

ESPECIFICIDADES DA VOZ CANTADA COMO MATERIALIDADE DISCURSIVA

José Reginaldo Gomes de Santana¹
Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo²

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende refletir sobre algumas especificidades da voz cantada como materialidade discursiva. Seu interesse está calcado no estudo do funcionamento discursivo da voz cantada associado ao efeito de domínio de uma técnica vocal e seus percalços relativos ao processo ensino-aprendizagem em um ambiente acadêmico de Licenciatura em Música. As reflexões estão fundamentadas na Análise de Discurso de linha francesa (AD). Elas se iniciam a partir de saberes do discurso sobre a voz cantada (SANTANA, 2013), da voz como substância material que pode e não pode fazer discurso (SOUZA, 2012) e do estudo de processos de mudança de posição-sujeito em grupos de convivência (AZEVEDO, 2013). O levar em conta as propriedades físicas/discursivas da voz na construção do sujeito/cantor/professor, o pensar sobre os mecanismos funcionais e discursivos que constituem a arte de cantar dentro de determinados saberes históricos/sociais que fundamentam uma determinada técnica apontam para especificidades que caracterizam efeitos de sentidos e novos gestos de leitura de conceitos da Análise de Discurso.

DISPOSITIVO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Nesta pesquisa, entende-se que o processo de aprendizagem de uma técnica vocal pode acarretar, também, o desencadear de mudança de posição

¹ Doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco, Professor de Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - Campus Pesqueira.

² Doutora em Letras e Linguística. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco.

discursiva vocal e/ou sobre a voz cantada, como também desencadear gestos de resistência presentes na materialidade na voz ou nos dizeres do sujeito aprendiz que canta. Os discursos que se referem ao reconhecimento ou não do corpo – do funcionamento dos órgãos e sistemas utilizados na voz, da necessidade de conhecê-los para ter total controle de seu mecanismo para a construção de uma maneira de produção da voz e domínio do canto no seu poder expressivo – apresentam-se como indícios de assujeitamento a uma formação discursiva. O imbricamento do que é discursivo, do que é significado na história, com o que é individual, único, timbrístico pode produzir discursos e/ou ilusões imagéticas de identificação com a voz do outro, identificação, contra-identificação ou desidentificação do sujeito com uma determinada formação discursiva – o que Pêcheux (2009, p.147) chama de “aquilo que, em uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina ‘o que pode e o que deve ser dito’”. O olhar do analista na construção do seu dispositivo teórico está relacionado ao reconhecimento e descobertas das especificidades da materialidade discursiva que ele interpreta. No que tange à metodologia, recorreu-se à teoria e à metodologia da Análise de Discurso de linha francesa, filiada ao pensamento de Michel Pêcheux e com desdobramentos teóricos e metodológicos no Brasil a partir de estudos de Eni Orlandi. Dentre o arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso, utilizamos as noções de formação discursiva, formações imaginárias, condições de produção, posição- sujeito, sonoridades vocais e memória discursiva. O *corpus* foi constituído de sequências discursivas inerentes ao dizeres de sujeitos acadêmicos, entrevistados para a pesquisa de mestrado, mas que serviram de base e reflexão para a continuidade desse estudo no doutorado. A pesquisa do doutorado está em processo inicial, em fase de levantamento bibliográfico e de reflexões teóricas sobre a discursividade da voz.

Ao utilizarmos a expressão *produção da voz cantada*, procuramos abarcar as diversas maneiras de cantar. Dessa forma, entendemos que não nos limitamos ao termo canto, muitas vezes, caracterizado como *bel canto*, como canto erudito ou canto lírico; inerente à tradição erudita no espaço em que se realizaram as entrevistas desta pesquisa. Segundo Sadie (1994, p. 90), a expressão *bel canto*, ou

canto belo é, geralmente, utilizada “para se referir ao elegante estilo vocal dos sécs. XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e tecnicamente fácil e fluente”.

Tanto o termo *bel canto*, como os termos “canto erudito” e “canto lírico” são considerados vagos e imprecisos. No entanto, quando se agrupam repertórios no campo da musicologia, a utilização deles é requerida. Entendida como o estudo erudito da música e definida metodicamente no séc. XIX, a Musicologia ampliou seu campo no séc. XX, abrindo espaço para os aspectos sociológico, semântico, psicofisiológico da música (CANDÉ, 2001; SADIE, 1994). Para Candé (2001, p.41), “o público a vê como uma ciência especializada, distinta de outras ciências musicais. Não raro, os profissionais estimulam essa representação, que talvez achem lisonjeira”. Muitos musicólogos ainda limitam a musicologia a uma tradição que negligencia os aspectos citados anteriormente, ao dar ênfase “ao estudo das fontes musicais, à descoberta das músicas esquecidas, enfim à restituição das obras do passado numa forma que permita a sua interpretação adequada”.

