

A MÍNIMA VOZ: MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DO FEMININO NA CANÇÃO

THE MINIMUM VOICE: FEMININE MODES OF SUBJECTIVITY IN THE SONG

Pedro de Souza/UFSC-CNPq

RESUMO O objetivo deste artigo é saber de que maneira as cantoras contemporâneas, historicamente localizáveis a partir da década de 1980, podem buscar na voz o ponto enunciativo de subjetivação. Trata-se de focalizar o momento em que, na história da música popular brasileira, as maneiras de colocar a voz no canto feminino não mais obedecem ao regime de discurso que, na época de ouro do rádio, determinava a colocação de um drama na voz como parte das condições de produção do sujeito que canta. No campo da escola francesa de Análise de discurso, o presente trabalho insere-se em uma pesquisa mais ampla que investiga processos de constituição do sujeito mediante enunciações cantadas. O ponto de referência do processo discursivo a ser rastreado na análise é a história das cantoras do rádio em relação às cantoras contemporâneas. Nesta relação, focalizo certo modo de subjetivação do feminino operado na relação entre voz cantada e ato enunciativo.

PALAVRAS-CHAVE: *voz, enunciação, MPB, discurso.*

ABSTRACT This paper analyses the relation of feminine voice performance in the years of radio age and the way the brazilians singers sings today. The goal is to analyze enunciative traces of a singular subjectivity anchored in the singing voice. The paper focus the moment, since the years of 1980, when the feminine voice no longer sounds like the singers of the gold radio time. In this period, to display a dramatic mark in the voice was the production conditions of the singing woman. In the area of the French school of discourse analysis, this paper is a part of a larger research in progress. We intend to describe the certain mode of feminine subjectivity acting in the voice as an act of enunciation.

KEYWORDS: voice, enunciation, MPB, discourse

INTRODUÇÃO: POR UMA GENEALOGIA DA VOZ CANTANTE

Em pesquisa em andamento, investigo a constituição do sujeito mediante enunciações cantadas. Tenho recorrido ao que se pode definir como as propriedades materiais da voz sobre a qual incide certa discursividade. O ponto de partida está demarcado na história das cantoras do rádio, em que focalizo certo modo de subjetivação operado na relação entre voz e ato enunciativo (MOREL, 1995)

Para este artigo, desenvolvo uma análise com objetivo de saber de que maneira, sem perder o referencial das cantoras tradicionais, as cantoras contemporâneas, historicamente localizáveis a partir da década de 1980, podem fazer da voz o espaço enunciativo de subjetivação. Trata-se de focalizar o momento em que, na história da música popular brasileira, as maneiras de colocar a voz no canto feminino não mais obedecem ao regime de discurso em que a instalação de um drama na voz é parte das condições de produção sinalizando a posição do sujeito que canta.

Na passagem dos anos de 1980 para a década de 1990, vê-se, no campo da música popular brasileira, circularem falares que problematizam a emissão vocal diminuta comum à maioria das cantoras surgidas neste período. É como se a ausência de intensidade e de extensão vocal correspondesse à falta de um drama na voz, tal como se podia escutar em Dalva de Oliveira, Ângela Maria ou Maysa.

Pelo menos é o que se atesta em comentários dispersos na mídia e na internet a respeito do suave estilo de cantar empregado pelas novas cantoras populares. “Acho que o tempo das grandes cantoras de vozes firmes e melodiosas já passou. Hoje só nos resta essas sopradoras de microfones”, diz um internauta ao descobrir no youtube a postagem de uma canção na voz de Marta Mendonça, uma das estrelas do rádio dos anos 60. Apreciações desse tipo conduzem diretamente ao tempo em que o canto feminino em ondas radiofônicas conectava-se diretamente com a forma de a mulher subjetivar-se alinhando-se à ordem discursiva da música popular brasileira, fora da qual uma cantora jamais poderia fazer ouvir a própria voz. E que, na era do rádio, a voz da cantora tinha que soar de modo a colocar em cena a mulher perante o drama de submeter-se.

Aqui se trata da forma histórica em que a voz é dispositivo integrante do exercício de uma subjetividade que não se efetiva a não ser pelo mandato que precede a existência do sujeito que canta. Isso me conduz a afirmar que a postura vocal percebida nas cantoras do rádio correspondia a uma espécie de incorporação de uma ordem discursiva. Rimar amor e dor em vozes intensamente melodiosas compunha um modo de enunciação no feminino em que, contraditoriamente à ordem do masculino, cedia-se espaço para deixar dizer a mulher. Daí que seu canto, mesmo em zonas de tessituras médias, como o de uma Maysa Matarazzo, tinha de ser arrebatador a fim de exercer o poder de dirigir sua voz tanto aos vetores da opressão quanto aos ouvidos escondidos de toda mulher que não devia ousar referir-se a si publicamente. Aparece, nesta maneira de contar a história da presença feminina na arte do canto, uma espécie de salvo conduto à mulher que insistia em ser artista.

