBXd9CSaRJ8J8Vo>. Acesso em 22/04/2024.

Dito isso, podemos seguir com nosso esforço de elaboração a respeito da poesia que faz aparecer o corpo no texto, pela presença de uma voz, efeito da performance. Podemos dizer que tanto a psicanálise quanto a poesia lançam mão de uma alteridade que dá lugar ao devir. No caso da poesia de Carlos de Assumpção, é em oposição à centralidade da subjetividade branca que, com toda a simplicidade de sua linguagem, muito bem trabalhada, vai se afirmar em sua constituição múltipla e complexa, a qual se faz meio para um coletivo¹⁰⁵. Para citar alguns exemplos:

Eu também sou

Eu também sou brasileiro
O país também é meu
Eu ajudo a construí-lo
Desde quando ele nasceu
Mas tem muitos brancos tolos
E insolentes que acreditam
Que o país é apenas seu

(Assumpção, 2020, p. 152)

Ou, ainda, os trechos do poema “Protesto”, que seguem:

[...]

Um dia talvez alguém perguntará
Comovido ante meu sofrimento
Quem é que está gritando
Quem é que lamenta assim
Quem é

[...]

Irmão sou eu quem grita
Tenho mais necessidade
De gritar que de respirar

Mas irmão fica sabendo
Piedade não é o que eu quero
Piedade não me interessa
Os fracos pedem piedade
Eu quero coisa melhor
Eu não quero mais viver
No porão da sociedade
Não quero ser marginal
Quero entrar em toda parte
Quero ser bem recebido
Basta de humilhações
Minh'alma já está cansada
Eu quero o sol que é de todos
Quero a vida que é de todos

¹⁰⁵ A escrita visa fazer um “nós”: “aquilombar-se”.

Ou alcanço tudo o que eu quero
 Ou gritarei a noite inteira
 Como gritam os vulcões
 Como gritam os vendavais
 Como grita o mar
 E nem a morte terá força
 Para me fazer calar

(Assumpção, 2020, p. 36; p. 39)

O poema aparece assim, como o lugar do próprio acontecimento, como a própria vida que se quer fazer passar para o papel. De maneira análoga, vamos encontrar na abordagem clínica da psicanálise uma abertura da linguagem, propicia a fazer passar para a fala algo da experiência do mal-estar que não pode ser inteiramente dito, mas que pede passagem e exige reconfiguração. Esta só poderá operar mediante o esforço de transmitir o que, no entanto, não se transmite por completo. Talvez possamos dizer, enfim, que a performance torna o impossível possível, garante a presença da voz no texto, ou seja, faz ressoar o próprio corpo, vivo.

Vamos encontrar inúmeros registros de leituras impactantes feitas por Carlos de Assumpção¹⁰⁶ de seus poemas, mas nos interessa sublinhar a forma notável que encontrou o poeta de incluir essa voz do grito no próprio texto poético. Eis aí uma operação cujos efeitos nós temos procurado caminhos para colocar em palavras, ao longo dessa elaboração.

Como indica Fred Moten (2023), há uma rebeldia do grito, que se constitui como materialidade fônica no contexto da performance negra. O autor observa, a respeito da sensualidade radical em jogo no trabalho do pianista e compositor de jazz Duke Ellington: a “performance preta é a performance do lirismo excedente” (p. 62), que remete ao fora, como algo que excede. A sensualidade é o som do amor, acrescenta o autor. Há o excedente do grito e da sensualidade.

Retornando à nossa cena, com a voz do canto de Áurea Martins e o que deixa aparecer para além do *glamour*, tantas vezes atribuído às cantoras. O seu canto singular destaca inúmeras características de seu modo de entoar: “moleca”, “agridoce”, “generosa”, “elegante”, “joga nas 11”, “sabe do valor que tem” e “sensual” (Neves, 2017, p. 105). Os traços que destacamos foram mencionados em sua biografia como tendo sido referidos por muitos daqueles que já dividiram palco com a cantora. Assim, temos visto a sensualidade ganhar lugar de relevância na performance preta.

¹⁰⁶ Além das referências mencionadas anteriormente, cf. o filme “Carlos de Assumpção: protesto”, realizado por Alberto Pucheu (2019). Disponível em: <https://tinyurl.com/uptpf33>. Acesso: 21 de fevereiro de 2026.

Há ainda uma íntima relação entre o lundu, de onde se origina o samba e a sensualidade, o que acabou levando a uma espécie de “excomunhão social da dança”, como foi discutido com Muniz Sodré (1998), no terceiro capítulo.

Para concluir, rumo às nossas cenas finais, “Pagando amor a varejo” fala do aspecto da rua presente em tais performances. A voz rouca, característica de Áurea Martins, traz um granulado: sua apresentação inclui a sua ausência, na medida em que a contém, enquanto “grão”. Ilustra o “roçar”, a resistência que o corpo faz à passagem do ar, originando assim o canto e a voz falada. Cantar é saber lançar mão dos recursos do corpo, os quais podem se apresentar como obstáculos ou como veículos para obter o efeito almejado.

Retomando Barthes (2014b), a música como metáfora é bem sucedida em incluir o impossível de dizer, o que – já não podemos deixar de escutar – diz respeito ao corpo, em sua materialidade. A canção cortando a fala, o grito cortando a canção.

5 RESSOA A VOZ QUE SANGRA

5.1 Tudo silenciou – cena F

Na introdução da canção “Valsa dueto” (1964), de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, ouvimos o piano de Zé Maria Rocha, indicando o embalo sentimental da composição, na qual a interpretação vai mergulhar. A voz de Áurea Martins surge aguda, o canto pausado, aproximado à fala, acompanhando o tempo e a melodia encaminhados pelas notas do piano:

Ouve, meu amor, escuta a voz
Que vem da solidão
Tudo silenciou
E a noite em nós
É quente de paixão

Dirigindo-se ao objeto amado, sugere uma abertura da escuta para ouvir o silêncio: a voz que vem da solidão. A primeira estrofe, de caráter introdutório, permanece no embalo lento da canção, fala da solidão e do vazio do silêncio da noite, mas também da paixão que arde. A passagem que segue traz uma regularidade rítmica, com a batida mais marcada, puxando o tempo para frente com um pouco mais de energia e passionalidade colocada no chamado, “vem”. Ouve-se a acentuação das sílabas fortes vocálicas: “vem”, “lin”, “ver”,

“lhar”, “tre”, “nhã”, “mor”¹⁰⁷, nos quais o canto vibra com firmeza e faz alongar o tempo da última sílaba, em um padrão que se repete na estrofe seguinte:

Vem, a noite é linda
E eu quero ver
No teu olhar
Nascer a estrela da manhã
No céu do amor

Vem, vamos olhar
O grande céu do adeus
Nesse luar cheio de dor,
Cheio de paz

Retornando ao clima e à base harmônica da introdução, de cadência mais lenta, os versos que fecham a letra fazem um retorno ao romance, com o balanço melodioso propício ao encontro amoroso:

E quando tu não quiseses mais
Amor, vem aos braços meus

Após a primeira passada de toda a letra cantada apenas pela voz da cantora ao som do acompanhamento do piano, ouvimos, enfim, o dueto surgir com a entrada da voz grave e aveludada de Emílio Santiago. Ao fundo, seguimos ouvindo a voz feminina de Áurea, fazendo algumas pontuações em contracanto, ao longo de toda a execução, em diálogo com a voz encorpada de Emílio. Ora a cantora intervém em uma região mais aguda, oitavando o tom cantado por ele, ora em tom mais grave, quando ouvimos as frases cantadas pelos dois juntos em abertura de voz. Em outros momentos, surge ao fundo, em tempo um pouco mais adiantado, o que produz um efeito dissonante, como um eco em outra voz. Surge desse encontro desencontrado uma espécie de diálogo, na forma de pergunta e resposta, ou seja, abrindo na voz de um o que virá a seguir na melodia cantada pela voz do outro¹⁰⁸.

Somos, então, surpreendidos pela beleza de um dueto lírico de encontro-desencontro, no qual é possível visualizar os corpos em cena com suas performances vocais, como em uma dança. Remete à forma polifônica da *fuga*, gesto musical próprio do período barroco, baseada na circulação de um tema entre vozes independentes. A fuga, vertigem da ordem, faz da música um campo de vozes que se perseguem, se afastam e se reencontram, sem jamais se fundirem em uma única linha. No desfecho da gravação, o piano traduz a imagem do abraço,

¹⁰⁷ frame 28: <https://tinyurl.com/2ecj5ks9>

¹⁰⁸ frame 29: <https://tinyurl.com/4mnsxnz3>

dando um contorno para as vozes, divididas, desencontradas e, finalmente, reencontradas nos braços do amor. Essa canção e, muito particularmente, o tratamento que foi dado a ela nessa interpretação, é presença de corpo e é ritmo.

A canção foi composta originalmente para o musical “Pobre menina rica” (1964), de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, que conta a história do encontro de uma moça que tinha riqueza material, mas que vivia triste e solitária, com um “mendigo-poeta”. A peça contou com a direção musical de Radamés Gnattali e o arranjo da gravação no disco *Até sangrar*, assinado por Zé Maria Rocha, manteve o dueto romântico, trabalhado entre as vozes que vão se costurando e se enlaçando uma à outra, tal como na gravação original, neste caso, entre as vozes de Carlos Lyra e Dulce Nunes.

5.1.1 Debaixo do barro do chão

Nossa penúltima cena musical, que já aponta para o movimento de fechamento do disco, traz o lirismo romântico e também, como veremos adiante, um sujeito cancional abandonado pelo objeto amado, suplicando por sua volta. O encontro sonhado, ainda que nunca antes imaginado, a esperança, mas também o desencontro, a dissonância. A faixa seguinte traz duas composições de Lupicínio Rodrigues, que reiteram o porquê de ser conhecido como o compositor da dor de cotovelo. “Um favor” (1972) e a mais conhecida “Volta” (1957), tocados pelo Terra trio, que também assina o arranjo em *pot-pourri*.

Os acordes iniciais, de um piano rasgado, retomam em sua sonoridade o mote do disco, convocando uma emoção que vai *até sangrar*, acompanhado pelos primeiros versos entoados pela voz de Áurea, com timbre tensionado, como lhe pede a canção¹⁰⁹:

Eu hoje acordei pensando
Por que é que eu vivo chorando
Podendo lhe procurar
Se a lágrima é tão maldita
Que a pessoa mais bonita
Cobre o rosto pra chorar

Com a entrada do acompanhamento instrumental bem ritmado – bateria e contrabaixo, além do piano, que abre o arranjo –, mais adiante a voz se recoloca, revelando um pouco mais de suavidade para pedir o seu “favor”:

¹⁰⁹ frame 30: <https://tinyurl.com/yc672fyh>

Maestro, músicos, cantores
 Gente de todas as cores
 Faça esse favor pra mim
 Quem souber cantar que cante
 Quem souber tocar que toque
 Flauta, trombone ou clarim
 Quem puder gritar, que grite
 Quem tiver apito, apite
 Faça esse mundo acordar
 Para que onde ele esteja,
 Saiba que alguém rasteja
 Pedindo pra ele voltar

[...]

Volta, vem viver outra vez ao meu lado
 Que eu não posso dormir sem teu braço
 Pois meu corpo está acostumado

Após a convocação aos músicos, à gente de todas as cores e instrumentos: o grito, o apito. A voz faz apelo, já em uma região aproximada do limite agudo, voz de cabeça, interrompendo a suavidade anterior – “grite”, “apite”, “mundo acordar”¹¹⁰. Do verso “pedindo pra ele voltar”, escutamos a voz do canto entoar “volta”, entrando na canção seguinte. Segue, assim, imprimindo na voz do canto a conclusão já esperada: “Não há nada no mundo que possa afastar esse frio em meu peito”, entoada com a pronúncia bem construída da cantora, tomando o seu tempo para enunciar o verso. No retorno ao refrão, traz ainda uma nova inflexão, sussurrada, ao suplicar: “Volta, pois meu corpo está acostumado”. Por fim, os versos do refrão são repetidos por uma voz de canto solto, o peito aberto e entregue ao apelo, concluindo, enfim: “volta”, com a vogal “a” esticada no tempo, em que soam ainda os pratos da bateria.

O instrumental e a voz do canto vão desenhando uma emoção crescente, com mais ou menos preenchimento do espaço sonoro e, nessa pulsação ritmada, o ouvido já aberto por tudo o que foi percorrido até então, não poderá ficar indiferente. Os versos e notas finais, ao estilo metálico do jazz, somados à sonoridade brilhante e cortante da percussão, resgatam a paisagem noturna do piano bar em que nos encontramos à escuta da voz que ressoa.

No texto “Che cos’è la poesia?” Jacques Derrida (2001) se põe a tentar responder a pergunta que lhe serve de título e dizer em que consiste a experiência poética. Situa a poesia como dirigindo-se a um “entre cidade e natureza, um segredo partilhado, ao mesmo tempo, público e privado, *absolutamente* um e outro, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro” (p. 113, grifo do autor). O filósofo vai se servir da imagem do ouriço – animal que,

¹¹⁰ frame 31: <https://tinyurl.com/pw9jcvv7>

para se proteger, se lança na estrada “solitário, enrolado em bola *junto de si*” e que, justamente por isso, pode vir a ser esmagado.

O autor se serve de dois axiomas para pensar a poesia. A economia da *memória*: tal como ouriço, o poema é breve, elíptico, passível de retração. O segundo, que “se enrola” no primeiro, é o coração: o “aprender de cor”, em francês “par coeur”, o *coração* como o lugar da memória. Decorar é “deixar-se atravessar o coração pelo ditado” (Derrida, p. 114). Isso é o impossível, afirma, a própria experiência poética. Sua origem: o desejo de “inseparação absoluta”, desejo de apreender um “acontecimento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra” (p. 114).

O ouriço enrolado em bola traz a imagem do “para dentro” que reflete, paradoxalmente, o risco, a exposição aos perigos do “fora”. “Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, apreendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós” (p. 114). Sobre o dom do poema, Derrida (2001) o localiza a partir da formulação paradoxal: “alguém *lhe* escreve, a você, de você, sobre você” (p. 114). Não designa uma pura interioridade, avança como se viesse de fora. “Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor” (p. 115).

A experiência poética é uma travessia fora de casa. É arriscar-se na língua do outro, ou seja, uma tradução impossível, mas necessária, desejada. De acordo com Derrida (2001, p. 115), “[...] não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”.

Da figura do paradoxo entre um dentro *versus* um fora, Derrida vai derivar o ritmo, que nasce do corpo, como um *fora* do corpo, próximo à terra, sendo, ao mesmo tempo, a batida do coração, em contraste com o *lógos* racional: “Em um só algarismo, o poema (o aprender de cor) sela juntos o sentido e a letra como um ritmo espaçando o tempo” (Derrida, 2001, p. 115). Eis aí o nascimento do ritmo: batida do coração, rasteiro, humilde, próximo à terra, bem baixo, para além da oposição do interior e do exterior e da representação consciente. A experiência poética encarna “uma certa paixão da marca singular: assinatura que repete a sua dispersão, a cada vez, além do *logos*” (p. 115).

Nem sublime, nem incorpóreo. “O poema cai, benção, vinda do outro. Ritmo, porém assimetria” (Derrida, 2001, p. 115). O poema é aquilo que inventa o coração e, neste sentido, “o eu existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor” – escapa às mãos, mal o consegue ouvir, mas ele ensina-nos o coração. O poema vem do outro, ritmo sem simetria e ensina o coração. Parece contrário à assimilação pelo sentido, mas está lá, é da experiência poética. Assim, afirma Derrida (2001, p. 114): “Ao acreditar defender-se é que se perde”.

A seguinte passagem de Blanchot (2010, p. 39) sobre o neutro parece falar de uma outra maneira deste paradoxo que vimos com Derrida e poderá nos ajudar a lê-lo: “E, não obstante, todo encontro – aquele em que o Outro, surgindo de surpresa, obriga o pensamento a sair de si próprio, assim como obriga o Eu a defrontar-se com a falta que o constitui e de que se protege – está já marcado, franjado de neutro”. Como vimos com François Julien (2023), o encontro com o inaudito promove uma (des)coincidência de si consigo mesmo.

A metáfora empregada por Derrida, acerca do ritmo como estando próximo à terra, abre também um outro caminho de associação que cabe percorrer. Conforme Novarina (2009, p. 16): “A linguagem é uma terra, um solo: aqui ondulações, ali rastros, falhas; aqui elevações, entranhas, dobras; ali desmoronamentos, abismos; aqui irrupções. A língua é uma matéria inominável, invisível e muito concreta, sedimentada. Ela palpita, ondula, vai e vem”.

Relacionando-se à imagem da linguagem como onda, que vimos no capítulo 4, a metáfora geológica é muito pertinente: “a linguagem é mineral e se abre, soprada” (Novarina, 2019, p. 17). O autor leva essa perspectiva da linguagem às últimas consequências:

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esartejamento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego; progride-se em escavação antagonista do espírito, em luta aberta. É um trabalho de terraplanagem no subterrâneo mental. Nós, os falantes, cavamos a língua que é nossa terra (Novarina, 2019, p. 15-16).

Como em uma “luta aberta”, “avança-se por esartejamento” para cavar “a língua que é a nossa terra”. Remeter à terra é uma forma de conferir materialidade à linguagem, pois permite localizá-la em alguma expressão de ordem visual. De maneira análoga, servindo-se de sua ancoragem no corpo pelo que é do ar para falar de seus efeitos, também o poeta Paul Celan dirá, em “O meridiano”, “Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração” (p. 54). A poesia pode ser, neste sentido, causa de algum efeito sobre o corpo: susto, surpresa, suspiro, alívio, comoção...

Por fim, retornando ao nosso objeto – ou seja, o que nos ensina Áurea Martins sobre a voz no canto popular –, encontramos ressonância nas palavras de Bailly (2025, p. 30): “uma bela voz é uma voz que ondula ao vento, um tecido maleável que capta todas as modulações do sopro”. Tal passagem parece conter uma boa pista para responder à pergunta: *o que é ter voz?* Saber explorar a coluna de ar, pressionando-a contra as estruturas corporais por onde o som pode vibrar. Atrito, fricção: o canto popular não é fundado na eliminação, mas em saber fazer bom uso, dos obstáculos que o ar encontra pelo caminho.

Na canção “De onde vem o baião”, o compositor Gilberto Gil (1992) lança mão da referência ao chão – ou, como disse Derrida, esse lugar “bem baixo, próximo à terra”, rasteiro –, para pensar a origem do ritmo. Entoa Gil: “De onde é que vem o baião?/ Vem debaixo do barro do chão”. Assim como o xote e o xaxado, o baião se origina “debaixo do barro do chão”: fazendo referência à terra, em uma rima que traz também a imagem do “sertão” – evocada pelo imaginário da terra e pela rima: “ão” de baião e chão. Pergunta-se o sujeito da canção: “de onde é que vem a esperança, a sustança, espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?”.

