

INVESTIMENTO VOCAL NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: PROPOSTA DE ANÁLISE

Mendes, M^a das Dores Nogueira¹

Resumo: O trabalho tem como objetivo elaborar uma proposta de análise da dimensão vocal de canções. Para isso, adaptamos o conceito de investimento, delineado por Maingueneau (2001) e aplicado por Costa (2011) ao discurso literomusical brasileiro. Dessa primeira adaptação teórica ao plano vocal, resultou o conceito de “investimento vocal”, que, por sua vez, operacionaliza-se também pela adaptação dos conceitos de “interdiscurso” e de “metadiscurso” (MAINGUENEAU, 1997; 2005a) à dimensão vocal. Da segunda adaptação, resultam os conceitos de “intervocalidade constitutiva”, de “intervocalidade mostrada” e de “metavocalidade”. Assim, mesmo que de forma modesta, elaboramos uma reflexão teórico-metodológica para analisar a dimensão vocal da canção, uma rica materialidade simbólica sobre a qual a análise do discurso deve se debruçar.

Palavras-chave: investimento vocal, intervocalidade constitutiva, intervocalidade mostrada, metavocalidade.

VOCAL INVESTMENT IN BRAZILIAN POPULAR MUSIC: A DRAFT ANALYSIS

Abstract: The article aims to develop a draft for analysis of songs in one vocal dimension. For this, we adapt the concept of investment outlined by Maingueneau (2001) and applied by Costa (2011) to the Brazilian musical literary speech. Thus, the first theoretical vocal adaptation of the vocal plan, resulted in the concept of "vocal investment," which, in turn, also operationalized by adapting the concepts of "interdiscourse" and "metadiscourse" (MAINGUENEAU, 1997, 2005a) to the vocal dimension. In the second adaptation, the resulting concepts are "intervocalidade constitutiva", "intervocalidade mostrada" and "metavocalidade". Thus, even in a simple way, we developed a theoretical and methodological reflection to analyze the vocal dimension of the song, considering a rich symbolic materiality upon which discourse analysis should address.

Keywords: vocal investment; intervocalidade constitutiva; intervocalidade mostrada, metavocalidade.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas da UFC.

Introdução

Neste artigo, propomos uma análise da dimensão vocal da canção por um viés discursivo. Para isso, adaptamos os conceitos de heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada, propostos por Authier-Revuz (1990) e relacionados por Maingueneau (2005a) às concepções forte e fraca de interdiscurso. Essa adaptação está relacionada ao estudo desenvolvido em minha tese de doutorado no qual analiso o investimento vocal, em relação com a sua referência nas cenografias, colabora com a construção do *ethos* do posicionamento “Pessoal do Ceará” no discurso literomusical brasileiro.

1 Relações vocais

Para Maingueneau (2005a), na concepção forte de interdiscurso, a presença da alteridade já habita de tal forma o âmago do discurso que ela não se mostra na delimitação de segmentos textuais, mas se manifesta na dispersão por essa e outras dimensões. Assim, nos baseamos nesses conceitos para conjecturarmos que a presença da alteridade já está tão entranhada no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, que não é necessário lançar mão de expedientes para delimitá-la, ocorrendo, portanto, a relação vocal que denominamos intervocalidade constitutiva. Logo, por esse ponto de vista discursivo, o parâmetro da qualidade vocal que corresponde, segundo Belhau e Pontes (1987, p. 23), ao “conjunto de características que identificam uma voz humana, relaciona[ndo]-se à impressão total criada por [ela]”, passa a ser definido pela relação com outras qualidades vocais e pelos respectivos valores por elas adquiridos nos diferentes posicionamentos, ou seja, percursos identitários², do campo discursivo literomusical brasileiro e em outros discursos.

Já a relação entre discursos, que Maingueneau (2005a) denomina de concepção fraca de interdiscurso e que guardaria semelhanças com o conceito de heterogeneidade mostrada (AUTHIER-REVUZ, 1990), pode também ser exibida na delimitação de segmentos textuais. Quando aplicamos esses conceitos à dimensão vocal da canção, podemos pensar em uma intervocalidade mostrada, em que um cantor emprega, no seu investimento vocal, expedientes que ressoam outra forma de cantar. Além disso, do mesmo modo que, como ressalva Maingueneau (1997, p. 93, grifos do autor), a heterogeneidade enunciativa não “está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode

² Para saber mais sobre o conceito de posicionamento, consultar Maingueneau (2001).



resultar da *construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso*”, consideramos também que um cantor possa utilizar recursos que venham a enfatizar as características da sua qualidade vocal, o que denominamos de metavocalidade.

