

## Um canto entre quatro paredes: a sensualidade no investimento vocoverbal de Belchior

Maria das Dores Nogueira MENDES<sup>1</sup>

**Resumo:** A música popular brasileira passou, a partir da segunda metade da década de 40 até a década de 50, por um processo de "internacionalização", ocasionado pela captação de gêneros musicais internacionais, como o bolero, pela **adoção de temáticas relacionadas às relações amorosas e** pela exploração das regiões mais graves da tessitura (MACHADO, 2011). Conforme a autora, nessa época, a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução. Intentamos mostrar que Belchior, em seu terceiro e quarto LPs, intitulados *Coração Selvagem* e *Todos os sentidos*, parece também investir no apelo "sexual" da sua voz e em temáticas que o confirmem. Para a consecução desse objetivo, articulamos, com base no aporte da Análise do Discurso delineada por Maingueneau, as características vocais de Belchior com as letras de suas canções, e analisamos de modo integrado a voz cantada e a letra da canção "Sensual" (Belchior; Tuca, por Belchior, 1978), comparando-as com a gravação que Ney Matogrosso (1978) fez da mesma canção. Desse modo, chegamos aos seguintes resultados: 1) a sensualidade vocal toma parte no investimento vocal de Belchior, mostrando a consciência timbrística de que sua voz excessivamente nasal pode denotar apelos diferentes na cultura, como lamento e sensualidade; 2) a posição polêmica do cantautor transforma em investimento as condições vocais de que dispõe. Concluímos, assim, que Belchior investe apenas nos recursos vocais necessários para expressar o conteúdo das letras das canções que canta adequando-se à estética do "necessário ao conteúdo" do posicionamento no qual toma parte, Pessoal do Ceará.

**Palavras-chave:** investimento vocal; letra de canção; sexualidade.

**Abstract:** The Brazilian popular music went from the second half of the 40s to the 50s, by a process of "internationalization", caused by attracting international musical genres such as bolero, the adoption of issues related to love affairs and the exploration of the most bass areas of tessitura (MACHADO, 2011). According to the author, this time, the voice sexualizes, making the author object of desire and seduction. We intend to show who Belchior, in his third and fourth LPs, titled *Coração Selvagem* e *Todos os sentidos* (*Wild Heart and all the senses*), he seems to also invest in "sex" appeal of his voice and the themes that confirm. To achieve this goal, we articulated, based on discourse analysis of the contribution outlined by Maingueneau, the vocal characteristics of Belchior with the lyrics of their songs. We analyzed them in an integrated manner the singing voice and the lyrics of the song "sexy" (Belchior ; Tuca, by Belchior, 1978), comparing them with the recording that Ney Matogrosso (1978) did the same song. Thus, we come to the following results: 1) the vocal sensuality takes part in vocal investment of Belchior showing the timbre sense that his overly nasal voice can denote different appeals in the culture, as lament and sensuality; 2) the controversial position of songwriter turns into investment the vocal conditions he has. We conclude who Belchior invests only in the vocal resources to express the lyrical content of the songs he sings suiting up to the Aesthetics of "required content" of the position in which he takes part, People of Ceara.

**Keywords:** vocal investment; lyric of the song; sexuality.

---

<sup>1</sup> Doutora em Linguística. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE. Correio eletrônico: dasdoresnm@yahoo.com.br.

## Introdução

Neste artigo, restringimo-nos ao tópico “vozes sensuais: um parêntese” presente no capítulo “investimento vocoverbal e *ethos*” que compõe a nossa tese “O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e *ethos* em canções do Pessoal do Ceará” (MENDES, 2013). O capítulo aborda, com base em critérios diversos, a constituição das qualidades vocais (intervocalidade constitutiva) dos cantores Ednardo, Fagner e Belchior, que tomam parte do Pessoal do Ceará<sup>2</sup>. Entretanto, aqui, identificamos, apenas, como a relação de imitação ou captação dos investimentos vocais de outros posicionamentos do discurso literomusical contribuíram para a produção da qualidade vocal<sup>3</sup> de Belchior, produzindo um investimento vocal inovador no campo discursivo literomusical brasileiro. Verificamos também como esses novos dados em relação com a sua representação na cenografia da canção “Sensual” servem a diversos “tons”, sobretudo ao “sensual”, reatualizando e recriando estereótipos vocais e contribuindo para a ampliação das possibilidades de emprego da voz na canção.