O início da canção trata de responder à pergunta: “Dabaixo do barro do chão da pista onde se dança/ suspira uma sustança sustentada por um sopro divino/ que sobe pelos pés da gente e de repente se lança/ pela sanfona afora até o coração do menino”.

Muito embora a imagem que traz a canção localize a fonte do baião na esfera do divino, deixa clara em sua referência ao barro do chão a sua ancoragem na terra como origem das ondas que chegam a balançar os cabelos: “Dabaixo do barro do chão da pista onde se dança/ é como se deus irradiasse uma forte energia/ que sobe pelo chão e se transforma em ondas de baião, xaxado e xote/ que balança a trança do cabelo da menina e quanta alegria”.

Os mistérios e encantos, o compositor atribui a essa origem que é corpo e terra, junção de língua e matéria e que – da ordem do milagre –, de poderoso que é, cabe remetê-lo ao “sopro divino”. O refrão da canção contém já a marca da batida e o arrastar do pé no chão, “vem debaixo do barro do chão”. Portanto, vale sublinhar: nem sublime, nem incorpóreo.

De acordo com Muniz Sodré, o ritmo é uma forma de transmitir a experiência, de modo que esta é recriada na pessoa que a “recebe”, não como uma abstração, mas como um efeito físico sobre seu corpo-organismo. A experiência transmitida pode ser, assim, literalmente vivida por outras pessoas. “A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som” (Sodré, 1998, p. 20).

Sodré (1998, p. 20) destaca a presença do ritmo em relação com o corpo na herança africana: “O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas”. E, além disso: “O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o *axé*”, isto é, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. Assim, nas palavras do autor:

‘Toda formulação do som’, diz Juana Elbein dos Santos, ‘nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a vareta batendo no

corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha *ajá*, a palma batendo no punho etc' (Santos *apud* Sodré, pp. 20-21).

Com Gil, escutamos que o baião vem debaixo do barro do chão. Ouviremos, ainda, os sons que vibram os corpos no coro estridente e nas palmas, com o “Jongo do irmão café”, de Wilson Moreira e Nei Lopes, lançado no álbum “Negro mesmo” (Nei Lopes, 1983). O jongo – estilo da música popular que pode ser considerado um dos precursores do samba¹¹¹ – é marcado pela simplicidade melódica e harmônica, ao mesmo tempo em que traz em si a complexidade de uma origem múltipla e diversa, característica da cultura brasileira. Complexidade que se manifesta em sua forma rítmica, mas também na relação com o canto em coro, com sua impostação e forma de entoar próprios.

Wilson Moreira (1936-2018) e Nei Lopes (1942), dupla de compositores do subúrbio do Rio de Janeiro, que foi de grande importância no resgate das contribuições dos negros escravizados na formação da cultura popular brasileira. A tradição do jongo surge na região do Vale do Paraíba (entre RJ, SP e MG), nas fazendas de café e cana-de-açúcar, unindo o aspecto festivo – canto e dança ritmados pelas palmas e batuques percussivos – ao caráter religioso – do ritual em torno do fogo, após consentimento dos pretos velhos, obtido pela mulher escravizada mais idosa da fazenda.

A transformação das culturas do continente africano, quando em diáspora, vai gerar novas formas de expressão, como, por exemplo, a linguagem cifrada, no caso do Jongo, por não poder dizer abertamente certas coisas. Há, ainda, uma aproximação dos cantos de trabalho (Nascimento, 2025, p. 260), que ritmavam a lida nas lavouras e, por vezes, o canto cifrado era também uma forma de avisar aos outros trabalhadores sobre a roda que iria ocorrer naquela noite. Havia portanto uma relação entre o canto e a religião, mas também uma ligação importante dos praticantes do jongo com a formação de uma comunidade negra (Slenes, 2007, p. 111).

O “Jongo do irmão café” traz uma marcação ritmada pelo batuque do tambor, sobre a qual vão se acrescentando os outros instrumentos: ganzá, segundo e terceiro tambor fazendo o contratempo, viola na base harmônica, em contraponto à melodia, além de fazer um pano de fundo sobre o qual o canto se destaca e, por fim, as palmas que ajudam a trazer força e gravidade na execução final do refrão¹¹². As estrofes são cantadas por uma voz simples masculina, à qual, no refrão, vem se somar o coro de vozes femininas e masculinas, em

¹¹¹ Segundo o compositor e pesquisador Nei Lopes (1992, p. 16), o jongo seria um aspecto do samba-rural, que deu origem ao samba urbano atual.

¹¹² Cf. Slenes (2007), sobre os instrumentos presentes nas festividades do jongo nas fazendas cafeeiras.

unísson. Ao lado da regularidade rítmica, percebemos uma tensão crescente que parece se resolver no refrão onde ainda é possível ouvir (ou, talvez, imaginar o seu eco, como um som vivo da memória) os passos de quem participa da roda, cantando junto, em seu arrastar no chão de terra batida.

Um primeiro traço que chama atenção é o fato de que o jongo tem a presença do canto e do coro melodioso, ao lado dos instrumentos harmônico e percussivo. Isso pode ser indicado como um elemento característico da região da África Central – em contraste com os países da região ocidental (por exemplo, Benin e Nigéria), onde o culto aos orixás se daria, predominantemente, de forma mais intensa, com a expressão musical relacionada ao batuque e aos rituais religiosos (Lopes, 2011, p. 331). Este aspecto se destaca no contexto de uma melodia aparentemente simples, mas muito sofisticada, marca registrada das composições de Wilson Moreira.

Auê, meu irmão café!
 Auê, meu irmão café!
 Mesmo usados, moídos, pilados,
 Vendidos, trocados, estamos de pé:
 Olha nós aí, meu irmão café!

Em sua abertura, o jongo chega dizendo a que veio. Faz uma exaltação do café, produto a ser extraído visando o uso (ou o comércio) para satisfação (ou enriquecimento) do outro colonizador que usa, mói, pila, vende, troca. A dinâmica musical é compatível com uma apresentação, de modo que não parece estar falando de um assunto tão grave quanto de fato está – seria esse um aspecto da ordem da mensagem cifrada, comum nas rodas de jongo?

Vale notar que, segundo a matéria “Negro mesmo, Nei Lopes, 1983” (Afonso, 2017), a analogia contida na letra, entre o produto do café e o negro escravizado, é inspirada no poema “El café”¹¹³, do poeta negro peruano Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), em que diz, para citar um trecho:

Tengo tu mismo color
 Y tu misma procedencia,
 Somos aroma y esencia
 Y amargo es nuestro sabor...
 (...)
 Piden un grito que vibre
 Por nuestra América Libre,
 Libre como su café!

¹¹³ Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz-el-cafe.htm>. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

Por um grito que vibre pela América, livre como o seu café! Também como um grito de liberdade, ao final do refrão do jongo, fica clara a aproximação do café, enquanto produto, ao homem escravizado que, mesmo tendo sido objeto de tamanhas atrocidades, segue de pé, lutando – “olha nós aí, meu irmão café!”.

Em seguida, a letra trata de argumentar em que medida o café poderia ser tomado como um irmão, um semelhante. Assim, a primeira estrofe:

Meu passado é africano
 Teu passado também é.
 Nossa cor é tão escura
 Quanto chão de massapé.
 Amargando igual mistura
 De cachaça com fernet
 Desde o tempo em qu'inda havia
 Cadeirinha e landolé
 Fomos nós que demos duro
 Pro país ficar de pé!

Notamos aí as seguintes semelhanças: a origem comum, isto é, o passado africano; o traço da aparência, ou seja, a cor da pele “tão escura quanto chão de massapé”, em uma referência popular aos solos argilosos (Aulete, 1980); os destinos cruéis aos quais ambos foram submetidos: o amargo do Fernet misturado à cachaça. Finalmente, a constatação de que, desde o tempo em que o negro escravizado tinha que carregar os senhores de engenho em “cadeirinha e landolé”, fazendo referência às capotas de passageiros – uma espécie de carruagem somente com a parte traseira (Aulete, 1980) –, foi ele quem trabalhou duro nas lavouras e nas casas, para que o país se desenvolvesse. Da mesma forma, a exploração do café (ao lado da cana-de-açúcar) foi o que garantiu o fortalecimento de relações comerciais no país – tudo isso com um custo muito alto para a população escravizada.

Os pronomes, “meu”, “teu”, “nosso”, isto é, a passagem da primeira pessoa do singular, endereçando-se à segunda pessoa do singular para, enfim, chegar à primeira pessoa do plural, dá uma indicação do caminho percorrido na construção de sentido, através da letra de Nei Lopes. O irmão, aqui entendido como o que permite dizer “nosso”.

A segunda estrofe, separada da primeira pelo refrão, retoma, após a apresentação mais dura feita nos primeiros versos, o argumento da fraternidade com um tom mais leve, em alguma medida até, se podemos dizer, um toque de humor ou de deboche. Como veremos abaixo, esta característica é introduzida mediante algumas referências ao corpo, ao que aponta para a vida e remete à morte:

Você, quente, queima a língua
 Queima o corpo e queima o pé
 Adoçado, tem delícias
 De chamego e cafuné
 Requentado, cria caso,
 Faz zoeira e faz banzé
 E também é de mesinha
 De gurufa e candomblé
 É por essas semelhanças
 Que eu te chamo irmão café

O eu-lírico mostra-se identificado ao café que, quando quente, queima a língua, o corpo e o pé, fazendo referência aos processos da produção cafeeira, que ficavam por conta da mão-de-obra escrava. Percebemos esse deslocamento que é feito, da semelhança pela história comum à entrada dos elementos corporais – o que também nos leva a pontuar a importância que têm os corpos no jongo, enquanto expressão: corpo que queima, que tem dor, mas tem delícias, como o chamego e o cafuné. Corpo que cria caso, faz zoeira e confusão ou a dança “banzé” (Lopes, 2011, p. 295), mas também, corpo que morre, tem “gurufa”, o gurufim, com música, dança e corpo de ritual fúnebre festivo, em referência ao candomblé. Adoçado ou requentado, duas formas polêmicas de consumo do café, uns gostam e aceitam, outros são categóricos em negar. Tais imagens das quais se serve Nei Lopes para fazer referência aos prazeres envolvidos na relação com essa bebida fazem pensar também na sensualidade da dança e dos rituais africanos que encontraram lugar em manifestações surgidas no Brasil e que contribuem para um certo “não querer saber” do que tem de africano no que é nosso, chegando até à desvalorização desses traços e à censura moral (ou, ainda, outra face do mesmo processo de destituição: a fetichização) – o que vimos com o lundu no capítulo 3.

Nos séculos XVIII e XIX, a maior parte dos africanos escravizados que chegavam ao continente americano aportava no sudeste brasileiro, vindo da região de Congo-Angola, na África Central (Castro, 2012, p. 47; 48; 54).¹¹⁴ O processo de diáspora dos povos africanos, imposto pela perspectiva colonizadora do branco europeu, gera um movimento de transmissão de traços de sua cultura. O negro, retirado de sua comunidade, deportado para uma terra distante e desconhecida, não leva nada além de seu próprio corpo, constituindo assim um patrimônio imaterial que permite, ao se reencontrar com outros também arrancados de seus povos, procurar formas de reconstruir laços.

A música é um destes elementos fundamentais para as tradições africanas que, uma vez em um outro mundo, passam a ser lugar de resistência, de persistência daquelas formas de

¹¹⁴ Cf. Base de dados de africanos escravizados através do comércio transatlântico. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/>. Acesso: 21 de fevereiro de 2026.

existir, mediante a dança, o batuque e os rituais envolvidos. Tal manifestação cultural constitui, nesse sentido, uma expressão da liberdade e da individualidade destes povos que se encontravam privados destas condições. Assim, afirma Lopes (2011, p. 331): “Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc”. Buscaremos explorar, na sequência, alguns traços que caracterizam a música africana de maneira geral e, mais especificamente, da região aqui em questão, onde se localizava o chamado povo Banto.

A *complementaridade* (Agawu, 2006, p. 1-4) é um aspecto muito presente na cultura musical dos diferentes países do continente africano e remete ao caráter coletivo implicado nas diversas formas de expressão, em tais tradições. Isso teria, inclusive, contribuído para que, a partir dos encontros que se deram em terras longínquas, novas manifestações pudessem surgir. Em torno da linha guia fazendo uma marcação regular, com pouca variação, os outros instrumentos percussivos fariam uma espécie de engrenagem, complementando-se uns aos outros e nunca tocando juntos. A noção de complementaridade traduz o caráter aditivo (Sandroni, 2001, p. 9) da música de origem africana, pelo qual os instrumentos vão se somando num diálogo estruturado a partir de um modelo padrão, o *standard pattern* (Agawu, 2006, p. 7-12) que organiza a música.

Destaca-se, assim, o caráter repetitivo, circular e polirrítmico, isto é, diversas vozes rítmicas em diálogo, as palmas com função de metrônomo, em meio à polirritmia. Nas palavras de Carlos Sandroni (2001, p. 10), que trabalha as transformações do samba no Rio de Janeiro no início do século XX:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade.

No artigo “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, Oliveira Pinto (2004) explora as estruturas musicais afro-brasileiras, e indica que o padrão da linha guia serve de orientação em diversas formas de apresentação da música brasileira. Segundo o autor:

Os time-line-pattern estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem

também ser batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro (Oliveira Pinto, 2004, p. 95).

Nesta passagem, observamos que Oliveira Pinto (2004) localiza o jongo, entre o batuque e o tambor de crioula, como uma das expressões da música brasileira que se servem da herança da tradição musical africana do padrão da linha guia como o que dá estrutura rítmica à música. No caso do jongo, isso ocorre mediante o batuque no corpo do tambor com bastões de madeira ou ainda, com frequência, essa função é desempenhada pela batida das palmas, executando a célula rítmica característica desse estilo. Os sons de batuques trazem, portanto, em sua sonoridade, os timbres dos diversos materiais, seja o corpo, no caso da palma, a madeira da baqueta, a pele do tambor, o metal dos aros.

O autor argumenta que muitos consideram a síncope como chave para a compreensão da música brasileira e da música afro-brasileira, mas esta noção é cunhada a partir de um ponto de vista centrado na regularidade do ritmo como norma, da qual a síncope (ou síncopa) seria o desvio (Oliveira Pinto, 2004, p. 107-108). Contudo, quando tratamos da forma polirrítmica de estruturação da música africana, em oposição à regularidade da perspectiva musical eurocentrada, este conceito perde a sua centralidade.

Ainda assim, assinala Sandroni (2001, p. 11):

(...) mesmo se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, é por síncopes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África (p. 10).

Dessa forma, podemos concluir que na transmissão da música africana de tradição oral para uma escrita da música no Brasil, há transformações, perdas, mas também novos elementos que vêm se somar na formação do que veio a se chamar de manifestações culturais afro-brasileiras, das quais o jongo é um importante representante. “O emprego da palavra ‘síncope’ para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira ‘categoria nativa-importada’, como o café e a manga” (Sandroni, 2001, p. 11). Ao aproximar o produto cultural que se forma nessa categoria do “nativo-importado”, dos produtos que foram trazidos ao Brasil colônia, a fim de serem explorados e gerarem riquezas, essa afirmação nos conduz de volta ao nosso objeto de investigação.

Conforme Sodré (1998, p. 21):

[...] o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido.

Dentro do som, descobre-se a palavra. Despertar que pode ser pensado como uma libertação da captura do sentido, recolocação da língua em movimento. Do que vem da terra, como um barulho íntimo, o dentro e o fora simultâneos que um canto é capaz de mobilizar. O inconsciente está na superfície – como vimos no primeiro capítulo, o mais profundo é a pele – e no texto, em articulação – “ficção e canto de *lalíngua*”, em referência à formulação de Lacan (1972/ 2003).

Para encerrar esta seção, trazemos ainda uma referência à canção “Oxalá um dia...”¹¹⁵. Composta pelo multiartista, professor e pesquisador Tiganá Santana e interpretada pela cantora Fabiana Cozza e por Mû Mbana, cantor da Guiné Bissau, foi registrada no disco “Dos santos” (Fabiana Cozza, 2020):

Nas várias respirações da vida,
seus tempos e imagens,
o ar que sai e entra afunilado
é o que não se rege com as mãos,
é o que não se retém na ideia,
é o que não simula as artes e os mecanismos previstos

A crise das gentes é dos ares,
que formam terras, que, por sua vez,
aquecem os velhos e novos afetos

A essa placenta que vira vento,
à força delgada que nos envolve nos sonhos e matérias,
ancestrais chamaram Oxalá, Lemba, Lissá
– mãe, pai, avô/avó –
pulsão de criação e palavra
Silêncio ante o que não se dança ou
ante a festa extrovertida do incompreensível

Cada grão de um milho
que é branco, rotundo, irregular
é uma molécula encarnada na diversidade

Os tambores que cantam esses ares,
tomara sejam as rugas dessa voz, um dia,
ou as cordas de um coração imaginário,
que também frequenta dores
de memória, vulto e presença

Cantar é lembrar que esses ares
transmutam-se em sangue,
correndo nas veias do que acontece

¹¹⁵ Disponível em: <https://tinyurl.com/bdxx69bs>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2026.

O texto é recitado pela voz do canto, sobre o fundo de um instrumento harmônico de cordas ressoando, o que ajuda a conduzir a um estado pleno de atenção às palavras enunciadas, e faz referência ao “arejar” que o canto é capaz de promover. Traz a marca da oralidade e parece nos falar ao pé do ouvido, com uma voz impregnada deste ar de que trata a letra. Em tempos de “névoa espessa e baixa visibilidade”, ou, como aparece na canção, partindo do princípio de que “a crise das gentes é dos ares”, é preciso ter no horizonte: “cantar é lembrar que esses ares transmutam-se em sangue/ correndo nas veias do que acontece”. Contém uma referência à mitologia iorubá, afrobrasileira, a marca do canto como sagrado, ancestral, ligado à criação e que dá lugar ao silêncio e à dimensão da memória, vulto e presença.

Portanto, se “a crise das gentes é dos ares”, é “debaixo do barro do chão” que se pode encontrar uma saída para isto, pelo despertar.

5.1.2 Não carece romper o silêncio do escrito

A referência feita a Aldir Blanc no capítulo 4, a partir da fala de Fernanda Montenegro, remete ao texto escrito pelo compositor para o encarte do álbum *DePontaCabeça* (Áurea Martins, 2010). Segue a sua transcrição, na íntegra:

Em qualquer país que preze sua cultura, Áurea Martins seria incensada. No Brasil, terra de indigência e cascatas culturais, Áurea Martins não aparece nas rádios nem na televisão. É como se privássemos o povo brasileiro de beber em fonte límpida. Cantar é, já disse e repito, o Maior Espetáculo da Alma. E nossa própria alma nunca se redimirá sem a voz sagrada de Áurea. Ela faz parte, e talvez seja a última representante, de uma tradição inesgotavelmente rica, e é também pedagógica, porque uma porção de gente que se acha cantora tem muito que aprender com a Áurea Martins. É incrível que uma artista assim diamantífera, única, jóia da Coroa de Ouro formada por cantoras como Ângela Maria, as Irmãs Baptistas, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Aracy de Almeida, Clementina de Jesus permaneça em ostracismo cruel. Áurea Martins é o elo vivo de uma história, de uma Legenda Cultural nossa – uma Legenda Áurea!

