



Entre o corpo e a enunciação. O retorno à voz em Marina Lima

Entre le corps et l'énonciation. Le retour à la voix chez Marina Lima

Pedro de Souza*

Felipe Jose Martins Pereira**

Resumo:

O artigo aqui proposto lança elementos para a análise do processo subjetivação de operado pela voz na enunciação cantada. A partir de duas gravações de uma mesma canção realizadas pela cantora Marina Lima, a hipótese deste estudo é demonstrar como as diferentes extensões vocais remetem a certo modo de relação do sujeito cantante com a própria voz. O procedimento analítico consiste em tomar registros sonoros e visuais apresentando o desempenho vocal da cantora lançados respectivamente em CD e em DVD. Em termos teóricos e metodológicos, o objetivo é explorar os recursos de análise acústica tomando os dados obtidos na medição dos sons da voz como parâmetros não dos sons da fala, mas como índices do funcionamento discursivo que derivam sujeito na instância das enunciações cantadas.

Palavras-chave: voz, enunciação, discurso, subjetivação

Resumé:

L'article proposé ici porte sur les éléments pour l'analyse de la subjectivité mise en œuvre par la parole chantée. En partant de deux enregistrements de la même chanson interprétée par la chanteuse Marina Lima, l'hypothèse de cette étude est de montrer comment les différentes extensions vocales se réfèrent à un certain mode de relation que le sujet qui chante entretient avec la voix. La procédure d'analyse consiste à prendre des enregistrements audio et visuels mettant en évidence la performance vocale de la chanteuse issue d'un CD et d'un DVD respectivement. En termes théoriques et méthodologiques, l'objectif est d'explorer les recours d'analyse acoustique en prenant les données proposés pour les enjeux en occurrence dans le domaine de la Phonétique Acoustique. Pourtant, ce qu'on envisage ici n'est pas les paramètres de sons de la langue parlée, mais plutôt les indices de fonctionnement discursives qui deviennent le sujet au cours de l'énonciation chantée.

Mots-clé : voix, énonciation, discours, subjectivation

* Professor associado IV na Universidade Federal de Santa Catarina. Atua como pesquisador na área de Teoria e Análise Linguística e Análise de Discurso, com contribuições estendidas à Teoria da Literatura. O foco de sua pesquisa é a relação entre a voz e os processos de subjetivação em curso na palavra falada e cantada. Publicou recentemente o livro *Michel Foucault. O trajeto da voz na ordem do discurso*. E-mail: pedesou@gmail.com. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Campus Universitário Trindade 88010-970 - Florianópolis, SC.

** Graduado em Letras e Engenharia Civil. Atualmente é mestrando em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Sua dissertação trata de interseções entre crítica e ficção em Ricardo Piglia. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Campus universitário Trindade 88010-970 - Florianópolis, SC. E-mail: mapinguarimesquita@hotmail.com

Introdução

Propomo-nos, neste trabalho, a explorar possibilidades analíticas do processo subjetivação operado pela voz ou enunciação cantada. Para isso nos servimos dos registros sonoros e visuais do desempenho vocal da cantora Marina Lima no *Acústico MTV-Marina Lima*, lançado em CD e DVD em 2003. Mais precisamente vamos nos ater a trechos da faixa de número seis do fonograma, a canção “Grávida”, de Arnaldo Antunes. A análise foi procedida em duas etapas. Na primeira concentramo-nos na escuta das duas gravações de “Grávida”: a do *Acústico MYV*, de 2003 e do disco, *Marina Lima*, produzido pela gravadora Capitol, em 1991.