## Vozes sensuais na música popular brasileira

O processo de “internacionalização” pela captação de gêneros musicais internacionais porque passou, segundo Napolitano (2007), a música popular brasileira, a partir da segunda metade da década de 1940 até a década de 1950, é corroborado por Machado (2011). Para essa autora, o fato de as temáticas das canções passarem a ser as relações amorosas tem como consequência a exploração de regiões mais graves da tessitura. Tais temáticas, além de incidirem sobre os investimentos vocais dos cantores da época, parecem, conforme Machado (2011, p. 34), afetar também a estampa rítmica, “e o samba passa a assimilar influências do bolero”.

---

<sup>2</sup> A denominação Pessoal do Ceará abarca toda a leva de cancionistas que saiu do Estado (e, por vezes, aqueles que ficaram) no princípio da década de 1970. Entre eles estão Ednardo, Fagner, Belchior, Rodger Rogério, Fausto Nilo, Cirino, Tetty, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes e muitos outros.

<sup>3</sup> Segundo Belhau (1989), “a qualidade vocal é o termo atualmente empregada para designar o conjunto de características que identificam uma voz humana. Relaciona-se à impressão total criada por uma voz. Era anteriormente denominada timbre, mas hoje o uso deste vocábulo está se restringindo apenas aos instrumentos musicais”. (p.23)

De acordo com Machado (2011, p. 11), esses cantores cujo referencial estético se definia pelo “fraseado musical e a timbragem [...] mais pronunciadas, e a voz [com] um *glamour* característico da canção norte-americana também associada ao cinema”, ficaram posteriormente conhecidos como os prógonos do “referencial estético que se estabeleceria definitivamente com a Bossa Nova”. Entre tais cantores, se destacavam: Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Tito Madi, Maysa e Sílvia Telles, entre outros. Consoante Machado (2011, p. 35), nessa época, “a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução, e essa nova identidade conduz naturalmente a emissão vocal às regiões mais graves”. Assim, nesse período, segundo a autora, há “um distanciamento do padrão entoativo” da fala, “revelado pelo samba”, e uma aproximação maior da música, “tecendo-se um elo com o ouvinte a partir de elementos de sedução amorosa”.

### **Apelo “sensual/sexual” da voz de Belchior**

Belchior, em seu terceiro e quarto LPs, respectivamente, intitulados *Coração Selvagem* e *Todos os sentidos*, parece investir, assim como esses cantores da década de 1940 e 1950, nesse apelo “sexual” da sua voz.

Assim, a voz meio rouca, muito anasalada, que projeta harmônicos mais graves e sugere um lamento em várias das canções do disco anterior, *Alucinação* (1976), passa, naqueles dois discos, a ser acompanhada de suspiros e a assumir esse tom de “sexualidade”. Os comentários de Sanches (2004) a respeito desses dois álbuns confirmam a nossa ideia a respeito da exploração, por Belchior, dessa “sexualidade” da voz:

[...] um novo rótulo foi agregado à imagem do macho latino-americano bigodudo: de *sex symbol*. A capa de *Coração Selvagem* expunha um homenzarrão de torso nu, banhado de mortíça luz lilás. O artista passou anos desmentindo a imprensa a intenção de ser *sexy*, mas as mulheres passaram a desafogar comportamentos de histeria em seus shows, e nunca ficou bem esclarecido se o *latin lover* nascera de tática própria, estratégia de gravadora ou mera espontaneidade. (SANCHES, 2004, p. 237)

Todos os sentidos, de um Belchior em fundo negro, camisa aberta, mão no rosto, olhar fatal. Era 1978, e ficava mais claro

para onde tendia a se direcionar a idéia sexista da embalagem. Desde o LP anterior pra cá, chegara ao Brasil o *boom* norte-americano da discoteque, sob a música-tema da novela global *Dancin' days*, interpretada pelo grupo *Frenéticas* [...]. Havia no ar uma nova proposta hedonista, de política do corpo, de vale-tudo sexual movido não mais a maconha, a LSD, mas a cocaína (Belchior exporia essa veia na canção de *marginália* "Ter ou não ter", uma epopéia deslindada em sexo por dinheiro, drogas e assassinato). [...] o *sex symbol* [...] agora parecia um *Jonh Travolta tropical*, bem desastrado. (SANCHES, 2004, p. 238 - 39)

