UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RAFAELA ROHSBACKER GONZALEZ

**Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas
do samba-canção da década de 1950.**

São Paulo
2017

RAFAELA ROHSBACKER GONZALEZ

**Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas
do samba-canção da década de 1950.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música; Área de concentração: Processos de criação musical; Linha de pesquisa: Sonologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonzalez, Rafaela Rohsbacker

Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950 / Rafaela Rohsbacker Gonzalez. -- São Paulo: R. R. Gonzalez, 2017.

118 p.: il. + CD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Heloísa de Araújo Duarte Valente

Bibliografia

1. qualidade vocal 2. expressividade 3. voz-ruído 4. samba-canção I. de Araújo Duarte Valente, Heloísa II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: GONZALEZ, Rafaela Rohsbacker.

Título: Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música; Área de concentração: Processos de criação musical; Linha de pesquisa: Sonologia.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente, com admiração, pela orientação e pelos conhecimentos que me instiga a buscar, por oportunizar minha formação neste programa de pós-graduação, e pelo carinho com que me acolheu.

Aos professores Dr. Wladimir Mattos e Dr. Fernando Iazzetta, pelas contribuições propostas a este trabalho no exame de qualificação.

Ao grupo de pesquisa MusiMid, que me propiciou momentos de aprendizado e ampliou minhas referências.

À Prof.^a Dr.^a Juliana Coli, pela disposição para tecer considerações valiosas a esta pesquisa em momento importante de seu andamento.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de curso desta pós-graduação em nível de mestrado.

À minha mãe, Rosemeire Rohsbacker, e meu pai, Jauston Gonzalez, pelo incentivo e apoio incondicionais que se traduzem em incontáveis gestos, tal como são os meus agradecimentos.

À Thales Nunes, baluarte de todos os modos que pôde ser no processo de elaboração desta dissertação.

À minha irmã, Marcela Rohsbacker Gonzalez, responsável pelo incentivo à minha candidatura a este programa de pós-graduação, e pela motivação de tudo que já realizei e que realizarei. ***À ela, luz da minha vida, dedico este trabalho.***

Resumo

A canção conta com o colorido das qualidades vocais de seus intérpretes, que através de diferentes sonoridades desempenham papel na expressividade e na construção de seu sentido. Dentre estas sonoridades estão as *vozes-ruído*, entendidas nesta pesquisa como qualidades vocais que apresentam ruído sonoro junto ao tom vocal. O presente estudo tem como objetivo investigar os aspectos intrínsecos do som proveniente de tais vozes – características fisiológicas, acústicas, psicoacústicas e psicodinâmicas –, e propor um levantamento de categoria, investigando sua relação com a expressividade da voz cantada através de uma escuta analítica. O recorte desta pesquisa compreende o modelo de canto popular brasileiro, no repertório do samba-canção da década de 1950, nas vozes de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa. Os resultados apontam para o papel das qualidades vocais das intérpretes na construção do sentido da canção, onde a voz-ruído e sua sonoridade antagônica ajudam a delinear um estado emotivo expresso pela letra, assim como sugerem a identificação das cantoras às vertentes estéticas do samba-canção vigentes no período estudado.

Palavras-chave: qualidade vocal; expressividade; voz-ruído; samba-canção.

Abstract

The song counts on the color of the voice qualities of its performers, who through different sonorities play a role in expressiveness and in the construction of its meaning. Among these sonorities are the noise voices, understood in this research as voice qualities that present sonorous noise next to the vocal tone. The present study aims to investigate the intrinsic aspects of the sound coming from such voices - physiological, acoustic, psychoacoustic and psychodynamic characteristics - and to propose a category survey, investigating its relation with the expressiveness of the singing voice through an analytic listening. This research includes the popular Brazilian singing model, in the repertoire of the samba-canção of the 1950s, in the voices of Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran and Maysa. The results point to the role of the voice qualities of the performers in the construction of the meaning of the song, where the noise voice and its antagonistic sonority help to delineate an emotional state expressed by the lyrics, as well as suggest the identification of the singers to the aesthetic aspects of the samba-canção during the study period.

Keywords: voice quality; expressivity; noise voice; samba-canção.

Sumário

Introdução	7
1. Arquitetura sonora	10
1.1 A construção da qualidade vocal: o corpo e a escuta	14
1.2 Qualidade vocal e expressividade na canção popular	21
2. De um ruído a outro.....	28
2.1 Voz-ruído.....	28
2.2 A voz-ruído na canção popular brasileira	40
2.3 Do chiado ao Hi-Fi.....	45
3. Cantando o lamento	54
3.1 O samba-canção na década de 1950	54
3.2 Divas	65
4. Mosaico da voz-ruído	72
4.1 Sessões de escuta.....	73
4.2 A noite do meu bem	88
4.3 Por causa de você.....	94
4.4 Linda flor (Ai ioiô)	98
4.5 Bom é querer bem.....	102
4.6 Conclusão	105
Considerações finais	109
Referências.....	111
Anexo I	118

Introdução

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro... Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz.
(BARTHES, 1990)

O presente estudo apresenta-se inserido nas investigações acerca da relação entre qualidade vocal e expressividade na voz cantada. Ou seja, o elo no convívio da produção vocal – características fisiológicas, acústicas, psicoacústicas e psicodinâmicas da voz que o corpo produz – e das particularidades da palavra cantada – entre o verbal e o musical. Parece-nos que o timbre do cantor - existente em conjunto e em função de diversos fatores incidentes sobre a produção da voz – representa um dos aspectos determinantes para sua expressividade, bem como é determinado de algum modo pelos cânones da canção. O timbre de um intérprete pode nos fazer apreciar ou não sua arte, pode nos fazer gostar ou não de uma composição, pode transmitir significados diversos para cada ouvinte (de acordo com as relações e experiências individuais que cada um faz e traz consigo) acerca da mensagem veiculada por uma canção. Passível de tantos ajustes em sua produção vocal, o corpo permite ao cantor - ao compreender esta aptidão e competência - buscar várias vozes dentro de sua voz, para explorar a expressividade na *performance*. Assim, o timbre de um intérprete pode variar conforme a manipulação que este seja capaz de executar em seu aparelho fonador, e relacionar-se com elementos constituintes da canção, aspectos como melodia, ritmo, andamento, tonalidade, articulação das palavras e intenção expressiva por trás da letra.

Dentre o universo de sons inerentes à voz humana, este estudo se dedica particularmente aos timbres ruidosos, aos quais nos referimos aqui como *voz-ruído*. O termo *ruído* é considerado neste trabalho sob o viés da acústica da voz cantada, correspondendo, portanto, às qualidades vocais que apresentam ruído sonoro junto ao tom vocal, notáveis através de seu espectro sonoro e da percepção auditiva. Tratamos de qualidades vocais como voz soprosa, voz rouca e voz áspera – termos

designados pela área da fonoaudiologia –, por exemplo. Estes tipos de voz expõem aspectos peculiares na estética da voz cantada, tanto no âmbito da produção como da recepção.

Uma vez que esta pesquisa integra as realizações do projeto “*Uma vereda tropical: a suave e morna batida do bolero – memória e nomadismo da canção hispânica no Brasil*”¹, o interesse das investigações delimitou o recorte no modelo de canto popular brasileiro, restringindo-se ainda ao repertório do samba-canção de 1950, com o intuito de investigar a expressividade da *voz-ruído* - natural à fisiologia de um cantor ou forjada pela manipulação de seu aparelho fonador – no canto de intérpretes de tal gênero musical e período. Ao investigarmos o ruído vocal enquanto propriedade material da voz, buscamos compreender: como o corpo produz esta voz; quais são as suas características acústicas; quais são seus correlatos psicoacústicos e psicodinâmicos; e posteriormente, quais são suas relações com a expressividade na voz cantada. Este estudo encontra-se subdividido em quatro capítulos, a saber:

Arquitetura sonora: este primeiro texto apresenta uma revisão sobre o processo de construção da qualidade vocal na voz falada e cantada nos níveis físico (corpóreo), cultural (influências do meio social²), e artístico (manipulação da voz na *performance*). Apesar de tenderem ao tecnicismo, os aspectos aqui abordados ajudam-nos a compreender os processos da produção vocal que atuam como determinantes na formação do timbre vocal.

De um ruído a outro: aqui ingressamos especificamente no âmbito da *voz-ruído*, conceituando-a com o intuito de compreendermos as características físicas (corpóreas), acústicas, psicoacústicas e psicodinâmicas desta voz, e propondo um

¹ Heloísa de Araújo Duarte Valente iniciou há mais de uma década um projeto de pesquisa amplo, multidisciplinar, que resultou em tese de doutorado e pós-doutorado, originou artigos, livros e documentário e passou a envolver outros pesquisadores, com apoio da FAPESP (Bolsa Jovem Pesquisador) e do CNPq. Seu projeto *A canção das mídias: memória e nomadismo* é desenvolvido pelo Centro de Estudos em Música e Mídia - MusiMid e convidados. Concluídas as quatro primeiras etapas - constituídas pelos subprojetos Canção d’Além-Mar (documentário, livro e hipertexto a respeito do fado, na cidade de Santos) e Donde estás, corazón? (livro e pesquisas de repertório sobre o tango do Brasil, no Brasil), Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário atlântico (livro), Una musica dulce suonava: Memória e nomadismo na canção ítalo-paulistana (documentário e livro) -, esta nova investigação pretende retomar um projeto iniciado há alguns anos e diz respeito à canção hispânica que teve larga presença nas décadas de 1940 a 1960. Mais particularmente, tratando do bolero, um gênero-canção que chegou ao Brasil por intermédio do México: sua presença e suas repercussões junto à cultura brasileira.

² Consideramos também a escuta como agente no desenvolvimento da voz, uma vez que exerce influência sobre o ato do fazer vocal, assim como, a cultura sobre a percepção de um sujeito em seu meio, e consequentemente, em sua *vocalidade*.

levantamento de categoria. Indicamos esta sonoridade nas vozes de alguns intérpretes da canção popular brasileira, com o objetivo de ilustrá-la. Observamos também a relação entre as características intrínsecas da voz-ruído e alguns aspectos da mediação (processos de captação e reprodução sonora) da voz cantada ao longo da evolução tecnológica nos processos de gravação, que de fato, colaboraram com o reconhecimento e surgimento de alguns intérpretes da canção popular nacional.

Cantando o lamento: o recorte da presente pesquisa se dá na observação da *voz-ruído* no repertório do samba-canção da década de 1950 – um gênero híbrido debruçado sobre o lamento das desilusões amorosas, em grande parte. Neste capítulo buscamos compreender as características desta música e o perfil de seus principais intérpretes. Restringimos o *corpus* do estudo às cantoras, especificamente às vozes de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa, cada qual com uma relação diversa aos aspectos da *voz-ruído*.

Mosaico da voz-ruído: neste capítulo propomos uma avaliação perceptivo-auditiva – que embora permeada por certa subjetividade, representa a maneira real com a qual nos relacionamos à apreciação da voz cantada – para identificação da presença e não presença da voz-ruído nos registros fonográficos compreendidos na década de 1950 das intérpretes Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa. Alguns sambas-canção foram gravados por pelo menos duas das cantoras, assim, selecionamos tais fonogramas para uma análise comparativa, buscando compreender aspectos da expressividade ligados à voz-ruído.

Este estudo aponta para o papel das qualidades vocais das intérpretes na construção do sentido da canção, onde a voz-ruído e sua sonoridade antagônica ajudam a delinear um estado emotivo, uma expressividade em consonância com os elementos da canção.

*
* *

Acompanha este trabalho um CD com arquivos de áudio (Anexo I) contendo a maior parte dos fonogramas citados ao longo do texto, com o intuito de complementar a ilustração da voz-ruído. Acreditamos que a leitura deste estudo associada à escuta dos exemplos pode tornar mais concreta a percepção da sonoridade em questão.

1. Arquitetura sonora

*“O sentido faz o som e o som faz o sentido”
(ALBANO, 1988)*

Assim como na voz falada, a voz cantada equilibra aspectos da comunicação verbal – representada pelo repertório de vocábulos do sujeito que fala, e que no âmbito da voz cantada é indicada pelo compositor na letra da canção³ – e não verbal – representada pelo modo como as palavras são proferidas, ou seja, os aspectos da produção vocal, tais como articulação, inflexões, respiração e qualidades sonoras da voz que colaboram com o sentido da mensagem (KYRILLOS, 2005)⁴. Desta forma, em um discurso existe o conteúdo (o que é dito), e a matéria fônica (como é dito), que constitui a forma. Esta é a que causa impressões nos ouvintes, que então, lhe atribuem sentido. Toda fala é expressiva – uma vez que suas condições de produção possibilitam infinitos ajustes – pois veicula, através da fonação e articulação dos sons, alguma forma de emoção, atitude, estado físico, crença ou condição social. (MADUREIRA, 2005)

É, portanto, a expressividade do emissor um aspecto que rege a comunicação não verbal na voz falada e cantada. O termo expressividade refere-se à qualidade do que é expressivo, isto é, que exprime bem o pensamento, o sentimento, o que pretende dizer ou transmitir; que exprime ideias, emoções ou valores estéticos de modo altamente significativo (HOUAISS, 2001). A expressividade na voz está amparada pelo uso de recursos como a variação da curva melódica⁵, modificações da velocidade e da intensidade sonora⁶, pausas e ênfases, dentre outras estratégias. Certamente a busca pela coerência entre o verbal e o não verbal é regida pelo significado do discurso e pela intenção do locutor, sendo importante observar que

³ Modalidade de composição musical para ser cantada. (Houaiss, 2001)

⁴ Há ainda o aspecto corporal da comunicação, manifesto através da gestualidade, por exemplo, que não se constitui foco deste estudo.

⁵ Comumente marcada pela forma de finalização de um segmento antes da pausa. Por exemplo, uma curva melódica ascendente está geralmente presente nas emissões de conteúdo mais positivo, alegre e exclamativo.

⁶ Exemplo: geralmente a velocidade da fala se apresenta acelerada em conteúdos mais dinâmicos, e geralmente a intensidade vocal se apresenta mais forte para reforçar uma mensagem.

não há uma maneira única ou certa de se utilizar os recursos vocais⁷. “O uso de recursos vocais acrescenta mensagem subliminar à informação, enriquecendo o seu conteúdo”. (KYRILLUS, 2005: 277) O linguista húngaro Ivan Fónagy elenca, em uma tentativa de síntese, as funções da entoação⁸, dentre as quais está a função expressiva. O autor comenta que a transmissão vocal das emoções, tais como a cólera, o rancor, o medo, a alegria, a surpresa ou as atitudes como o desejo, a ameaça, a súplica, a persuasão ou a ironia podem muitas vezes ir além das palavras. As discussões desenvolvidas por autores acerca deste aspecto centram-se “no número das emoções e das atitudes expressivas, que os meios prosódicos permitem distinguir, sobre os meios de que se servem para as exprimir, e sobre as semelhanças e as diferenças que caracterizam a expressão dos mesmos conteúdos emotivos nas diversas línguas (...)”. (FÓNAGY, 2003)

O erudito linguista suíço Paul Zumthor (1997: 187) observa que a voz falada utiliza uma pequena parte dos recursos vocais. Neste sentido, o músico e linguista Luiz Tatit comenta que a voz que fala interessa-se fundamentalmente pelo que é dito. A voz que canta tende a valorizar a maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções. (TATIT, 2002:15) Passível de muitas variações, convenções, e ajustes, a voz culmina no canto, arte na qual ela pode explorar suas potencialidades. Aqui, podemos interpretar como parte desta exploração, o som e seu poder significativo. Sobre a relação entre o som e o verbo, palavra falada e cantada, o maestro e compositor francês Pierre Boulez observa que “o canto implica um transporte das sonoridades do poema para intervalos e rítmica que se afastam fundamentalmente dos intervalos e da rítmica falados”, e acrescenta que “ele não é poder de dicção engrandecido, é transmutação”. (BOULEZ, 1958) Assim, a voz cantada como veículo de palavra e música, sustenta-se nas estruturas de ambas, equilibrando suas forças. O sueco especialista em acústica musical Johan Sundberg, em seus estudos sobre estados de humor na fala e no canto, explica que:

⁷ Assim como uma voz considerada monótona (invariável e uniforme) é também expressiva - pois exprime uma personalidade ou estado emotivo - determinada inflexão pode não corresponder à sua imediata relação de sentido, podendo estar invocando um contexto de ironia, por exemplo.

⁸ Funções: demarcadora e segmentadora, de ênfase, sintática, modal, imitativa, de chamamento, lógica, preditiva, alusiva, identificadora e estética, dentre outras. Para uma compreensão detalhada sugerimos a leitura do texto “As funções da entoação: uma tentativa de síntese”, traduzido para o português por Waldemar Ferreira Netto.

Quando se trata do canto, poderíamos afirmar que é o compositor quem, em princípio, decide as características do fraseado do texto, ou a sua *macroentonação*; esta, por sua vez, corresponderia ao estado de humor inerente ao texto. Porém, uma mesma melodia pode ser executada de muitas maneiras diferentes, sem que, com isso, venha a ser descaracterizada. De fato, também os cantores devem recriar o estado de humor do texto cantado, até porque o campo de ação do compositor não atinge a expressão final. (...) É provável que no canto reproduzamos ou façamos alusão a determinados padrões que se manifestam na expressão de diferentes estados de humor na fala (...). Se assim não fosse, aquilo que o cantor expressa seria provavelmente de difícil compreensão para o ouvinte. Esse pressuposto sugere que estudar padrões de expressividade na fala usual deve ser interessante para a compreensão da expressividade no canto. (SUNDBERG, 2015:201)

O autor comenta que “os elementos expressivos do canto podem ser provenientes tanto da coloração emocional sugerida pelo conteúdo do texto como da própria estrutura musical”, através, por exemplo, de agrupamentos de notas que constituem pequenos motivos, gestos ou frases musicais expressivas; ou de acordes e notas que podem remeter à sensações imediatas; também pausas e acentos podem ser inseridos. “Em uma *performance* musical, a duração e a intensidade dos sons tendem a variar continuamente de acordo com os princípios que um músico experiente extrai do próprio contexto musical”. (SUNDBERG, 2015:210)

Dentre os aspectos que animam a expressividade na voz falada e cantada está a exploração do timbre por parte do locutor ou do intérprete. Esta propriedade sonora, talvez comporte um dos agentes determinantes da transmissão das emoções na relação entre cantor e público. O timbre, ou a qualidade vocal de um sujeito, nos permite reconhecê-lo acusticamente, nos permite fazer relações entre sua voz e seu estado emocional, bem como, pode suscitar em nós os mais diversos sentimentos e lembranças. Por exemplo, quando ouvimos a voz de uma pessoa que nos é querida, possivelmente sentimo-nos confortados por este som, que aprendemos a identificar através da qualidade sonora *timbre*, dentre outras propriedades da voz falada ou cantada que também podem representar traços de personalidade.

A expressão qualidade vocal costuma substituir o termo timbre, usualmente mais indicado para se referir aos instrumentos musicais. No entanto, ambos podem indicar um mesmo sentido no âmbito da voz, designando um conjunto de

características físicas e acústicas que a identificam. Aqui, faremos uso de ambas as expressões. Por timbre podemos entender a propriedade sonora que nos permite distinguir sons de mesma altura e intensidade, e identificar a fonte sonora (violino, saxofone, flauta, voz humana, etc.). É uma fisionomia sônica cujo conjunto espectromorfológico permite a atribuição de uma identidade (Gubernikoff, 2007). Acusticamente, o timbre é a resultante da relação entre a frequência fundamental de um som e a presença e intensidade das frequências de seus parciais⁹. Seria, portanto, a microorganização interna, as características do espectro sonoro de um determinado som (MENEZES, 2003: 199), no caso deste trabalho, de um som vocal. A expressão qualidade vocal designa uma avaliação perceptiva relacionada à impressão total gerada por uma voz. Corresponde também ao conceito geral de timbre e considera as dimensões biológicas, psicológicas e socioeducacionais que influenciam a produção do som vocal. Assim, alude às configurações e ajustes motores da laringe e do sistema de ressonância¹⁰ do trato vocal, que resultam em um espectro sonoro específico para cada corpo e cada voz, permitindo que esta seja identificada. “Embora a qualidade vocal varie de acordo com o contexto de fala e as condições físicas e psicológicas do indivíduo, há sempre um padrão básico de emissão que o identifica”. (BEHLAU, 2001: 92) São exemplos de qualidades vocais: voz metálica, voz hiponasal, voz infantilizada, voz pastosa e voz soprosa, dentre outras.