Entende-se, aqui, que a expressão “produção da voz cantada”, além de abranger as diversas práticas vocais existentes, engloba o estudo da voz e do canto, como também indica uma posição que produz um efeito da não aceitação de uma única forma de cantar como correta e dominante.

Pedro de Souza (2011), em suas pesquisas sobre voz, utiliza a materialidade da voz, cantada ou falada, e as sonoridades vocais como discurso. O conceito de voz empregado no artigo *Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular* “é subsidiário do processo de construção da subjetividade, ou seja, da voz como gesto que converte indivíduos em sujeito que canta” (p.99). Em outro artigo de Souza (2012, p.3) – *A voz cantante e a partida material do discurso* – a existência da “voz como materialidade discursiva, ou como substância material que pode e não pode fazer discurso” é o pressuposto e também a sua hipótese analítica.

Não só Nara Leão foi muitas quanto também Maria Bethania foi muitas enquanto durou as suas respectivas participações como atriz e cantora no show Opinião. Na substituição de Nara Leão por Maria Bethania, há sim a manutenção desta potente singularidade, mas nunca a tal ponto de eliminar o que há de repetível no discurso a que suas vozes deviam se submeter. Nara surpreendeu pela emissão de um fio de voz em que sustentou a força de seu dizer; Bethania pela intensidade do drama na voz assentada em um

corpo franzino de adolescente. Mas o discurso a que vieram essas duas vozes permaneceu dominante e indiferente a materialidade vocal da enunciação a que vinha dar lugar (p.2).

As pesquisas de Azevedo (2013, p. 34) fazem um percurso sobre as discussões teóricas relativas à gagueira. Elas lançam “um novo olhar sobre ela, sob a ótica discursiva, com possibilidades terapêuticas na mesma abordagem”. Os resultados terapêuticos, presentes também nos discursos do sujeito que participa dos grupos da pesquisa, indicam mudança de posição de sujeito-gago para sujeito-fluente. Embora o trabalho da autora trate de outras materialidades, entendemos que ele nos interessa por se ater, também, a um funcionamento de um processo discursivo pela desconstrução de posições sujeitos. O nosso trabalho recai sobre o discurso de acadêmicos de licenciatura em música e, mais precisamente, como esse discurso constitui posições sujeito para os acadêmicos em um trabalho de identificação ou resistência à formação discursiva dominante, cujos saberes objetivam o aperfeiçoamento da voz dentro dos cânones de uma técnica vocal.

ANÁLISE DISCURSIVA

Os critérios discursivos organizadores da análise que se segue estão calcados, inicialmente, nas formações imaginárias que o sujeito-professor (SP) faz da voz dos alunos e que o sujeito-aluno (SA) faz da sua voz no processo de produção da voz cantada na disciplina de técnica vocal. As sequências discursivas (SD) vão da SD1 a SD3 e, após cada número de sequência, estará disposta a indicação à qual sujeito ela se refere. A cada fato discursivo apresentado, seguem-se as análises.

O que não pode ser aproveitado das diversas maneiras de cantar dos alunos é o que realmente sai fora, **o que não é saudável para eles**. Podendo **trazer para base erudita, é o ideal**. A gente **tenta fazer** isso, mas, **devido à própria profissionalização** nessa área que não exige que você seja um **cantor operístico...** (SD1 Sujeito P1).

Na questão de emissão a gente **não pode** aproveitar uma voz com golpe de glote. A gente **pode** aproveitar **uma voz sem vícios**, mesmo que seja uma voz pequena. Há os que pensam que têm uma voz potente; querem cantar em falsete; **quando cantam música popular, vêm com muitos vícios**, muitos vibratos, porque **eles querem cantar igual ao cantor**. O difícil é **tentar reverter** e fazê-lo entender que ele não tem aquela voz. A gente vai

tentando **até conseguir**. **No erudito o seu corpo é o seu amplificador**, por isso que é preciso trabalhar toda a musculatura específica. (SD2 Sujeito P2)