A propósito disso, suponho que, ainda que de modo involuntário, as cantoras populares de genuína tradição radiofônica cumpriram em seu ofício uma missão perante outras mulheres que não se mostravam em esfera pública. O regime enunciativo propunha a eclosão do drama em cena, no qual a mulher subjetivava-se, nos tons da imprecisão, da queixa ou da confissão (FOUCAULT, 1983), diante do coro dominante de vozes, cuja propriedade era a de fazer calar a voz feminina. Para cada tom, é preciso salientar, uma forma prescrita de sujeito.

A questão é focalizar no aqui e agora da música popular brasileira uma importante mutação no que diz respeito ao modo como a voz é fator de formação da cantora. Acontece que, no cenário atual, o regime de postura vocal no canto feminino não mais se conforma à mesma maneira de instalar um drama na voz. É que, veremos depois, são outras as condições de produção do sujeito que canta. A partir do que se discute sobre o justo ou injusto espaço dado à figura feminina na música popular, levanto a questão seguinte: como deve a cantora agir pela voz para ocupar o lugar do sujeito cantante segundo as esferas discursivas intrínsecas e extrínsecas relativamente à formação da música popular brasileira?

O essencial da análise que pretendo desenvolver reside na relação entre a existência dessas mulheres como cantora e certa forma de subjetividade atuada na relação entre enunciação e voz. Eis aqui um fenômeno de subjetivação que é preciso toma-lo em sua historicidade. Nesse sentido, a emblemática história das cantoras do rádio interessa não pelas razões biográficas que explicam seu aparecimento e consagração como artista. No que pretendo desenvolver analiticamente em seguida, interessa abordar a história das cantoras como modo de assinalar uma presença singular, a do feminino como voz na canção popular. Para tanto é preciso abrir e embaralhar o espectro histórico a fim de esmiuçá-lo em sua genealogia. Dito de outro modo, não se pode analisar o que se passa com o canto feminino no presente sem relação com o que do passado é parte de sua variação.

Não vou, entretanto, partir dos detalhes que dão forma à história da música popular e, nela, ao acontecimento discursivo da presença das cantoras. Não obstante, tais fatos historiográficos devem ser considerados como necessários pontos de referência. Estes concernem à canção popular a ser abordada como prática indissociável do processo de subjetivação articulado a certa ordem de discurso. Trata-se delimitar, no caso, o regime que dispõe e prescreve sobre a presença da mulher na esfera pública e privada. Torna-se então imperativo reafirmar que não é tanto o fenômeno cultural da música popular que aqui se pretende remontar, seja em que campo de conhecimento ela se defina. O que interessa é seu

acontecer como o singular *modus operandi* de subjetividade, notadamente a feminina. Este processo só se pode tocar pelo discurso, ou seja, pelas falas que ao mesmo tempo referem e produzem o acontecer do canto.

Assim deter-se sobre a presença da mulher na música popular entendida como prática cultural que diz sobre o estrato histórico em que aparece, é buscar atingir o *making off* discursivo que a constitui como efeito de subjetividade aplicável ao modo enunciativo de colocar a voz no feminino. Refiro-me ao feminino estritamente como maneira de enunciar que tanto pode se realizar na voz do homem ou da mulher. O que está em causa é forma do feminino que se efetiva enquanto ato vocal de enunciação. Por isso, propositalmente, para os objetivos desta análise, não vou me apoiar em enunciados garantidos por seu estatuto em alguma região de saber (história da música, teoria musical, antropologia da música etc.). Tampouco, vou me preocupar com a exaustividade que legitima a verdade do que se quer atestar, nem em termos estatísticos, nem em termos das ocorrências linguísticas que justifiquem o recorte de um conjunto de fragmentos de fala e não de outro. A única atenção a ser seguida na colheita dos fragmentos de fala sobre o quais textualmente trabalhar a análise é a constância do referencial temático que os mesmos fragmentos instituem mediante as condições de produção em que são proferidos.

Nesta direção, por conta e risco da análise almejada, devo recortar daqui e dali falas que tematizam espontaneamente a presença da mulher na música popular, seja como objeto temático, seja como voz atuante nas canções. Aí já se mostra, de princípio, que nenhuma lógica de conteúdo é requerida para sustentar a análise, apenas o eco, obviamente não causal, entre a fala que agora acontece e as que outrora reconheciam na voz de uma mulher a constituição da cantora se fazendo no instante em que se apropria das palavras e dos traços melódicos de uma canção.

A PRESENÇA FEMININA COMO VOZ NA CANÇÃO

Começo, portanto, elegendo um depoimento que se refere à presença da mulher na música, sem nunca mencionar como tal presença está estreitamente ligada ao regime de regulação da voz para cantar. Em uma entrevista incluída numa das partes do documentário *A flor da pele* (2005), o cantor e compositor Chico Buarque de Holanda relata como criou algumas de suas composições sobre e no feminino.

Não fui eu que comecei a fazer música no feminino. Na música brasileira há essa tradição [...]. Na verdade, a primeira música que eu fiz na primeira pessoa foi por encomenda da Nara. A Nara Leão me pediu uma música. Ela falou: quero uma música daquelas, das mulheres que esperam o marido. Foi aí que eu escrevi *Com açúcar com afeto* pra ela. [...]. Tanto as canções no feminino - compostas por homens, no feminino - assumem essa personalidade da mulher caseira, boazinha e compreensiva, quanto as masculinas louvavam essa qualidade doméstica da mulher. A primeira canção que fiz feminina, uma mulher cantando sua liberdade é *Olhos nos olhos*, que eu fiz para Bethânia gravar. Um pouco disso: a mulher que é abandonada pelo marido, pelo amante, que seja, e dá a volta por cima e que diz que é mais feliz assim. Isso não digo que fosse uma novidade nos anos setenta, mas uma canção dessa seria absurdo nos anos quarenta.

