

Da clivagem do corpo com o dizer. Voz e identidade em Maria Bethânia

Pedro de Souza
UFSC/CNPq

Resumo: O presente artigo propõe abordar um evento de identificação entre o sujeito que canta e sua própria voz. Trata-se de um trabalho de análise enunciativa e discursiva aplicado à cena do documentário *Música é Perfume*, dirigido por Georges Gachot. No trecho selecionado desta cinebiografia a cantora Maria Bethânia é tomada pelas câmeras ouvindo e falando sobre como percebe a própria voz, enquanto canta a canção *Melodia Sentimental*, de Heitor Villa Lobos. O procedimento analítico busca confrontar, ao longo da mesma cena, o discurso de outros e o discurso do próprio sujeito sobre a voz que emite ao cantar.

Palavras-chave: Voz; identidade de cantor; clivagem

Title: About the clivage body-enunciation. Voice and identity in Maria Bethânia

Abstract: The present article proposes to approach an event of identification between the subject and his own voice. It is a work of enunciative and discursive analysis applied to the scene of the documentary *Music is Perfume*, directed

by Georges Gachot. In the selected section of this biographical film the singer Maria Bethania is taken by the cameras listening and talking about how she perceives her own voice, while singing the song *Melodia Sentimental*, by Heitor Vila Lobos. The analytic procedure seeks to confront, along the same scene, the discourse of others and the discourse of the subject himself on the voice that emits when singing.

Keywords: : Voice; singers identity; clivage

Introdução

Em um projeto de longa duração , tenho tomado como objeto de análise discursiva documentários cinematográficos sobre a vida de cantoras e cantores. A problemática geral desse projeto prende-se a investigar o processo de subjetivação pela voz. Atenho-me ao campo da palavra cantada ou atos de enunciação realizados no canto. Escolho especialmente documentários que, recorrendo a testemunhos, descrevem, de modo direto ou indireto, o regime discursivo segundo o qual, ao soltar a voz, emitindo uma sequência de notas musicais, alguém pode ou não ser reconhecido como cantor. Assim é que a materialidade discursiva do documentário toma a forma do acontecimento da voz enquanto é falada, tematizada, convertida em matéria significativa que ecoa inscrito na memória do discurso da música popular brasileira.

Nesses termos, observo o processo subjetivante em duas direções. Numa primeira direção, situo o modo como, ancorada na voz que soa em outro corpo exibido na tela, segue-se, a título de testemunho, uma confluência de discursos produzindo o sujeito cantante. O foco recai antes de tudo sobre as formulações em terceira pessoa: não o cantante narrando a si, e sim sendo narrando. Dessa maneira, a voz passa a ser abordada como objeto sonoro que faz corpo

e só se converte em sujeito mediante o discurso que a ela se remete.

Sob uma segunda diretiva, considero não mais o discurso que interpela a voz e reconhece nela, segundo a ordem discursiva de referência, a posição de sujeito cantante. O que interessa, nesse enfoque, é o sujeito que se diz e se experimenta cantando. Penso aqui em outra maneira de produzir a presença da subjetividade na tela.

Escolhendo trabalhar sobre o caso da voz da cantora Maria Bethânia sendo feita sujeito cantante no campo da música popular brasileira, neste artigo, quero desenvolver uma análise em que foco o que a cantora diz sobre sua própria voz no limite interdiscursivo do já-dito acerca não só da sua, mas de toda voz. Trata-se de um momento singular que retiro de uma das cenas do documentário *Música é perfume*, de Georges Gachot.

Nesse intuito, é preciso antes que eu retome uma análise publicada em outro artigo em que aponto para os discursos como domínio de dizeres que constitui sujeito cantante na voz de Maria Bethânia. Esta retomada me permite expor o ponto de transição discursiva em que do que dizem outros sobre o sujeito cantante se vai ao que este mesmo diz ao se escutar ou se expor á escuta de sua voz enquanto canta. O ponto de passagem então vai da fala de outro sobre o si vocal à fala de si diante da própria voz.

