

O investimento vocal do Pessoal do Ceará: um canto torto feito faca

The vocal investment of the People from Ceará: a singing as crooked as a knife

Maria das Dores Nogueira Mendes¹

Resumo: Com esta reflexão, objetivamos descrever os elementos constituintes das qualidades vocais inovadoras de Belchior, Ednardo e Fagner, surgidos na cena musical brasileira na década de 70 como componentes do chamado Pessoal do Ceará. Da Análise do Discurso delineada por Maingueneau, além dos conceitos posicionamento e investimento, aplicados por Costa (2012) ao discurso literomusical brasileiro, adaptamos à análise da dimensão vocal das canções os conceitos interdiscurso e metadiscurso, que resultaram em intervocalidade (constitutiva e mostrada) e metavocalidade (MENDES, 2013). Comparamos quatro fonogramas da canção “A Palo Seco” (Belchior, 1974, 1976; Ednardo, 1974 e Fagner, 1976) e concluímos que pode ser ouvida uma estridência nas qualidades vocais de Fagner e Ednardo e uma hipernasalidade em Belchior, cuja intensidade vocal é camuflada por harmônicos mais graves, além de mostrar uma articulação menos definida, com acentuação silábica mais próxima da voz falada, quando comparado aos outros dois cearenses. Quanto à escansão dos versos, ocorre um maior número de pausas e alongamentos vocálicos na primeira gravação de Belchior, os quais são substituídos por suspiros, em Fagner, e apagados em Ednardo. Isso mostra que, apesar das particularidades de cada um, podemos pensar em um arqui-investimento vocal que identifica os três cantores ao posicionamento Pessoal do Ceará.

Palavras-chave: Investimento vocal. Qualidade vocal. Pessoal do Ceará.

Abstract: With this reflection, we aim to describe the constituent elements of the innovative vocal qualities of Belchior, Ednardo, and Fagner, which appeared on the Brazilian music scene in the 70s as components of the so-called People from Ceará. From the Discourse Analysis outlined by Maingueneau, in addition to the concepts of positioning and investment applied by Costa (2012) to Brazilian literary music discourse, we adapted the interdiscourse and metadiscourse concepts to the analysis of the vocal dimension of the songs, which resulted in intervocality (constitutive and shown) and metavocality (MENDES, 2013). We compared four phonograms of the music "A Palo Seco" (Belchior, 1974, 1976; Ednardo, 1974 and Fagner, 1976) and concluded that a strident voice could be heard in Fagner and Ednardo's vocal qualities and a hypernasality in Belchior, whose vocal intensity is camouflaged by lower harmonics, besides showing a less defined articulation, with syllabic accentuation closer to the spoken voice, when compared to the other two people from Ceará. As for the scansion of the verses, there is a more significant number of pauses and vowel stretches in the first recording by Belchior, which are replaced by sighs, in Fagner, and erased in Ednardo. This shows that, despite the particularities of each one, we can think of a vocal arch-investment that identifies the three singers to the Personal position of Ceará.

Keywords: Vocal investment. Vocal quality. People from Ceará.

¹ Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, CE, Brasil. Endereço eletrônico: dasdorenm@yahoo.com.br.

Introdução

É sobre o modo de cantar, denominado aqui de **investimento vocal**, dos artistas cearenses, Ednardo, Fagner e Belchior, principais representantes do chamado Pessoal do Ceará, que versa este artigo. Não concebemos o modo de cantar nem como espontâneo, determinado por uma topografia biológica, como é entendido no discurso cotidiano e no fonoaudiológico, tampouco como intencional, como provavelmente seria compreendido pela Retórica e pela Pragmática, caso tais disciplinas se pronunciassem sobre essa questão. Consideramos, porém, que participam da definição das características vocais dos sujeitos da nossa pesquisa outros modos de cantar e outras vozes distantes da música popular, as quais são, juntamente com os valores que assumem em tais práticas, captadas ou subvertidas por esses intérpretes.

Assim, julgamos que os cantores, quando lançam mão de determinadas características vocais, independentemente de ser por opção ou por limitação de seus aparelhos vocais, têm presente para si a ideia de que elas são interpretadas culturalmente com certo estranhamento. No entanto, ao invés de as negarem, tiram partido delas, comprometendo-as com a expressividade da letra e polemizando com o padrão vocal existente na década de 70, configurando uma nova proposta musical.

Esse jeito inovador de cantar é atestado em diversas reportagens da época e por trabalhos acadêmicos como os de Costa (2012) e Castro (2008). Neste artigo, fundamentado no aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso na linha desenvolvida por Dominique Maingueneau, procuramos levantar quais as principais qualidades e recursos vocais responsáveis por conferir essa alegada estranheza aos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, comparando quatro gravações da canção “A palo seco” (Belchior, 1974) a fim de observar como renovam as estéticas vocais estabelecidas na música popular até a década de 70, estabelecendo uma espécie de investimento vocal comum (arqui-investimento) que comporia o posicionamento Pessoal do Ceará.

Interdiscurso e qualidades vocais

O primado do interdiscurso, proposto por Maingueneau (2005a; 1997), mostra que esse conceito, na verdade, abriga vários outros, pertencentes a domínios teóricos diversos, dentre eles a heterogeneidade, que, por sua vez, já toma como base o dialogismo. Esses três conceitos - “interdiscurso”, “heterogeneidade” e “dialogismo” - comungam principalmente no tocante à existência do conceito de “outro”, embora os sentidos e pontos de vista teóricos relativos a ele não coincidam.

Procuramos, então, à luz das ideias de Maingueneau (1997, 2005a) relacionar a interpretações forte (ampla) e fraca (restrita) de interdiscurso às relações interdiscursivas, propostas por Costa (2012), e aos conceitos de heterogeneidade constitutiva, que, para Maingueneau (2005a), corresponde ao dialogismo de Bakhtin (2004), e de heterogeneidade mostrada (marcada e não-marcada), propostos por Authier-Revuz (2012), para tentar sistematizá-los. Desse modo, é possível observar que Maingueneau, ao abrir a possibilidade de uma interpretação forte para o interdiscurso, inscreve-o na ordem da *constituição intrínseca* de um discurso, sobre o qual aquele sempre tem precedência. Nessa perspectiva, o interdiscurso corresponde, *grosso modo*, à heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 2012) e ao dialogismo.

