

Reflexões sobre a vocalidade na canção de câmara

Achille Picchi*

* Prof. Dr. no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-Unesp); Departamento de Música, São Paulo, SP, Brasil. R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo, SP. CEP 01140-070; achillepicchi@gmail.com; Orcid ID:<https://orcid.org/0000-0002-5574-3325>.

Resumo |

O presente artigo apresenta reflexões sobre a voz e o que seja a vocalidade, em relação à voz como comunicação. Depois, analisa o comportamento da voz no canto e a vocalidade e, posteriormente, discute a vocalidade na canção de câmara, dentro de uma perspectiva da teoria da canção de câmara, proposta pelo autor.

Palavras-chave: Voz. Vocalidade. Canção de câmara.

Da voz

Quase todos os seres vivos emitem alguma espécie de som. Isso talvez queira dizer que eles tenham voz. Todos o fazem com praticamente o mesmo fim: alguma comunicação, seja ela qual for.

Entretanto, ainda no nível da comunicação, como é sabido, somente o ser humano tem fala, devido, especialmente, à articulação dos sons. Essa articulação, gradual e lentamente realizada e conseguida, advém da atividade rítmica mais ou menos inconsciente que permeia e faz subsistir a vida. Mas a inteligência, diferença fundamental, fez originar relações sonoras significativas, o que denominamos língua. A aquisição desse domínio, com toda sua complexidade de organização e processos, deu este estatuto à voz, que o ser humano possui, de certa forma fazendo com que, visto a comunicação humana usar os sons que compõem a fala, a voz entronize um amplo espectro de sonoridades intencionais e não-intencionais, destarte criando um paradigma para a comunicação humana único e multifacetado, isto é, só presente no Homem: a vocalidade.

A consecução do som em fala transforma-se no signo e no símbolo vocais. A voz é emissão, entoação, volume, extensão, dinâmica. Em uma palavra: expressão. Organizada, dá origem ao discurso, manifestação da linguagem, língua assumida pelo Homem que fala, no dizer de Benveniste (2005). Roland Barthes (1995, p. 252) situa que a materialidade da “[...] voz, corporeidade da fala, se situa entre o corpo e o discurso”. Ela estabelece uma relação com o silêncio, a relação de feri-lo, pois, em relação ao silêncio, “[...] a voz é como a escritura (no sentido gráfico) sobre o papel em branco” (BARTHES, 1995, p. 252).

É, na verdade, impossível identificar a fisicalidade da voz, sua materialidade; sua existência é devida a uma abstração a que chamamos voz, uma completude como som emitido, como veículo que suporta informação, em forma de articulação sonora, de um código passível de decodificação, e como a expressividade de ambas as coisas em forma de modulação. Formada fisiologicamente como resultado sonoro de várias condições orgânicas e físicas, seu resultado final, no entanto, tem a mesma imaterialidade que o significado escondido por trás do discurso ao qual dá vida.

Voltando à comunicação, podemos ver agora a especificidade da

comunicação relativamente às demais formas de comunicação na natureza, as quais, quase em sua totalidade, expressam necessidades básicas, “[...] repetindo o mesmo comportamento toda vez que se apresentar uma situação semelhante” (AGUIAR, 2004, p. 22). Ultrapassando modelos instintivos e genéticos, por sua capacidade criativa e cumulativa, o Homem, “Para viver em sociedade, cria um arsenal de códigos, que se entrecruzam e atendem às suas necessidades de sobrevivência, de satisfação afetiva e intelectual, de intercâmbio com outros homens” (AGUIAR, 2004, p. 22-23). Com a capacidade de criar e trocar mensagens que podem ser modificadas por adaptação a novas realidades, o Homem “[...] acumula informações de toda natureza e lega aos descendentes suas descobertas [...]” (AGUIAR, 2004, p. 23) através da fixação das informações e ideias por códigos estabelecidos em forma de texto.

