DOSSIER

CANÇÃO E SONORIDADE BRASILEIRA NA CENA NOTURNA DE *ATÉ SANGRAR*, DE ÁUREA MARTINS

BRAZILIAN SONG AND SOUNDSCAPE IN THE NIGHTLIFE OF *ATÉ SANGRAR*, BY ÁUREA MARTINS

Patricia Soares Paterson
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Psicanalista. Mestre em Teoria Psicanalítica (UFRJ), doutoranda no PPG em Ciência da Literatura (UFRJ). Interessada pelo canto popular brasileiro, pesquisa o tema da voz nos campos da psicanálise, da literatura e da música
Contacto: paterson.patricia@gmail.com
ORCID: 0009-0003-5631-0884
DOI: 10.5281/zenodo.23593718

RESUMEN

Este artigo analisa a voz no canto popular a partir de uma audição comentada do disco Até sangrar*, de Áurea Martins (2008), tomando como foco a terceira faixa, estruturada em* medley/pot-pourri*. Descreve-se a cena musical construída pela costura de canções associadas à "dor de cotovelo", com ênfase em Lupicínio Rodrigues, e examinam-se escolhas interpretativas e de arranjo (piano, saxofone, violão, dinâmica vocal) como operadores de uma ambiência específica. Para sustentar a análise, mobiliza-se a noção de paisagem sonora (Schafer), em diálogo crítico com Chion, articulando-a a contribuições de Benjamin sobre a reconfiguração moderna da escuta e a Wisnik sobre as relações entre som, ruído e silêncio. Discute-se ainda a canção como classe de linguagem (Tatit) e a dimensão performática da voz, compreendida como* locus *de oscilação entre canto e fala, bem como de negociação cultural do que é audível/significativo. Argumenta-se que a paisagem sonora não apenas enquadra modos de escuta e vocalidade em determinado contexto histórico-social, mas também é reconfigurada pela própria criação vocal e tecnológica do canto popular.*

PALABRAS CLAVE

Voz
Canção popular
Paisagem sonora
Escuta
Performance vocal

ABSTRACT

This article examines voice in popular singing through a commented listening analysis of Áurea Martins's album Até sangrar *(2008), focusing on the third track, structured as a medley/pot-pourri. It describes the musical scene produced by stitching together songs associated with "dor de cotovelo" (heartbreak), emphasizing Lupicínio Rodrigues, and it analyzes interpretive and arranging choices (piano, soprano saxophone, guitar, vocal dynamics) as operators of a specific sonic ambience. The discussion draws on the concept of soundscape (Schafer), in critical dialogue with Chion, and articulates it with Benjamin's reflections on modern transformations of listening and Wisnik's account of relations among sound, noise, and silence. The article also engages the song as a class of language (Tatit) and the performative dimension of voice, understood as a site of oscillation between singing and speech and of cultural negotiation over what becomes audible and significant. It argues that soundscapes not only frame listening habits and vocality within a given historical-social context, but are also reshaped by the vocal and technological inventions of popular song.*

KEYWORDS

Voice
Popular song
Soundscape
Listening
Vocal performance

Fecha de envío: 28/02/2026 Fecha de aceptación: 01/04/2026

A terceira faixa do disco *Até sangrar* é composta, assim como as duas anteriores, no formato de *medley*, reunindo quatro canções distintas.[1] A faixa 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"[2] 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: 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.

Tal faixa resulta de uma combinação entre canções distintas, 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

[1] A terceira faixa do disco pode ser escutada integralmente no link: https://tinyurl.com/2j58e7h9. Acesso em 26 de fevereiro de 2026.

[2] "Dor de cotovelo" é uma expressão muito usada no português brasileiro, para designar o sofrimento amoroso, geralmente relacionado ao ciúme, à rejeição ou ao ressentimento após um término.