Cada pessoa possui sua qualidade vocal natural, em um primeiro nível, oriunda de sua estrutura física. Frequentemente podemos encontrar em textos (de conteúdo teórico ou prático) sobre canto, certas relações entre fisionomia e voz¹¹. No entanto, uma vez que a voz está sujeita às condições físicas e psicológicas da

⁹ Um som pode ser formado por um conjunto de sons parciais harmônicos (quando a sobreposição destes sons se dá em uma proporção de números inteiros) participando da composição da forma da onda do som. Quando a sobreposição dos sons parciais de um som não se dá em proporção de números inteiros, estes podem ser chamados de inarmônicos. “Serão, em síntese, as alturas dos parciais, suas amplitudes, suas durações e suas respectivas evoluções no tempo (seus comportamentos dinâmicos, diretamente associados à evolução no tempo de suas amplitudes) que, juntas, constituem aquilo que designamos por *timbre* resultante de um determinado som”. (MENEZES, 2003: 95)

¹⁰ O sistema de ressonância da voz é composto por estruturas chamadas de caixas de ressonância (pulmões, faringe, laringe, cavidade da boca, cavidade nasal e seios paranasais). O sinal sonoro que é produzido na laringe passa pelo trato vocal, nestas cavidades, onde sofre efeito de amplificação ou amortecimento dos harmônicos.

¹¹ Por exemplo: indivíduos que possuem face curta provavelmente apresentam deslocamento da frequência dos formantes em direção aos agudos, e também apresentam relação com a qualidade vocal oral metálica e ressonância faríngea. Sujeitos que possuem face mais alongada provavelmente apresentam tendência ao deslocamento dos formantes em direção aos graves, relacionada à qualidade vocal abafada, escura e ressonância posterior. Esta diferenciação pode ter origem na forma, configuração, e características do tecido de cobertura do trato vocal. (OLIVEIRA; PINHO, 2001: 87) Exemplos respectivos: Elba Ramalho e Nana Caymmi.

pessoa que fala, podemos intuir que a mesma pode sofrer alterações (variações sobre seu timbre natural) em suas características acústicas, dependendo da intenção ou do estado do emissor em cada momento de sua comunicação¹². Aqui, os limites desta variação encontram-se na individualidade de cada sujeito. Temos, portanto, várias vozes dentro da voz. A formação, ou a construção destes sons vocais se dão a partir do suporte físico – o corpo –, da personalidade e estado psicológico, e por meio da escuta, representando a interferência que o meio sociocultural exerce sobre a vocalidade¹³. Estes fatores se inter-relacionam na “arquitetura sonora” das qualidades vocais.

1.1 A construção da qualidade vocal: o corpo e a escuta

A voz é da ordem do corpo. Corpo e audição produzem a voz. Corpo e ambiente interagem mediados por uma escuta resultando numa determinada estrutura de existência, que produz uma determinada música, que produz uma determinada voz.
(BECKER, 2008)

Através do corpo é produzida a voz. A fonoaudióloga Mara Behlau (2001) – especialista em voz e referência neste campo das ciências – explica que esta se forma ao longo da vida do indivíduo, em concordância com suas características anatomofuncionais e aspectos emocionais de sua vivência pessoal. A teoria linear *fonte-filtro* da produção da fala, sugerida pelo sueco especialista em acústica da voz humana Gunnar Fant na década de 1960, ajuda-nos aqui a compreender o mecanismo de produção da voz. Este modelo, que embora não supra a complexidade de tal processo, constitui-se um bom ponto de partida, e se apresenta

¹² Alteramos nosso timbre nas inflexões da fala de acordo com o contexto da comunicação e de nosso estado emotivo. Por exemplo: é comum percebermos a utilização de uma voz infantilizada quando o interlocutor é uma criança; ou uma voz monótona, com inflexões e tessitura reduzida, em sujeitos tristes. “A qualidade vocal é extremamente sensível ao interlocutor, à natureza do discurso ou a aspectos emocionais da situação.” (BEHLAU; REHDER, 1997: 9)

¹³ Vocalidade, a partir da obra de Paul Zumthor, se apresenta como a compreensão que considera a voz uma manifestação de sentido que ressoa além e aquém da palavra, e não apenas como veículo sonoro desta. Em artigo sobre as contribuições de Zumthor ao estudo das mídias sonoras, a historiadora Simone Luci Pereira resume: “Zumthor, preferia, ao termo oralidade, a palavra “vocalidade”, que é a historicidade da voz humana, o seu uso, sua ação num tempo/espaço específicos, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sócio-cultural. Considerava a sua relevância como portadora de linguagem, já que nela e por ela se articulam sonoridades que possuem significados”. (PEREIRA, 2003)

difundido também no estudo da voz cantada. A voz – energia irradiada – seria o resultado da ação do mecanismo glótico, ou seja, a vibração das pregas vocais; e da região supraglótica, correspondendo aos ressonadores. O primeiro é denominado *fonte*, uma vez que dele origina-se o sinal, proveniente da relação entre o fluxo de ar através da glote e a velocidade de repetição dos ciclos glóticos (adução e abdução – vibração das pregas vocais). Este sinal percorre então o *filtro*, onde é moldado nas cavidades de ressonância do trato vocal. Há ainda um terceiro fenômeno acústico, a *irradiação*, que por ora não nos aprofundaremos.

No mecanismo glótico, a configuração das pregas vocais influencia as características acústicas da voz que é produzida e, portanto, a qualidade vocal. “A vibração mucosa das pregas vocais gera os harmônicos. A vibração do todo produz o primeiro harmônico ou frequência fundamental e suas partes geram harmônicos múltiplos do primeiro, os harmônicos parciais.” (PINHO, 2007:24) Os chamados registros vocais, expressão recorrente no estudo da voz cantada, correspondem às configurações da glote, representando o conjunto de sons emitidos por um mesmo mecanismo vibratório e muscular da laringe, ou seja, possuem a mesma base fisiológica. Os sons de um mesmo registro apresentam zona de emissão homogênea na extensão vocal. São identificados pelas denominações basal (chegando às frequências do extremo grave do falante, apresentando certa crepitação), modal (compreendendo a gama da voz falada e cantada, em sua maioria) e elevado (subdividido nas subcategorias falsete e flauta, atingindo as frequências mais agudas). O registro modal também apresenta subcategorias, e suas denominações peito, misto e cabeça, aludem às sensações corporais do sistema de ressonância, evidenciando o elo entre fonte e filtro.

Embora estes mecanismos musculares da laringe não se apresentem explorados de forma aprofundada neste texto, o conhecimento destes pode atuar complementarmente aos apontamentos desta pesquisa¹⁴. O sinal vocal originado na laringe percorre então as cavidades de ressonância (filtro), que modificam os aspetos deste som, reforçando ou abafando as frequências presentes no mesmo. As principais cavidades são as da laringe, da faringe, da boca e do nariz, com paredes fixas e móveis, e com formas e dimensões variáveis de uma pessoa para outra. Uma

¹⁴ Os mecanismos da fonação, produção do som e das frequências na laringe (correspondendo aos registros vocais) estão relacionados ao comportamento muscular. A configuração dos músculos da laringe pode gerar encurtamento, estiramento e tensões nas pregas vocais, interferindo na quantidade de massa em vibração e aspectos da mucosa, também interferindo na adução das pregas vocais.

vez que o timbre também resulta da qualidade dos sons parciais, as características de ressonância influenciam na qualidade vocal. A fonoaudióloga Silvia Pinho comenta:

Ao alcançar as cavidades de ressonância, alguns desses harmônicos, quando sua frequência tem compatibilidade com a do trato vocal, são amplificados, criando os formantes¹⁵. Desta forma, o comprimento do trato vocal os afeta diretamente e tratos vocais maiores enfatizam frequências mais graves e vice-versa. Os formantes determinam totalmente a qualidade das vogais e contribuem de forma marcante para o timbre pessoal. Em análise acústica, os cinco primeiros formantes são de maior interesse, sendo os dois primeiros responsáveis pela identidade das vogais e os três últimos, pelo timbre pessoal. (PINHO, 2007: 24)

O timbre seria, portanto, resultante desta dinâmica fonte-filtro, onde a qualidade vocal de um falante se caracteriza por sua estrutura anatômica e fisiológica natural, bem como pelos ajustes e modificações que ele pode exercer nas pregas vocais e sobre as cavidades de ressonância, através dos articuladores¹⁶. Em 1980, o foneticista inglês John Laver publicou uma proposta de análise de perfil vocal, onde as vozes são descritas comparativamente a uma “configuração neutra” do trato vocal, tida como a referência. A configuração neutra da qual parte a análise de Laver não deve ser confundida com a ideia de uma configuração “normal”, nem com a de uma posição de descanso dos órgãos vocais. Ela representa um ponto de partida, onde os ajustes são descritos em relação a uma configuração padrão de referência. Nenhum indivíduo fala com todos os ajustes neutros, embora possa haver padrões de fala que coincidam com algumas destas configurações. Seria esta: lábios nem protuídos, nem estirados; mandíbula nem travada, nem excessivamente aberta; a posição da laringe nem alta, nem baixa no pescoço; as articulações orais dos sons da fala realizadas pela lâmina da língua; corpo da língua sem estar

¹⁵ Picos de energia em uma região do espectro sonoro, onde os parciais que se encontram nessa região de ressonância serão realçados. “Os formantes são um fator importante na caracterização do timbre de certos instrumentos. Enquanto o espectro de cada nota de um instrumento pode variar consideravelmente com a altura, as regiões dos formantes permanecem estáveis, seja qual for a frequência da nota. Portanto, os formantes funcionam como uma espécie de assinatura de uma determinada fonte sonora. (...) Os formantes são particularmente importantes na determinação da fala. De certo modo, a formação das vogais se dá praticamente pela alteração das regiões formânticas do aparelho fonador” (IAZZETTA, Fernando. Tutoriais de Áudio e Acústica. Acessado em: fev. 2017).

¹⁶ Língua, lábios, mandíbula, palato mole e laringe.

constantemente elevado, abaixado, retraído ou avançado; os pilares das fauces não comprimindo o trato vocal; sistema velofaríngeo com nasalidade audível apenas sob requisição fonética; vibração das pregas vocais regularmente quase periódica, com uso de ar suficiente e sem fricção audível; trato vocal supralaríngeo com área aproximada, constante em todo comprimento.

Assim, as alterações que incidirem sobre estes parâmetros irão repercutir em características acústicas e psicoacústicas correspondentes. Por exemplo, há uma configuração do sistema velofaríngeo que gera a qualidade vocal *hipernasal*, que possui predomínio do foco de ressonância na cavidade nasal, e pode resultar na percepção de uma voz fanha. Conforme modificamos a posição da mandíbula, língua, palato, laringe e dos demais articuladores, modificamos o tamanho dos espaços e cavidades do trato vocal. No corpo, as formas das cavidades do nariz, boca, laringe e orofaringe atuam enfatizando e atenuando a presença dos harmônicos agudos e graves, produzindo diferentes espectros. Tensão e tônus das paredes dos ressonadores também incidem sobre a qualidade sonora da voz. “As respostas de ressonância são, basicamente, dependentes do volume do ressonador. Quanto menor seu volume, mais aguda será a frequência de resposta de ressonância e vice-versa”. (PINHO, 2007:3)

Figura 1 – Processo de produção e formação do som vocal.

Figura 2.10 Modo como o som vocal é gerado e moldado. As pregas vocais interrompem periodicamente a passagem do fluxo de ar pulmonar, produzindo um fluxo de ar pulsante, a forma de onda sonora da fonte glótica (1). Essa forma de onda corresponde a um espectro sonoro com parciais que decrescem uniformemente em amplitude (2). O trato vocal molda o espectro da fonte glótica, produzindo picos de energia, os formantes, e vales entre eles (3). O som irradiado pelos lábios apresenta picos de nível sonoro, uma vez que os parciais mais próximos aos formantes adquirem maior amplitude que os demais (4).

Fonte: SUNDBERG, 2015: 44.

Na voz cantada, os sons gerados por tal “arquitetura sonora”, geralmente são descritos em termos figurativos, aludindo a sensações corpóreas e a parâmetros visuais e táteis, mas partindo de uma análise perceptivo-auditiva. O cientista e pedagogo vocal norte-americano Scott McCoy (2004) organizou descritores perceptivos da voz com foco artístico em um *continuum*, onde os termos são apresentados em pares, correspondendo aos extremos de cada aspecto descrito da voz. Os termos são passíveis de certa subjetividade, uma vez que um verbete pode

representar significado diverso para cada pessoa. Dos quinze¹⁷ pares propostos por McCoy, alguns fazem referência direta a qualidades vocais. São estes: brilhante/escuro; metálica/ampliada; anterior/posterior; plena/soprosa; limpa/suja e nasal/não nasal. O autor aponta as características acústicas e as sensações criadas por cada extremo: uma voz escura “oferece densidade e calor” e apresenta fortes sobretons graves, o seu oposto tem fortes sobretons agudos e possui poder de projeção (MCCOY, 2004:2). Este par se relaciona correlativamente ao par anterior/posterior, que se refere à percepção da ressonância do som. A voz anteriorizada ressoa na face, amplificando os harmônicos agudos e soando mais brilhosa, enquanto a voz posteriorizada parece ressoar na região posterior da boca e garganta, amplificando os harmônicos mais graves, e soando mais escura. Os pares nasal/não nasal (som construído a partir da elevação ou abaixamento do palato) e metálica/ampliada também podem coexistir. A voz metálica (estridente) é caracterizada pelo estreitamento do trato vocal, oposto da ampliada. São exemplos¹⁸, de voz escura: Tim Maia; brilhante: Sandy; anterior: Elis Regina; posterior: Maysa; nasal: Chico Buarque; não nasal: Danilo Caymmi; metálica: Tetê Espíndola; ampliada: Orlando Silva.

Os descritores plena/soprosa e limpa/suja fazem referência principalmente a configurações laríngeas. Uma voz soprosa remete ao escape de ar audível junto ao som, conseqüente de uma adução glótica incompleta. A voz suja refere-se aqui a presença de eventos aperiódicos na vibração das pregas vocais, como na rouquidão. Embora haja certa diferença fisiológica e sonora entre estas duas qualidades vocais é possível observarmos que ambas representam um timbre ruidoso, ou seja, acusticamente são formadas por ruído junto ao tom vocal. São exemplos, de voz plena: Caetano Veloso; soprosa: Tom Jobim; limpa: Clara Nunes; suja: Elza Soares. Certamente, os extremos descritos por McCoy podem aparecer nas vozes dos cantores de forma equilibrada, uma vez que a maior parte das vozes contém elementos de cada termo dos pares. Desta forma, a dinâmica de predomínio de um sobre outro pode situar a voz em qualquer ponto do *continuum* entre um extremo e outro. Devemos também considerar que estes extremos não

¹⁷ Brilhante – escura; metálica – ampliada; anterior – posterior; leve- pesada; plena – soprosa; limpa – suja; saudável – não saudável; conversacional – projetada; nasal – não nasal; livre – tensa; com vibrato – reta; *wobble* – *flutter*; afinada – desafinada; boa dicção – dicção ruim; estilisticamente correta – estilisticamente incorreta.

¹⁸ Os exemplos aqui citados representam vozes com predomínio das características descritas.

necessariamente representam limites à voz e tampouco restringem os tipos de vozes a estes termos e descrições.

É a escuta, através do sentido da audição, que acultura, faz emergir e molda a voz. Aprendemos a falar espelhando o *que*, e *como* escutamos o mundo ao nosso redor. Assim, as qualidades da voz encontram-se dependentes da estrutura do corpo (características anatômicas e fisiológicas do aparelho fonador), e também das influências socioculturais. Estes aspectos podem justificar alguns padrões vocais que caracterizam uma cultura, ou uma classe da sociedade. Embora provenientes de um corpo fisiologicamente semelhante, as vozes diferem em registro, ressonância, *pitch*¹⁹, *loudness*²⁰, ritmo e sotaque dentre outros ajustes, podendo corresponder à tradição, fonética de seu idioma, religião, posição social e gênero, citando apenas alguns fatores. Podemos encontrar na obra de Paul Zumthor, acerca da expressão vocal, sustentação para tais considerações:

Tão fortemente individual quanto social, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro. Efetivamente, falar implica numa audição (...), atuação dupla em que interlocutores ratificam, em comum, pressupostos fundamentados em um entendimento, em geral tácito, mas sempre (no meio de um mesmo meio cultural) ativo. (ZUMTHOR, 1997:32)

Estudos sobre voz em diversas áreas do conhecimento explicam os fatores dos quais resulta a qualidade vocal do falante, que podem ser denominados intrínsecos e extrínsecos. Estes correspondem à anatomofisiologia do aparelho fonador, e ao ambiente em que o falante se insere, que poderá gerar no mesmo, ajustes musculares de longo período, sob influência social. Assim, “a qualidade vocal veicula informações de características físicas, psíquicas e sociais do falante”. (PINHO, 2007:5)

Os estados emotivos transparecem na emissão vocal através de qualidades vocais, sotaques, ruídos, inflexões melódicas e rítmicas, dentre outros parâmetros que o corpo é capaz de configurar. Um sujeito, em seu âmbito social, tem no corpo o suporte da voz que ele limita, condiciona, liberta e transcende nos ajustes fonatórios

¹⁹ Sensação subjetiva de frequência.

²⁰ Sensação subjetiva de intensidade.

para enquadrar-se ou não na cultura que lhe acolhe. “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ele o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos.” (ZUMTHOR, 1997:14).

Nas artes e, em particular, do século XX em diante, é comum encontrarmos manifestações vocais que buscam explorá-la além dos limites culturais impostos ao corpo, partindo da ideia de que no processo de crescimento até a idade adulta, somos tolhidos em nossa expressividade sonora pelos paradigmas sociais. A voz foi e tem sido cultivada pelos movimentos de vanguarda, bem como tem cada vez mais se configurado como objeto de estudo no campo artístico. Estas vozes exploram a produção vocal em suas abrangentes possibilidades e combinações entre o sistema respiratório, o aparelho fonador, seus articuladores e ressonadores. Enfim, todo corpo pode expor a voz, seus sons, ruídos, e seu silêncio. Na canção, apesar do extenso campo disponível para sua expressão, a voz cantada pode encontrar alguns vínculos que a moldem nas estruturas das músicas. Os gêneros musicais, englobando suas particularidades de andamento, ritmo, e desenvolvimento melódico, por exemplo, podem exigir da voz ajustes específicos para execução dentro de estéticas tradicionais que consolidam um “costume” nas práticas vocais cantadas. Neste sentido, as propriedades sonoras da composição musical podem se apresentar como um perímetro para a manipulação das qualidades vocais, nos cânones dos gêneros de canções.

1.2 Qualidade vocal e expressividade na canção popular

No fim das contas, a essência da performance musical é a possibilidade de transmitir emoção, seja porque o artista a sente ou porque tem a capacidade de fazer parecer como se sentisse.
(LEVITIN, 2010)

Quando um intérprete faz uso de ajustes para manipular sua qualidade vocal, estas configurações serão realizadas a partir de um corpo único em sua estrutura. “Naturalmente, cada cantor, em virtude de sua natureza física, já traz características

timbrísticas próprias, que podem ser alteradas pela presença de uma consciência técnica atuando na emissão”. (MACHADO, 2012: 52) Os ajustes poderão se sobrepor às condições de ressonância já existentes em cada voz. Assim, os limites para alteração da qualidade vocal são os limites do próprio corpo de cada cantor, em sua individualidade. Certamente podemos perceber que a voz cantada conta com duas dimensões na construção de seu som em relação aos aspectos do cancionero, o timbre natural do cantor, e o timbre manipulado, ou seja, a voz e sua articulação.