Comparativamente, adotamos, neste ponto, a abordagem segmental ou micro-prosódica proposta por dispositivos analíticos da Fonética Acústica: a primeira aplica-se à unidade fonética articulada, a segunda abordagem opera sobre fatores prosódicos como ritmo, duração. O ponto de referência da comparação foi o modo de emissão do alongamento vocálico em determinado trecho do refrão ‘e vou pariiiiir’. Diferente da produção do CD *Acústico*, na primeira gravação, Marina Lima canta sem recurso do apoio de uma outra voz ou de *backing vocal*. Dessa forma, delimitamos como parâmetro comparativo a diferença entre a performance da voz estendendo-se sem interrupção, e a mesma voz soando em estreita extensão colada ao apoio vocal, no trecho destacado na letra e na melodia para esta análise. Com base neste procedimento, partimos da hipótese de que a escuta da *backing vocal* no CD *Acústico MTV* deve remeter, em termos de extensão vocal, ao mesmo padrão que a cantora emitia, quando, doze anos antes, gravou pela primeira vez a mesma canção.

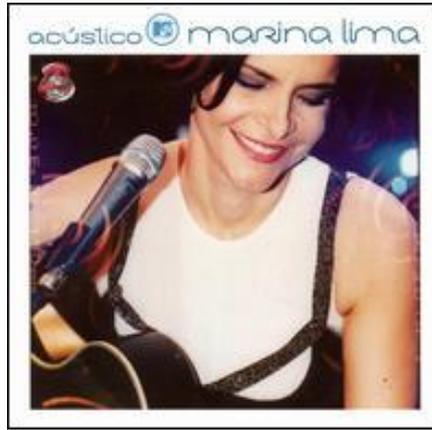
Na segunda etapa da análise produzimos uma espécie de audiodescrição¹ do momento em que a cantora interpreta “Grávida” na versão de *Acústico MTV* em DVD. O recurso nos serviu de rubrica para explicitar visual e acusticamente o jogo da relação entre a *backing vocal* e a voz principal. Nesta fase, foi o problema do corpo como origem da voz e fator de subjetivação que se pretendeu destacar como foco da análise.

¹ Audiodescrição é o proferimento oral para cegos que “consiste na descrição clara e objetiva de todas as informações que compreendemos visualmente e que não estão contidas nos diálogos, como, por exemplo, expressões faciais e corporais que comuniquem algo, informações sobre o ambiente, figurinos, efeitos especiais, mudanças de tempo e espaço, além da leitura de créditos, títulos e qualquer informação escrita na tela. A audiodescrição permite que o usuário receba a informação contida na imagem ao mesmo tempo em que esta aparece, possibilitando que a pessoa desfrute integralmente da obra, seguindo a trama e captando a subjetividade da narrativa, da mesma forma que alguém que enxerga” (<http://audiodescricao.com.br/ad/o-que-e-audiodescricao/>)