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

O trecho destacado trata da traição e do sofrimento, mas também da aposta em uma resolução divina que recairá sobre aquele que traiu, quando enfim poderá o sujeito da canção 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, então, o encadeamento da canção seguinte –ambas composições de Lupicínio Rodrigues– fazer-se de forma fluida, entremeada na precedente. 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 passagem[3] se dá junto com a entrada dos demais instrumentos do conjunto Terra Trio, trazendo marcação e cadência à interpretação. A consagrada canção "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
[...]
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 a esta 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

[3] O trecho específico pode ser escutado no seguinte link: https://tinyurl.com/yckexjvs.

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:[4] 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 ao 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

[4] O trecho específico pode ser escutado no seguinte link: https://tinyurl.com/4w8n4fdy.

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 violão,[5] 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, com tais passagens que compõem uma cena musical de abertura do 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.

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"

[5] O trecho específico pode ser escutado no seguinte link: https://tinyurl.com/7un3fm87.

(Schafer, 2013: 24, tradução nossa)[6] que pode ser isolado, podendo ser uma composição musical, um programa de rádio ou, até mesmo, 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" (Schafer, 2013: 27), tendo em vista que "uma paisagem sonora consiste em acontecimentos escutados, não em objetos vistos" (Schafer, 2013: 25).

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: 19).

A passagem citada, 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. Neste sentido, conforme o autor, os estudos do som, desenvolvidos concomitantemente em várias partes do

[6] Tradução nossa, assim como as passagens que seguirão da referida obra.

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: 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" (Benjamin, 2012: 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: 80).

O "poder sinistro" exercido por aquela voz que falava através do aparelho ruidoso, invasivo às casas e aos corpos, faz 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 Shafer (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: 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: 23, tradução nossa): "A respiração de Booz que dormia / Se misturava ao rumor surdo do riacho sobre o musgo". O fragmento dá lugar a 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 da cena musical: trazer a polifonia própria a esta 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 da ambiência em que se desenrola a cena musical trabalhada 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. Para dizê-lo de outro modo, alguns parâmetros incidem sobre a dimensão do corpo da voz, não só, mas também a voz do canto, de tal forma 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. Neste artigo, buscamos demonstrar os condicionamentos que operam direcionando a escuta dos sons e ruídos, em função do contexto cultural, histórico e social.

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" (Wisnik, 2017: 11), Wisnik demonstra tratar-se de história*s* 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 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 (2017: 15).

O fazer musical pode ser entendido como a "extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos" (Wisnik, 2017: 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: 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, há um "limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um" (2017: 15), o qual está fora e dentro da história. A função do fazer musical pode ser vivida, portanto, de formas as mais variadas.

Seja sobre os quadros graves de autismo, que revelam uma hipersensibilidade ao 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 sonoro.

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 os sons. Acontece que, como aprendemos entre 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*].[7]

Em seu percurso, Wisnik busca indicar que a música contemporânea dá um novo lugar ao ruído (2017: 28-33; 45). 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, a 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. Desta forma:

> 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 indecidível o limiar dessa distinção) (Wisnik, 2017: 32, grifo do autor).

Wisnik chega a falar em "recalque e retorno do ruído" (2017: 43), 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. Isto nos permite aproximar o lugar do ruído de uma problemática moral, de acordo com a perspectiva freudiana. A música, portanto, trabalha no limiar entre som e ruído, entre ordem e desordem, dando ao ruído um tratamento estético, no mesmo movimento em que permite que apareça: "*a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*" (Wisnik, 2017: 45, grifo do autor).

[7] 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.

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, no que diz respeito a este 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*, isto é, 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: "Um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar" (2017: 62). Tal caráter intervalar, que o autor define como uma "configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo"[8] 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 este 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 investigado

[8] 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.

(Schaeffer, 1966). 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 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 esta 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 de tais 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 e, inversamente, 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, neste 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: "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" (2017: 23). Esta 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 escutamos os *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 instrumento musical se dirigem um ao outro, quando o canto é, ao mesmo tempo, conduzido e condutor, isto é, fonte do movimento.

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,[9] da vulgaridade e do lugar-comum" (Campos, 2003: 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".[10] 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 repelido, à informação nova pela redundância, deslocada do seu contexto" (Campos, 2003: 222). Desta 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, 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" (2009: 12). 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" (Dias, 2009: 19), descrevendo sentimentos na forma de notas musicais.