A voz, ou o discurso que dela se faz

No documentário *Pedrinhas de Aruanda*, de Andrucha Waddington, 2007, há um momento em que a cantora Maria Bethânia é exposta na tela cantando, ao lado do seu violonista, em atitude profundamente contemplativa. Ela entoava uma canção, composta por Caetano Veloso, que, pela letra e melodia, faz a cantora tomar sua voz como ponto

de referência de seu cantar. A cantora atua vocalmente como que contando a história de como esta uma voz chegou até aos ouvidos dela mesma. Digo que a cena, no modo em que é estruturada mediante apropriação de formas da linguagem cinematográfica, remete à produção de um eu no espaço da tela, um eu inteiramente auto referido em seu ato de enunciação cantada.



Mas, de imediato, o plano-sequência termina, e o espectador ouve na tela, sobre a imagem de um logradouro na cidade natal de Maria Bethânia, Santo Amaro, Dona Canô, a mãe da cantora, falar acerca de como as primeiras aparições da voz da filha, então adolescente, afetou os ouvidos dos outros que com ela conviveram.



Nas duas sequências de planos do documentário que recorto aqui, vê-se então dois modos de exposição da voz da cantora Maria Bethânia. No primeiro tem-se o corpo e a voz sendo emitida nele, no tempo e no espaço do ato de enunciar cantando. Nada mais além do vozeado entoando, na letra e na melodia, a voz, enquanto vinha de e em outra temporalidade. Ela se expõe ali sem acrescer qualquer discurso sobre ela, seja da própria cantora, seja de outro depoente. Se há discurso sobre esta voz que soa em direção aos ouvidos do espectador, ele é inseparável da natureza material imbricada ao modo de a voz fazer-se escutar com o que quer que faça significar em si. Em síntese, na cena fílmica do documentário, Maria Bethânia é voz que evoca e indicia a origem exterior que ecoa e se faz corpo através das cordas vocais da cantora. E isso, na impossibilidade de a cantora, consciente ou inconscientemente, deixar este lugar outro originário, sob o risco de incorrer num ato de enunciação sem sujeito cantante.

Na segunda sequência que destaco do mesmo documentário, correspondente ao depoimento de Dona Canô, o modo de exposição da voz da cantora se procede pelo discurso que dela se faz. A partir do presente do sujeito que canta, o testemunho de Dona Canô passa por mostrar as

difíceis condições em que do timbre muito grave de uma menina de 17 anos, fez-se uma cantora. Nesse ponto, a voz não se mostra por ela mesma enquanto puro ato de vozear, mas como objeto de que se fala. Tudo se passa como se a fala sobre a voz remetesse, na historicidade da música popular brasileira, à interdiscursividade, arranjando e desarranjando discursos, no entremeio ao possível e impossível da voz entregue ao seu destino de articular-se cantando.

Assim é que, no depoimento da mãe da cantora, delineia-se um discurso produzindo um efeito de identificação ligando a voz ao sujeito que canta. Cabe, no entanto, destacar, que se trata de um processo de identificação posto por outro, este alocado como posição na ordem discursiva que rege as condições para reconhecer e ser reconhecido na voz emitida como sujeito que canta. Aludo aqui às condições históricas da emergência de um cantor ou de uma cantora, na época de ouro do rádio. Nesse tempo, a referência era a voz articulando o belo canto (bel canto) e exibindo sua extensão e profundidade que para as mulheres o traço constitutivo era o agudo e para os homens o grave. É, portanto, a esse parâmetro que a voz de Maria Bethânia é confrontada, segundo o discurso que de sua voz se faz e se escuta como o preconstituído do testemunho de Dona Canô.

Em síntese, trata-se então de interrogar as condições de existência sonora da voz. Estas podem ser encontradas no instante em que vem de dentro de um corpo, ou no instante em que, fora do corpo, emerge de um dizer sobre ela. No primeiro caso, capturamos a voz como puro ato de enunciação.

Repartir a voz

Em *Música é perfume*, documentário de George Gachot, 2004, que trata da vida de Maria Bethânia em relação

estrita com o canto e com sua voz, vemos se repetir o mesmo modo de expor a voz da cantora. Ela é abordada nessa encruzilhada em que ora é objeto feito em discurso, ora fato sonoro exibido por ele mesmo na presença e no trabalho de vozeamento oriundo no corpo. A diferença aqui é que em meio aos depoimentos de outros, insere-se o da própria cantora falando da experiência de se identificar na voz.