Áurea Martins é a representante viva de uma tradição e, ao mesmo tempo, seu canto é atual, atemporal. Como sublinha Aldir Blanc, a cantora sabe fazer isso como poucos, isto é, lançar mão de uma tal articulação entre tradição e novidade.

Partindo de um recorte feito por Edimilson Pereira (2022) do poeta Murilo Mendes, em que assinala que o “olho armado do poeta reconfigura a cena cotidiana” (p. 177 e segs), vamos propor uma transfiguração dessa imagem em: *a escuta afiada da cantora remexe os*

cantos estabelecidos. Com isso, colocamo-nos orientados, conforme o escritor, segundo uma perspectiva que valoriza a “atividade estética de garimpagem”¹¹⁶ do que há de imprevisível em todas as formas de linguagem” (p. 178). Pereira menciona as experiências literárias de James Joyce e João Guimarães Rosa como práticas que promovem a reconfiguração. Ao identificarmos semelhante projeto no que ressoa da voz de Áurea Martins, diremos tratar-se de uma voz que tem o frescor de quem mantém sua “escutaafiada”.

Pereira (2022, p. 183) aborda essa articulação pela ideia de uma convivência entre dois eixos, conforme discutido no capítulo 1, o que resulta em uma forma de expressão poética apoiada na tensão e na dissonância. Trata-se dos modos *Orfe(x)u* e *Exunouveau*: ou seja, um “aspecto axial presente no modo *Orfe(x)u*, que nos remete à reiteração da tradição”, e outro, que aponta para a “imprevisibilidade ou a ausência de raízes do modo *Exunouveau*”.

O disco solo mais recente de Áurea Martins (2022), *Senhora das folhas*¹¹⁷, é uma homenagem às rezadeiras e benzedeiras que, através de seu canto, comunicam-se com o sagrado. Traz ali a dimensão da sabedoria ancestral e a relação da cantora com a novidade, os novos compositores e também o reconhecimento obtido já na maturidade.

Áurea “encarna o feminino curador em canções que homenageiam as rezadeiras, curandeiras e benzedeiras do Brasil, mulheres-matriz fundamentais no esgarçado tecido social deste país profundo”. Acima de tudo, a percebemos conectada com o âmbito das amplas discussões políticas e sociais sobre o papel e a força da mulher e da mulher negra, na cultura brasileira.

Com este belíssimo disco, veio o reconhecimento inédito de uma premiação internacional, tendo sido indicado para o Grammy Latino de melhor álbum em língua portuguesa, em 2023. “Unindo os vários Brasis e as duas pontas da vida, Áurea visita sua ancestralidade e ganha o terreiro do qual é rainha por herança e direito: o solo fértil das miscigenações afroindígenas, caboclo-encantadas, orixás-pajé, recebendo de braços abertos o novo”. Áurea, que “foi rezada” desde criança no subúrbio onde cresceu, em Campo Grande, no Rio de Janeiro (RJ), agora empenha sua voz única nessa reza que é também um encontro de gerações e gêneros¹¹⁸.

¹¹⁶ Cf. Sodré: na síncopa, o corpo garimpa a falta, o que foi discutido no capítulo 3, página 71 da tese.

¹¹⁷ Cf. <https://www.biscoitofino.com.br/audio/cd-aurea-martins-senhora-das-folhas>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026. Pode ser escutado na íntegra em: <https://tinyurl.com/bdzw6y>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026.

¹¹⁸ Cf. relata em entrevista à Agência Brasil, “Áurea Martins celebra benzedeiras de sua infância: sempre fui rezada”, publicada em 28 de março de 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2025-03/aurea-martins-celebra-benzedeiras-de-sua-infancia-sem-pre-fui-rezada>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026.

De sua relação com os novos compositores, isto é, aqueles que não são da mesma geração de Áurea, resultaram algumas homenagens memoráveis feitas à cantora: “A voz rouca da crooner” (1997)¹¹⁹, de Ivor Lancelotti e Marcio Proença; “Como o cravo quer a rosa” (2012)¹²⁰, de Moyseis Marques; e “Ouro e marfim” (2017)¹²¹, de Bernardo Diniz e Ronaldo Gonçalves, são alguns exemplos.

Entre o eixo da tradição e o imprevisível da novidade, indagamos, uma vez mais: o que seria *ter voz* no universo da canção popular, no Brasil hoje? É preciso saber se escutar e refletir o seu tempo.

Da leitura feita por Marcelo Jacques de Moraes do poeta Christian Prigent (2017), no livro *Para que poetas ainda?*, extraímos a seguinte formulação: “não carece romper o silêncio do escrito” (p. 50). Isto quer dizer, não carece que seja sonoro, propriamente dito, “barulhoso”, para que haja voz. Prigent promove leituras públicas de sua obra poética, pondo em relevo a dimensão que nomeou de “voz-do-escrito”. Busca desnaturalizar a voz, fazê-la surgir como poesia, em suma, enquanto ritmo, uma vez que “a poesia visa o real enquanto ausente de todo livro” (Prigent, 2017, p. 31).

Sobre esse movimento de leituras públicas, afirma que sua proposta é a de tentar produzir um novo objeto de arte, irredutível ao suporte textual, sem o qual, no entanto, não tem sentido. Deixar, com isso, aparecer a voz, sobre a qual afirma: “essa voz é e não é a voz do sujeito que é o seu suporte” (Prigent, 2017, p. 113). O poeta assinala que o caráter performático pode surgir mediante os acentos musicais e não intelectuais. Há um muro do simbólico que lhe faz obstáculo e o movimento proposto com a leitura busca atravessar esse muro, numa travessia que exige certa “violência: a violência necessária para escapar do lugar dito *comum* e afirmar a singularidade de uma *escrita*” (p. 115, grifo do autor). Na perspectiva do poeta, vale notar, o risco assumido em uma performance vocal residiria não no fracasso da dicção ou nos lapsos, mas sim no risco de cair do lado de cá desse muro.

De acordo com Prigent (2017, p. 114), a “voz-do-escrito está mais próxima da voz cantada do que do falar cotidiano. Mas da voz cantada ela recusa a estetização e a fetichização”. Tal indicação atualiza nossa referência ao trabalho de Áurea Martins e à forma como seu canto simples, preciso e encorpado, parece recusar a dimensão da fetichização, na mesma medida em que deixa aparecer o aspecto exuberante em sua performance. A voz rouca

¹¹⁹ Pode ser escutado na voz da própria: <https://tinyurl.com/3tz5xnk5>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026.

¹²⁰ A performance ao vivo de Moyseis Marques, com a participação de Áurea Martins pode ser assistida no link: <https://tinyurl.com/msckd2k9>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026.

¹²¹ O registro audiovisual com a participação da cantora pode ser assistido em: <https://tinyurl.com/m4kwjxvv>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026.

do canto noturno de Áurea Martins recusa a *glamourização* e promove, desse modo, um atravessamento do referido “muro do simbólico”.

Em *O rumor da língua*, Roland Barthes (2004) define o rumor a partir de um paradoxo: designa o barulho daquilo que está funcionando bem. É, portanto, o próprio impossível, o barulho quando não há barulho, “o rumor não é mais que o ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria esse sentido que faz ouvir, uma isenção de sentido” (p. 96). Parece enigmático, mas parece também conter uma indicação importante para os desdobramentos de nossa pesquisa, uma vez que aponta para o sonoro como via de acesso ao fora do sentido (não sem o sentido). Sobre a investigação que empreende na obra em questão, Barthes (2004, p. 97) afirma: “é o estremecer do sentido que interrogo escutando o rumor da linguagem – dessa linguagem que é a minha Natureza, homem moderno”.

Observa haver um erotismo em jogo na leitura: “para a cena sonora é preciso uma erótica (no sentido mais amplo do termo)” (Barthes, 2004, p. 97), o que evidencia o papel do desejo nesta relação do leitor com seu livro. Na seção de sua obra dedicada a pensar o que chamou de “escrever a leitura”, com efeito, Barthes vai pensar para onde a leitura é capaz de nos levar. Pontua que “a leitura é condutora do Desejo de escrever” (p. 39), isto é, convida a um desejar escrever. Não por uma vontade de escrever como o autor, adverte: o que desejamos é o desejo que o escritor teve de escrever. É a própria definição lacaniana de desejo que o autor mobiliza, segundo a qual o desejo é sempre desejo de desejo, ou seja, deseja-se o próprio desejo do outro: “desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura” (p. 39).

Ler é abrir espaço para o texto do outro: obra singular que opera um chamado à ação e saída da passividade. A leitura, ainda com Barthes (2004), é produção de trabalho, ou seja, faz o corpo trabalhar e mobiliza o desejo.

Tal imagem da leitura como convite a um desejar escrever nos provocou a pensar a escuta ressonante como condutora de um desejar entoar, seja pelo som, seja pelo silêncio. Localizar a própria voz e, com isso, abrir espaço ao Outro, mas também *no* Outro, espaço em que se possa alojar a voz singular.

Não a voz tal como lida pelo viés do lirismo da interioridade, expressiva, que seria projetada para o lado de fora – como a pequena sereia Ariel do desenho animado, que traz o dom de sua bela voz em um precioso pingente de colar, pendurado em seu pescoço. Trata-se antes da voz do texto, ou voz-do-escrito, essa que se encontra, ou melhor, é confrontada com o simbólico como muro. E vai adiante: o canto como movimento do “canto por vir”.

Para encaminhar nossa conclusão: em *O prazer do texto*, Barthes (2015) procura indicar uma estética do prazer textual e aproxima o efeito do texto com o da voz que canta, que só pode causar naquele que escuta, em um lapso de tempo, o seguinte juízo: “*É isso!*” ou, ainda, “*É isso para mim!*”. Barthes distingue o “texto de prazer”, ligado ao conforto, aquele que enche e contenta, do “texto de gozo”, aquele que desconforta, que envolve uma perda, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (p. 20-21).

Em uma tal perspectiva de gozo¹²², o que se procura são os “incidentes pulsionais”, “é um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (Barthes, 2015, p. 78). Para isso, diz Barthes, é preciso que se possa fazer ouvir a voz na sua materialidade, “deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui [*goza*]” (p. 78). Com Julien (2023): “isso roça”. Aí está o grão.

Apostamos, assim, que a performance vocal, muito especialmente, quando recortada a partir do contexto marginal da cultura popular, daria lugar a um “corpo de gozo” – no sentido barthesiano, efeito de relações eróticas –, trazendo consigo o potencial de transformar, de subverter as relações de poder e criar caminhos de visibilidade para existências antes invisíveis (ou inaudíveis).

5.2 Ficou pequeno o cais – cena G

5.2.1 A voz humana (ou a voz não é humana)

Entra em cena a voz de Áurea Martins, cantando os seguintes versos:

Sim, foi que nem um temporal
Foi um vaso de cristal
Que partiu dentro de mim,
Ou quem sabe os ventos
Pondo fogo numa embarcação,
Os quatro elementos
Num momento de paixão

¹²² A “fruição”, conforme a tradução que foi feita para o português, não comporta a proximidade com o sentido do gozo lacaniano, isto é, com seus efeitos de marcas no corpo.

A primeira estrofe da canção apresenta uma tensão crescente, com a entrada das notas mais agudas em intervalos que vão aumentando, degrau a degrau, como em uma escada melódica¹²³, através da qual somos conduzidos pela voz firme e carregada de emoção da cantora. Adentramos, assim, a “Embarcação” (1982), de Francis Hime e Chico Buarque.

A história de desilusão amorosa é contada de maneira bem amarrada entre música, letra, arranjo e voz – esta última surgindo sóbria, embalada pela introdução instrumental do piano de Cristóvão Bastos, o contrabaixo acústico de Jorge Helder, além de João Cortez na bateria e Bilinho Teixeira no violão. A abertura do arranjo de Cristóvão, robusto, preenchido com elegância e sem excessos pelo som dos instrumentos, traz uma sensação de estabilidade, que contrasta com o aumento de tensão trazido pela melodia e o rumo de devastação – ou seria de um arrebatamento? – que a letra de Chico vai indicando, com o temporal, o vaso de cristal partido, a imagem dos ventos pondo fogo na embarcação. Um “momento de paixão” faz aparecer os quatro elementos da natureza, com destaque para o fogo, o que veremos retornar mais adiante na canção.

A voz de Áurea navega calma sobre os acordes cadenciados, levando-nos pouco a pouco a perceber a intensidade que a canção apresenta, através de sua letra, mas não só. Ouvimos também, principalmente, o agudo das notas, com intervalos que desafiam a técnica vocal, bem como o prolongamento do tempo de duração de algumas sílabas e fonemas que se arrastam, deflagrando um esgarçamento da emoção transmitida. Tais elementos da melodia, os intervalos, pausas e o tempo de duração de uma nota, são parte da composição, do que se registra na escrita de uma partitura musical, mas o que nos interessa indicar é a forma notável como a cantora se faz presente aí com sua forma de entoar. Uma enunciação vocal que funde som e sentido, melodia, harmonia e letra em um composto final, onde cada elemento tem lugar decisivo. Sua ferramenta? A performance, à qual seu corpo abre espaço e dá passagem. Sabedoria adquirida, conforme relata Áurea, cantando na noite carioca.

Trata-se da canção que fecha o disco *Até sangrar*, o qual tem um lugar de grande importância em sua carreira¹²⁴. Realização de um sonho antigo de Hermínio Bello de Carvalho, que descobriu Áurea Martins muitos anos antes, justamente, ao ouvi-la cantar “Embarcação”. O compositor, que se ocupou do roteiro do disco ao lado de Zé Maria Rocha, escreveu no encarte a seguinte apresentação em forma de carta, endereçada à cantora:

¹²³ frame 32: <https://tinyurl.com/mhuvxxvp>

¹²⁴ Cf. Mauro Ferreira, jornalista que escreve sobre música, o álbum, de 2008, “completou o percurso de visibilidade” da cantora. Em matéria publicada no site G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/biografia-de-aurea-martins-refaz-percurso-da-cantora-rum-o-a-visibilidade-fora-da-noite.ghtml>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2026.

Lembro quando Jamelão me cochichou, quando você foi chamada para cantar numa reunião caseira: “essa aí sabe das coisas”. Deu pra entender porque a Divina Elizeth saía de casa à noite [coisa rara!] para ouvir outra cantora. E essa cantora era você. Há poucos dias, lá em casa, flagramos nossa Diva Zezé Gonzaga vertendo as tais lágrimas de sangue [como já o tinha feito o Emílio Santiago] ao ouvir a prova deste teu disco. Quando contamos pra Alcione o título do disco, achamos lindo ela dizer: “vou é giletar meus pulsos”.

Até sangrar deve ser lido, portanto, em sentido literal. Seguindo com nossa audição, a crescente tensão pela qual a canção tem início e que a voz cantada nos apresenta na primeira estrofe, encontra alguma estabilidade na passagem seguinte. Segue o recorte:

Deus, eu pensei que fosse Deus
E que os mares fossem meus,
Como pensam os ingleses
Mel, eu pensei que fosse mel
E bebi da vida, como bebe
Um marinheiro de partida, mel

Identificamos aí algumas figuras de linguagem, com os passos de sentido que a letra da canção transmite, o que contribui para o efeito poético. Destaca-se a ironia: “pensei que fosse Deus e que os mares fossem meus, como pensam os ingleses”, trazendo uma imagem de onipotência do eu lírico, que pensa ser o dono dos mares quando em estado de apaixonamento, comparável à figura do colonizador. A repetição enfática dos termos ‘deus’ e ‘mel’ – no início e no final de cada um dos versos em que aparecem – e a vogal ‘e’, que retorna com o aspecto arrastado que já foi mencionado anteriormente, sublinhando o tom de dramaticidade. A paronomásia, por semelhança e proximidade sonora entre os vocábulos ‘meu’ e ‘mel’, o que a voz do canto, com seu timbre e imitação únicos, deixa aparecer com bastante clareza.

Após o momento inicial de paixão, vemos se desenrolar uma história de entrega, o que fica evidenciado através da comparação: “pensei que fosse mel e bebi da vida, como bebe um marinheiro de partida”. Como alguém que bebe sem medida, sem pensar no amanhã, lança mão ainda da figura da metáfora: “bebi da vida”, para referir-se à entrega, enfatizando o aspecto da ilusão, afinal: “eu pensei que fosse mel”. O efeito poético é obtido pela via da sonoridade e dos contrastes, mais do que por um jogo de rima.

Na gravação da canção “Embarcação” com a qual estamos trabalhando, notamos que optou-se por incluir um som que está para além da borda do ruído, quando ouvimos no início

a contagem para a entrada dos instrumentos – provavelmente na voz do pianista Cristóvão Bastos –, como se estivéssemos incluídos na própria cena musical intimista.

Neste sentido, o contexto sonoro da canção permite escutar a voz no canto popular em sua posição de limiar fora do sentido, fora do texto, fora da língua. Com isto, deixa entrar e dá lugar ao ruidoso, ao mesmo tempo que concorre para a mobilização e a construção do sentido.

No livro *A voz humana*, o filósofo Giorgio Agamben (2025) situa o problema filosófico que representa as relações entre voz e linguagem, citando do latim o termo *vox* que – assim como o termo grego *phoné* –, pode significar tanto voz quanto vocábulo.

O autor aponta, a partir do linguista Émile Benveniste, a distinção entre semiótica e semântica, ou seja, os nomes e os discursos. Esclarece que “a voz é a matéria da linguagem, é o que se mostra no ponto em que semiótico e semântico, língua e fala, dão-se lugar reciprocamente” (Agamben, 2025, p. 61). Em outras palavras, “a voz é o limiar em que os nomes e os discursos parecem por um átimo coincidir” (p. 62).

Mais uma vez deparamo-nos com a voz em posição paradoxal e “limiar”, o que vem se mostrando como o mais próprio ao que é do humano. Neste sentido, afirma Agamben (2025, p. 63): “o homem é o vivente em que a linguagem – e, com isto, a sua natureza – cindiu-se irremediavelmente em dois fragmentos ao mesmo tempo estreitamente articulados e irreduzivelmente heterogêneos”. E acrescenta: “entre os dois planos – o semântico-expressivo e o semiótico-lexical – não há passagem, eles são rigorosamente incomunicantes, como o canto dos pássaros e a linguagem de sinais dos primatas” (p. 63).

Eis aí a imagem de uma fratura insanável que marca a natureza e a cultura humana: de um lado, “um polo irracional e extático”, do outro, um “racional e cognoscitivo”, “consciência e inconsciência, fé e razão, inspiração e reflexão” (Agamben, 2025, p. 63). O homem só poderá superar essas cisões “encontrando uma voz e uma matéria [...] na qual as oposições se resolvam e fluam” (p. 63).