Ao propormos os conceitos de intervocalidade constitutiva e intervocalidade mostrada, não podemos deixar de notar que eles dialogam como a semiótica da canção amodada por Tatit (1996), embora ela não seja eleita como dispositivo teórico para sustentar a nossa proposta de análise do investimento vocal na canção, porque não problematiza a discussão dos elementos da canção como parte de um discurso cultural que considere as variantes contextuais de produção e recepção, mas os restringe aos modelos estruturais de perspectiva lingüística, e, sim, a Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau, por abarcar todas essas dimensões.

O conceito de intervocalidade constitutiva, contudo, estabelece um diálogo com a ideia de Tatit (1996, p.12) de que “toda e qualquer canção popular te[m] sua origem na fala”. O autor fundamenta essa afirmação no fato de que, até o período de estabilização do gênero canção popular brasileira³, nas primeiras décadas do século XX, a maioria dos seus “idealizadores” não possuía “qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, [e, portanto], retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana” (TATIT, 2004, p.34). Logo, esse gênero se firmou como resultado da estabilização, na melodia cantada pelo cantor, das entonações naturais da voz falada.

Desse modo, instaura-se, segundo o autor, na configuração da melodia de qualquer canção popular, um processo semelhante àquele que denominamos, no investimento vocal da canção, de intervocalidade constitutiva, pois a voz que canta a melodia se constitui também da perenidade da voz falada. Portanto, segundo Tatit (1996), esse vínculo com a voz que fala “povoa toda a canção”, visto que,

a entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito da magia. Nivela sua relação com o ouvinte. [...] As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos forçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte (TATIT, 1996, p.21)

Um diálogo semelhante ocorre também entre nossa noção de intervocalidade mostrada e o conceito de figurativização de Tatit (1996, 21), visto que esse se refere as ocasiões em que a melodia da canção pode representar a voz falada. O autor argumenta a respeito do último

³⁰ Tatit (1996) concebe o gênero canção popular brasileira como uma maneira de dizer na qual há uma compatibilização entre melodia e letra por meio do processo entoativo.

conceito que, por esse ponto de vista, “o caráter efêmero e imperfeito das entoações jamais deveria ser confundido com resíduos vocais deixados pela pouca habilidade musical do cancionista ou com o desejo de mencionar o linguajar pitoresco”. Portanto, também acentua que

[...] as entoações [...] [assim como] as estabilização e a periodização melódica programada pela composição. [...] são [...] programadas, mas para parecerem não programadas [...] para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista. (TATIT, 1996, p.21)

Assim, Tatit (1996, p.17) inventaria os casos nos quais o processo de “figurativização” aparece estampado de forma “proposita[l] e flagrante (samba de breque, raps, uso de interjeições, falares típicos como o de Adoniran Barbosa, Rita Lee ou mesmo os clichês de juvenildade enxertados no rock ou na antiga jovem guarda)”. Sobre tais casos, nos quais se configura uma relação entre a voz falada e a voz cantada, em que aquela é representada nesta e que, portanto, se aproxima do conceito de intervocalidade mostrada, já proposto por nós para a análise do investimento vocal na canção popular, o autor acentua o seguinte:

é como se houvesse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia sua própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação linguística projetados como melodia musical, e, muitas vezes, ocultados por ela. (TATIT, 2004, p. 16, grifos do autor).

De acordo com Tatit (1996, p.13), ao se fazer um balanço da “canção popular brasileira” através dos tempos, constata-se uma mudança contínua “entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro”. O autor reúne, para ilustrar essa observação, os seguintes exemplos:

- As modinhas de salão, escritas em partituras, contemporâneas dos sambas-maxixe de quintal em que se improvisam melodias e versos.
- Serestas e tangos interpretados pelo vozeirão de Vicente Celestino.
- Marchinhas de Carnaval cantadas como plavras de ordem na voz coloquial de Almirante ou dos próprios compositores.
- Samba-canção. Samba de breque.
- Chico Alves ligando as vogais. Mário Reis recortando as sílabas.
- Araci de Almeida com canções chorosas. Carmen Miranda com entoações alegres, às vezes caricaturais, perfazendo da fala ao canto e do canto à fala um curso contínuo.
- Composição de piano. Composição de Violão.