De novo Dona Canô é interpelada no lugar em que, em tom memorialístico, vem dizer da proveniência da voz da cantora em uma colisão de discursos na época juvenil de Bethânia em Santo Amaro.

(...)Mas na hora de cantar não gostavam porque ela tinha voz muito grossa. Ela não cantava no convento. Tinha um coralzinho, mas ela não tomava parte.

Vê-se aí a alusão ao movimento em que o impossível da emissão vocal grave alcançou seu espaço de ressonância, não importando de quem vinha e para quem se dirigia. Nesse ponto o testemunho de Caetano Veloso vem se acrescentar ao já-dito, este situado antes de se marcar como o ter lugar da identificação entre voz e sujeito cantante. Caetano Veloso conta como Maria Bethânia liberou a voz pela primeira vez em público.

E Álvaro Guimarães foi o responsável por ter posto Bethânia a cantar pela primeira vez sobre um palco; porém, no escuro, só se ouvia a voz dela na abertura de uma peça de teatro. Ela cantava um samba tradicional brasileiro, um samba, um grande samba, não tradicional no sentido de anônimo, um samba do Ataulfo Alves. E ela cantava no escuro, era uma coisa. E ninguém conhecia ela; era uma cantora desconhecida, cantava a capela, no escuro, com o prólogo de uma peça de teatro. E aquilo impressionava muito as pessoas.

Nas sequências finais do documentário *Música é perfume*, a voz é novamente mostrada nessa bipartição discursiva. Aí o discurso sobre a voz da cantora é distribuído nas modalidades de dizer sobre a voz do outro e do dizer desse outro sobre a própria voz. No momento em que entram as imagens que retiram do arquivo cenas de espetáculos de Maria Bethânia, Gilberto Gil comenta de que maneira percebe e como define a voz de cantora:

A fricção entre o tudo e o nada. A voz de Bethânia tem essa... quando você ouve Bethânia... quando você ouve Bethânia, você parece que está ouvindo a fricção, ouvindo o embate entre o tudo e o nada das pedras da terra, da areia, lugares onde a matéria e o espírito se friccionam. A ideia de ... até porque ela tem, mesmo no sentido físico, no sentido acústico, ela tem uma qualidade rascante.

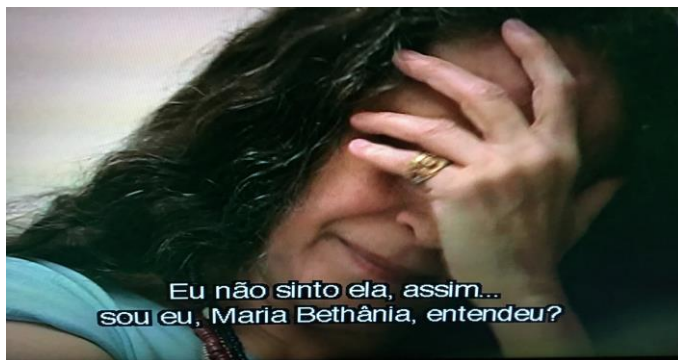
A imagem e a voz de Gilberto Gil contraposta à imagem e à voz de Maria Bethânia, esta exibida desde o arquivo de instantes cênicos de um show em que ela canta *Negue*, canção de Herivelto Martins, são intercaladas, no curso desta sequência. Para o espectador apresenta-se uma sintaxe marcada por intermitência, fraseado fílmico que apoia o cruzamento de enunciações cantadas e faladas. No vínculo entre uma e outra, é a voz que está em foco, no ato de cantar e no ato de dizer sobre ela. Tomadas da cantora em cena intercalam-se com a imagem e voz de Gil falando e, por baixo da voz e da imagem dele, a voz dela para qual se aplica certo efeito de sentido nas figuras de fricção que Gil evoca. Eis a composição da superfície discursiva que realço nesta análise

Entretanto, na composição sintática deste último segmento fílmico de *Música é perfume*, não vale tanto ressaltar o conteúdo, mas como de uma materialidade enunciativa se pode fazer chegar ao espectador um discurso

sobre a voz, seja lá que sentido a ela se aplique. O interesse, nesse ponto, é sublinhar o modo de enunciação de alguém falando e, na e pela sua fala, tornando audível a voz perante o discurso que dela se faz.

