

**O espaço como fronteira transitável pelo som:  
pistas metodológicas para uma abordagem do eco na canção midiática de acústico**

*The space as a frontier passable by the sound:  
methodological clues for approaching echo in the acoustic media song*

William David VIEIRA<sup>1</sup>

## **Resumo**

Utilizado sobretudo em produções musicais acústicas, como possibilidade exploratória de transição do som no espaço, o eco define uma série de organizações dentro de estruturas engendradas pelas canções midiáticas dessa natureza (supostamente “menos elaboradas”). Abordando o eco como um dispositivo de sentidos na música, mapeamos duas pistas metodológicas para circunscrevê-lo: a existência de uma dimensão espacial atravessada pelo som e a ação convocatória de uma estética específica para canções acústicas. Como estratégia posta em funcionamento para traçar convenções de *experienciação* dessas canções, o eco reconfigura a própria dimensão espacial na qual se materializa, fazendo com que este espaço seja permeável e transitável também por nós ao consumirmos a canção (quando entramos em um processo *experiential*).

**Palavras-chave:** Acústico. Eco. Espaço. Canção midiática.

## **Abstract**

Used primarily in acoustic musical productions, as a possibility to explore the transition of sound in space, the echo defines a series of organizations within structures engendered by media songs of this nature (supposedly “less elaborate”). Approaching the echo as a sensory device in music, we map out two methodological clues to circumscribe it: the existence of a spatial dimension traversed by sound and the call to action from a specific aesthetic for acoustic songs. As a strategy put in place to draw conventions about the *experiencing* of these songs, the echo reconfigures the very spatial dimension in which it materializes, making this space permeable and passable for us as we consume the song (when we enter an *experiential* process).

**Keywords:** Acoustic. Echo. Space. Media song.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP). Integrante do Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (UFOP/CNPq). E-mail: williamdavidvieira@gmail.com

## Introdução

Pensar artifícios e estratégias de composição das canções midiáticas e suas modulações na indústria fonográfica requer uma série de articulações em torno de suas formas de organização. Diferentemente das gravações de estúdio, shows ou *live performances* televisivas, por exemplo, que chegam a explorar possíveis zonas de conforto para artistas acomodados em frentes de produção delimitadas por marcos fronteiriços (entre artista, público, técnicos e espaço) aparentemente controlados, quase laboratoriais, as versões acústicas, ainda que por vezes “semicontroladas” (como testes feitos em ambientes pré-selecionados), revelam outros elementos a serem trabalhados – considerados “novos”, a depender de uma exploração do habitat a ser conquistado – e por isso parecem ser “menos elaboradas” ou improvisadas, inesperadas. Aqui, trabalhamos a possibilidade de circunscrever o eco encontrado em produções acústicas por meio de pistas metodológicas que ele nos permite recolher e traçar.

Antes, ressaltamos que nem todas as canções midiáticas de acústico utilizam o eco, mas, quando este é explorado, sua ação se dá principalmente nessas produções, além de usos por vezes não elaborados em shows de arena ou de estúdio – em canções de acústico ou não –, entre outros. Nesses últimos casos, o eco é recorrente por parâmetros de som e volume dos microfones e autofalantes, porém, ao mesmo tempo, só é possível pelo espaço. Da mesma forma, o eco faz com que o espaço assuma um caráter de fronteira transitável pelo som emitido. Entretanto, traçamos nossa análise a partir de dois casos de canções midiáticas de acústico da banda alemã AnnenMayKantereit. São eles: um *cover* da música *Roxanne*<sup>2</sup> (originalmente lançada em 1978, pela banda The Police), executado numa construção em ruínas, com parceria do grupo também alemão Milky Chance; e a música *I Am Easy*<sup>3</sup>, apresentada de improviso<sup>4</sup> na porta de um bar da rua Zülpicher, na cidade de Colônia, na Alemanha.

---

<sup>2</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VI4ssGtfdxw>.

<sup>3</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-GZAogZRGA>.

<sup>4</sup> Nesta versão, a banda executou a música apenas com a voz do cantor Henning May (vocalista da banda) e com o auxílio de um violão e um *cajón*. O grupo alemão é famoso por apresentar canções de improviso nas ruas do país europeu.