Na SD1, aparece, no dizer de SP1, um discurso relacionado à saúde, a uma prevenção, a um não aproveitamento pelo professor de determinada prática vocal dos alunos que não seja **saudável para eles**. A que saber se filia esse dizer? Discursos médicos, científicos, “fonoaudiológicos”³ se tornaram presentes nos dizeres dos professores de canto, nos seus manuais e tratados no século XVIII, influenciados pelo pensamento cientificista iluminista, porém se tornaram presentes com mais clareza a partir do século XIX com o *Tratatto completo dell'arte del canto*, de Garcia (1999). Nos capítulos *Dell'apparecchio vocale* e *Dell'educazione dell'organo vocale*,⁴ Garcia trata de uma descrição pormenorizada da fisiologia e, no capítulo seguinte, dos mecanismos vocais responsáveis pelas sonoridades da voz humana. O discurso do bom uso do que comumente se denomina de aparelho vocal ou aparelho fonador⁵, construído durante séculos, sustenta o dizer do professor. Do que pode ser aproveitado do que o aluno construiu com sua voz, da sua sonoridade, o professor faz um movimento para que isso se enquadre na base erudita da técnica vocal, mas essa tentativa esbarra no objetivo do curso, que é formar um profissional de música e não um cantor erudito. Independentemente dos objetivos do curso ou da disciplina, a posição sujeito-professor que “forma” o **cantor operístico** tem primazia sobre a posição sujeito-professor que “forma” o profissional licenciado em música.

O dizer de SP2 na SD2 especifica o que **pode e não pode** ser aproveitado da forma de cantar dos alunos. Os golpes de glote, os muitos vibratos, a utilização de

³ Segundo Meira (2011), apesar de estudos concernentes à voz serem bem antigos, a terminologia “fonoaudiologia” é recente; cursos superiores e organizações de fonoaudiólogos só surgiram nos anos 1960; a regulamentação da profissão de fonoaudiólogo no Brasil foi no ano de 1981, abrindo espaço para o fomento de trabalhos científicos desses profissionais.

⁴ *Tratado completo da arte do canto, O aparelho vocal, A educação do órgão vocal* – tradução dos títulos do livro e de dois capítulos da obra que é um marco da escola de canto de Emanuele Garcia (1999).

⁵ O aparelho fonador se utiliza de órgãos dos aparelhos digestivo e respiratório. Esses órgãos, além das funções biológicas que possuem nesses dois aparelhos, realizam funções fonatórias de produção, de vibração, de ressonância. São eles: faringe, laringe, traqueia, cavidades nasais, pulmões e musculaturas respiratórias, dentes, lábios, línguas, palato duro.

falsete, o pensar que tem uma determinada voz que realmente não possui, o cantar sempre imitando determinado cantor são elementos que caracterizam, no dizer de SP2, o que **não pode ser aproveitado**. Há uma associação do cantar **música popular** com **muitos vícios**. **Uma voz sem vícios, mesmo que seja uma voz pequena** está associada ao que pode ser aproveitado. Seria uma voz “virgem” a ser trabalhada. Uma voz que não teve influências perceptíveis de outras tradições de produção da voz cantada. Aqui, aparece a posição que nega o conhecimento construído na tradição da música popular. Existe um discurso que silencia a existência de um cantar música popular que não evidencia determinadas características de produção como a do vibrato; um dizer que instaura espaços de silêncio. No entanto “o não-dito se instala de modos diferentes nos diferentes funcionamentos discursivos” (ORLANDI, 2009b, p. 275). Silêncio e sentido estão no viés do dizer. “Ou seja, para se compreender um discurso é importante se perguntar: o que ele não está querendo dizer ao dizer isto? Ou: o que ele não está falando, quando está falando disso? ”.

Eu vejo que a produção da voz cantada, assim como qualquer produção vocal, está passando uma mensagem, né? (...) tá havendo ali uma **comunicação** entre eu – no caso que estou passando uma mensagem – e o público. Então, eu vou procurar interagir dessa forma, assim, de com a **consciência** de que estou passando uma mensagem e aí no lugar da **letra da música**, por exemplo, que tiver uma coisa que me chama mais atenção, então eu vou **procurar enfatizar** usando o canto para, ou elevando a **dinâmica**, coisa desse tipo. (...) enquanto produção do som, hoje, minha prática eu percebi melhor do que antes, quando eu não conhecia a técnica vocal. **Porque, tendo consciência de como a respiração é importante**, como o apoio é importante, como colocar a voz, a questão da expressão vocal. A mesma coisa é na voz cantada como na voz falada. A gente precisa colocar a expressão, dar vida a voz. (...) **cada pessoa tem o seu timbre. Você, só você tem o seu timbre**. Outra pessoa pode até conseguir imitar. Mas o seu timbre é o que caracteriza você. Eu sei quem é pelo timbre da voz. É... O que vai caracterizar a minha voz. É o meu som. **Só eu tenho**. (SD3 Sujeito A1).

