

Modelo de análise para o comportamento vocal na canção popular

COMUNICAÇÃO

Regina Machado

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - reginamachado@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho pretende expor o modelo de análise do canto popular brasileiro midiático, desenvolvido a partir dos estudos que venho realizando e que interseccionam elementos de técnica vocal e da Semiótica da Canção, produzindo aquilo que denominei “Níveis da Voz” e “Qualidade Emotiva das Vozes”, abordagens presentes em meus trabalhos de mestrado e doutorado, respectivamente.

Palavras-chaves: Canto popular. Canção popular. Comportamento vocal.

Title: Model of analysis for vocal behavior on media popular singing.

Abstract: The present work intends to expose a new analysis model of the Brazilian media popular singing, developed from the studies I have been performing, which intersect the elements of Vocal Technique and “Song Semiotics”, producing what I called “Voice Levels” and “Voice Emotional Quality”, approaches which are present in my master’s and doctoral degrees’ works respectively.

Key-words: Popular Singing, Popular Song, Vocal behavior.

1. Introdução

Pretendo, na presente comunicação, expor parte do processo que venho desenvolvendo no intuito de elaborar uma metodologia de análise do canto popular brasileiro a partir de um novo modelo para compreensão de suas vozes. Esse modelo não leva em consideração a forma tradicional de classificação das vozes, visto que nesse âmbito da produção cancional é possível ao intérprete definir a tonalidade para a execução de uma canção, independentemente dela ter sido composta em outra tonalidade. Ou seja, diferentemente do universo da *música erudita* no qual as composições são dirigidas a um tipo de voz (soprano, contralto, tenor ou baixo), na música popular o intérprete está livre para escolher o repertório que deseja realizar adequando a tonalidade da canção à sua tessitura e também à obtenção de uma qualidade vocal que melhor expresse os conteúdos inscritos na composição e, além disso, crie uma marca que particularize sua interpretação e torne sua voz passível de reconhecimento imediato. Assim, no intuito de possibilitar uma nova maneira de pensar o comportamento vocal, venho dedicando a desenvolver uma metodologia de análise que observa os aspectos físico, técnico e interpretativo, naquilo que denominei “Níveis

da Voz” e, a partir daí, também em conjunção com a Semiótica da Canção, possa avaliar o componente afetivo de cada voz, no que chamo de “Qualidade Emotiva”.

Em meu trabalho de mestrado, após tomar contato com a Teoria do Discurso e a Semiótica Greimasiana, iniciei uma pesquisa sobre os componentes da voz e do cantar, tentando estabelecer uma correlação com aquilo que é chamado, em teoria do discurso, de Percurso Gerativo.

“A noção de percurso gerativo é fundamental para a teoria semiótica. Prevê-se a apreensão do texto em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência, determinam-se etapas entre a imanência e a aparência e elaboram-se descrições autônomas de cada um dos patamares de profundidade estabelecidos no percurso gerativo” (BARROS, 2002, p.15)

Desta forma, procurei esmiuçar o cantar de alguns intérpretes consagrados na história de nossa canção popular, para entender as diversas etapas de constituição do canto ali engendradas, tendo, posteriormente, como núcleo do trabalho, me dedicado a analisar um grupo específico de cantores e compositores/intérpretes, cujos trabalhos propunham novas possibilidades para o canto e a canção popular.

A partir da compreensão dos “Níveis do Discurso”, parti para a elaboração daquilo que denominei “Níveis da Voz”.

O discurso é encarado pela semiótica como uma superposição de níveis de profundidade diferente, que se articulam segundo um percurso “que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”. (GREIMAS & COURTÉS, s.d., p.206 apud BARROS, 2002, p.15)