- Intensidade: Jamelão, Ângela Maria, Caubi Peixoto, Anísio Silva. Densidade: Dick Farney, Lúcio Alves, pianíssimo e despojamento: João Gilberto.
- Elis Regina cantando *Zambi*. Roberto Carlos, *Não quero ver você triste*.
- *Disparada. A Banda*.
- Tim Maia, Jorge Ben Jor.
- Caetano Veloso com Tigresa ou Queixa. Caetano com *Da maior importância* ou *Ele Me Deu um Beijo na Boca*. Interpretando *Sina*. Interpretando *Sonhos*.
- *London London*, versão RPM. *Você não Soube me amar*, pela Blitz.
- Djavan/ Guilherme Arantes. Itamar Assumpção/Grupo Rumo.
- Rocks. Raps (TATIT, 1996, p.13)

Essas flutuações entre voz falada e voz cantada que constituem referenciais vocais na música popular brasileira contribuem para resolver o “impasse”, como salienta Tatit (1996, p. 26), de por onde começar a análise dos sentidos produzidos por uma canção popular, os quais, em decorrência de sua multiplicidade, são “certamente inatingív[eis]” em sua totalidade. Apesar de o autor focalizar essa relação entre voz cantada e voz falada na composição da canção, não deixa de fazer algumas referências ao intérprete e ao arrajador, os quais insere no conceito de cancionista, já apontando que a interferência do cantor pode redimensionar a expressão dos conteúdos da canção. Logo, nessa extensão de sentidos produzidos por uma canção popular, não poderíamos deixar de notar que o recorte estabelecido por nós para a análise da dimensão vocal da canção se aproxima da relação entre voz cantada e voz falada, proposta por Tatit (1996).

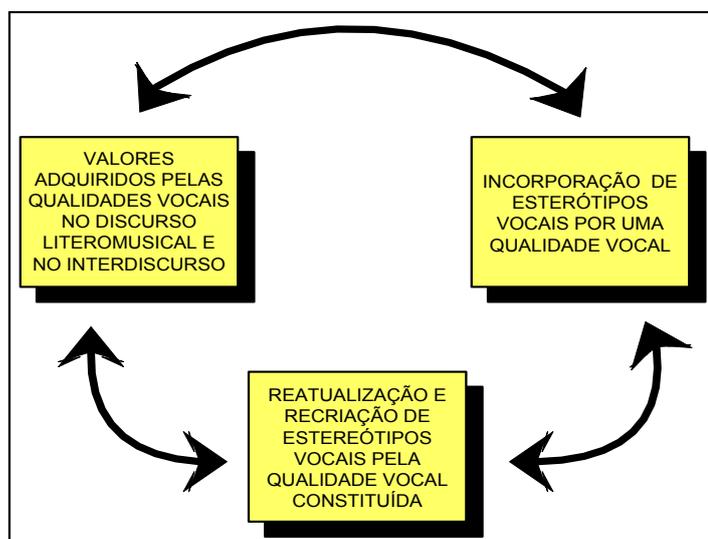
Essa semelhança decorre de, como visto, a intervocalidade constitutiva não aparecer, assim como a relação entre voz falada e voz cantada (que é camuflada nas tensões melódicas), de forma explícita no investimento vocal de uma canção. Além disso, tal similitude decorre ainda da recorrência à intervocalidade mostrada, que representa a manifestação de outras vozes, como a falada, no investimento vocal de uma determinada canção, semelhante ao processo de projeção da voz falada na melodia da voz cantada, por figuras que representam a entoação lingüística, descrito por Tatit (1996).

Apesar de haver diálogo entre os conceitos propostos por nós e aqueles cunhados por Tatit (1996), diferentemente da obra *O cancionista*, que analisa a relação da voz falada e da voz cantada na composição das canções, consideramos, entretanto, a fala cotidiana como apenas uma das vozes que constituem e podem ser exibidas no investimento vocal estabilizado no fonograma de uma canção.