A fala da língua em texto através de um código, de uma escrita, carrega consigo uma vida por trás do discurso posto em texto, a escritura. Segundo Derrida (2008), “[...] o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem [...]” (DERRIDA, 2008, p.10), e designa-se por escritura “[...] não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideológica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada” (DERRIDA, 2008, p.11). Em outras palavras, a escrita é o código, decodificável por quem o compreenda; é a exterioridade; enquanto a escritura é o que está por trás do código, o subtexto mais a interpretação; é a interioridade.

Poderíamos, assim, dizer que a ação que engendra a voz, a relação de ferir o silêncio, como diria Barthes (1995), seria a escrita, pelo qual ela existe. E a voz, o abstractum sonoro, identificado e realizado, seria a escritura, pelo qual ela é. De tal modo, seria melhor dizer que, para além do ser e existir da voz, ela se presentifica através dessa faceta dupla e irrevogável, significante/significada, que será a vocalidade.

No entanto, é inegável colocar que, ao performatizar-se, uma voz identifica, por assim dizer, um corpo, o corpo que a abriga e lhe dá a “contrafaceta” das suas qualificações enquanto timbre, entoações, emissões etc. A vocalidade, ou seja, o atributo da voz de existir enquanto emissão, entoação, timbre etc., como um todo e, a cada momento, com a possibilidade de realização, já que é procedente especialmente de processos de escolha, como se verá adiante, é algo junto e além daquilo que Barthes (1995) chamou de o “grão da voz”. Para ele, a voz executante,

assim como suas possibilidades, constitui-se de corpo (materialidade) e significação (expressividade). Observa-se, para além desse pensador, que a dialética que ele estabelece são duas facetas da mesma moeda, uma da língua como fala e outra da língua como canto, seja fala comum ou recitação, seja canto espontâneo ou trabalhado.

A vocalidade engloba tudo o que a voz é capaz de realizar, mostrar e expressar, incluindo ela mesma. E esse conceito vai além das qualidades como timbre e prática e considera tudo aquilo que está sendo vocalizado, soado e identificado por audição como vocal, para além das palavras (discurso) que a ilustram (e que geram o texto) ou mesmo para além de suas técnicas ou de sua cor. Ele envolve a completa experiencição do emissor tanto quanto do receptor. Mais do que o reconhecimento da unicidade da voz, é o conceito que mostra, e até justifica, a singularidade da voz e de cada voz.

Paul Zumthor, medievalista e estudioso da voz, faz uma significativa diferença entre a *oralidade* e a vocalidade, e define: “[...] oralidade o funcionamento da voz como portadora de linguagem [...]” e “[...] *vocalidade* o conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios, independentemente da linguagem” (ZUMTHOR *apud* CAVARERO, 2011, p. 27). Devido a esse ponto de vista constante, o da relação direta voz/palavra, situa Cavarero (2011) que “[...] o aspecto original da vocalidade [...] diz respeito, então, a uma análise da voz que prescinde do tradicional privilégio [...] da sua relação com a linguagem” (CAVARERO, 2011, p. 27).

Voz e canto

No desenvolvimento do Homem, dentro de seu aspecto especialmente social, parece inquestionável que o canto, desde sempre, ocupou um papel coletivo no individual e um papel individual no coletivo.

É possível que o canto tenha sido a primeira e a mais importante manifestação musical do ser humano, vindo de um tempo em que contar era o mesmo que cantar, e a diferença, se houvesse, residia apenas no intuito subjacente da comunicação. Mas o cantar continua intocável em seu nível de relevância, talvez porque cantar não exija outra intermediação que não seja o próprio corpo que contém a voz; ou talvez porque haja algo de catártico nessa realização, isto é, a expressão dela mesma, a

voz que auto-identifica o ser que canta – e, daí, a importância da vocalidade.

