

A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane

FABIANA COZZA DOS SANTOS*
RUTH RAMALHO RUIVO PALLADINO**

RESUMO: Ao refletirmos sobre a figura do intérprete na canção popular é natural elegermos algumas personalidades em detrimento a outras. Uma justificativa simplória, imediata, estaria calcada na questão da emoção. A interpretação de um cantor emociona mais porque é “verdadeira”, sugere “domínio da cena”, faz parecer que o cantor “vive” a canção, “sente” a música garantindo um lugar diferenciado aos intérpretes. Este artigo teve por objetivo discutir o processo de interpretação em “Tiro de Misericórdia” (João Bosco e Aldir Blanc) na leitura da cantora Titane. Como um estudo exploratório, descritivo, foi feita uma entrevista com a artista, buscando identificar e descrever seu processo criativo por meio da reelaboração da canção, construção da dramaticidade textual, corporal e vocal, do pensamento e do discurso assumido por ela. Observou-se que a escolha da canção é fator imperativo, já que o intérprete se apodera da obra moldando-a ao próprio corpo, numa habilidade que envolve o som e suas propriedades, sem prescindir de sua imaginação e inventividade contornados pela vivência e sua bagagem sociocultural.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; Corpo; Emoção; Cantor; Interpretação.

The interpretive construction in the popular song: “Mercy Shot” in Titane’s voice

ABSTRACT: When we consider the role of a performer in popular song, we tend to favor some personalities above others. A simple-minded and immediate justification would lie on the issue of emotion. The interpretation of a singer moves you better because it is “truthful”, it suggests “scene control”, it seems that the singer “lives” the song and “feels” the music, granting interpreters a higher place. This article aims at discussing the interpretation process in “Tiro de Misericórdia” (“Mercy Shot”, by João Bosco and Aldir Blanc) in the work of singer Titane. Based on an interview with the artist, the text aims to describe her creative process in the song’s re-elaboration, the construction of its textual, body and vocal dramatic expression, as well as her discourse. It has been observed that the choice of the song is an imperative factor, for interpreters seize the song, molding it within their own body, with a skill that involves sound and its properties, while never waiving the imagination and ingenuity outlined by their experience and sociocultural background.

KEYWORDS: Voice; Body; Emotion; Singer; Interpretation.

* **Fabiana Cozza dos Santos** é Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC-SP em 2012. Estudou música na Universidade Livre de Música Tom Jobim (1994-1996) e atualmente é mestranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia na PUC-SP. Tem 20 anos de carreira como cantora, tendo lançado 5 discos e 2 DVDs. **E-mail:** fabianacozza@gmail.com

** **Ruth Ramalho Ruivo Palladino** é fonoaudióloga, mestre em Linguística Aplicada aos Estudos da Linguagem e doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É professora-doutora do Departamento de Clínica Fonoaudiológica e Fisioterápica da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde (Fachs) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, do curso de graduação em Fonoaudiologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia. Vice-coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia - Membro da Comissão de Residência Multiprofissional - COREMU - da PUC/SP. **E-mail:** palladinoruth@hotmail.com

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul.

Em dezembro de 1975, Elis Regina estreou o espetáculo *Falso Brillhante* sob direção cênica da atriz Myriam Muniz e direção musical do pianista Cesar Camargo Mariano no Teatro Bandeirantes, em São Paulo, o que significou um marco na arte do cantar, tendo a crítica considerado que ela, em última instância, havia protagonizado a figura do *performer*. O marco, ou motivo da distinção, se devia ao fato de Elis ter entrelaçado o gesto vocal ao cênico. A *performance* da cantora foi alcançada com um trabalho de dança, coreografia, teatro, música, enfim, uma produção multidisciplinar, coroando um novo campo de significação na arte do cantar, em que a emoção é também protagonista¹. O sucesso foi tanto que *Falso Brillhante* transformou-se em LP em 1976 e estendeu sua temporada até fevereiro de 1977.

É justamente nesta década que a discussão sobre o conceito de *performance* é posta em pauta, tendo como cenário as produções pioneiras de Richard Schechner, que a inclui em “todos os domínios da cultura”, segundo discutiu Féral (2009, p. 198). No caso de Elis Regina, este conceito retira a beleza e os efeitos do canto do confinamento da afinação e os esparrama pelo corpo do cantor, pela sua alma, e convoca à cena outras ferramentas/linguagens artísticas, o teatro, a coreografia e a dança, além da própria música, possibilitando sua representação. Neste cenário, não parece insensato considerar que a cantora, em sua *performance*, trouxe para si as canções, traduziu-as, numa experiência subjetiva inovadora, numa atitude que lhe garante assumir um discurso, percorrer novos e ‘arriscados’ caminhos, feito um trapezista.