Manipular o timbre da voz significa produzir mudanças na sonoridade vocal através de ajustes que ocorrem na laringe e no trato vocal. Como vimos, os ajustes motores podem configurar de forma diferente as chamadas cavidades de ressonância, bem como a tensão e relaxamento dos músculos laríngeos. Estas moldagens configuram a amplificação dos componentes harmônicos do som, resultando em espectros sonoros diferentes para cada tipo de ajuste. A arte do canto consiste em grande parte desta arquitetura sonora, onde o cantor pode explorar seus registros vocais, os ressonadores e toda sua articulação na construção de um som que afine com a tessitura melódica da canção, os intervalos, o ritmo, e a intenção interpretativa por trás das letras.

Um indivíduo que possui voz normal consegue variá-la livremente de acordo com a situação e o contexto do discurso. Assim, na verdade, temos várias vozes utilizadas de acordo com o interlocutor e com a situação de comunicação. Essa possibilidade de variação vocal, sob demanda voluntária ou não, consciente ou inconsciente, talvez seja um dos melhores atestados de saúde vocal e de normalidade anatomofuncional do aparelho vocal. (BEHLAU, 2001: 65)

Na voz cantada, a qualidade vocal se relaciona com os elementos constituintes da canção na produção de sua expressividade. Melodia, ritmo, dinâmica, letra, e mesmo harmonia e arranjo, são alguns dos aspectos que influenciam a construção do timbre na voz cantada – sendo que esta pode encontrar alguns limites, estejam eles a serviço do corpo ou da escuta, nos cânones da canção. Todos estes elementos relacionados podem suscitar no intérprete a

emissão de um som que corrobore com a mensagem (com o que o cantor deseja transmitir através da canção)²¹.

A cantora e compositora Regina Machado (2012) desenvolveu um trabalho de descrição e análise semiótica do comportamento vocal na canção popular brasileira, onde categoriza a realização da voz cantada nos níveis físico, técnico e interpretativo. Nas subcategorias estão: tessitura e extensão, registros vocais e timbre (nível físico); emissão, relacionada à ressonância (nível técnico); articulação rítmica, timbre manipulado e gesto vocal²² (nível interpretativo). As camadas da análise proposta pela autora evocam percepções acerca do andamento, tonalidade, tessitura melódica, forma, instrumentação, letra e melodia, que demonstram como a estrutura composicional interage com a construção vocal. Observando tais aspectos, podemos notar que estes elementos são prosódicos, construindo a relação entre o discurso musical, verbal e não verbal da canção, culminando na expressividade da voz cantada.

A respeito da relação entre o cantor e os parâmetros da canção, Luiz Tatit observa, a partir de pressupostos linguísticos, que “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. (TATIT, 2002:9) E mais adiante, na mesma obra, acrescenta:

A ordenação em nível de frequência e duração não é suficiente para sustentar uma canção. O tripé estabiliza-se com a definição do timbre vocal. E o timbre aqui não significa apenas um parâmetro do som mas toda a competência e perícia investidas aí. Identificar um timbre é identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção. (TATIT, 2002:11)

²¹ Um cantor ao interpretar uma canção em ritmo de frevo, por exemplo, optará por um andamento e tonalidade que o permitam executar a articulação da forma desejada, e estes ajustes irão extrair um determinado timbre de sua voz; ao interpretar um standard de jazz suas escolhas e ajustes provavelmente suscitarão outras sonoridades em sua voz. “Cada gênero musical exigirá do cantor ajustes fonatórios específicos e de demanda vocal particular. O autoconhecimento e o amadurecimento vocal proporcionarão o reconhecimento, por parte do cantor, da sua tessitura confortável, das características do seu instrumento vocal, da possibilidade de criar efeitos na sua voz e também seus limites”. (PAPAROTTI; LEAL, 2011:57)

²² Termo utilizado pela pesquisadora Regina Machado para designar “a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição. Desta forma, ele torna claro os elos entre melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz. O cantor equilibra ou desequilibra intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa”. (MACHADO, 2012:54)

Frequentemente nos textos de conteúdo teórico e prático sobre canto popular são abordados aspectos da qualidade vocal (ressonância, registros vocais, emissão) apontando para a construção das sonoridades da voz – pautadas pela habilidade técnica de manipulação do espectro sonoro através de ajustes corpóreos (laringe/trato vocal) – correspondendo a um estilo ou gênero musical da canção. Ao mesmo tempo em que a estética e estrutura da composição interferem na timbragem da voz, esta qualidade vocal do cantor implica em variações na recepção da mensagem veiculada pela música.

Se o processo de produção e transformação da qualidade vocal na canção popular já se apresenta complexo, a questão da recepção expõe a subjetividade. Aqui, a variação da qualidade vocal pode ser analisada em seu aspecto sonoro e sua significação. O poeta e ensaísta Augusto de Campos traz em seus escritos algumas considerações a este respeito, com o intuito de compreender a rejeição ou aceitação da estética bossa novista no momento em que se desenvolveu. Para tanto, o autor traz reflexões acerca dos processos de produção e recepção de música. Campos explica que “a mensagem artística oscila numa dialética banal/original, previsível/imprevisível, redundante/informativa”. (CAMPOS, 1974: 180) Aqui, estão implícitas considerações acerca do receptor da mensagem.

(...) a informação é função direta de sua imprevisibilidade, mas o receptor, o ouvinte, é um organismo que possui um conjunto de conhecimentos, formando o que se chama de "código", geralmente de natureza probabilista, em relação à mensagem a ser recebida. É, pois, o conjunto de conhecimentos *a priori* que determina, em grande parte, a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que é função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. (CAMPOS, 1974: 180)

Assim, para que uma mensagem seja transmitida eficazmente, é preciso que haja um equilíbrio entre o seus níveis de novidade e monotonia. Estes elementos são chamados de informação e redundância. Uma mensagem contendo apenas dados já conhecidos pelo receptor se torna redundante. Já uma mensagem contendo apenas informação, ultrapassa a capacidade de compreensão do receptor. Para assimilarmos informações novas precisamos acomodá-las nos “códigos” que já possuímos. E quanto mais inesperado um sinal, maior a sua quantidade de

informação. Desta forma, contraste, variação e surpresa, são estratégias válidas na transmissão de informação estética.

De acordo com Machado (2012) a manipulação do timbre vocal, ou seja, a variação no padrão de emissão da voz durante uma *performance* pode provocar um efeito de descontinuidade na escuta, originando uma nova informação. Esta, por sua vez, atua como componente de atração na relação com o receptor. O excesso de elementos timbrísticos novos, por outro lado, pode provocar uma saturação na capacidade de percepção do ouvinte. Quanto à redundância, esta pode gerar desinteresse por parte do receptor, dada a monotonia e previsibilidade sonora. Por exemplo, um cantor que recorre ao registro elevado-falsete em um momento de sua interpretação com voz predominantemente modal pode produzir uma novidade sonora. Um momento de voz “metálica” em meio à sonoridade “fechada” (escura, de acordo com McCoy) pode produzir uma novidade. Grande parte dos cantores populares faz uso de tal recurso interpretativo, conscientemente ou não. Isto não garante a aceitação ou rejeição em relação ao gosto do ouvinte, uma vez que um dado receptor pode, por exemplo, preferir a acomodação de um timbre uniforme como gosto pessoal. Da mesma forma, uma *performance* excessiva nos recursos timbrísticos também pode agradar um certo ouvinte que tenha esta expectativa. Neste sentido (da recepção da informação sonora), os limites são flutuantes, e surgem focalmente em cada relação intérprete – receptor.

Outra abordagem que incide sobre os aspectos da recepção da qualidade vocal na canção popular, se insere no âmbito da psicodinâmica vocal. Esta corresponde, em sua avaliação, à descrição do impacto psicológico que a qualidade vocal do emissor produz. São considerados desde os aspectos fonatórios até elementos do ritmo da fala, numa intersecção com características de personalidade e sentimento. O estudo da psicodinâmica vocal sugere o estado emotivo por trás de um discurso, que varia de acordo com a situação e o contexto. As pesquisas neste ambiente interdisciplinar do estudo da voz demonstram as descrições recorrentes, como: voz trêmula pode transmitir a impressão de fragilidade, vozes mais graves podem passar a impressão de autoritarismo, extensão vocal restrita pode representar rigidez de caráter e controle das emoções. (BEHLAU, 2001: 119-120) Estes são apenas alguns poucos exemplos dentre o universo da voz e seu processo de significação.

Anterior a toda diferenciação, indivisibilidade apta a se revestir de linguagem, a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico. No melodrama europeu, cabe ao tenor o papel do justo perseguido, à soprano, a feminilidade idealizada, ao baixo, a sabedoria ou a loucura. (ZUMTHOR, 1997: 11)

Na voz cantada, frequentemente surgem considerações acerca da tonalidade e o sentido da canção. Tons mais agudos costumam refletir um estado mais alegre, e estão geralmente associados às canções com maior velocidade de fala. Já as tonalidades mais graves tendem a sugerir melancolia, também associada à velocidade de fala reduzida. Esta questão do andamento da canção também costuma apresentar alguma forma de ligação com a letra. O pesquisador de música popular brasileira Paulo da Costa e Silva F. Oliveira (2008) explica, pautado pelos estudos de semiótica da canção, que as letras de melodias ligeiras geralmente traduzem um estado de plenitude evocado pela música, e trazem personalidades fortalecidas por uniões interpessoais e conjunção com seus objetos de anseio. De outro lado, as melodias mais lentas podem estar associadas à sensação de falta e de busca pelo objeto de desejo, onde os conteúdos são mais sentimentais. O autor faz referência ao samba carnavalesco e ao samba-canção da década de 1950 como exemplos destas estéticas. Aqui, é possível percebermos a forma como letra, melodia, ritmo e timbre vocal se interligam para criar uma expressividade na canção popular brasileira.

No campo da emissão vocal, a escolha de registros é outro elemento importante na construção dessa expressividade. Por exemplo, a condução da voz em sub-registro de peito a regiões agudas confere uma percepção de tensionamento físico que muitas vezes reforça, na própria percepção do ouvinte, o componente dramático da interpretação. Da mesma maneira, a emissão em sub-registro de cabeça em região médio-grave pode atenuar a tensão e revelar um sujeito também submetido à paixão, por isso mesmo incapaz de ser dinamizado pelo /fazer/, deixando antever pelo aspecto vocal a instância do /ser/. (MACHADO, 2012: 46)

O som que ouvimos em uma *performance*²³ vocal, vem carregado de significado, e se traduz em nossa percepção através das correspondências que aprendemos a fazer entre som e sentido na comunicação. Tal processamento pode se dar de forma consciente ou inconsciente. As impressões causadas por uma voz também se apresentam subjetivas, pois, apesar dos conceitos generalistas, cada pessoa possui percepções individuais, e correspondentes à sua vivência. “A componente fundamental da recepção é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido”. (ZUMTHOR, 1997: 241) A partir destes apontamentos podemos pensar no papel que a qualidade vocal do cantor desempenha na transmissão de uma mensagem na canção, se relacionando intrinsecamente com palavra e música na construção de sentido e expressividade.

²³ Aqui aludimos ao conceito de *performance* elaborado por Paul Zumthor, que o entende além de um sinônimo para execução ou apresentação, como a “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. (ZUMTHOR, 1997:33) Assim, o autor enfatiza o caráter comunicacional da *performance*, construída pela produção e pela recepção.

2. De um ruído a outro

2.1 Voz - ruído

Um dos agentes da expressividade tanto na voz falada como na voz cantada é a qualidade vocal do emissor. Dentre o universo de timbres perceptíveis nas vozes humanas, este estudo se dedica à compreensão das qualidades vocais que apresentam ruído sonoro – o ruído é aqui abordado pelo viés da acústica – junto ao tom vocal, que neste estudo sugerimos chamarem-se *vozes-ruído*. A sonoridade vocal ruidosa apresenta aspectos peculiares na estética da voz cantada, tanto no âmbito da produção como da recepção. A expressividade por meio de ruído na voz cantada (voz-ruído) - natural à fisiologia de um cantor ou forjada pela manipulação de seu aparelho fonador - pode se apresentar como elemento de atração em uma *performance*, passível de ser compreendida a partir dos aspectos fisiológicos do corpo, de suas características acústicas e psicoacústicas, e das sugestões da psicodinâmica vocal na recepção.

Ruído, na definição dos estudos de acústica, corresponde ao som composto por vibrações aperiódicas, sem modelo definido e regular de repetição. Com características complexas e imprecisas, provocado por movimentos irregulares (em tempo e intensidade), possuem espectros inarmônicos, gerando sons indefinidos em altura²⁴. Por tom podemos entender o som – representado por uma onda de vibração periódica – composto por uma frequência fundamental e seus parciais harmônicos, que se sobrepõem em proporção de números inteiros, resultando em um som com altura definida.

²⁴ Ao contrário do som harmônico, no qual se tem um *espectro discreto*, em que a energia só poderá ser encontrada, em uma banda de frequências, em determinadas frequências harmonicamente correlatas aí presentes, no caso de tais sons aperiódicos consideravelmente densos a energia existe de modo dissipado por toda a gama de frequências de uma determinada banda, resultando daí um *espectro distribuído*. (MENEZES, 2003:24)

Figura 2 – Som senoidal,ônico e ruidoso.

A primeira figura representa uma onda senóide, ou seja, um som desprovido de harmônicos, também chamado de som puro²⁵. A segunda figura representa um som complexo, composto por harmônicos sobrepostos a uma frequência fundamental gerando a forma da onda. A terceira figura representa o som ruído, uma onda sem modelo periódico definido (aperiódica).

Assim, voz-ruído seria a sonoridade vocal composta por tom e ruído, de forma que este se revele significativamente presente e identificável em uma análise espectrográfica²⁶ ou à escuta. Esta observação se faz necessária, pois devemos nos atentar para o fato de que acusticamente quase todos os sons são compostos de tom e ruído, e os valores estéticos surgem da predominância de um sobre o outro. A percepção do ruído através da escuta deve ser relativizada, já que o grau de ruído que se percebe em um som está atrelado ao contexto histórico, cultural, e pessoal do receptor, por exemplo. A musicista e pesquisadora Lílian Campesato explica:

²⁵ O nome som senoidal “deve-se ao fato de poder ser representado pelo gráfico de uma função seno. Esse tipo de som não é gerado por instrumentos tradicionais nem é encontrado na natureza, mas pode ser conseguido artificialmente através de um sintetizador eletrônico” (IAZZETTA, Fernando. Tutoriais de Áudio e Acústica. Acessado em: fev. 2017).

²⁶ “A espectrografia é a tradução de padrões sonoros em padrões visuais gráficos que refletem a frequência fundamental e os harmônicos de uma voz, bem como as zonas de forte intensidade dos sons da fala, utilizando uma análise matemática denominada “análise de Fourier”, que determina os componentes da onda sonora. Este método faz a dissecação da onda acústica em seus componentes básicos, ou seja, expõe as frequências e as respectivas amplitudes que a constitui. Desta forma, o espectrograma pode ser definido como um gráfico que mostra as intensidades relativas dos componentes das ondas sonoras, indicadas pelo escurecimento ou coloração de faixas de frequência no eixo vertical em função do tempo no eixo horizontal. Nesta avaliação o especialista poderá inferir a função glótica durante a emissão vocal”. (PONTES et al., 2002: 183)

Mesmo sob o prisma da acústica, o ruído enquanto fenômeno sonoro cuja configuração espectral é não harmônica revela a fragilidade de sua definição. A ambiguidade semântica da palavra ruído ajuda a criar essa fragilidade. Por exemplo, há uma confusão que constantemente se renova entre a causa ondulatória e o efeito perceptível de tal fenômeno. Deve-se notar que a associação dos sons de comportamento periódico (aqueles que possuem uma altura) aos sons musicais e dos sons não-periódicos aos ruídos é inconsistente e restritiva. Na verdade, mesmo os sons produzidos por instrumentos musicais exibem certo grau de a-periodicidade em suas frequências²⁷. Por outro lado, ruídos complexos como o ruído branco podem exibir comportamentos estáveis do ponto de vista estatístico. Como o próprio Helmholtz já apontava, os limites entre os sons musicais e os ruídos se cruzam em vários graus e podem passar de um ao outro, “mas os seus extremos estão amplamente separados” (Helmholtz, 1954:7). (CAMPESATO, 2012:45)

A voz-ruído sugere uma mescla entre tom e ruído, a coexistência, nem sempre hegemônica, de ambos. Na literatura a respeito da voz, em áreas do conhecimento como a fonoaudiologia, podemos encontrar a descrição de alguns tipos de vozes que correspondem às características sonoras da voz-ruído – com origem na fonte glótica ou nos ressonadores e articuladores do trato vocal –, dentre as quais estão, por exemplo: voz sopro, voz rouca, e voz áspera. Estas expressões remetem aos correlatos psicoacústicos referentes às características acústicas e fisiológicas destas vozes. Mara Behlau expõe em suas publicações estes tipos de vozes e suas peculiaridades intrínsecas. Tais qualidades vocais apresentam ruído acompanhando o tom vocal, proveniente das configurações e particularidades da glote. Tomo, portanto, a citada autora como referência para as descrições que se seguem, bem como a publicação de John Laver (1980) acerca das qualidades vocais, abrangendo características fisiológicas, acústicas, psicoacústicas e psicodinâmicas das vozes sopro, áspera e rouca.

Na qualidade vocal sopro ouve-se a voz acompanhada de ar não modulado pelas pregas vocais; assim, há presença audível de um ruído junto à fonação, que é o fluxo contínuo de ar através da glote (fricção audível). Na configuração laríngea, as pregas vocais vibram, mas não se fecham totalmente (sugerindo a presença de uma

²⁷ Exemplo são os *transientes*, “picos de energia de curta duração gerados por componentes não periódicos e de comportamento caótico. Ocorrem geralmente no ataque dos sons e contêm grande quantidade de energia em altas frequências. (...) Os transientes são fundamentais na percepção do timbre e na formação da impressão espacial dos sons. Para a voz, os transientes são de extrema importância, já que constituem a base de sons consoantes” (IAZZETTA, Fernando. Tutoriais de Áudio e Acústica. Acessado em: fev. 2017).

fenda na coaptação das pregas vocais). A voz soprosa é produzida com marcante relaxamento do esforço muscular, caracterizada pela tensão adutiva fraca e compressão medial também fraca, porém, justo o suficiente para que a energia aerocinética obtenha vibração de pequena amplitude das pregas vocais. A respeito das características acústicas e psicoacústicas da voz soprosa, esta é caracterizada como uma voz de intensidade baixa, e que também pode ser de intensidade forte quando houver esforço de compensação para reduzir o escape de ar. Este tipo de voz tende a apresentar falta de clareza, e a estrutura dos formantes é obscurecida. Os harmônicos superiores se apresentam relativamente fracos.

A voz áspera pode ser percebida por sua característica “rude”. Geralmente nota-se um esforço por parte do falante, e é comum ouvir-se dois focos de ressonância simultâneos, laringo-faríngeica básica e intensa, e uma nasal compensando o esforço laríngeo. Pela situação de rigidez da mucosa das pregas vocais, a frequência fundamental é aguda. É pobre em harmônicos e rica em ruídos. A rouquidão é uma qualidade vocal do tipo ruidosa, que frequentemente apresenta frequência e intensidade diminuídas. Reflete uma vibração irregular da mucosa das pregas vocais durante a fonação. É uma qualidade mista, com elementos de sopro e aspereza. Acusticamente apresenta perturbação na forma da onda, e ruído na região dos harmônicos.

Embora a análise espectrográfica não se constitua foco desta pesquisa, a visualização dos aspectos acima mencionados pode colaborar com a compreensão acerca da presença do ruído na voz.

Figura 3 – Análise acústica espectrográfica comparativa entre voz não rouca e voz rouca.