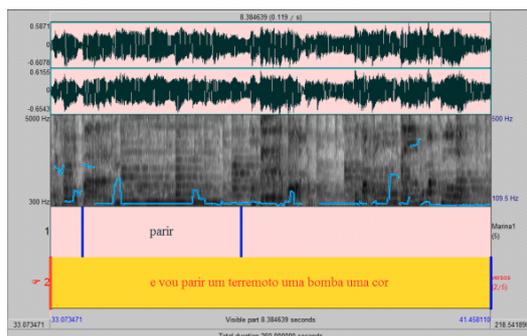
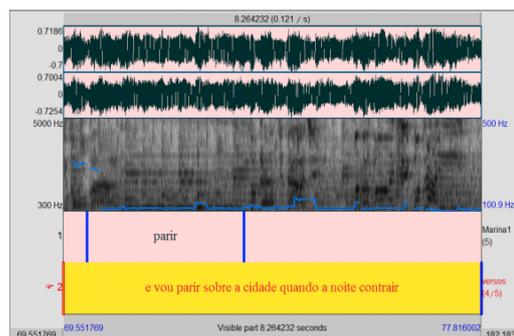
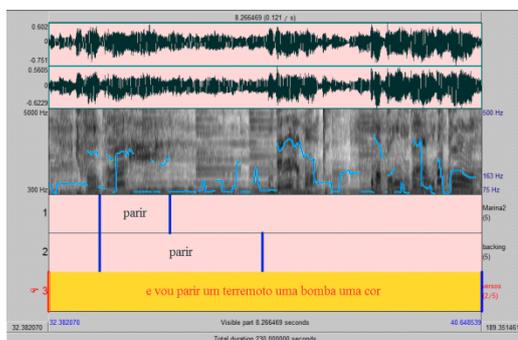
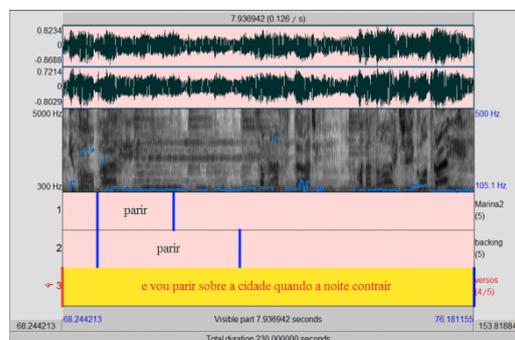
Os resultados dessa análise fazem parte de um projeto mais amplo, quadro em que se pode abordar cada uma das realizações vocais como um ato diferencial de enunciação e que, portanto, remetem a modos singulares de subjetivação. No caso de Marina Lima, tomado como um pontual evento enunciativo, a exposição da voz, poderia ser associada à contingência de colocar em cena o que se pode fazer com a voz - tanto na exposição limite acarretada pelo contraste entre voz principal e apoio vocal, quanto fazendo dele a matéria estética de si e de seu canto.

A repartição esquizofônica da voz

Iniciamos por apresentar aqui uma breve comparação entre a gravação em disco deste espetáculo, o *Acústico MTV*, lançado em 2003, e o álbum *Marina Lima*, fabricado pela Capitol em 1991, que inclui a mesma canção em uma de suas faixas. Ao escutar a melodia de “Grávida”, no disco *Acústico MTV*, no ponto em que se emite o alongamento da última vogal do vocábulo *parir*, nota-se que a sonoridade produzida pela *backing vocal* remete à emissão inteiramente produzida apenas pela voz de Marina Lima na primeira gravação incluída na segunda faixa do disco *Marina Lima*. Tal constatação adveio apenas de uma impressão auditiva baseada na ressonância que vai de Marina cantando “Grávida”, em 1991, ao retorno à mesma canção no disco que registrou o show ao vivo em 2003.



Nesta direção, submetemos as duas gravações da mesma canção, no ponto da emissão vocal aqui delimitado, a um programa de análise acústica, O PRAAT. Pelo cálculo acústico que o programa permite, isolamos os contextos nos quais se pode comparar as durações das emissões vocais da *backing vocal* na segunda gravação, com as emissões de Marina Lima, tanto na primeira quanto na segunda gravação. É o que se vê nas figuras abaixo.

MARINA LIMA (1992)

Fig.01: segmento a - /parir/ = 36% de b

Fig. 02: segmento a1 - /parir/ = 37,5% de b1
ACÚSTICO MTV (2003)

Fig. 03: segmento a2 - /parir/ = 16, 259% de c
Segmento b2 - /parir/ = 37, 636% de c

Fig. 04: segmento a3 - /parir/ = 18, 497% de c1
segmento b3 - /parir/ = 34, 627% de c

As figuras 01 e 03 apresentam a medição das durações aplicadas à emissão do vocábulo /parir/, tomado a partir do seguinte verso: “e vou parir sobre a cidade uma bomba, uma cor.”. O espectro dessas durações, na figura 01, corresponde à variável b e, na figura 03, à variável c. As figuras 02 e as figuras 04 mostram como, em termos de duração, foi emitido o mesmo vocábulo /parir/, isolado na frase melódica: “e vou parir sobre a cidade quando a noite contrair.” Neste caso, a duração corresponde, na figura 02, à variável b1 e, na figura 04 à variável c1. Os segmentos b2 e b3 representam as emissões do vocábulo /parir/ pela *backing vocal*, tomadas respectivamente a partir dos primeiro e segundo versos.