O autor procura, contudo, pela divisão em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, tornar o conceito de interdiscurso mais preciso do que nas outras perspectivas. Ao tomarmos a tríade que o autor faz para precisar o conceito de interdiscurso e colocá-la em um *continuum*, o universo discursivo, que equivaleria aos conceitos de heterogeneidade constitutiva, de dialogismo e corresponde à interpretação forte do conceito, marcaria a posição inicial. O campo discursivo relativo a uma determinada região ou configuração discursiva do interdiscurso ficaria em localização mediana e, finalmente, no extremo, estabelecer-se-ia o espaço discursivo, que é também a relação entre dois campos discursivos (discursos), que equivale a interpretação fraca do interdiscurso.

Essa interpretação fraca (restrita), relativa à relação entre discursos, ou seja, ao espaço discursivo que corresponde também ao que Costa (2012) entende como relações interdiscursivas, é da ordem da *representação* no discurso e, portanto, se aproxima do processo da heterogeneidade mostrada (não-marcada). Por conseguinte, ela pode ser situada entre os fenômenos da heterogeneidade por meio de índices variados e não entre os fenômenos da heterogeneidade mostrada (marcada) por marcas linguísticas ou tipográficas como ocorre com a intertextualidade.

Desse modo, analisamos o fato de que as duas interpretações, forte (ampla) e fraca (restrita) — que o conceito de interdiscurso recebe na proposta de Maingueneau (1997) — parecem corresponder respectivamente às duas formas de relação entre o interdiscurso e as suas diversas formas de configuração. A primeira diz respeito ao processo da *constituição* heterogênea (interdiscursiva) de qualquer discurso e a segunda ao processo de sua *representação* (mostração) *no* discurso.

Tencionamos clarificar, entretanto, a ideia de que apesar de ser possível propor um paralelo entre a heterogeneidade e o interdiscurso, são duas perspectivas diferentes da

presença da alteridade na identidade. Na primeira, Authier-Revuz procura identificá-la por meio dos mecanismos sintáticos, relacionando-a com o sujeito proposto pela Psicanálise. Já Maingueneau (1997), ao focalizar os mecanismos semânticos que marcam uma elaboração interdiscursiva de uma formação discursiva, fundamenta-se na teoria do discurso que tradicionalmente fundamentou a AD.

Julgamos, portanto, que essas relações de *constituição* e de *representação* não se aplicam apenas ao plano verbal, mas às outras dimensões contextuais, que são, assim, determinadas, no dizer de Maingueneau (2005a), pela “semântica global” de cada discurso. Logo, tomamos como pressuposta a constituição intrinsecamente interdiscursiva do discurso literomusical (COSTA, 2012) e de suas dimensões contextuais, especialmente a vocal, mas sem deixar de considerar o fato de que ela é, ao mesmo tempo, constitutivamente heterogênea e determinada pela semântica global do discurso que contribui para configurar. Assumirmos esse pressuposto implica visualizarmos a dimensão vocal da canção na esteira da interpretação forte de interdiscurso e, conseqüentemente, questionarmos a visão ilusória que a concebe como uma unidade fechada, homogênea e individual. Assim, pela ótica da AD, podemos pensar que um determinado modo de cantar surge com origem de uma espécie de intervocalidade que lhe é constitutiva e lhe precede. Essa “intervocalidade”, no entanto, intrinsecamente constitutiva *da* voz, pode ser representada *na* própria voz, como também referenciada nas cenografias das canções.

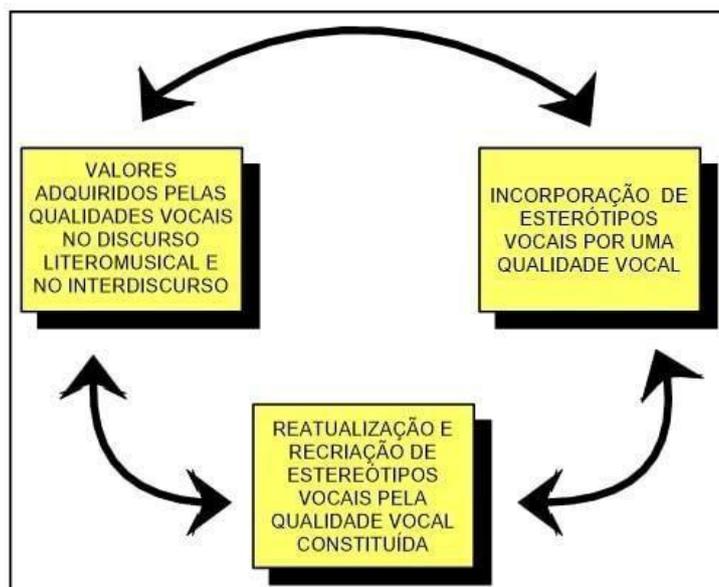
Intervocalidade constitutiva: constituição da qualidade vocal

Seguindo os preceitos que Maingueneau (2005a) utiliza para propor uma concepção forte de interdiscurso, consideramos que a presença da alteridade já está tão entranhada no investimento vocal que não é necessário lançar mão de expedientes para delimitá-la nesta e tampouco projetá-la em outras dimensões contextuais, como a cenografia, embora isso também possa ocorrer, como no que chamamos de intervocalidade mostrada. A alteridade, nesse sentido, corresponde a outras qualidades vocais com os respectivos valores por elas adquiridos nos diferentes posicionamentos do campo discursivo literomusical brasileiro e em outros discursos (intervocalidade constitutiva). Esse parâmetro da qualidade vocal corresponde, segundo Belhau e Pontes (1987, p. 23), ao “conjunto de características que identificam uma voz humana. Relaciona-se à impressão total criada por uma voz”. De acordo com os autores, atualmente, a tendência é empregar esse termo em vez de “timbre”, destinando-se esse último aos instrumentos musicais.