1.1 Intervocalidade constitutiva: constituição da qualidade vocal

Nesta abordagem discursiva da intervocalidade constitutiva, as qualidades vocais legitimadas pelos outros posicionamentos da prática discursiva literomusical e pelo interdiscurso têm primazia sobre a qualidade vocal de um cantor, a qual não pode ser considerada, em consonância com a óptica da Análise do Discurso, delineada por Maingueneau, como uma produção puramente individual, mas como forma de marcação posicional em um campo discursivo. Desse modo, consideramos que há um processo circular na constituição de qualquer qualidade vocal que incorpora valores já adquiridos por outras qualidades vocais no campo discursivo no qual tomam parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo em que, ao se constituir, reatualizam esses valores, retroalimentando-os com novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva, como ilustramos no diagrama do quadro 1:

Quadro 1- Processo de constituição de uma qualidade vocal



Fonte: Elaboração própria

Portanto, consideramos que esse processo de constituição por outras qualidades vocais do campo discursivo literomusical e do interdiscurso que ocorre nas qualidades vocais dos cantores, por sua vez, também reatualiza e cria estereótipos. Para analisarmos as qualidades vocais desses cantores, tomamos como base dois parâmetros, quais sejam a projeção de harmônicos e os fatores de ressonância.

No tocante à projeção dos harmônicos, Machado (2011, p. 66) informa ser a “presença maior ou menor de determinados harmônicos” que define o timbre ou qualidade vocal. Portanto, segundo a autora, “uma voz pode ser dita clara ou escura, conforme seja possível analisar o seu corpo sonoro”. Assim, de acordo com Machado (2011, p. 66), uma voz é “*clara*: quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada [...] [e] [...] *escura*: quando os harmônicos graves se projetam de maneira acentuada [...]”. A autora, menciona ainda, com base em Miller (1996), a “*voz aberta*: [...] em que se observa uma ‘falta de equilíbrio dos fatores de ressonância’, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura” (MACHADO, 2011, p. 67). A autora ainda alerta para a noção de que no caso “da canção popular, em vez de considerarmos falta de equilíbrio, expressão que poderia adquirir um conteúdo pejorativo, poderíamos nos referir à predominância de um fator de ressonância sobre outro.” (2011, p. 67).

Com relação à ressonância, Machado (2011, p. 69) considera que “envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida pela coluna de ar para a obtenção do som desejado”. Desse modo, de acordo com a autora, “ela pode ser”:

Frontal: na qual a projeção nos seios da face pode conferir uma metalização ao timbre, mais ou menos acentuada conforme a pressão impressa pela coluna de ar no trato vocal.

Nasal: projeção com foco de missão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clreza sonora. (MACHADO, 2011, p. 69-70)

Em virtude de a qualidade vocal ser constitutiva do investimento vocal de qualquer cantor, ela é, portanto, comum às canções por ele cantadas. Não é somente, entretanto, a qualidade vocal, mas os valores que ela adquire no posicionamento que a tornam uma dimensão constitutiva deste. Portanto, as diferentes qualidades são ressignificadas conforme as coerções do posicionamento, resultando em uma espécie de investimento vocal comum às canções. Para isso, em cada canção o cantor explora de formas diferentes padrões vocais como a respiração, a intensidade, a pronúncia, a articulação, as pausas, o modo de finalizar as frases musicais etc., conforme as especificidades de seu posicionamento.

1.2 Intervocalidade mostrada e metavocalidade: representação e ênfase *no* investimento vocal

Além de investigarmos a intervocalidade nesse plano constitutivo, pretendemos observar como os cantores mostram ou tornam audível a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento

vocal, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Para identificar como as relações entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do discurso literomusical são exibidas no investimento vocal, adaptamos para a dimensão vocal os valores de captação e subversão, propostos por Maingueneau (1997), que mostram, entre outros conceitos, como a presença do outro pode ser reconstituída por índices variados na materialidade textual. Para tanto foi necessário relacionar tais valores com parâmetros de leitura/audição vocal, como respiração, intensidade, acentuação, duração, pronúncia etc, já que esses recursos também podem ser encontrados de forma semelhante ou divergente em outros investimentos vocais e em outras vozes do interdiscurso, como a falada.

Os parâmetros vocais, mencionados anteriormente, foram tomados de Belhau e Ziemer (1988), que os empregam para avaliação terapêutica da voz e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise no investimento vocal da relação entre qualidades vocais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso, como também a relação entre essas qualidades vocais no investimento vocal em relação com a sua projeção na cenografia das canções, não significa, porém, adotar os conceitos de base da Fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob a óptica da Análise do Discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo.