Entre a gravação de 1991 e a de 2003, no exato ponto da emissão vocal que destacamos, há uma mínima e uma significativa diferença. Mínima pelo fato de, sem nenhum aparato de acuidade acústica, percebermos no encontro entre a voz principal e a

que fornece apoio vocal, a mesma cantora que, pelo grão da voz, a saber, mediante a “materialidade do corpo falando a sua língua maternal” (BARTHES, 1982, p.219), torna possível trazer aos ouvidos a intensidade enunciativa de uma canção como “Grávida”. Trata-se da experiência tanto do sujeito que escuta quanto do sujeito que canta, isto é, a de perceber auditivamente no breve espaço entre a entrada de uma e a intervenção de outra voz, a harmonia de algo que se origina no corpo como efeito de materialidade sonora. De outra parte, entre os dois registros fonográficos, a diferença é significativa, na medida em que cada fonograma arquivado em seus respectivos álbuns, pode ganhar em precisão acústica, abrindo para os ouvidos contornos sonoros distintos e regulares, solidários na harmonia dirigida a certo processo de subjetivação pela voz: dois corpos diversos acoplando-se acusticamente e conspirando para dar lugar à formação de uma subjetividade.

Esta percepção auditiva da incidência de outra voz sobre a que se escuta em primeiro plano pode advir do fato de que, sem se distanciar da harmonia entre as vozes, a *backing vocal* segue, neste trecho, uma frequência diferente da voz de Marina Lima a cantar no *Acústico*. Cabe à voz de apoio marcar a ressonância na cabeça, ponto onde estampa maior nitidez e agudez à emissão do traço fonético e da nota musical. Colocamos aqui em jogo os modos de apreensão de duas diferenças vocais. A primeira diz respeito à mutação enunciativa que separa a voz da cantora emitida para mesma canção em 1991 da que foi produzida doze anos depois. O segundo elemento contrastivo aplica-se à aproximação entre a performance vocal de Marina e a da *backing vocal* no mesmo ponto da melodia gravada para o disco de 1991. Aqui uma hipótese se impôs: a de que a voz que serviu de apoio vocal, na segunda gravação, não poderia suplantar em extensão, a que a cantora expôs ao gravar pela primeira vez a canção de Arnaldo Antunes. Nesses termos, a *backing vocal* tornou-se uma espécie de prótese da garganta de Marina permitindo descontinuamente a repetição do mesmo agudo alcançado, anos antes, pela voz da cantora.

Só que, em termos do já-dito no arquivo da história contemporânea da música popular brasileira, a hipótese não se atesta, nem por testemunho da cantora, nem por declaração dos estiveram presentes ao show *Acústico MTV* que virou disco. Até então não constatamos nenhum dizer aludindo ao encontro da voz de Marina Lima com a de sua corista como recurso compensador do que a cantora teria perdido de potência vocal. Tudo se passa por diferentes opções estéticas na gravação e re-gravação de uma mesma canção. Nos termos de Michel Foucault, é possível sustentar que cabe, a propósito

deste fenômeno de mixagem sonora, um procedimento analítico marcando a “separação entre o que se enuncia e o que é silenciado” (FOUCAULT, 1977, p IX). Esta evocação foucaultiana advém do heteróclito dispositivo a que recorreremos no campo da fonética acústica. A percepção auditiva propiciada pelos aparatos de medição acústica faz calar as dizes sobre o ruído que permanece como grão na voz soada em pleno estado de rarefeita sonorização, ou seja, emitida a partir da mínima extensão que lhe é organicamente disposta. Precisamente assumimos que em vez de tomar como fato os rumores sobre a perda efetiva da voz da cantora - especulação silenciada - recorreremos a um pontual procedimento de medição deslocando o discurso do campo da Fonética Acústica para o da experiência de escuta que dá acesso ao diagrama do processo subjetivo operado na voz. Assim, a perspectiva adotada visa colocar as propriedades acústicas dos sons da fala no jogo da produção de subjetividades. Desta maneira é que, analiticamente, o dispositivo cunhado para formação do objeto de saber que constitui o domínio da Fonética Acústica, entra em rede com o dispositivo da Análise de Discurso.

