

APRESENTAÇÃO

Apresentamos neste número da *Fragmentum* um conjunto de artigos que registram pesquisas em andamento as quais adotam a voz como espaço de análise de processos de subjetivação. A ideia é expor a possibilidade de conceber novos objetos de investigação em Análise de Discurso cruzando heteroclitamente corpora constituídos no campo enunciativo da canção popular, da música erudita e da oratória política. Trata-se de uma exposição que serve de referência para discutir em que medida, segundo os parciais resultados de trabalhos em curso, pode-se considerar que contribuimos para investir na exploração de novos objetos neste mesmo campo.

Detendo-nos primordialmente no ato de articulação fônica, tomamos a voz como dispositivo material que suporta o trabalho de enunciar. Nela, amalgamam-se sons de diferentes qualidades e modos de emissão. Referimo-nos à sonoridade estruturante vocal e tida como irredutivelmente característica do que se descreve como fala na língua e do que se escuta como canto na música. A voz, na qualidade de som atuado no corpo, define-se como modalidade de enunciação que se articula segundo as respectivas rubricas estruturantes da fala e do canto, ou seja, segundo indicações de tom, ritmo, dinâmica, segmentação, encadeamento sintático.

Nesses termos, falar e cantar aparecem analiticamente como contra-faces do mesmo fenômeno que definimos como ato de enunciação, no que isso implica de esforço e custo corporal e benefício subjetivante. De modo que nos interessa observar o que o sujeito faz com a voz ao enunciar. Esta seria, conforme especialistas de teoria musical e das ciências da linguagem, o correlato da distância diferencial entre falar e cantar. Assim, da perspectiva da língua, diz-se que a fala processa-se por encadeamento de palavras atualizadas conforme certa rubrica linguística. Já o ato de cantar, definido no domínio da canção, consiste em uma forma de emitir, com a voz, sons, linguísticos ou não, encadeados conforme alinhamento rítmico, harmônico e melódico. No canto, contudo, mais do que com as palavras, o que quer que se enuncie ganha consistência material, semântica e subjetiva de acordo com a rubrica de musicalidade na qual se faz escutar.

Em síntese, acerca do falar e do cantar, trata-se dos modos de o indivíduo enunciar, cuja distância reside naquilo que ele faz com a voz, seja falando, seja cantando. Eis o nosso ponto de partida analisador: neste quadro, para pensar o que no ato individual de enunciação resulta em sujeito, interessa particularmente a voz como atividade que, no curso de seu acontecer, torna reciprocamente coextensivo o ato de falar e o de cantar. Em ambas as performances enunciativas, a voz percorre marcando-se de modo musicalmente mais ou menos distintivo, conforme a rubrica – linguística ou

musical – que a atravessa. O certo é que há melodia assim na fala como no canto.

A percepção auditiva da voz cantante remasterizada em discos digitais começa assim a constituir materiais face aos quais se pode levantar uma questão de análise. A escuta do som da voz, desde as suas variadas maneiras de registro e segundo múltiplas modulações auditivas, propõe, para o analista, a detecção de um ponto e posição de sujeito de onde a voz pode se propagar ressoando lugares de enunciação completamente diferentes, relativamente à posição enunciativa postulada como origem no espaço. A voz pode ser percebida como vinda de um lugar diferente de onde de fato é emitida, o que produz o efeito de desvinculação entre corpo e voz proferida. Assim, tendo em conta esta dimensão esquivo da sonoridade vocal, investigam-se as formas do sujeito constituído pela voz.

Tal pode ser o estratégico ponto de vista quando se consideram as diferentes interpretações que um mesmo cantor empresta a dada canção ou a modulações diversas que um político emprega a um mesmo enunciado. Em cada um dos eventos de enunciação, ouve-se o mesmo indivíduo cantando ou falando, mas nunca a mesma efetivação de sujeito. Todo diferencial subjetivo acontece pela voz no que aí procede em termos de ritmo, intensidade e modulação melódica emprestada à mesma frase.