Fonte: PONTES et al., 2002

As figuras representam os espectros de duas vozes femininas, uma considerada não rouca (sem ruído) e outra considerada rouca (ruidosa), durante a emissão da vogal *e* sustentada. Podemos notar que a voz não rouca apresenta maior definição do traçado dos harmônicos (linhas horizontais), enquanto a voz rouca apresenta ruído (lido através da imagem chuviscada) intenso na região entre e acima dos harmônicos.

Nestes apontamentos, certamente nos apoiamos em estudos onde a principal referência é a voz falada. No entanto, pressupomos que as características fisiológicas, acústicas e psicoacústicas das vozes-ruído apresentem, essencialmente, comportamento semelhante na voz cantada, apesar de considerarmos que tais qualidades vocais, sejam elas acessadas através da manipulação muscular ou provenientes de condições naturais do sujeito, quando conciliadas à arte do canto geram estruturas e parâmetros particulares a esta simbiose.

Semelhanças na expressividade através das vozes-ruído na fala e no canto podem ser igualmente examinadas e pressupostas, no sentido que estas sonoridades atribuem ao discurso. Os estudos de psicodinâmica vocal – apesar de apresentarem dados bastante relativos – apontam para algumas impressões recorrentemente associadas às vozes-ruído. Na literatura acerca do tema relacionam-se à voz soprosa os juízos de fragilidade, fraqueza, e por vezes, sensualidade. A voz rouca pode gerar a impressão de cansaço, algum tipo de estresse ou esgotamento. E à voz áspera são correlacionadas impressões de

agressividade e desagrado. Dois exemplos podem ser notados como sugestivos de tais associações: a atriz Marilyn Monroe em sua *performance* com certa soproidade e gestos associados a sensualidade ao cantar *Happy birthday*²⁸ ao presidente dos EUA, e a cantora Janis Joplin, famosa por sua voz ruidosa, com toda aspereza e certa agressividade em sua famosa interpretação de *Summertime*²⁹. Aqui, podemos fazer uma conexão com suas personalidades artísticas, relacionando o som ao estereótipo estilístico, estético.

Outras sonoridades ruidosas também podem ser ouvidas na voz falada e cantada, como os ruídos produzidos a partir de registros vocais³⁰ e da configuração e constrição da musculatura da laringe e ressonadores, que podem fazer vibrar as mais diversas partes do trato vocal. O sussurro, por exemplo, considerado o extremo da voz soproada, não modula o ar pela glote, e então, ouvimos a fricção deste no trato vocal. É a voz que conta um segredo, voz que pode atribuir intimidade à emissão. Outro exemplo é a fonação inspiratória, onde o som vocal pode ser produzido através da inspiração do ar (contrário à dinâmica de expiração e fonação). Este mecanismo também pode gerar pontos de fricção e ruído.

Não podemos deixar de observar que nos estudos sobre voz muitas vezes o ruído pode ser indicativo de alguma patologia³¹, – principalmente no âmbito das ciências da saúde – ou ainda, no caso da voz cantada, uma lacuna no processo de aprendizagem do canto – fator que não impede necessariamente a expressão musical. Neste sentido, a voz-ruído, representando uma disfonia³², seria definida como uma sonoridade vocal oposta a um suposto modelo de voz eufônica³³. No entanto, um conceito de voz eufônica ou normal, no campo da escuta e da

²⁸ A atriz Marilyn Monroe realizou esta *performance* em uma homenagem ao quadragésimo quinto aniversário do presidente John F. Kennedy no ano de 1962. Cantou o tradicional “Parabéns pra você” de forma sensual e intimista, rendendo polêmica. Apesar da baixa qualidade do registro, o vídeo pode ser encontrado na internet.

²⁹ *Summertime*, do compositor americano George Gershwin, é uma ária da ópera *Porgy and Bess*. A letra é creditada à DuBose Heyward e Ira Gershwin. A música se tornou um standard de jazz bastante popular, e foi gravada em incontáveis interpretações. A obra teria sido inspirada em uma canção de ninar. A versão de Joplin é de 1968, e está registrada no álbum *Cheap Thrills*.

³⁰ O falsete, por exemplo, faz parte da categoria de registro elevado, e tem como característica fisiológica a presença de certa fenda entre as pregas vocais, o que pode gerar leve soproidade.

³¹ A rouquidão pode estar associada a lesões orgânicas e quadros organofuncionais, a edemas, nódulos edematosos e pólipos, por exemplo. Já a aspereza pode estar associada a quadros de leucoplasia, e a soproidade a quadros de paralisia das pregas vocais, e parkinsonismo, por exemplo.

³² Uma disfonia caracteriza-se diante da presença de desconforto e desarmonia na produção vocal. De maneira geral, podem ser de origem orgânica e estrutural (anomalia congênita, doença, lesão e condições neurológicas, por exemplo), e funcionais e comportamentais (condutas vocais hiperfuncionais ou hipofuncionais, desvios do padrão vocal por condições emocionais, inaptações e uso incorreto da voz, por exemplo).

³³ A eufonia é caracterizada pela harmonia no processamento muscular na emissão vocal, resultando em um som produzido sem dificuldade ou desconforto para o falante, bem como, agradável e harmonioso para o receptor.

expressividade vocal, é tão abstrato quanto é relativa uma qualificação da voz nos contextos socioculturais.

Da complexidade das interferências envolvidas, depreende-se que a qualidade vocal normal é um conceito pouco resistente a discussões científicas, pois, acima de tudo, é dependente de fatores culturais, linguísticos e históricos (...). Desta forma, quando avaliamos a qualidade vocal, referimo-nos ao processo de identificação do tipo de voz empregado por aquele indivíduo, e não à seleção de um termo para designar a voz disfônica, o que significa que a avaliação da qualidade vocal precede a conclusão da existência ou não de uma disfonia. (BEHLAU et al., 2001:92)

Behlau comenta ainda que, desta forma, é possível entendermos que, “sob certos ângulos, a disfonia é um conceito negociável”, e exemplifica: “uma voz considerada normal na Itália pode ser avaliada como alterada na Inglaterra e, da mesma forma, o canto tradicional japonês pode ser definido como hipertenso para os padrões do canto ocidental”. (BEHLAU et al., 2001:93) O sinal vocal não possui uma qualidade em si mesmo, ele evoca no ouvinte uma determinada qualidade. A qualidade vocal é, portanto, uma interação entre um sinal acústico e um ouvinte, é produto da percepção do receptor. (DAJER, 2010)

Independentemente de sua causa geradora – patologia, condição fisiológica, escolha intencional de emissão, influência cultural, etc. – as vozes-ruído são sonoridades – também relativizadas na escuta –, e estes sons estão imbuídos de sentido na expressividade da voz. Neste trabalho nos detivemos à observação da voz-ruído em seu caráter expressivo na canção. Deparamo-nos então com algumas relações entre ruído, música (ocidental) e a voz cantada.

O conceito de ruído é relativo e modifica-se dependendo do prisma pelo qual é analisado. Diferentes áreas do conhecimento atribuem tanto conotações positivas como negativas ao seu significado e sua representação no desempenho das funções e estudos. No âmbito da música, duas acepções são recorrentes nos textos acerca do tema, abordadas, dentre outras, por autores que se dedicaram a definir o termo em questão. São estas: o ruído sonoro no domínio acústico; e o ruído como interferência na mensagem (campo informacional). A musicóloga e semioticista

Heloísa Valente (1999) ao abordar o assunto expõe definições estabelecidas por H. J. Koellreutter:

Som indesejável; interferência: (...) Trata-se de uma definição de carácter subjetivo, o que significa, nos termos da teoria da informação, que a definição de ruído está relacionada ao repertório particular do receptor da informação, ou, nos termos da semiótica, no intérprete. (...) sabemos que muitos dos sentidos conferidos aos signos são determinados pela cultura. Por essa razão, dizer que um som é desagradável, aborrecido-indesejável, enfim – significa, muitas vezes, estar emitindo um juízo de um determinado grupo social (...). (VALENTE, 1999:47)

E por outro viés:

Até o Futurismo e, mais precisamente, até *Ionisation* (1931) de Varèse, som composto por vibrações não periódicas (a clássica definição de Helmholtz): (...) remete à evolução da linguagem musical e à sua história. A inclusão, a partir do século XIX, dos instrumentos de percussão de som indeterminado como a caixa-clara, o tom-tom, o chicote, as castanholas, o triângulo, entre outros, favoreceu uma expansão do corpo da linguagem musical. Ao se considerar o ruído como timbre, isto é, ao se tomar os sons não periódicos como musicais, a linguagem musical passou a contar com um novo repertório, pleiteando, por conseguinte, uma nova sintaxe. (VALENTE, 1999:48)

O compositor e educador musical Murray Schafer (2011) comenta a concepção do século XIX acerca do ruído e música, onde o som composto por vibrações não periódicas remeteria ao “som indesejado”, “som não musical”. O autor também atenta para a subjetividade do termo, onde um mesmo som pode soar música para uma pessoa e ruído para outra, e para o carácter variável do grau de ruído que se percebe em um som, dependendo do contexto histórico, cultural, e pessoal. A respeito do ruído na história da música o educador musical Siegmund Levarie (1977) argumenta que anteriormente ao século XIX, embora os instrumentos de ruído existissem, eles eram pouco prescritos pelos compositores, nunca tendo caracterizado o estilo musical de um período ou compositor. A partir de então, o

ruído passa a ser incorporado. A respeito do tema, Douglas Kahn – historiador e teórico das artes mediáticas e da música experimental – afirma:

A linha entre som e som musical esteve no centro da existência da música de vanguarda, fornecendo um momento heráldico de transgressão e sua matéria-prima artística, uma fronteira que teve que ser cruzada para trazer de volta recursos inexplorados, reabastecer os cofres da materialidade musical, e rejuvenescer a música da arte ocidental. Para fazer do material extramusical musical, os sons do mundo foram processados de várias maneiras. Primeiro, os sons do mundo foram categorizados, explícita ou implicitamente, em sons referenciais e *ruídos* areferenciais, de modo que um ruído pudesse ser incorporado nas operações areferenciais da música. Assim, houve um intercâmbio operatório entre as distinções do som e do som musical do ponto de vista da música e do som e os ruídos dentro da esfera da extramusicalidade (...). Esses ruídos privilegiados da esfera da extramusicalidade se alinhariam com atributos e elementos musicais já existentes, como dissonâncias, timbre e percussão. (...) essas correspondências ruidosas dentro da música foram enfatizadas como portadoras de traços do mundo da verdadeira extramusicalidade, esta foi a base do que chamo de prática de *residente noises*. Depois, os sons foram tecnicamente selecionados ou manipulados para tornarem-se adequados como material musical, como nas práticas fonográficas como a *musique concrète* e, finalmente, os sons foram processados através das operações de auralidade, uma característica do ditado de John Cage para ouvir sons em si mesmos. (KAHN, 1999:69)

Comenta Kahn, ainda, que “classes inteiras de sons extramusicais foram (...) identificadas no meio da música e prontas para servir como recursos materiais cumprindo a retórica emancipatória da música de vanguarda”, e que não era necessário “sair da música para o rejuvenescimento que o ruído poderia trazer, mas apenas libertar o reprimido dentro da própria música”. (KAHN, 1999:83)

Valente (1999) esclarece que o movimento do Futurismo “foi diretamente responsável pela penetração do ruído, do som considerado não-musical, no universo da linguagem musical”, e que o desenvolvimento tecnológico e o surgimento da máquina inspiraram uma série de composições³⁴. O compositor e ensaísta José

³⁴ A paisagem sonora industrial, o desenvolvimento tecnológico, e as condições sociais e culturais das cidades tiveram expressiva influência sobre a nova escuta do som ruído no século XX. A respeito da música, Wisnik esclarece que “(...) a invasão do ruído tem dois níveis diferenciados de manifestação: a própria textura interna à linguagem musical, e a eclosão espetacular de ruidismos externos, como índices do habitat urbano-industrial, a metrópole chocante.” (WISNIK, 1999:44).

Miguel Wisnik comenta que “a partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical.” (WISNIK, 1999:43) O futurista Luigi Russolo em “A arte dos ruídos” argumenta que a música, a fim de exaltar nossa sensibilidade, “se desenvolveu rumo à mais complexa polifonia e rumo à maior variedade de timbres ou coloridos instrumentais, pesquisando a mais intrincada sucessão de acordes dissonantes e preparando paulatinamente a criação do ‘ruído musical’ ”. Este estranhamento seria passageiro, pois, como explica Campesato, a mencionada atribuição “desejável” é subjetiva e encontra-se apoiada em um processo de julgamento e, logo, “na distinção daquele que julga como quem aceita ou não um determinado sinal como ruído.” A autora esclarece:

Este processo, cujos critérios são móveis, estabelece uma dinâmica de incorporação do estranho, do desconhecido, daquilo que é externo a um sistema. Porém se esse estranho é incorporado, quer dizer que ele foi reconhecido e pode aos poucos, tornar-se familiar, perdendo seu poder de causar estranhamento e deixando, portanto, de ser ruído. Ou seja, quando um ruído é identificado, reconhecido e principalmente incorporado, ele perde sua razão de ser ruído: ao ser identificado como tal, deixa de pertencer a essa categoria. (CAMPESATO, 2010: 1389)

No caso da voz, o ruído se reconhece natural ao corpo, à linguagem e à vida. Seguindo os movimentos de vanguarda, a voz cantada acompanhou as tendências e transformações. “A partir do século XX, com o progressivo *desrecalque* do ruído, aos poucos a voz também foi se libertando” (BECKER, 2008). As pesquisas e experimentos com a voz que se desenvolveram no âmbito das artes possuem cerne no teatro, na poesia e na música. Surgem a poesia fonética, a poesia sonora, o letrismo e a declamação rítmica, como exemplos da experimentação acústica com sons que o aparelho fonador pode produzir. A respeito da voz cantada, segundo Valente, a tradição do *bel canto*³⁵ é uma técnica que suprime os ruídos e

³⁵ *Bel canto* corresponde a um método altamente refinado de uso da voz cantada no qual a fonte glótica, o trato vocal, e o sistema respiratório interagem de forma a criar as qualidades de *chiaroscuro*, *appoggio*, equalização de registro, maleabilidade de altura e intensidade, e um vibrato agradável. O uso idiomático desta voz inclui várias formas de ataque, *legato*, *portamento*, articulação glótica, crescendo, decrescendo, *messa di voce*, *mezza*

irregularidades da emissão vocal, que a voz contemporânea se empenhará em explorar. “A voz do século XX rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do *bel canto*. Em contrapartida, incorporou sons vocálicos outrora banidos do universo da arte (soluços, sussurro, tosse etc); ou, dito de outro modo, agregou o ruído”. (VALENTE, 1999:132)

Como um exemplo, *Pierro Lunaire* é considerada uma importante obra para a voz contemporânea, marcando de forma significativa certa ruptura da voz cantada com o *bel canto*. Formada por um ciclo de canções, *Pierrot Lunaire*, composta por Arnold Schoenberg, teve como base um conjunto de 21 poemas de Albert Giraud. Estreou em 1912, em Berlin, escrita para soprano, flauta, clarineta, violino, violoncelo e piano. Schoenberg cria a técnica de *sprechgesang* que se traduz em “canto falado”. A primeira intérprete das canções foi a artista vienense Albertine Zehme, que propôs a Schoenberg musicar *Pierrot Lunaire*. Os conceitos vocais de Albertine relativos à declamação de poesia, segundo uma tese existente, teriam influenciado Schoenberg na concepção final do *canto falado*. (RESENDE, 2012:225) “Se na música cantada sempre houve a possibilidade de inserir textos falados, jamais a fala foi incorporada do modo como o prescreveu Schoenberg” (VALENTE, 1999:158). Outro aspecto da ampliação fonoarticulatória do instrumento voz em função da expressão está nas classificações de Schoenberg a respeito do *sprechgesang*, e remete ao domínio da psicoacústica. O *geflüstert*, que se traduz para o português como “sussurro”, aparece em *Der Dandy* como *tonlos geflüstert*, correspondendo a um sussurro sem altura, sem sonoridade. Segundo Valente (1999), este ruído será ampliado na versão final de *Die Glückliche Hand* (1910-1913), de Arnold Schoenberg, sob as formas de *geflüstert* (sussurrado), *klangvoller geflüstert* (sussurrado bem sonoramente), e o mesmo *tonlos geflüstert*.

(...) essa voz que vai ganhando contornos e forma radicalmente distinta do *bel canto*, essa voz que vai incorporando o ruído – é sem dúvida *Pierrot Lunaire*, (...) emprega a voz, e o faz de maneira inusitada, num canto falado em alturas aproximadas de melodias angulosas desenhadas, não reconhecíveis num primeiro momento,

voce, floreios e trinados, e *tempo rubato*. (STARK, [1938] 2003:190) Expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente. (SADIE, 1994)

melodias mais propriamente da fala, de um lamento do que de um canto. (BECKER, 2008:98)

A fala é uma mistura de ruído (consoantes)³⁶ e tom (vogais)³⁷, que o canto busca equilibrar, por vezes resultando na valorização de um sobre o outro. Na voz contemporânea, estes limites se dissolvem, e o aparelho fonador, capaz de emitir ruídos diversos, faz emergir uma voz que se expressa em liberdade. Considerando as acepções anteriormente comentadas acerca do ruído, nota-se que a voz contemporânea explora os ruídos das qualidades vocais provenientes da laringe e articuladores que produzem o som mesclado de tom e ruído, bem como representa, com tais inserções, um ruído na linguagem.

No âmbito da música popular ocidental, no seu desenvolvimento e na sua estética, podemos notar que o ruído se apresenta como parte da linguagem musical. Na esfera acústica, o percebemos como um som integrante do universo musical da voz cantada, possivelmente notável desde o início da construção estética da canção. A sonoridade vocal ruidosa pode ser ouvida em vozes do *jazz*, do *rock*, do *blues*, do *pop*, da *bossa nova*, do *samba*, e em diversos gêneros e estilos abarcados pelo que se sugere música popular³⁸.

As considerações aqui desenvolvidas acerca da relação entre ruído e voz, ainda que não aprofundadas, ajudam-nos a compreender a produção da voz-ruído, seus correlatos acústicos, psicoacústicos e psicodinâmicos, bem como sua relação com a música e sua expressividade na canção. Sumariamente, esta voz-ruído, qual versamos neste trabalho, sugere uma categoria estética, compreendendo sonoridades que equilibram a presença de tom e de ruído na voz cantada.

³⁶ De acordo com Behlau (2001:160), as consoantes representam “sons aperiódicos, formados por ruído, produzidos por fontes de fricção de ar, distribuídos ao longo do trato vocal, chamados fontes friccionais, que interrompem parcialmente ou completamente a passagem do ar”.

³⁷ “(...) o que interrompe a emissão são as consoantes (elas são formadas por obstruções internas à saída do ar pela boca) e as vogais representam a passagem livre do ar, sem obstruções, cantar “legato” significaria, grosso modo, pensar em emendar as vogais de cada sílaba “passando por cima” das consoantes. E isso não acontece na fala, onde as vogais, mesmo que expandidas pela expressividade, precisam ser mais enxutas e as consoantes valorizadas.” (BECKER, 2008: 98)

³⁸ Citamos aqui alguns exemplos do que entendemos nesta pesquisa por voz-ruído, em diferentes correntes estéticas: Norah Jones, Fernanda Takai, Sting, Kim Carnes, Martinália, Cássia Eller, Rod Stewart, Joe Cocker, Bonnie Tyler, Arlindo Cruz, Louis Armstrong, e Janis Joplin, dentre tantas outras personalidades vocais. Consideradas por conta do ruído como padrão vocal do artista, ou por seu uso recorrente como recurso de expressividade.