Portanto, no quadro deste trabalho, não é o caso de adotar a perspectiva objetivante de uma análise puramente acústica, especialmente no que dedutivamente leva da fala ao sistema fonético da língua. Em verdade, valores percentuais que comparam os traços físicos durativos de emissão vocal e outra servem bem para mostrar o que acontece quando ouvidos mediados por instrumentos de maior apuração acústica permite escutar não apenas o som flagrado no movimento instantâneo de sua realização, mas o que, nas regiões corporais em que se origina há que deixar de fora sob o risco de o som esperado não existir sob a onda de seus formantes.

Nisto que há de ser esquecido na realização acústica do som da fala, advém a interrogação sobre o custo da enunciação no que diz respeito ao ato de falar ou de cantar. O aprimoramento da percepção acústica, a apuração dos contornos físicos que geram unidades fonéticas e desenham contornos prosódicos permite, a partir dos experimentos acústicos encerrados em laboratórios, abrir para o que menos importa à linguística moderna, ou seja, para o limiar entre o falar e o cantar.

Assim é que, colocando-se aquém da mera busca dos aspectos acústicos da estrutura falada, elegemos a duração como um dos elementos dessas propriedades físicas da fala a fim de, após apreende-las por cálculos tão mensuráveis quanto os disponíveis no domínio da fonética acústica, o movimento da enunciação que permite colocar em relevo, não os traços físicos da fala remetidos às possibilidades da língua, mas às possibilidades do sentido e do sujeito a vir. No nosso caso, tratou-se não de

render-se à evidência imaginária do escutado para, sub-repticiamente, no espaço concreto dos traços físicos dos sons da fala, fazer ouvir outra coisa.

A voz desatrelada de sua origem no corpo

Tomemos agora o momento da série *Acústico MTV*, gravado ao vivo com uma versão em DVD e outra em CD, sob o título *Acústico MTV - Marina Lima*, 2003. Recortamos a performance vocal da cantora em fragmentos de imagens e planos. Nosso foco nesta etapa da análise não se restringe mais ao som percebido no disco, mas estende-se à imagem da cantora atentando para os movimentos mínimos de seu corpo enquanto emite a voz a interpretar a música que destacamos. Na passagem de uma para outra canção, a câmera abre para Marina, sentada em um banquinho no centro do palco, dedilhando ao violão os primeiros acordes da melodia. A voz da cantora entra no ritmo do instrumento e assim que emite a primeira frase da canção – *eu toh grávida* – fecha-se o plano para o detalhe de seus dedos nas cordas do violão subindo lentamente para um extremo *close-up*. De cima para baixo, exhibe-se a imagem do rosto de modo a detalhar aí dois pontos: a boca e o microfone. Os dois elementos figuram a composição do gesto vocal, no instante em que a cantora emite a continuação do verso: ‘*grávida de um beija-flor, grávida de terra, de um liquidificador*’. Na escala do tempo de emissão desta última palavra, a câmera movimenta-se da boca, muito próxima ao microfone, em direção ao violão acomodado no colo da cantora.