Assim, na nossa abordagem da intervocalidade constitutiva, as qualidades vocais legitimadas pelos outros posicionamentos da prática discursiva literomusical e pelo interdiscurso têm primazia sobre a qualidade vocal de um cantor, a qual não pode ser considerada, conforme o ponto de vista da teoria que adotamos, como uma produção puramente individual, mas como forma de marcação posicional em um campo discursivo.

Desse modo, consideramos que há um processo circular na constituição de qualquer qualidade vocal que incorpora valores já adquiridos por outras no campo discursivo no qual tomam parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo em que, ao se constituir, reatualiza esses valores, retroalimentando-os com novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva:

Figura 1 - Processo de constituição de uma qualidade vocal



Fonte: elaboração própria (2013).

Interessa-nos analisar como esse processo de constituição ocorre nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, percebendo com quais qualidades vocais do campo discursivo literomusical e do interdiscurso esses cantores se (des)identificam e quais os estereótipos as qualidades vocais estabelecidas por eles reatualizam e criam, constituindo-se, de tal modo, uma dimensão do posicionamento Pessoal do Ceará. Para analisarmos as qualidades vocais desses cantores, tomamos como base dois parâmetros, quais sejam a projeção de harmônicos e os fatores de ressonância.

No tocante à projeção dos harmônicos, Machado (2011, p. 66) informa ser a “presença maior ou menor de determinados harmônicos” que define o timbre ou qualidade vocal. Segundo a autora, “uma voz pode ser dita clara ou escura, conforme seja possível

analisar o seu corpo sonoro”. Assim, a classificação de uma voz como clara ou escura depende da maneira acentuada como são projetados, respectivamente, os harmônicos agudos ou graves. Machado (2011, p.67) trata ainda, com base em Miller (1996), da “voz aberta: [...] em que se observa uma ‘falta de equilíbrio dos fatores de ressonância’, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura” (MACHADO, 2011, p. 67). A autora ainda alerta que, no caso “da canção popular, em vez de considerarmos falta de equilíbrio, expressão que poderia adquirir um conteúdo pejorativo, poderíamos nos referir à predominância de um fator de ressonância sobre outro”.

Com base nas considerações feitas pela autora, hipotetizamos que, nas vozes de Ednardo e Fagner haja predominância de harmônicos agudos, ao passo que na de Belchior, dominem, de modo geral, os harmônicos graves. Consideramos, entretanto, que nas três vozes haja primazia de um fator de ressonância sobre os outros. Com relação à ressonância, Machado (2011, p. 69) considera que “envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida pela coluna de ar para a obtenção do som desejado”. Desse modo, de acordo com a autora, “ela pode ser”:

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

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

Julgamos que as vozes de Ednardo e Fagner são emitidas com ressonância metálica e a de Belchior com ressonância nasal. É válido salientar ainda que não analisamos nos investimentos vocais apresentados nas canções de Ednardo, Belchior e Fagner a projeção de harmônicos e a ressonância de forma isolada, mas que tentamos observar outros recursos que, aliados a esses parâmetros, particularizam seus investimentos vocais. No entanto, não é somente a qualidade vocal em si, mas os valores que ela adquire no posicionamento que a tornam uma dimensão constitutiva dele. Assim, as diferentes qualidades podem ser ressignificadas conforme as coerções do posicionamento, resultando em uma espécie de investimento vocal comum às canções. Para isso, em cada canção, o cantor pode, conforme as especificidades de seu posicionamento, explorar de forma diferente padrões vocais como a respiração, a intensidade, a pronúncia, a articulação, as pausas, o modo de finalizar as frases musicais etc.

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

Além de investigarmos a intervocalidade nesse plano constitutivo, pretendemos observar como os cantores mostram ou tornam audível a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

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

Os parâmetros vocais, mencionados anteriormente, foram subtraídos de Belhau e Ziemer (1988), que os empregam para avaliação terapêutica da voz e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise no investimento vocal da relação entre qualidades vocais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso não significa, porém, adotar os conceitos de base da Fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob o prisma da Análise do Discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo.

É válido observar que a utilização de recursos vocais, como articulação, pronúncia etc, emitidos em um mesmo ato fonatório que os elementos verbais, pode mostrar, na dimensão vocal, uma ênfase da qualidade vocal do cantor (metavocalidade) e uma captação ou subversão de características de outras qualidades vocais (intervocalidade). Consideramos os suspiros, gemidos, gritos, sussurros etc. como pausas preenchidas vocalmente. Cumpre notar que, no caso de canções, quando elas não ocorrem, não necessariamente, há silêncio, no sentido de que o acompanhamento musical pode continuar soando. As pausas que podem ser reproduzidas no investimento vocal de modo a estabelecerem nele uma relação intervocal com a voz falada, podem também ser utilizadas para salientar a qualidade vocal do cantor, estabelecendo entre elas uma relação de metavocalidade. Cumpre notar ainda que

independentemente de as pausas serem preenchidas vocalmente, não deixam também de enfatizar os sentidos decorrentes delas.

Outro recurso vocal muito ligado às pausas é a segmentação da cadeia falada, na medida em que alongamentos de vogais no final das frases musicais, que não deixam de ser uma pausa preenchida vocalmente, como já alertara Marchuschi (1999, p. 168) implicam menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. Ademais, dependendo do som que o alongamento vocálico acompanhe, esse pode enfatizar características da ressonância pela qual o cantor optou. Nesse sentido, se um alongamento vocálico recai junto ao som nasal em uma gravação de Belchior, pode enfatizar a característica anasalada da sua qualidade vocal, acontecendo algo semelhante quando o recai sobre os sons que podem ser representados pelo –r gráfico que enfatizam assim a metalização das qualidades vocais de Ednardo e Fagner.