De Aristóteles, Agamben (2025) retoma a noção de que a voz humana é articulação, em oposição à “voz confusa” dos animais – cita, para ilustrar, o relinchar dos cavalos, o uivo dos cães e o sibilo da serpente. O filósofo grego descreve quatro elementos implicados no processo do falar: a voz (ou, antes, “o que é na voz”), as afecções da alma, as letras e as coisas. “O que é na voz” é símbolo das afecções na alma, e o que está escrito é símbolo do que é na voz, esclarece Agamben (2025, p. 83), citando Aristóteles. As letras não são as mesmas para todos, tampouco as vozes.

A voz não equivale ao que é na voz. Dito de outro modo: “A linguagem não é a voz nua natural – e, todavia, ela tem um lugar na voz” (Agamben, 2025, p. 84). O fundamento que

sustenta o processo da significação – o que permite que a voz possa ser compreendida e significar – não é a voz, mas a letra (*grámma*) – um quarto intérprete, elemento que assegura a inteligibilidade das vozes. A linguagem surge assim como a articulação da voz, isto é, a inscrição das letras na voz. Nesse sentido, a voz humana, enquanto se constrói a partir da operação de articulação, é composta de letras.

Conforme Agamben (2025, p. 85), o que distingue a voz humana é, portanto, o fato de ser “uma voz que se pode escrever”. Nela, teria acontecido a passagem entre corpo vivente e *lógos*: “saiu da confusão animal e se articulou e gramatizou, tornando-se significante – mesmo que tenha sido, como ensina a fonologia, às custas da sua morte” (p. 92). Ao articular a voz, o homem a sacrifica enquanto voz nua natural.

Assim, ainda com Agamben (2025, p. 92): “O homem é o vivente que analisou, interpretou e formalizou a sua linguagem expressiva – o seu canto – na forma de uma língua, composta de nomes e de regras sintáticas para a conexão deles”. Contudo, essa operação deixa um resto: “O homem não cessa nunca de se tornar humano e de permanecer animal e inumano” (p. 95).

Desse modo, Agamben (2025, p. 68-69) demonstra que a linguagem, ela própria, é também cindida:

A voz viva – este é o mitologema que funda a nossa concepção da linguagem – foi capturada como fala na língua, e ter acesso a ela não é mais possível. A voz não cessa de se dissipar na linguagem, nós podemos apreender uma voz somente no ponto em que se abisma em uma língua, deixando, porém sobre ela a sua assinatura e o seu timbre. Uma correta posição do problema da voz será possível somente desativando o dispositivo *phoné/lógos*, língua/fala, nomes/discurso, através do qual a voz foi incluída-excluída na língua. Somente nesse ponto algo como uma voz poderá aparecer.

A que voz se refere Agamben – esta que só poderá aparecer fora do dispositivo língua-fala? Dizer que a voz tem matéria, implica não em dizer que é um substrato, mas em sua dessubstancialização, o seu tornar-se fluida. Na perspectiva do filósofo:

Assim a voz é o que, permanecendo nela não dito, dá lugar à língua, dissemina seus elementos no seu ininterrupto fluir: *forma fluens*, matéria somente nesse sentido, porque somente a matéria flui, somente a voz é fontal¹²⁵. Nesse ponto, entre semiótico e semântico, entre língua e fala, abre-se uma brecha, algo chama. E chamada e ao mesmo tempo chamante é aqui a própria língua, o seu ter lugar na voz (Agamben, 2025, p. 69).

¹²⁵ Uma nota da tradução esclarece a inexistência do termo na língua italiana, no original “fontale”. O neologismo foi criado por Agamben a partir do termo “fonte”, fazendo referência ao estatuto originário da voz.

Chamada e chamante, é a própria língua na voz. O “vocativo”, “elemento extrassemântico”, designa o “puro chamar”, um nome, que estaria do lado da semiótica, em contraste com o discurso, o campo da semântica. “O que o vocativo chama é a língua”. Nesse sentido, de acordo com Agamben (2025, p. 16):

[...] o vocativo não está apenas *hors phrase*, livre de qualquer relação sintática com o resto da frase, mas está *hors langue*, fora da língua entendida como sistema abstrato de relações gramaticais distinto da *parole*, da instância de discurso proferido por um indivíduo em carne e osso. É possível, então, que, através do vocativo, a *langue* procure apreender algo da *parole* que constitutivamente a excede. Este algo é o chamar.

É o vocativo que põe em questão a cisão da linguagem, pois evidencia “que há uma forma do dizer (Diógenes: “se alguém o disser”) que não diz simplesmente, como as outras partes do discurso, algo sobre algo, mas apostrofa e chama” (Agamben, 2025, p. 77). Portanto, deixa ver os dois planos da linguagem: um em que chamamos sem dizer e outro, em que dizemos algo sobre algo. A esse respeito, Agamben (2025, p. 80) cita Benveniste: “O semiótico (o signo) deve ser *reconhecido*; o semântico (o discurso) deve ser *compreendido*” e, quanto a isso, surge a questão dos limites da tradução¹²⁶. O que configura a possibilidade da tradução é a possibilidade de transpor o semantismo de um discurso em outra língua, ao passo que a impossibilidade da tradução advém do que não se pode traduzir do semiotismo de uma língua no de outra. O que se compreende e se traduz é da ordem do sentido, enquanto o intraduzível remete à dimensão do que deve ser reconhecido. Assim: “A voz aqui não chama e nomeia uma coisa, mas o próprio nome, não indica o evento de discurso em ato, mas o ter lugar da própria linguagem. O vocativo comemora – isto é, ao mesmo tempo invoca e revoga – na linguagem essa apóstrofe inominável. É o caso da voz” (Agamben, 2025, p. 29). Ser reconhecido implica em ter um lugar no encadeamento discursivo.

Vocativo é o nome no seu puro chamar e, com ele, aparece um terceiro plano da linguagem – nem semiótico, nem semântico – “é nesse limiar que poderia situar-se algo como uma voz, se chamamos com este termo não simplesmente um fato sonoro, mas uma outra dimensão da linguagem humana [...]” (Agamben, 2025, p. 82-83). Para prosseguir, nas palavras do autor:

[...] a linguagem humana se funda através da exclusão-inclusão da voz nua no *lógos*. Isso significa que o homem – ao menos enquanto permaneçam as cisões que procuramos definir – é o vivente que pode ter acesso à sua natureza somente através da história e, por isso, não está jamais certo de tê-la apreendido de uma vez por

¹²⁶ A questão da tradução será retomada na próxima seção do presente capítulo.

todas e pode, antes, incessantemente a perder. E igualmente inapreensível é a língua – o logos no qual ele articulou e perdeu a sua voz –, presa como está em um inesgotável processo de transformação, de morte e renascimento, que permanecerá assim para além de toda tentativa de fixá-la para sempre em uma gramática (Agamben, 2025, p. 95).

O processo de articulação da voz em escrita realiza o deslocamento de um sistema sensorial primário voz (boca) orelha para um sistema secundário mão (inscrição) olho. “O escrever é para o falar aquilo que o ler é para o ouvir. Esse deslocamento sensorial implica, portanto, a convenção tacitamente aceita de que a escrita seja o signo de algo que já é na língua e que se trata agora de ‘ler’” (Agamben, 2025, p. 88).

Com este percurso sobre a articulação da voz como constitutiva do que é específico do humano, Agamben (2025) assinala, a partir de Hegel, uma *Aufhebung* da voz, visto que pressupõe, ao mesmo tempo, um abolir e um conservar. “A voz só é excluída e removida da linguagem na medida em que a escrita a capturou e incluiu nas letras. Como no tratado de Guido de Arezzo, a voz é o canto desconhecido que as *notae* escritas permitem compreender e decifrar” (p. 88).

“Uma vez que a linguagem humana tenha sido cindida em dois planos separados – uma língua como sistema de signos e um discurso como produção individual de discursos da parte de um locutor – falar se torna impossível” (Agamben, 2025, p. 81).

Para encaminhar nossa conclusão, cabe notar que desta forma, Agamben traz à tona não só o mal-entendido da comunicação, que a psicanálise vem denunciar, mas também a perspectiva muito singular e poderosa de Novarina acerca da língua, sobre a qual iremos nos deter por alguns instantes.

Falar não é comunicar. Falar [...] não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder¹²⁷. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar (Novarina, 2019, p. 14).

O autor enfatiza: “As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las. ‘A língua é o chicote do ar’, dizia Alcuíno; ela é também o chicote do mundo que ela designa” (Novarina, 2019, p. 14-15).

¹²⁷ É o que propõe Conceição Evaristo, com sua “escrevivência”: ao pensar a escrita como gesto, busca morder as palavras. Trecho extraído do poema “Da calma e do silêncio: “Quando eu morder/ a palavra,/ por favor, não me apressem/ quero mascar,/ rasgar entre os dentes,/ a pele, os ossos, o tutano/ do verbo/ para assim versejar o âmago das coisas” (Evaristo, 2008, p. 46).

Evocando a especificidade da linguagem propriamente humana, afirma Novarina (2019, p. 15): “Os gritos dos bichos designam, a palavra humana nega. Nós falamos coisas para liberá-las da matéria morta”. A palavra tem, portanto, uma função de invocação, apelo à vida:

Toda linguagem está *na invectiva*. Há um chamado, um golpe dado por qualquer palavra, por menor que seja. Cada palavra divide um pedaço do real na tua boca. Aqui é um lugar, na tua boca, onde há esquitejamento do homem pelo espaço e onde escutamos aparecer o vazio, o espaço vir bater. Ouve-se um sopro. O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta: um nascimento de espaço aparece entre as palavras. A língua está em fuga, em evasão, em caracol, perseguida, perseguidora, expulsa e abrindo. É algo que cava: uma cavatina; aparece então pra nós, estrangeiro e diante de nós, nosso corpo mais próximo: a linguagem. Nossa carne mental, nosso sangue (Novarina, 2019, p. 15, grifo do autor).

Onde escutamos aparecer o vazio, o espaço bater, ouve-se um sopro, o real respira. Portanto, “a linguagem é o *lugar do aparecimento* do espaço”:

Nossa carne a língua não vem nos ligar, amarrar uns aos outros nossos sentimentos e opiniões mas se abre diante de nós como um campo de forças, como um teatro magnético. Bem no fundo, a fala não é humana; ela não tem nada de humano; ela é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós. A gente enxerga aqui dentro como na verdadeira matéria (Novarina, 2019, p. 15).

Novarina (2019) conclui, assim, que a fala, antimatéria soprada, com efeito, não tem nada de humano e, através da voz, percorre-se o espaço *entre*, o que demarca a dimensão *extra humana* da linguagem. “Há uma viagem da carne para fora do corpo humano pela voz, um *exit*, um exílio, um êxodo e uma consumação. Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de *mais vivo que nós se transmite*” (p. 17).

5.2.2 Materialidade da língua: tradução, ritmo e ressonância

Em mais um gesto de retorno à audição de *Até sangrar*: a terceira estrofe começa a indicar a constatação do engano, do que fracassou no encontro idealizado com o ser amado. “Ar!”, o suspiro que escutamos pela voz de Áurea Martins¹²⁸, trazendo a ideia da busca e do desencontro que se esclarece em: “como eu precisava amar...”. Depois do momento de paixão, da onipotência e da entrega, a desilusão. O eu lírico apresenta seu sentimento de posse do corpo do objeto amado, quando já constata o fracasso:

¹²⁸ frame 33: <https://tinyurl.com/2zwhsnfr>

Meu, eu julguei que fosse meu
 O calor do corpo teu
 Que incendeia meu corpo há meses
 Ar, como eu precisava amar
 E antes mesmo do galo cantar
 Eu te neguei três vezes

O compositor Chico Buarque relata que “Embarcação” foi um caso de “golpe do Francis’ bem sucedido”, referindo-se a algumas composições desta parceria cujas letras foram terminadas às pressas, dentro do estúdio. “O amigo e parceiro pegava a música, fazia os arranjos, gravava – e o colocava diante do fato consumado. Não havia como não fazer a letra”¹²⁹. Essa anedota ajuda a situar a beleza e espontaneidade do encontro que se produz no instante, entre letra e música, no caso da parceria já entrosada. A performance vem somar-se a elas, a partir da entrada da voz do canto, o que se vê muito especialmente, com a escolha de uma canção como esta para encerrar um disco de tamanha grandeza e profundidade. No trecho mencionado, a referência ao calor e ao que incendeia na paixão reforça a importância do elemento fogo na canção, o que a voz do canto vai, pouco a pouco, nos fazendo experimentar. Na sequência, ouvimos os versos:

Cais, ficou tão pequeno o cais
 Te perdi de vista para nunca mais

Diante da constatação do engano: a partida. O ‘nunca mais’ contrasta com o ‘para sempre’ das juras de amor. O definitivo aparece aí, tentando dar conta do sofrimento do abandono pelo ser amado. “Ficou tão pequeno o cais” traz a imagem da separação, o fim do sonho compartilhado, um desfecho: “te perdi de vista”. Qual é a função da primeira menção ao “cais”, se não a de trazer um efeito expressivo, pela repetição? – o que a sonoridade em sua aproximação da língua falada permite construir.

A pesquisadora argentina Gabriela Milone (2017), que se dedica a investigar as relações entre a voz e a escrita, indaga no texto “Escribir la voz”: “as letras trans-literam a voz?”. Dito de outro modo: o que, da voz, passa para as letras?

De acordo com Walter Benjamin (2013, p. 112), a tarefa do tradutor consiste em “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”. O autor situa um efeito de ressonância que o eco é capaz de reproduzir. Em suas palavras:

¹²⁹ Curiosidade relatada em nota sobre “Embarcação”, por Humberto Werneck. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/542>. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

Mas a tradução não se vê como a obra literária, mergulhada, por assim dizer, no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira (Benjamin, 2013, p. 112).

Neste sentido, Benjamin (2013) enfatiza a importância da sonoridade da língua na “tarefa do tradutor”, devendo este último atuar mais pela dimensão do som, na superfície que evoca a enunciação, do que por uma investigação das profundezas do sentido. “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, libertar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]” (p. 117).

Haroldo de Campos (2011) fala da tradução como *transcrição*. Isto quer dizer que, mais do que uma transposição literal, o que está em jogo, segundo o poeta, é uma translação de mundos, de línguas, que deve incluir o ritmo, a sonoridade e a matéria verbal.

A noção de transcrição nos remete aos “signos em rotação” de Octavio Paz (2015), que aponta para a possibilidade de transitar entre diferentes linguagens nas artes, cada qual com seu sistema de signos, operando uma espécie de tradução entre elas. O poeta e teórico mexicano faz uma leitura sobre o papel da poesia e do poeta ao longo dos tempos e indica que a missão deste seria a de encaminhar uma pergunta sobre o sentido, uma busca, mais do que dar um sentido às palavras. Assim, afirma Paz (2015, p. 347): “Enquanto isso, o poeta escuta. No passado foi o homem da visão. Hoje aguça o ouvido e percebe que o próprio silêncio é voz, murmúrio que busca a palavra de sua encarnação. O poeta escuta o que o tempo diz, ainda que ele diga: nada”.

Fazendo coro com os teóricos que estamos percorrendo, Henri Meschonnic (2005, p. 61) sublinha em seu texto “La voix-poème comme intime extérieur”: a voz é ao mesmo tempo do corpo e da linguagem.

No artigo “Manifesto em defesa do ritmo”, o autor denuncia uma asfixia do poema pela poesia, decorrente de certos modismos, ou seja, dos “ares do tempo”. “Uma idolatria da poesia produz fetiches sem voz, que se consideram e são considerados poesia” (Meschonnic, 1999, p. 1) – o que faz ecoar a “crise dos ares” (Tiganá Santana) e, contrariamente a isto, a ênfase colocada por Derrida sobre a dimensão da experiência poética como algo que se dá bem próximo à terra e junto do coração. Neste sentido, de acordo com Meschonnic (1999, p.1): “somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida”.

O autor situa o poema como aventura da voz. Adverte: “Não à ilusão de que o viver precede o escrever. Que ver o mundo modifica o olhar. Quando é o contrário: a exigência de um sentido que não está ali e a transformação do sentido por todos os sentidos que muda a nossa relação com o mundo” (Meschonnic, 1999, p. 7). Discordando da posição que toma a escrita como secundária, pontua: “As revoluções do olhar são efeitos, não causas”. Contesta, dessa forma, o “ver preso para ouvir”, aqueles que acreditam fazer poesia “apostando tudo no ver, no olhar”. Contesta, ainda, a confusão entre a “subjetividade, essa psicologia, em que o lirismo permanece preso, esses metros que fazemos cantar, e a subjetivação da forma-sujeito que é o poema” (p. 8). Contesta, em suma, as cômodas oposições entre transgressão e convenção, invenção e tradição. Quando se opõe dentro e fora, diz o autor, “o imaginário e o real, essa evidência aparentemente indiscutível. Impede de pensar que somos apenas a relação entre ambos” (p. 7).

Com sua defesa do ritmo, Meschonnic (1999), manifesta assim, a expressão de uma urgência. Em suas palavras: “o poema manifesta e há que se manifestar pelo poema a recusa da separação entre a linguagem e a vida” (p. 9). Tais recusas são indispensáveis para que um poema possa acontecer. “Na escrita. Na leitura. Para que a vida se transforme em poema. Para que um poema transforme o viver. O cúmulo, nisso que assume ares de paradoxo, é que não se trata de nada além de obviedades. Mas desconhecidos. É o cômico do pensamento” (p. 9).

“Um poema é feito do verso a que se vai” (Meschonnic, 1999, p. 6). Em nota da tradução, há uma observação, indicando que neste ponto o autor faz aparecer o jogo homofônico no francês, entre o “verso” e o “*vers*” – rumo a, em direção a. Um poema pode ser pensado, assim, como “isso em direção a que se vai”: no original, “de ce vers quoi on va”. Acompanhando o poeta Mallarmé, afirma que o poema é a aposta de fazer ouvir a oralidade. “O poema mostra que a odisseia está na voz. Em toda voz. A escuta é a sua viagem” (p. 5).

Eis a dimensão do poema enquanto transformação que, com Mallarmé, encontra no ritmo a sua essência, observa Meschonnic (1999). Ritmo-poema, forma-sujeito que renova o sentido das coisas, por meio do qual temos acesso ao sentido, do qual, entretanto, temos que nos desfazer. De acordo com o autor: “o ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade. Vamos, metricistas, basta-lhes um poema para perder o equilíbrio [*perdre le pied*]” (Meschonnic, 1999, p. 3).