Se tiver que elencar pelo menos um critério que me levou a esta escolha, de saída, digo que o depoimento de Chico Buarque abre para o processo discursivo que mostra o trajeto dos dizeres sobre a aparição do feminino nas canções. Refiro-me ao percurso retrospectivo de sua enunciação na memória do que se disse antes e que ressoa no presente de outras enunciações alheias e posteriores à sua na mesma rede de discurso. Quando o criador de *Mulheres de Atenas* alerta não ser o único a compor no feminino e aponta para a tradição na música brasileira - *Não fui eu que comecei a fazer música no feminino. Na música brasileira há essa tradição* -, seu proferimento não só se enuncia como parte de um discurso sobre o lugar de enunciação da mulher na canção, mas também se apresenta como a posição discursiva de onde Chico Buarque toma a mulher como tema de suas criações musicais.

Note-se, porém, que se está dito, na primeira frase deste depoimento, a ausência de mulheres compositoras no período a que se refere, por outro lado, não está dito que o mesmo vazio dá espaço à presença da mulher como voz. Muito embora os compositores, como o faz o próprio Chico Buarque, gravassem suas criações formuladas no feminino, certa postura vocal ostentada em corpo de mulher era importante para fazer ouvir a condição do feminino sendo falada em seu próprio território, ou seja, a da voz da cantora como contrapartida do sujeito preconstruído em discurso.

Compreende-se logo como na época referida por esse compositor o tema do feminino nas canções tem ligação direta com as condições sob as quais a mulher não só é interpelada como objeto, mas é, sobretudo, feita sujeito protagonista de um gênero cancionista que só pela voz de uma cantora vinha existir com a mesma força de subjetivação que tornou possível sua presença na inspiração de um cancionista. Afinal de que adianta, sob a tutela do discurso que o antecede na historicidade do sentido, todo homem dizer-se o senhor incontestável da

mulher, e esta não tomar seu atribuído lugar de fala para assumir em primeira pessoa este posto discursivamente constitutivo de seu ser enquanto sujeito cantante?

Chico Buarque delinea esse processo típico da subjetivação que se opera por assujeitamento. É o que se pode interpretar na sequência de sua fala, quando o compositor relata o que o levou a escrever a sua primeira canção no feminino. “*Na verdade, a primeira música que eu fiz na primeira pessoa foi por encomenda da Nara. A Nara Leão me pediu uma música. Ela falou: quero uma música daquelas, das mulheres que esperam o marido*”. Por certo, neste enunciado, nem o narrador que cita em estilo direto o pedido da cantora, nem Nara Leão aparecem neste depoimento como protagonistas aderidos à posição de discurso a que se remete ao definir o tipo de música no feminino que a cantora pediu e que o compositor devia criar.

De todo modo, o que assinala como não dito explicita-se na forma enunciativa deste testemunho. A fala de Nara Leão corresponde a uma espécie de dramaturgia exemplar apontando para a posição em que a mulher aceita falar de si na maneira com que o cancionista, agente de discurso, a concebe na relação com seu homem. *Com açúcar com afeto*, em letra e melodia, é uma composição que contém todos os ingredientes a performatizar a cena do feminino tal como significado no contexto a que se refere. Neste sentido, é que o depoimento do compositor situa a filiação discursiva de algumas de suas músicas na rede de canções que exibem, em primeira ou terceira pessoa, a posição submissa da mulher.

Observe-se como o encadeamento da fala de Chico Buarque exhibe o percurso de uma produção musical movimentando-se na mesma rota de sentido que percorriam as composições da velha guarda, quando se tratava de falar ou de fazer falar a mulher. “*Tanto as canções no feminino - compostas por homens no feminino - assumem essa personalidade da mulher caseira, boazinha e compreensiva, quanto as masculinas louvavam essa qualidade doméstica da mulher*”. É a ela, a mulher compassiva, a quem o compositor quer passar a palavra, assim como é dela, a respeito de quem ele quer falar em tom de louvor dirigido às emblemáticas Amélias e Emílias¹. Não importa tanto reiterar o sentido que se repete neste trecho da fala de Chico Buarque, mas sim ressaltar a historicidade aí tornada presente e a maneira com que a voz da mulher é chamada a incorporar o discurso que dita a subjetividade através da qual deixa-se referir em seu canto.

¹ Alusão aos títulos das músicas de carnaval *Ai que Saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves, Mario Lago (1941), e *Emília*, de Wilson Batista e Haroldo Lobo (1942).