Nos dois casos, são espaços comuns, abertos e supostamente não preparados tecnicamente para execuções musicais, como um estúdio de gravação. Acreditamos que, no caso dos shows, para espetáculos acústicos ou não, há outros elementos em questão e outros caminhos metodológicos a serem traçados<sup>5</sup>.

Igualmente, outras abordagens metodológicas podem ser feitas nas canções aqui analisadas, mas optamos pela exploração de dois pontos específicos. Primeiramente, a face do eco como dimensão espacial audível (o eco assume uma performance de espaço que se materializa de forma a fazer o próprio ambiente se tornar audível). Segundamente, a ação convocatória feita pelo eco no sentido de trazer uma estética de comunicação possível e específica para canções em acústico. Essas pistas metodológicas nos permitem estabelecer parâmetros de compreensão do eco e da canção midiática de acústico por meio das fissuras, dos ganhos e outras reconfigurações dos arranjos sonoros (de instrumentos musicais e dos vocais) quando estes se defrontam com o espaço e fazem justamente o eco transitar por ele (como consequência da concepção geográfica desse mesmo espaço, a fornecer uma ambiência própria para o acústico).

## **A interface espacial audível pela perspectiva do eco**

Medido, entre outras funções, por uma frente discursiva do simples e não tecnologicamente trabalhado – mas ainda pensado como concepção –, o som acústico é um elemento de caráter aberto que nos permite tatear atributos que o compõem por uma roupagem da ordem do “novo” de que falamos: a voz. Única em cada situação, a voz e

---

<sup>5</sup> Como exemplo, podemos trazer a apresentação da música *Maybe Tomorrow*, da banda Stereophonics. A canção faz parte do álbum *Live from Dakota*, lançado em 2006, que reúne apresentações do grupo britânico em shows variados da turnê promovida um ano antes (a banda gravou vários shows e, em seguida, selecionou a melhor apresentação de cada música, num total de vinte faixas formando dois discos compilados). Esta versão da canção se tornou conhecida por conta do vocal de Kelly Jones e das vozes do público, ambos acompanhados de eco pelo espaço de arena onde foi realizado o espetáculo que teve selecionada *Maybe Tomorrow*. Mesmo na versão remasterizada para estúdio, a canção permaneceu com os ecos de origem, o que se tornou sua forte marca. Como elementos distintos dos demais vídeos analisados neste artigo, podemos destacar, de antemão, as vozes do público e a utilização de microfones e amplificadores de áudio acoplados a instrumentos e caixas de som – estes últimos, que não ocorrem nas apresentações em acústico da banda AnnenMayKantereit, posto que descaracterizam por completo a noção de acústico; no cover de *Roxanne*, há apenas a inserção de um amplificador, ligado ao baixo elétrico e que não interfere no som natural dos demais atributos sonoros da canção (o vocal, a harmônica, o violão, a bateria acústica, o *cajón* e as palmas). O vídeo do grupo Stereophonics está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_aLbagloMk](https://www.youtube.com/watch?v=h_aLbagloMk).

suas modalidades de produção, pouco dependentes de aparatos sonoros e tecnologias nesses casos (no acústico), figura como um instituto à parte ou incrementador nesse tipo de espetáculo por conta de sua capacidade de arregimentar sentidos e fruições ao portar-se como uma nova técnica, uma nova sonoridade, um novo *instrumento*. Entretanto, de que maneira seria possível esboçar *comunicacionalmente* um rompante do eco pela voz senão por seu diálogo com a interface espacial que o envolve?

Para princípio de conversa e a fim de nos situarmos melhor naquilo que pode ser entendido como eco, se recorrermos aos dicionários, teremos que eco é uma repetição de sinais de áudio ou vídeo ou uma repetição de sons, sendo estes assim caracterizados devido a uma reflexão de ondas. Este fenômeno físico em que se traduz o eco apenas descreve uma equação na qual as variáveis-chave são o espaço e a voz, tendo como força motriz a projeção da voz pelo ambiente que a circunda. Por outro lado, pensando mais exatamente no campo musical, a reação estética que forma o eco vai além dessa mistura entre espaço e voz. É, não à toa, uma combinação entre ambos, contudo, que suplanta essa categoria ao revelar outros elementos e o uso proposital destes em função de um processo comunicacional no qual há estéticas, experiências e significações em jogo.