Em geral, tem-se por estabelecido que palavras, ritmos (e rítmicas) e linha sonora (que pode se constituir no que se chama melodia ou não), juntamente à movimentação gestáltica de um conjunto de aparatos neurofisiológicos, estiveram associados desde tempos imemoriais, em que, é claro, ocorre alguma documentação que os fundamente. As notícias e menções a canções na história da Humanidade são antiquíssimas e já são relatadas num remoto período localizado entre sumérios, egípcios e outros povos da alta antiguidade. Porém, para a música, interessam os primórdios greco-romanos que foram, afinal, os elos fundamentais com a civilização ocidental e de onde, juntamente à cultura judaico-cristã, especialmente à Igreja Católica, emerge a música que hoje consideramos e entendemos como tal.

Os antigos gregos descreviam as diferenças entre a voz falada e a voz cantada em termos de gradação e não de tipologia. Aristóxeno, por exemplo, aluno de Aristóteles, escrevendo em 320 A.C., distingue a continuidade da voz falada, no domínio da língua mãe, da apresentada pela voz cantada, nessa mesma língua, em termos de “demoras”, isto é, relevância de alturas com durações definitivamente maiores, ressaltando, entretanto, que se refere à fala comum e não à recitação poética, que teria mais “musicalidade” e, assim, maior “demora”. Já se percebe o quanto primeva é a observação da vocalidade enquanto característica específica da voz – e especialmente da voz cantada. Ou seja, já é antiga a ideia de que entoação e significação estão proximamente ligadas. Aristides Quintiliano chamava a recitação poética, por sua aproximação com a música, de “recitação entoacional”.

É preciso ver o que isso nos mostra: a importância da voz no discurso e sua diferença do texto, isto é, a palavra dita (e cantada) e a grafada (e escrita – com sua escritura).

Já se situou aqui a voz, em sua fisicalidade, como abstração. O canto (o cantar, o cantarolar, o desenrolar “musical” da voz) seria sua formalização, já que a voz, em si mesma, apoia a fala como processo comunicativo desde seu primeiro contato social através do ensino materno. O canto será sempre sonoro e significativo-referencial; no entanto, diretamente e mimeticamente dirigido à voz. Sendo amplificação da fala

– talvez à maneira dos pós-estruturalistas, uma “arquifala” –, organiza, de uma determinada maneira, o discurso. Ao longo da História da Música ocidental, o canto ocupou espaço de relevância e diferença para diversas manifestações musicais, da ópera ao canto solo. E, de um ponto de vista sociopolítico, e até mesmo econômico, foi se estratificando formalmente.

Aqui está se tomando o conceito de canção de câmara como sendo constituída por uma linha vocal sobre um texto poético e um piano, que a eles se une, formando um todo indivisível, uma totalidade formal e expressiva.

Historicamente, toma-se, como nascimento da moderna canção de câmara, aquele tipo que é uma linha vocal melódica com texto apostro, um acompanhamento de piano nem sempre só harmônico e uma ideia formal relativamente conseguida, o *lied*, localizado no Romantismo alemão. Em especial, os compositores Franz Schubert e Robert Schumann lhe moldaram o estilo, a motivação, processos de texto-música e "pianismo" (ou seja, algo com a idiomática do instrumento, mas indo além dele, sob o ponto de vista das possibilidades texto-música); também outras ideias, tais como reunir num conjunto peças que pudessem formar um todo, o chamado ciclo, seja por quaisquer meios que o compositor dispusesse para fazer isso, realizando uma obra completa enfeixando canções de câmara.

A canção de câmara passa a ser uma forma dentro do gênero vocal, e a ela se dedicam praticamente todos os compositores românticos e pós-românticos, do século XX até a atualidade, com grande profusão, sendo, por exemplo, na música brasileira, encontrada tão grande dedicação a essa formalização que, muitas vezes, é de número mais avultado no catálogo dos compositores que qualquer outra realização, incluindo o piano solista.