Nesse processo busquei destrinçar os componentes da voz partindo dos elementos mais naturais até àqueles resultantes de uma ação intencional do intérprete, o que me levou a pensar que a voz cantada poderia ser analisada considerando-se a presença de três níveis: Físico, Técnico e Interpretativo. Considerei também que cada um desses níveis ou categorias, seria constituído por outros níveis ou subcategorias, como explicarei mais à frente. A partir daí, na investigação sobre os gestos vocais criados pelos diversos intérpretes da canção popular brasileira no sentido de constituir um *gesto interpretativo*, pude aprofundar a abordagem no intuito de formatar aquilo que chamei “Qualidade Emotiva das Vozes”. Esta segunda etapa de minha pesquisa foi desenvolvida durante o doutorado que realizei no departamento de Linguística e Semiótica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), sob orientação de Luiz Tatit. Durante esse período tomei contato mais aprofundado com a Semiótica da Canção, prática descritiva desenvolvida por ele, cujo objetivo é analisar aspectos da relação melodia/letra

presentes na canção popular brasileira, detectando assim aquilo que ele denomina “Dicção do Compositor”. A partir desse estudo busquei compreender de que maneira seria possível transpor para a análise do comportamento vocal, certos elementos da análise cancional, para que se tornasse possível compreender a tensividade da realização vocal.

“A tensividade é um lugar imaginário de operações onde atuam duas dimensões: intensidade e extensidade, na primeira, estão os estados de alma (o sensível), na segunda, os estados de coisas (o inteligível). É a intensidade que rege a extensidade. Investigar esse momento é restituir o sentido dessa experiência humana que consiste em produzir e interpretar algo significativo.” (DINIZ, 2006)

Essa tensividade seria resultante das articulações operadas pelo intérprete nas dimensões intensa e extensa, nos planos de expressão e de conteúdo, afirmados pela gestualidade vocal resultante das operações engendradas nos três níveis da voz aos quais já me referi acima. Assim, seria possível detectar como a articulação de determinados aspectos da voz do cantor e de seu canto seriam responsáveis pela tradução dos sentimentos inscritos na canção, estabelecendo dessa forma uma comunicação eficaz com o ouvinte. Ou seja, principiei a elaboração de uma metodologia de classificação vocal que se dispunha a detectar além dos aspectos timbrísticos e de tessitura, as resultantes emotivas passíveis de serem observadas a partir da articulação desses elementos da voz com aspectos do cantar como o andamento, a emissão, a articulação rítmica, a entoação e o vibrato.

Esse processo, que ainda está em curso, vem sendo pensado diariamente em meu trabalho didático e artístico. O fato de cada voz ser uma manifestação única de cada personalidade artística torna o processo bastante delicado e, de certa forma, felizmente, refratário a uma classificação que possa impor qualquer tipo de padronização. Busco, ao longo dessas etapas, demonstrar que várias vozes podem atingir uma mesma Qualidade Emotiva, mas que, por vezes, chegam a isso por caminhos não exatamente iguais.

2. Elucidando alguns conceitos

A Semiótica da Canção nasceu da intersecção entre os estudos da Semiótica Tensiva (na qual seu principal autor, Claude Zilberberg, cuida de transpor para o domínio estético os conceitos de Hjelmslev) com a Canção Popular. Nessa prática descritiva, Luiz Tatit se dedica a analisar não somente aspectos da relação melodia/letra, mas também aquilo que denomina Dicção Autoral de alguns de nossos mais importantes

compositores populares como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Tom Jobim e Caetano Veloso entre outros. Por meio desse estudo, Tatit examina de que maneira esses compositores articulam em suas obras, melodia e letra, revelando características recorrentes que se tornaram uma espécie de assinatura autoral desses compositores.

A vocação semiótica da canção pode ser amplamente percebida, visto que ela, a canção, vive exatamente da intersecção de duas formas expressivas capazes de, isoladamente, produzir sentido: a música e o texto linguístico. No entanto, como observou Tatit, na canção popular, ambos os textos, musical e linguístico, se articulam de modo coerente, um colaborando para o aprofundamento da significação do outro. Apenas para exemplificar uma ocorrência observada pelo autor, por exemplo, em uma canção passional a melodia tende a se expandir lentamente pelo campo da tessitura enquanto a letra trata de disjunções e afastamentos. A compreensão desse movimento cancional abre as portas para que possamos explicar aqui dois conceitos importantes: Plano de Expressão e Plano de Conteúdo. Em Semiótica qualquer expressão que produza significação é chamada de texto. Embora todo texto seja composto tanto por um plano de expressão quanto por um plano de conteúdo, na canção popular, de um modo geral, como apontam Tatit e Lopes, *a música é responsável pelo plano de expressão, enquanto a letra pelo plano de conteúdo* (2008). Por “plano de expressão” entendemos tudo aquilo que está vinculado a um significante sonoro, enquanto que o “plano do conteúdo” estaria vinculado àquilo que constitui significado. No entanto, embora seja possível essa divisão de planos dentro do universo da canção popular, há momentos em que claramente podemos analisar ambos os planos apenas na letra¹.