Para tanto, podemos retirar, da cultura midiática, onde há usos recorrentes de tal fenômeno, exemplos desse processo comunicacional que estabelece o diálogo *eco – voz* em estéticas e experiências possíveis por meio dessa interface. Neste trabalho, optamos pelas duas canções apresentadas anteriormente. Para uma noção maior do espaço e de como perscrutá-lo, utilizamos os vídeos musicais do *cover* de *Roxanne* e de uma versão de *I Am Easy*, no sentido de, não apenas pelo som, mas também por uma ideia de visualidade, descrever melhor os envoltórios do eco e da voz, bem como suas tessituras, que atravessam a barreira da imagem. Isso porque, no eco, sob a égide do som que triunfa pelas noções de um espaço aberto, ermo, profundo, vazio e potente, o qual faz amplificar a voz ou qualquer sonoridade que com ele se depara, imprimem-se dispositivos palpáveis do espaço – graças à capacidade de ver o espaço e *ver* e ouvir o som percorrê-lo, ou ainda que de um modo imaginativo imperando como único recurso sobre essa visualidade (sem o poder da visão; na ausência de um vídeo, por exemplo).

Nesse ponto, a filmagem de *Roxanne* pode ser interessante para pensarmos a canção e o eco. O espaço em que a música é executada encontra-se em ruínas. Pedacos

de concreto espalhados pelo chão, semiparedes e demais estruturas quebradas transformam essas ruínas em um elemento rústico, levado também ao próprio eco e à canção, que adquirem essa rudeza. Isso, mais uma vez, pela conjuntura do espaço utilizado como fronteira transitável pelo som – o espaço que promove o eco ou o espaço no qual o eco se materializa. Para alcançar esse objetivo, de se entregar à fruição e propor uma fruição pelo eco, as bandas Milky Chance e AnnenMayKantereit, responsáveis pela versão da música, optaram por ocupar um espaço vazio de uma construção que se assemelha a uma casa em ruínas. Entre os dois grupos, o segundo tem tradição de gravar em locais com essa configuração. Como efeitos possíveis, as bandas exploram dois artifícios: a voz rouca e grave do vocalista Henning May (do segundo grupo), em contraste com o vocal estridente e anasalado de Clemens Rehbein (do primeiro grupo); e a posição destes e dos demais musicistas em um cômodo cercado por outros ambientes também mais vazios, amplos e abertos.

Por essa escolha, estabelece-se um jogo de contato no qual a sedução pela voz que inunda o espaço atua como elemento de síntese do próprio espaço. Nessa aritmética, a presença do espaço é contemplada pela voz e vice-versa. Recorrendo ao que nos alerta Gumbrecht (2010, p. 9) sobre essa possibilidade de relação, temos que a noção de produção de presença se dá por uma percepção estética – advinda dos sujeitos – afetada pelos objetos ou por atributos como o espaço – que se configura como uma interface ou um *sensível* (BADIOU, 2017; RANCIÈRE, 2005) que faz partilhar algo e se dá a ser partilhado. Portanto, pela ótica *gumbrechtiana*, a relação *espacial* que estabelecemos com o mundo e com os objetos do mundo estabelece a presença e faz emergir, diante de uma possível contemplação requerida pela dimensão espacial, um ato de estar e uma consciência referente a esse estar (*experienciar* algo e ser capaz de se ver nesta condição de sujeito envolvido em fruições, em *experienciações*).