Mas tal abordagem ganha contornos mais precisos para o que importa em Análise de Discurso, no momento em que se leva em conta, na série histórica das enunciações vocais, seja na fala, seja no canto, a voz, não como objeto específico de conhecimento ou de estudo, e sim como prática, prática que constitui o sujeito conforme a ordem de discurso que se interpõe à escuta da palavra emitida nas condições de produção em que soa.

Não se trata, porém, apenas de insistir sobre a operação analítica que liga o material a que se aplica ao já dito de sua significação. Pretendemos que a análise enfatize a presença e a atuação inexorável dos nós cegos, dos buracos negros, que retira do objeto simbólico não só o que tem ele de comum a outros, mas também o que nele difere. Daqui decorre a operação crítica que busca saber como o sujeito se constitui com e na voz. A expectativa é de conduzir a análise ao ponto de mostrar o ato de enunciar apartando-se de qualquer atravessamento discursivo possível, porém, sem nunca deixar de tê-lo como o correlato de sua emergência primeira na história. Isso levando particularmente em conta que os sujeitos, conforme o domínio em que enunciam, emergem a propósito das experiências que se fazem enunciar no instante da voz emitida.

O caso é de observar sujeitos enunciando interpelados por certo regime discursivo. O que está posto em questão é como variadas modulações vocais - apreensíveis por marcações prosódicas - pausa, altura, alongamentos -

conformam modalidades enunciativas que realizam, naquele que enuncia, múltiplas e heterogêneas possibilidades de subjetivação.

Nos textos reunidos nesta coletânea, é importante notar a perspectiva foucaultiana da voz como marca de um certo modo de presença do sujeito em seu dizer. Aqui a referência tem a ver com o que Michel Foucault investigou em torno do conceito de parrésia, ou do dizer verdadeiro, em seus últimos cursos. Trata-se, para Foucault, de investigar a história, um modo de constituição de sujeito em relação com a verdade que, desde os textos veiculados na Grécia Antiga é designado como parrésia, ou seja, uma certa maneira de dizer a verdade que comporta coragem e risco. Trata-se de falar franca e abertamente tudo o que se pensa em situações e diante daqueles cujo dizer verdadeiro compromete aquele que diz, expondo-o ao risco inclusive de ser morto.

Na aula de 26 de janeiro de 1983, do curso *O governo de si e dos outros*, o tema da voz irrompe fortemente. É quando Foucault descreve o grito de revolta de Creusa, personagem de Eurípides, na tragédia *Ion*, diante do silêncio de Apolo que insistia em não revelar que destino dera ao filho, fruto da relação secreta entre o Deus e Creusa.

Nesse ponto, é interessante notar como Foucault atenta para a diferença de modulação vocal quando o caso é de uma mulher ora a reportar o próprio drama, ora a usar sua voz para mostrar a tirania do poder com que se depara. Trata-se de diferentes regimes enunciativos. Cada um, respectivamente realizado a seu tempo, indica atos irredutíveis de modulação vocal. No que diz respeito à cena de Creusa na tragédia *Ion*, de Eurípides, pela análise que nos propõe Foucault, o confronto da mulher com o deus Apolo é a alegoria do confronto entre um oprimido com seu opressor. Cito aqui o que assinala o autor sobre ascendência da voz do fraco diante do silenciamento do mais poderoso.

Daí nos ocorre a compreensão de que modulação vocal levada à forma do grito suspende qualquer inclinação a se deter no conteúdo ou no sentido do som emitido na enunciação. No instante em que a voz se rasga em gritos, o ponto para o qual dirige a intensidade do dizer já o escuta sabendo do que se trata, ou seja, do enunciatário como força que tiraniza até o limite de não poder mais fazer calar. Por mais que recue, o grito é o índice da denúncia do mal que o mais fraco ostenta em ato de acusação.