A forma como Chico Buarque, no estrato da entrevista em foco, descreve a presença da mulher no cancionário dos anos quarenta pode bem ser a metáfora dessa espécie de vínculo contratual entre a cantora e o gênero de música popular que agencia a relação entre a voz feminina e o discurso. Não bastava apenas o compositor dizer e fazer dizer o feminino dotados dos sentidos de “*mulher caseira, boazinha e compreensiva*”. Obviamente, a mulher não é em si mesma a origem de qualificativos como estes. Mas sua voz constitui o lugar onde as palavras que lhe designam subjetivamente podem aparecer enquanto força discursiva. Tal é o estatuto enunciativo de existência relativamente autônoma da voz que, no contexto histórico tomado aqui como referência, faz falar o sujeito feminino na cantora enquanto canta. Em ato, o gesto da voz no canto brota já discursivamente determinado na partitura da canção, e esta funciona como o espaço onde a voz da cantora realiza seu encontro com a já proferida dimensão vocal da memória discursiva.

Levando às últimas consequências esta perspectiva, pode-se interpretar que Chico Buarque projetou a sonoridade de *com açúcar com afeto* a partir de uma voz feminina soando em uma intensidade bem diversa da mulher que espera pacientemente o marido figurada nas composições tradicionais. A emissão vocal que ecoa na encomenda de uma canção aludida como “*aquelas das mulheres que esperam o marido*” comporta um traço de ironia. A doçura da colocação vocal rivaliza com o vozeirão das grandes divas de outrora, as que detinham a força interpretativa necessária para que seu cantar configurasse a presença e a posição de sujeito correspondente a condição do feminino implícita na letra da canção. Em vez disso, a voz da musa primeira da bossa nova sugere, mas não dá lugar ao drama da mulher que sempre cede a última e decisiva palavra ao homem a quem se submete.

Interessante que o jeito próprio de Nara Leão entoar se verifica não só cantando *Com açúcar com afeto*, mas também na interpretação de outras melodias antigas e da mesma rede de sentido como *Camisa Amarela*, de Ary Barroso. Entre as duas composições, pode-se projetar em certo trecho entoado pelo mesmo somido vocal auto distante de Nara, o liame temático da mulher que ironiza o incontornável domínio que o homem amado exerce sobre si mesma. Coloco aqui em paralelo os versos respectivos de

Com açúcar com afeto

*Dou um beijo em seu retrato
E abro meus braços pra você*

Camisa Amarela

*Gosto dele assim
Passou a brincadeira e ele é pra mim*

O certo é que o tom irônico insinuado nesse manso modo de dizer não teria sido possível senão como ironia nos anos em que os compositores começam a fazer a mulher falar nas canções. Quando se tratava de enunciar em primeira pessoa era crucial que a cantora pusesse em cena na e pela voz o sofrimento misturado à passividade de uma condição exterior ao canto. Não importa tanto o que toca à história de vida de cada mulher quando canta, mas o que tangencia a forma subjetiva da mulher na história. Ainda que falando por palavras alheias, a voz da cantora devia tornar seu o dizer no qual só lhe restava lamentar, resignar com algumas incidentes aberturas ao protesto como no trecho de *Errei sim*, de Aaulfo Alves, em que Dalva de Oliveira aumenta o volume e a intensidade da voz para entoar: “*Mas se existe ainda/Quem queira me condenar /Que venha logo /A primeira pedra me atirar*”.

Retorno ao trecho inicial da fala de Chico Buarque quando adverte que não é o inventor de composições no feminino. A ressalva liga-se à observação do compositor de que seria impossível, na era do rádio, fazer falar a mulher a não ser na posição submetida em que ganha acesso à palavra de si. Neste ponto de seu testemunho vê-se um ponto de descontinuidade discursiva marcando a relação entre o que produziam os autores antigos e o que produz Chico Buarque compondo no feminino. Não por acaso, o criador do samba Rita atenta para uma exceção na maneira de os compositores tradicionais apresentarem as mulheres que são seu objeto de desejo. Ele relembra o caso, inusitado para a época, da marcha de carnaval em que a protagonista da canção deixa um bilhete para o marido, desabafando, ao modo masculino “*não posso mais eu quero é viver na orgia*”². Chico Buarque não faz apenas relatar uma exceção, mas nos leva a pinçar vestígios de modalidades disparatadas de presença feminina no cancionário popular dos anos quarenta.

O que, nos tempos integralistas e estadonovistas da história do Brasil, impede atitudes de transgressão no modo de fazer dizer o feminino é o risco de o sujeito-mulher

² *Oh! Seu Oscar*, composição de Aaulfo Alves e Wilson Batista (1939).

vir a ser outro, diverso do que estava autoritariamente rubricado em discurso. Do impossível em certo tempo, vem a originalidade do presente do criador de *O dono da voz*. Incidentalmente, no transcorrer da entrevista, antes de se referir pontualmente à canção em que dá voz diferente ao feminino, Chico Buarque alude à ousadia de uma fala em que a mulher que perde seu homem se diz muito feliz e até muito e melhor amada por muitos outros homens: “*isso é uma paulada na cabeça do homem*”, exclama ele. No acolá das cantoras tradicionais e no aqui das cantoras contemporâneas, o compositor exerce, em sua criação, a transgressão do modo de incitar a fala da mulher no canto.