Anos antes, porém, a cantora Maria Bethânia em parceria com o ator e diretor Fauzi Arap, tateava sua trajetória e desenhava um perfil de show teatral inicialmente apresentado no espetáculo *Comigo me Desavim* (1967), cujo título é um poema de Sá de Miranda musicado por seu irmão, Caetano Veloso. Mas é em 1971, com o político *Rosa dos Ventos* - o ‘show encantado’, como foi anunciado pela crítica - dirigido por Fauzi Arap e pensado em cinco atos temáticos inspirados na mandala

¹ Críticos e especialistas como o diretor de teatro Flávio Rangel e os jornalistas Oswaldo Mendes e Walter Silva enalteceram o espetáculo em diferentes publicações. Os documentos podem ser consultados no site do Acervo do Itaú Cultural <http://www.elisregina.com.br/Por-Elis/Albuns/> SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

junguiana² - Terra, Água, Eu-difícil (o centro), Fogo e Ar - que Bethânia se consolida no território de intérprete e passa a conjugar as linguagens do teatro e da música univocamente, caminho este que a acompanha até os dias atuais. Na comemoração de seus 50 anos de carreira, em 2015, o público se deparou exatamente com um entrelaçar de gestos vocais e cênicos no espetáculo *Agradecer e Abraçar*, numa experiência da intérprete que se derramava no outro, seduzia o outro, movimentava-se para o outro. As canções apresentadas suscitavam em Bethânia sensações e sentimentos que a traduziam. A escolha do repertório foi pautada pela experiência subjetiva e solicitada a compositores que pudessem traduzir a alma da cantora, como ela mesma explicou em uma entrevista (2015) para o site Publico.pt³: (compositores) **“que entendem a intérprete que eu sou, mais do que uma cantora.** Eles compõem de um modo que cabe bem, que **me traduz.** (...)” (grifo das autoras). Neste momento, um outro aspecto entra em jogo: a escolha cuidadosa do repertório, ou a busca por canções que pudessem imprimir na interpretação a qualidade de ser “verdadeira”.

Esta ideia de “verdade” implicada na qualidade da interpretação, da manifestação de um sujeito, é algo há muito presente nas discussões sobre as relações humanas. Os gregos já a colocavam em debate quando esclareciam que o bom orador era aquele que tinha uma convicção profunda sobre o que dizia e não só uma habilidade extraordinária na eloquência, como alertava Isócrates, o “grande mestre de Atenas” (FONSECA, 2000).

Neste sentido, faz diferença a compreensão do que é a música para o cantor. Ambas as cantoras entendem que a música é um *texto* e, nesta medida, algo com uma existência na alteridade, como sugeriram Gaertner e Pereira (2009 p. 28) quando consideram que

o texto musical se caracteriza por uma imanente interatividade, um texto abertamente dialógico entre autor e intérprete, seu contexto e sua cultura. [...] Então, uma improvisação já seria o resultado da produção de sentidos do

² Informações extraídas do site oficial de Flavio Império, cenógrafo e figurinista do espetáculo *Rosa dos Ventos* - www.flavioimperio.com.br/projeto/508290 consultado em janeiro de 2019.

³ Entrevista de Maria Bethânia para o site publico.pt <https://www.google.com.br/amp/s/www.publico.pt/2015/05/23/culturaipsilon/entrevista/maria-bethania-o-meu-show-nao-e-nada-retrospectivo-nada-nao-gosto-de-parar-1696496/amp> consultada em abril de 2018.

intérprete e não mais a ideia inicial estabelecida pelo compositor e possível de ser acessada igualmente por diferentes intérpretes, apesar de também poder ser compreendida como um texto musical sendo a música uma arte performática.

Assim, é importante sublinhar que o intérprete se apresenta à obra de um compositor, munido de sua bagagem cultural, social, musical, e tece, a partir do contato com ela, uma opinião sobre aquilo a que se propõe interpretar. Sua interpretação será uma tradução singularizada da obra, um discurso com novos contornos, um novo gesto.

Andrada e Silva (2005) enumerou dez “mandamentos” para um cantar que transborde expressividade. Um deles é ter autoria sobre o repertório, ou seja, escolher o quê cantar garantindo prazer e verdade. Outra regra fundamental, segundo a autora, é a tênue relação corpo/voz que deve entrar no jogo: “ter boa percepção da forma como o corpo é utilizado a serviço do canto. Conhecer o gesto corporal da canção. O corpo e a voz são indissociáveis e do ponto de vista da expressividade, o corpo e o gesto devem estar a serviço da emoção do cantor” (p. 99).

Portanto, o intérprete não é um repetidor de estruturas musicais definidas em partitura, mas sim, um tradutor, um criador que ilumina a obra do compositor. Alguém capaz de expressar conteúdos que não estão grafados em partitura. Mais do que isto, alguém capaz de abrir novos espaços de elaboração da canção, colocar uma lupa sobre a palavra parceira da melodia iluminando signos, gerando novos significados. Em outras palavras, entre a partitura e a atuação do intérprete “há um espaço em branco a ser preenchido” (MELLO et al., 2013 p.153).