Ao concluir seu depoimento, no ponto em que define a voz da cantora -“ela tem uma qualidade rascante”- vê-se o grand finale do canto de Bethânia e imediatamente avista aérea da cidade do Rio de Janeiro. Essa vista serve de transição lenta para a inserção da voz de Maria Bethânia. Lentamente, por sobre essas imagens de cidade, escuta-se, em voz-over, Bethânia cantando, Melodia Sentimental, de Heitor Villa Lobos.

Na sequência, entra o close sobre a cantora. Ela aparece sentada absorvida na escuta de sua voz. A certo instante, baixa a cabeça e diz:



A meu ver, este é o exemplo forte de um processo de identificação em seu grau zero. Como pode o sujeito negar-se naquilo que é dito no seio das discursividades reivindicadoras da voz como o lugar supremo, soberano e inalienável de si mesmo? Sim porque de várias partes chegam os discursos que definem a voz como a morada da alma. “A voz é a metáfora de nossa identidade profunda. Ela emite e toca, já que ela diz respeito ao afeto fundador de nossa existência”, diz em tom contundente um dos enunciados da apresentação do livro *No começo era a voz*, organizado por Marie-France Castarède.

Mas a cena de Maria Bethânia em uma enunciação que converte em objeto a sua própria voz, me leva a colocar em questão enunciados tão categóricos como este que acabo de citar. Não que eu pretenda invalidar a afirmação. O certo é que isto de remeter a voz como representativo do âmago do ser do sujeito parece trazer de volta o estatuto essencialista da noção de identidade.

Ao afirmar, na mesma cadeia enunciativa, “Eu não sinto ela assim/Sou eu, Maria Bethânia”, ouve-se logo, um efeito de sentido que resulta da própria modalidade de enunciação adotada para esta cena: vemos Bethânia recostada em uma cadeira primeiro se ouvindo; em seguida cantando junto com a voz que ouve. Sobre a imagem em close da cantora sobressai a presença da voz distribuindo-se entre a fala e o canto. A fala entrecortando o canto faz a enunciação ser distribuir-se. Num a cantora se auto-refere como que refletida em espelho, acolhendo em si uma identificação entre o corpo e a voz – “sou eu, Maria Bethânia”; em outro plano enunciativo, a cantora nega em si a pertença do vozear no canto que encontra vindo de um fonograma, corpo sonoro outro que nem um pedaço do seu corpo pode ser – “mas eu não sinto ela assim, a voz é minha, mora em mim, mas é uma expressão de Deus”.

Desta maneira, o que se reparte no enunciado é o dizer que se exhibe á distância dele mesmo: na primeira fatia do enunciado há o emprego da primeira pessoa para fazer referência à voz: “sou eu...”;o trecho final da mesma fala, dito em terceira pessoa, converte a voz não mais em sujeito coincidente com o do enunciação, mas em sujeito do enunciado “a voz é minha, mora em mim ...”, o que definitivamente desfaz a pretensão de dizer ‘a voz sou eu’. Nesta flexão pronominal, alternando-se de primeira à terceira pessoa, aparece bem o gesto denunciante daquele que se marca como o eu do ato de enunciar, contudo sem jamais se implicar na voz que, não obstante, reconhece corporalmente localizada em si. Mas o que faz com que, mesmo que perceba a voz saindo de seu corpo, Maria Bethânia não a tome como seu ponto de referência de identidade? Se algo advém como processo de identificação na escuta de sua voz, seu referencial vem de algo que fale antes mediante práticas discursivas convergindo para a voz como fenómeno.

Em síntese, o que fica do eu como causa do enunciação - cantada e falada – são marcadores pronominais funcionando como a dêixis, o elemento indicador do ter lugar, não de origem, mas de morada da voz: “minha, em mim”. Tais são os vestígios enunciativos que sustentam o discurso da voz que vem de outro lugar.

Como lugar-suporte da cena enunciativa, há ainda que incluir a repartição das fontes sonoras. Enquanto diz sobre sua voz ser uma expressão de Deus, a cantora canta e se escuta cantando. Então isto de sua voz não passar de uma fabulinha, de uma bobagem é o que resta a dizer sob a intervenção de alguma ordem discursiva que, através da voz, ao mesmo tempo, lhe garante e lhe retira o estatuto da identidade. Daí a oposição contrastiva gerada no modo de realizar a enunciação. De uma parte pontua: sou eu, Maria Bethânia, a voz é minha, mora em mim. De outra adverte: mas é uma expressão de Deus. O jogo na e pela enunciação é

portanto paradoxal, pois que, ao mesmo tempo, aloja-se na tópica cartesiana que poderia ser glosada, canto, então sou, para se desidentificar no rastro de um enunciado típico de um Rimbaud(2009): eu é um outro.