Em *Roxanne*, isso é notado já em momentos iniciais, nos primeiros versos da música, quando a voz de Henning parece triplicar ao longo do espaço. Ou ainda, pela visualidade: de pontos de vista mais sinestésicos, quando o cômodo vago e pouco iluminado atrás de Henning e Clemens faz com que o espaço seja infinitamente maior por conta da escuridão que o habita (como mostrado no vídeo de 0:36 a 0:42seg); ou quando as paredes quebradas e pedras jogadas ao chão parecem ter sido implodidas pelas vozes impostadas dos artistas. Do mesmo modo, em *I Am Easy*, tal relação ocorre

quando a voz de Henning percorre dois caminhos possíveis para se tornar o eco no espaço que delimita esses caminhos: de um lado, a imensidão da profundidade da rua, tomada por carros estacionados e prédios que se desfocam ao fundo do vídeo (como se pode ver ao longo da filmagem); de outro, o galpão quase vazio e também sem luz (realçando a profundidade) no qual se aloja o bar em cuja porta a banda se encontra, executando a canção.

Nas duas músicas, isso também acontece quando um silêncio se faz erigir no espaço. Em *Roxanne*, quando os musicistas fazem pequenas pausas mais alongadas entre um verso e outro (ver 1:07min do vídeo) e o eco se torna mais arrastado; em *I Am Easy*, além de rápidas pausas (ver 2:40min do vídeo), quando o movimento de carros e pessoas na rua se torna quase nulo e inaudível, o que faz com que o eco seja potencializado (o que se pode notar na sequência da filmagem). Em meio a isso, em atenção às pausas das duas músicas, com o esvanecimento gradual (uma espécie de *fade-out*) de elementos musicais ou do som da voz, o fim anunciado e palatável do eco atua como o anúncio do silêncio – sem este, não há possibilidade de eco ou potência dele. Logo, uma ação imperativa do silêncio (ou do som, entendendo o silêncio como um atributo de tal natureza) é fazer com que haja base para o eco e, conseqüentemente, para a voz. O silêncio, possibilitado também pela noção de espaço que o envolve e, paradoxalmente, avoluma-o, é presença, é interface para partilha, é um *sensível* para contemplação.

Portanto, para fins de elucidação da primeira pista metodológica que abordamos, ressaltamos que o eco é essencial às canções a partir do momento em que ele é a materialização das fronteiras transitadas pelo som no espaço, dá-se a ver pelo vídeo e a se dá a mapear pelo conjunto de sons emitidos nas músicas. O eco assume uma performance de espaço que se materializa de forma a fazer este espaço se tornar audível. A voz que, por sua vez, contorna o espaço e, ao mesmo tempo, é capaz de transgredir as limitações deste, dá o tom de uma performance em que há como convite – como vimos há pouco em Gumbrecht (2010) – uma percepção estética, posto que esta, em virtude de “[...] se delongar com o aparecimento de coisas e situações, adquire uma consciência específica de presença, oferecendo àqueles que se renderam a ela, tempo para o momento de suas vidas” (SEEL, 2014, p. 26-27; grifo nosso). Assim, o tempo de fruição das canções é tempo de *experienciação* de nossas próprias vidas quando nos

posicionamos diante delas. E dessa maneira, apreendemos a própria experiência: na presença do espaço, da voz, do silêncio e do eco diante de nós e também de nossa presença aberta, disposta diante desses elementos.

Na mesma medida, está aí a concepção de consciência de estar para Gumbrecht (2010) – a consciência da contemplação diante do objeto que se faz presente. A experiência é evocada por essa consciência, a ser sentida diante da materialização do eco no uso da profundidade ou do silêncio como dimensão animada do espaço – uma dimensão performática do estúdio (circunstância variante de espaço), que o coloca como figura animada e lhe dá vida. Ou então, faz desse espaço (um palco para a banda) uma personificação e assim também lhe atribui vida, mas sem necessariamente *antropomorfizá-lo* ou retirá-lo de sua condição de objeto, de interface, fazendo-o, em contrapartida, ser ouvido tal como é: uma estética integrante da canção.