É válido observar que a utilização de recursos vocais, como articulação, pronúncia etc, emitidos em um mesmo ato fonatório que os elementos verbais, pode mostrar na dimensão vocal uma ênfase da qualidade vocal do cantor (metavocalidade) e uma captação ou subversão de características de outras qualidades vocais (intervocalidade). A seguir, comentamos alguns desses recursos vocais que norteiam a análise dos investimentos vocais e quais os tipos de relações vocais que podem estabelecer. Com relação à respiração, Belhau e Pontes (1989, p.57) fazem a seguinte avaliação sob o ponto de vista psicológico:

- respiração profunda e ritmada pessoas ativas e enérgicas;
 - respiração superficial: pouco contato com a realidade;
 - ciclos respiratórios curtos e rápidos: ansiedade e excitação;
 - ciclos respiratórios irregulares: agitação, descontrole e excitação
 - bloqueio respiratório: reação de defesa contra o contato com determinados sentimentos ou situações;
 - fase inspiratória balanceada com fase expiratória: indivíduos pacientes e persistentes;
 - respiração calma, regular, harmônica e buco-nasal; organismo equilibrado.
- (BELHAU; PONTES, 1989, p. 57).

Entretanto, discordamos da idéia de que essa avaliação feita pelos autores seja puramente de um ponto de vista psicológico, pois percebemos que esses sentidos que atribuímos às diferentes formas de “respiração” não deixam de ser mediados cultural e socialmente. Até mesmo os autores, de certa forma, alertam para essa mediação cultural que os sentidos atribuídos as características vocais sofrem:

[...] esse tipo de leitura vocal, deverá ser realizado cuidadosamente, considerando-se todos os aspectos da comunicação [...], inclusive a situação de discurso [...]. Além disso, os dados da psicodinâmica vocal pertencem aos padrões sociais e culturais de um indivíduo, devendo-se evitar fazer uma análise fragmentada. (BELHAU; PONTES, 1989, p. 57).

Desse modo, em outra cultura, poderiam ser atribuídos valores diferentes às mesmas características vocais. Apesar de os autores fazerem tais observações relativas à respiração na voz falada, elas são válidas também para a voz cantada, na medida em que essa também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de a voz falada e de a voz cantada apresentarem suas particularidades, também formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), aquela constitui esta e esta ainda pode representar aquela. Portanto, julgamos que seja possível investigar o modo como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz.

Na voz cantada, quando a respiração é mesclada com a voz, segundo Pucci⁴, ela tem “a função de dar ritmo e/ou explorar os timbres”. Consideramos as respirações alternadas com a voz cantada como pausas preenchidas vocalmente⁵ que podem estar em correlação com suspiros, gemidos, gritos, sussurros etc. Além disso, nos baseamos também na nomenclatura das “pausas não preenchidas (NP)” de Marchuschi (1999, p.168) para denominarmos aquelas pausas que correspondem a “silêncios prolongados que se dão como rupturas em lugares não previstos pela sintaxe”. [...]. No caso de canções, quando há pausas não preenchidas vocalmente, não necessariamente há silêncio no sentido de que o acompanhamento musical pode continuar soando.

⁴ PUCCI, M. *Sobre a voz: pesquisa em andamento*, dez. 2003. Disponível em: <http://magdapucci.wordpress.com/2006/12/23/sobre-a-voz-pesquisa-em-andamento-%E2%80%93-aberta-a-comentarios>. Acesso: 25 set 2012.. Acesso: 31 Ago 2012.

⁵ Essa nomenclatura foi baseada nas “pausas preenchidas (PP)” da tipologia que Marcuschi (1999, p.168) propõe para as hesitações. Não obstante, para o autor, essas correspondam “às marcações de hesitações do tipo ‘éh’, ‘mm’, ‘ah’, alongamentos vocálicos com características hesitativas e marcadores conversacionais acumulados” (MARCUSCHI, 1999, p.168)

As pausas que podem ser reproduzidas no investimento vocal, de modo a estabelecerem nele uma relação intervocal com a voz falada, podem também ser utilizadas para salientar a qualidade vocal do cantor, estabelecendo entre elas uma relação de metavocalidade. Cumpre notar, ainda, que as pausas, sejam elas preenchidas ou não preenchidas vocalmente, constituem um ato vocal até certo ponto “independente” do conteúdo, na medida em que se estabelecem entre aquelas ações vocais que são significativas, distintivas na língua, ou seja, que resultam nos conhecidos fonemas e vocábulos, embora não deixem também de enfatizar os sentidos decorrentes delas.