Quando Marina Lima diz, ao som da melodia - ‘*e vou parir*’-, a câmera retoma o enquadramento na boca e no microfone. Metaforicamente, dizemos que esses são pontos respectivos de propagação da voz e caixa de ressonância da extensão bucal. Nos segundos em que a voz emite secamente a palavra ‘*parir*’ na frase ‘*e vou parir*’ ressoa um agudo estendendo a vogal /i/. Esse agudo se propaga e se deixa escutar nitidamente no espaço acústico da sala em que acontece a apresentação. Nesse intervalo de tempo em que o agudo se forma na mesma cadeia sonora da voz de Marina, a câmera passeia do violão ao peito da cantora fechando no seu rosto. Ainda que, por um átimo de segundos, a câmera pode mostrar, em meio ao eco pairando ao redor da ambiência do espetáculo - olhos fixos no próprio dedilhar- a boca fechada da cantora. Tem-se a duração que vai da passagem da extensão da emissão da semivogal à retomada da voz de Marina entoando na continuidade do verso– ‘*um terremoto*’.

Atente-se, no entanto, para o modo com que a linguagem televisiva opera movimentos de objetos e corpos em cena e estrutura sincronizações entre sons vindos de

diferentes fontes no espaço acústico do espetáculo. Na tela, vê-se o ponto preciso de origem da voz em Marina e se escuta a propagação de um eco vocal cuja fonte não é visualmente reconhecida. Por instantes, expõe-se, em plano fechado, o movimento facial da cantora, ao mesmo tempo em que se escuta a emissão da palavra *parir*. O *close* no rosto mostra Marina Lima com a boca fechada ao mesmo tempo em que um eco exterior ao seu corpo ressoa alongando o último traço sonoro da palavra que ela acaba de cantar. Todos esses elementos operados por câmeras e microfones ressaltam, com tudo o que isso significa em termos de processo subjetivante, a alteridade vocal da extensão aguda originada em outro corpo.

Pode-se dizer que, no espaço em que Marina Lima se apresenta cantando, não só ela, mas muitas outras vozes emitem sons e fazendo corpo com o dela. Pode-se dizer ainda que não apenas do corpo da cantora sai voz, mas também dos instrumentos que participam de uma mesma performance acústica. Michele Grosjean (2001, p. 74) lembra que “todos os instrumentos de música têm uma boca e um corpo”. Ligo esta observação ao fato de que, no acústico de Marina Lima, mostra-se todas as bocas que ela convoca a fazer coro com ela, com destaque para o seu violão e para sua *backing vocal*. Esta é a corista que, minutos depois de Marina ter começado a cantar a canção, está ali presente no mesmo espaço acústico. Ela é mostrada no intervalo entre uma parte e outra da execução de “Grávida”, fazendo o vocalize que entremeia voz de garganta e boca *quiúza*.

O aparecimento dessa figura feminina por trás e ao lado da cena do canto de Marina poderia ser um fato banal de arranjos vocais para apresentações ao vivo. Mas há o trabalho da câmera que intervém e dá destaque a esse corpo fazendo um com o de Marina na hora de marcar o ponto do ritornello, traço próprio desta composição de Arnaldo Antunes. Nesta sequência, as duas repetem juntas em um duo a mesma melodia entoada até então – desta vez sem palavras, apenas com articulação vocal da sílaba composta pela nasal /n/ e a vogal /a/: *na-na-na-na-na-*.

A audiodescrição aqui serve de ponto de apoio para apontar o destaque da participação vocal de Marina no mesmo ponto da canção em que ela profere a palavra *parir*. Neste ponto não é mais o eco vindo de outro lugar que faz a extensão, mas a própria voz da cantora sustentada na garganta. Aqui a voz, mediante o rouquenho inerente a seu timbre, retoma o mesmo efeito sonoro produzido pelo alongamento da vogal /i/, na última sílaba de *parir*.

Na sequência, cada tomada de imagens equivale a um ponto de propagação sonora. Há um momento em que vemos, por brevíssimos segundos, em plano aberto, Marina no centro do palco retomando a continuidade dos versos da canção –(*é que eu toh grávida*); na sequência, vem uma passagem rápido do músico sentado tocando o teclado no acompanhamento; daqui o corte retoma a postura de Marina focada de perfil detalhando o violão em seu colo e o microfone figurado em uma linha diagonal que o exhibe ao longo do pedestal até o ponto de contato com a boca; a câmera se detém aí, no tempo em que começa a fechar os últimos versos desta parte da canção. Ela repete o refrão *e vou parir*, emitindo a última sílaba no mesmo tom seco de antes.