Por isso fazia política do corpo frontal, a começar por "Sensual", em que soava suave como nunca fora, numa letra que queria conquistar o público feminino suscetível à imagem do amante latino. (SANCHES, 2004, p. 239)

A voz anasalada de Belchior parece ser interpretada pela cultura brasileira e por outras culturas como propícia para sugerir "sensualidade", como anotam Belhau e Ziemer (1988, p. 84):

[...] o uso excessivo da ressonância nasal [...] pode está relacionado a características emocionais de afetividade e sensualidade. É interessante notar que o francês possui numerosos sons nasais e nasalizados e é visto como uma língua afetiva e romântica.

Os outros integrantes do Pessoal do Ceará, Ednardo, Fagner e Rodger Rogério, por não investirem nesse tipo de qualidade vocal, lançando mão de uma projeção de harmônicos agudos, emissão metálica, rascância etc., não exploram essa sensualidade vocal. Portanto, não consideramos que tal recurso seja uma característica comum ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, no entanto, julgamos necessário abordá-la aqui por tomar parte no investimento vocal de Belchior, mostrando a sua consciência timbrística de que uma mesma característica vocal, como uma voz excessivamente nasal, pode denotar apelos diferentes na cultura como lamento e sensualidade. Esse exemplo corrobora a ideia de Maingueneau (1996b) de que uma vocalidade pode servir a diversos "tons".

## **Análise discursiva do Investimento voco-verbal na canção "Sensual" (Tuca/Belchior,1978)**

### **1ª parte**

- 1- Quando eu cantar
- 2- quero ficar molhado de suor.

3- E por favor não vá pensar  
4- que é só a luz do refletor [**gemido seguido de interjeição nasal**].

4- Será minha alma que sua [**gemido**]  
6- sob um sol negro de dor [**gemido**];  
7- outro corpo, a pele nua, [**respiração entrecortada**]  
8- carne, músculo e suor [**respiração entrecortada**].

9- Como um cão que uiva pra lua  
10- contra seu dono e feitor;  
11- uma fera-animal ferido  
12- no dia do caçador;  
13- humaníssimo gemido [**gemido**]  
14- raro e comum como o amor [**gemido –respiração entrecortada**].  
15- humaníssimo gemido [**gemido**]  
16- raro e comum como o amor [**gemido**].

## 2ª parte

17- Quando eu cantar  
18- quero lhe deixar  
19- molhada em bom humor [**risinho**].  
20- E por favor não vá pensar  
21- que é só a noite ou o calor [**gemido**]

22- Quero ver você ser  
23- inteiramente tocada [**respiração entrecortada**]  
24- pelo licor da saliva, [**respiração entrecortada**]  
25- a língua, o beijo, a palavra. [**respiração entrecortada**]

26- Minha voz quer ser um dedo  
27- na tua chaga sagrada.  
28 - Uma frase feita de espinho [**gemido**],  
29- espora em teus membros cansados:  
30- sensual como o espírito [**gemido**]  
31- ou como o verbo encarnado [**gemido**] sensual como o espírito [**gemido**]  
32- ou como o verbo encarnado [**gemido**]

## Plano vocal

Para analisarmos a qualidade vocal do Belchior, 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.

Portanto, segundo a autora, “uma voz pode ser dita clara ou escura, conforme seja possível analisar o seu corpo sonoro”. Assim,

de acordo com Machado (2011, p. 66), uma voz é “*clara*: quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada [...] [e] [...] *escura*: quando os harmônicos graves se projetam de maneira acentuada [...]”. A autora, menciona ainda, com base em Miller (1996), a “*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 para a noção de 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.” (2011, p. 67).