Tragtenberg (2007) apontou que o intérprete estabelece uma relação entre criação, memória, ilusão, realidade e continuidade do tempo na ação cênica. Segundo a autora, há algo que foge à altura das notas e sua métrica, algo escondido, não dito, mas que cabe ao intérprete dar ânima à partitura e traduzir ou desempoeirar, desnudar a canção. Na pesquisa realizada com cantores líricos sobre processo criativo, Tragtenberg (2012 p. 24) entrevistou o tenor Fernando Portari que destacou a importância de o intérprete ter uma opinião sobre a canção, uma atitude, algo que, feito um distintivo, passe a ser singular, praticamente uma assinatura.

senão a opinião tua, ela não é nada, é um museu. Você está só querendo dizer: ‘olha, isso é o Villa-Lobos’. Você tem que se apropriar, para fazer parte da sua vida, você tem que vivenciar, aquilo tem que bater num lugar seu, da tua vivência humana, senão não é nada, senão é um exercício plástico. Não é fazer assim: ‘olha, aqui eu faço um *crescendo* porque o personagem, ele está querendo’, não é isso. Você vai usar as ferramentas conscientes. Mas porque você viveu, você vive aquilo, aquilo tem um eco real dentro do teu sentimento.

Não surpreende que o dicionário comum ofereça a interpretação como uma das possibilidades de sentido para a palavra *performance*, e interpretação arrasta consigo o sentido de ser uma versão, um significado, entre tantos possíveis, que se atribui a um fato, objeto, sentimento ou sensação. Assim, não parece equivocado supor que um intérprete, ao cantar, sugere sua versão da música, no momento exato do canto, momento de instanciação da subjetividade e, neste ponto, fica plausível considerá-lo um coautor da canção. Assim, o cantor, que ao entoar uma canção a modifica, assume, também, a (com)posição. Tal como fizeram Maria Bethânia e Elis Regina.

O termo “intepretação” cabe também, segundo Azevedo (2016) aos sentidos de inferição, desembrulho, resposta, soltura, novelo, fio, luz, leitura, construção; tais quais os verbos: enuclear, subentender, transverter, dar saída. Se à palavra ‘interpretação’ é relegada uma malha de sentidos, é importante também ampliar sua significação no tangente à área musical onde, não raramente, interpretação passa a ser aceita e reduz-se à ideia de afinação vocal, como tradicionalmente se considera, na metáfora do bom estado e do bom uso das cordas vocais, pautados por uma refinada percepção acústica. O diretor de teatro Jerzy Grotowski (2010) fez críticas pontuais ao que chamou de “excesso de observação sobre o instrumento vocal” (p. 143), sob o receio de que isso possa agregar medo na utilização natural da voz, criando bloqueios psíquicos que podem se cristalizar, se prolongados, em distúrbios fisiológicos. Podemos estender seu pensamento também ao cantor.

Sob a ideia de “excesso de observação” se constrói um contexto em que o cantar é uma arte alcançada por meio tanto de um aparato orgânico impecável, quanto de um treinamento vocal adequado e sistemático, que proporciona e garante (o que é, para muitos cantores, o seu maior desafio e objetivo primeiro – ter) uma ‘afinação perfeita’. Não raro a avaliação de um bom cantor passa, quase que exclusivamente pelo que musicalmente (e dentro dos padrões ocidentais) entende-se por afinação,

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul.

desprezando outras categorias importantes que forjam uma boa interpretação e pertencem ao universo da imaginação, da inventividade, da memória, da ousadia criativa.

Sobre este assunto, Sobreira (2016), contrapondo-se à ideia de que afinação/desafinação está relacionada à percepção musical, musicalidade ou conhecimentos musicais previamente adquiridos ou tão somente associados a fenômenos mecânicos e acústicos, lança mão também de aspectos subjetivos para qualificar esta condição.

A voz, que embala qualquer gesto interpretativo, diferentemente, é construída numa história sempre singular do cantor, como apontou Andrada e Silva (2001), ao mencionar que a

voz deve sempre ser entendida em seu contexto comunicativo, portanto social e temporal. Dessa forma, para analisar a voz cantada é preciso também conhecer, mesmo sem aprofundamento, aspectos da vida do cantor, da composição que ele interpreta e o contexto social e seu momento histórico (p. 89).

Tal consideração auxiliou na compreensão do pensamento de Enrique Pardo⁴ de que a voz não é apenas “um veículo para as palavras e sua própria materialidade (sua qualidade enquanto som). Ela é também a manifestação de uma escritura que está por trás das palavras”, quer dizer, “ela é pista para se responder à seguinte questão: a que o artista dá voz?” (BACKES, 2010, p.72).