Retomando uma menção feita no primeiro capítulo, à página 14, Grada Kilomba (2024) afirma que o artista é aquele que traduz. Resgatamos um recorte da entrevista da artista no Programa Roda Viva:

Esse é o exercício que nós temos que interromper, para aprender a escutar, para que as palavras que foram sempre apagadas e silenciadas possam ser ouvidas e, acima de tudo, começar a construir um novo vocabulário, uma nova enciclopédia. É nesse momento que nós interrompemos a repetição da barbaridade ou a repetição da violência, que aparece com os resultados políticos e outros. A mim, acima de tudo, interessa à arte: *como construir uma instalação em que as pessoas saiam escutando?*.

Aprender a escutar ao invés de silenciar, e aprender a falar em vez de ser silenciado. Há, de acordo com a artista, uma dinâmica entre as três formas de parcerias, em que nós nos apercebemos também, entre esses saberes que sempre estiveram lá. Nós estamos constantemente a falar de coisas que sabemos e, mesmo sabendo, tendo essa sabedoria empírica, ela é negada. É aí que entra a “magia da arte”: a possibilidade de fazer esta tradução, para que as pessoas consigam ouvir, escutar, sem silenciar – essa dinâmica é extremamente importante. A tradução operada pelo artista permite, neste sentido, um outro acesso ao *escutar*, levando-se em conta a noção do poético como uma “aventura da voz” em que a escuta é a viagem (Meschonnic, 1999). Escutar um outro, o Outro ou, ainda, escutar-se a si mesmo: quantas dobras são possíveis nesta arriscada aventura de ser tocado pelo desconhecido na voz?

Retornando à embarcação, na última estrofe da canção, entra a segunda voz, masculina, por Francis Hime. Suave e aveludada, traz notícias de uma indecisão que contrasta com as referências à jura de amor. Canta a voz grave:

Mais, mais que a vida em minhas mãos
Mais que jura de cristão
Mais que a pedra desse cais
Eu te dei certeza da certeza do meu coração
Mas a natureza vira a mesa da razão

“Mais que a pedra desse cais, eu te dei certeza da certeza do meu coração” – é possível alcançar a firmeza em questão pela imagem da pedra, bem como a jura de cristão, a certeza da certeza. Contudo, não há certeza que impeça a razão, essa dimensão lógica da experiência, de dobrar-se à natureza, aqui representada pelo fogo que arde e mexe com o coração. A partir daí, a canção retorna para as estrofes iniciais, com Áurea e Francis em *duo*, alternando-se entre primeira e segunda voz, incluindo também um desenho de fundo com o “laraíá”¹³⁰, tão caro à música popular brasileira, carregado de sentido, no seio mesmo do vazio de significação que encarna. Não quer dizer nada, diz tudo.

¹³⁰ frame 34: <https://tinyurl.com/y6vndc52>

Na “Embarcação”, de Francis e Chico, estamos lidando com um sujeito cancional que tanto pode ter sido enganado e traído pelo objeto amado, quanto pelo seu próprio corpo, o que fica em aberto com o verso final, quando revela em tom trágico: “mas a natureza vira a mesa da razão”.

Diremos, enfim, que a voz de Áurea é chama que ressoa em névoa espessa, indicando-nos um caminho muito precioso. É chamado: sua voz-matéria tem a qualidade de ser flecha que alcança os ouvidos de quem se deixa vibrar, ser movido por ela, isto é, com ela. Co-mover. Embarcar sem saber muito bem qual o destino, em uma aventura de voz e escuta: chama-chamada-chamante. Resgatamos, diante disso, a pergunta: *o que é ter voz?* – para deixá-la reverberar.

Na canção “O chamado e a chama”¹³¹, o músico e pesquisador José Miguel Wisnik (2022) apresenta uma distinção entre a poesia e a música, situando a primeira como chamado, enquanto a segunda estaria para a chama. Lança mão da imagem do fogo – a chama –, fazendo um jogo de palavras com a dimensão do chamado, que estaria em questão no fazer poético. De acordo com a perspectiva do compositor, em seu fazer, o músico está mergulhado no som, já o poeta, este “se mantém na linha d’água, na flutuação, na mediação entre o som e o sentido”. Conclui, afirmando que, enquanto “o poeta interpreta, o músico intervém”, o que aponta para uma diferença quanto à função da linguagem implicada em cada uma dessas formas artísticas. Se a chama arde, o chamado pede, convoca algo de si/ para si.

Essa indicação evoca uma distinção muito presente no campo da psicanálise, entre uma fala qualquer e a fala endereçada ao analista, isto é, um chamado ou demanda que comporta um sofrimento ou mal-estar e pede interpretação. A partir disso, indagamos de que ordem seria esse chamado, no campo da escrita e da leitura poética? Nossa aposta é na direção da ressonância que, em tempos de névoa espessa, produz despertar.

O amor por uma voz nos permite dizer: não é de uma identificação que se trata, mas da possibilidade de fazer escutar e, desse modo, promover um despertar. Um desejar entoar, a partir do desejar escrever causado pela leitura. Da ressonância como bússola em tempos de névoa espessa, atravessamos com esse disco as noites enfumaçadas do piano bar em que encontramos a *voz-guia*, vermelho sangue, de Áurea Martins. Noturna, porque rouca; iluminada, porque condutora. Timbres de voz, com efeito, podem ser pensados como cores, se quisermos lançar mão da metáfora visual, o que permite pensar em gradações, além das sensações corporais que se associam a cada tom. Vibra uma “Nota azul”: ressoa o inaudito

¹³¹ Disponível em: youtube.com/watch?v=eWxX5UPkC_E. Acesso em :11 de fevereiro de 2026.

que “des-coincide” e anima um corpo. “O mais profundo é a pele”, que traz em si o seu avesso: marcas de sua história, deixados como traços de gozo pela matéria sonora.

A bossa nova e o canto reduzido, econômico de João Gilberto. Clementina de Jesus, com sua “voz que arrepiá” (Gonzalez, 2020) e que “tem a cor dos atabaques africanos”¹³². Citamos Lélia Gonzalez (2020, p. 209):

Que dizer do timbre, das síncopes, da maldade no dizer, do suíngue? Negócio de arrepiar, de levantar defunto e, ao mesmo tempo, de acalantar criança. Voz negra que, quando bate na gente, nos remete para além do dizível, transformando tudo em vibração, emoção, paixão.

A cantora de jazz norte-americana Billie Holiday e sua “*burned voice*”, voz queimada, queimante (Eidsheim, 2019).

Um poema deve arder, um canto, fazer vibrar, sem preocupação em demasia com o unísono, a consonância ou a afinação. Talvez o barco seja uma espécie de metáfora, visto que a canção fala de um arrebatamento, paixão devastadora: o temporal e o fogo na embarcação. Do que queima e do que arde – signos de fogo e do sangue. Cabe trazer novamente à cena a artista Grada Kilomba com sua obra performativa “O barco” (2021). A instalação retoma a imagem do navio negreiro como elemento central da modernidade colonial, não como passado superado, mas como uma espécie de arquivo vivo, estrutura que segue operativa. Trauma, repetição e silenciamento.

Como vimos, Agamben (2025) aponta o tensionamento próprio à questão da tradução, enquanto operação que encarna a um só tempo a garantia de sobrevivência de uma língua e a sua aniquilação – ou seja, abole e conserva. Isto nos remete ao que foi discutido com Fred Moten no primeiro capítulo, acerca da voz do canto como grito de dor e de liberdade. Como diz Novarina (2019, p. 17), o verbo “leva o tempo na matéria, a respira e a queima”.

Na definição de Gumbrecht (1994, p. 173): “Ritmo é a realização da forma sob a (complicadora) condição da temporalidade”. O ritmo aciona, conforme o crítico, o conceito de acoplagem, isto é, “os organismos que participam do ritmo não o fazem como observadores” (Almeida, 2008, p. 324).

Nas palavras de Tereza Almeida (2008, p. 324), no artigo “O corpo do som: notas sobre a canção”:

Ao executar uma canção, instrumentistas e cantor produzem forma a partir da acoplagem e, neste sentido, se configuram como sujeito coletivo da canção. Embora

¹³² Cf. Anexo C: Hermínio Bello de Carvalho, em troca pessoal.

o cantor seja o emissor do texto, a duração das notas que emite e a maior ou menor dramaticidade que impõe às palavras estão sendo produzidas não por um estado interno, mas pelas informações auditivas que recebe e que dizem respeito ao andamento, à harmonia, etc. Da mesma maneira que simultaneamente os instrumentistas estão sendo afetados pela *performance* do cantor. E aqui seria preciso considerar que a canção é percebida como expressão de uma subjetividade porque esta é uma das estratégias para sua eficácia. Em outras palavras, a configuração da subjetividade na canção pode ser pensada como um dos fatores constitutivos de seu estatuto ficcional.

A voz do canto opera, assim, um *bem dizer* em seu modo de entoar. Podemos dizer que uma cantora como Áurea Martins nos apresenta, através de sua voz-pronúncia em forma de canto, um certo estado de inacabamento da linguagem. É como se abrisse um espaço onde o ruído encontra também lugar – o ruído que compõe toda voz –, onde se pode escutá-lo e onde uma voz pode se escutar a si mesma com o que contém de ruidoso. Para tanto, é preciso estar à escuta – encontrar o silêncio que compõe o som, o fundo que compõe a figura, borrando seus contornos. Dessa forma, o canto popular é entendido como uma maneira de deixar o silêncio ressoar e dar lugar a ele, podendo, enfim, escutar.

Para um cantar que explore as ressonâncias da caixa acústica que é o corpo, orienta Lilli Lehmann (1984): “aprenda a ouvir-se a si mesma e cantar de forma que se possa ouvir” (p. 55). A audição, neste sentido, é uma forma de expandir a experiência de um corpo. “Ficou pequeno o cais” e essa forma interior de visão em que consiste a escuta é capaz de revelar novos mundos, conforme Peter Schaeffer (1966).

A voz do canto conduz por esse caminho através de sua forma de entoar, abrindo espaços na malha vocal, melódica, da vida – ou, talvez seja mais adequado dizer harmônica, rítmica, enfim, que se quer melodiosa. Deixa arejar e permite que se escute o próprio ar que penetra por essas brechas. Fazer vibrar o vivo da língua, portanto, quer dizer dar lugar ao silêncio que é da vida, à morte que não deixa de fazer parte, sem que isso precise ser incorporado como mortificação. O canto como uma forma de apresentação do real incurável mobiliza o saber não sabido que se sabe, articula-se enquanto forma do indizível que se diz, tradução, enfim, de um intraduzível da experiência. Canto é fluxo de ar, não sem o filtro por onde passa, que faz aresta, atrito. É forma, embocadura e também resistência, por onde passa o ar que faz vibrar as cordas vocais. Assim se estabelece um caminho de passagem.

Como diz Nathalia Grilo (2023), em carta ao Amiri Baraka (LeRoi Jones), no prefácio do livro *Black Music free jazz e consciência negra (1959-1967)*: “o encontro contigo é invariavelmente chocante, descentralizador, desterritorializador”. A organizadora do livro que reúne as produções escritas e ensaios críticos do compositor de jazz norte americano Amiri Baraka afirma que este último deixou inúmeras contribuições ao mundo, pois “não apenas

atuou intensamente, como também inaugurou espaços de criação em diversos corpos da música” (p. 13). Trata-se, aí também, de um efeito ressonante.

Em texto de 1962, intitulado “A dama negra dos sonetos”, Amiri Baraka disse sobre a voz do canto de Billie Holiday: “Às vezes você teme escutar essa mulher” (Jones, 2023, p. 42). Tal fala, acerca dos perigos representados por um canto que queima como o de Billie Holiday, nos remete ao que disse Alcione sobre “giletar os pulsos” e às lágrimas de sangue vertidas por Zezé Gonzaga ao escutar o *Até sangrar*, de Áurea Martins – um canto que rasga. O que se teme é o encontro chocante, que desterritorializa, invariavelmente, desloca e, portanto, exige novo arranjo.

A poesia, o canto e a análise são diferentes operações com o silêncio, a palavra e o ritmo, que permitem aberturas em direção à escuta do que não se pode dizer, isto é, formas de fazer ressoar. Dão lugar para o silêncio na experiência com a palavra, silêncio sem o qual não há escuta, silêncio diante do qual há ruído.

Assim: “Pensar, falar, é uma reviravolta. Não estamos em frente. O real só aparece um instante àquele que o rasga. É *súbito* e surgido, *rasgado* e não revelado. Só enxergamos por relances fulgurantes” (Novarina, 2019, p. 17, grifo do autor).

Este encontro é da ordem de um “roçar”, já que isso não se apresenta como algo pronto, com acabamento permanente e de forma linear. Conforme Julien (2023, p. 81): “o inaudito nos mantém no umbral do inintegrável – inassimilável – sem anunciar uma ruptura com o ordinário ou um corte com o aparecer”.

Trata-se de uma “condição e contradição fecunda do humano, de ser *in-manente-ex-istente*, podendo manter-se fora do mundo, ao mesmo tempo que permanece necessariamente no mundo” (Julien, 2023, p. 91). Configura-se, dessa forma, uma transcendência *no* mundo, sem precisar apelar a objetos transcendentais e apoiar-se neles, como induz a fazê-lo a metafísica. Uma “irrupção [...] no seio do fenomênico, porém sem que tenha que deixar o fenomênico” (p. 91).

Em troca pessoal com Áurea Martins¹³³, a cantora rememora o comentário feito a ela por Hermínio Bello de Carvalho a respeito do trabalho de preparação de uma performance: “é preciso esbarrar no texto”, ou seja, na letra da canção. Tal imagem do esbarrão remete, uma vez mais, a esta forma de encontro com o real pelo “roçar” e às estratégias encontradas pela artista para deixar irromper – abrir caminho e dar passagem, permitindo-se permear por – tal instância em sua voz.

¹³³ Cf. Anexo C

Em prefácio ao *Retrato de Dora*, de Hélène Cixous, Flavia Trocoli (2024, p. 16) recorta um dito de Lacan em *O Seminário 23*, em que aponta a psicanálise como uma “arte de dizer que desliza rumo ao ardor”. A pesquisadora lança mão da metáfora do fogo para indicar o dito interpretável, que *queimará* Lacan, e a *fumaça* insistente do dizer à qual ele se dirige.

O trabalho com o significante, suporte material da língua, sonoro e, além do significante, a letra, com as marcas no corpo que lhe são correlatas, faz-se portanto indispensável. O que a abordagem da voz do canto nos permite localizar, *entreouvir*, à beira do sentido.

A materialidade da língua foi pensada, no campo da psicanálise, a partir das marcas de gozo, o que foi atribuído por Lacan à substância sonora. Na “Conferência de Genebra” (Lacan, 1975/1998, p. 126), nomeia o *moterialisme*, neologismo que condensa a materialidade e a palavra [em francês, *mot*], indicando que é por esta via que se dá o acesso ao inconsciente.

A *Lalíngua*, que remete aos impactos da língua sobre o corpo, deve ser lida, portanto, como o barulho (e o silêncio) sem o qual não se pode escutar. O analista é este que se encontra à escuta e pode conduzir uma abertura de espaço para o silêncio. Situamos, então, a função do analista *suposto saber ler de outra forma* – o saber ler vindo completar o bem dizer. Tomando a poética como um modo de dizer e a escrita da voz (Vieira, 2018), possibilitada ao final de uma análise, chegamos ao caminho que cada uma das três operações, cada qual a seu modo – a análise, a poesia e o canto –, encontra de “fazer passar” o real no texto do vivido.

Em nosso percurso, buscamos, portanto, inventar uma trajetória de escuta que estivesse à altura do *bem dizer do canto popular* na voz de Áurea Martins, que nos conduz *Até sangrar*, respondendo em ato à pergunta central da tese, a saber: *o que é ter voz?*

Concluimos, fazendo coro com as palavras de Novarina (2019, p. 17), que propõe localizar – da fala ao canto e do canto à fala – o vazio na matéria:

Pensar respira: é soprar o espaço e levar a ele contradição. O pensamento não exprime mas dá passagem; ele levanta, desestabiliza. A fala sai vitoriosa pelo real, que ela fura. A linguagem não segura, ela se debate com o espaço, caça e não consegue capturar. Ela leva o vazio na matéria e a queima por dentro.

NOTAS PARA CONCLUIR, SEM RESOLVER: POR UMA RÍTMICA DA VOZ

“Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”. Tal passagem, que recortamos da citação feita em epígrafe à tese, foi retirada do romance *Relato de um certo oriente*, do escritor amazonense descendente de imigrantes libaneses, Milton Hatoum (1989/2008, p. 147-148). A obra, permeada pelos sentidos e pela sinestesia de forma bastante singular, traz referências ao que é do sonoro desde as suas primeiras páginas, além de fazer aparecerem no texto as experiências olfativas e táteis, bem como o colorido de uma visualidade muito vívida. Por trazer à cena do texto a memória com os seus limites – a “canção sequestrada” inacessível, “a melodia perdida” – lado a lado com a engrenagem que o próprio texto faz girar na forma de “notas esparsas e frases sincopadas”, ela nos parece conter um eco, que reverbera, de nossa direção de trabalho ao longo desta investigação. Sentia-se o eu lírico como um rio correndo por rumos incertos, diante de um coral de vozes dispersas que teria de ordenar em seu relato. Restou-lhe, enfim, recorrer à própria voz, como um pássaro que plana sobrevoando os demais e, para isso, foi preciso “imaginar com os olhos da memória”.

Além das metáforas do rio e da natureza, o livro é bastante marcado pelo trânsito de ida e vinda, chegada e partida dos viajantes, moradores ou não, vindos de dentro e de fora do país, passando por Manaus. De maneira análoga, há uma circulação da voz narrativa que faz surgir a trama central – a despedida da matriarca da família, com todas as memórias que são evocadas neste ensejo –, entretecida por uma costura de vozes. À medida que transita e se desloca a perspectiva, o leitor se vê, também ele, como parte do enredo e, com isto, a melodia perdida vai se moldando e se modulando na própria forma do texto, para além do conteúdo e em diálogo com ele. Isto pode parecer paradoxal, mas é justo o ponto para o qual nos dirigimos nesta pesquisa. A voz perfaz uma escrita mediante a aventura de transmitir pelo sentido algo que escapa a ele, e de tocar, pelo fora do sentido, algo que tange o sentido.

Ler e escutar. Escutar para escrever. Escrever para escutar e, finalmente, poder ler. Foi em um movimento de idas e vindas, como o dentro e fora do “ar que sai e entra afunilado”, que foi possível reter alguma coisa e uma escrita foi se depositando, a partir das perguntas que surgiram em torno de nosso tema: o sonoro, a voz, a escuta. O audível. A voz com o que ela comporta de ressonância, para além dos paradigmas do sentido e da significação, que tendem a amarrar as palavras, torná-las imóveis. Queremos sublinhar aqui, com esse pequeno

esquema, menos a função de fazer alguma coisa para obter uma outra, do que a dinâmica que se estabeleceu como um modo todo próprio de operar com a matéria-língua vocal e sonora, constitutiva, originária e, ao mesmo tempo, tão superficial, imediata. “O mais profundo é a pele” que vibra e traz a carne em seu avesso, com as marcas de uma história. Tão viva e presente, quanto distante, intocada. Ao menos, em um primeiro contato. O que nos interessa assinalar, enfim, é a circularidade do trajeto que se estabeleceu, que foi possível depreender como direção de trabalho: da leitura como condição para a escuta que, por sua vez, engendra uma escrita, a qual, tendo um efeito de retorno sobre a própria escuta, funda uma nova relação com a leitura.