Pode se interpretar, para os termos da história que esta minha análise pressupõe, que, igual à atitude criativa que teve na voz de Nara Leão o leit-motiv inspirador que resulta em *Com açúcar com afeto*. Foi assim que Chico Buarque criou *Olhos nos olhos* para a cantora Maria Bethânia em 1975. Sob o enfoque analítico aqui assumido, digo que, independentemente da intenção de seu testemunho, o que diz Chico Buarque marca um ponto de mutação discursiva. Para criar na e pela voz o sujeito feminino de *Olhos nos olhos*, foi preciso que a dimensão vocal intensa da enunciação exercesse seu ataque em uma performance de densidade dramática própria à mulher que toma o abandono do amante não mais como prova de sua fragilidade, mas como prenúncio de sua força e libertação. Entra em vigência, na cena do espetáculo musical que se expande do rádio e da televisão aos palcos de grandes teatros, o cantar novo em que a mulher não mais lamenta o poderio masculino, e sim o derruba, mediante um modo outro de se colocar vocalmente no confronto típico do discurso amoroso. Este é o quadro em que se pode, ainda dedilhando as cordas dos discursos que se sucedem mutuamente, especular sobre o sujeito que vem depois do grito vocal dado na partitura de *Olhos nos olhos* soando no auge do feminismo dos anos setenta.

Como afirmei ao longo deste artigo, mediante a alusão que faz Chico Buarque de Holanda aos compositores antigos, fica claro que estava dado, em um tempo fora do que se coloca o compositor, o esquadramento discursivo a partir do qual devia prever, na partitura de cada nova canção, as inflexões vocais possíveis para a emissão da mulher provida de um certo estatuto em certo tempo.

A MÍNIMA VOZ NO LIMIAR ENTRE O MESMO E O DIFERENTE

Volto ao ponto de partida em que me proponho a confrontar a modulação *cool* da voz feminina nas cantoras contemporâneas com o regime de regulação vocal que,

conforme destaque a partir do depoimento de Chico Buarque, sustenta a forma discursiva da presença da mulher na tradição da música popular brasileira. Coloco agora em destaque para análise um feixe de proferimentos, estes certamente perdidos em meio a outros arquivos tratados e conservadas como acontecimentos irrisórios de enunciação na hora presente.

Em 2009, a Revista *Veja* publicou uma matéria, assinada pelo jornalista Sérgio Martins, comentando a qualidade vocal das novas cantoras relativamente a seu jeito sussurrado de cantar. Ligado ao comentário de Chico Buarque de Holanda, analisado acima, considero essa matéria como ressonância de muitas outras falas com a mesma referência e que não ganham destaque nem no espaço da mídia nem no campo especializado da música popular brasileira. Refiro-me ao fato de que o que se ressalta sobre o novo estilo de cantar percebido nas novas cantoras incontrolavelmente há que se passar pela força vocal das grandes intérpretes da época de ouro de rádio. Não se trata de intencionalidade, mas da propriedade do dizer que só significa a partir do que antes se impôs como possibilidade de constituição de sentido na história. No que diz respeito à voz, muitos apreciadores do canto popular podem não saber bem quem foi uma Ângela Maria, Lana Bittencourt ou uma Lene Everson, mas involuntariamente está preso à necessidade de esquecer esses intensos e dramáticos vozeados para deixar que os sussurros vocais do agora tenham lugar de reconhecimento na escuta de uma cantora.

A partir da reportagem em questão, procuro agora tomar aleatoriamente fragmentos de fala que nela remetem ao estilo vocal adotado pelas cantoras do tempo presente. O ponto fundamental é explicitar a relação discursivamente transversal que as falas destacadas a seguir entretêm com os comentários de Chico Buarque. O eixo comum dessa transversalidade é a presença do feminino, seja como objeto de que se fala na perspectiva do compositor, seja como sujeito que fala, tal como sublinho na minha análise. Isso permite sustentar que o que se diz aqui encontra relação de sentido no que se dizia acerca das cantoras tradicionais adiante mostro como a adoção da postura vocal em mínimos tons nas atuais cantoras só gera problema na referência com as grandes vozes da era do rádio. Em termos analíticos, trata-se de percorrer o movimento do discurso sobre a voz no canto feminino e marcar aí um ponto de descontinuidade na história da música popular. Uma análise como esta, considerando a dispersão dos dizeres referidos à voz na canção, pode produzir elementos a fazer ver uma diferente forma da história das práticas culturais emergidas em torno do canto.

A matéria é intitulada *O poder do sussurro*³ e abre com a seguinte afirmação, emblemática no presente e no campo em que se enuncia:

As cantoras de voz pequena provam que não é preciso se esgoelar para tirar o melhor de uma música.

Logo de início é interessante notar o espaço enunciativo a partir do qual se desenrola, nesta reportagem, uma certa discursividade sobre a voz feminina no canto popular dos tempos atuais. Refiro-me, como adiantei antes, à adoção do volume e da força vocal como eixo axial a definir o processo pelo qual se constitui uma cantora.

Se pudesse ter escolhido, Fernanda Takai gostaria de cantar com a força de Clara Nunes. A natureza, no entanto, lhe deu uma voz miudinha – e a obrigou a procurar outras referências. No começo da carreira, Fernanda encontrou inspiração na inglesa Tracey Thorn, do duo Everything But the Girl, e na americana Suzanne Vega. Nos shows, era com esforço que ela dava conta das músicas mais barulhentas. Mesmo assim, seu vocal suave se impôs e se tornou uma marca de sua banda, o Pato Fu. Em seu primeiro disco-solo, lançado no fim de 2007, Fernanda, hoje à vontade com seus dotes, homenageou outra cantora de voz pequena: Nara Leão (1942-1989), uma das maiores intérpretes da bossa nova.