Desta forma, interpretação não é sinônimo e tampouco pode estar garantida e limitada ao padrão (ocidental) de ‘afinação’, a um conhecimento musical e técnico prévio, a uma “boa” fisiologia ou quaisquer outros predicados que venham garantir uma certa vantagem a uns em detrimento de outros. Interpretação não é matéria de música apenas, é lugar de corpo e de emoção. Riom (2017) lembrou que “o lugar central que Barthes dá ao corpo nos leva a falar de um corpo sensível que sabe se deixar absorver pelas emoções, um corpo musical quase teatral capaz de sentir e curtir ao

⁴ Enrique Pardo é ator, diretor de teatro e cofundador do Pantheatre de Paris, tendo estudado com Roy Hart. Pantheatre é um centro de estudos e pesquisa em voz e teatro dirigido por Pardo e Linda Wise. Roy Hart foi ator, vocalista que herdou os ensinamentos da *técnica (vocal) estendida* de seu professor, Alfred Wolfsohn.

mesmo tempo a melodia, o ritmo, os volumes instrumentais, o jogo da tensão e do relaxamento, os movimentos e os acentos etc. [...] A música como linguagem do corpo se resume na figura do maestro que traduz o universo do compositor e toda sua energia criativa” (p. 282).

Enfim, a interpretação não pode se restringir, confinada à questão da afinação. À luz dos dizeres de diferentes estudiosos, a interpretação escapa das pregas vocais, dos ajustes do trato vocal, dos pulmões, da audição e penetra em outras instâncias, infiltra a alma, o pensamento, os sentimentos, erica o corpo todo. Portanto, não há impertinência em se pensar que o intérprete não canta uma música qualquer. Ele escolhe, ou, em outros termos, ele é escolhido pela canção que convulsiona sua subjetividade.

Essas considerações iniciais sublinham a discussão que é o foco deste artigo e que pode ser representada por duas questões, basicamente: O que é ser um intérprete da canção? Quais caminhos percorre até atingir a interpretação?

Por que Titane?

O tema da interpretação é atravessado também pela performance, pelo instante singular de dar vida ou (re)viver a canção em cena, publicamente, já que o contato matricial ou a primeira leitura do tema foi feita pelo próprio autor. E aqui nos propomos a identificar e descrever os aspectos que participam da construção interpretativa de Titane para “Tiro de Misericórdia”, da dupla João Bosco e Aldir Blanc a partir de estudo exploratório descritivo.⁵

A escolha de Titane (Ana Íris) como personagem deste artigo diz respeito à forma como ela inventa sua arte e constrói seu trabalho a partir do corpo, tendo a cultura popular – especialmente o Congado⁶ mineiro – como pilar e suporte de suas

⁵ A pesquisa teve o aceite da entrevistada por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

⁶ “O Congado é uma manifestação religiosa afro-brasileira, em sua especificidade mineira, fruto do sincretismo entre o catolicismo europeu e expressões da religiosidade africana, sobretudo de origem bantu, resultante da imposição cultural sofrida pelos negros durante a escravidão, no interior das irmandades religiosas. Sua música representa igualmente uma síntese do impacto de uma cultura sobre SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

criações. Sua abordagem não é comum aos cantores de música popular brasileira. Cantora e dançarina, ex-aluna do coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (atualmente trabalhando com Irene Zivianni, também discípula de Vianna) e com uma parceria longeva com o teatrólogo João das Neves, Titane se dedica há mais de 25 anos a um repertório que explora o cancionário popular brasileiro ligado à raiz cultural de Minas Gerais. A vivência e envolvimento com a dança e o teatro lhe garantem um lugar diferenciado no fazer musical. Sua identidade interpretativa dá-se por uma combinação tênue entre voz, corpo e emoção, permitindo de forma original, que a intérprete ilumine os personagens da canção projetando-os em novos corpos e vozes a partir do seu próprio corpo.

Nas palavras de seu diretor Das Neves:

[...] Além da excepcional qualidade musical da intérprete, já nos chamara a atenção, em espetáculo assistido anteriormente, sua forte presença cênica. Estávamos ali, não apenas diante de uma voz. Impossível cerrar os olhos, como frequentemente sucedia e sucede, para me concentrar apenas no som. O corpo de Titane ‘cantava’, em perfeita harmonia com sua bela voz, remetendo-me, homem de teatro que sou, às raízes do teatro ocidental fincadas na Grécia dos grandes poetas trágicos e cômicos que até hoje veneramos.⁷

Duas foram as fontes de dados para a discussão que se pretendeu instaurar: uma entrevista realizada via e-mail com Titane e a gravação⁸, ao vivo, da canção “Tiro de Misericórdia”, disponível no YouTube, que fez parte do DVD *Titane e o Campo das Vertentes*.

Para a entrevista, foi utilizado um roteiro-guia de quatro perguntas fundamentais que visavam provocar uma declaração sobre: a) o porquê da escolha desta obra; b) o pensamento e modo de interpretação utilizados; c) a avaliação sobre o lugar do intérprete na canção e d) a relação corpo/voz/emoção na interpretação.

a outra, através do qual transcrições e ressignificações se processaram juntamente como estratégias de resistência para a preservação de elementos e significados fundamentais” (LUCAS, 2006, p.75).

⁷ Trecho extraído do livro *Titane e o Campo das Vertentes*, p. 15.

⁸ A interpretação de Titane está disponível no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=wgtAHyNjg_E.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

O material obtido pela entrevista foi organizado e analisado por grupos de conteúdos posteriormente identificados, tendo a metodologia de Minayo⁹ (2010) como referência.