Pode-se, enfim, teorizar que canção de câmara, aqui como objeto de estudo dentro do amplo campo do gênero vocal, delimita-se como sendo uma linha vocal com texto apostro e um piano. Ou seja, um todo inalienável, personalização íntima do que seja uma amplificação do poema escolhido para ser musicado por meio de uma melodia ou linha. É uma realização de ressignificação que passa pelo crivo de entendimento e maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura musical atra-

vés da obra. Uma totalidade, voz e piano, que conta indiscriminadamente com o que este último produz, enquanto suporte dessa amplificação processual: ambiência, psicologia, representação, simbolização, comentário, crítica, papel que o piano assume no que cognominamos pianismo. Desde seu “nascimento” como fator fundamental da canção de câmara enquanto definição, o pianismo torna-se cada vez mais um paradigma dos processos de texto-música para a “musicação” das obras vocais.

A canção de câmara, assim definida como objeto de estudo, deixa ver a importância de sua totalidade e sua tridimensionalidade como existência: o texto-música, o “pianismo” e a vocalidade.

Vocalidade na Canção de Câmera

Consideraremos agora a voz cantada em relação à canção de câmara como hospedeira de uma específica vocalidade.

O objeto canção de câmara pode, assim, ser examinado em três linhas: o objeto contextualizado; o objeto analisável; e o objeto mediado e realizado, sendo que a vocalidade participará tanto da segunda quanto, principalmente, da terceira linha.

1. Objeto contextualizado.

De modo geral, a contextualização sempre define a atribuição de significação histórico-estilística bem como situacional dentro da produção do compositor. Visto que a canção de câmara envolve, na imensa totalidade dos casos, texto, também se aplica a este a contextualização. As possibilidades de influências mútuas entre análises e mediação são ativadas dessa maneira.

2. Objeto analisável.

A análise aqui se expande, conforme a conveniência, para: a música, a musicação, o texto-música, a intencionalidade, o pianismo e a vocalidade.

As análises do texto musical podem ser feitas de muitas maneiras, usando ferramentas da análise musical já hoje disponíveis em grande profusão e diversidade. O que é necessário para o caso que se está analisando é, basicamente, a eficiência da ferramenta em relação ao objetivo

perseguido. Toda análise, seja com que metodologia se adote, é uma interpretação – e dessa forma a enfeixamos nesta teorização –, especialmente devido ao ponto de vista, vivência e repertório de quem analisa.

Musicação, neologismo que, em outro lugar mais apropriado, definimos e exploramos, toma-se aqui, sucintamente, por leitura que o compositor realizou, sob o ponto de vista musical, com expressa intenção de realização da canção de câmara.

O texto-música, campo vasto de investigação e de afirmação dentro da canção de câmara, pode ser visto, sucinta e geralmente, como sendo a relação indissociável com o texto a ser musicado, lido pelo compositor para sua musicção, ou seja, a aposição dessa leitura com intenção composicional dirigida a uma final intencionalidade (da qual mais adiante se falará) de um texto musical. A leitura a que procede o compositor, previamente à existência dessa totalidade chamada canção de câmara, traduz-se não somente pelo revestimento musical, mas também pela adaptabilidade entre música e texto.

Entretanto, dentro desse universo indissociável assim visualizado, há um fator importante, seja para a realização composicional como para a interpretativa, que é a intencionalidade. Compreender intenção e intencionalidade na criação musical e, conseqüentemente, na canção de câmara, comporta passar por três questões básicas, à guisa de hipóteses:

primeiro: sempre é possível saber a intenção do compositor, por meio da análise, já que há a intencionalidade do texto musical;

segundo: a intencionalidade composicional, expressa no texto, vai da escrita à escritura, dependente das escolhas; e

terceiro: a interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional a partir das descobertas analíticas em relação à intenção, realizadas como intencionalidade no texto e, a partir daí, enquanto execução interpretativa cristalizada, autoral e individualmente em uma performance.