Vê-se de imediato como, na abertura desta matéria jornalística, as referências a nomes próprios alinhavam uma rede de cantantes cujo diferencial remete a uma possível genealogia da voz feminina na história da música popular brasileira (Souza, 2011). Digo isso porque muitos foram os jeitos e os naipes vocais que compuseram o campo da canção popular brasileira, nem todos com a mesma validade, ou reconhecimento dados ao mesmo tempo em que se faziam escutar.

Abrindo o texto, ao estilo de discurso indireto livre, o crítico musical não apenas destaca estrategicamente o nome Fernanda TaKai, um dos mais fortes exemplares do estilo vocal *cool* na canção brasileira contemporânea, mas faz com que o dizer auto referencial desta cantora funcione na relação com o nome de Clara Nunes, que seria, no jogo desta remissão, a contraparte do estilo *cool* vigente nas novas cantoras. Na maneira como é citada pelo entrevistador, Fernanda Takai torna sua voz audível pelo que não opera no volume

³ <http://veja.abril.com.br/020909/sumario.shtml>. Acesso em 20-10-2009.

e na força, mas também pelo que realiza na emissão colocada entre o silêncio e a suavidade.

Quando, pela escrita do jornalista, Takai se diz cantando, suas referências se ancoram na paleta sonora de suas contemporâneas. Sem menção a critério de gênero musical ou de nacionalidade, para mostrar os espectros vocais que a inspiram ao cantar, falando à revista, Fernanda Takai cita nomes que ouve no rádio, na internet ou nas baladas, como o da cantora inglesa Tracey Thorn, do duo Everything But the Girl, e a americana Suzanne Vega.

Não que situe seu canto como dirigido especificamente ao público do meio onde circulam essas vozes registrando a histórica e culturalmente o jeito adolescente de amar. Em verdade, para propor a voz pequena como contrapartida do lugar de enunciação que a subjetiva como cantora, ela se situa na linha temporal do que vem antes dela mesma e dos referenciais vocais de seu tempo presente, isto é, no limiar entre a força de uma Clara Nunes e a suavidade de uma Nara Leão. A distância em que se vai de uma a outro significa, portanto pela remissão à força e à intensidade, o que pode definir o limite físico de uma, mas poderia definir a economia no emprego do tamanho vocal que se tem. Quero retomar esse ponto logo abaixo.

Assim é que, no discurso aqui encetado sobre a emissão da voz feminina no canto popular, escuta-se todo um espectro de sonoridade vocal que se efetiva na fixação de uma região interdiscursiva em que apenas um regime deve valer como sinalizador de que em meios a uma multiplicidade de sons vocais, ouve-se uma cantora. Não é casual que o texto jornalístico em foco trate de enumerar nomes de cantora que evidencie como verdadeira a presença de uma e não de outra modalidade de voz feminina:

Pode-se dizer o mesmo do canto contido e delicado da paulista Tiê, em seu recente disco de estreia, *Sweet Jardim*. E o estilo deliciosamente inconsequente de algumas cantoras do pop britânico, como Lily Allen [...] e Kate Nash, deve muito ao jeitinho meio infantil com que elas cantam. As cantoras de voz pequena têm algo a dizer no cenário pop atual – e o dizem bem.

Em termos de discursividade, não se trata apenas de enumerar nomes de cantoras, mas de fazer certa materialidade vocal aplicar-se a um efeito de subjetivação. No trecho em que o jornalista afirma: “*as cantoras de voz pequena têm algo a dizer no cenário pop atual – e o dizem bem*”, há uma operação discursiva fazendo da voz por ela mesma e por seu modo de soar o ponto de encontro entre uma modalidade sonora de significante e uma possibilidade de significação.

Isso é o que a matéria da Revista *Veja* aqui focalizada registra, ou seja, o modo discursivo de conceber a voz, ligando a propriedade expressiva do vozeado de baixo volume e extensão ao regime de subjetivação da mulher muito distante do que se impunha na era do rádio. Seja por limites corporais, seja por opção estética, o interessante a reter nesta dominância discursiva é o modo outro com que se mantém certa transitividade que liga a postura vocal ao sentido do que a voz diz: “A voz contida, porém, tem maleabilidade para dar às palavras seu significado emocional preciso [...]. Menos é mais”.

Esta afirmação adquire um efeito de sentido historicamente importante, quando o jornalista cita contraexemplos. Do lado discursivamente inclusivo, sob a égide do estilo *cool*, expõe os casos de João Gilberto, Nara Leão e Fernanda Takai - o primeiro pela contensão do alcance próprio e as segundas, pela exploração de seus limites vocais na busca do mesmo efeito sonoro ligado ao modo de dizer.

Do lado discursivamente excludente, alerta para “os superagudos de uma Whitney Houston ou de uma Celine Dion”. O uso abusivo da própria potência vocal não serve para definir o que se espera de quem canta. Vozes ostensivamente potentes “*distorcem as letras e banalizam o sentimento*”, pontua o jornalista. Eis as palavras que em seu encadeamento lexical e semântico fixam a formulação de outra discursividade em movimento na história.