Com base nas considerações feitas pela autora, hipotetizamos que, na voz de Belchior, dominem, de modo geral, os harmônicos graves. 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 missão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clreza sonora. (MACHADO, 2011, p. 69-70)

Julgamos que a voz de Belchior seja emitida com ressonância nasal. Em virtude de considerarmos que a qualidade vocal é constitutiva do investimento vocal de qualquer cantor, ela é, portanto, comum às canções por ele cantadas. Não é somente, entretanto, a qualidade vocal, mas os valores que ela adquire no posicionamento que a tornam uma dimensão constitutiva deste. Portanto, as diferentes qualidades são ressignificadas conforme as coerções do posicionamento, resultando em uma espécie de investimento vocal comum às canções. Para isso, em cada canção o cantor explora de formas diferentes esses e outros padrões vocais como a **respiração**, a **intensidade**, a **pronúncia**, a **articulação**, as **pausas**, o modo de finalizar as frases musicais etc., conforme as especificidades de seu posicionamento. Vejamos como a qualidade vocal de Belchior cujas características são os harmônicos graves e a projeção nasal é ressignificada na canção “sensual”.

Segundo Sanches (2004, p. 239), na canção “Sensual”, Belchior

[...] fazia política do corpo frontal, [...] soava suave como nunca fora, numa letra que queria conquistar o público feminino suscetível à imagem do amante latino. (SANCHES, 2004, p. 239). É possível notar que, além da forte presença dos harmônicos graves e da nasalidade que já denotam, na nossa cultura, um apelo sensual, há ainda, em praticamente todo o fonograma da canção, a mobilização de recursos vocais que imitam um gemido, o qual é representado também no plano da cenografia e reforça tal apelo.

Esse processo de intervocalidade mostrada do qual tratamos na tese, ou seja, a manifestação de outras vozes no investimento vocal de uma determinada canção, aqui é mostrado pela mobilização do gemido, que parece ser mais comum em práticas outras, que não a literomusical. Nesse sentido, tal investimento em qualidades e recursos vocais pouco ordinários parece ter a finalidade de estabelecer uma polêmica com um ouvinte virtual, entretanto pode ser interpretado pelo público como uma limitação vocal que torna a voz pouco apropriada para o canto profissional, já que o simples fato de o investimento vocal estar ligado a uma canção induz expectativa no tocante à voz que emite o enunciado, que, por sua vez, materializa esse gênero.

Portanto, recorrentemente, postula-se que ela deve ser afinada, limpa, emitida sem aparente esforço físico, o que a torna "bela" e agradável aos ouvidos. O investimento vocal da gravação de "Sensual", entretanto, polemiza com o que se supõe ser esperado pelo público, produzindo para aquele investimento vocal um estranhamento.

Belchior parece, contudo, ter um objetivo maior do que apenas causar estranheza, e, denotar sensualidade, no caso, da canção em análise, ao lançar mão de seu investimento vocal anasalado e pouco comum, que é afirmar a sua identidade vocal perante outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, com seus respectivos investimentos vocais.

Desse modo, podemos concluir que a exibição de uma aparente naturalidade ao cantar, sem esforço físico, tão solicitado e repetidamente ensinado pelo discurso da técnica vocal e da Fonoaudiologia, aproxima-se muito mais de um investimento por parte do cantor nas condições vocais de que dispõe ou que decide aprimorar, conforme o conteúdo da canção, e o posicionamento discursivo no qual toma parte, do que de um recurso vocal comumente buscado por todos os cantores.

## Plano verbal

A cenografia da canção é a de um diálogo, no qual o enunciador (“eu” - “molhado”) se dirige a uma co-enunciadora (“vá pensar-“você”- “molhada”), no momento da enunciação. Nesse diálogo, há menção a fatos, processos, estados etc., resultantes da decisão de cantar do enunciador, que afetam a si (1ª parte) e ao co-enunciador (2ª parte) em um momento futuro ao qual ocorre, correspondendo ao tempo no qual será colocada em prática a escolha daquele.

Nesse sentido, a canção pode ser considerada metadiscursiva na medida em que estão presentes fragmentos textuais nos quais o enunciador se volta para seu modo de cantar. O primeiro desses momentos aparece, no verso 2, quando o enunciador mostra o desejo de ficar “molhado de suor”, no momento no qual cantar.

O enunciador adverte, nos versos, 3 e 4, ao co-enunciador de que o “suor” não vem de algo superficial, como os holofotes do meio artístico (“luz do refletor”), mas de elementos essencialmente humanos: o sofrimento da alma (“minha alma que sua sob um sol negro de dor”) e o encontro sexual (“outro corpo, a pele nua, /carne, músculo e suor).