2.2 A voz – ruído na canção popular brasileira

As qualidades vocais na canção popular brasileira, assim como nas vozes falada e cantada de maneira geral, podem ser estudadas e compreendidas através de sua produção - na construção do timbre através dos mecanismos corpóreos e suas correspondências acústicas e psicoacústicas – em relação às influências que a escuta e a linguagem exercem sobre a voz. A voz cantada se relaciona ainda com alguns perímetros na estrutura das composições que interpreta (tessitura melódica e divisão rítmica, por exemplo), no caso deste trabalho, nos cânones da canção popular nacional. Aqui, deparamo-nos com as particularidades estéticas da canção brasileira e o papel da voz na constituição das mesmas, bem como, com a expressividade na geração de sentido.

Segundo o pedagogo vocal Fernando José C. Duarte (1998) foi justamente em torno do “canto falado” que culturalmente instalou-se “certo modelo de canto na música popular brasileira (emissão, timbre e dicção)”. Apesar das influências legadas pelo *bel canto* na estética desta música, durante o período do Samba dos anos 1920-30 e a Época de Ouro, cantores como Mário Reis e Carmen Miranda trouxeram uma forma mais coloquial de cantar, ou seja, mais próxima da fala e sem tantos ornamentos. No período seguinte, também denominado pré-bossa-nova, alguns intérpretes buscavam aprimoramento na timbragem e no fraseado musical, trazendo certo glamour à voz, e expondo de certo modo a influência de características do estilo lírico. (MACHADO, 2007) Grande parte dos textos sobre o tema enfatiza que o movimento da bossa-nova trouxe a desconstrução completa da estética erudita no canto popular. A partir deste período, a voz nada tinha da antiga impositação ou ornamentação. De fato, as novas tecnologias em equipamentos de som e gravação colaboraram com o reconhecimento e surgimento de intérpretes que possuíam ou optavam por vozes mais intimistas.

Um modelo de canto que se aproxima da fala, as notas são cantadas como se fossem parte das entoações (contorno melódico) da fala. Do mesmo modo, as melodias configuram-se como expansões da entoação, do chá das sílabas. São justamente estas as características de grande parte da música popular brasileira, responsáveis por toda sua riqueza poética e expressiva. Há nela uma

peculiar integração, quase simbiótica, entre texto e melodia, entre palavra e som. (DUARTE, 1998:65)

Sobre esta *simbiose* entre fala e canto na canção popular brasileira, Tatit (2002) expõe o processo: é inerente a gestualidade oral do cancionista conduzir de forma simultânea a linearidade contínua da melodia (fluxo que se adapta às vogais) e a linearidade articulada do texto (atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade). O modo como são ponderadas estas tendências, revelam as estéticas da canção nacional. Para o autor, estes opostos são neutralizados pelo gesto oral do cancionista que as compatibiliza criando uma obra com os “mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana”, eliminando a fronteira entre falar e cantar.

A partir das observações sobre a influência da escuta na construção da voz (comentada no capítulo anterior), é possível compreendermos como o acervo de fonogramas da música popular brasileira pode ter funcionado como referência e influência para os seus intérpretes. A voz cantada na canção popular nacional, muito se tem observado, inicialmente consolidou suas estéticas através de uma escola informal, onde a maneira de cantar se transmitia para as gerações seguintes numa espécie de tradição oral. Diante da diversidade de vozes e estilos vocais que se consagraram na canção popular brasileira - pela conservação ou mudança de modelos estéticos construídos por meio da escuta -, é possível notarmos a influência que as transformações culturais exercem sobre a formação vocal. Nesta dinâmica de “imitação” e busca por uma originalidade interpretativa, muitos cantores populares desenvolveram seu ofício através de referências. (MACHADO, 2012)

Essa *genealogia da voz* é facilmente percebida por meio de estudos de relatos dos próprios cantores, que revelam em depoimentos recorrentes as vozes que foram referência para sua formação e mesmo aquelas que imitavam no início de suas carreiras. Por exemplo, é o caso de Elis Regina com Ângela Maria, de Gal Costa com relação à Dalva de Oliveira e a João Gilberto, de Marisa Monte com relação à Gal Costa, de Roberto Carlos com relação a João Gilberto e Orlando Silva, de Maria Bethânia com relação à Dalva de Oliveira, isto para ficar em alguns poucos e notórios exemplos. (MACHADO, 2012: 22)

Na discografia da canção popular brasileira uma variedade ilimitada de qualidades vocais pode ser ouvida. Tais sonoridades correspondem também à estética de cada gênero musical que se apresenta nos registros fonográficos da música nacional. Alterar o padrão de emissão vocal é um recurso interpretativo recorrente nas vozes dos intérpretes da canção brasileira. “A qualidade da voz no canto popular é extremamente variada, permitindo nuances de rouquidão, sopro, nasalidade, aspereza” dentre tantas outras. (PAPAROTTI; LEAL, 2011: 61) As sonoridades vocais foram e têm sido bastante exploradas pelos intérpretes da canção nacional, e influenciadas por diversos movimentos musicais.

Em detrimento às exigências que definiam o perfil do bom cantor no início dos registros fonográficos, superadas pelos novos artistas e tecnologias de gravação e reprodução, a voz que buscava a “limpeza”, a potência, e se apresentava com certo grau de padronização, quase livre de ruído, engendrou caminho para a diversidade das vozes, assumindo seu universo de sons. Assim, intérpretes com qualidades vocais como rouquidão e sopro também se consagraram com suas personalidades sonoras. A expressividade através da voz-ruído pode ser percebida em diversos períodos, gêneros e movimentos da canção popular brasileira.

Partindo de cantores que não costumam apresentar um padrão vocal ruidoso, as vozes-ruído parecem surgir enfatizando a mensagem letra-música. Nesse caso, um bom exemplo do ruído vocal sendo empregado como recurso interpretativo é a gravação da música *Negro Gato* de Getúlio Côrtes registrada no álbum *Marisa Monte* (1989), onde a cantora utiliza uma voz ruidosa em diversas configurações (aspereza, sopro, *drive*³⁹) a fim de transpor para a voz cantada o ronronar do felino e sua personalidade. A expressividade molda a sonoridade da voz em busca da coerência entre texto, música e canto. O disco *Falange Canibal* (2002) de Lenine traz a canção *Nem sol, nem lua, nem eu*, onde o cantor emite sons sopro em diversos trechos, e na maioria dos finais das frases. Lenine parece cantar de uma forma intimista, como quem conta “baixinho” os fatos. Em frases como “Hoje eu encontrei a lua” e “Hoje eu acordei o dia” a delicadeza da voz e sopro podem ser percebidas. Este exemplo evidencia a relação existente entre a intenção da

³⁹ O termo *Drive* faz referência a um recurso vocal que molda uma sonoridade “rasgada” da voz, um som distorcido, assim como o efeito utilizado em instrumentos musicais. Pode lembrar uma rouquidão e geralmente é associado à certa agressividade na expressividade, e também aos estilos do rock, blues e jazz. Esta sonoridade ruidosa pode ser produzida através dos mecanismos de vibração das pregas vestibulares, palato, epiglote, e outras estruturas da região glótica e trato vocal.

mensagem musical explícita através da psicodinâmica vocal que costuma representá-la. Em alguns inícios de frase também podemos notar ataques vocais crepitantes⁴⁰ compondo o gesto vocal.

Ao partir de intérpretes que tendem a apresentar o ruído como um padrão recorrente em suas vozes cantadas, por uma condição fisiológica ou por opção estética de configuração do aparelho fonador, a voz ruidosa parece se caracterizar como personalidade ou identidade vocal. Como exemplo, a rouquidão pode ser ouvida na voz do músico Guinga ao interpretar suas composições e de outros compositores. Um exemplo é a canção *Fox e trote* do disco *Cine Baronesa* (2001) onde a voz apresenta toda sua característica rouca e soprosa, com o ruído que traz a identidade do compositor/intérprete. Uma voz levemente ruidosa pode ser perceptível na interpretação da cantora Mônica Salmaso da canção *Menina, amanhã de manhã* registrada em seu álbum *Iaiá* (2004), a voz é acompanhada de uma leve soprosidade compondo o timbre da intérprete, com uma personalidade vocal marcante.

A cantora Rosa Passos também apresenta certa rouquidão ao cantar, notável em sua interpretação da música *Você vai ver* gravada no álbum *Amorosa* (2004). A voz apresenta soprosidade que oferece leveza e delicadeza ao canto. Em relação à bossa-nova, o compositor Tom Jobim, ao interpretar canções, também apresentava voz soprosa, um exemplo está no disco *Urubu* (1976) com a música *Lígia*. Nara Leão na gravação de *Derradeira Primavera* em seu álbum *Opinião de Nara* (1964) utilizou a voz soprosa em alguns trechos. É possível notarmos mais claramente quando ela canta a frase “a voz de um trovador” na palavra “voz”. O uso da voz-ruído neste “movimento” da canção nacional pode estar relacionado com as características estéticas deste período musical. Podemos especular: os intérpretes tinham a intenção de passar a impressão de intimidade e leveza em seu canto; o foco artístico tendeu a recair sobre a poesia e a música como um todo, e não tanto sobre a voz “grande” de um intérprete, permitindo que o próprio compositor se expressasse com sua qualidade ruidosa (se fosse o caso); ou talvez simplesmente desejassem romper com os padrões estéticos vigentes anteriormente.

⁴⁰ A voz crepitante está geralmente associada ao registro basal (*vocal fry*). Caracterizada por uma emissão grave, pequena intensidade, e ampla aperiodicidade de vibração das pregas vocais (aspectos do encurtamento e quantidade de massa vibratória).

Ainda podemos pensar em tantos outros intérpretes ou interpretações, como Elza Soares, Fátima Guedes, e Maria João, que tomo como mais um exemplo, demonstrando as possíveis relações entre qualidade e psicodinâmica vocal. Maria João é uma cantora portuguesa, com desenvolvida dinâmica na arte da timbragem vocal, e é também intérprete do cancioneiro popular brasileiro. Sua versão da canção *Beatriz* de Chico Buarque e Edu Lobo está gravada em seu álbum *Lobos, raposas e coiotes* de 1999, e possui videoclipe disponível na internet⁴¹. Neste fonograma é possível percebermos claramente a qualidade vocal soprosa sendo utilizada como recurso interpretativo, alternando com a voz não soprosa. Maria João parece manipular seu timbre de uma sonoridade a outra, buscando extremos na expressividade e dinâmica (intensidade sonora). Aqui, nota-se a voz transitando entre um dos *pares (continuum)* sugeridos por McCoy (plena/soprosa), ora tendendo a um extremo, ora ao outro, e ora em equilíbrio. Um dos trechos mais expressivos da ruptura entre um timbre e outro são as palavras “louça” e “éter” que estão próximas na disposição da letra, na primeira repetição da parte A da canção. A primeira palavra apresenta voz modal com projeção e timbre não soproso na sílaba inicial. Já a segunda palavra parece ser a mais ruidosa (soprosa) da *performance*. Outros timbres surgem da voz de Maria João nesta interpretação gerando certa novidade a cada frase cantada. Ainda em relação à qualidade vocal soprosa, a estrutura musical (duração das notas, tessitura, etc), e as escolhas de andamento, dinâmica, tonalidade, entre outras, parecem favorecer tal sonoridade, bem como esta parece corroborar com a sensação de “fragilidade” exposta pela letra da canção. As frases questionadoras são cantadas sobre um tipo de arranjo habitualmente caracterizado como intimista – com piano e orquestra emitindo poucas notas, na maior parte do tempo com pouca intensidade.

Como é possível notar, a voz-ruído está presente em intérpretes com diferentes estilos de canto da música nacional. Nesta linha da expressividade, certamente ouviremos momentos de ruído até mesmo em vozes mais “limpas”⁴² da canção nacional, por conta da dinâmica que envolve canto, música e poesia. O ruído

⁴¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KAaggWL7WuGo>. Acesso em: 20 dez. 2015. Se considerarmos esta *performance* em seu formato audiovisual, podemos então estudá-la a partir do ideário de Paul Zumthor em sua obra acerca da corporeidade do *performer*. Seria este um estudo complementar.

⁴² Não me refiro aqui a este termo de forma qualitativa, como quem pensa em um processo de assepsia, mas o utilizo por conta do vocabulário popular que circunda a pedagogia vocal.

na voz, em suas diversas formas sonoras, pode trazer ao intérprete maiores possibilidades de expressão de sua arte.

Neste estudo, trato da voz-ruído no contexto da mediatização por se tratar da forma como grande parte de nossa música popular é difundida, e por ser o meio através do qual podemos ouvir nossos cantores de forma particular.

Deve-se entender a *performance mediatizada* como uma modalidade em que ocorre uma defasagem no eixo espaço-tempo, em que o momento da interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção – ou esquizofonia (Schafer, 2001). A *performance* mediatizada tecnicamente, como as próprias palavras sugerem, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras. (VALENTE, 2004:3)

Considero, portanto, as características inerentes a esta condição de *performance*, influentes na vocalidade dos intérpretes que se fazem registrar sonoramente. Se traçarmos um paralelo entre a evolução dos meios tecnológicos de captação e reprodução sonora com a estética vocal ruidosa ao longo da história da canção popular nacional, logo notaremos algum aspecto de interdependência.

2.3 Do chiado ao *Hi-Fi*

Registrar e reproduzir o som da voz cantada através das gravações mecânicas representou uma mudança nos modos de escuta da canção popular desde o advento do fonógrafo, uma vez que neste processo incidem sobre a sonoridade as particularidades inerentes a uma voz mediatizada pela tecnologia. Neste âmbito, a voz que se origina no corpo do cantor, atravessa os circuitos, captadores, alto-falantes, e todo o aparato que a grava e reproduz, carregando em seu som estas transformações. Estas questões técnicas, físicas e acústicas podem ser relativizadas nos modos de escuta ao longo do percurso dos registros fonográficos, sendo que o ouvinte de cada época, “(se é que podemos generalizar e

falar de um único tipo de ouvinte, mesmo para locais e tempos delimitados) é construído juntamente com as tecnologias de inscrição.” (CASTANHEIRA, 2008) Exemplo deste fenômeno são os *tone tests*⁴³, uma campanha publicitária realizada no início do século XX com o intuito de introduzir o fonógrafo na experiência musical da população.

No início, as condições dos processos de gravação e reprodução dos registros fonográficos, além de apresentarem limitações para as frequências, intensidade e outras características do som, geravam ruído. A fim de acomodar a audição dos consumidores ao novo modo de ouvir música, a Edison Company elaborou uma estratégia para convencê-los quanto à semelhança entre uma voz executada ao vivo e a gravação desta mesma voz tocada em um fonógrafo: os *tone tests*. Considerando a aderência da população ao produto, é possível deduzirmos que o público possivelmente abstraía de algum modo o ruído em sua escuta, se concentrando no som que buscava identificar. Aqui se apresenta a propriedade dinâmica da audição, onde o sistema auditivo é capaz de gerar acomodações, abstrações e filtrações em relação aos estímulos recebidos. O compositor, pesquisador e professor na área de música e tecnologia Fernando Iazzetta comenta:

Não parece absurdo argumentar que as pessoas naquela época não tivessem ainda aprendido a lidar com os chiados e distorções gerados durante a reprodução sonora em um fonógrafo. Mesmo porque muitos dos chiados, não tendo relação direta com o material sonoro que estava sendo reproduzido, eram dissociados da música durante a escuta, a qual tendia a concentrar-se nos aspectos diretamente ligados à percepção do evento musical, como o contorno melódico ou o reconhecimento de timbres familiares. (IAZZETTA, 2009: 92)

Abstraído ou não da escuta, o fato é que o método e o suporte das gravações mecânicas sujeitavam o som ao ruído. Ao aspecto do ruído nos primeiros registros fonográficos é possível relacionarmos tanto a aceitação de ruído acústico, como de uma interferência. Wisnik (1999) ao combinar os conceitos de ruído sonoro e como

⁴³ Apresentações públicas em que um cantor dividia o palco com um fonógrafo, com o intuito de convencer o público da dificuldade de se distinguir entre uma execução vocal ao vivo, e esta mesma voz gravada e tocada em um fonógrafo. (IAZZETTA, 2009:91)

uma interferência na comunicação, comenta que o mesmo acaba tornando-se assim, mais relacional que natural.

Apesar dos limites impostos à voz pela gravação mecânica, (representando o predomínio de intérpretes com maior potência em termos de volume, capazes de sensibilizar a “maquinaria das gravadoras”), é este advento que permitiu o início de uma documentação das maneiras de cantar que se desenvolveriam ao passo do século XX. Esta música popular de transmissão oral, agora se dá também através da mediação tecnológica, e este processo de mediatização apresenta suas peculiaridades. A voz, ao longo da evolução das gravações fonográficas, passou por adaptações aos equipamentos e tecnologias. O cantor habituado aos estúdios faz uso do microfone, por exemplo, com consciência das características de captação e acústica, ele modela sua voz a partir das possibilidades que a tecnologia oferece. O musicólogo chileno Juan Pablo González (2000) afirma que a utilização do microfone como meio para amplificar e projetar a voz produziu importantes transformações na forma de cantar e na concepção estética do canto, buscando, o intérprete moderno, a construção de uma individualidade de estilo através do timbre, fraseado, pronúncia e manejo da distância e orientação do microfone. Tal pensamento é corroborado por Heloísa Valente:

Através da **vocalidade** do cantor, percebe-se toda a sua história de vida e da vida da arte que ele professa. Mais que isso, pode-se construir não apenas toda a história da tecnologia que lhe possibilitou a fixação em uma mídia (o disco), no tempo, como também todos os vínculos culturais que subjazem àquela poética que se materializa através da performance. (VALENTE, 2004:4)

De acordo com Heloísa Valente (2004), a *canção das mídias*⁴⁴ é “a canção que, senão nascida para ser gravada em disco e ser tocada no rádio, pelo menos passou por essa adaptação”, e complementa: “Aí se envolvem elementos como duração, sonoridade (trabalho do engenheiro de som), forma, entre outros”. Assim, o canto mediatizado pode gerar uma forma diversa de recepção em relação à audição presencial. Paul Zumthor considera estes dois tipos de *performance*:

⁴⁴ “A canção das mídias encontra-se dentro daquilo que Zumthor designa como *performance mediatizada tecnicamente*” (VALENTE, 2004)

Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte (...) Um outro se define quando falta um elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida) (...). (ZUMTHOR. 2000: 69)

O autor explica que no primeiro caso há maior aproximação entre o enunciador e o receptor, pois há o componente da corporeidade. Valente cita Zumthor ao abordar a *performance* mediatizada tecnicamente: “embora as características gerais da *performance* ao vivo sejam preservadas, perde-se a tatilidade, o peso, o volume” (VALENTE, 2004:3). De acordo com Zumthor, os meios eletrônicos auditivos exercem impacto sobre a vocalidade, pois não contam com a presença de quem traz a voz - *esquizofonia*⁴⁵. Desta forma, na canção mediatizada, a transmissão da expressividade do cantor se dá unicamente através do gesto vocal, uma vez que um dos elementos da comunicação é oculto, no caso o componente visual. A interpretação musical recai ainda mais sobre a voz. E esta voz se encontra sujeita aos processos de mediatização.

Os primeiros métodos e processos (técnica e tecnologia) de gravação que surgiram, e que foram utilizados para registrar música, eram mecânicos. O aparato e o procedimento consistiam de um cone metálico, por onde o som adentrava e fazia vibrar um diafragma ao final do cone. Uma agulha então produzia os sulcos correspondentes ao som em um cilindro de cera, e posteriormente nos discos de 78 RPM. Quando eram girados em sentido contrário no fonógrafo (percorrendo assim o sentido inverso), faziam o cone ou corneta amplificar o som do diafragma. Os registros eram limitados em termos de dinâmica e frequência, entre 168 a 2000 Hz. Este sistema de gravação mecânica impunha limites à voz, uma vez que para imprimir o som no suporte era necessário que este fosse de forte intensidade. Por este motivo, os cantores de estilo operístico predominavam com suas vozes potentes em volume.

⁴⁵ “(do grego *schizo* = partido e *phone* = voz, som) – Empreguei esse termo pela primeira vez em *A paisagem sonora*, referindo-me à separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser rerepresentados em outros tempos e lugares.” (SCHAFFER, 2011:364).