“Tiro de Misericórdia” narra a tragédia urbana e a violência da cidade do Rio de Janeiro nos morros da capital carioca e toda uma cultura com acento afrodescendente como cenário. A canção pertence à trilogia escrita pela dupla Bosco-Blanc na década de 1970, composta também por “Gênesis” e “Ronco da Cuíca”. Juntas, criam, inspiradas na cosmologia cristã, três crônicas urbanas que narram a luta pela sobrevivência do menino pobre “*reizinho nagô*” no contexto das adversidades dos que vivem a realidade das favelas, dos becos, dos sertões do Brasil, do povo afrodescendente. Cruz (2018) afirmou que a obra é uma analogia da cidade e dos cidadãos inviabilizados – simbólica e socialmente – onde o personagem já tem seu destino traçado em “Gênesis” pelo mensageiro da mitologia iorubana, Exú, a fome como sina em “Ronco da Cuíca” e a consumação do anti-herói assassinado pelo tráfico em “Tiro de Misericórdia”.

A sedução da canção

Na entrevista realizada, a artista aponta que os caminhos da canção, as possibilidades de interpretação, são perseguidas obedecendo o conceito de *corporeidade* discutido por Aleixo (2002), que toma a voz como uma extensa continuidade do corpo (ossatura, vísceras, músculos, espaços, memória, afetividade, sentidos etc.), o que redimensiona as teias que se estabelecem na sua criação. Ou seja, são *gestus*, na concepção brechtiniana (GASPAR NETO, 2009): movimentos corporais e faciais, entonações, acentos, variações, ritmos, quebras – e a relação destas expressões com o meio que dão formas a personagens, figuras do cotidiano que falam pela canção.

Em artigo da área da Fonoaudiologia que discutiu o papel do alongamento, aquecimento e desaquecimento vocal, Mello e Andrada e Silva (2008) mostram, do ponto de vista biomecânico, como as estruturas esquelético-musculares do corpo

⁹ O método dedica-se a análise de discurso a partir das informações coletadas, contextualizando o material de pesquisa e auxiliando na reinterpretação dos dados.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

influem sobre um melhor desempenho, saúde e longevidade vocal e que abordar corpo-voz como uma estrutura única é tratar de uma condição inequivocamente inseparável.

Considera-se que o comportamento vocal depende de como o indivíduo percebe o próprio corpo, durante a emissão de um som, e de que modo esta percepção pode acionar os aspectos físicos e psíquicos. Por conseguinte, esta visão psicocorporal pode revelar que o estado emocional alterado interfere na flexibilidade tônica do cantor. Por exemplo: na coordenação pneumofonoarticulatória, na postura, no ataque vocal, no controle da ressonância, na projeção da voz, na expressividade, na adequação da ênfase e curva melódica. Esta flexibilidade tônica é necessária para a emissão vocal equilibrada, em suas diversas demandas interpretativas. Isso pode constituir numa nova proposta de desenvolvimento vocal (p. 554).

Titane explica que a escolha da canção “Tiro de Misericórdia” aconteceu, em primeira instância, porque ela foi *seduzida* pela música. Aqui vem à cena as palavras de Backes (2010) sobre a importância da escuta e do pensamento do intérprete acerca daquilo que canta, condição para seu canto ser uma verdadeira epifania (p. 73), manifestação única, inspiradora e inspirada. Ela explica três motivos desta sedução.

O primeiro, por causa das possibilidades de variação de articulação rítmica que me apareceram desde a primeira audição. Diferentes levadas de samba, de capoeira. A escolha de células rítmicas, o encadeamento delas é a primeira coisa que ocupa minha atenção. Logo, fica evidente que existe um discurso ‘dramático’ na construção deste encadeamento. A letra se esclarece pra mim em um segundo momento. É como se minha sensibilidade precisasse ser tomada pela música para depois observar o texto. Se a música não me pega, pode ser que eu nunca venha a saber do que a letra trata (TITANE).

Interessante pensar que a melodia e a prosódia do texto (que embalam as palavras), “tocam” a escuta de Titane, no sentido de conduzi-la a um encadeamento de cenas “dramáticas”, como ela considerou. Aqui, a canção é um *texto* ou um *discurso*, como ela também considerou.

Mas, segundo a artista, como um outro motivo, as palavras também devem *soar*.

A palavra que soa é a que sai do papel ou do silêncio do corpo e salta pela boca da pessoa, do cantor. Cada sílaba - com o som da vogal e o ruído da consoante - tem uma cor, um timbre, um peso, uma abertura ou um fechamento de som, um grau de tensão ou repouso. A gama de significados e significantes a cada sílaba, a combinação de consoantes e vogais que apontam e/ou propõem direções, composições rítmicas, ruídos, dinâmicas, acentos. Tudo isso faz a música. Acredito que estas propriedades - coloridos, tensões - é que carregam os sentidos, os significados das palavras. É como se houvesse

uma correspondência precisa entre o estado de alma do ser humano (do cantor, do ouvinte) e estas cores e tensões digamos, fonéticas.