Além desses procedimentos metadiscursivos por meio dos quais o enunciador recorre a elementos do discurso no qual toma parte para manifestar o investimento vocal na cenografia, há também a mobilização de categorias linguístico-discursivas de outras práticas discursivas “exteriores” à sua, configurando-se, pois, as relações interdiscursivas. Ocorre, portanto, a afirmação do próprio investimento vocal por intermédio de uma cena na qual o canto é comparado a algo instintivo não só do ser humano (“humaníssimo gemido”), mas também dos animais, como nos versos 9, 10, 11 e 12.

Na segunda parte da canção, as mudanças resultantes da volição de cantar do enunciador não são endereçadas a si próprio, mas ao co-enunciador. O enunciador deseja para o co-enunciador, marcado como feminino, o mesmo que almeja para si: ficar/deixar molhado(a). Entretanto, o primeiro ficaria molhado de suor resultante do sofrimento e do cansaço trazido pelo ato sexual, ao passo que a segunda ficaria molhada por um fluido relacionado à alegria, ao prazer. Nesse sentido, a fluido poderia corresponder, quem sabe, nesse contexto, à lubrificação vaginal.



Novamente, o enunciador faz uma advertência à co-enunciadora de que o líquido que a molha não é resultado apenas do calor ou da noite e vai mostrar o seu desejo de tocá-la mais profunda e inteiramente, não apenas por esse líquido, mas também pelo “licor da saliva”, pela “língua”, pelo “beijo”, pela “palavra” e pela “voz”. A voz, por sua vez, é categorizada por expressões metafóricas que a transmutam em uma parte do corpo humano (dedo) ou em objetos perfurantes (espinho).

A referência ao lugar sobre o qual essa voz-dedo vai agir — “chaga sagrada” — mostra ao mesmo tempo uma relação com o sagrado, remetendo às chagas de Jesus Cristo e com o profano, na medida em que essa pode também ser interpretada como a genitália feminina.

Esse diálogo entre sagrado e profano continua nos seis últimos versos, visto que a representação do investimento vocal como uma frase feita de espinho pode interdiscursivamente remeter à coroa de Jesus Cristo e que essa frase poderia ser tão sensual como o próprio Jesus, o verbo encarnado.

Essa interdiscursividade com o discurso religioso reforça e aumenta a polêmica instituída no plano vocal, na medida em que o enunciador parece querer chocar, provocar a tradição cristã.

### **Plano voco-verbal**

Quando articulamos o plano vocal e o plano verbal da canção, notamos que há uma captação do gemido humano para a afirmação de uma identidade vocal e de um conteúdo sensual da cenografia. Ocorre também uma autodesqualificação aparente de um modo de cantar, ou seja, “gemer”, que é captada de uma região do discurso literomusical relativa à avaliação do grau em que uma produção vocal particular se aproxima dos padrões profissionais de excelência.

Aparecem também formas diferentes de fazer referência, na cenografia, ao investimento vocal. Tal estratégia tem como função discursiva a afirmação do investimento vocal do cantautor representado pelo enunciador.

A posição polêmica do cantautor transforma em investimento as condições vocais de que dispõe, como ensina o poema *A palo seco*: “O cante a palo seco [...] / é o mesmo que cantar/ num deserto sem

sombra/ em que a voz só dispõe/do que ela mesma ponha". Desse modo, Belchior não é um cantor virtuose, pois investe apenas nos recursos vocais necessários para expressar o conteúdo das letras das canções que canta, ou seja, é como se o investimento vocal "comentasse" a letra, o que se adequa perfeitamente à estética do "necessário ao conteúdo" do posicionamento do Pessoal do Ceará.