De um lado, em *Roxanne*, temos um espaço em ruínas, cuja construção está a se despedaçar. De outro, em *I Am Easy*, o espaço aberto da rua – e, por isso, aberto a ruídos e aparentemente sem controle (o caráter de conquista sobre as canções acústicas, ao qual nos referimos na Introdução). Em ambos os espaços, temos, nesse caminhar, intervenções na música ou em tensão com uma definição de música, como lembra Trotta (2019, p. 4). O autor destaca que esses aspectos, como o ruído, são, por meio de distinções geralmente obscuras, aplicados a experiências sonoras tidas como “desorganizadas”<sup>6</sup> – uma denominação que faz entender a “organização”, nessa mesma cealeuma, “como uma forma de controle, adicionando uma ‘ordem’ ao universo sonoro e, conseqüentemente, controlando comportamentos, pensamentos e interações” (TROTTA, 2019, p. 5). Entretanto, é na “desorganização” do ambiente e dos próprios sons – como a variação de altura e de frequências do eco, sem controle tecnológico, ou o desafinar da voz sem o recurso do *Auto-Tune* para corrigi-la ou para igualar os ecos e suas alturas e frequências – que se firma a estética desvelada pelo eco: o

---

<sup>6</sup> Trotta (2019) nos convida a pensar que essas supostas “desorganizações” podem ser, ao mesmo tempo, formas de organização de afetos, representação e até mesmo representatividade de sujeitos. Essa concepção está próxima da ideia de encarar as chamadas interferências, ruídos ou poluições como elementos fundamentais para a elaboração de gostos e valores nas canções, como nos lembra Frith (1996) a respeito dos desdêns valorativos que sobressaem dos embates entre artistas, gêneros e cenas musicais por uma roupagem estética e tomada de posição; e como nos lembra Fetveit (2015) acerca de uma “estética do precário” em filmagens de videoclipes caseiros, utilizadas, a título de exemplo, no chamado “*indie* fundo de garagem”.

embaralhamento causado pela turbidez da “poluição” dos ambientes usados nos dois acústicos.

## **A estética convocada pelo eco**

Se o espaço faz emergir uma estética adjunta à canção por sua dimensão de fronteira transitável, isso se deve, também, ao fato de o eco se permitir configurar como uma dimensão espacial. Ou seja: o eco se transfigura no espaço, toma conta dele, permitindo com que este espaço que invade os sons seja permeável e transitável por nós a partir, justamente, da fruição do som. Assim, o espaço se configura como uma fronteira transitável, circunstancialmente, pela voz, pelos arranjos musicais, pelas notas dos instrumentos e outros. Está aí um possível ponto de partida para uma estética de comunicação convocada pelo eco perante as canções midiáticas de acústico.

É necessário salientar que fazemos uso da terminologia “canção midiática” com base em uma conjuntura estético-mercadológica (referente a uma indústria fonográfica) elencada por Cardoso Filho (2009), a saber:

A canção midiática se caracteriza por possuir letra, canto, melodia, harmonia e ritmo, numa estrutura que está organizada em estrofes, pontes, refrões, solos, com tempo mais ou menos fixo. De igual modo, está matricialmente vinculada ao emprego de tecnologias de comunicação para sua produção, gravação e consumo. Nesse sentido, podemos caracterizá-la como um tipo de ocorrência expressiva dentro de um campo social mais amplo: o campo musical. Evidentemente, nem toda música é canção midiática, mas boa parte do que se consome musicalmente na atualidade pode ser desse modo caracterizado. (CARDOSO FILHO, 2009, p. 82)

Une-se a essa faceta uma espécie de “corporalização” da canção midiática em condições como movimento, gesto, valor e demais situações que são fundamentais para a experiência desse formato de canção de maneira mais efetiva. Constrói-se, pois, uma confluência entre canção e corpo, no sentido de dizer que este tipo de música, por conjecturas que fazemos com base na demanda estético-mercadológica que afeta esses produtos musicais, somente toma corpo ao unir todos os seus elementos (da letra e da melodia à voz e aos instrumentos musicais) na ossatura de quem a executa e a escuta, reconfigurando padrões de *experienciação*, de contemplação dos atributos *presentes* em

uma canção midiática. Por conseguinte, sob nossa argumentação, o espaço se torna audível em dois acústicos nos quais o eco é responsável por gerar possíveis afecções no corpo de quem escuta essas produções quando, a título de exemplo, ele amplifica a voz e faz com que esta assuma uma dimensão simbiótica com o espaço que a perpetua, seja por essa mesma amplificação, seja pelo uso do silêncio em diálogo com a voz. E o eco está aberto a esse tipo de encontro, entre o exagerado e ausente, porque há uma performance do espaço que o torna possível e traduz a própria estética. Trata-se, tão logo, de uma performance capaz de fazer não apenas a canção tornar-se corpo em nós, mas, por sua feição dialógica com o espaço, fazer com que este também se corporalize em nós. Isso porque:

