



O CANTAR QUE SILENCIA: ANÁLISE DOS DISCURSOS ACADÊMICOS SOBRE A PRODUÇÃO DA VOZ CANTADA

José Reginaldo Gomes de Santana¹
Nadia Gonçalves Pereira de Azevedo²

Os discursos em defesa dos modos de produção da voz cantada, neste trabalho, inserem-se na perspectiva da afirmação e negação de identidades. O professor tem a quase total predominância sobre o dizer nesse campo discursivo. O não posicionamento do aluno, sobre determinadas coisas que pensa a respeito da produção da voz, aponta para efeitos de interdição que determinam o que pode ou não ser dito, o que é certo e o que é errado; o que é normal e o que patológico; o que é funcional e não funcional; o que revela o comprometimento ou não comprometimento com o saber; o que é racional e o que é passional e não técnico. A existência desses discursos no ambiente acadêmico pode, contudo, acarretar conflitos com os discursos técnicos relacionados à utilização da voz cantada em determinadas disciplinas do curso de Licenciatura em Música. Geralmente, nessas disciplinas, aspectos técnicos, como a qualidade da voz, estão ligados à acústica e à fisiologia da voz. Parte dos alunos do curso é formada por profissionais de música que participam da cena musical da região e que desejam ter um curso superior que se aproxime de suas vivências de trabalho.

Este trabalho tem como objetivo analisar o funcionamento dos discursos acadêmicos sobre a produção da voz da voz cantada e o papel do silenciamento nos processos de identificação a uma formação discursiva da técnica vocal erudita no curso de Licenciatura em música de uma instituição de ensino superior. Ele é um recorte da dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem que trata da análise dos discursos acadêmicos sobre a identidade da voz cantada. Recorremos às bases teóricas e metodológicas da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD); às noções de modalidades, dos desdobramentos e das fragmentações da forma-sujeito (Pêcheux, Indurski); às noções de discurso pedagógico e das formas do silêncio (Orlandi, Paulon, Tfouni).

Na França, a conjuntura teórica do fim dos anos de 1960 possibilitou o início do surgimento da AD como um novo campo teórico e de pesquisa que definia um novo objeto – o discurso – fundamentado na língua e na História e “pensado sob uma ruptura epistemológica com a ideologia subjetivista” que reinava nas ciências sociais e regulava a leitura dos textos (MALDIDIER, 2011, p. 44). Para Henry (2010), Michel Pêcheux rompe com a concepção tradicional de linguagem unicamente como instrumento de comunicação ao ligar a evidência da transparência da linguagem com a evidência segundo a qual somos sujeitos, estabelecendo, assim, a concepção de discurso da AD. A teoria do discurso, como um sistema conceitual e como uma teoria da materialidade do

¹ Mestre em Ciências da Linguagem pela Unicap, professor de música do IFPE – *Campus* Pesqueira.

² Doutora em Letras e Linguística pela UFPB, professora do PPG em Ciências da Linguagem – Unicap.

sentido, é construída no período entre os anos de 1970 a 1975 tendo o seu ápice na obra *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (PÊCHEUX, 2009). A teoria foi instaurada para pensar

o discurso como lugar que se estabelece a relação entre a língua e a história. Sua visada inscreve-se claramente, desde então no marxismo, tal como Althusser o retrabalhou em sua leitura do *Capital*. Podemos dizê-lo numa fórmula: trata-se de construir uma teoria do discurso articulada a uma teoria das ideologias no quadro do Materialismo histórico. A novidade dessa construção reside no fato de que ela trabalha um nível discursivo que, por não confundir o discurso com a língua, não funde tampouco a língua com a ideologia (MALDIDIER, 2011, p.48)