Além disso, terminar as frases musicais sem alongá-las, capta, de certo modo, a tradição do canto mais coloquial dos chamados “cantores sussurrantes” (LATORRE, 2002), cujas figuras mais expressivas foram, em diferentes épocas, os sambistas e cantores como Mários Reis e João Gilberto. Já as frases musicais finalizadas com alongamento de vogais captam outra tradição, temporalmente anterior, mas que chegou a conviver com a dos cantores sussurrantes, qual seja a dos “cantores berrantes” (LATORRE, 2002) cujos principais expoentes foram Francisco Alves, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves.

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

Outro parâmetro que tem relação com a qualidade vocal do cantor, sobretudo com os harmônicos que são projetados nela, é a articulação dos sons, visto que, segundo Belhau e Pontes (1989), uma voz mais grave tende para uma articulação menos definida, ao passo que uma voz mais aguda propende para uma articulação mais definida. Entre os investimentos vocais das canções que analisamos, julgamos que Belchior possa ser incluído no primeiro caso, enquanto Ednardo e Fagner podem ser enquadrados no segundo. A articulação está também diretamente relacionada à pronúncia, definida da seguinte forma por Belhau e Pontes (1989, p. 41):

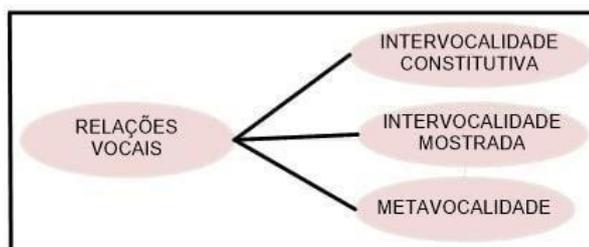
[...] uso de determinadas substituições de sons nas palavras ou variações articulatórias de um mesmo som e o resultado de um condicionamento fonológico resultante da exposição a um código linguístico de uma população em particular. O indivíduo pode apresentar alterações de pronúncia que caracterizem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

Outro recurso que modifica a pronúncia é a supressão de sons que muitas vezes estabelecem uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Tais alterações de pronúncia podem apontar, como informam os autores, para um “regionalismo”, mas também para uma variação de fundo social. Ambos os tipos de variação de pronúncia ocorrem nos investimentos vocais das canções de Belchior, Ednardo e Fagner, às vezes, como uma opção e noutras ocasiões como elementos que lhes escapam.

Assim como os alongamentos vocálicos caracterizam a tradição dos cantores “berrantes” e o canto curto, breve, coloquial a dos cantores “sussurrantes”, a intensidade forte predomina entre os primeiros e a mais fraca entre os segundos. Quando comparamos a sensação psicofísica de intensidade que se tem ao escutar as gravações de Belchior, Ednardo e Fagner com essas duas tradições notamos que, de modo geral, eles captam a intensidade forte dos primeiros, subvertendo, conseqüentemente, a intensidade fraca dos segundos, mostrando uma relação intervocal dos próprios investimentos vocais com outros.

A intensidade empregada na emissão relaciona-se com a acentuação, que pode corresponder, nos investimentos vocais, à mesma empregada na voz falada, estabelecendo com ela uma relação intervocal por captação ou ser empregada de modo forte sobre os sons que seriam átonos na voz falada, exibindo assim uma subversão com essa modalidade. Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a forma de finalização dos versos, a ilusão de velocidade, a pronúncia e a acentuação nos possibilitam identificar a ouvido “cru” quais são as características dos investimentos vocais das canções de Belchior, Ednardo e Fagner que sinalizam assim para uma afirmação das identidades vocais desses sujeitos e, por extensão, do posicionamento no qual esses tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso. Sintetizamos, então as relações vocais que podem ser estabelecidas no investimento vocal.

Figura 2 - Síntese das relações vocais no investimento vocal



Fonte: elaboração própria (2013).

As quatro gravações de “A Palo seco”

Selecionamos para este artigo quatro fonogramas diferentes da canção “A palo seco”. Duas gravações são do próprio compositor Belchior (1974;1976) e duas realizadas por seus conterrâneos Ednardo (1974) e Fagner, que com ele se tornaram os principais expoentes da geração de artistas cearenses que intervieram no cenário da música popular brasileira, passando para história com a denominação de Pessoal do Ceará. Procuramos ouvir e analisar a materialidade vocal dos artistas em cada um dos fonogramas tanto do prisma da diferença como das semelhanças para identificarmos seu caráter inovador para a década de 70.

Nesse sentido, comparamos as gravações a fim de fazermos a caracterização das qualidades vocais e dos recursos como suspiros, segmentação de versos, articulação dos sons, intensidade, pronúncia. Esses expedientes vocais são sempre investigados em associação com as qualidades para observarmos se estabelecem com elas uma relação de metavocalidade, ou seja, se serviriam para enfatizar suas características, como um alongamento nasal em uma voz anasalada ou se promovem uma relação de intervocalidade entre voz cantada e voz falada por meio, por exemplo, de uma pronúncia regional.

Após a caracterização de cada qualidade vocal e dos recursos empregados por cada artista, os quais compõem o aqui denominado investimento vocal, sintetizamos os traços comuns ao trio, os quais descrevem um pouco dos modos de cantar inovadores que constituiriam uma espécie de arqui-investimento próprio do Pessoal do Ceará.

O investimento vocal do Pessoal do Ceará

Ao analisarmos o investimento vocal das quatro gravações da canção “A palo seco”, por Belchior (1974; 1976), Ednardo (1974) e Fagner (1975), chegamos à conclusão de que os três “cantores” apresentam entre si mais semelhanças do que divergências no tocante às qualidades vocais e à exploração dos recursos utilizados para variá-las.