Chamo aqui atenção para o marco genealógico em que o tamanho e o alcance limitados de uma emissão vocal não são mais impedimento, mas exigência para que aquela que canta faça valer seu acesso à posição de cantora. Contudo, é possível dizer que a análise deste breve trecho da reportagem conduz ao discurso em seu movimento de deslocar para outro lugar o diferencial da voz a que ele se refere. É dizer, conforme adiantei acima, que a voz pequena não se distingue tanto em termos de extensão e volume, mas em termos do espectro de intensidade em que mesmo grandes vozes recolhem-se ao som do sussurro para fazer passar o ato de cantar.

Esta observação é importante, mas não essencial para descrever o ponto de descontinuidade ou de deslocamento de sentido da voz como presença do feminino na história da música popular brasileira. Cantar com força, no regime tradicional de formação de cantoras, é demandar dramaturgicamente a subjetividade dirigida tanto ao ouvinte quanto à cantante. Em cada uma das grandes divas do rádio, nunca se podia responder, mediante a voz que emitiam, que pouco importava quem cantava. Pela intensificação vocal, tudo se passava

como se cada mulher, tomada na forma-sujeito que se lhe impõe nesta época, ouvisse a si mesma envolta no melodrama de seu feminino cotidiano.

Hoje, ao contrário, na escuta da voz minimalista, é possível afirmar que não importa quem canta. A partir dos anos de 1980, a força, extensão e intensidade da voz feminina fica vazia de função enunciativa. Isso não significa argumentar em nome de uma identidade social ou pessoal, mas, tanto num quanto noutro estrato da mesma história, salientar a forma de constituir sujeito nas condições de produção de referência.

Por isso mesmo, na atualidade da canção popular, que se acentua no final da década de 1990, a voz miúda não faz dizer o mesmo com menos drama. Embora seja este o discurso que a ela se interpõe, o caso é que as formulações tecendo o discurso de afirmação do estilo *cool* para a voz feminina, operam involuntariamente uma descontinuidade. As falas atestáveis daqui e dali e que ressoam na matéria que focalizo, pretendem se deter na materialidade da voz por ela mesma e no efeito estético a que se chega. Contudo, essas falas parecem compor uma série de enunciações em que no lugar do efeito puramente estético está o vazio do drama da afirmação subjetiva da mulher tal como se punha em períodos getulistas e que ora não mais se põe. Na dominância do vozeado suave e sussurrado, o eixo da subjetivação fica colocado em suspenso. Pode-se supor que há como que uma indeterminação no jogo de posições de sujeito no que tange à presença do feminino na canção. Diferente das cantoras tradicionais, a injunção a preencher certa posição não mais investe as formas com que a mulher se problematiza no presente.

O que se passa é que o minimalismo vocal contrastado com o tradicional vozeirão não se dá em uma linha de continuidade. É preciso dizer que as condições em que a voz da cantora torna-se a dêixis do sujeito a vir em seu canto são obviamente outras. O sentimento que vem como efeito operado na voz tem agora outro diagrama de subjetividade feminina, o que não cabe a ser dito pelo regime de postura e força vocal disponível no regime enunciativo da canção para apropriação das cantoras do rádio.

Ao modo *cool*, é como se hoje as cantoras atuassem o risco de não se deixar escutar e com isso barrassem a possibilidade de nele realizar-se um processo de subjetivação extemporâneo, ou seja, subjetivar-se na forma e um lugar que não coincide com o que imagina como seu no tempo em que canta. Esta é a perspectiva na qual significa o que diz Fernanda Takai, na entrevista referida aqui, sobre o acerto na escolha de um tom suave e baixo para cantar “canções tristes e sofridas – como *Luz Negra*, de Nelson Cavaquinho”. Escuta-se nela um exemplar de apropriação individual da forma melódica e verbal da canção,

de modo a atingir, no e pelo ato enunciativo cantante, o que a cantora nomeia como “*uma pungência sem melodrama*”. Se quisermos saber que discurso funciona nessa valorização da voz emitida ao modo do sussurro, não vamos poder mostrá-lo senão na relação que o distancia do discurso de afirmação das vozes de grande extensão.

Uma objeção pode ser levantada aqui colocando em dúvida a novidade desta constatação na história da música popular brasileira. Basta recorrer ao que depõe Nana Caymmi, no Programa Ensaio, TV Cultura de São Paulo, 1992. Mesmo dotada de voz forte, Nana um dia descobre, ouvindo o tom manso do cantor e compositor Tito Medi, que se podia entoar de outra maneira frases melódicas tão carregadas de dor quanto as que chegavam a seus ouvidos pelo vozeado que se repetia no canto da mãe entregue às lidas domésticas.

Certamente dar-se conta de que se pode cantar com suavidade melodias cheias de dor já tinha se revelado a cantores da velha guarda, notadamente aos que pela voz modulada ao mínimo, abriram espaço ao movimento bossanovista, mesmo estando fora dele. Os intérpretes e compositores Dick Farney (1921-1987) e Tito Medi são exemplos desta transgressiva atitude vocal rivalizando com as vozes de peito de um Silvio Caldas ou Orlando Silva.