[9] O que o poeta irá aproximar do "óbvio ululante" de Nelson Rodrigues (Campos, 2003: 221-222).
[10] Referência à canção "Vingança" (1952), que parece conter traços autobiográficos e fez sucesso na voz da cantora Linda Batista.

Campos sublinha o envolvimento total de Lupicínio Rodrigues em suas interpretações (2003: 223). 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 do que há de incapturável na performance vocal. Em suas palavras: "Quem canta precisa encontrar a entonação eficaz, justa, adequada para dizer (voz) o que diz (texto)"[11] (Davino, 2024: 10), enfatizando o caráter expressivo do gesto de entoar, com seu papel decisivo no surgimento da canção enquanto tal.

Dias 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 um coração magoado?" (2009: 18). 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 cotovelo,[12] 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 e, muito especialmente, da figura do cantor ou da cantora.

Vale notar, ainda com Dias, 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" (2009: 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

[11] Tal passagem faz ressoar Lacan (1972/2003), em "O aturdito": 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.

[12] Como refere Lucia Neves, a cantora é tida como "profunda conhecedora da dor de cotovelo que caracteriza o samba-canção" (2017: 189) pelo crítico Carlos Calado, por exemplo, em matéria no jornal Folha de S. Paulo, em 25/02/2011. Conforme relatou a própria cantora a Ricardo Santhiago, 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 (2009: 237).

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 abriria 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: 223-224, grifo do autor).

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 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:

> 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 (2008: 112).

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" (Perrone, 2008: 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" (Perrone, 2008: 23). Neste sentido, é preciso ter cuidado para não incorrer em um reducionismo que faria equivalerem as duas matérias.

No artigo "Cancionistas invisíveis", 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 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: "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" (2021: 43). 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 gravada (Tatit, 2021: 70).[13]

Tatit (2021) observa haver um "modo de dizer cancional" (69) específico para cada um dos gêneros que situa no espectro da canção popular brasileira, a saber: seresta, samba canção, samba samba, samba carnaval e marchinha.

[13] 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.

Nesse sentido, defende que as grandes elaborações musicais instruem um "modo de dizer", assim como o fez a bossa nova, mais tarde.

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: 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: 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: "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" (2021: 76).

Bibliografía

MARTINS, ÁUREA. *Até sangrar*. Álbum. Biscoito Fino, 2008. Disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=4u7HglJTPso&list=OLAK5uy_n4iI0J1391w7Nh2jJY75tyypwdIGqPneo. Data de consulta: 20/02/2026.

BARTHES, ROLAND. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, WALTER. "Infância em Berlim por volta de 1900", em *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 73-145.

CAMPOS, AUGUSTO DE. "Lupicínio esquecido?", em *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 219-249.

CHION, MICHEL. *Le son: ouïr, écouter, observer*. Paris: Armand Colin, 2018.

DIAS, ROSA. *Lupicínio e a dor de cotovelo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

FREUD, SIGMUND. "A interpretação dos sonhos" (1900), em *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução coordenada por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vols. IV-V.

LACAN, JACQUES. "O aturdito" (1972), em *Outros escritos. Tradução de Vera Ribeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MAMMÌ, LORENZO. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova", em *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEVES, LÚCIA. *Áurea Martins: a invisibilidade visível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2017.

OLIVEIRA, LEONARDO DAVINO DE (org.). *Da voz à letra e de volta à voz*. Rio de Janeiro: Morula, 2024.

PERRONE, CHARLES. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

SANTHIAGO, RICARDO. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

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.

SCHAFER, MURRAY. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Tradução de Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.

TATIT, LUIZ. "Cancionistas invisíveis", *Revista Cult*, ano 9, núm. 105, 2006, pp. 54-58. Disponível em linha: https://revistacult.uol.com.br/home/cancionistas-invisiveis/. Data de consulta: 20/02/2026.

---. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.