Qualidades vocais, fatores de ressonância e suspiros

Com relação às qualidades vocais de Ednardo e Fagner, com base na nossa escuta a “ouvido cru”, podemos dizer que ambas são claras e brilhantes, chegando às raias da estridência. Ao relacionarmos o brilho dessas vozes ao seu lugar de ressonância, notamos, com base em Dinville (1993, p. 54), que a projeção da voz nos seios face, apesar de “permit[ir] rapidamente o enriquecimento das sonoridades e esse aparente brilho [...] rapidamente [...] se torna dura, comprimida, metálica, porque ela comporta um excesso de harmônicos agudos”. Segundo a autora, essa “busca de hipertimbre só é obtida por um excesso de pressão que obriga [...] o conjunto da musculatura respiratória e vocal a esforços desproporcionais” (DINVILLE, 1993, p. 54). Já a qualidade vocal de Belchior parece ser mais escura na medida em que apresenta harmônicos mais graves. Ademais, é projetada com foco de emissão no nariz, o que confere a ela pouca sonoridade, pouco brilho e pouca clareza na articulação de alguns sons. Acrescentam-se ainda a essas características uma certa rouquidão e abafamento.

Cabe notar que não consideramos que tais qualidades vocais exploradas nos investimentos vocais das gravações sejam apenas produtos dos aparelhos fonadores dos cantores, mas que resultem de um processo circular próprio da constituição de qualquer qualidade vocal. Nesse processo, determinada qualidade vocal incorpora valores já adquiridos por outras no campo discursivo no qual tomam parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo em que os reatualizam.

Cumpramos observar que o hipertimbre agudo/metálico nas vozes de Ednardo e Fagner e a hipernasalidade na voz de Belchior tornam evidente uma ausência de equilíbrio nos fatores de ressonância, visto que os primeiros projetam a voz nos seios da face e o segundo, no nariz. Isso pode ser considerado um “erro” de técnica vocal, pois gera um esforço físico do aparelho vocal, produzindo um efeito de incômodo que destrói a aparente naturalidade ao cantar, na qual outros posicionamentos investiram até a intervenção tropicalista. Tal expediente pode ser visto também como uma transgressão, o que já denota, para essa dimensão do investimento vocal, um tom polêmico, quando comparada a outros investimentos vocais surgidos no campo discursivo literomusical brasileiro.

Além da falta de equilíbrio nos fatores de ressonância que ensejam esse impacto de aparente esforço físico nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, esse último ainda faz uso constante da fonação reversa, ou seja, da produção de voz durante a inspiração como se ouve nos suspiros constantes na sua gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974 por Fagner, 1975). Esse recurso é, do ponto de vista da técnica vocal, também considerado uma

transgressão, porquanto essa fonação invertida implica, segundo Dinville (1993, p. 92), “órgãos contraídos, rigidez generalizada, pescoço intumescido e veias salientes”, como podemos visualizar na seguinte foto de Fagner cantando a canção “Quem Me Levará Sou Eu” (Dominguinhos/Manduka):

Figura 3 – Fagner no "Festival 79 - É Hora de Cantar" - da Rede Tupi de Televisão



Fonte: Blog We love's rock n' roll (2010). Disponível em: <http://weloverocknrollprincipal.blogspot.com/2010/05/festival-79-tv-tupi.html>. Acesso em: 14 jul. 2021.

Esses suspiros, empregados no investimento vocal de Fagner, polemizam também com outros investimentos vocais surgidos até a intervenção tropicalista, na medida em que eles não faziam parte dos recursos já captados da voz falada para figurar no canto. Além disso, a forma abrangente como Fagner os utiliza, recobrando desde canções sentimentais, para mostrar dor, até aquelas que representam na letra o próprio investimento vocal estranho, como em “A palo seco” (Fagner, 1975), difere da intenção provocadora e irônica com a qual os tropicalistas deles se apropriaram.

A respeito da respiração entrecortada por suspiros, com ciclos respiratórios curtos e rápidos, Belhau e Pontes (1989, p.57) afirmam que pode sugerir “ansiedade, excitação, agitação e descontrole”. Julgamos, portanto, que os sentimentos suscitados por esse tipo de respiração coadunam-se com o sentido de expressões como “canto torto” etc.

Pausas, separação de frases musicais e ênfases

Os suspiros que se ouvem na gravação de Fagner além de desempenharem no investimento vocal uma função “vocossemântica”, de agitação, de desespero etc. ainda exercem a função “vocossintática” de separar as frases musicais, preenchendo vocalmente as pausas que há entre elas. Nesse sentido, essas pausas se diferenciam das não preenchidas vocalmente utilizadas em outros trechos da gravação de Fagner e daquelas usadas nas gravações de Belchior e Ednardo.

Dentre as quatro gravações, a que apresenta o maior número de pausas entre as frases musicais e de forma mais sistemática é a primeira gravação de Belchior. Já, a partir da segunda gravação, como dito, o cantor passa a eliminar algumas dessas pausas, promovendo menor segmentação dos versos ou passa a inseri-las onde, na gravação anterior, havia alongamentos vocálicos ou, após tais alongamentos, de modo que as palavras ora são encolhidas em um espaço melódico menor, ora são esticadas em um espaço melódico maior. Na gravação de Fagner, também há o “apagamento” de algumas pausas que dividem sistematicamente as frases musicais da primeira gravação de Belchior e, como vimos, a inserção de outras preenchidas vocalmente, os suspiros. Já no tocante à gravação de Ednardo esse “apagamento” ainda é maior.

Esses “apagamentos” das pausas entre as frases musicais nas três últimas gravações de “A palo seco”, quando comparadas à primeira, implicam variações na organização da letra e da cadeia falada. Assim, observamos que há um número maior de pausas e uma conseqüente maior segmentação da cadeia falada somente na primeira gravação de Belchior (1974), que indicamos no quadro seguinte por “BI74”. Na segunda gravação, que indicamos no quadro abaixo por BII76, o próprio cantautor passa a segmentar menos as frases musicais como podemos conferir na organização dos seguintes trechos das duas gravações de “A palo seco (1974,1976):

Figura 4 - Segmentação da cadeia falada nas gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976)

[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadamente] Ø [eu grito em português] BI74
[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadaMEN:te eu gritO em português] BII76
[tenho 25 anos] Ø [de sonho e de sangue] Ø [e de América do sul] BI74
[Tenho vinte e cinco (25) anos de sonho e de Sangue] Ø [E de América do Sul] BII76
[por força deste destino] Ø [o tango argentino] Ø [me vai bem melhor que o blue] BI74
[por força deste destino] Ø [um tango argentino me vai bem melhor que um blues] BII76
[e eu QUero é que esse canto torto] Ø [feito faca corte] Ø [a carne de vocês] BI 74
[E eu QUero é que esse canto torto] Ø [Feito faca corte a carne de vocês] BII76

Fonte: elaboração própria (2013).