Como vimos com Adriana Cavarero (2011), a unicidade da voz está no fato mesmo de que haja voz e, portanto, de que haja vida. A voz única não significa nada além dela mesma. Do conto de Ítalo Calvino (1995), “Um rei à escuta”: uma mulher se entrega ao canto na madrugada e ocorre ao rei insone ouvi-la. Sem saber de onde vem aquela voz, algo se produz nesse encontro do canto com os ouvidos do rei que o desperta. Não apenas de seu sono, mas principalmente de um adormecimento em relação à vida.

Nossa investigação centrou-se no tema da voz, tendo como foco a voz no canto popular brasileiro, a partir dos aportes conceituais da psicanálise e da teoria literária. O *corpus* selecionado foi o disco *Até Sangrar*, de Áurea Martins (2008), sobre o qual nos debruçamos através da audição de alguns trechos e fragmentos. Mediante um trabalho minucioso de descrição das cenas musicais que foram selecionadas no disco, pudemos percorrer os conceitos centrais acerca da temática da voz, a fim de desdobrar a pergunta: *o que é ter voz?* e localizar alguns encaminhamentos a partir daí. Observamos que tais cenas musicais demarcam 4 grandes movimentos no disco, quais sejam: a abertura (cenas A e B), o suíngue (cena C), o platô da maturidade (cenas D e E) e, por fim, o fechamento (cenas F e G). Fechamento este que, vale notar, não resolve, isto é, não fecha propriamente. Assim como em alguns momentos do disco, vimos o ruído que extrapola a borda do enquadramento musical (“Vida de bailarina” e “Embarcação”), bem como a canção que conclui sem uma resolução harmônica (“Sem mais adeus”): fecha para abrir, uma vez que “ficou pequeno o cais”.

Abrimos com a “Exuberância” do corpo da voz que canta e percorremos os *medleys*, que nos conduziram para dentro da cena noturna do piano-bar. Chegamos ao suíngue que trouxe a síncopa, deslocamento temporal provocado pela ausência da batida no tempo forte: “impulso que leva o corpo a garimpar a falta” (Sodré, 1998). Na sequência, a maturidade vocal, a abertura das janelas para deixar entrar o sol, a iluminar o amor, bem como a voz que (en)canta com seus mistérios, o que fica escondido e não aparece para o outro, além do

enigma que se produz no rastro do sentido, e o canto ruidoso e sedutor das sereias. Por fim, a voz do canto se encontra com o silêncio, quando nos aproximamos das cenas finais. O dueto com Emílio Santiago traz a atmosfera da *fuga*, em que as vozes vão se perdendo e se reencontrando, uma verdadeira artesanaria em que ora se percebe um timbre por sobre o outro, ora por debaixo, como em uma costura. A voz canta, se escuta, encontra-se com o Outro, ouve, faz aparecer esta magia que beira o inexplicável – o que buscamos, ao longo desta pesquisa, encontrar ao menos algumas boas palavras para dizer/ nomear.

Através deste percurso de audição, procuramos situar a escuta como um processo ativo, apesar da característica inegável do sentido da escuta, de ser aberto, uma vez que “as orelhas não têm pálpebras”, como não nos deixa esquecer Pascal Quignard (1999). O orifício aberto das orelhas não implica necessariamente em uma escuta, assim como uma pessoa que, por algum motivo, não tenha acesso ao sentido da audição propriamente dita pode ser uma boa “ouvinte” do texto, do que vibra além do enunciado que chega aos ouvidos. Nota-se, inclusive, que nos tempos atuais, os ouvidos andam bastante ocupados, saturados de som e sentidos, o que a crise da pandemia ajudou a agravar.

Neste sentido, ao longo do texto da tese, retornam alguns pares que consideramos indispensáveis para tratar do tema da voz. São eles: voz e escuta; voz e ruído; e voz e silêncio. Entre o cantar, o psicanalisar e a experiência poética – seja pela escrita, pela declamação ou, ainda, pela escuta/ leitura –, cada um a seu modo, constituem-se como formas de abertura de espaço ao silêncio. Tal abertura é condição para que haja silêncio e, portanto, escuta. O silêncio traz consigo os “barulhismos”, para lançar mão da expressão de Wisnik (2017), do corpo e do Outro – ruídos que fomos ensinados a deixar de fora do enquadramento da paisagem sonora que habitamos. O silêncio comporta um ruído. Este último, inversamente, traz em si um silêncio. Há, portanto, um silêncio na base de toda escuta e a construção de sentido não se dá apenas entre o que a voz emite enquanto dito e o que alcança os ouvidos de um outro, mas sim, principalmente, na remissão entre som e sentido. Isto inclui o que há de mais simples, a saber: o fato de se ter voz e a possibilidade de se conduzir com ela, de conduzi-la e, conduzindo-a, ser conduzido por ela. Conforme Barthes (2014b, p. 77), o “grão da voz” é um misto de timbre e linguagem, que pode ser a matéria de uma arte, isto é, “a arte de conduzir o próprio corpo”. Desta forma, o trabalho desenvolvido ao longo da tese em torno do canto noturno de Áurea Martins, visou também apontar a dimensão de autoria em sua atuação de intérprete, por cada escolha precisa feita em sua performance.

O referido movimento de remissão ressonante faz pensar na borda, beira ou margem de que fala Nancy (2013), quando afirma que “estar à escuta á estar na borda do sentido”, o

qual por vezes se reduz a ressoar. Neste sentido, a escuta se localiza no limiar entre a percepção consciente e a percepção inconsciente. O autor situa a ressonância como fundamento de todos os sentidos, na medida em que a percepção inclui esta dimensão que vibra, para além do sentido inteligível. A ressonância tomou lugar de centralidade nesta pesquisa por sua característica material, na medida em que faz aparecer a materialidade do sonoro e, portanto, da voz.

Lacan tratou da voz como objeto *a*, ou seja, do que resta entre Eu e o Outro na operação de simbolização e na entrada no campo da linguagem. A voz enquanto objeto *a* é áfona, está mais próxima do silêncio do que de sua dimensão acústica, pela vocalização. Contudo, na perspectiva da psicanálise, há também as marcas de gozo no corpo, singulares e constitutivas, efeitos de *Lalíngua*, o que nos permite falar em uma materialidade da voz. São marcas de gozo que formam um corpo e vibram, diante do que as alcança. Conforme Taborda (2021), “só ressoa um corpo o que já estava lá”, despertando-o. Tal como a Nota azul, de Didier-Weill (1997), “singularidade vibrátil” que, apesar de não ser simbolizável, é simbolizante e tem o poder de dar um tratamento para o impossível.

Ao falarmos de silêncio e ressonância, surge a questão da função do canto e do fazer musical. Diremos, então, que não se trata de apaziguar ou de calar alguma coisa (ao menos, não apenas), mas de dar voz ao que fica abafado, abrir a trama do tecido da vida e arejá-la. O encontro com o inaudito, para usar a expressão de Julien (2023), faz “des-coincidir”, abre um espaço de si a si e permite escutar o *entre*, o “êxtimo” em que se localiza a voz: nem dentro, nem fora, à beira.

A clínica da psicanálise orientada pelo ensino de Lacan propõe, neste sentido, promover o deslizamento das acoplagens significante-significado, de modo a abrir espaços em que o novo possa surgir. Encontrar saídas da repetição pela mera reiteração, do real como encontro faltoso, do que “não cessa de não se escrever”, para novos arranjos e configurações possíveis.

De modo semelhante, o canto popular é uma forma de expressão dos usos do espaço: sopro, ar, respiração. Contudo, de acordo com Bailly (2025, p. 30): “uma bela voz é uma voz que ondula ao vento, um tecido maleável que capta todas as modulações do sopro”. Queremos sublinhar, com isto, que uma bela voz não se produz apenas pela mera passagem do ar pelas estruturas respiratórias. Ela inclui as arestas das cavidades, a exploração dos espaços internos de ressonância, a fricção e o atrito. Portanto, é pelo bom uso das resistências do próprio corpo que uma bela voz se faz. Cantar é, também, colocar em cena o ruído, o que vibra e alcança os outros corpos e a si mesmo, com beleza, ainda que marcado por alguma estranheza. É por essa

via que lemos a afirmação de Barthes (2014b), segundo a qual a música é uma metáfora bem sucedida, que aponta para uma dimensão de imanência do real, isto é, o real como imanente ao texto da voz. Eis aí, o que é ter voz. Fazer ressoar, através do bom uso do próprio corpo.

Ter voz vai se firmando, assim, como a possibilidade de lançar-se à aventura da voz. O que nos faz chegar a outro par que ganhou destaque em nossa trajetória, qual seja: voz-língua.

Como diz Derrida (2001): “nem sublime, nem incorpóreo”, isto é, o canto faz aparecer a própria matéria sonora vocal que está no corpo, se produz nele. Este autor situa o ritmo como algo bem baixo, próximo à terra. O que vimos também, com a canção de Gil: é “debaixo do barro do chão” que vem o baião. O ritmo pode ser entendido como a recusa da separação entre a linguagem e a vida. O trecho da canção “Quadrão”, de Guinga e Paulo César Pinheiro (1980), que nos serviu de epígrafe à tese e reproduzimos abaixo, traz a imagem da terra do sertão, com a reza e o canto coletivo em cantoria que salva e faz aparecer a metáfora concreta, a própria vida tocada pela linguagem. Escutamos aí, entre a terra, o céu e a rima, o ritual coletivo e a força do canto. Segue:

Toda noite no sertão,
em reza e em cantoria o povo salva,
nos oito pés de quadrão,
lua nova beijando a estrela d'alva

Como vimos, o silêncio é condição para toda escuta. É, no entanto, preciso sair de um estado de silenciamento para que se possa escutá-lo, em sua vibração, com seus ruídos. Na síncope, o corpo garimpa a falta, e no ritmo, corpo e linguagem estão reunidos pelo que vibra na matéria. O papel do artista pode ser lido como uma tradução que promove escuta, permite que se abra espaços de escuta (Kilomba, 2024). Apostamos, assim, na seguinte direção: ter voz como o que permite alcançar um corpo, produzindo novos espaços de escuta.

Com Agamben (2025), escutamos que a articulação da voz é o que distingue o humano. Já em Novarina (2019), encontramos o *extra* humano na voz. “Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de *mais vivo que nós* se transmite” (p. 17). Entre a compreensão e o reconhecimento, do lado do sentido e do que está fora dele, localizamos que reconhecer é dar um lugar na língua. A linguagem tomada, assim, como o lugar do aparecimento do espaço, onde se escuta o vazio, ouve-se um sopro, o real respira. O canto popular é um lugar privilegiado, neste sentido, onde se pode escutar a própria exploração das possibilidades da língua-corpo e da língua como produção de sentido.

Tatit (2021) chama a atenção para a oscilação entre o canto e a fala no contexto do canto popular brasileiro. Há, segundo este autor, um “modo de dizer” cancional, uma forma de bem dizer a canção, pelo encontro da entonação justa, sendo esta, justamente, aquilo que vem atrelar a letra ao corpo físico do artista em uma performance, através da voz.

Daí, podemos dar um passo para o analista como “suposto saber ler de outras formas” – abertura de espaço para o escrito singular –, que vem criar condições para a formulação de um “bem dizer” pelo analisante, o encontro da palavra justa no decorrer de uma análise.

Por sua forma de entoar que inclui uma escuta de si e do conjunto musical, Áurea Martins ensina sobre a firmeza de um ponto de partida, entremeado de abertura para o Outro. Não é de modo algum sem uma técnica, o que dá consistência ao trabalho vocal, mas envolve uma entrega de si e do corpo. É preciso, para isto, saber de onde se parte.

Como defende Barthes (2014b), “toda relação com uma voz é forçosamente amorosa”, situa uma afirmação, e é a partir desta perspectiva que nos situamos para abordar a dicção e a pronúncia no canto de Áurea, ao longo desta investigação. A cantora traz em si a *crooner* que faz parte de sua formação, não teme a presença do ruidoso na voz. Com seu canto noturno de voz rouca, traz a sensualidade e o domínio do ritmo. Assim, do que ressoa na voz de Áurea Martins, diremos que é da ordem do apelo, do chamado e da chama. Tem o efeito de invocar alguma coisa em quem a escuta, sem deixar de ser também a própria chama, que rasga e queima. Sangra, com sua voz vermelho sangue – este lugar aonde Áurea nos conduz com seu canto, que vai no limite da ruptura, deixando aparecer o litoral entre o sentido e o gozo. A voz se revela, assim, em posição *Moebiana*, uma vez que subverte a oposição de um dentro *versus* um fora.

Ao longo da tese, tencionamos criar as condições para que se pudesse *entreouvir* isto: a forma como, através de seu canto noturno, Áurea Martins encontra maneiras de dar lugar ao que não está reduzido ao sentido inteligível. A escuta atenta e cuidadosa de *Até sangrar*, ao contrário de tal redução, faz ressoar o imprevisível, o vivo na língua “chicote do ar”, a voz única, do fato de estarmos vivos. Ressoa a voz que sangra, uma vez que conduz a um desejar entoar e, mais do que isso, estabelece uma direção que pode nos servir de bússola em tempos de névoa espessa, pelo abafamento de singularidades e o esvaziamento da palavra. Ter voz é, portanto, ressoar em névoa espessa. É trazer em si a tradição e o novo e, por isto, apontar caminhos. Ressoa, enfim, o canto como o lugar em que se articulam o grito de dor e de liberdade.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Eduardo. Negro mesmo, Nei Lopes, 1983, *Arquivo do samba*. 18/04/2017. Disponível em: <https://adsamba.blogspot.com/2017/04/negro-mesmo-nei-lobes-1983.html>. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.
- AGAMBEN, Giorgio. *A voz humana*. Tradução Claudio Oliveira. São Paulo: Quina Editora, 2025.
- AGAWU, Kofi. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm, *Journal of the American Musicological Society*. California, V.59, N.1, 1- 46, 2006.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do Rádio Nacional: as vozes eternas da era de ouro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ALMEIDA, Tereza Virginia. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 316-326.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- . Chico Antônio. In: *Imburana* – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN, Natal, UFRN, n. 11, p. 1-3, jan/jun 2015.
- ANSERMET, François. Prólogo. In: ———. *A clínica das origens: a criança entre a medicina e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.
- ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar: poemas reunidos*. Organização de Alberto Pucheu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. v. 5.
- BAILLY, Jean-Christophe. *O próprio da linguagem: viagens ao país dos nomes comuns*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes (coord.). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2025.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- . O grão da voz. Tradução de Isabel Pascoal. In: ———. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2014a, p. 255-264.

———. Música, voz, língua. Tradução de Isabel Pascoal. In: ———. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2014b, p. 265-271.

———. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

———. Infância em Berlim por volta de 1900. In: ———. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 73-145.

———. Tarefa do tradutor. In: ———. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013, p. 101-119.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: ———. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional; Edusp, 1976, p. 284-293.

BINES, Rosana Kohl. A grande orelha de Kafka. In: *Cadernos de leitura*, 87, Série Infância, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

———. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17-40.

BROUSSE, Marie Hélène. A fórmula do fantasma? $\$ \Leftrightarrow a$. In: MILLER, G. (Org.). Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 78-91.

———. Objetos estranhos, objetos imateriais: por que Lacan inclui a voz e o olhar na série dos objetos freudianos?. In: *Arquivos da Biblioteca da EBP-Rio*, Rio de Janeiro, n.5, 2008.

CAMPOS, Augusto de. Lupicínio esquecido? In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 219-249.

CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARSON, Anne. Gênero da voz. Tradução de Marília Garcia. In: *Serrote*, São Paulo, n. 34, 2020, p. 114-136.

CASTELLO BRANCO, Lucia; SOBRAL, Ayanne. *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: As denominações banto e iorubá, *Revista Eletrônica: Tempo-Técnica-Território*. Brasília, V.3, N.2, 45-58, 2012.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. *Le son: ouïr, écouter, observer*. Paris: Armand Colin, 2018.

CIXOUS, Hélène. *Retrato de Dora*. Tradução de Izabella Borges. São Paulo: Blucher, 2024.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. In: *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, vol. 8, n.11, 2004, p. 165-177.

———. O Outro no Mesmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, jan-jun 2006, p. 29-38.

———. O canto do mundo. In: *Signótica*. Goiânia, v. 27 n. 1, jan./jun. 2015, p. 221-244.

DESCARTES, René. *Le discours de la méthode*. Paris: Mazenod, 1967.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Tradução: Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo rumor*, 10, maio de 2001. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2001, p. 113-116.

DIAS, Rosa. *Lupicínio e a dor de cotovelo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

DIDIER-WEIL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Tradução de Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. In: *Alea*, v. 12, n. 2, jul-dez 2010, p. 288-307.

DUB, Chico. *Virada sônica: a escalada do som na arte contemporânea*. Catálogo de exposição. SP: Farol Santander, 2024.

EIDSHEIM, Nina Sun. *The race of sound: listening, timbre and vocality in african american music*. Durham and London: Duke University Press, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da calma e do silêncio. In: EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 1. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos (Breuer e Freud) (1893). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. II.

———. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. II.

———. As neuropsicoses de defesa (1894). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. III.

———. Esboço para uma psicologia científica (1895). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. I.

———. A interpretação dos sonhos (1900). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. IV-V.

———. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VII.

———. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907 [1906]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. IX.

———. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (Schreber) (1911). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XII.

FREUD, Sigmund. Para introduzir o tratamento (1912a). In: FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica e outros escritos (1911-1913)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

———. A dinâmica da transferência (1912b). In: ———. *Fundamentos da clínica psicanalítica e outros escritos (1911-1913)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

———. Recordar, repetir e perlaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

———. Os instintos e suas vicissitudes (1915a). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XIV.

- . Conferência XVII: O sentido dos sintomas (1917a [1916-1917]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XVI.
- . Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas (1917b [1916-1917]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XVI.
- . Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917c). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XVII.
- . O infamiliar (1919). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos (1917-1920)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- . Além do princípio de prazer (1920). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XVIII.
- . O ego e o id (1923a). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XIX.
- . Inibições, sintomas e ansiedade (1926 [1925]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XX.
- . O mal-estar na civilização (1930 [1929]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXI.
- . Conferência XXXV: A questão de uma Weltanschauung (1933 [1932]). In: ———. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXII.
- GAULT, Jean-Louis. Parasitisme du signifiant. Le traumatisme de la langue. In: *Études cliniques*. Association HIMEROS, 2007, p. 33-59.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra no Brasil. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia. (orgs.) *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 158-170.
- GORENBERG, Ruth. *El psicoanálisis con la música*. Buenos Aires: Fundación del Campo Freudiano, 2021.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and meaning. In: ———. PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: ———. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 34-62.