Cabe aqui citar o estudo de Gelamo (2016) que investigou quatro diferentes interpretações para a canção “Na Batucada da Vida” (Ary Barroso e Luiz Peixoto), a partir de um estudo que traçou um diálogo entre interpretação e Linguística. Segundo sua pesquisa, o sujeito intérprete faz um pacto com a linguagem trazendo para o cantar entonações e inflexões que delineiam a organização prosódica do texto colorindo a canção com efeitos de sentido pretendidos para a interpretação¹⁰.

As palavras devem evocar imagens, lembranças e conteúdos singulares e culturais próprios, instaurando uma história entre o cantor e a canção, o que permite que ele se faça coautor daquela trama. Na interpretação de “Tiro de Misericórdia”, Titane não se fixa a uma única voz ou recurso vocal para apresentar o texto da canção, investigando o sentido e a emoção das palavras com liberdade, o que lhe garante uma marca, uma certa coautoria da obra.

Machado (2010) afirmou que a voz de um intérprete, mais propriamente o seu timbre, estabelece de antemão, uma janela de significados e imagens para desnudar a canção. A partir daí o casamento entre interlocutor e objeto (a própria canção), dar-se-á pelas habilidades e aventuras do cantor em desnudar o que ainda não foi revelado, por vezes, sequer identificado pelo próprio compositor.

E aqui, é pertinente destacar alguns valores do medievalista Zumthor (2018), ao qual intitula de “teses”, ao refletir sobre a voz poética que ocupa o lugar do simbólico. Segundo ele, a voz é “inobjetivável” e costura o seu território a partir da tríade: sujeito – objeto – outro. É na percepção desta que se inaugura – ou revisita-se – a relação de alteridade. Para ele, “a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo” (p.77).

Voltemos à dissertação de Backes (2010) e ao pensamento de Enrique Pardo em que este discute o termo “autoridade” como sendo o “comando do autor no texto

¹⁰ A análise foi feita a partir da frase entonacional, em que tanto as informações sintático-semânticas quanto velocidade de fala e estilo são levados em consideração.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

que direciona a emoção e as ações no sentido de ilustrá-las”. Segundo ele, a voz deve percorrer o caminho oposto a uma certa “moralidade” do texto para que encontre janelas abertas para uma autoria a partir da escuta do intérprete e assim ceder espaço para “surgirem outras vozes” (p. 74).

É na exploração de seu timbre passando por registros graves e agudos, ásperos, suaves, guturais, ruidosos, as dinâmicas que oscilam a intensidade da canção de pianíssimo a fortíssimo, os silêncios, a aspiração de ar como recurso sonoro e outros que Titane cria novos territórios vocais e passa a assinar, como diria Backes (2010), “uma outra escritura que é a da cena” (p. 75). Tudo precedido por ações corporais, pequenos movimentos que se desenham - do olhar fixo que enxerga e descreve as imagens da canção até gestos precisos, geométricos onde ela encarna as múltiplas vozes da canção. O corpo guiando os passos para tornar-se audível, para transformar-se em voz, a partir do texto e seus sentidos.

Minhas interpretações são uma eterna projeção de meus movimentos internos e minha relação com o espaço onde estou naquele instante. Sinto que preparo o corpo para atender às necessidades da canção que deve atravessá-lo, e me utilizar dele para me projetar. (TITANE)

Portanto, cores e tensões que não se apertam aos sons produzidos, mas, também, se grudam à melodia, à prosódia que os embrulha e que abre à possibilidade de diferentes sentidos (GELAMO, 2006, p. 21).

E, como terceiro motivo para a escolha da canção, ela diz:

o que considero o mais mágico, o caráter da composição, cheio de estados psicológicos (de uma psicologia coletiva) que, acredito, nascem da grande imersão dos autores em uma cultura complexa, de fundamentos antigos, que a sensibilidade deles apreendeu de maneira incomum. Cada trecho, cada grupo de palavras vem carregado de relatos, pontos de vista, apontamentos sobre indivíduos, relações sociais, objetivas, imediatas ou ancestrais. É a cultura brasileira dentro da qual nasci. Por isto me diz respeito e eu, por um impulso tão interno quanto mágico, até ‘sem perceber’, elaboro e canto.

E aqui, Titane nos traz o próprio sentido da canção popular – aquele que estabelece uma comunicação (e por ela é atravessado) com a fala e a identidade do povo de um lugar, o sentido de dar voz a uma gente, a canção que conta sobre uma determinada cultura e modifica-se, tornando-se imprevisível. A isto, Paul Zumthor chamou de *movência*, conceito que traduz o potencial recriador, as variações da poesia

a partir de sua memória; a poesia feito rocha moldada e acumulada de tempo, de camadas de memória. Complementarmente, Lopes (2007) afirmou que o texto é o elemento primordial da canção, garantindo-lhe a linguagem.