Podem ser atribuídos diferentes efeitos de sentido à mudança de local no qual as pausas são situadas, já que, segundo a fonoaudióloga Leny Kyrillos, geralmente, separam “blocos de significado e marcam a importância dentro do discurso”. Assim, sempre que se usa uma pausa, é como se colocássemos “o holofote na informação que vem a seguir”. Desse modo, é possível observar, no quadro que compara as gravações da canção “A palo seco”, que, na primeira gravação, a ênfase recai sobre a palavra “desesperadamente”, que corre entre

pausas e designa o modo de gritar do enunciador. Na segunda gravação, a ênfase não recai apenas sobre tal modo, mas também sobre todo o seguimento que ele modifica: “grito em português”. A impressão que a ênfase na palavra “desesperadamente” da primeira gravação passa é que o cantor a considera importante e mostra isso ao ouvinte, promovendo a ideia de que o grito em português da primeira gravação parece mais desesperado do que o da segunda.

A utilização do recurso de destacar determinados segmentos, colocando-os entre pausas contínuas na primeira gravação, como podemos acompanhar no quadro em trechos como: “de sonho e de sangue”, o “tango argentino” e “feito faca corte” enfatiza, nos dois primeiros versos, os elementos da letra que compõem a identidade sul-americana do enunciador. Já o último acentua a comparação que o enunciador faz para o seu canto. Na segunda gravação, a pausa, posterior a cada um deles, é elidida, unindo os trechos à frase musical posterior e excluindo as ênfases nesses trechos mencionados. A exclusão dessas pausas, que diminui também a ênfase, sugere para o ouvinte um canto mais impessoal, mais objetivo.

Isso também ocorre na reorganização que Ednardo faz na letra de “A palo seco” (1974), em que o cantor opera junções que tornam as frases musicais ainda menos segmentadas do que aquelas da segunda gravação de Belchior, como podemos conferir nos dois primeiros trechos abaixo, marcados com colchetes:

Figura 5 - Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Ednardo, 1974)

[Mas ando mesmo descontente Ø desespeRADamente eu grito em português] E74
[Tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue e de América do Sul] E74
[Por força desse destino um tango Argentino] Ø [Me vai bem melhor que um blue] E74
[Mas quero é que esse canto torto]Ø[feito]Ø [faca]Ø[corte]Ø[a carne]Ø[de vocês] E74

Fonte: Elaboração própria (2013).

Nos três primeiros versos, não parece haver ênfase pela pausa quando comparada à primeira versão de Belchior; entretanto, no último, ocorre uma segmentação quase palavra a palavra para evidenciar a sua relevância, justamente por ser o verso no qual o investimento vocal da enunciação é referenciado na cenografia. Com isso, Ednardo reprograma o projeto rítmico melódico em função da aliteração dos sons [k] e [t] que já estava nos versos compostos por Belchior.

A reorganização que Fagner promove na disposição da letra de “A palo seco” (1975), aproxima-se muito daquela que ainda será feita por Belchior (1976), embora difira bastante na seleção de itens lexicais, que marcamos pelo sublinhado, como podemos conferir:

Figura 6 - Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Fagner, 1975)

(Suspiro) [E eu ando um pouco descontente] (suspiro profundo) [DesesperADamente eu falo em português] F75

[Tenho 25 anos de sonho e de sangue] (suspiro) [E de América do Sul] F75

[Mas por força do meu destino] [Um tango argentino] [Me pega bem melhor que um blue] F75

[Eu (suspiro) quero é que esse canto torto feito faca] (suspiro) [Corte a carne de vocês] F75

Fonte: elaboração própria (2013).

Apesar da semelhança com relação à disposição das frases musicais entre as releituras que Fagner (1975) e Belchior (1976) fazem da canção “A palo seco” (Belchior, 1974), observamos que os trechos acima se distinguem nas gravações de um e de outro, principalmente, por Fagner preencher as pausas por um suspiro, o que não ocorre na gravação de Belchior. O uso dessas pausas preenchidas ou não preenchidas vocalmente tem relação direta com o modo como o cantor segmenta os versos e como ele os finaliza.

Desse modo, observamos que a segunda gravação de Belchior, para a “A palo seco” (1976), assim como as gravações de Ednardo (1974) e Fagner (1975), que diminuem o número e a sistematização das pausas entre as frases musicais, tem uma relação direta com um canto cujas finalizações ocorrem com um menor número de alongamentos. Assim consideramos que o fato de não serem utilizados alongamentos nos finais dos versos, ou o serem de forma pouco sistemática, mostra uma filiação dos cantores do Pessoal do Ceará aos chamados cantores modernos, ou seja, que surgiram após a Bossa Nova, além de conferir maior objetividade ao que é dito. No entanto, a sensação da subjetividade do cantor materializada nos alongamentos que recaem sobre os sons nasais, como ocorreu na palavra “desesperadamente”, enfatizando ainda mais a emissão nasal da qualidade vocal de Belchior e o estranhamento que ela causa, não foi totalmente abandonada.

Articulação dos sons, andamento e intensidade

Assim, ao interseccionarmos a disposição da letra da última gravação de “A palo seco” por Belchior (1976) e das gravações de Ednardo (1974) e Fagner (1975) com investimentos vocais que terminam sem alongamentos, observamos que tal configuração vocoverbal faz com que os três cantores apresentem uma ilusão de velocidade mais rápida na forma de emissão dos versos do que aquela empregada na primeira gravação de “A palo seco” por Belchior, o que aproxima mais aqueles investimentos vocais da voz falada. Apesar dessa ilusão de velocidade vocal mais rápida na emissão vocal das três últimas gravações,

propiciada pela finalização dos versos de forma menos alongada, ainda permanecem, em todas as gravações, segmentos como os alongamentos vocálicos, que ensejam uma ilusão de velocidade mais lenta.