Visto que aqui não é o local para maiores digressões sobre intenção e intencionalidade, já levadas a efeito em outro lugar, basta dizer que a ideia de intenção importa pelo fato de alguém estar deliberadamente fazendo aquilo que intenta fazer. Sua intenção interna ao fazer e ao escolher como fazer não são e nem serão possíveis saber, é claro; mas, no en-

tanto, o compositor deixa, como escolha última de sua intenção de fazer, um texto notado com aquilo que finalmente julga ser sua composição. Esse texto contém a intencionalidade composicional que estará sujeita à interpretação, a qual será usada no amplo espectro da análise para o entendimento. Percebe-se que a intencionalidade sujeita a essa análise é somente a primeira escolha da música – que não é o texto, mas está contido em sua escrita e, naturalmente, em sua escritura – para que haja uma mediação. Daí a afirmação terceira: depois de uma interpretação (análise) sob o viés autoral, uma execução interpretativa, isto é, a total adequação ao processo técnico de execução autoral para que, por fim, haja uma, talvez a primeira de muitas, performance autoral (apresentação para o outro).

3. Objeto mediatizado.

Em suma, a interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional via análise. Assim, possibilita uma execução interpretativa, que é a colocação técnica (idiomatismos, adequação vocal/pianística) a mais orgânica e possível. A junção das duas anteriores, chegado a um consenso de primeira instância e como conclusão desse processo, determina as escolhas autorais que redundam na performance, a apresentação da verdade atingida, até aquele momento, para o outro.

Isso compreendido, de um ponto de vista da totalidade, a canção de câmara envolve o piano como elemento indissociável para o entendimento e mediação, visto que sem ele não há como ser, nem sequer existir, o objeto canção de câmara em seus vieses epistemológico e ontológico, como até aqui vimos apresentando. Portanto dentro do que aqui se apresenta como interpretação/execução interpretativa/performance, o piano não é outro elemento, mas constituinte fundamental, tanto quanto a voz e a musicalização.

Então tem-se que, para o intérprete, a vocalidade da canção de câmara passará necessariamente por dois aspectos: a própria voz de quem interpreta, com suas vicissitudes próprias, técnicas próprias adquiridas e/ou de tendência natural; e as escolhas devidas a todos os fatores anteriores.

É importante observar, neste passo, que a vocalidade não é a técnica vocal e nem mesmo as qualidades vocais, tais como timbre, res-

sonância, quantidade sonora ou outras; mas sim tudo isso reunido na performance, com a consciência de seu uso em função de escolhas para realização específica. Assim pode-se pensar que a vocalidade na canção de câmara é um distintivo próprio e até identificatório do que se pode cognominar canção de câmara, o objeto de estudo e coisa em si.

Como já colocado logo acima, a vocalidade performatizada identifica o corpo que contém a voz enquanto a qualifica como emissão, timbre etc.; e, para além disso, também lhe dá existência a partir dessa performatização como possibilidade. Do que se pode concluir que o que afinal será a vocalidade na canção de câmara dependerá exclusivamente das escolhas perpetradas a partir da interpretação, conjugadas à execução interpretativa. Para o resultado, apenas a crença de verdade do intérprete subsidiará a performance a que se estará testemunhando. Isso, entretanto, não encerrará em definitivo nem a interpretação nem a execução interpretativa, e muito menos a performance. Apenas naquele momento o resultado será atingido com convicção para aquele momento específico. É o que justifica, pensamos, as infinitas possibilidades de realização da canção de câmara, e, em uma generalização concebível, da música como um todo.

Para além do que pensaram Zumthor (2001) ou Barthes (1995), a vocalidade é ao mesmo tempo o seu grão e sua materialidade, dependente e independente da linguagem, dupla faceta sígnica, código e expressão, escrita e escritura; constitui, junto com os outros aspectos, a singularidade e a totalidade da expressão canção de câmara.

Referências |

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso: imagenes, gestos, voces**. Barcelona: Paidós, 1995.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes, 2005.

BRANCO, Marta Castello. **Reflexões sobre música e técnica**. Salvador: EDUFBA, 2012.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. (Estudos, nº16), São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Data de submissão: 03/05/2019
Data de publicação: 30/06/2019

Abstract |

This article presents reflexions about the voice and what is the meaning of vocality related to the voice as communication, voice behavior and vocability in singing. Finally, discusses vocality in the artsong, in an art-song theory perspective, proposed by the author.

KEY WORDS: Voice. Vocality. Artsong.