Outro recurso vocal muito ligado às pausas é a segmentação da cadeia falada, na medida em que a presença constante de alongamento de vogais no final das frases musicais, que não deixa de ser uma pausa preenchida vocalmente, como já alertara Marchuschi (1999, p.168), implicam menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. Já se não há tais alongamentos e uma presença frequente de pausas não preenchidas vocalmente, isso torna a cadeia da fala mais segmentada, ou seja, com frases musicais mais curtas.

Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. Ademais, dependendo do som que o alongamento vocálico acompanhe, esse pode enfatizar características da ressonância pela qual o cantor optou, estabelecendo, assim, com a qualidade vocal do cantor uma relação metavocal.

Além disso, terminar as frases musicais sem alongá-las, capta, de certo modo, a tradição do canto mais coloquial dos chamados “cantores sussurrantes” (LATORRE, 2002), cujas figuras mais expressivas na música popular brasileira foram, em diferentes épocas, os sambistas e cantores como Mários Reis e João Gilberto. Já as frases musicais finalizadas com alongamento de vogais captam outra tradição, temporalmente anterior, mas que chegou a conviver com a dos cantores sussurrantes, qual seja a dos “cantores berrantes” (LATORRE, 2002) cujos principais expoentes foram Francisco Alves, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves, como vamos abordar no próximo capítulo.

A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, na medida em que uma menor segmentação da cadeia falada produz a impressão de que a emissão vocal é mais lenta, ao passo que, se ela é mais segmentada, aparenta ser emitida de modo mais rápido. Uma mudança brusca na segmentação de uma determinada frase musical em um canção pode enfatizar, tornar mais audíveis características da qualidade vocal do cantor, estabelecendo com ela uma relação



metavocal, mas também pode destacar a imitação de elementos de outras qualidades vocais (relação intervocal).

Outro parâmetro que tem relação com a qualidade vocal do cantor, sobretudo com os harmônicos que são projetados nela, é a articulação dos sons, cujo principal efeito sobre o ouvinte, segundo Belhau e Pontes (1989, p. 56) “diz respeito ao cuidado em ser compreendido” [...]. Portanto, segundo os autores, uma “articulação imprecisa” mostra “desinteresse em comunicar-se e em ser compreendido”. Já, uma “articulação definida”, [...] desejo de ser compreendido e de transmitir a mensagem verbal e emocional. Além disso, segundo Belhau e Pontes (1989), uma voz mais grave tende para uma articulação menos definida, ao passo que uma voz mais aguda propende para uma articulação mais definida. Ademais, para os autores, a articulação também está diretamente relacionada à pronúncia, definida da seguinte forma por Belhau e Pontes (1989, p.41):

[...] uso de determinadas substituições de sons nas palavras ou variações articulatórias de um mesmo som e o resultado de um condicionamento fonológico resultante da exposição a um código lingüístico de uma população em particular. O indivíduo pode apresentar alterações de pronúncia que caracterizem um regionalismo [...].

Além das “substituições de sons” ou “variações articulatórias de um mesmo som”, que segundo Belhau e Pontes (1989, p. 41) modificam a pronúncia, podemos apontar ainda a supressão de sons que muitas vezes estabelece uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Tais alterações de pronúncia podem apontar, como informam os autores, para um “regionalismo”, mas também para uma variação de fundo social.

Assim como os alongamentos vocálicos caracterizam a tradição dos cantores “berrantes” e o canto curto, breve, coloquial a dos cantores “sussurrantes”, a intensidade forte predomina entre os primeiros e a mais fraca entre os segundos. Segundo Belhau e Ziemer (1988, p. 83), a intensidade forte tem relação com a forma “como julgamos um som, considerando-o mais forte ou mais fraco”. Esse julgamento, segundo os autores, deriva de uma sensação psicofísica com nome de *loudness*, correlata ao número de decibéis. No senso comum, se há o emprego de uma intensidade forte, costuma-se dizer que a pessoa fala “alto”, ocorrendo o mesmo processo com uma emissão com intensidade “fraca” que é interpretada como “baixa”. Assim, o que se designa no senso comum por “altura” corresponde tecnicamente a intensidade, porque, no discurso fonoaudiológico e da técnica vocal, a altura tem relação com o tom de voz, ou seja, se a voz é mais grave ou mais aguda. De acordo com