Já, quanto à articulação nas quatro gravações de “A palo seco”, é necessário analisá-la em relação com as qualidades vocais dos cantores. Segundo Dinville (1993, p. 90), em uma voz que comporta mais harmônicos de teor grave, como consideramos ser o caso da de Belchior, “a articulação é indiferenciada, [...] há falta de clareza na articulação das vogais e consoantes [...] [e] pode ocorrer a abertura da boca em altura na maioria das sílabas (o que abafa a voz e deforma a articulação)”, como julgamos ocorrer na primeira gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974).

Ao tomarmos por base a afirmação de Belhau e Pontes (1989) de que uma articulação mal definida pode significar socialmente falta de interesse em se comunicar, pensamos que Belchior, mesmo com sua voz grave, trata, na segunda gravação, de procurar modificar a sua articulação, expressando-se com maior clareza. Essa definição na articulação, aliada a sua qualidade vocal grave, denota maturidade e certeza sobre o que é dito. Quanto a Ednardo e a Fagner, ambos apresentam articulações mais bem definidas, realçadas, no caso do primeiro, pela segmentação que promove dos versos e, no caso do segundo, pela intensidade forte em sílabas átonas postônicas no final das frases musicais.

Com relação ao parâmetro da intensidade vocal, ou, nos termos de Belhau e Ziemer, (1988, p. 83), “a sensação psicofísica relacionada à intensidade, ou seja, como julgamos um som, considerando-o mais forte ou mais fraco”, consideramos ouvir nas quatro gravações de “A palo seco” cantadas por Belchior, Ednardo e Fagner uma intensidade forte, embora os referidos autores afirmem que as vozes agudas tendem a ser mais intensas, o que, de certo modo, explica o efeito gritante de certos trechos das gravações de Ednardo e Fagner, os quais são gerados pela união das qualidades vocais mais agudas e metálicas dos cantores com a intensidade forte. Já em Belchior, que possui uma qualidade vocal mais grave e anasalada, apesar de também existir essa intensidade vocal forte, ela é meio camuflada, como visto, por essas características da sua qualidade vocal. O parâmetro vocal da intensidade pode exibir, pela captação ou subversão da acentuação, uma relação intervocal mostrada com a fala cotidiana. As gravações de Belchior parecem ser as que conservam o maior grau de captação da acentuação da voz falada na medida em que mantêm a acentuação semelhante à dessa modalidade em virtude de a intensidade forte recair somente sobre aquelas sílabas que seriam as tônicas na voz falada.

Já nas gravações de Ednardo e Fagner, a acentuação recai em uma sílaba que não corresponderia à sílaba tônica da palavra na voz falada (“desespeRAadamente”). Além disso, empregada, por vezes, uma quantidade maior de ar nas sílabas postônicas finais o que leva a aspiração de determinados sons como em “fa[k^h]a”. Na lição de Belhau e Ziemer (1988, p.84), “a habilidade de usa[r] [a intensidade] em partes específicas de um discurso denota a compreensão do exato sentido que se quer conferir à mensagem”. Portanto, quando essa intensidade forte recai sobre alguma palavra que manifeste o investimento vocal na cenografia, consideramos, assim como o faz Maingueneau (1997, p. 95) a respeito do interdiscurso, que ela “permite descobrir os ‘pontos sensíveis’ no modo como uma formação discursiva [posicionamento] define sua identidade em relação” ao seu investimento vocal contribuindo para confirmá-lo e para elaborar na cenografia uma imagem para ele. Portanto, as quatro gravações mostram que a intensidade vocal recai sobre elementos da letra que representam o próprio investimento vocal e/ou os elementos com os quais o cantor-enunciador se identifica.

Assim como não consideramos que o modo de cantar estabilizado na gravação da canção seja um bloco, também não julgamos que o seja a voz falada com a qual este se relaciona de forma constitutiva e mostrada. Nesse sentido, do mesmo modo como o emprego da intensidade pode evidenciar essa relação intervocal com a voz falada, isso pode ocorrer também com a pronúncia de alguns sons que podem indicar uma relação com uma determinada variante falada social e/ ou regional. Pela análise que fizemos dos investimentos vocais das quatro gravações de “A palo seco” foi possível notar uma relação com uma variante nordestino-cearense em todas as gravações (despalatalizada do som [ɲ] e a sua consequente iotização [j], com nasalidade no som anterior [õ] em “s[õj]ava) e uma proximidade maior com uma variante social menos prestigiada nas gravações de Ednardo e Fagner (1975), sobretudo na gravação do último (pronúncia de “in[ũ]centemente”, omissão dos erres nos infinitivos verbais).

Conclusão

Ao buscarmos uma forma de utilização comum dos recursos vocais empregados nas quatro gravações de “A palo seco”, podemos, sem desconsiderar as individualidades, chegar a alguns denominadores comuns, quais sejam o de que o investimento vocal de Belchior se distingue dos de seus companheiros pela qualidade vocal, já os de Ednardo e Fagner são semelhantes nesse aspecto, mas diferem no emprego de certos recursos. Tanto as qualidades vocais desses cantos com predomínio da voz em uma cavidade de ressonância, como o faz

Belchior, quando a amplifica no nariz, e Ednardo e Fagner, quando a projetam nos seios nasais, como os suspiros emitidos por Fagner, passam a impressão de certo esforço físico ao cantar, o que pode gerar um incômodo no ouvinte. Esse incômodo, que seria produzido pelo modo de cantar, é potencializado pelo conteúdo que é cantado na letra e que manifesta o investimento vocal como “grito desesperado”, “canto torto feito faca”.