O discurso acadêmico de identificação a um modo de cantar passa pela decorrência do desconhecer/reconhecer pertinente à identificação do sujeito consigo, com outro sujeito e com o Sujeito – sujeito ideológico. Este processo é inerente a uma tomada de posição em uma forma-sujeito. Inscreve-se, ainda, em um “complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das formações discursivas que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas.” (PÊCHEUX, 2009, p.197). Ao afirmar que existe o desdobramento entre sujeito universal e sujeito da enunciação, Pêcheux entende que ele assume três modalidades. Na primeira, o sujeito, “o bom sujeito”, identifica-se, cegamente, com a formação discursiva determinada pelo interdiscurso, de forma que esse efeito de livre consentimento, de liberdade plena, de tomada de posição é um assujeitamento no processo de superposição entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal. Na segunda modalidade, há uma “contra-identificação” com a formação discursiva, pois o sujeito, “o mau sujeito”, reage contra, opõe-se à, questiona sobre, distancia-se da evidência ideológica estabelecida pelo sujeito universal, pelo interdiscurso. No entanto, para Pêcheux (p.200) o antagonismo entre essas duas modalidades discursivas do funcionamento subjetivo se manifesta:

No interior da forma-sujeito, na medida em que o efeito daquilo que definimos como o interdiscurso continua a determinar a identificação ou a contra-identificação do sujeito com uma formação discursiva, na qual a evidência do sentido lhe é fornecida, para que ele se ligue a ela ou a rejeite.

A terceira modalidade é caracterizada por efeitos das práticas de produção do conhecimento e da prática política na forma-sujeito de modo que, acarreta sobre ela uma “desidentificação”, um processo de transformação-deslocamento. Esse processo ocorre sem desassujeitar o sujeito, sem fazer desaparecer a ideologia que interpela o indivíduo em sujeito, mas a fazendo agir às avessas no paradoxo do funcionamento político-ideológico das evidências trabalhadas por “novos discursos”. Indursky (2008) acompanha a trajetória da noção de sujeito na AD revisitando o conceito de formação discursiva (FD) e outras noções que compõem essa teia teórica. Para a autora, trabalhar com uma noção da teoria “implica examinar todo um conjunto de noções que se entrecruzam” (p.33). Se a trajetória da noção de sujeito é entendida pelo movimento da unicidade para o desdobramento e para a sua fragmentação, para Indursky (2011), “uma forma-sujeito fragmentada abre espaço não só para o semelhante, mas também para o diferente, o divergente, o contraditório, daí decorrendo uma formação discursiva heterogênea, cujo traço marcante é a contradição, que lhe é constitutiva” (p.87)

Neste trabalho, não é do professor de técnica vocal, não é do aluno de música que se fala, mas das imagens dessas posições que se constroem em determinada conjuntura na sociedade; das

relações de força existentes entre essas posições sujeito protagonistas do discurso sobre a produção da voz cantada; das projeções dessas posições no discurso. Dentro desse “erreredar” de conceitos, mobilizamos neste trabalho as noções de formas do silêncio. Eni Orlandi (2007) coloca o silêncio como condição de significar; faz um percurso pela análise do discurso através da reflexão sobre o silêncio ao pensar o “não dito” discursivamente, isso, “para que se tornassem visíveis aspectos deste que não aparecem no tratamento linguístico ou pragmático dado a ele, também alguns aspectos da análise do discurso se tornaram mais claro” (p. 15). Paulon e Tfouni (2011, p.237-251) topicalizam o silêncio estudando-o sob a forma de estratégia do inconsciente. A ocultação e a mascaração são dadas como estratégias que o inconsciente utiliza acerca de conteúdos indesejáveis dando a conhecer aos outros.

Ao “escolher” as palavras que materializem linguisticamente os sentidos (essa escolha não é totalmente consciente), deixamos de utilizar outras que dariam um sentido diferente ao nosso discurso. (...) As demais ficam apagadas, mas não são silenciadas completamente, podendo eventualmente se manifestar linguisticamente em determinados contextos. Há, assim, no discurso, estratégias de silenciamento de conteúdos indesejáveis porque podem representar perigo tanto para a ordem social vigente, quanto para o equilíbrio do sujeito (p.239).