No Brasil, este estilo de canto é o legado do *bel canto* europeu, cuja técnica primava pela potência capaz de sobressair-se às orquestras que acompanhavam as *performances*. Dentre os intérpretes de grande sucesso deste período das gravações fonográficas estão os tenores Mário Pinheiro, Arthur de Castro, e o lendário Vicente Celestino (lembrado por sua voz potente e projetada - característica de cantores líricos - que se conservou ao passo das evoluções tecnológicas). Os detalhes e sutilezas vocais ficavam alheios a este tipo de registro, e o som produzido também era composto pelos chiados desta mecânica. As condições deste processo influenciavam, além da própria sonoridade, alguns aspectos da concepção estética da música popular brasileira, como a escolha da instrumentação de acordo com a situação de captação, a forma e duração da música de acordo com o suporte e formato no registro, e outros aspectos estruturais, além dos tipos de vozes. Quando não expunham apenas a potência operística em suas vozes, os cantores lançavam mão de outra forma pronunciada, a articulação exagerada das palavras, a fim de tornar o texto inteligível, como é exemplo o cantor Baiano. Machado (2012) explica que embora a passagem de um canto “operístico” para um canto coloquial tenha sido notada a partir das gravações elétricas, os cantores já apresentavam esta tendência em registros anteriores.

A musicóloga Martha Tupinambá Ulhôa, em seu estudo sobre o estilo vocal em gravações mecânicas no Brasil no início do século XX, argumenta que a necessidade de um som “limpo” e “estável” (adequado para a impressão na cera, para que a reprodução fosse nítida o bastante para tornar o produto comercialmente valorizado) passa a ser um padrão estético no Brasil por conta destas exigências técnicas, e não necessariamente por constatação de uma prática apreciada pela maioria da população. A autora comenta a deficiência no processo de gravação:

É senso comum considerar que o problema maior para a captação do som nas gravações mecânicas seja o volume sonoro. De fato, como o som é impresso por deslocamento de ar, quanto maior a densidade sonora melhor o resultado. Uma forma de aumentar a densidade sonora é produzir um vibrato estável. Mas isto não é tudo, pois além desta limitação há o âmbito de frequências registradas, que nas gravações mecânicas se encontram entre 168 e 2000 Hz. Isto implica que nem sempre os parciais do som possam ser impressos, comprometendo o registro do timbre das vozes e instrumentos. (ULHÔA, 2013:28)

Em 1927, é implantado no Brasil o sistema elétrico de gravação, e surgem os equipamentos de captação e amplificação, o microfone e o alto-falante. Estreante na voz de Francisco Alves (cantor que transitou pela estética e evolução dos processos de registro fonográfico), a nova tecnologia transformou a sonoridade na produção e recepção. O som sensibiliza o microfone e é transformado em sinal de corrente eletromagnética, amplificado no momento da gravação e reprodução. Sobre o assunto, o pesquisador Marcos Cardoso e o musicólogo Carlos Palombini comentam:

A maior definição do timbre dos instrumentos e o reforço dos graves geram proximidade, uma relação mais intimista com o som. As articulações tornam-se mais definidas, bem como o ataque nos diversos instrumentos causando uma definição mais autêntica dos timbres. (...) A técnica impostada do *bel canto* italiano, muito utilizada por cantores como Vicente Celestino e Araci Cortes, torna-se desnecessária. E o cantor Mario Reis, já iniciado na escola de cantores falantes como Eduardo das Neves, Baiano e, principalmente, Fernando, inicia o canto falado um ano após a primeira gravação elétrica. Trata-se de uma maneira nova de interpretar, baseando-se na fala cotidiana e num fraseado que torna mais amigável a relação entre letra e música, fundando o canto brasileiro (Giron, 2001). (...) Assim, a partir do microfone elétrico, verificamos (...) a instituição significativa de uma sonoridade comum à música popular permeada pela standardização dos estilos dos arranjos com mais instrumentos (i.e. cordas e percussão) e pelo novo paradigma do canto popular brasileiro, processo também facilitado pela ascensão do rádio. (PALOMBINI; CARDOSO, 2006)

Os cantores, ao passo em que puderam desenvolver novas maneiras de cantar, também se submeteram às adaptações necessárias de suas vozes aos novos mecanismos. É possível percebermos estas transformações nas vozes dos intérpretes que vivenciaram ambos os períodos. Exemplo peculiar é uma passagem desta história contando que Vicente Celestino precisou “dar as costas” ao microfone, como uma maneira de registra sua voz sem “estourar” a captação do som e sem abrir mão de seu estilo vocal. A qualidade sonora, mais apurada na captação de detalhes da voz, permitiu que cantores com vozes “menores⁴⁶” também conquistassem seu espaço na música mediatizada. A sensibilidade às dinâmicas e

⁴⁶ Novamente, aqui este termo não faz referência a um juízo qualitativo, mas sim ao vocabulário popular utilizado para se referir a vozes de menor potência (sonora).

frequências foi privilegiada, agora abrangendo sons suaves e frequências entre 100 e 5000 Hz.

Na década de 1950 é a vez da alta-fidelidade preencher o cenário das evoluções tecnológicas. Em 1958 estreia no Brasil o sistema de equipamentos *Hi-Fi* (*High-Fidelity*), e a estereofonia. A conotação da alta-fidelidade do som gravado se relaciona aqui com o ideário da reprodução fiel de um som original, e segundo Schafer (2001), representa uma razão sinal/ruído favorável, onde os sons podem ser ouvidos claramente. No entanto, na bibliografia acerca do tema, podemos encontrar o termo relativizado nos contextos sociais e culturais. Iazzetta explica que a construção de tal conceito está ligada ao “estabelecimento de relações sociais entre pessoas, tecnologias e instituições musicais”, apesar de remeter ao “desenvolvimento qualitativo de aparelhos de gravação e de reprodução sonora”. (IAZZETTA, 2009: 114) A *High-Fidelity* estaria, portanto, também conectada às estratégias de mercado, num contexto de fetichismo tecnológico. De acordo com o pesquisador Rodrigo Vicente, que desenvolveu tese sobre a música popular brasileira na década de 1950:

No campo da música popular, em específico, a novidade, ou melhor, o *signo* de modernidade em evidência era um termo que estava ligado a um conjunto de inovações técnicas introduzidas no âmbito da produção de discos: o *Hi-Fi*, uma abreviação de *High Fidelity* – ou Alta Fidelidade. Desenvolvida num primeiro momento em meados da década de 1930 pela empresa alemã Ampex, que introduziu a gravação em fita magnética, e aperfeiçoada nos Estados Unidos por técnicos da gravadora Columbia após a Segunda Guerra, essa tecnologia trouxe avanços significativos no que diz respeito ao formato, processo de produção e qualidade sonora dos discos. É o início da era dos *long-playings* (LPs) de dez (e doze) polegadas e 33 rpm, fabricados com o “inquebrável” vinil - cloreto polivinílico ou, simplesmente, PVC. (...) Além disso, a redução da rotação e a introdução do microssulco (*microgroove*) foram determinantes para a maior limpidez sonora das músicas gravadas em discos de vinil, cuja reprodução dependia, a partir desse momento, de aparelhos igualmente modernos. (VICENTE, 2014:59)

Acrescenta Vicente (2014) que o conjunto de inovações técnicas reunidas sob o signo *Hi-Fi*, representou um novo estágio de treinamento do “sensório humano”,

assim como ocorrera com o sistema elétrico de gravação, e o aperfeiçoamento das transmissões e dos aparelhos de rádio.

Apurava-se a percepção de sutilezas antes ofuscadas tanto pelos registros resultantes de processos de gravação antigos, quanto pelos aparelhos reprodutores dos discos de 78 rpm. Em suma, ao mesmo tempo em que novas técnicas e suportes eram introduzidos, a sensibilidade auditiva do público também se transformava – novos modos de escuta estavam se formando. Embora alguns desses novos equipamentos e procedimentos de gravação tivessem chegado ao Brasil apenas em 1951, os *long-playings* já circulavam por aqui, ainda que de modo restrito, desde a década anterior, quando do aumento das importações de produtos norte-americanos. (VICENTE, 2014:60)

O aperfeiçoamento na captação e reprodução sonora, de fato, proporcionou à voz um ambiente de exploração e descoberta de vocalidades, que acompanhavam os movimentos ideológicos e culturais. Através da audição de gravações da música popular brasileira podemos notar o registro de sutilezas e detalhes das vozes, não mais limitadas em termos qualitativos pela tecnologia. Qualquer voz pode ser registrada, “grande” ou “pequena”, desde uma potência operística até o mais *piano* sussurro. Movimentos como a Bossa-Nova, a Tropicália e a Vanguarda Paulista, trouxeram experiências com timbre vocal, como a soproidade e a estridência, por exemplo, gerando formas de recepção, significação e escuta. Sobre as transformações na escuta para os novos sons de modo geral, o musicólogo francês François Delalande comenta:

Captar os sons e reproduzi-los, sobre instalações que, a partir dos anos 1950, com o disco em microssulcos e a *alta-fidelidade* tornam-se, de fato, bastante fiéis teve, como consequência, a criação de uma *escuta* contemporânea, particularmente sensível àquilo que se denomina hoje *som*, num contexto particular. (...) O *som* é uma extensão do conceito de timbre aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente (Delalande, 2001). É inquietante constatar como a busca de um *som* marcou a produção musical, de todos os gêneros indistintamente, a partir do momento em que os meios técnicos permitiram sua captação. (DELALANDE, 2007)

Passou-se de ocasiões de abstração de uma natureza de ruído em um sentido – chiados advindos da qualidade das gravações no início do século XX –, da rejeição deste, como um som indesejado, uma interferência na escuta; para prováveis situações de desejo da presença de ruídos, de outra natureza, na escuta em outro sentido, por exemplo, como possível símbolo de fidelidade sonora às qualidades vocais ruidosas, às possíveis manifestações e experiências sonoras cotidianas da comunicação, linguagem, voz, corpo e vida. De certa forma, de um ruído a outro, a qualidade dos primeiros processos de gravação e reprodução sonora submetiam a voz à um ruído informacional que sublimava possíveis ruídos sonoros advindos das vozes, e que se tornariam de algum modo almejados na escuta de períodos posteriores.

A década de 1950 no Brasil, comportando transformações nas tecnologias de captação e reprodução sonora, na escuta, e também sociais e culturais (por conta dos acontecimentos e relações políticas que se estabeleceram com outros países), reflete na sua produção musical estas influências. Considerada - na bibliografia que versa sobre a canção popular nacional – um período de transição na música brasileira, nela convivem estéticas tradicionais de períodos anteriores e embrionárias de movimentos musicais que se seguiriam após. Pode ser percebida como representante de notáveis estéticas vocais, dentre elas a voz-ruído, perceptível em intérpretes como Maysa, por exemplo. Estas vozes-ruído apresentam profunda relação tanto com elementos estruturais da canção deste período, como com o momento tecnológico, estético e social do mesmo – um ambiente favorável, portanto, ao desenvolvimento da estética vocal mais ruidosa, uma faísca desta sonoridade na canção popular brasileira, momento em que equilibra certos paradigmas de estilos anteriores e se espelha para movimentos posteriores, como a Bossa Nova.

3. Cantando o lamento

3.1 O samba-canção na década de 1950

Os anos compreendidos entre a metade da década de 1940 e o final da década de 1950, para a música popular brasileira, frequentemente são considerados um momento de transição entre a prestigiada Época de Ouro⁴⁷ e a renovadora Bossa Nova⁴⁸. O historiador Marcos Napolitano (2010), que dedicou vários estudos à música popular brasileira, comenta que a década de 1950 costuma ser qualificada como um período de “perda de referenciais em relação ao passado idealizado (a década de 1930)” pelos críticos mais tradicionalistas, e “vista sob o signo do mau gosto e do arcaísmo musicais”, pelas “correntes de opinião modernas, que se afirmam após a explosão da bossa nova”. O crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão chega a considerá-la uma fase de decadência da música popular brasileira comercial, por conta das influências internacionais econômicas e culturais na produção musical. (TINHORÃO, 2010: 325) Este autor apresenta seus argumentos de forma documental em sua obra.

A música popular do Rio de Janeiro seguia normalmente sua linha de evolução quando, em 1946, uma série de influências ligadas às transformações econômico-sociais provocadas pela Segunda Guerra Mundial vieram transformar completamente a sua fisionomia. A necessidade de intercâmbio intenso com os Estados Unidos traduzida pela chamada *Política de Boa Vizinhança* levou as elites brasileiras a uma extraordinária identificação com os interesses e costumes norte-americanos. (...) No campo econômico, o excedente de lucro obtido com a venda de produtos agrícolas e de matérias-primas, não podendo ser reinvertido no mercado interno pela quase ausência de

⁴⁷ A Época de ouro foi o período da música brasileira compreendido entre 1929 e 1945, onde figuraram grandes compositores e intérpretes. Período marcado pela chegada do rádio e da gravação eletromagnética do som ao Brasil. (SEVERIANO; MELLO, 2006: 241) O adjetivo “prestigiada” aqui empregado simboliza a ênfase dada pela bibliografia acerca do tema aos artistas e acontecimentos deste período.

⁴⁸ Bossa Nova é o nome dado ao estilo musical que se desenvolveu principalmente a partir de 1958, caracterizado pela abordagem de ritmo e harmonia inusitados para a época. (NAVES, 2004: 9) O adjetivo “renovadora” aqui empregado simboliza a ênfase dada pela bibliografia acerca do tema aos artistas e acontecimentos deste período.

indústrias, seria empregado no setor imobiliário, provocando a corrida que modificaria em poucos anos a fisionomia das principais cidades brasileiras e, no Rio de Janeiro, dissolveria pela derrubada em massa das casas humildes os núcleos responsáveis pelo tipo de música popular conhecida. (TINHORÃO, 1997: 59)

O autor fundamenta suas constatações mencionando que:

(...) os Estados Unidos interessados em provar as excelências do *American way of life*, forneciam amplo material através da propaganda de guerra (revista *Em Guarda*), cultural (tabloide *Pensamento da América* encartado pelo jornal *A Manhã*, e cursos de língua inglesa), de diversão (filmes de Hollywood e histórias em quadrinhos) e musical, aqui através do duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro impondo o estilo *cool* de seus cantores sussurrantes. (TINHORÃO, 1997:60)

Tal período transitório representou a preparação e acomodação de algumas características estéticas que se desenvolveriam nas décadas seguintes na música popular brasileira. É neste momento também que se desenvolve o baião. De origem nordestina, esta música alcançou sucesso e notoriedade com o florescimento de artistas que se consagraram na história da música nacional. O pesquisador Ricardo Cravo Albin considera que este gênero surgiu como que para “saudar o final da guerra” e “sustentar os ritmos e as origens brasileiras” em meio à “avalanche de músicas importadas” trazidas pela guerra. (ALBIN, 2003:142) Dividindo o cenário com o baião, - e também com outros gêneros que mantiveram certa produção, como o samba, o choro e o samba carnavalesco - o samba-canção se configurou como gênero interpretado pela maioria dos artistas pertencentes à geração pós-Época de Ouro. O historiador Jairo Severiano destaca a importância dos feitos que marcaram o período: “o revigoramento da música nordestina, concretizado com o estrondoso sucesso do baião, e o crescimento do samba-canção, que assumiu a hegemonia da música romântica”. (SEVERIANO, 2009: 273)

O samba-canção é um gênero musical desenvolvido entre os músicos profissionais que tocavam nos teatros de revista do Rio de Janeiro no final da década de 1920 e início da década de 1930. Também chamado de samba de meio

de ano (por conta do contraponto com os sambas lançados para época carnavalesca), esta variação do samba é caracterizada pelo andamento lento, melodias mais elaboradas e letras românticas, tratando do amor, da desilusão e solidão (DOURADO, 2004). Apesar da grande quantidade de sucessos compostos sob esta estética, – abordada por intérpretes e compositores renomados da época – em número, foram poucas as canções lançadas a cada ano, competindo com as canções amorosas em ritmo de valsa. A popularidade do samba-canção viria na metade dos anos 1940, reinando até o final da década de 1950 no âmbito da música romântica. De acordo com Jairo Severiano (2009), esta hegemonia do samba-canção foi prenunciada por três composições notáveis: “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro), “Marina” (Dorival Caymmi) e “Segredo” (Herivelto Martins e Marino Pinto).

O momento histórico em que o Brasil se encontrava nesta época de transição entre as décadas de 1940 e 1950 influenciou a ascensão do gênero samba-canção e seus estilos derivados. Também intitulado de pós-guerra, o período traz os resquícios da situação econômica, política e cultural instaurada em consequência da Segunda Guerra Mundial. A sugerida política de aproximação com os demais países americanos, criada pelo governo dos Estados Unidos com vistas ao conflito (países do mesmo lado, contra a Alemanha e seus aliados), contou com a participação da indústria cultural do país, destacando-se o cinema e as gravadoras de discos, informa o pesquisador Sérgio Cabral (1996: 85).

Em troca da presença de personagens, músicas e paisagens brasileiras nos filmes norte-americanos, de acordo com o espírito da política da boa vizinhança, o Brasil não ofereceu qualquer restrição à entrada dos filmes e das músicas dos Estados Unidos. Os ídolos de Hollywood eram tão ídolos lá quanto aqui. E a música norte-americana, que passou a ocupar grande parte das programações das nossas emissoras de rádio e que aqui chegava em quantidades imensas, tanto em discos quanto através do cinema (...), começou a influenciar muito os cantores e os compositores brasileiros. O governo dos Estados Unidos adotou a exportação de sua música e do seu cinema como uma das estratégias para divulgação dos seus produtos e do próprio país. (CABRAL, 1996: 92)

Conforme anteriormente citado, Tinhorão também aponta para as consequências das influências internacionais na música nacional neste período, e em relação ao estilo de canto comenta:

(...) Não é de se admirar que a necessidade de adaptar o estilo norte-americano à música popular brasileira tenha sido obra de um cantor recém chegado dos Estados Unidos, e que o gênero escolhido fosse o samba-canção, que já constituía um produto híbrido de ritmos nacionais. (...) Compositores (...) começaram a produzir sambas à base de orquestrações americanizadas, em que Dick Farney – e logo seu imitador Lúcio Alves – entrava com seu sussurro sobre os acordes jazzísticos do piano. (TINHORÃO, 1997: 61-62)

Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva), pianista e cantor carioca, foi um exemplo de intérprete conhecido pela habilidade de cantar em inglês as músicas norte-americanas. O cantor foi escolhido pelos compositores de “Copacabana” para gravá-la em seu primeiro registro, pois a canção se assemelhava as baladas cantadas por Bing Crosby e Frank Sinatra, assim como o estilo do cantor. Configurou-se, portanto, uma estética interpretativa do samba-canção, da qual também foi expoente o cantor Lúcio Alves. Compositores igualmente se dispuseram a produzir canções nesta linha que sugeriu chamar-se sambalada⁴⁹. (CABRAL, 1996:94)

Diz-se que o samba-canção aboliu-se, originando uma outra vertente de si, o híbrido sambolero⁵⁰. A segunda metade da década de 1940 é notada pela grande difusão de ritmos latino-americanos, dentre estes, o bolero. Tal gênero alcançou grande popularidade neste período, ocupando uma parte significativa da programação radiofônica nas vozes de Gregorio Barrios e Lucho Gatica em meio a outros. Jairo Severiano (2009) explica que o sucesso do filme “Santa: o destino de uma pecadora”, e do bolero canção-tema “Santa” de Agustín Lara (um dos mais notáveis compositores do ritmo) no Brasil motivou a abertura do segmento ao

⁴⁹ De acordo com Dourado (2004) em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, o sambalada seria o gênero híbrido brasileiro dos anos 1950, a meio caminho entre o samba-canção e a balada.

⁵⁰ Uma tentativa de aproximação com o bolero, que na época dominava os salões de dança do Rio de Janeiro e de São Paulo. (DOURADO: 2004)

cinema mexicano⁵¹. Ao passo da chegada dos filmes, vieram os boleros, se configurando como preferência no gosto dos brasileiros.