Outro conceito importante a ser compreendido nesse tipo de análise é a Tensividade, que podemos entender como um lugar de existência imaginária onde se articulam os elementos que constituirão sentido pela tonicidade ou atonicidade, brevidade ou perenidade de suas ocorrências. Esse campo, impalpável, é aquele no qual o intérprete constitui as forças de sua intencionalidade emocional que serão efetivamente expressas nos componentes da voz, chegando, por fim, à constituição daquilo que denominei “Qualidade Emotiva”.

Isto posto, retomemos o pensamento inicial descrito neste trabalho e partamos para o detalhamento dos “Níveis da Voz”. Como disse anteriormente, apresentei essa

categorização em minha dissertação de mestrado, tendo já procedido algumas pequenas alterações em relação a essa proposta inicial.

Níveis da voz

No intuito de compreender como o intérprete articula as etapas para a constituição de seu canto, procurei estabelecer os Níveis ou Categorias da Voz e suas articulações internas na percepção de um movimento que acontece de fora para dentro, ou seja, do nível mais externo, mais aparente, ao mais profundo. Através dessa abordagem, localizamos também o posicionamento do enunciador/intérprete em relação ao texto cancional, ou seja, ao texto que manifesta simultaneamente melodia e letra, tentando compreender o grau de comprometimento do cantor com o enunciado da canção.

Assim, elenquei as seguintes categorizações:

Nível Físico: localizamos no nível físico todos os elementos inerentes a uma voz, independentemente do grau de desenvolvimento técnico. Desta forma, temos:

Extensão: toda gama de notas que uma voz é capaz de produzir

Tessitura: gama de notas nas quais se obtém, mesmo intuitivamente, a melhor qualidade vocal.

Timbre: conjunto de características sonoras que particularizam uma voz; a cor da voz, definida pela maior ou menor presença de determinados harmônicos.

Registros: regiões da voz acessadas por diferentes ajustes fonatórios e que resultam, por vezes, em diferentes qualidades vocais.

Nível Técnico: aquele que é adquirido pelo intérprete a partir do desenvolvimento de uma consciência física da produção vocal:

Emissão: está relacionada à ressonância; maneiras de emitir o som a partir do direcionamento da coluna de ar e do tipo de pressão (glótica ou sub-glótica) que se faz sobre ela. A elaboração da emissão é o que vai permitir o acesso aos diversos registros vocais.

Nível interpretativo: já de posse das competências anteriormente elencadas, o intérprete pode operar transformações sobre a articulação rítmica e o timbre natural de sua voz, atuando para configurar sentido e expressão emocional ao cantar.

Articulação rítmica: a maneira como cada intérprete realiza os fraseados rítmico-melódicos, combinando texto e melodia, de modo a particularizar a realização cancional.

Timbre manipulado: a partir do domínio sobre a emissão, é possível transitar pelos diversos registros, operando mudanças que levam a alterações do timbre natural, fazendo surgir outras vozes dentro da voz.

Gesto interpretativo: de posse de todos esses elementos, o intérprete cria marcas na interpretação que terminam por particularizar a sua tradução da obra cancional.

Qualidade emotiva das vozes

Na Semiótica da Canção, Luiz Tatit aponta a existência de três regimes diferentes de integração entre melodia e letra: Passionalização, Tematização e Figurativização.²

Partindo dessa abordagem, pude considerar a hipótese de que para se compatibilizar com os diversos tipos de canção as vozes deveriam manifestar características ou mesmo comportamentos que expressassem um caráter correspondente à canção ou a um de seus elementos constituintes, fosse ela passional, temática ou figurativizada. De certa forma, averiguar essa ocorrência tornaria possível compreender, talvez, a empatia imediata que muitos intérpretes da canção brasileira construíram, de forma plena e duradoura, com o público.