Ainda mediante a voz, outras figuras femininas da literatura grega foram lembradas por Michel Foucault nas aulas do mesmo curso em que mostra como para personagens como Fedra, em **Hipólito**, e Electra, na peça **Electra**, o esforço vocal de enunciar corresponde ao custo de colocar em risco seu próprio estatuto de sujeito no contexto conflituoso em que as mesmas expõem sua condição de mulher. A atenção sobre esses casos de voz feminina no universo ficcional de Eurípides são, ao modo de leitura de Michel

Foucault, figuras do que acontece em um momento em que a Grécia Antiga passa por uma crise profunda decorrente das derrotas sofridas em sucessivas guerras.

Mas o que queremos ressaltar nesta incursão que faz Foucault sobre os textos de Eurípedes diz respeito a uma abordagem que não faz parte do interesse do filósofo e que, contudo, aparece incidentalmente em sua leitura. Aludimos ao fato de que na fala dessas personagens femininas euripidianas ressalta a rara condição com que as mulheres gregas tomam a palavra em contextos em que cabe aos homens falar, já que se trata do destino político da nação. A seguir a leitura de Foucault, Fedra, por exemplo, está envolta ao drama passionnal que a liga ao seu enteado, Hipólito. Só que, quando fala de si, dirigindo-se à sua ama, não é para confessar o sentimento secreto, e sim para afirmar e declarar sua condição de mulher que habita uma casa real. Ela sabe que não deve nunca cair em desonra, não só para resguardar sua reputação, mas para zelar pela honra de seus filhos, que deverão um dia estar em posição de assumir o poder. E, para isso, é preciso que nenhuma difamação tenha afetado sua família.

Em **Electra**, há o confronto entre duas mulheres. Foucault examina a cena em que Clitemnestra vai ao encontro da filha, Electra. É o momento em que a mãe deve prestar contas do crime cometido – ela matou Agamenon, pai de Electra. É também o momento em que a filha, na condição de escrava banida e exilada, fala francamente à mãe acusando-a do assassinato do pai. Nessa cena, Foucault está mais preocupado em mostrar a quebra do pacto parresiástico: a escrava dirige-se à rainha com a garantia de não ser punida por ser franca, e, por sua vez, a rainha pede a palavra de que a filha nada tentará contra ela se disser toda a verdade. Dentro do mesmo tom da relação entre o mais fraco e o mais forte, aplico a Electra interagindo com a rainha a mesma análise que Foucault aplicou a Creusa falando com o deus Apolo. Desse modo, digo que a impostação que deve produzir a voz de Electra tem a mesma medida da intensidade da dor e da revolta, o suficiente para não manter a palavra de que nada faria a sua mãe ao ouvir dela toda a verdade. O que interessa a Foucault, repito, é ilustrar, na cena da tragédia, um caso de quebra do contrato parresiástico. Quanto a mim, interessa mostrar a modulação vocal que ostenta Electra diante de Clitemnestra. Assim é que esta personagem pode ser escutada sob o mesmo estatuto de injustiçada com que Creusa se põe diante de Apolo, tecendo, no proferimento de ajustes de contas, o grito da revolta. Mais do que agir vingando-se por ter perdido o status de princesa e condenada a perambular como escrava, Electra se situa ressoando o clamor refrutado de todos os que ficaram sob o jugo tirano da rainha criminoso. Afinal, para além de qualquer escrúpulo individual, o matricídio chegara até ela por determinação dos deuses.

Assim, para a voz que, nesta enunciação, exerce a liberdade de falar tudo o que deve tornar audível é uma subjetividade feminina cuja verdade consiste em estender o próprio drama subjetivo, a ponto de fazer escutar o poder da opressão que não mais incide sobre sua intimidade de filha e princesa destronada, mas sobre o povo à legião dos súditos ao qual se juntou. Acrescenta-se, portanto, esse caráter ao mesmo tempo público e privado do movimento vocal no corpo do sujeito. É do fato mesmo de sua condição de impotência que advém a força de gritar dando dimensão simultaneamente íntima e anônima.

Nisto o gesto euripídiano é recorrente. Recorde-se de como, em **As Troianas**, Eurípides constrói uma personagem em cuja voz toda a dor e luto de uma mãe deve se fazer alcançar bem longe, porque não se trata apenas da maternidade massacrada de uma mulher, mas de todas que, no mesmo minuto, choram ante os escombros de uma cidade misturados aos corpos decepados dos filhos e esposos. Tal é o estatuto subjetivo da voz que realiza musicalmente canções de protesto na diferença com a emissão de melodias de amor.