Além do esforço físico ao cantar, outro parâmetro vocal que une Belchior, a partir da segunda gravação de “A palo seco” (1976), a Ednardo e Fagner, é a redução de pausas não preenchidas vocalmente entre as frases musicais, tornando-as menos segmentadas, e a reinserção delas após sílabas que eram alongadas na primeira gravação. Desse modo, essas sílabas que ocupavam um espaço melódico maior deixam de ser objeto de alongamento e produzem a ilusão de serem pronunciadas de modo mais rápido, estabelecendo uma intervocalidade mostrada por captação com a voz falada mais informal.

Outras utilizações comuns de parâmetros vocais por Ednardo, Fagner e Belchior, além do esforço físico ao cantar e da utilização de pausas para mostrar a relação com a voz falada, são alongamento, intensidade forte e sons que enfatizam características de suas qualidades vocais como os sons nasais em Belchior e os agudos e ásperos em Ednardo e Fagner, estabelecendo assim entre esses recursos e as qualidades vocais uma relação metavocal.

Dependendo da sílaba na qual a intensidade forte recaia, isso pode mostrar uma intervocalidade com a voz falada ou por captação ou por subversão. No investimento vocal do Pessoal do Ceará, observamos que a intensidade vocal tanto recai em sílabas tônicas, captando a acentuação da voz falada, como pode recair em sílabas átonas, principalmente nos investimentos vocais de Ednardo e Fagner nas respectivas gravações da canção “A palo”, mas sobretudo, na gravação de Fagner, que costuma emitir as sílabas postônicas que finalizam as frases musicais de modo mais intenso, fazendo disso uma marca de seu investimento vocal. Além das pausas, dos alongamentos de vogais e da intensidade, outro recurso vocal utilizado pelos três cantores e que também estabelece uma relação intervocal com a voz falada é a forma de pronunciar alguns sons.

Desse modo, ao sintetizarmos a maneira comum como Belchior, Ednardo e Fagner utilizam os recursos vocais, notamos que esses são responsáveis pelas relações estabelecidas na dimensão do investimento vocal (relações vocais) e no intrincamento do investimento vocal com a letra. Assim, nos investimentos vocais, as pausas, a forma como os versos são terminados, a intensidade forte e a pronúncia podem estabelecer uma relação intervocal com a voz falada, assim como promover relações metavocais em que esses recursos servem para acentuar as qualidades vocais dos cantores.

Desse modo, os alongamentos de sons nasais e a intensidade forte são usados nas canções cantadas por Belchior para destacar a sua qualidade vocal anasalada e conferir ao investimento vocal, de modo geral, um “tom” lamentoso, mas vigoroso. Já em Ednardo, a intensidade forte, acompanhada de um tom agudo e da colocação de pausas não preenchidas vocalmente entre as palavras, chamam à atenção para a sua emissão em modo agudo e metálico. Algo semelhante ocorre no investimento vocal de Fagner, em que as pausas preenchidas vocalmente, ou seja, os suspiros e os alongamentos vocálicos acentuam a qualidade vocal metálica do cantor, conferindo ao investimento vocal uma característica chorosa. Resumimos, no quadro, a forma de utilização comum dos parâmetros vocais por Ednardo, Fagner e Belchior nas quatro gravações de “A palo seco”, que consideramos constituírem um indicativo do investimento vocal do Pessoal do Ceará.

Figura 7 - Relações vocais nas gravações de “A palo seco”

Relações vocais	Estratégia discursiva	Parâmetros vocais
Intervocalidade mostrada com a voz falada	Captação	Intensidade forte/Acentuação nas sílabas tônicas
		Pronúncia menos monitorada
		Pronúncia interpretada como regional
	Subversão	Intensidade forte/Acentuação nas sílabas átonas
		Alongamento no final dos versos
		Pronúncia mais monitorada
Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Alongamentos de sons nasais
		Intensidade forte, acompanhada de aspiração, sobre as sílabas átonas finais
		Vibratos
		Intensidade forte sobre os sons representados por -r gráfico

Fonte: elaboração própria (2013).

Após analisarmos os investimentos vocais das quatro gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974/ 1976, Ednardo, 1974 e Fagner, 1975) nas dimensões das qualidades vocais de cada cantor e dos recursos vocais empregados por eles, observamos que polemiza com outros investimentos vocais e com o discurso em torno de quais são a (s) voz (es) apropriada (s) para o canto profissional até a década de 1970.

Sabemos que a extensão do sentido produzido pela intersecção do investimento vocal com o conteúdo da letra é certamente inatingível pela análise, porque, para além dos recursos vocais e das palavras analisadas, fica sempre algo que não se viu e não se ouviu. Então, o que se tenta, realmente, é explicar alguns aspectos da produção geral desses sentidos, com base no

reconhecimento dos traços comuns ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, apesar das particularidades que essas marcas possam adquirir em cada canção. Julgamos, portanto, que os traços vocais comuns entre três de seus artistas possam constituir vestígios da identidade desse posicionamento.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 19, p. 25-42, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636824>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BAKTHIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

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

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

BELCHIOR, A. C. A palo seco. In: BELCHIOR, A. C. **Mote e glosa**. Continental, 1974. Faixa 2.

CASTRO, W. **No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

COSTA, N. B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 230 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14014>. Acesso em: 02 dez. 2020.

COSTA, N. B da. **Música Popular, Linguagem e Sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.

DINVILLE, C. **A técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

EDNARDO, J. S.C.S. **A Palo seco**. Continental, 1974. Faixa. Faixa 10.

FAGNER. R. R. C. L. **Ave noturna**. Continental, 1975. Faixa 2.

KYRILLOS, L. **Como falar bem: ênfase e vogais**. Disponível em: <http://www.lenykyrillos.com.br/videos.html>. Acesso em: 27 dez. 2020.

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

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

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

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

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

MENDES, M. D. N. **O duro aço da voz**: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8236>. Acesso em: 27 abr. 2021.

Sobre a autora

Maria das Dores Nogueira Mendes (Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9765-8364>)

Doutora e mestra em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC); graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e especialista em Linguística e Ensino de Português pela UFC. É professora do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC.

Recebido em abril de 2021.

Aprovado em junho de 2021.