Num primeiro momento, o Sujeito A1 relaciona a produção da voz a uma situação comunicacional de onde ele se coloca como sujeito emissor, o destinador; o público é o receptor, o destinatário, e sua voz, seu canto, apresentam-se como a mensagem a ser passada. Para que o sentido da mensagem seja entendido, o sujeito se coloca na posição de regulador de sentidos quando apresenta o jogar com

a dinâmica⁶ das palavras, da letra da música, como a ferramenta que enfatiza a interação. Aqui, pode-se fazer alusão ao esquema informacional utilizado por Jakobson (1996, p. 122), apresentado antes de discutir a função poética, como “perspectiva sumária dos fatores constituídos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação”. O esquema foi questionado por Pêcheux (2010, p. 81), ao preferir o termo discurso ao termo mensagem e entender que o ato “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”. Entendemos que o não dito na SD15 é que os efeitos de sentidos de determinada execução de uma música não se limitam ao cantor, ao canto e ao modo como esse canto é efetuado, mas funcionam levando-se em conta as formações imaginárias, as condições de produção desse tipo de discurso e as formações discursivas em que os sujeitos se identificam e onde se posicionam. No caso da SD15, a referência seria ao sujeito-cantor e ao sujeito-ouvinte.

Num segundo momento, o sujeito A1 traz marcas no seu dizer de uma identificação com o discurso do professor – o dizer sobre a percepção de que sua prática vocal hoje é melhor que o seu modo de cantar antes de conhecer a técnica vocal; de ter a consciência da importância dos diversos saberes da técnica vocal para sua produção vocal. Num terceiro momento, o sujeito A1 relaciona a produção da voz com a existência de um timbre, como característica de uma identidade, de uma marca individual, de uma posse intransferível. O discurso, nesse dizer, remete ao saber do campo físico-acústico dos materiais, em que o timbre é entendido como o resultado da qualidade e da intensidade dos harmônicos que acompanham um som fundamental, e o sujeito A1, com suas características corpóreas individuais, produziria uma voz com um timbre único.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nossa proposta foi a de pensar sobre algumas especificidades da voz cantada como materialidade discursiva. Trouxemos para nossa análise um

⁶ Sadie (1994, p. 269) descreve a dinâmica como o “aspecto da expressão musical resultante da variação na intensidade sonora”.

recorte do *corpus* de nossa dissertação. As condições de produção imediata dos discursos analisados foram referentes à produção da voz num dado momento do processo de ensino-aprendizagem de ensino superior em música. Podemos acrescentar que os docentes de Técnica Vocal do curso de Licenciatura em Música são formados em Canto Erudito e são identificados com a prática da técnica vocal inerente a esse saber. A maioria dos seus alunos, no entanto, construiu a própria maneira de produção da voz cantada distante da tradição erudita do canto. O discurso da música erudita é dominante, é institucionalizado, com um regime de repetibilidade da tradição de saberes e repertório eruditos. Num primeiro momento, o que parece evidente nessas condições de produção é que a técnica vocal é uma disciplina do curso de Licenciatura em Música que tem suas especificidades e sua tradição de construção de conhecimento; que o professor com uma formação específica procederá conforme uma tradição estrutural e procedimental de ensino de técnica vocal; que os alunos nessas condições de produção entram na universidade para ter um conhecimento de excelência, legitimado pela instituição, pela disciplina e universalmente reconhecido como um modelo padrão. No entanto, o discurso como efeitos de sentidos entre locutores não funciona linearmente como um circuito de comunicação que transmite uma mensagem de um lado para outro.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Nadia. Uma análise discursiva de sujeitos com cagueira. In : *Gragoatá*, Niterói, n. 34, p. 145-165, 2013.
- CANDÈ, Roland De. *História universal da música, v.1*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EduFSCar, 2009.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo : Cultrix, 1992.
- ORLANDI, Eni. Análise de Discurso. In: ORLANDI, Eni.; LAGAZZI-RODRIGUES, Susy (orgs.). *Introdução às ciências da Language: Discurso e textualidade*. São Paulo: Pontes, 2010.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do obvio*. 4ª Ed. Campinas, Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, F.; HAK, T.(Orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 61-161.

SADIE, Stanley. (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SANTANA, J.R.G. *Análise dos discursos acadêmicos sobre a voz cantada*. Recife: UNICAP, 2013. Disponível em: http://www.unicap.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=925

SOUZA, P. *A voz cantante e a partida material do discurso*. Campinas: Anpoll, 2012. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/anpoll-2010-2012/resumos/Souza.P-linha02.pdf> >

SOUZA, P. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. doi:10.5007/2176-8552.2011n11p99. *Outra travessia*, Florianópolis, Jun. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p99>>. Acesso em: 04 Fev. 2013.