JONES, LeRoi. *Black music*. Traduzido por André Capilé. São Paulo: Sobinfluência, 2023.

JULIEN, François. *Lo inaudito*. Traduzido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2023.

KANE, Brian. *Sound unseen: acousmatic sound in theory and practice*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOYRÉ, Alexandre. *Considerações sobre Descartes*. Lisboa: Presença, 1986.

LACAN, Jacques. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (1945). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

———. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96–103.

———. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238–324.

———. *O Seminário, livro 3: As psicoses (1955-1956)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Aluizio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

———. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496–533.

———. A direção do tratamento e os princípios de seu poder (1958a). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 591–652.

———. A significação do falo (1958b). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 692–703.

———. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

———. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: ———. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 807–864.

———. *O Seminário, livro 10: A angústia (1962-1963)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- . *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- . *O Seminário, livro 12: Problemas cruciais para a psicanálise (1964-1965)*. [Sem edição brasileira publicada].
- . Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola (1967). In: ———. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- . Lituraterra (1971). In: ———. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-28.
- . O aturdido (1972). In: ———. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- . *O Seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- . Conferência no Centro Cultural Francês em 30 de março de 1974. In: *Lacan in Italia (1953-1978)*. Milão: La Salamandra, 2007, p. 104-147.
- . Conferência de Genebra (1975). *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 62, dez. 2011, p. 9-24.
- . *O Seminário, livro 23: O sinthoma (1975-1976)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In: *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 51-55.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- . *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.
- . Literatura e psicanálise: modos de aproximação. In: *Aletria*, 2005, p. 42-48.

MARANHÃO, Bernardo; ROCHA, Guilherme Massara. Da fala ao canto e ao invés: a língua e o real do inconsciente. In: *Reverso*, Belo Horizonte, ano 42, n. 80, 2020, p. 91-100.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MESCHONNIC, Henri. La voix-poème comme intime extérieur. In: CASTARÈDE, Marie-France et al. *Au commencement était la voix*, ERES, 2005, p. 61-67.

———. Manifesto em defesa do ritmo. Tradução de Cícero Oliveira. *Chão da feira*, caderno de leituras, n. 40, 1999.

MILONE, Gabriela. Escribir la voz. In: *El jardín de los poetas*. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana. Ano 3, n. 4, 2017, p. 49-57.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan: uma introdução*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

———. Silet: os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan. Tradução de Celso Rennó Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

———. O escrito na fala. In: *Opção Lacaniana Online*, ano 3, n. 8, julho 2012.

———. Jacques Lacan e a voz. In: *Opção Lacaniana online*, ano 4, n. 11, julho 2013.

MORAES, Marcelo Jacques de. Sobre a escrita da voz e a dupla falta da tradução: a propósito de uma frase para minha mãe, de Christian Prigent. In: SISCAR, M. (Org.). *Vida, poesia, tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 51-88.

———. Philippe Beck, entre o escutar e o ver. In: *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 67-78.

MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. Tradução coletiva. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (Parte I). Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. In: *Outra travessia*, 15, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

NASCIMENTO, Abdias. *Abdias, intérprete do Brasil*. São Paulo: Todavia, 2025.

NEVES, Lúcia. *Áurea Martins: a invisibilidade visível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2017.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de (org.). *Da voz à letra e de volta à voz*. Rio de Janeiro: Morula, 2024.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. São Paulo: Javali, 2020.

PATERSON, Patricia. *Do sintoma à fantasia: satisfação pulsional na clínica do sujeito*, 2012, 92f. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica). Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2012.

———. Um objeto não identificado – sonho e distopia em Bacurau. In: *Latusa*, Rio de Janeiro, v. 24, 2019, p. 45-50.

———. Caso Lucy: o pudim queimado. In: LUTTERBACH, A. L.; GUARANÁ, B. M. (Orgs.). *Memórias perdidas no tempo, memórias escritas no corpo: psicanálise e práticas da letra*. Rio de Janeiro: Instituto da Clínica Psicanalítica, 2021, p. 76-84.

PAZ, Octavio. Os signos em rotação. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. In: ———. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 259-29.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. São Paulo: Fósforo, 2022.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da mpb*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In: *África*. São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2004.

PORGE, Erik. *Voz do eco*. Tradução de Viviane Veras. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

PORRUA, Ana. La puesta en voz de la poesia. In: ———. *Caligrafia tonal: ensayos sobre poesia*. Buenos Aires: Entropía, 2011, p. 247.

PRIGENT, Christian. *Ciranda da poesia: Christian Prigent por Marcelo Jacques de Moraes*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2015.

———. *Para que poetas ainda?* Tradução de Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. Natureza do signo linguístico. In: ———. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 79-84.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHWARZ, Cristina; MOSCHEN, Simone. A pulsão invocante e o abismo das origens: notas sobre a música e o silêncio. *Cadernos de Psicanálise do CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 153-169, jul./dez. 2012.

SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana”. In: Lara, Silvia Hunold; Pacheco, Gustavo (orgs.), *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 109-156.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, G. *Pode a subalterna tomar a palavra?* Tradução: António Sousa Ribeiro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

TABORDA, Tato. *Ressonâncias*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

———. Cancionistas invisíveis. In: *Revista Cult*, n. 105, Ano 9, 2006, p. 54-58. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/cancionistas-invisiveis/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2026.

TENENBAUM, Deborah. *Desdobrar alíngua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 99-123.

TROCOLI, Flavia. Literatura e psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação. In: *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Número 26, p. 11-16, janeiro-junho / 2012.

VIEIRA, Marcus André. *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

———. Sobre a voz e a escrita. In: HOLCK, Ana Lucia Lutterbach; GROVA, Tatiane (orgs.). *Ao pé da letra: leitura e escritura na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Subversos; ICP-RJ, 2014, p. 183-209.

———. *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

———. Nossa alfabestização: entre língua e lalíngua. Texto preparatório ao XII ENAPOL, Junho de 2025. Disponível em: https://enapol.com/xii/nossa-alfabestizacao1/#_ftn5. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

VIVÈS, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, junho 2009a.

———. O Silêncio Das Sereias De Kafka: Uma Aproximação Literária Da Voz Como Objeto Pulsional. *Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, N.11, Ano 9, 2009b.

———. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

———. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

———. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

AUDIOVISUAL

Art. 1º | O grito de um poeta | Carlos de Assumpção. 2020. Vídeo: 5min42s. Disponível em: https://youtu.be/jiVnyNahorw?si=_N2IDlXuSPR06BuC. Acesso em: 22/04/24.

ÁUREA Martins. Até Sangrar, álbum. Biscoito Fino, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4u7HglJTPso&list=OLAK5uy_n4iI0J1391w7Nh2jJY75tyypwdlIGqPneo. Acesso em: 22/04/24.

CARLOS de Assumpção: Protesto. Vídeo. Produção de Alberto Pucheu, 2019.

A DAMA da noite. Luciana Requião. Rio de Janeiro, 2020. Vídeo: 18min43. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIAIbdmCkpY>. Acesso em: 22/04/24.

DOS SANTOS. Fabiana Cozza. São Paulo: Tratore, 2020. 1 CD (65 min).

O SOM do vinil. [Programa de TV]. Canal Brasil, T13:E306 (2020), apresentado por Charles Gavin; episódio com Áurea Martins sobre o disco “O amor em paz” (1972). Duração: 27 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZmjlezfTc0>. Acesso em: 22 de out. de 2025.

ANEXOS

A) CRÉDITOS DO DISCO *ATÉ SANGRAR*

01. ILUSÃO À TOA (Johnny Alf) [1961]

José Maria Rocha (Zé Maria): Piano

Fernando Costa: Contrabaixo

Ricardo Costa: Bateria

Gabriel Grossi: Gaita (harmônica)

Terra Trio: Arranjo

PENSANDO EM TI (Herivelto Martins/ David Nasser) [1957]

Terra Trio

Ricardo Costa: Bongô

Gabriel Grossi: Gaita (harmônica)

Terra Trio: Arranjo

02. NADA POR MIM (Herbert Vianna / Paula Toller) [1985]

Zé Maria: Piano

Terra Trio: Arranjo

BARALHO DA VIDA (Ulysses de Oliveira) [1953]

Terra Trio

Gabriel Grossi: Gaita (harmônica)

Domingos Teixeira (Bilinho): Guitarra

Terra Trio: Arranjo

03. NÃO SOU DE RECLAMAR (Lupicínio Rodrigues) [1952]

Zé Maria: Piano

Terra Trio: Arranjo

HÁ UM DEUS (Lupicínio Rodrigues) [1957]

Terra Trio: Instrumental e Arranjo

Daniela Spielmann: Saxofone soprano

ATÉ O AMARGO FIM (Newton Teixeira/ David Nasser) [1949]

Zé maria: Piano

Bilinho Teixeira: Violão

Terra trio: Arranjo

OCULTEI (Ary Barroso) [1954]

Terra Trio: Instrumental e Arranjo

Bilinho Teixeira: Violão

04. ATÉ QUEM SABE (João Donato / Lysias Enio de Oliveira) [1973]

Jorge Helder: Contrabaixo

João Cortez: Bateria

João Donato: Vocal, piano (participação especial) e Arranjo

05. MOEDA QUEBRADA (Haroldo Barbosa / Luiz Reis) [1960]

Jorge Helder: Contrabaixo
 João Cortez: Bateria
 João de Aquino: Violão, Vocalise e Arranjo

06. EDREDON VERMELHO (Herivelto Martins) [1946]

Jorge Helder: Contrabaixo
 João Cortez: Bateria
 Alberto Chimelli: Piano e Arranjo

MOLAMBO (Jayme Florence (Meira) / Augusto Mesquita) [1953]

Jorge Helder: Contrabaixo
 João Cortez: Bateria
 Kátia preta: Trombone
 Bilinho Teixeira: Guitarra
 Alberto Chimelli: Piano e Arranjo

07. JANELAS ABERTAS (Tom Jobim / Vinicius de Moraes) [1958]

Terra trio: Instrumental e Arranjo

08. NOTURNO EM TEMPO DE SAMBA (Custódio Mesquita / Evaldo Ruy) [1944]

Jorge Helder: Contrabaixo
 João Cortez: Bateria
 Cristóvão Bastos: Piano e Arranjo
 Francis Hime: participação (Piano)

09. SEM MAIS ADEUS (Francis Hime / Vinicius de Moraes) [1964]

Francis Hime: Piano e Arranjo

10. VIDA DE BAILARINA (Chocolate (Dorival Silva) / Américo Seixas) [1953]

Jorge Helder: Contrabaixo
 Ricardo Costa: Bateria
 Alberto Chimelli: Piano e Arranjo
 Alcione: participação (Voz)

11. MIGALHAS (Lupicínio Rodrigues / Felisberto Martins) [1950]

Bilinho Teixeira: Violão e Guitarra
 Terra trio: Instrumental e Arranjo

12. VALSA DUETO (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes) [1964]

Zé Maria: Piano e Arranjo
 Emílio Santiago: Participação (Voz)

13. UM FAVOR (Lupicínio Rodrigues) [1972]

Terra trio: Instrumental e Arranjo

VOLTA (Lupicínio Rodrigues) [1957]

Terra trio: Instrumental e Arranjo

14. EMBARCAÇÃO (Francis Hime / Chico Buarque) [1982]

Cristóvão Bastos: Piano e arranjo

Jorge Helder: Contrabaixo
 João Cortez: Bateria
 Bilinho Teixeira: Violão
 Francis Hime: Participação (Voz)

B) CONVERSAS COM HERMÍNIO, ZÉ MARIA E ÁUREA

1. Conversa por email com Hermínio Bello de Carvalho (out/25):

Prezado Hermínio,

Fiquei muito honrada quando soube pelo Lucas Porto que eu poderia te escrever a respeito de minha pesquisa em torno do belíssimo disco "Até sangrar", de Áurea Martins, que contou com o seu roteiro e produção.

Minha atuação profissional é como psicanalista, mas tenho uma relação muito próxima com a música popular, tendo sido aluna de canto e violão da Escola Portátil de Música, onde também fiz parte do coral por alguns anos. Nessa ocasião, tive a oportunidade de me aproximar e conhecer um pouco mais do teu trabalho e sou muito grata pela chance de conhecer tantas belezas, através das suas composições e de sua escuta sensível.

Atualmente, estou em vias de concluir um doutorado em teoria literária na UFRJ, tendo como tema de pesquisa a voz, entre os campos da psicanálise, da literatura e da música, e o disco "Até sangrar" é o corpus a partir do qual situo as minhas questões.

Para isso, fiz uma seleção do que chamei de cenas musicais, em torno das quais eu trabalho cada um dos aspectos sobre a voz no canto popular, causada pelo que o canto de Áurea me permite escutar. A relação com sua história como cantora da noite, as influências, tanto musicais quanto na forma de entoar, o modo como coloca sua voz a serviço de um repertório tão fino e rebuscado, ao mesmo tempo, com profundidade e simplicidade e, ainda, as interações com os arranjos e os instrumentistas envolvidos em cada gravação.

Nesse sentido, gostaria de te perguntar, se não for pedir muito, se poderia me contar um pouco, como se deu a escolha do repertório e a montagem do roteiro do disco "Até sangrar". Me desperta curiosidade, por exemplo, como a música "Nada por mim" (Herbert Vianna/Paula Toller) entrou na seleção, em meio a tantas canções de compositores tradicionais do samba canção e da bossa nova. Além disso, a abertura do disco com as canções no formato de medleys também me chama atenção – houve algum motivo especial para essa forma que escolheram dar à montagem, não apenas, mas sobretudo, no início do disco?

A escolha dos músicos que participaram da gravação do disco como um todo também desperta o meu interesse. Houve uma intenção deliberada de trabalhar com os profissionais com os quais Áurea se formou, enquanto cantora? Dessa forma, poderíamos dizer que o disco faz uma espécie de homenagem à sua trajetória como cantora e, portanto, uma exaltação da própria história do samba canção, com as grandes vozes envolvidas nesse percurso?

Para concluir – desde já, agradecendo imensamente pela atenção até aqui dispensada e a disponibilidade que demonstrou em receber o meu contato –, eu perguntaria:

De onde veio o título "Até sangrar"? Foi uma decisão conjunta, na qual Áurea teve alguma participação, ou foi uma definição de produção?

Por fim, tendo sido responsável por descobrir grandes vozes, como a de Clementina de Jesus, e tendo tido papel decisivo no surgimento de Áurea Martins em espaços de maior visibilidade, o que o senhor considera que é ter voz, no âmbito do canto popular brasileiro?

Essas foram algumas perguntas que surgiram por aqui e que eu gostaria de lhe endereçar, como forma de enriquecer as minhas impressões sobre o disco, mas também de compartilhar o meu interesse e admiração pelo seu percurso e pelas bonitas marcas que vem deixando em nossa história coletiva, com sua escuta sobre a nossa música e seu olhar sobre nossa cultura.

Um grande abraço, com admiração.
Patricia Paterson

Patricia,

Sua pergunta mais instigante é sobre o que é " ter voz". Se Vosmicê analisar as décadas de 30 e 40, vai ter resposta para um verdadeiro painel sonoro que vai de Orlando Silva, Francisco Alves e Mário Reis até, para ficar num só exemplo, João Gilberto. Mas se analisarmos as vozes femininas daquela época até hoje, aí teremos uma quantidade enorme de cantoras - de Carmen Miranda, Aracy de Almeida - até Elizeth Cardoso, Elis Regina, Alaide Costa - e fiquemos por aí, porque o naipe de vozes femininas é vasto e merecedor de uma análise bem acurada - vide Clementina de Jesus (1901/1987). E não sou a pessoa indicada para fazer tal estudo. Voz, todos nós temos. Mas são as características bem claras é o que precisamos analisar - e eu ficaria apenas na questão de timbre. Timbre, para mim, é a cor da voz. E é isso que me fascina. Me pergunto, às vezes, como um pintor classificaria determinadas vozes - ele pegaria uma paleta e diria que a voz de fulana é verde, e iria classificando casa voz de acordo com sua percepção : azul, bege, amarelo, turquesa, salmão, prata, azul, dourado, salmão, vinho, coral, vermelho (obrigado, Internet) vermelho sangue - "Até sangrar"". Repare : a voz de Clementina é percussiva, voz cheia de nuances, ela tem a cor da pele dos atabaques africanos. Ora é um Balafon, ou um Shekerê - ou uma Kora. Clementina me trouxe uma Kora de presente quando voltou de um festival de Artes Negras no Senegal, em 1966, logo após ser apresentada ao publico brasileira no musical "Rosa de Ouro". E um bom exemplo de vozes de cores opostas encontramos quando levei (1976?) Clementina para terçar sua voz com a de Tetê Spindola num programa que eu produzia na ex TVE, hoje Tv Brasil , ambas cantando " a capella", ou seja, sem músicos acompanhantes. Procure na Internet. Caso não encontre, pedirei a alguém que me ajude a mandar via Internet (sou uma anta cibernética, não sei trabalhar com essas coisas "internauticas..").

Pronto, sinto que estendi por demais a minha escrevinhação. Resta informar a Suncê o principal : esse trabalho não existiria se não fosse a participação que nele teve o músico Ze-Maria Camiloto Rocha, então integrante do "Terra Trio". Sem ele, repito enfaticamente, este trabalho não existiria. É uma admiração bem antiga a que nutro por esse músico super criativo e talentosíssimo, um ser humano da melhor espécie. Contar com ele resultou no enriquecimento (e na temperatura, no aquecimento do trabalho) tanto na seleção do

repertório como na convocação de João Donato, Cristovão Bastos e Francis Hime. E contamos com a participação de Alcione e Emilio Santiago, ambos companheiros e ex cantores da noite que nem Áurea e Zé-Maria. Volto ao Zé para explicar a suncê, Patricia, que o considero Zé-Maria um músico tão importante que o convenci a escrever o "'À beira do bar - memórias de um músico da noite". Aguardo que termine o trabalho para tentar publicá-lo.

E Áurea? Luminosa, magnífica, grandiosa - não é à tôa que minha enluarada Elizeth a considerava uma das maiores cantoras do Brasil e saía à noite para ouvi-la nos bares onde trabalhava acompanhada pelo piano do Zé Maria Rocha. Não foi à-tôa que a elegemos para estrelar nosso " Até sangrar". Até sangrar os corações....

Vou enviar pro Zé-Maria copia desta mensagem.

Marc Chagall, meu pintor romântico-surrealista preferido, ornamenta esta mensagem. Teu saber psiquiátrico pode analisar melhor do que ninguém a mensagem que vai nele embutida...

Hermínio Bello de Carvalho

Caríssimo Herminio,

Que alegria eu tive ao receber o seu retorno e suas considerações acerca das perguntas que estou levantando em minha pesquisa. A leitura que faz do timbre como a cor da voz, que imagem bonita! E como isso pode ajudar a pensar esse "ter voz", que tanto me interessa. Te agradeço muito por isso, além, é claro, da generosidade de se dispor para refletir junto e compartilhar comigo suas impressões sobre o tema.