Nessa perspectiva, **Carlos Piovezan** abre esta coletânea com uma contribuição fundamental que recupera os fundamentos da Análise de Discurso em Michel Pêcheux e, passando pelo domínio da literatura euripídiana, descreve elementos prosódicos incidentes na presença vocal do feminino no discurso político brasileiro. Piovezan aplica-se a um corpus de seqüências discursivas focalizando modulações vocais num pronunciamento da então candidata Dilma Rousseff na época das eleições presidenciais de 2010. A voz que Dilma emite é função direta de um processo de subjetivação orquestrado pela condição feminina que a desloca da formação discursiva adversária e performatizando vocalmente a subjetivação por sentidos de mulher, esposa e mãe.

Na seqüência, o texto de **Gabriel Veppo**, no eixo da relação entre sujeito e parrésia, propõe uma leitura do episódio em que, no Cassino da Urca, em 1940, a cantora Carmen Miranda enfrenta a indiferença de uma plateia demasiado comprometida com o ideário ufanista do Estado Novo para aplaudir uma artista nacional que teria ficado americanizada. Pautando-se na letra da canção *Disseram que eu voltei americanizada*, composta logo após este acontecimento, o estudo de Veppo discute as aproximações e distâncias entre Carmen Miranda, o Estado Novo e o que seria da ordem do discurso verdadeiro ou da parrésia nas irreverentes atitudes da cantora.

Luciano Nascimento, a partir de sua tese, se ocupa da performance vocal bastante peculiar do intérprete de sambas-enredo. Seu objetivo principal é compreender por que o intérprete de sambas-enredo é tido, no ambiente sociocultural em que atua, como um semideus. Nascimento aborda a voz como modo ritualístico de enunciação, em que o cantor deve realizar uma

performance vocal de tal maneira a fazer emergir em seu canto todos traços que singularizam uma escola como nação.

Tiago Pereira, tendo como base sua dissertação de mestrado, ocupa-se da voz de Barack Obama, presidente dos Estados Unidos. Ele parte da performance vocal do discurso *The great need of the hour*, de Barack Obama, para afirmar que é na performance vocal que Obama marca sua diferença como maneira de se constituir o sujeito governante. O objetivo é apreender o momento singular em que uma voz, mais do que o que ela diz, tem o poder de convocar, invocar e evocar.

O trabalho de **Carolina Ditrich** pretende investigar como, na cena *Il dolce suono*, da ópera **Lucia de Lammermoor**, de Donizetti, configura-se a voz feminina em um momento de demência. O alvo é propor uma reflexão sobre como, através da apreensão de minuciosas modulações vocais, se constitui o “eu” de Lucia no ponto específico de seu discurso.

Evandro de Sousa toma como ponto de partida o registro vocal do poeta paulista Roberto Piva, efetuado em 2008, para o último volume das obras completas, organizado por Alcir Pécora. O problema de Sousa é abordar a relação entre poesia e paranoia, localizando o ato poético como base da articulação vocal. Mediante o objeto eleito para esta intervenção, a escuta da voz orienta-se para o modo de produção de uma subjetivação forjada no nível entonacional que vincula sujeito e corpo .

Que regime de enunciação e que verdade subjetiva se discute aí na voz? Este é o mote da breve coletânea que propomos para este número. Nessa linha, queremos explorar elementos que permitam abordar a emergência do sujeito na relação com a verdade, a que, nos termos de um ritual parresíástico – definido como a cena em que um sujeito assume a coragem de dizer a verdade dirigida a um interlocutor que lhe põe em risco pelo fato mesmo de dizer o verdadeiro . O verdadeiro que põe em jogo um sujeito na referência ao poder se explicita pelo estatuto da voz no momento em que esta se diz exposta ao escândalo e a quaisquer consequências de interdição.

Pedro de Souza
(UFSC)