*Performance implica competência.* Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se libertar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). [...]. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (ZUMTHOR, 1997, p. 158; grifos no original)

Podemos, nesse caminhar, recuperar elementos conceituais do percurso que traçamos até então para efeitos de ilustração dessa perspectiva. Notamos, em *I Am Easy*, que o silêncio, por mais parco ou escasso que aparente ser, é, na verdade (assim como em *Roxanne*), para além dos momentos de pausa em ambas as canções, uma das múltiplas trocas semânticas de que fala Zumthor (1997). A performance do espaço está em diálogo com a *poesia* que anima o fenômeno do silêncio (ZUMTHOR, 1997; 2007). Falamos, em *I Am Easy*, da poesia contida na profundidade pela escuridão do bar, cujo silêncio é rompido pela voz ao impulsionar ainda mais a profundidade; e da profundidade da rua, cujo silêncio se faz ouvir não por sua maior atribuição (a presunçosa ausência de som), mas, mais precisamente, pela voz de Henning May, que

teima em sobressair aos carros, ônibus e pedestres que produzem “desorganizações” na música e que só pode ser o que é – na canção – pelo eco proporcionado por momentos de silêncio naquele espaço aberto. Da mesma forma, em *Roxanne*, temos a escuridão no cômodo vazio atrás dos cantores e as vozes a inundar essa zona profunda, não penetrável pela visualidade, mas permeável pela voz; e o joguete no qual se torna o silêncio por seus usos feitos pela voz e pelo eco: no esvanecimento gradual (o *fade-out*) de elementos musicais e das vozes, não é o silêncio que se anuncia por conta própria, mas o fim previsto e palpável do eco, que atua como um mensageiro a abrir vias de existência e passagem para o silêncio – não obstante sua ação impere para possibilitar o eco, isto é: sem o silêncio daquele espaço, para além do próprio espaço aberto, não há possibilidade de eco ou potência dele nas condições apresentadas no fim de *Roxanne*.

Por isso, é impossível não situar o silêncio, na qualidade de componente da estética que delimitamos aqui, como parceiro da voz por um jogo de dualidade: a pragmática do uso do silêncio proposital (pausas entre versos) e não proposital (fim do eco como limite imposto pelo espaço, também utilizado em momentos específicos das canções). Em seus vários entendimentos, de silêncio exterior, interior ou relativo – como elenca Pereira (2019) –, entre tantos outros, o silêncio atribui uma condição valorativa às canções e, por uma perspectiva dita “positiva”, “revela-se [...] como uma comunicação, como uma presença, como um meio aural” (PEREIRA, 2019, p. 12).

Nessa disposição está também o jogo de vozes estabelecido pelos sete membros das duas bandas no fim do vídeo de *Roxanne*, a gritarem em conjunto o verso “*Put on the red light*” (animado com palmas dos artistas), o que faz com que essa estética que ronda as canções se coadune mais ainda ao jogo de sedução pela voz – do qual falamos na seção anterior. Nesse momento (que pode ser conferido no vídeo a partir de 3:25min), o eco, em coro, não apenas faz com que a voz, pelo som, transite pelo espaço, deixando suas fronteiras maleáveis e guiando-nos à segunda pista que mapeamos. O eco rompe as próprias fronteiras, estabelecendo essa estética, esse jogo de sedução, pelo trunfo de conduzir a presença da voz e do espaço, do som estridente e repetido ou do som do silêncio (que, paradoxalmente, é evocado pelos momentos em que o eco anuncia seu fim, antes de ser interrompido por outro eco) a uma condição de cadeia sequencial *experienciável* de sons e “não sons”, arrolados na hermenêutica da contemplação convocada pelas presenças.