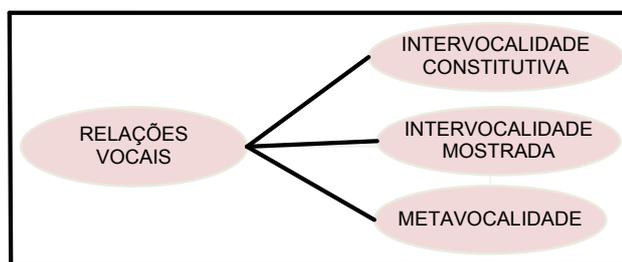
Belhau e Pontes (1989, p. 56), a “*intensidade* do ponto de vista psicológico, traduz como o indivíduo lida com a noção do limite próprio e do limite do outro. O uso de uma mesma intensidade permite numerosas interpretações, até mesmo contrárias”.

Assim, conforme os autores, uma “intensidade elevada” indica franqueza de sentimentos, vitalidade e energia mas, também, falta de educação e de paciência, “invasão” do outro e recurso para intimidação do ouvinte” (BELHAU; PONTES, 1989, p. 56). Já uma “intensidade reduzida” produz um efeito de sentido relativo a “timidez, medo da reação do outro, extremo respeito [...] (BELHAU; PONTES, 1989, p. 56). Além disso, consideramos que se a canção vem sendo cantada em uma determinada intensidade e o cantor canta alguma sílaba, palavra ou trechos maiores de forma mais forte ou mais fraca, dependendo também dos sons sobre os quais recaia, isso pode acontecer para enfatizar aspectos das qualidades vocais dos cantores, estabelecendo, assim, relações metavocais.

A intensidade empregada na emissão, seja fraca ou forte, se relaciona com a acentuação. Essa, por sua vez, pode corresponder nos investimentos vocais à mesma acentuação empregada na voz falada, estabelecendo com essa modalidade uma relação intervocal por captação, como também pode ser empregada de modo forte sobre os sons que seriam átonos na voz falada, exibindo assim uma subversão com essa modalidade.

Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a forma de finalização dos versos, a ilusão de velocidade, a pronúncia e a acentuação nos possibilitam identificar a ouvido “cru” quais são as características do investimento vocal de um determinado cantor, as quais sinalizam assim para uma afirmação da identidade vocais desse sujeito e, por extensão, do posicionamento no qual esses tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso. Além disso, acreditamos também que, por intermédio desses e de outros parâmetros vocais que possam vir a aparecer na canção, possamos identificar as principais alteridades em relação às quais um cantor definem as características de seus investimentos vocais. No quadro 2, sintetizamos as relações vocais que podem ser estabelecidas no investimento vocal.

Quadro 2- Síntese das relações vocais no investimento vocal



Fonte: Elaboração própria

Considerações finais

Entendemos que neste artigo damos início a uma proposta de análise do investimento vocal na canção popular em uma perspectiva discursiva, apontando, de certo modo, quais os principais recursos que devem ser investigados na definição de uma qualidade vocal e quais as relações vocais que tais recursos estabelecem. Além disso, destacamos que a gestão da dimensão vocal da canção, assim como pensara Costa (2011) em relação ao gênero, ao ethos, a cenografia e ao código de linguagem, pode contribuir para a definição dos posicionamentos no discurso literomusical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução Celene M. Cruz e João Wanderley Galdi. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 19: p. 25-42. Campinas: EDUNICAMP, 1990.

BELHAU, M; ZIEMER; R. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (Org). São Paulo: Summus, 1988.

_____; PONTES, P.A.L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas Ltda, 1989.

_____. N. B. *Música Popular, Linguagem e Sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.

FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (Org). São Paulo: Summus, 1988.

LATORRE, M.C.R.C. *A Estética Vocal no Canto Popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Pós-Graduação em Música, São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2002.

MACHADO. R. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.



MAINGUENEUAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

_____. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

MARCUSCHI, A hesitação. In: NEVES, M. H. M (Org). *Gramática do português falado*. 2ª ed. São Paulo: humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

NEVES, M. H. (Org). *Gramática do português falado*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.