Orlandi desenvolve a noção do silêncio fundador. O silêncio instala o limiar do sentido, é iminência, ele é o que há entre as palavras, no entanto, ele também as atravessa. Ao falar, o sujeito precisa do silêncio que é fundamento necessário ao sentido. “O silêncio de sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido” (p. 70). Para explicar o fato de que, para dizer “x”, é preciso não dizer “y”, Orlandi, distingue no interior da noção do silêncio o silêncio constitutivo, uma das formas do silêncio político ou silenciamento que é a parte do sentido, do não-dito que se exclui, se sacrifica ao se dizer apagando os sentidos que se quer evitar. A autora afirma que “O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer” (p. 74). É a partir desse dispositivo teórico, configurado como pendular, que partiremos para a explicitação do *Corpus* deste trabalho.

O *Corpus* empírico deste trabalho foi constituído de entrevistas semiestruturadas com alunos e professores de licenciatura em música. As entrevistas indagavam sobre o processo como foram construídas as maneiras de cantar dos alunos; os posicionamentos dos acadêmicos quanto à resistência ao discurso do canto erudito, como também, quanto à identificação dos alunos com o discurso da técnica proposta por sua abordagem. As seqüências discursivas e as análises a seguir foram norteadas pelos critérios discursivos onde as noções de silenciamento, identificação e contra-identificação constituem o dispositivo analítico deste trabalho.

Seqüências discursivas (SD) – sujeito professor (SP).

A maioria dos alunos não tem uma forma impostada de cantar, bem colocada em termos acústicos. (...) **Às vezes tem até voz, às vezes tem até material**, mas não tem interesse. A voz tende a ser mais na **linha popular**. A não ser **um grupo que canta já em igreja, em algum grupo, em conservatório**, que canta em conjunto. Que tem interesse e tem **o material vocal mais interessante**; que tem uma visão



mais da técnica básica do erudito **que tem interseções com o popular.** (...) Você não é uma máquina. Você tem que ter a consciência que se **pode falhar.** (...) **A segurança técnica é a prática;** é saber o que quer e o que vai fazer, (...) que não é perfeito, mas que está buscando caminhos. (SD1 Sujeito professor 1)

Na SD1, a formação imaginária que o sujeito professor faz da voz do aluno cola determinadas formas de produção da voz cantada às posições descritas na SD1. Os que não têm interesse estão relacionados com **a maioria dos alunos** – alunos que não possuem a voz impostada, dentro de uma linha popular de emissão; os interessados estão relacionados aos que ao **grupo que canta em igreja, conservatórios** ou que cantam **em conjunto** – alunos que possuem material vocal mais interessante e mesmo que lidem com o canto popular fazem de uma forma que possam utilizar nele a técnica vocal básica do erudito. O dizer **às vezes tem até voz, tem até material** não se filia a um discurso da voz cantada como expressão acessível a qualquer sujeito, ou do discurso de que todo sujeito tem um material vocal a ser trabalhado, podendo usá-lo de diversas formas, em diversos ambientes e em diversas situações e funções. O SP1, com este discurso, ocupa uma posição sujeito que prioriza a voz em sua excelência, seu virtuosismo, seu potencial sonoro e expressivo característico da tradição do canto erudito. Porém há um discurso de incompletude; da possibilidade do sujeito falhar; de não ver um como uma máquina que produz som.

O aluno não consegue realizar vocalmente por ter um gesto que quer fazer aquilo. **Mas a voz não diz aquilo,** não realiza aquilo. **O corpo assumiu uma expressão de voz,** ela assumiu aquilo que poderia ser vocal; que poderia ser o cantar; **que é preciso corrigir.** A técnica vocal envolve uma série de coisas, **um ser, uma coisa interior, um desejo interior, uma abertura para uma compreensão específica. Um gesto, uma ação física tem um correspondente interno.** (SD2 Sujeito P1)

Eles não fazem gestos que trazem liberdade, fazem mais por nervosismo, tentando compensar isso de alguma forma. (SD3 Sujeito P2)