Da mesma forma que a música norte-americana influenciou alguns intérpretes, levando-os até a especializar-se no idioma cantado, o bolero também o fez. Em decorrência, o samba-canção nacional, por se configurar como o gênero mais próximo do bolero, desfrutou de grande prestígio, através da paixão do público pela música “abolerada”.

De fato, sob o influxo da forte penetração da música latina (boleros, tangos) e norte-americana (*fox-blue*), do final dos 40 ao final dos 50, boa parte do que se chama samba-canção deriva em samboleros e sambaladas. Porém já nos anos 50, correlatamente ao declínio da música de carnaval, uma nova direção se constrói, no chamado samba de fossa, “música de boate”, que constituirá o samba-canção *moderno*, onde se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova. (MATOS, 2013:130)

O pesquisador Samuel Araújo (1999) descreve alguns aspectos da produção e concepção do bolero e do samba-canção que podem ter propiciado a fusão destes gêneros – práticas, segundo o autor, quase indistinguíveis textual, musical e socialmente – na década de 1940: o conteúdo dos textos, lidando tipicamente com impasses amorosos, raiva, privação e humilhação, mas também com mobilidade social de maneiras ambíguas; o fato de ambos serem populares como gêneros de dança de salão de tempos médio a lento e métrica dupla; o prestígio de ambos numa época que a dança de salão era uma prática difundida no Brasil (e certamente em outras partes do mundo), desfazendo limites mais rígidos de classe e/ou étnicos; e os tipos de instrumentação em comum, usando ou configurações orquestrais ou um pequeno conjunto de violões, requinto (bolero mexicano) ou cavaquinho (samba-canção) e percussão leve.

⁵¹ Um dos fatores que contribuiu para a época de ouro do cinema mexicano foi o alinhamento do país com os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Os Americanos ajudaram o México a incentivar a indústria de cinema com empréstimos e investimento direto. O Banco Nacional Cinematográfico mexicano controlava as distribuidoras dos filmes. A PELMEZ-Películas Mexicanas era responsável pela distribuição na América Latina. No Brasil haviam algumas salas de cinema que recebiam esta produção, como o Cinema Azteca na rua do Catete 228. Era destinada apenas à filmes mexicanos. Entre 1945 e 1960 o Rio de Janeiro exibiu uma enorme quantidade de filmes mexicanos, dos mais variados gêneros.

O jornalista e biógrafo Ruy Castro, chama atenção para a gênese do samba-canção, conforme é descrita também na maioria das obras sobre este assunto. Seus comentários podem nos sugerir que, se na década de 1950 o samba-canção hibridou-se com o bolero, este não exerceu igual influência em sua origem:

(...) o samba-canção era a continuidade natural de uma tradição romântica da música brasileira que começara no século XIX – filho ou sobrinho das canções, modinhas, valsas, serestas, dos foxes e marchas-rancho (...) Mas, para que houvesse o samba-canção, era preciso que houvesse o samba. E este só se estratificou na segunda metade dos anos 1920, quando Ismael Silva e seus amigos do bairro Estácio apresentaram a primeira leva de composições do gênero (...), que sepultou os maxixes da praça Onze. E, assim como já havia o choro-canção, o tango-canção e a valsa-canção, o surgimento do samba-canção era inevitável. (CASTRO, 2015: 71)

O autor argumenta:

O fato é que, desde que o samba é samba, fizeram-se sambas-canção, o público é que não sabia que se chamavam assim. Ary e Noel foram apenas alguns dos que prepararam o terreno para que, nos anos 40, surgissem compositores que, em breve, seriam especialistas do samba-canção (...). É preciso notar que, enquanto esses sambas-canção estavam sendo compostos, gravados e ouvidos por uma enorme população, mal se falava em bolero no Brasil – e o gênero nem era tão conhecido fora dos cabarés de Havana e da Cidade do México. Donde a apressada teoria, sempre repetida, de que o samba-canção é o bolero brasileiro nunca se justificou. Como o nome diz, ele é um samba em forma de canção – suave, moderada. É irmão de todas as canções românticas do mundo, como as canções francesas (...), os foxes-canção americanos (...), e por que não?, os boleros mexicanos (...). A prova disso é que muitos desses boleros, foxes e canções francesas faziam parte do repertório dos pianistas das boates cariocas – em ritmo de samba-canção. (CASTRO, 2015:72-73)

De fato, a dinâmica das influências culturais internacionais sobre a música popular brasileira no período em questão nem sempre extrai opiniões confluentes dos autores que se dispuseram a comentá-la. Os valores benéficos ou maléficos desta simbiose, bem como o grau de responsabilidade destas influências sobre as

transformações da música nacional, parecem se exaltar dependendo do prisma de cada crítico ou historiador.

Samba-canção, sambalada, sambolero ou samba de fossa. O momento musical era tomado pela “canção-de-fossa”, pelo drama amoroso e pela “dor de cotovelo”. Diversos autores descrevem o teor da maioria das letras e do estilo em geral como um período de grande melancolia da canção romântica nacional. “As letras (...) narravam os mais pungentes desenganos de amor. Sofria-se muito nas letras de grande parte da música popular brasileira daquela época”. (CABRAL, 1996: 97) “Impregnados de características trágico-românticas, sempre cantando amores infelizes” (em referência à vertente tradicional do gênero). (SEVERIANO, 2009: 292) “Sambas-canções dramáticos (...), as letras desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas”. (NAVES, 2004:12) Em relação ao gênero musical e às apresentações que ocorriam nos *night clubs* das “noites intelectuais” de Copacabana na época, Albin argumenta:

Não que tivessem inventado a melancolia na MPB – isso os sambistas da década de 1930 e 1940 já haviam fixado para sempre. Mas havia um certo sentido de inelutável e, ao mesmo tempo, de sedutora decadência ou desencanto, como se o amor tivesse como desfecho sempre a desilusão – algo que abrangia não apenas a música, mas a vida de muitos de seus intérpretes e compositores. E aqueles poetas da noite estavam ali, como que almas perdidas, buscando algo que no íntimo sabiam que nunca iriam alcançar. (...) Essas características literárias se aproximavam – de algum modo – das propostas poéticas europeias do pós-guerra, sobretudo aquelas envolvidas pela filosofia existencialista, de certo desencanto com o mundo, sob o peso dos horrores da Guerra, misturadas com a temática dos boleros e dos cabarés latino-americanos, com seus corações despedaçados, e cujas origens literárias remotas estão no tango argentino lacrimogêneo e quase sempre trágico. (ALBIN, 2003: 153 -154)

Outra característica que corroborou com este ambiente passional do samba-canção foram os acompanhamentos orquestrais. De acordo com a antropóloga e pesquisadora da música Santuza Naves (2004:10), os arranjos contendo sopros e

cordas passaram a substituir os regionais⁵² (com instrumentação mais limitada) desde os anos 1930, possibilitando uma dramatização nos arranjos em consonância com o tema das canções e a expressividade dos intérpretes. Neste sentido, Albin (2003:153) argumenta que estes atributos orquestrais e melódico-harmônicos do samba-canção dos anos 1950 são muito mais latino-americanos do que norte-americanos, como descendendo da *tristeza-senhora* dos sambas lentos e de canções dos anos 1930 e 1940. Já Tinhorão é enfático sobre a influência da cultura norte-americana no período pós-guerra:

Então, o que aconteceu foi o advento da era dos orquestradores, isto é, a dos músicos semieruditos a serviço das fábricas gravadoras (...). De uma hora para outra, por influência desses orquestradores a serviço do comércio, o samba chamado de meio de ano (...) sairia do amolecimento do samba-bolero de 1945, mas para ganhar uma vivacidade não mais assentada sobre a variedade e a malícia de ritmo dos instrumentos de percussão, e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações numa polifonia transplantada do jazz. (TINHORÃO, 1997:53)

Sobre a relação entre as letras e a construção melódica e rítmica do samba-canção da década de 1950, Luiz Tatit e Paulo da Costa S. F. Oliveira trazem considerações que ajudam a compreender o sentido entre esta simbiose. Os sambas passionais se configuram através de um percurso melódico que almeja o máximo de tensão, originada quando a voz resvala entre um som grave e outro bem agudo, sustentando-se, na maioria das vezes, neste último. O samba-canção impõe-se pela melodia, numa espécie de suavização do firmamento rítmico do samba.

Essa brusca mudança de registro constitui um dos procedimentos clássicos para despertar uma reação passional no ouvinte. Há nele uma intenção definida, uma força aplicada, um esforço. A melodia desse tipo de música geralmente percorre verticalmente a escala musical, mudando de oitavas, utilizando-se de grandes saltos intervalares – subidas e descidas bruscas do grave para o agudo e vice-versa – se deslocando das notas mais graves às mais agudas.

⁵² O conjunto regional é geralmente formado por um ou mais instrumentos com função melódica, como flauta e bandolim; cavaquinho, com importante papel rítmico e podendo também assumir parte da harmonia; um ou mais violões, formando a base harmônica do conjunto; e o pandeiro atuando na marcação do ritmo base.

As construções melódicas vão buscar o máximo contraste entre tensão e repouso. Isso gera a impressão de que o próprio caminho da melodia já traz um esforço, um sofrimento em sua realização. (OLIVEIRA, 2008:239)

O andamento mais lento gera um prolongamento das vogais, e este “percurso melódico” se apresenta em primeiro plano. A duração mais alongada das notas suscita a percepção de uma melodia sempre em trânsito, buscando as notas restantes para se completar. “Uma série de momentos sucessivos, articulados linearmente e unificados por uma tensão interna que puxa cada nota em direção a seguinte – até que se atinja o repouso no fim da própria canção.” (OLIVEIRA, 2008: 240) Soma-se ainda o fato da maioria das letras apresentarem uma história na voz de um narrador que conta e relembra sua passagem de desilusão amorosa, reiterando esta qualidade da música lenta de sentimento de falta, de busca pela conjunção entre o sujeito e seu objeto de desejo. Decorrente das lembranças nasce a melancolia, o rancor, a saudade e a vingança entre outros sentimentos que interceptam os relacionamentos amorosos, tema da maioria das canções compostas sob a estética em questão.

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão da emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2002:23)

Socialmente, esta manifestação do amor representava um sujeito consistente em suas condutas morais, uma vez que este sentimento sublima aparta-o dos instintos vis e sustenta a instituição do lar. “Para os amantes da fossa, sofrimento não era sinônimo de insatisfação, assim como satisfação não era sinônimo de prazer”. Assim, “à infelicidade aumentava o teor de uma satisfação amorosa que nada tinha a ver com os prazeres sensoriais, mas com a realização de objetivos”. (OLIVEIRA, 2008: 247)

Complementando a estética do samba-canção das décadas de 1940 e 50 está a voz dos intérpretes desta música. As descrições qualitativas encontradas na bibliografia consultada para esta pesquisa se relacionam com parâmetros e perspectivas que tomam como referência modelos de canto desenvolvidos anteriormente ao período e a partir da bossa-nova. “Os cantores (...) obedeciam ao estilo operístico, soltando a voz ao máximo e exibindo-a com floreios os mais variados”. Desta forma, “fazia parte dessa estética excessiva a *performance* dos cantores e a interpretação, em termos tanto vocais quanto instrumentais” (NAVES, 2004:11). Oliveira descreve esta emissão também como operística, impostada com volume, quase sempre acrescida da dramaticidade do *vibrato*, com grandes expansões vocálicas dos agudos. Este estilo se manifesta através da herança deixada pelo *bel canto* no canto popular.

De acordo com Marcos Napolitano, a música popular na América inicialmente incorporou as formas e valores europeus, e conseqüentemente, o *bel canto*. Porém, com a diversidade étnica que havia neste continente, novas formas musicais surgiram da intersecção de culturas, bem como as características do estilo lírico foram se esvaindo aos poucos do canto popular brasileiro. (NAPOLITANO, 2005)

A este respeito, Regina Machado esclarece alguns aspectos sobre as vozes da década de 1950, sobre os quais, talvez, uma análise mais reduitiva possa incorrer em generalizações. A autora demonstra que desde o início dos registros fonográficos da canção popular nacional (acervo que pode funcionar como uma espécie de documentação e legado) duas tendências estéticas de canto podem ser observadas: a vinculada à cultura branca das elites (*bel canto*), e a derivada da maneira de falar do povo miscigenado que aqui se estabelecia. Assim, estas duas estéticas se fizeram presentes no modo de cantar dos intérpretes, com notado predomínio do canto coloquial (mais próximo da fala) sobre o canto operístico na voz de alguns cantores desde o período antecessor às gravações elétricas. Entre as qualidades do canto que se apresentaram no samba-canção entre a metade da década de 1940 e a década de 1950, pode-se notar o rebaixamento das tessituras (deixando a voz mais próxima da fala), enfatizando a dramaticidade em detrimento da potência da emissão, correspondendo sonoramente com o conteúdo musical e literário; e a utilização marcante do *vibrato* e os prolongamentos das frases como força expressiva. (MACHADO, 2012) Nota-se, portanto, a presença das duas

estéticas coexistentes nas vozes dos cantores do samba-canção dos anos 1950, alguns mais propensos à potência e expressividade líricas, e outros apoiados sobre um canto entoativo, mais próximo da dinâmica da fala. É importante também considerarmos o papel que os avanços na tecnologia de captação e reprodução sonora desempenharam neste canto mais *sotto voce*, como descrito no capítulo anterior.

Aqui, é possível observarmos uma relação com as considerações de Severiano e Mello (2006) sobre o período entre 1946 e 1957, acerca deste entrelugar da música popular brasileira: “Nele convivem veteranos da época de ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova”. (SEVERIANO, MELLO, 2006: 241) Assim, o samba-canção se dividiu em duas vertentes: a tradicional e a moderna.

A tradicional era musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro e tinha como expoente os veteranos compositores Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins. A moderna era essencialmente renovadora, propunha novos rumos não apenas para o samba canção, mas também para a própria música brasileira, e tinha como figuras emblemáticas os então jovens cantores Dick Farney e Lúcio Alves. Enquanto parte considerável da primeira derivou de formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa nova. (SEVERIANO, 2009: 291)

Na linha tradicional se destacaram os intérpretes Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Jamelão, Cauby Peixoto, Isaura Garcia e Elizeth Cardoso dentre outros. Na vertente moderna, Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran, Tito Madi, Maysa e Sylvia Telles, dentre outros. Através dos registros fonográficos, é possível notarmos diferenças na emissão vocal de cada estética e seus cantores, cada um com suas peculiaridades e atributos que lhe renderam o sucesso, vozes registradas sob múltiplos adjetivos na bibliografia acerca da canção nacional. De acordo com Machado (2012), as tendências vocais anteriormente citadas se mostram aqui, por exemplo, nas vozes de Cauby Peixoto, Ângela Maria e Elizeth Cardoso, que mantêm a tradição de um canto no qual o “atributo musical das vozes é explorado ao máximo na construção de uma

expressão dramática”; enquanto Dolores Duran, Nora Ney e Dick Farney, por exemplo, fazem uso de um canto mais articulado com a dinâmica da fala. “É importante observarmos que esse tipo de abordagem vocal que revela um componente de intimidade não era comum até então, mesmo nas canções cujo conteúdo poético predominante era a perda amorosa”. (MACHADO, 2012:24) Com este recurso, o intérprete aproximava seu ouvinte da história que narrava de forma diferente. Podemos, portanto, observar dois modos de expressão sonora dos “males da alma” no samba-canção, numa voz que se projeta com potência e dramaticidade “botando a boca no trombone”, e numa voz que confidencia de forma coloquial e intimista seus pesares. Estas vozes do samba-canção dos anos 1950 podem ser apreciadas nas clássicas composições do período como “Nervos de Aço” e “Vingança” de Lupicínio Rodrigues, “Alguém como tu” de José Abreu e Jair Amorim, “Risque” de Ary Barroso, “Castigo” e “A noite do meu bem” de Dolores Duran em meio a centenas de canções gravadas no período.

A década de 1950 “foi um período marcado pela encruzilhada de projetos estético-ideológicos muito ricos” (NAPOLITANO, 2010:68). Em relação à música popular brasileira, e neste trabalho especificamente ao gênero samba-canção, um estudo aprofundado pode revelar nuances de uma estética que trouxe para o canto popular um momento de aprimoramento técnico e interpretativo, tal qual em outros períodos.

3.2 *Divas*

Rainhas do rádio, musas das noites boemias cariocas e paulistas, ou divas dos LPs, as intérpretes do samba-canção que brilharam na década de 1950 expuseram qualidade e força da voz feminina na canção nacional, através de distintas personalidades vocais. A expressividade, contando com os gestos vocais, de tais cantoras parece entrelaçar-se com suas vivências pessoais e culminarem nas sonoridades memoráveis de sua arte. Dentre os nomes deste cenário musical, que cantaram o lamento e as experiências amorosas, estão Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran, Maysa, Nora Ney, Dóris Monteiro, Elizeth Cardoso, Isaura Garcia, Linda e Dircinha Batista. Uma vez delineadas as duas vertentes do

samba-canção deste período pós Época de Ouro (a tendência tradicional, como que um perpétuo, inspirada nos modelos das décadas de 1930 e 1940; e a tendência moderna, embrionária da estética bossa-novista), quatro personalidades se firmam como expoentes de tais rumos: Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa.

Cantora veterana, Dalva é de fato uma intérprete vinda da Época de Ouro da música nacional que teve fase de grande sucesso no período seguinte, cantando dentre outros estilos, o samba-canção. Iniciou sua carreira na década de 1930, com atuações em diferentes espaços artísticos, em meio a estas, cantando em algumas rádios do país. Anteriormente à sua atuação solista, a rainha integrou o *Trio de Ouro* ao lado de Nilo Chagas e Herivelto Martins, seu então marido. No repertório do grupo os ritmos abrangiam a marcha, batuque, o samba e seus estilos derivados, com composições, dentre outras, do próprio Herivelto, que se tornaria ao lado de Lupicínio Rodrigues, expoente compositor de samba-canção da vertente tradicional. Seu primeiro LP foi com o grupo, lançado em 1937 pela *Victor*. Dalva traz em seu canto características estéticas dos cantares das décadas de 1930 e 1940, por conta de suas experiências artísticas e culturais no período. “Rainha da voz”, como é celebrada, Dalva de Oliveira foi também coroada Rainha do Rádio em 1952. Sua voz é considerada pela crítica, por outros artistas, e pelo público em geral, uma das maiores vozes já existentes na canção nacional. Possuía uma “bela voz doce e aguda”, num “canto pungente, impregnado de emoção”. (SEVERIANO, 2009: 291) Sua extensão vocal compreendia alturas do contralto ao soprano, sustentadas por uma voz potente, brilhante, ágil e enriquecida com um vibrato rápido⁵³.

Não à toa, Ângela Maria se manteve na estética tradicional do samba-canção. A cantora também teve como uma das influências a Época de Ouro, tendo sido Dalva sua maior referência, chegando até a imitá-la no início de sua carreira. Ângela foi absoluto sucesso nas rádios e LPs. Sua primeira gravação em disco foi pela *Victor* em 1951, quando já revelava seu talento e originalidade, se distanciando da imitação de Dalva. (ALBIN, 2016) Foi também eleita Rainha do Rádio em 1954, pela primeira vez, com o recorde de votações do concurso. Ângela foi certamente uma cantora de notável popularidade, constantemente nas paradas de sucesso, principalmente com sambas-canção. Igualou-se ao nível performático de Dalva na

⁵³ Também chamado de *Flutter* por McCoy (2004): vibrato rápido, maior que 7 Hz. Observado em cantores especializados em repertório melismático.

qualidade de sua interpretação, timbre peculiar e potência vocal, com sua voz “quente, extremamente feminina e afinada” (AGUIAR, 2010:81).