A esta banda sonora, sobrepõe-se a imagem do outro corpo feminino que, minutos antes, aparecera cometendo coro com Marina. Só que nesta aparição sua função e performatividade é mais precisa. Ela não surge mais apenas como componente da banda que faz coro com a voz da cantora. Neste ponto, passa a existir entre a voz da cantora e a do apoio vocal uma simbiose em que o agudo da *backing vocal* remete a cantora à mesma posição de sujeito do momento em que gravou pela primeira vez a mesma canção. Contudo não se trata de recuperar, mas de potencializar certo efeito de prótese vocal. Este efeito aponta, no instante presente do canto de Marina Lima, o que nele se produz ao mesmo tempo como singularidade enunciativa e como possibilidade outra de subjetivação. Neste caso, no encontro entre essas duas vozes, interessa não o que falta a uma delas, mas o que se produz no trecho entre a brevidade e o alongamento da extensão vocal.

No quadro da linguística saussuriana, já sabemos que a materialidade do significante nada importa. Esse é o postulado que invoca Mailen Dolar para ressaltar que, tomado do ponto de vista da voz, a materialidade em que se ancora o significante não é de modo algum obsoleto. Dolar argumenta lembrando que corresponde à voz ligar o significante ao corpo, este.

...por mais que seja puramente lógico e diferencial, tem que ter um ponto de origem e de emissão no corpo. Tem que haver um corpo que a suporte e assume, sua rede incorpórea tem que ser assinalada a uma fonte material(...) A primeira e mais óbvia é que se desvanece no momento de emitir-se” (DOLAR, 2007, p. 76).

Se antes só se ouvia a sonoridade do alongamento da vogal /i/, agora se vê o corpo de onde se origina a voz que entra logo após a de Marina Lima quebrando acusticamente, sobre a mesma unidade fonética, a secura e brevidade da pronúncia e colocando sobre uma liquidez e brevidade que a voz da cantora não articulou.

A voz e a cantora no discurso

Entre o que se vê e se escuta e o que apenas se ouve respectivamente na versão em DVD e em CD do *Acústico MYTV Marina Lima*, é preciso apreender o que se diz da sonoridade vocal aí percebida. Talvez seja insuficiente o fragmento considerado para tornar presente o rumor discursivo maior que faz escutar e dizer a voz nas circunstâncias em que esquadrihamos o canto de Marina Lima, até aqui exposto na nudez do seu acontecimento sonoro sob os auspícios de um dispositivo que nada diz sobre o que de fato se trata neste trabalho. Seria interessante, mesmo que à guisa de especulação, postular, sob os traços acústicos da voz, a presença de um discurso situado no nível mais apreciativo em que o que a cantora apresenta e registra em DVD e CD só pode vir como vestígio do que seria a voz na memória que diz sobre seu cantar de outro tempo.

Na qualidade de testemunho à beira de ser convertido em arquivo vale tomar como indicador desta discursividade o breve texto do crítico “Disco baila no fio da navalha”, escrito por Pedro Alexandre Sanches, e publicado no jornal *A folha de São Paulo*, no dia 9 de junho de 2003, dias após o lançamento no mercado do CD e do DVD em foco. Por certo, a referência aqui não tem o estatuto de indicação bibliográfica: não se trata de localizar o texto produzido na relação precisa com o autor que o escreveu, mas sim de indicar uma curva na região dos dizeres em que se inscreve muitas outras norteando o acontecimento discursivo em que o foco recai sobre a dimensão enunciativa da voz cantante.

De tudo que se diz nesta breve resenha crítica, cabe ressaltar à referência aos limites vocais da cantora.