A correlação entre a voz que se escuta, a voz que entoia junto e a voz que comenta a si mesmo cantando propõe um discurso que problematiza a relação de identidade entre voz e canto. Vê-se, neste ponto do documentário, as condições em que o cantante entra em certa ordem de discurso em que o que quer que diga sobre sua voz está dito em outro lugar. Não se trata de se expor sendo a origem, mas o hospedeiro corporal de onde algo como voz pode e deve ser ouvido. No instante, em que final da sequência que focalizo, Maria Bethânia fecha os olhos, movimentada os lábios surdamente repetindo o que escuta, o espectador pode, por ausência de som no corpo da cantora, tocar o impossível da sintonização entre corpo e voz. O eu da voz cantante deixa de ocupar o espaço centralizador do enunciação, mas ao mesmo tempo, enquanto sujeito da narrativa cinebiográfica, é preciso operar de tal maneira a investir na voz o efeito de presença do sujeito cantante. Desta maneira, na distância que se resulta entre o corpo e a voz, o que não perde é a sintonização. Neste ponto, o lugar vazio de sujeito na ordem discurso sobre o canto e a voz, o corpo ganha seu espaço. Na cena que analiso, a presença corporal de Bethânia é ponto crucial de aplicação do discurso sobre sua, discurso que se dispõe a ela e a qualquer outro, como Gilberto Gil, na sequência anterior, venha a dizer sobre sua voz.

Para concluir

Se para o momento possível fosse, a conclusão tenderia a negar o incontornável da identidade. Não é o caso aqui. De todo modo, o que ressalto como mais pertinente para minha reflexão é o processo muito concreto de

mediatização da voz mostrando o que não dá conta do trabalho do timbre, do traço vocal mais singular como posto, topus de fixação de uma identidade de sujeito. Daí que trabalhar midiaticamente a voz seja sintetizando, distorcendo, produzindo réplicas é sempre operar no plano em que não há nem sujeito e nem identidade alguma. Se o locutor ou cantor registra sua voz como património ou propriedade inalienável de si é porque antes há um discurso que dá possibilidades de identificação.

Se Maria Bethânia se depara com o que há de divino na sua própria voz, é que deixa falar mais alto o efeito de sentido que, à revelia dela mesma, lhe vem sob os auspícios de uma reminiscência discursiva. Nisso consiste a contingência da identidade, ou do movimento dela que nas circunstâncias de que me ocupo agora vale pela tomada da voz como acontecimento no ponto de encontro entre uma memória e uma atualização. Dizer da voz como metáfora expressiva da alma é colocar-se desde o já dito, na memória que fala antes e não cessa de reger o dizer o a-dizer.

No que desenvolvo aqui, trata-se de um gesto de interpretação arriscado, buscando apoio numa disciplina de interpretação cunhada pela análise de discurso de linha francesa. Certamente, nem à Maria Bethânia, nem ao realizador do documentário em foco pode ser imputado o efeito de sentido que induzo nesta minha análise. Contudo, um fato se explicita a dar lugar a algum discurso do cantante sobre sua voz. Criativa e engenhosamente, George Gachot exhibe na tela não uma cantora identificando-se e fazendo-se dona de sua voz, mas a ostensão marcada no ato de enunciação (GARDIES, 1993). Assim é que chega à cantora o discurso que a constitui como cantora.

Referências

CASTARÈDE Marie-France et al., "La vie de l'enfant" IN: *Au commencement était la voix*. ERES 2005, p. 2 -6:

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996

GARDIES, A. "Voir et savoir". In: *Le récit filmique*. Paris, Ed. Hachette, 1993, p.99-109

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

SOUZA P. "O sinthoma na voz sob o risco de enunciação sem sujeito". In: *Discurso e psicanálise: A-versão do sentido*, CAVALLARI, J.; BALDINI, L; BARBAI, M. (org.), Campinas, Ed. Pontes, 2016, p.71- 88