Então (a canção) ela fala. Fala do momento e como o momento fala. Em formas diversas, em linguagens renovadas, sabe se expor, criticar e criticar-se. Do povo, usa as linguagens todas e o espírito: os motes os ditos, as expressões, as gírias, as citações, a expressão da vontade, os desejos, os sonhos, as decepções, mas como quem não se leva muito a sério. Fala como fala o povo. É por ela que o povo fala. É nela que a fala do povo – pensamento e forma – se mostra, é registrada preservada e se transforma. É nela que os sons étnicos da língua encontram ressonância, espaço de acomodação e modo de existência. É, tanto quanto a fala que utiliza, reveladora da identidade e do caráter do povo.
[...]

Todo o percurso que a palavra descreveu – e continua descrevendo – no falar do nosso povo, com seu discurso aparente e os significados embutidos nos discursos por trás do discurso, está registrado nas canções. Elementos históricos, teóricos, técnicos e práticos que estruturam a concepção e a estética da canção, constituindo seus procedimentos e convenções, são fundamentos básicos para a criação e a recriação, na interpretação, em perspectivas contemporâneas.

E o que está ‘embutido’ no discurso, parafraseando Lopes (2007), ou aquilo que se sobrepõe a ele, está carregado de memória, como se fosse a nascente do rio. Neste sentido, voltamos à protagonista deste artigo para dizer que: é a partir deste lugar, do recordar¹¹ - palavra que descende do latim *re-cordis* e significa - voltar a passar pelo coração, ou seja, a casa da memória - que Titane canta e anima os seus movimentos, convocando o seu corpo e produzindo seu canto emocionado. E aqui, faz-se necessário retomar as suas origens e sua íntima relação com o congado mineiro, onde as tradições - de dança, de canto, dos tambores - é, antes de tudo, sentida, vivenciada, trazida para o corpo, despertada no corpo. Alexandre (2009, p. 106) em artigo sobre como os corpos negros são representados na performance, fez uma análise de manifestações culturais do Brasil (Congado mineiro, entre eles) e Cuba.

Nesses momentos, os corpos dos congadeiros em procissão se convertem em um corpo de memória, sua significância é mais abrangente, representam muito mais que o corpo físico em performance, pois, no momento em que se processa e se vive o ritual, os corpos permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço-físico-corporal e passam a integrar a dimensão espaço-memória-corporal. (...) No momento de vivência do ritual, a dimensão espacial, corporal e mnemônica é rompida e o que se presencia é uma integração. Como propõe Ricoeur, o ato de habitar é

¹¹ *Recor* - lembrar-se, trazer à mente; *re-* de novo; *cor*, coração. *Re-cordis*: trazer novamente ao coração. SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

estabelecido por meio da construção de um momento único e podemos vivenciar uma escritura que além de performática, corpórea e litúrgica no tempo e no espaço, inscreve-se a oralitura¹², possibilitando o surgimento de uma tessitura de memória pessoal e coletiva de uma diáspora negra, que se converte em um repertório enunciador de um discurso de integração corporal, social e comunitária.

Quando Titane diz na entrevista que se sente como a um “espírito encarnado” é possível recorrermos à ideia de emoção trazida pelo psicanalista junguiano inglês James Hillman (1991) em que se trata de “visitação de exterioridades”, ou de “provocações da cultura”, inquietações de um universo simbólico que captura a cada um.

[...] possuímos as experiências antes mesmo de sentirmos através delas ou que saibamos o que elas querem. Propriedade privada, propriedade, é o nosso caminho da vida. Se estivéssemos no Haiti, estabelecidos na costa de Groenlândia, acima do rio Níger, ou na Grécia antiga, uma apreensão emocional seria vista como uma visitação de exterioridades. Um humor que desce, uma paixão bate, um impulso cresce, e não os deixaríamos ir. Estes seriam imaginados como ‘presentes’ do espírito – ou de quem? – Mas não meus. E eles seriam tratados com o respeito devido a hóspedes, em vez de com a hostilidade de quem tenta livrar-se de invasores por tranquilizantes, mandamentos morais, ou exorcizações emocionais.

A possibilidade de enveredar pelo universo psicológico de tipos e personagens que se apresentam no enredo de “Tiro de Misericórdia” também foi sublinhada por Titane como um dos motivos para a escolha da música, necessidade inicial e primordial do intérprete para que se envolva com a canção e, através dela, abrir novas janelas, convidando a plateia a pequenos sonhos.

Considerações Finais

Pensar e discutir a figura do intérprete é observar, compreender, investigar as suas escolhas e a partir daí acompanhar e aprender como se dá o fluxo da canção

¹² Conceito proposto por Leda Maria Martins (2002), no qual se trabalha a visão da literatura afrodescendente no Brasil, entre outras formas de cultura, que considera não só a produção escrita como também as manifestações cunhadas a partir da oralidade. Segundo as palavras da autora: “A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litora, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas.”