Projeta, ainda, uma exposição: cantando ao vivo, ela coloca a nu as dificuldades que ainda sente ao cantar, pronunciando em golpes várias letras "p", "t" e "c". Parece a admissão de um limite, ou então um laço que ela, podendo, ainda resiste em desatar. (Idem)

Não se trata de tirar o trecho destacado do contexto intratextual em que ele funciona. De fato, visto do ponto de vista da coerência textual, o recorte é apenas um momento fortuito de uma resenha que quer sobretudo ressaltar o valor da obra em disco, apesar de suas limitações erigidas no que representou a figura de Marina Lima como ícone de cantora *pop* situada entre os anos de 1980 e 1990.

Considerações desse tipo a parte, o que se diz nesta passagem em destaque tem relação com a conversão do comentário em vestígio de uma discursividade. Do que se trata é da voz como traço material do que constitui o sujeito que canta. Retomamos

pedaços desta fala por onde a voz da sociedade do discurso vem dizer de que é feito o canto: “ela coloca a nu as dificuldades que ainda sente ao cantar”, “Parece a admissão de um limite”, um laço que ela, podendo, ainda resiste em desatar. ”. Pensando muito mais no discurso que pode ser o objeto de uma outra análise, tem-se aqui o correlato do discurso que constitui aquilo de que fala, ou seja, o acontecimento efêmero em que do canto se faz o sujeito. Mesmo ao mencionar a cantora em cena “pronunciando em golpes várias letras "p", "t" e "c", nada a ver aqui com o discurso que diria das difíceis condições com que a voz cravada na carne, ou no seu grão, como diria Roland Barthes, a fim de realizar a forma que teria o som dessas letras para acusticamente refletirem a extensão e a frequência com que se tornam o som ideal da fala e da língua.

Considerações finais

Registramos neste trabalho apenas o lance inicial de uma pesquisa que está em curso em múltiplas direções. A que nos deteve aqui veio da escuta da segunda gravação que Marina Lima fez de “Grávida”, e nela o emprego de uma outra voz funcionando como extensão da sua.

Podemos provisoriamente concluir que este gênero de sustentação acoplado à voz dominante funciona a modo de elemento coextensivo; não a voz, mas ao longo trajeto que ela é levada a cumprir na enunciação. O agudo contido na emissão da semivogal /i/ no último segmento silábico da palavra “parir” nada fica devendo a um efeito estético em que a voz se mostra no ponto em que pode e não pode soar.

Mantém-se o estilo de Marina nesta segunda gravação. Só que agora muito mais que apontar para o eu que se perde no trajeto da voz, aponta para a voz que falta antes que qualquer eu se manifeste no ato de cantar. Mesmo quando a voz falha, ali, na falha, ela se mantém plena do drama entre subjetivar e não subjetivar.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. **O obvio e o obtuso**. 1ª. Ed. Lisboa, Edições 70, 1982
- DOLAR, M. **Una voz y nada más**. Editorial Manantial, 2007
- FOUCAULT, M. **O Nascimento da Clínica**. 1ª.ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1977~
- GROSJEAN, M. “Le jeu musical des voix dan l’interaction”, in : BADIR, S. ; PARRET, H. (orgs) **Puissances de la voix: Corps sentant, corde sensible**. Limoge, Presses Univertaires de Limoge, 2001, p. 71-80

Para citar essa obra:

SOUZA, P.; PEREIRA, F. J. Entre o corpo e a enunciação. O retorno à voz em Marina Lima. In: **RUA** [online]. 2014, no. 20. Volume 1 - ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Capa: GUERRA, Bruna. Glamourama. 2014. Disponível em:
<http://static.glamurama.uol.com.br/2014/09/Marina-Lima-5.jpg>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

LABEURB - LABORATÓRIO DE ESTUDOS URBANOS
UNICAMP/COCEN / NUDECRI

CAIXA POSTAL 6166

Campinas/SP – Brasil

CEP 13083-892

Fone/ Fax: (19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>