A voz fecha, pois, a tríade dessa estética chancelada pelo eco, somada e firmada em conjunto com espaço e silêncio. Juntos, os três elementos – voz, espaço e silêncio – são suscitados a partir dessas pistas que traçamos como sustentáculos destes, mas é exatamente na voz que percorre o espaço que podem ser dosados o elemento seguinte, o silêncio, que fecha a tríade do eco, e o próprio eco. Podem ser dosados como na voz do poeta, trabalhada como matéria em várias culturas do mundo, ou no desejo de voz que cada poesia carrega – retomando Zumthor (1997, p. 168-169) –, ou ainda na eloquência com que determinada voz, das mais alegres às melancólicas, parte em direção ao corpo do outro e se abriga no receptáculo aural no qual não se traduz apenas o ouvido, mecanismo de ação desse corpo que a recebe, mas sim, a produção de sentidos, atizada pelo verniz erótico da voz e convidada a sair de seu casulo e ser devolvida, entre outras formas possíveis, como voz em resposta, para uma comunhão de duas ou mais vozes a copularem.

Nesse caminhar, pelas canções, a voz, ao passo em que está para o público como convite ou para o poeta como desejo proferido, está para os cantores de *Roxanne* e *I Am Easy* tal como está para um ator, posto que surge como um possível elemento cênico que se coaduna ao jogo do ouvir: o cantor/ator pode ouvir a si e o público e, ao mesmo tempo, o público pode ouvir o artista, como nos convida a pensar Quinteiro (1989). A voz não está desprendida, entretanto, daquilo que o artista representa e pode vir a ser:

As vozes mudam no decorrer de uma existência. O indivíduo vai percorrendo um caminho vocal mutável durante a sua vida e adaptando-se às sucessivas imagens vocais desse percurso de mutações constantes, próprias dos seres em evolução. A voz acompanha essa evolução humana, dando notícias do caminho percorrido pelo indivíduo e mostrando sonoramente em que ponto esse indivíduo se encontra no momento. (QUINTEIRO, 1989, p. 79)

Conduzida na mesma esteira do espaço e do silêncio, a voz escandaliza sua volúpia, que convida à copulação não somente pelas reações físicas do som ou da geografia do espaço, mas pelas afecções orgânicas no corpo de quem a emite, como as veias sobressaltadas no pescoço de Henning May quando este atinge tons mais graves (encontrados em boa parte do vídeo de *Roxanne*, e com destaque para o tempo de 2:10 aos 2:16min). E também pelas afecções figurativas no corpo daquele que a escuta, trazendo, como preenchimento de seu *eu* ou como reações, sensações de deleite, pavor,

encantamento, sofreguidão, raiva, melancolia, choro, riso, arrepios etc. O engajamento clamado pela voz está, por fim, para o eco, tal qual espaço e silêncio também estão: a vingar por um encadeamento de formas de consumo, de *experienciação*, de contemplação dos objetos e seres em situação de presença.

## Considerações finais

Ao estabelecermos uma hegemonia da voz, do espaço e do silêncio na composição do eco e nos debruçarmos na relação da voz com essa estética dada à *experienciação* e a consequentes elaboração e uso de sentidos, somos levados a uma problemática do imagético em duas faces. De um lado, a capacidade imaginativa ou chance concreta, mas igualmente *experienciais* de *ver* a voz por meio da fruição dos sons audíveis na canção – mais do que ouvir, *ver* a voz a partir dos sons que invadem o ouvido. De outro, a visualidade da voz na boca que se mexe, nas veias que se sobressaltam na garganta e na pele que se avermelha pela força empregada no impostar da voz – como mostram os vídeos. Aqui, portanto, somos capazes de esboçar as afecções geradas por essa voz naquilo que poderíamos definir como essa problemática imagética de duas faces. Por isso, é interessante pensar que a voz está como o elemento-chave de sedução não apenas por sua função de ponte que se faz e desfaz entre espaço e silêncio (os demais elementos da tríade propiciadora do eco). Está, acima disso, por meio do erotismo passível de inundá-la – e componente dela mesma –, dada a agir como estratégia em funcionamento na música (que utiliza da voz) para instituir convenções de produção e consumo, especialmente. E, para além disso, pela relação que se firma com o espaço e os demais elementos que aqui perscrutamos, age como uma das tônicas da canção midiática de acústico.