### **Comparação entre as gravações de Sensual por Belchior (1978) e por Ney Matogrosso (1978)**

SENSUAL (Tuca/Belchior, por Ney MATOGROSSO, 1978)

Quando eu cantar  
quero ficar  
molhado de suor  
e por favor não vá pensar  
que é só a luz do refletor

será minha alma que sua  
sob um sol negro de dor  
outro corpo a pele nua  
carne músculo e suor  
como um cão que uiva pra lua  
contra seu dono e feitor  
bicho um animal ferido  
no dia do caçador  
humaníssimo gemido  
raro e comum como o amor  
humaníssimo gemido  
raro e comum como o amor  
Quando eu cantar  
quero te deixar  
**molhada de amor**  
e por favor não vá pensar  
que é só a noite ou o calor

Quero ver você ser  
inteiramente tocada  
pelo licor da saliva  
a língua o beijo a palavra  
minha voz quer ser o dedo  
na tua chaga **sangrada**  
uma voz feita de espinho  
espora em teus membros cansados  
sensual como o espírito  
ou como o verbo encarnado  
sensual como o espírito  
ou como o verbo encarnado  
**Quando eu cantar**  
**quero te deixar**  
**molhada de amor**

## Plano vocal

Apesar da composição de “Sensual” resultar de parceria entre Belchior e Tuca, ela foi gravada também por Ney Matogrosso, no LP *Feitiço*, no mesmo ano em que foi lançada pelo primeiro autor. Desse modo, ao analisarmos a sensualidade do investimento voco-verbal de Belchior nessa canção, não poderíamos deixar de confrontar as duas gravações.

Logo de início, observamos que a voz de Belchior possui características, de certa forma, opostas às da voz de Ney Matogrosso, na medida em que o primeiro tem uma voz mais grave e, o segundo, aguda, sendo, muitas vezes, classificada como de contratenor, a chamada “voz de mulher”. Além disso, a qualidade vocal de Belchior sempre se destacou por ser não convencional<sup>4</sup>, ao passo que a de Ney sempre foi muito elogiada pela qualidade<sup>5</sup>, inclusive, levando-o a ser considerado pela revista ‘Rolling Stone’ como 3º maior cantor brasileiro de todos os tempos<sup>6</sup>.

Apesar de Ney Matogrosso ser incontestavelmente esse cantor virtuose, as características da sua voz não têm esse apelo de sensualidade, na nossa cultura, por isso, julgamos que ele a deixe mais explícita em mudanças que faz na letra da canção, como abordamos a seguir.

## Plano verbal

Em termos do conteúdo da letra, a gravação de Ney Matogrosso continua tendo duas partes, a primeira, mais voltada para as consequências da decisão de cantar do enunciador, que afetam a ele próprio e, a segunda, que afeta ao co-enunciador. Entretanto, quando é

---

<sup>4</sup> “No tocante à voz de Belchior, no *Jornal do Brasil* de 1977, a jornalista Maria Helena Dutra afirma que esta tem um “tom arrastado, carregado de sotaque nordestino [...] seja cantando ou falando”. A tese de doutorado de Costa (2001) também menciona “o jeito de cantar de Belchior como inovador na música brasileira”. Para ele, Belchior, apesar de possuir uma voz rouca e abafada, inova por seu canto semifalado, com tom expressivo e enérgico.

<sup>5</sup> A expressão qualidade vocal foi empregada, até agora, por nós, como também, é classicamente usada no estudo do canto para denotar os atributos distintivos que descrevem a voz cantada, embora possa ser usada, ainda, no sentido avaliativo para denotar o grau em que uma produção vocal particular se aproxima dos padrões profissionais de excelência.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira/ney-matogrosso/>.

executada, não há uma divisão entre as partes por uma instrumentação musical como ocorre na de Belchior. Além disso, na gravação de Ney, há, no final, uma repetição com modificação, quando comparada a de Belchior, dos três primeiros versos da segunda parte.

As modificações na letra, as quais nos referimos, corresponde à troca de "molhada **em bom humor**" para "molhada **de amor**", o que parece nos remeter de forma mais explícita para a lubrificação vaginal. Entretanto, esse sentido não deixa de estar presente também na gravação de Belchior na medida em que o bom humor remete, de certo modo, ao prazer. Observamos ainda que esse trecho é cantado acompanhado de um "risinho", o que pode reforçar tal sentido.

Outra mudança significativa que Ney Matogrosso faz na letra é trocar a palavra "sagrada" por "sangrada", o que pode remeter mais explicitamente a vagina, tendo em vista a questão da menstruação. Quando relacionamos essa palavra com o restante do verso e com o verso anterior: "minha voz quer ser o dedo / na tua chaga **sagrada**", notamos que o enunciador parece desejar que a sua voz cause prazer ao co-enunciador como se fosse um dedo que a masturbasse. Obviamente, que tal sentido está presente também na letra de Belchior. Entretanto, como usa a palavra "sangrada", institui, como mencionamos, uma relação polêmica com o discurso religioso cristão.