Fico também muito grata pela confiança que depositou no trabalho que estou desenvolvendo, ao compartilhar minha mensagem com o Zé Maria Rocha. Recebi, honrada e com brilho nos olhos, o email que me encaminhou com a resposta dele. Vou aproveitar a oportunidade e escrever para ele também!

Estou trabalhando com muito carinho e espero poder dar ao "Até sangrar" o alcance merecido. A sua interlocução (e também, em breve, com o Zé Maria) certamente contribuirá para isso. É, de fato, um trabalho muito bonito, o que vocês realizaram naquele disco! A cada audição eu me surpreendo e me emociono. É uma experiência de escuta que nos conduz até onde sangram os corações...

Grande abraço!

Com enormes gratidão e admiração,
Patricia

Patricia

Fiquei felicíssimo em saber que vais procurar o Zé-Maria - suncê não vai se arrepender. Ele tem muito a colaborar com teu trabalho. Continuo por aqui, à sua disposição.
Vai c/c para o Zé maria - um pesquisador nato e um músico da pesada.

Carinhos. Receba um buquê virtual  do velho (90 anos!) Tire umas pétalas e as envie pro nosso querido amigo.
Herminio Bello de Carvalho

Patricia,

Encaminho o emeio do meu querido amigo Zé Maria Camiloto Rocha que dividiu comigo a produção do " Até sangrar ". Ele leva uma enorme vantagem no assunto por conhecer a Áurea muito antes de mim. Um Mestre com quem sempre aprendo muitas coisas. Tenho por ele uma enormíssima admiração.

Vai c/c pra ele, torcendo para que o seu trabalho ganhe a dimensão que o " Até sangrar" merece.

Abraços do velho (90 anos!!!!)

Herminio Bello de Carvalho- que ornamenta esta mensagem com dois lindos trabalhos do nosso Cândido Portinari.

2. Conversa por email com José Maria Camiloto Rocha (out/25):

Caríssimos Hermínio e Zé Maria,

de minha parte, gostaria de manifestar a enorme felicidade que sinto em poder abrir essa conversa, tão especial para mim, pessoalmente, e também, é claro, de importância inestimável à pesquisa que venho desenvolvendo. Torno minhas as palavras de Hermínio: torço para que meu trabalho ganhe a dimensão que o Até sangrar merece e venho trabalhando para isso.

Novamente, fica aqui o meu muito obrigada pela disposição e disponibilidade que têm demonstrado, mas acima de tudo, pelo interesse nessa humilde conversa.

Grande abraço,
Patricia

Patrícia,

Aos 5 minutos e 51 segundos de “A Queda do Império Romano” (1964, dir. Anthony Mann), o tribuno militar Caio Lívio (Stephen Boyd), vindo de uma campanha, pergunta ao escravo grego Timônides, médico de Marco Aurélio: “Como está César?” Timônides lhe diz: “Para responder, é preciso considerar três aspectos da situação. Um: nosso imperador está em guerra há 17 anos e viveu em condições muito difíceis. Dois: não se pode descrever Marco Aurélio como um homem robusto...” É então interrompido pelo Imperador, que chegava ao local: “Há uma piada entre os soldados sobre Timônides: ‘Pergunte que dia é hoje e ele dará uma aula sobre a história do calendário’.”

Que nem eu:

Você me fez três perguntas simples sobre “Até Sangrar” e eu comecei a escrever uma palestra sobre a elaboração do disco.

Como dizem os investigadores sobre averiguações sobre corrupção: “Você puxa uma pena e vem uma galinha inteira”. No meu caso, pode aparecer um galinheiro completo (mas com penosas inaproveitáveis, todas com gripe aviária).

Minha intenção era mandar pra você respostas enxutas e concisas. Porém, como escrever para mim é um prazer, não consigo me conter e solto a franga (sem sequer me importar se a franga está ou não contaminada com o vírus influenza A).

Vou então enviar a você o que tenho aqui, sem revisar nem deditar o texto. Tem coisa repetida. Escrevi ao correr da pena (como é que se diz hoje em dia o equivalente a essa expressão oitocentista? ao bater do teclado?)

Faça o seguinte: veja o que lhe interessa; o resto, bota na caçamba, que é para onde deve ir texto prolixo.

Entretanto, caso haja algum assunto o qual você queira que eu explique melhor, é só dizer.

Vamos lá:

como se deu a escolha do repertório e a montagem do roteiro do disco “Até sangrar”.

O Hermínio teve a ideia de pedirmos a amigos nossos e da Áurea que sugerissem canções que gostariam de ouvir na voz dela. Ao conferir o resultado dessa sondagem, verificamos que vários títulos se repetiam; e também que a maioria deles se tratava do que podemos genericamente classificar como “samba-canção”. Ninguém nega que ela seja uma excelente sambista, e houve de fato diversos palpites nessa direção. Porém, a preferência maior pelas baladas, creio eu, talvez se deva ao fato de que, nessa levada mais lenta, seu timbre de voz inigualável se sobressai com maior intensidade do que nos números mais ritmados e ligeiros. Isso nos deu um ponto de partida e um rumo a tomar. Mas sabendo de antemão que “muitos serão chamados, mas poucos escolhidos”, como dizia o Outro.

desperta curiosidade, por exemplo, como a música “Nada por mim” (Herbert Vianna/ Paula Toller) entrou na seleção, em meio a tantas canções de compositores tradicionais do samba canção e da bossa nova.

No caso específico de “Até Sangrar”, eu me lembro que a primeira coisa que disse ao Hermínio quando ele me convidou e aceitei compartilhar o trabalho com ele, foi: “Hermínio, só não podemos cometer o erro de querer inventar uma Áurea. Muita gente tem quebrado a cara ao idealizar uma cantora negra... etc. em relação a ela. Vamos deixar a Áurea ser como ela é. A carne assada é ela. Só vamos colocar um petit-pois aqui, uma cebola frita ali, um acompanhamento de batata dorê acolá e por aí vai.”

Embora tanto ele como eu, claro, já tivéssemos feito intimamente nossas próprias escolhas sobre quais canções gostaríamos de ouvir gravadas por ela, a princípio nós as colocamos na gaveta. Pedimos então a vários amigos dela e nossos, todos admiradores dela, que fizessem uma lista com sugestões. O resultado trouxe várias canções repetidas, o que já era uma

indicação de caminho, muito parecido, aliás, com a vereda por onde pensávamos embrenhar. Jogamos as canções sobre a mesa procuramos interpretar aqueles búzios.

Estou contando aqui apenas em linhas gerais o modo como foi escolhido o repertório. Ou melhor, o modo como ficou na minha memória. Pode ser que o Hermínio se lembre de uma forma completamente diversa.

Eu particularmente, em questão de escolha de repertório, tenho uma convicção quase fatalista: a de que não escolhemos as canções. São elas que nos escolhem. Ou não.

É como na sopa de pedra. No fim, a pedra – que pensávamos ser uma pedra angular – cai fora. Não somos nós que a descartamos. A pedra simplesmente pega a bolsa e vai embora. Sai tão à francesa que nem notamos sua ausência. E o roteiro fica ótimo, mesmo sem ela – ou quem sabe, devido à ausência dela.

Do meu ângulo de visão, foi assim que se formou o repertório do disco. Note bem: o repertório se formou. Nós não dissemos fiat lux. A luz se fez por si e nós apenas vimos que a luz era boa.

Esta canção em especial – “Nada Por Mim” – foi uma das que o Hermínio tirou da gaveta onde guardara os números que ele gostaria de ouvir na voz da Áurea.

Despojada da vestimenta em voga nos anos 80 (a canção foi gravada por Marina em 1985), a estrutura da composição é toda ela de samba-canção. É apenas uma questão de arranjo. Ou de perspectiva histórica, talvez: Herbert Vianna & Paula Toller também já podem ser entronizados como compositores tradicionais. Só que do BRock.

Da mesma forma, certas composições lançadas no auge da bossa nova e consideradas como representantes legítimas do movimento nunca deixaram de ser sambas-canções: “O Amor em Paz”, “Demais”, “Dindi”... assim como “Preciso Aprender a Ser Só” e, muito mais tarde, já tendo ficado para trás até mesmo o movimento tropicalista, seu contraponto “Preciso Aprender a Só Ser”.

“Nada Por Mim”, se gravado por Maysa com arranjo de Simonetti no final da década de 1950 e lançado num daqueles LPs da RGE, seria engolido como um lídimo samba-canção. Ao lado de composições de Denis Brean, Nazareno de Brito e dela mesma.

Entretanto, é claro que causa certa estranheza “Nada Por Mim” se imiscuindo na seara da dor de cotovelo. Talvez tenha sido esta uma das intenções do Hermínio ao trazê-la pro lado de cá.

Foi também do Hermínio a ideia de acoplar “Nada por Mim” a “Baralho da Vida”.

Minha intenção, ao contribuir para a execução da ideia do Hermínio, foi fazer um amálgama das duas e transformá-las numa só canção. No caminho para a fusão, elas traçam trajetos opostos e se encontram no meio do caminho. “Nada por Mim” consagrou-se com Marina a partir de 1985 como síntese do pop chique, súmula do “muderno”; enquanto “Baralho da Vida, lançada por Dora Lopes em 1953, é considerada pela turma da bossa nova como jurássica e epítome da cafonalha. (“Quem gosta de samba-canção é museu”, disse Roberto Menescal.)

Nessa mescla, “Nada Por Mim” atua como uma espécie de recitativo, enquanto “Baralho da Vida” assume a posição de ária.

O enlace entre as duas canções é anunciado de maneira sutil pelo piano na introdução da faixa.

(Nada, por mim, contra “Nada Por Mim” em sua versão original pop chique, súmula do “muderno”. Cantando e tocando na noite, quando me batia um encosto roqueiro, baixava em mim não só um Lulu e uma Rita, mas também uma Marina Lima e botava o povo pra balançar as ancas.)

A levada meio jazzística do piano por toda a faixa foi para extrair da Áurea o som que eu acreditava ser aquele desejado pelo Hermínio. Pelos anos e anos de trabalho noturno com a Áurea, descobri um jeito de dirigi-la sem ter que lhe dizer coisa alguma. Dependendo da maneira como escolhia as inversões harmônicas, da intensidade do meu toque ou da condução do andamento, conseguia motivá-la a modular dessa ou daquela maneira seu empenho vocal. Dentre as faixas gravadas e não incluídas no disco, uma foi cortada a meu pedido: “Sebastiana da Silva”. O Hermínio propôs para o samba um determinado andamento. Propuz uma cadência um pouco mais à frente. O Hermínio argumentou que ficaria mais pungente de um jeito mais lento. Contra-arguntei e, nesse vai-e-vem, comecei a achar que eu estava ficando chato e deixei pra lá. A faixa foi gravada com o andamento mais lento. Na hora da montagem, algumas faixas teriam de cair fora. Sem dó nem piedade, sugeri que usássemos a tesoura e cortássemos a “Sebastiana da Silva”. “Hermínio”, disse eu, “a Dalva de Oliveira podia cantar desta forma este samba nos anos 1950. A Áurea, em 2008, não.” Naquele andamento, a interpretação da Áurea ficou melodramática. Um passo mais apressadinho e teríamos extraído dela uma bela releitura daquele samba. Na minha cabeça, ouço ainda hoje o que poderia ter sido o resultado: vívido como o jeito dela de cantar “Notícia de Jornal”.

Além disso, a abertura do disco com as canções no formato de medleys também me chama atenção – houve algum motivo especial para essa forma que escolheram dar aos arranjos e à montagem, não apenas, mas sobretudo, no início do disco?

Um medley ou pot-pourri é uma justaposição de canções ou (fragmentos de canções) formando um bloco que se ouve como se fora um único número musical. A prática é usada nas aberturas de óperas, balés e teatro musical, em que são incorporados temas que serão ouvidos no corpo da obra a ser apresentada. Pode ter ainda como proposição um conjunto de canções sobre um mesmo tema, um mesmo compositor ou uma coletânea dos sucessos de determinado intérprete.

Certa vez escrevi o roteiro de um show em que Áurea e eu cantávamos o Rio de Janeiro. Embora tivesse um desfecho, o espetáculo não passava de um enorme pot-pourri em que o tema era a cidade e seus bairros. Como o espetáculo deveria durar no máximo uma hora e dez minutos, inúmeros bairros tiveram que ficar de fora. O Rio se presta bem a isto, pois é uma cidade sobre a qual se escreveram incontáveis canções. Há cidades igualmente inspiradoras: Paris, Roma, Nova Iorque. Outras, não: São Paulo, Londres, Milão... Duvido que conseguisse cantar São Paulo ou Londres por uma hora e dez minutos, com o público sendo capaz de identificar cada um dos números.

Por outro lado, o roteiro de “Lupicínio Rodrigues Revisitado” escrito para a Áurea, Zezé Gonzaga e eu – esse podia ser chamado de tudo, menos de pot-pourri. A base eram as canções do Lupi; mas, como descreveu um crítico: “[o show] se debruça na estrutura do teatro, mantendo um pé na novela e outro na ópera.” Se o show sobre o Rio era um enorme pot-pourri, este era um imenso texto. As letras das canções desaguavam umas nas outras formando um libreto que, dividido em esquetes, encenava vários pequenos dramas.

No “Até Sangrar”, a faixa 3 (“Não Sou de Reclamar” e “Há um Deus”) é excerto de um dos esquetes do show. Nele, essas duas canções eram precedidas de “Aves Daninhas” e sucedidas

por “Vingança” e “Nunca”. Com este segmento fechávamos o primeiro ato. A faixa 11, (“Migalhas”) foi pescada de uma sequência na qual eram incluídas as duas canções da faixa 13 (“Um Favor” e “Volta”).

Se houver oportunidade – e se você se interessar – eu poderia lhe passar uma cópia da gravação do show. Por meio dela você entenderia, melhor do que qualquer explicação minha, o conceito formal do “Até Sangrar”.

A escolha das canções da faixa 6 (“Edredom Vermelho” e “Molambo”) foi do Hermínio. Embora tenha concordado, de cara, que as duas composições tinham tudo a ver entre si, tive dúvidas de que o ouvinte captasse imediatamente, como nós, a ligação entre as duas. Resolvi então “desenhar” a liga entre as duas. Poderia “desenhar” aqui como fiz tecnicamente a fusão entre elas. Vou resumir: Vasculhando as letra, encontrei uma palavra

Na abertura do disco, após um arpejo meu ao piano, a Áurea entra de cara: Eu acho engraçado quando um certo alguém... etc.

Ao finalmente ouvir em casa o disco recém-saído do forno, pronto para ser distribuído, foi quando atinei que aquele arpejo dando o tom para a Áurea era não só dispensável, mas inconveniente.

O certo teria sido dar-lhe o tom, ela entrar cantando, ir em frente e, ao fazer a montagem, tirar aquele acorde. Teria sido ainda muito mais inusitado ela entrar de sopetão, como quem abre uma porta e já entra falando: ...eu acho engraçado quando um certo alguém se aproxima de mim trazendo exuberância que me extasia... O piano deveria entrar apenas quando ela canta meus olhos sentem...

Num show, eu faria a abertura só com um foco sobre a Áurea e todo o palco escuro. Ela cantaria todo o recitativo a cappella e então, quando atacasse Olha, somente um dia longe dos teus olhos... todo o palco se iluminaria. Isso, porém, só funcionaria num palco e ao vivo. Não acredito que pudesse funcionar num vídeo.

O espanhol olla podrida (panela podre) denomina propriamente um ensopado feito de grão de bico, feijão, carne de porco, de vaca, de frango, de pato, de cordeiro, vários legumes e por aí vai (semelhante ao que chamamos de “cozido”). Os franceses traduziram-no ao pé da letra: pot-pourri. Daí, por extensão, uma misturada de coisas. O inglês medley também significa propriamente uma miscelânea. Medley e pot-pourri, no sentido musical, significam exatamente isto: uma sopa de pedra, sem a pedra.

Ao encadeamento de uma canção na outra, damos o nome de “segmento”. Tanto Hermínio como eu desenvolvemos esse expediente com Fauzi Arap. Este era um ardil usado para driblar a censura no tempo da ditadura. Acoplava-se uma canção (ou trecho dela) numa outra ou em um fragmento desta, às vezes apenas um verso. O sentido de uma contaminava o da outra e então, de dois sentidos, criava-se um terceiro. Era uma espécie de linguagem cifrada com a qual comunicávamos uma ideia ao público. A plateia, atenta, entendia a mensagem; mas para os censores, quase sempre muito burros, o recado passava batido. Acabavam liberando o espetáculo. Esse subterfúgio é um pouco parecido com a técnica de pintura pontilhista, em que pequenas manchas ou pontos pontos de cor, por sua justaposição, provocam uma mistura na retina do observador: de um ponto azul junto a um amarelo, resulta a visão de um verde; vermelho e azul, roxo; e por aí vai. Essa intercomunicação cifrada, tão comum algumas décadas atrás, praticamente foi perdida, infelizmente. Uma pena, pois há hoje outras censuras que mereceriam ser dribladas, não?

Esse artifício sutil, sem a intenção de enganar ninguém, é usado por nós nas colagens do disco.

Na passagem de “Edredom Vermelho” e “Molambo” há uma ligação engenhosa com a qual se pode entender um pouco a técnica de justapor uma canção a outra. Os versos Teu retrato fica às vezes tão sisudo / Porque não compreende tudo / Por que alguém não voltou encerram a primeira canção. A palavra voltou de “Edredom Vermelho” transforma-se na palavra voltou de “Molambo”, ...voltou pra matar a saudade / a tremenda saudade que não me deixou..., criando um terceiro sentido: Por que alguém não voltou pra matar a saudade...

Não me foi difícil descobrir esse ponto de inflexão. Difícil foi fazer o Chimelli entender o que eu queria. Musicalmente, de fato, é uma coisa híper esdrúxula. A nota que incide sobre o voltou de uma canção é a mesma que cai sobre aquele da outra. Mas para que elas coincidissem de fato era necessário apoiá-las num arcorde inexistente tanto em uma como na outra. O Chimelli, que tocou o piano e foi o responsável pela orquestração da faixa, não conseguia captar minha intenção, mesmo escrevendo na pauta. Para que ele entendesse o efeito a ser conseguido, tive de gravar tocando e cantando a passagem. Mas no fim, deu certo.

Abração,

Zé

3. Registro transcrito de trecho da conversa com Áurea Martins (out/25):

Pergunta (Ronaldo Gonçalves): Você é muito atenta às letras, né, Áurea? Por isso interpreta tão bonito...

Resposta (AM): Você sabe que o Hermínio falou que é preciso esbarrar no texto, se não você não vai entender o que ele diz. Tem gente que canta com aquela voz, mas não sente. Aí vem Alaíde Costa que canta com aquela voz, aquela coisa assim [diz, imitando o jeito de Alaíde], ela sente.