Na mesma medida, pela imagética de duas faces e pelas convenções que se traçam nos usos distintos de elementos nas canções, estão o reverberar do eco como fenômeno físico, a geografia do espaço e a sempre pensada ausência de som do silêncio. E estão, em decorrência dessa visão inicial, acepções suplantadas desses atributos: a capacidade do eco de assumir e materializar uma performance do espaço; a ambiência desse mesmo espaço no uso consciente de uma produção de “desorganizações” no som a ser gerado (como no caso da construção em ruínas ou da rua aberta e dos elementos

“ruidosos” que surgem desses locais); e o imperativo do silêncio que possibilita vias *experienciáveis* do espaço, da voz e do eco, funcionando ainda como componente das canções e alimentando, como consequência, a contemplação ou fruição de si mesmo graças à capacidade desse imperativo de ceder essencialmente à voz – como vimos, quando o silêncio se torna um joguete pelo fim previsto e palpável de ecos intermitentes lançados pelos musicistas em *Roxanne* e se permite ser anunciado pelo eco e pela voz, não por si mesmo.

Como fator de aceção e sentido, também da ordem do som (tal como a voz), o silêncio é outra extensão transitável no espaço. O que encampa e torna emblemática essa capacidade do espaço de se portar como fronteira transitável pelo som e por suas extensões é justamente uma face do eco desvelada nessa problemática dupla possível, entre tantas outras, que se anuncia no caráter do espaço em função da música ou na cadência do espaço diante da canção midiática de acústico. Ao passo que sua geografia (como a construção em ruínas de *Roxanne* ou a rua em *I Am Easy*) é uma pintura – também dada à contemplação – nos vídeos das músicas, o uso proposital dos espaços e de suas “desorganizações” (como os barulhos gerados por carros e pedestres em *I Am Easy* e as diferentes intensidades das vozes em *Roxanne*, pelo desarranjo do espaço), adotado pelos cantores, em função do eco, da voz ou de outros elementos, igualmente atualiza – como propusemos neste trabalho, partindo do eco – o rol de convenções e metodologias concernentes à produção, à circulação, ao consumo e à *experienciação* da canção midiática de acústico, dos artistas que as tornam manifestações semânticas e dos sujeitos que, conscientes de seu estar nessa fruição, *experienciam* a si mesmos.

## Referências

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 11, n. 2, p. 80-88, mai.-ago. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>. Acesso em: 22 jul. 2019.

FETVEIT, Arild. Death, beauty, and iconoclastic nostalgia: precarious aesthetics and Lana Del Rey. **NECSUS – European Journal of Media Studies**, Amsterdã, v. 4, n. 2,

p. 187-207, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.FETV>. Acesso em: 29 jun. 2019.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

PEREIRA, V. A. **Sonlêncio: modulações da experiência de silêncio na cultura aural contemporânea**. Porto Alegre, 2019, p. 1-25. In: Anais do XXVIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_V8T3LAC95GDI4TSY68D1\\_28\\_7186\\_22\\_02\\_2019\\_12\\_01\\_44.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_V8T3LAC95GDI4TSY68D1_28_7186_22_02_2019_12_01_44.pdf). Acesso em: 10 jul. 2019.

QUINTEIRO, E. A. **Estética da voz: uma voz para o ator**. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEEL, M. No escopo da experiência estética. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014.

TROTTA, F. C. **Som, ruído e música: instabilidades conceituais**. Porto Alegre, 2019, p. 1-20. In: Anais do XXVIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_YHR3JFHNI224RSEH20ES\\_28\\_7305\\_11\\_02\\_2019\\_13\\_49\\_34.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_YHR3JFHNI224RSEH20ES_28_7305_11_02_2019_13_49_34.pdf). Acesso em: 10 jul. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul.. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.