Há uma interdição do gestual do aluno na prática do canto para a primazia da focalização do mecanismo de produção da voz como afirmação da técnica, daquilo a ser aprendido, pois **a voz não diz aquilo.** O gestual surgirá como expressão após o domínio desse mecanismo. Uma desconstrução para uma nova construção. Segundo Costa (2001), uma correta postura, ereta, sóbria e descontraída, tanto facilita a emissão sonora quanto transmite tranquilidade. O que não é dito no dizer de SP1 é que essa interdição é um silenciamento de todo gestual que foi construído anteriormente pela experiência do aluno para uma adequação a uma postura adotada pela tradição do canto erudito. Orlandi (2012, p.93) – ao tratar dos processos de significação do corpo e do sujeito, ao pensar o corpo do sujeito como parte do corpo social, atado a ele e significado na história – afirma que não “há corpo que não esteja investido de sentidos, e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais para a forma com que ele se individualiza”. A SD3 associa o gestual dos alunos ao reflexo do seu nervosismo, na tentativa de cantar conforme os princípios da técnica vocal no ato compensatório da falta de gestos que trazem liberdade. O que muda nesse discurso é a causa do gestual, mas a posição de SP2 remete ao mesmo não dito do dizer de SP1. Para Orlandi (2009), o discurso pedagógico é “um discurso circular, isto é, um dizer institucionalizado, sobre as coisas, que se garante, garantindo a instituição em que se

origina e para qual tende” (p.28). Ao entender que a instituição escola se institui pelo seu discurso e pela ação de sua legitimidade, Orlandi distingue três tipos de discursos no funcionamento do discurso pedagógico – o autoritário, o polêmico e o lúdico – que se caracterizam pela contenção da polissemia na exposição do referente e da ação de estancamento da reversibilidade entre um agente do discurso e outros interlocutores na dinâmica de determinadas condições de produção; pelo controle da polissemia e da reversibilidade; pela expansão da reversibilidade e da polissemia.

Sequências discursivas (SD) – sujeito aluno (SA).

A questão da respiração, a questão dos ressonadores, de saber como emitir bem as notas mais graves as notas mais agudas, a questão de cantar claramente, sabendo deixar clara as vogais as consoantes. Toda a técnica que eu tenho **a base foi justamente dessa disciplina de técnica vocal**. (SD4 Sujeito Aluno 1)

O que tenho observado é que **a partir da convivência minha com essa disciplina**, eu tenho certeza que foi melhorado muito. A voz tá mais clara, tá menos ruída, eu tenho conseguido maior extensão. Foi muito mais proveitoso. (SD5 Sujeito A2)

Nas SD4 e SD5, o discurso da técnica vocal aparece marcando um antes e um depois na formação imaginária que o aluno faz de si, do seu canto e da sua relação com a disciplina. Há um discurso de um saber que proporciona um resultado que configura uma melhora em relação ao um estado de desconhecimento de questões basilares da técnica. Há um discurso da manipulação do mecanismo de produção da voz para se conseguir determinado resultado. A técnica é a base para esses resultados. É o seu praticar, a identificação com os seus cânones e com os discursos que os constituem e os sustentam que levam o sujeito a dizer que o resultado desse processo foi proveitoso.

São adaptações ao modo de cantar que são melhores em massa, no caso, volume de um coro. São **correções**, porque nós temos vícios. Né? A gente canta com postura assim, canta assim, a boca troncha... São mais correções visuais. (...) (SD6 Sujeito A3)

(...) No meu caso, eu tinha conhecimento dessas imperfeições. Era como se eu pegasse a técnica de canto coral, de canto erudito e moldasse ao meu lado popular. Sabia **que é o correto**, que é o melhor, no caso. Você tem que saber julgar o que é melhor, O que convém de uma técnica erudita pra moldar pro seu lado, para o que o que você é. (...) É uma forma até de aprimorar, não descaracteriza. Se você tá melhorando em alguma coisa, você não está dificultando, nem rebaixando. Você tá qualificando. Eu acho que é melhor. (SD7 Sujeito A3)

(...) Está técnica, **independente do que ela é**, vai ajudar na respiração. Porém, na própria técnica você **acaba desprezando** algumas coisas que talvez seja **encarada como vício do cantor popular** que não teve essa **instrução acadêmica**. Talvez, esses vícios, essa forma de cantar, que é o sotaque daquela música, **é desprezado diante do processo acadêmico** como vício que não é correto. E se tirar isso a música não é aquela música. (SD8 Sujeito A4)