Cabia então analisar, sob os parâmetros já expostos, um número significativo de vozes que se consagraram na história da canção brasileira e observar quais eram as características vocais presentes nessas vozes e nas canções realizadas. Esse trabalho foi apresentado em minha tese de doutorado. Durante as pesquisas me detive em analisar duas gravações diferentes de uma mesma canção, observando, a partir daí, a ação de cada voz sobre os conteúdos cancionais, o tipo de resultado produzido na canção e a observação dos Níveis da Voz e das escolhas de cada intérprete frente ao andamento, à emissão, à articulação rítmica, à entoação (predomínio ou não da fala) e a presença e o tipo de vibrato. Desta forma, tornou-se possível chegar à Qualidade Emotiva transpondo para o campo da análise do comportamento vocal a percepção dos regimes de integração entre melodia e letra, que passavam agora a integrar a relação entre a voz e o conteúdo cancional, revelando, desta forma, componentes emocionais de uma personalidade artística.

No entanto, também observei que embora fosse possível detectar a recorrência dos aspectos que sofriam uma interferência pronunciada, no sentido de constituir a expressão emocional do cantor, essas interferências não eram padronizadas.

Como o próprio Tatit aponta, numa canção há sempre a predominância de um regime dominante e a presença de outro recessivo. Assim, também, mostrou-se que uma voz dita Passional, por exemplo, poderia apresentar componentes Temáticos ou mesmo Figurativizados, que além de mostrar a intenção interpretativa do cantor revelavam ainda o desejo de expressão de sua própria personalidade artística.³

Assim, a partir da percepção de como se articulavam os elementos da voz descritos acima, pude constituir um quadro para definição dessas Qualidades Emotivas, com o intuito de chegar a uma nova possibilidade de classificação vocal.

Passional: quando predominam as durações vocálicas, na maioria das vezes recobertas por algum tipo de vibrato; a expansão pelo campo da tessitura com utilização de diversos sub-registros vocais ou mesmo a emissão de notas agudas em registro de peito enfatizando o componente dramático;

Passional Figurativizada: quando aos valores da Passionalização soma-se a presença da fala, criando interjeições que reforçam a dramaticidade da interpretação e evidenciam o plano de conteúdo;

Passional Tematizada: quando aos valores da Passionalização somam-se as reiterações motílicas e os ataques consonantais valorizando o apelo somático;

Tematizada: quando predominam as reiterações e os recortes rítmicos, com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos sub-registros vocais;

Tematizada Passional: quando às reiterações e aos recortes rítmicos somam-se a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas, contrapondo à percepção do percurso melódico as ações locais que revalorizam o plano global da interpretação;

Tematizada Figurativizada: quando soma-se a fala aos valores da Tematização

Referências bibliográficas

BARROS, Diana Luz P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Práxis enunciativa no telejornal: tensividade em notícia. *Estudos Semióticos*, São Paulo, n. 2, 2006. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-M.L.V.P.DINIZ.pdf>. Acesso em março de 2012.

MACHADO, Regina. A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a Vanguarda Paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. Da intenção ao gesto interpretativo – análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese apresentada ao Dpto de Semiótica e Linguística Geral da FFLCH – USP para obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

¹ As canções de Djavan são um bom exemplo de articulação sonora do texto que ampliam a percepção de existência do plano de expressão. Ele não apenas lida com o conteúdo das letras, mas, também, com a manifestação sonora resultante das palavras. As canções “Azul” e “Açaí” são dois exemplos claros desse tipo de ocorrência.

² “Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (TATIT, 1995. Pag22)

“A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)” (TATIT, 1995. Pag23)

“A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto.” (idem)

“(…)Mas a entoação por trás da melodia manifesta-se igualmente em trechos localizados da canção, produzindo impressões imediatas de exclamação, hesitação, indagação ou simples asserção. É muito frequente ainda a ampliação ou redução da curva melódica em função do desdobramento ou retração silábicos: ao invés de se ater à métrica, a melodia expõe sua flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra. Ou seja, adapta-se à ela –a seus acentos e recortes silábicos – e, desse modo, reproduz nossa liberdade de modulação no âmbito da conversa diária. Baseados nessas indicações, consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciamos já vem com melodia. Trata-se, portanto, da produção de um efeito *figurativo* de locução.” (TATIT & LOPES, 2008. Pag.18)

³ Para um contato com a aplicação do processo aqui descrito, sugiro a leitura de uma ou mais análises presentes em minha tese “Da intenção ao gesto interpretativo – análise semiótica do canto popular brasileiro” Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/>