Mas não se trata do sentido de novidade vinculado ao fato em si, ou seja, ao ter lugar da voz pequena. O que se irrompe como o novo ou o diferente no mesmo, é o regime de subjetivação da mulher que acontece na exterioridade constitutiva do ato de se enunciar cantando. De tal modo que o novo está na associação de um certo modo de colocar drama na voz e outra possibilidade de sujeito a vir pela e na voz.

Aqui se encontra a marca genealógica, ou o ponto outro em que se atualiza o encontro entre o acontecimento vocal em sua singularidade e a memória discursiva de subjetivação. Essa diagramação de uma genealogia da subjetivação no canto popular pode valer tanto para o drama ressoando no plano amoroso quanto no âmbito político.

Este deslocamento de posição conduz a levantar analiticamente duas questões. A primeira refere-se ao modo como a voz cantante pode ser o gesto enunciativo crucial concorrendo para a constituição do sujeito alocado em dado discurso. A segunda questão diz respeito ao que experimento designar a substância ética da voz. Mais especificamente aponto para os funcionamentos vocais que a modulam no drama ou fora do drama. Compreende-se enfim como a análise de discurso pode apontar para o que se acentua na longa e inconclusa duração do processo discursivo que focaliza o feminino nas canções. Trata-se de explicitar, na

qualidade de alavanca do processo discursivo, a operação pela qual, através da voz, se põe em cena certa forma de subjetividade.

CONCLUSÃO

Muito além da polêmica implícita nas falas analisadas neste artigo, o caso não é de expor enunciados representando ideologicamente a defesa do apagamento de uma dramaticidade fora de moda. Minha proposição é de que há drama na voz na medida em que esta abriga, relativamente à dada esfera do regime de subjetivação, a demanda de escuta e a demanda de interpretação.

Nesta direção, o problema não consiste em anular do gesto vocal o drama ou o melodrama, mas de tomá-lo na forma em que se dispõe a ser interpretado na história. Tem-se aí o sentido do drama na voz - não o que remete à experiência emocional da dor ou do prazer, mas o que descreve o processo pelo qual se põe em ato a dramaturgia do discurso, ou seja, a maneira de ligar gesto vocal e efeito de sujeito. Deste modo, o princípio da dramaturgia do discurso vale tanto para as performances feitas de pequenas vozes, quanto às realizadas tradicionalmente por vozeirões. Em síntese, cantar com maior ou menor força tem mais a ver com a maneira de dar acesso ao sujeito que se constitui pelo e no impulso vocal.

O fundamental do procedimento analítico desenvolvido neste trabalho é situar o marco em que se escuta a ressonância do que outrora já se deu como lugar para a mulher dizer a si mesma. Nunca é demais repetir que a descoberta de tal ressonância está ancorada na exploração dos dizeres remissíveis à voz feminina na música popular brasileira. Nisto reside os conceitos de historicidade e processo discursivo envolvidos na dispersão de eventos enunciativos que só certa operação analítica trata de fixar seu referencial.

Se o critério da relação entre a adequada postura vocal e o reconhecimento do sujeito como alguém que canta tem sua validade analítica, então, na continuidade desta análise, é possível observar como o sentido da voz desloca-se da valorização da grande extensão para o elogio estético da emissão vocal, tanto no canto lírico quanto no popular. Em termos de discurso, o caso não é de atentar para a representação ideológica da mulher que canta, mas da maneira como esta deve se constituir como sujeito pela voz no ato de cantar. Tal é o ponto de vista cujas regras e princípios apreciativos devem descontinuamente se deslocar na história da prática do canto como arte popular e também erudita.

Chego enfim ao ponto da análise em que, de um período a outro, a voz feminina no seu jeito de soar se descola de certa modulação para uma outra em que não mais se ouve contemporaneamente o mesmo efeito de sujeito verificado feito na tradição radiofônica. Tudo isso pode não passar de ficcionalizações que só se verificam no interior do processo analítico aqui desenvolvido e nunca como fato atestado na história. De todo modo, o que vale é o procedimento e nunca a justa e apriorística realidade histórica a que se pretenderia chegar. Ainda que não seja esta a linha de estabilização lógica do sentido da história da canção popular brasileira e da galeria de cantantes que compõem seu tesouro cultural, o importante é compreender como a discursividade histórica resultante da análise encetada até então neste trabalho dá lugar ao que quero propor como a forma de dizer presença do feminino como voz nas canções.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, M. *O Governo de Si e dos Outros*. Curso no Collège de France (1982-1983). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Editor Martins Fontes, 2010
- HOLANDA, C. *À flor da pele*. Direção: Roberto de Oliveira, Manaus, DVD, EMI Music Brasil Ltda., 2005.
- MARTINS, S.. O poder do sussurro. *Revista Veja*, São Paulo, Edição 2128 / 2 de setembro de 2009. Música, p. 134-135.
- MOREL, M. Valeur énoncitive des variations de hauteur en français. *Journal of French Language Studies*. Sept. 1995. Vol5, no. 2. Cambridge university press, pp. 189-202
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- SOUZA, Pedro de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular *Revista outra travessia*, Jun. 2011 [S.l.], n. 11, p. 99-114.