Nas SD6 e SD7 os dizeres colocam de um lado a técnica vocal, de outro as “imperfeições”, os “vícios”. O discurso da técnica sempre se coloca na posição de “o que se deve ser feito”, “o que é **correto**”. Nesse discurso, tudo que não se enquadra com a técnica deve ser esquecido, silenciado e às vezes aprimorado ou qualificado. De certa forma, esse discurso se filia a um saber homogeneizador e que mesmo se não for utilizado em sua totalidade, na formação imaginária que o



sujeito aluno faz dele, pode dar legitimidade a outras práticas no ato de fazer referência ao canto erudito. Há um discurso da posse de uma consciência e do poder de transitar entre os dois saberes no dizer do **moldar pro seu lado**. O que é não é dito ou que é silenciado é que no ato “do moldar” são apagados traços característicos de outras práticas vocais; que muitas vezes o que resulta “desse moldar” não se configura com um saber musical erudito nem com a prática de produção da voz cantada anterior a esse processo. O SA4 faz um pequeno movimento de contra-identificação com os saberes da técnica vocal, com o que é instituído pela academia. **Independente** do que ela é, a técnica vai auxiliar na respiração, ou seja, mesmo que ela encare como vícios outras maneiras de cantar que não estejam dentro de seus cânones, mesmo que ela despreze o **sotaque** de determinada música e tira a sua essência, ela possui uma utilidade. Todos esses dizeres se apresentam como um **talvez**, como um questionamento e não como “uma certeza”.

Os saberes e os discursos que constituem o que podemos caracterizar como uma matriz de sentido – uma FD da técnica vocal erudita – determinam o que pode e deve ser dito no ambiente acadêmico em que eles se legitimam. Nós utilizamos a categoria silenciamento, como um elemento que se relaciona ao processo de identificação do sujeito à FD da técnica vocal erudita e de desidentificação a qualquer que não comungue com ela. O processo se dá no silenciar para esquecer, para desestruturar, para se construir um “novo discurso” uma “nova prática”, uma “nova forma de subjetivação”, uma “identificação plena” com essa FD. Mas este processo não garante uma total “sobredeterminação”, pois em todo ritual existem falhas. Quanto ao funcionamento discursivo, foram identificadas afirmações de identificação e de contra-identificação com a FD dessa técnica no ambiente acadêmico – caracterizada como heterogênea, silenciadora de discursos, gestos e produção vocal, “outros”, que não remetem aos seus saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Edilson. Voz e arte lírica: técnica ao alcance de todos. São Paulo: Lovise, 2001.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). Tradução de Bethania S. Mariani. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4.ed. Campinas: Unicamp, 2010. p.11-38. Tradução de: *Analyse automatique du discours*, 1969.

INDURSKY, Freda. Unidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do discurso. In: MITTMAN, S.; GRIGOLETTO, E.; CAZARIN, E. A. (orgs.). *Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. p.9-33.

INDURSKY, Freda. Da interpelação à falha no ritual: a trajetória teórica da noção de formação discursiva. In: BARONAS, R. L. (Org.). *Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro e João, 2011.

MALDIDIER, Denise. A inquietude do discurso. Um trajeto na história da análise do discurso: o trabalho de Michel Pêcheux. In: PIOVEZANI, C.; SARGENTINI, V. *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
VI SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO
1983 - 2013 – Michel Pêcheux: 30 anos de uma presença
Porto Alegre, de 15 a 18 de outubro de 2013

ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do silêncio*. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

ORLANDI, Eni. *Discurso em análise: Sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012

PAULON, C. P.; TFOUNI, L. V. O silêncio como estratégia do inconsciente: repetir, recordar e elaborar sentidos. In: TFOUNI, L.; MONTE-SERRAT, D. M.; CHIARETTI, P. (Orgs.). *A análise do discurso e suas interfaces*. 1. Ed. São Carlos: Pedro & João, 2011. p.237-251.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª Ed. Campinas, UNICAMP, 2009.