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

em seu instrumento - seu próprio corpo/voz. E aqui, fazemos uma observação e distinção nada aleatória a esta grafia: corpo-voz. Apesar de algumas pesquisas nacionais voltadas ao canto popular darem destaque ao tema, ainda há uma equivocada separação e compreensão sobre o fenômeno da voz, visto de forma compartimentada. Procuramos discutir neste artigo de que forma a canção eleita pelo intérprete descortina um universo de poéticas ao qual este arriscará seus voos partindo da(s) voz(es) apresentada(s) nos versos, sons, pulso e rítmica constituindo também uma dimensão política do sujeito e a obra. Para ele, a leitura dessa composição tem o corpo como plataforma e (re)pouso numa relação alquímica de movimentos, gestos, saberes culturais que, por fim, darão espaço à projeção do som, da voz, propriamente dita, criando significados. A canção é redimensionada numa escuta assessorada e construída por um pensamento sobre a composição, uma opinião acerca daquilo que se pretende comunicar, cantar. Nesse sentido, falamos de alguém que cria versões, desobediente, toma riscos, alguém capaz de subverter a lógica da canção, pervertendo-a, abrindo caminhos para investigarmos o avesso, o inverso, o complemento, a extensão da composição. Alguém capaz de se deixar tomar por uma verdade tão incontestável que seduz e conduz o outro, criando uma marca. O intérprete também capaz de se deixar visitar pelas “exterioridades”, como afirmava o psicanalista James HILLMAN (1991) quando trata de emoção como estados fugazes, algo que nos absorve de fora para dentro, o que nos leva a sublinhar a indissociável tríade corpo-voz-emoção, ou a dupla corpo-emoção, na construção e conquista de novos territórios vocais, partitura imprescindível no ofício do intérprete da canção.

Referências

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator. *Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP*. Campinas, v. 6, n. 1, p. 1-7, 2002.

ALEXANDRE, Marcos Antonio. Formas de representação do corpo negro em performance. *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*. Salvador, v. 12, n. 12, p. 104-114, 2009.

ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Expressividade no canto. In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (org.). *Expressividade, da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, p.91-104.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. *Tipologia da voz no samba carioca*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Fonoaudiologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

AZEVEDO, Francisco. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 3ª edição atualizada e revista. São Paulo: Ideias afins/Thesaurus, 2016. 640 p.

BACKES, Laura Beatriz. *Voz e Emoção: Provocações a partir de Alfred Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CRUZ, Adelcio de Sousa. Afro brasilidade urbana: poética da diáspora em performance. *Literafro – O Portal de Literatura Afro-Brasileira – Faculdade de Letras UFMG*. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoAdelcio1AfrobrasilidadeUrbana.pdf>> Acesso em: 06 jun. 2018.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta – Periódicos USP*. São Paulo, v. 9, p. 255-267, 2009.

FONSECA, Ísis Borges Belchior da. A oratória epidítica na grécia antiga: O Evágoras de Isócrates. *Letras Clássicas*. São Paulo, n.4, p.51-61, 2000.

GAERTNER, Leandro; PEREIRA, Ana Paula. O Que O Texto Musical Tem a Nos Dizer? Reflexões a Partir Do Processo Inferencial. *Música Hodie*. São Paulo, v.9, n. 2, p. 25-45, 2009.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. *Revista Científica – FAP*. Curitiba, v.4, n.1, p.1-15, 2009.

GELAMO, Renata Pelloso. Organização prosódica e efeitos de sentido em quatro diferentes interpretações de “Na Batucada da Vida”. *Música popular em Revista*. Campinas, ano 4, v. 2, p. 31-55, 2016.

GELAMO, Renata Pelloso. *Organização prosódica e interpretação de canções: a frase entonacional em quatro diferentes interpretações de Na Batucada da Vida*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC -SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

HILLMAN, James. *Emotion – a comprehensive phenomenology of theories and their meanings for therapy*. 2ª edição. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991. Prefácio.

LOPES, Sara. Do canto popular e da fala poética. *Sala Preta – Periódicos USP*. São Paulo, v. 7, p. 19-24, 2007.

LUCAS, Glaura. Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do Congado Mineiro. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubens. *Caixeta de Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MACHADO, Regina. *A voz na Canção Popular Brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista*. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. 114p.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PósLit, 2002. p. 69-92.

MELLO, Ênio Lopes; FERREIRA, Leslie Piccolotto; PACHECO, Natalia Fonseca; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção. Expressividade na opinião de cantores líricos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p.152-158, 2013.

MELLO, Ênio Lopes; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer? *Revista CEFAC*. São Paulo, v. 10, n.4, p. 548-556, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 29ª edição. São Paulo: Vozes, 2010. 80p.

RIOM, Charlotte Caroline. Roland Barthes: A música como linguagem do corpo - *Anais do Sefim*. v.3, n.3, p. 271-282, 2017.

SOBREIRA, Silvia. Desafinação vocal: compreendendo o fenômeno. *Revista da ABEM*. Londrina, v.24, n.36, p. 130-146, 2016.

TRAGTENBERG, Lucila. Performance vocal: expressão e interpretação. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, p. 41-46, 2007.

TRAGTENBERG, Lucila Romano. *Processos de Criação em Interpretação Vocal em Rede*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 112p.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. A construção interpretativa na canção popular: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.