### **Plano voco-verbal**

Maingueneau (2005) mostra que o *ethos*, o *pathos* e o *logos*, aspectos fundamentais na persuasão, são aspectos que não se separam, nem na retórica clássica, nem nas modernas abordagens dos estudos do discurso e da argumentação. Belchior, quando lança mão da interdiscursividade com o discurso religioso, parece optar pelo *pathos*, que apela ao lado emocional do público-alvo por meio de metáforas e da voz grave, anasalada e meio rouca para denotar sensualidade. Belchior parece ter o conhecimento antecipado de como chocar o público, que é imprescindível na utilização desse elemento.

No entanto, as modificações que Ney Matogrosso faz nas letras apontam para o uso do *Logos*, diz respeito ao conteúdo do discurso, ao uso da lógica. Isto é a clareza do discurso, o fechamento dos sentidos e o uso de técnicas como a repetição.

## Considerações finais

Ao tencionar evidenciar que, na produção de Belchior, há um investimento também no apelo "sexual", tanto em termos de voz como das temáticas de algumas canções, como exemplificamos com a canção "Sensual", concluímos que o investimento em características vocais pouco convencionais para o padrão da canção profissional da época mostra a consciência timbrística do cantautor que as explora produzindo diferentes efeitos de sentido, os quais vão desde o tom polêmico, relacionado com o estranhamento que a sua voz causa, ao sensual.

Como esse tom não se separa de um caráter, tal qualidade vocal contribui para que o ouvinte elabore para o fiador um *ethos* questionador e agressivo, semelhante àquele já constatado por Costa (2011) no plano verbal das canções. Tal *ethos* construído em ambas as materialidades, vocal e verbal e/ou no intrincamento delas, parece servir, assim, à composição de diversos temas e tons das canções, inclusive, ao erótico/sensual.

Cumpra notar que este trabalho analisa apenas uma canção de Belchior, mas, como foi mencionado, a sens(sex)ualidade parece tomar parte, pelo menos, em dois discos de Belchior. Dessa maneira, acreditamos que seja possível, para pesquisas futuras, tomar o artista de forma mais abrangente e analisar se tal temática também permeia, mesmo que apenas no plano verbal, a discografia de seus conterrâneos Ednardo e Fagner.

## Referências

AMOSSY, Ruth.(org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do **ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BELCHIOR, A. C. G. F. F. **Alucinação**. Polygram/Philips, 1976.

\_\_\_\_\_. **Todos os sentidos**. Polygram, 1978.

\_\_\_\_\_; TUCA. Sensual. Intérprete: Belchior. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **Todos os sentidos**. Polygram, 1978. Faixa: 2.

\_\_\_\_\_. Sensual. Intérprete: Ney Matogrosso. In: MATOGROSSO, N. **Feitiço**. Continental, 1978. Faixa: 6.

BELHAU, M; ZIEMER; R. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, L. P. Trabalhando

a voz: vários enfoques em fonoaudiologia (Org). São Paulo: Summus, 1988.

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

COSTA, N. B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 230 p. 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, 2001.

DUTRA, M. H. O Pessoal do Ceará: do Ceará para o mundo, a voz urbana do nordeste. **Jornal da tarde – Revista do Domingo**. Rio de Janeiro, mai. 1977. Ano 2 - Nº 60. Matéria condensada disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi54.htm>. Acesso em: 04 Maio 12.

LEE, R. As 100 maiores vozes da música brasileira. **Rolling Sone Brasil**. São Paulo, Out. 2012. Nº 73. Matéria condensada disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira/ney-matogrosso/>. Acesso em: 14 Out 15.

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

MAINGUENEAU; D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

\_\_\_\_\_. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006b. Tradução de Adail Sobral.

MATOGROSSO, N. **Feitiço**. Continental, 1978.

MENDES, M. D. N. "**O duro aço da voz**": investimento vocal, e cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará 230 p. Tese (Doutorado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2013.

NAPOLITANO, M. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

SANCHES, P. A. **Como dois e dois são cinco**. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

Recebido em: 15 de out. de 2015.

Aceito em: 26 de jun. de 2016.