Em meio à fronteira dos rumos tradicional e moderno do samba-canção, Dolores Duran, fez sucesso com sua versatilidade vocal no rádio e também nas boates do Rio de Janeiro, inicialmente como *crooner* já aos 16 anos de idade. A personalidade artística peculiar da cantora foi reconhecida através de sua habilidade para cantar também músicas internacionais e a capacidade de moldar diferentes timbragens à sua voz. Dolores demonstrava gosto pela audição de discos de música estrangeira (espanhol, inglês, italiano e francês), e assim, ao notar sua facilidade para pronúncia dos idiomas passou a estudar e aprender canções internacionais. Apresentava também uma linguagem com influência jazzística em alguns vocalizes nas canções que interpretava com sua voz harmoniosa. Com os primeiros registros em disco em fins de 1951, Dolores gravou ao longo de sua curta carreira diversos gêneros da canção nacional, expondo sua eclética personalidade vocal. O samba-canção ganhou uma estética particular em sua voz e musicalidade. “Dolores era uma cantora completa, não apenas uma intérprete. Tanto podia cantar em tom de confiança, sem vibrato como Dóris ou Nora, quanto, se quisesse, pôr o microfone de lado e encher o salão com sua voz, como Helena de Lima” (CASTRO, 2015:314).

Maysa, dissemelhantemente das demais, não nascera em uma família modesta. Além do poder aquisitivo de sua ascendência, ela ainda casou-se com o herdeiro de uma família milionária de São Paulo, os Matarazzo. Iniciou a carreira artística gravando o primeiro disco em 1956, a convite de um empresário que se encantou com sua voz. O disco trazia oito faixas, oito sambas-canção de sua autoria, sendo que um deles fora composto quando a cantora tinha apenas doze anos de idade, e já retratava uma “reflexão existencialista”. (ALBIN, 2016) Fazia shows em boates e apresentava-se na TV, tendo sido a primeira cantora a fazer proveito deste tipo de mídia. Maysa obteve grande popularidade, seus discos eram campeões de venda, e também cantava em outros idiomas. Em meio às potentes vozes das rainhas, a cantora se destacou com sua voz sem tanta projeção e levemente rouca.

A tendência estética do samba-canção com a qual se identificavam tais cantoras, igualmente se fundamenta pelo repertório que interpretavam. As rainhas Ângela e Dalva também expuseram suas vozes em canções de compositores mais

ligados a estética moderna, no entanto, de fato se consagraram com sambas-canção, especialmente na década de 1950, de compositores da vertente tradicional, como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Ataulfo Alves, David Nasser, Adelino Moreira, Ary Barroso, Orthon Russo e Nazareno de Brito, dentre outros. O caráter tradicional se traduz pela inspiração, musical e poética, em modelos consagrados da Época de Ouro (SEVERIANO, 2009: 291), por serem estes compositores já veteranos deste período musical, ou por identificação com o estilo. Já Dolores e Maysa estão associadas a compositores como Antônio Carlos Jobim, Klecius Caldas, Luís Bonfá, Ismael Neto, Luís Antônio, Vinícius de Moraes, Billy Blanco, e por certo, Antônio Maria. A respeito da estética composicional deste último, Jairo Severiano comenta:

Talento, vivência e capacidade de observação fizeram de Maria um fino cronista do cotidiano, especialmente da noite carioca, que conheceu como ninguém, exprimindo-se em prosa na imprensa e em versos nas canções. Como era passional e sem sorte na vida amorosa, compôs muitos sambas sofridos em que predominavam o desencanto, a solidão, os amores frustrados, enfim, a temática favorita de Herivelto e Lupicínio, só que desenvolvida sem maiores pieguismos, de uma forma por vezes até coloquial. (SEVERIANO, 2009: 298)

Nesta linha, as cantoras interpretaram canções destes e de outros compositores que propunham novos rumos para a música popular brasileira. Gravaram também alguns compositores da feição tradicional, no entanto, Dolores e Maysa se consagraram cantando suas próprias composições. Como comentado anteriormente, o primeiro disco de Maysa trazia apenas sambas-canção autorais, e nos demais houve uma mescla. As composições de Dolores renderam-lhe o reconhecimento como estimada letrista da música brasileira. Canções como “Por causa de você” e “A noite do meu bem” foram gravadas por várias vozes da música nacional. Na maior parte da obra destas artistas, a temática é o amor e suas

implicações sentimentais, contudo, abordada em uma música representativa desta fase de tendência renovadora⁵⁴ do gênero samba-canção.

A valorização do intimismo pode ser considerada uma das marcas indeléveis deixadas pelas compositoras. (...) Tematizando, prioritariamente, o mundo interior do indivíduo, seus desejos e suas paixões, as compositoras empreenderam, sob alguns aspectos, inovações que marcariam o devir da música brasileira. Cantaram a problemática amorosa de uma maneira *cool*, distante dos arroubos sentimentais e de tom melodramático de Lupicínio Rodrigues e Orestes Barbosa. (MARQUES, 2015: n.p.)

O crítico literário Jorge Marques, sobre Dolores e Maysa, comenta ainda:

A singeleza talvez seja a maior característica de Dolores e Maysa no trato com a natureza. Os procedimentos estéticos realizados pelas duas compositoras levaram-nas a antecipar o que, anos depois, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e os demais compositores da Bossa Nova realizariam com sucesso em suas canções. Atualizando alguns traços da categoria psicológica do Romantismo, as duas desenvolveram, no século XX, os elementos subjetivos e emocionais presentes no relacionamento entre homem e mundo natural, promovendo, assim, uma releitura de procedimentos pertencentes à tradição romântica. (MARQUES, 2015: n.p.)

Está aqui, nas letras a que davam vida as vozes das quatro divas, um aspecto ao qual se identificam e assemelham. Independentemente de suas influências estéticas, e de serem ou não autoras das letras que cantavam, Dalva, Ângela, Dolores e Maysa refletiam de alguma forma em seu repertório as desventuras de suas vidas amorosas pessoais. No início da década de 1950, Dalva havia se separado de Herivelto Martins, o que lhes rendeu grande polêmica. Os artistas fizeram uso de canções para acusarem um ao outro pelo fracasso da união. A primeira canção gravada por Dalva como solista foi “Tudo acabado” de J. Piedade e Osvaldo Martins, que simboliza os ressentimentos da cantora com o ex-marido.

⁵⁴ Partindo do pressuposto de que “as gerações artísticas concentram em si atributos substancializadores herdados (contribuições estético-ideológicas provindas de gerações anteriores) e próprios (gama de criatividade e originalidade nascida no seio da geração artística em questão)”. (MARQUES, 2015: n.p.)

Assim também são “Que Será” de Marino Pinto e Mário Rossi, com ares de lamento, e “Errei sim” de Ataulfo Alves, um pouco mais ácida. “(...) a polêmica Dalva *versus* Herivelto deu ao segmento dor de cotovelo do cancionista brasileiro uma contribuição inestimável, tantos foram os clássicos produzidos na época (...)” (AGUIAR, 2010:151). De modo semelhante se expressou Maysa com o fim de seu casamento com André Matarazzo, o que acentuou ainda mais o tom melancólico de suas composições. Seus pesares sobre a desunião estão em músicas de grande sucesso como “Ouça” e “Meu mundo caiu”, autorais, e registradas nos discos de 1957 e 1958 respectivamente.

Certamente, as vivências pessoais destas cantoras influenciaram sua arte. De um lado o combate à repressão social (gênero, descendência, aspectos físicos, religião, etc.), e de outro a liberdade de usufruir de sua arte e dos espaços que frequentavam. Ser cantora profissional no período aqui estudado, nem sempre contava com prestígio por parte das opiniões conservadoras. Ângela Maria, por exemplo, sofreu intenso preconceito vindo de sua família, ligada à igreja batista, que considerava a profissão uma exposição a situações, pessoas, e ambientes do pecado. Maysa também lidou com o preconceito de seu marido - que julgava o meio musical pouco indicado para uma mulher com um sobrenome a zelar - e submeteu-se às restrições do mesmo no início da carreira. Dalva necessitou “emancipar-se” de Herivelto – que acusava a cantora de ser apenas fruto de suas contribuições a respeito de postura, aparência e repertório – para provar o seu sucesso. Além dos aspectos sociais e culturais que presumimos terem papel na construção da personalidade artística de Dalva, Ângela, Dolores e Maysa, há o aspecto físico, que por sua vez está também atrelado ao comportamento social das cantoras. Parte dos conflitos pessoais e dos hábitos instaurados pela boemia destas *divas* está relacionada ao consumo de álcool, cigarros e drogas, que vão desde a ingestão de fortes medicamentos até doses excessivas de bebidas com alto teor alcoólico. Apesar deste estudo não se debruçar sobre o aprofundamento da abordagem biográfica, e da relação desta com o objeto de pesquisa, não podemos deixar de observar que tais condições e substâncias podem ter produzido alterações no corpo, na qualidade vocal e na *performance* das cantoras.

As quatro intérpretes comungaram do gosto pelo samba-canção, cada qual com sua expressividade para cantá-lo: Dalva explorando sua tessitura em tons

agudos contrastando com a voz grave de Maysa – ainda que os tons de Dalva fossem iguais aos de suas contemporâneas, sua voz parece sempre soar mais aguda por conta dos ajustes de sua emissão mais brilhante, em contraponto com Ângela que apresenta uma tendência à voz mais escura, por exemplo –; a articulação de Dolores, próxima da fala e flexível por conta de sua habilidade com idiomas, distinguindo-se da dicção de Dalva e até mesmo Maysa, como na pronúncia da letra “r” em algumas canções, por exemplo; o vibrato mais lento de Dolores e Ângela comparado ao ágil vibrato de Dalva; a exploração dos registros vocais, sendo um recurso abordado pelas quatro cantoras. Parece realmente haver particularidades na impostação vocal que diferencia Dalva e Ângela de Dolores e Maysa. As primeiras aparentam transparecer zelo pelo enaltecimento da voz, primando pelo virtuosismo, pela beleza da sonoridade vocal em destaque. Já estas parecem demonstrar maior exaltação ao texto, à palavra, poesia e música, sendo a voz um complemento da obra e da mensagem. Enfim, suas peculiaridades podem ser descritas em múltiplos aspectos - justificando, conseqüentemente, suas filiações às sugeridas tendências estéticas do samba-canção – e, por certo, também analisadas através do objeto desta pesquisa: a expressividade por meio da voz-ruído.

4. Mosaico da voz-ruído

O estudo acerca da qualidade timbrística e a expressividade da voz cantada demanda a observação dos múltiplos fatores incidentes nesta dinâmica. Em conformidade com a pesquisa apresentada nos capítulos anteriores, é possível elencarmos inicialmente três níveis, mais abrangentes, desta construção: físico (corporal), cultural e performático. Assim, as reflexões subjazem às perspectivas de áreas do conhecimento como a fonoaudiologia e a musicologia, dentre outras, que podem afluir para uma compreensão multifacetada. Este trabalho se constitui, portanto, do estudo deste mosaico da voz-ruído e sua expressividade.

A expressão voz-ruído sugere, neste estudo, um levantamento de categoria estética, que corresponde ao som composto por tom e ruído emitido pela voz cantada, ou seja, as qualidades vocais ruidosas, decorrentes de uma condição física, de um estado emocional ou da intenção proposital do emissor. As qualidades vocais ruidosas quando combinadas à canção podem assumir o aspecto artístico de sua sonoridade.

Com o intuito de desdobrarmos uma apreciação pormenorizada sobre o comportamento de tal sonoridade vocal na canção popular brasileira, uma escuta analítica pontual se fez necessária. Através da pesquisa de fonogramas e da revisão bibliográfica sobre o desenvolvimento estético e técnico da voz na canção popular brasileira, um momento particular da história se mostra como um dos possíveis cerne de afirmação da voz-ruído na canção mediatizada. A década de 1950 – abrigando a renovação do samba-canção, avanços tecnológicos na captação e reprodução sonora, e a incidente influência cultural de outros países – é considerada um período de transição estética na canção popular nacional. Assim, restringimos nossa observação a este momento histórico, com um recorte ainda mais específico: as vozes de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa, no samba-canção. A opção por estas cantoras se deu com base na escuta de fonogramas e na bibliografia utilizada nesta pesquisa, que as classifica como representantes de duas estéticas vocais distintas presentes no samba-canção da década de 1950. Desta

forma, uma análise comparativa se tornou possível, evidenciando a relação da voz-ruído com as características estilísticas de cada intérprete e vertente.

Uma vez amparado por uma análise comparativa, este estudo exigiu que o recorte também ocorresse na questão de gênero. As vozes femininas e masculinas possuem suas peculiaridades e diferenças, que podem ser observadas tanto nos aspectos físicos, como culturais e performáticos. Portanto, os resultados comparativos entre vozes do mesmo gênero podem se tornar mais elucidativos. A escolha do feminino se deu por nossa familiaridade com este universo.

O presente trabalho apresenta o resultado da escuta analítica de algumas das icônicas vozes femininas do samba-canção de 1950 (Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa), relacionando a presença ou ausência de ruído vocal na *performance* mediatizada destas cantoras com sua expressividade, e com o mosaico da voz-ruído construído nos capítulos anteriores.

4.1 Sessões de escuta

A primeira etapa deste estudo consistiu em verificar a presença da voz-ruído nas *performances* mediatizadas de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran, e Maysa, registradas em disco (78rpm, LPs, e compactos simples e duplos) na década de 1950.

A identificação de um comportamento vocal ruidoso, bem como de outras qualidades vocais, pode se dar por meio de diferentes métodos: objetivos e subjetivos. No aspecto físico (corporal), exames como a laringoscopia e a nasolaringoscopia⁵⁵ podem revelar as configurações da glote que denunciam a presença de ruído na voz. Este método, claramente, se mostrou inexecutável por conta da inacessibilidade física às cantoras. Outro método, também objetivo de identificação, é a análise acústica⁵⁶. Neste processo, o som (sinal) vocal é captado por um microfone e digitalizado em um programa de análise, que pode gerar uma

⁵⁵ Exames realizados com o objetivo de visualizar regiões da cavidade oral, faringe, laringe e nariz, por meio de um aparelho endoscópico. O aparelho pode ser rígido (introduzido pela boca) ou flexível de fibras óticas (introduzido através do nariz), ambos portando na extremidade uma câmera que permite a visualização das vias aéreas e, portanto, das pregas vocais em funcionamento, através de um monitor de vídeo.

⁵⁶ A análise acústica da voz, objetiva quantificar e caracterizar um sinal sonoro através de parâmetros acústicos como periodicidade, amplitude, duração e composição espectral.

referência visual da voz-ruído no espectrograma. Tal técnica também se apresentou inviável. Uma vez que o material sonoro utilizado para este estudo foram os fonogramas da década de 1950, o processo de análise acústica destes áudios não permitiu o isolamento das vozes em relação aos instrumentos musicais registrados nas gravações. O espectro revelado seria o do fonograma em sua totalidade, impossibilitando a análise detalhada dos aspectos vocais isoladamente. O método de identificação possível para este trabalho consiste em uma abordagem subjetiva: a avaliação perceptivo-auditiva⁵⁷.

Nesta etapa de análise os resultados restringiram-se a duas categorias, uma vez que o objetivo foi identificar a presença ou não presença da voz-ruído na *performance* vocal das intérpretes selecionadas, independentemente da intensidade (muito ou pouco ruído) em que se apresentassem. Os parâmetros para esta identificação foram os correlatos psicoacústicos das vozes-ruído apontados pela bibliografia utilizada nos referenciais teóricos desta pesquisa, (descritos no primeiro capítulo), em que as vozes foram submetidas ao sistema de referência pessoal desta pesquisadora.

Por ser vasta a discografia submetida às sessões de escuta, a maior parte dos fonogramas não pôde ser apreciada através de seu formato original. O acesso a este material não foi possível por fatores diversos. Assim, os áudios desta pesquisa foram consultados, em sua maioria, através de CDs (relançamentos), e principalmente através da Internet (Youtube, Spotify e outros). Esta ferramenta de pesquisa disponibiliza grande acervo da música popular brasileira, o que pode facilitar a acessibilidade e consequente popularização de registros fonográficos antigos.

Dolores Duran

Com uma carreira curta, iniciada em 1946 e finda com seu falecimento em 1959, Dolores Duran deixou os registros de sua voz em gravações inéditas restritos

⁵⁷ De acordo com Behlau, Madazio, Feijó e Pontes (2001), este tipo de análise pode ser de caráter exclusivamente impressionístico ou valer-se de escalas e índices para uma determinação menos subjetiva. A percepção auditiva envolve a recepção e a interpretação de estímulos sonoros através da audição. Constitui-se um método subjetivo que varia conforme o avaliador, suas habilidades de percepção, discriminação e experiência.

à década de 1950. Este legado compreende cerca de dezoito discos de 78rpm e quatro LPs, além de alguns álbuns de compilação. Certas canções estão em ambos os formatos (78rpm e LP), lançadas primeiro em um e depois incorporadas no outro. Na sessão de escuta para este trabalho foram acessados os quatro discos, lançados pela gravadora Copacabana, e alguns dos fonogramas lançados em 78rpm não incluídos nos discos:

- **DOLORES VIAJA – 1955** (este foi o primeiro álbum de estúdio de Dolores, e evidenciou a sua destreza para cantar em diversos idiomas – francês, espanhol, português, inglês e alemão): Sinceridad (Gastón Perez); Ma cabane au Canada (M.Brocey/C. Conn/L. Gastá); Kaiser waltzer (Strauss); No other love (R.Rodger Hammerstein II); Nigraj manteloj - Coimbra (J.Galhardo/R. Ferrão/O. Baena); Vieni sul mar (Tradicional – Folclore); Ojos verdes (Quiroga/Valverde/León); Canção da volta (Ismael Netto/Antônio Maria)
- **DOLORES DURAN CANTA PARA VOCÊ DANÇAR – 1957:** Scapricciatiello (Albano Vento); Por causa de você (Dolores Duran/Tom Jobim); Ohô-Ahâ (Feltz/Gletz); Quem foi? (Jorge Tavares/Nestor de Holanda); Feiura não é nada (Billy Blanco); Que murmuren (Fuentes/Cardenas); Coisas de mulher (Chico Baiano); Viens (G.Becaude/C.Aznavour); Conceição (Dunga/Jair Amorim); Se papai fôsse eleito (Billy Blanco); Mi último fracaso (A.Gil); Camelot (Billy Blanco); Only you (B.Ram); Estatuto de boite (Billy Blanco).
- **DOLORES DURAN CANTA PARA VOCÊ DANÇAR Nº 2 – 1958:** Onde estará meu amor? (Lina Pesce); Sabra Dios (Álvaro Carrillo); An affair to remember (H.Adamson/L.McCarey/T.Chandler/H.Warren); Não me culpes (Dolores Duran); Love me forever (B.Guthrie/G.Lynes); Conversa de botequim (Vadico/Noel Rosa); Estranho amor (Garoto/David Nasser); Nel blu dipinto di blu (Pazzaglia – Modugno); Esquecimento (Fernando César/Nazareno de Brito); Escurinho (Geraldo Pereira); Sur ma vie (Charles Aznavour); Solidão (Dolores Duran); Viva meu samba (Billy Blanco).
- **ESTE NORTE É MINHA SORTE – 1959** (disco dedicado ao baião): Te cuida Zeca (Miguel Gustavo); Saudade ingrata (Claudionor Nascimento/Ted Moreno); Prece de Vitalina (Chico Anísio/Dolores Duran); Minha toada (Dolores Duran); Tá nascendo fio (B.Guthrie/G.Lynes); Zefa cangaceira (Vadico/Noel Rosa); Quando se tem amor (Garoto/David Nasser); Não se avexe não (Pazzaglia/Modugno); Ésse norte é minha sorte (Fernando César/Nazareno de Brito); Quase louco (Geraldo Pereira).

- 78 RPM: (1959) A noite do meu bem (Dolores Duran)/Fim de caso (Dolores Duran); (1957) Tião (Wilson Batista/Jorge de Castro)/Estrada da saudade (Luís Vieira/Max Gold); (1957) Só por castigo (Nelson Bastos/José Batista)/Coisas de mulher (Chico Baiano); (1956) A fia de Chico Brito (Chico Anísio)/Na asa do vento (Luís Vieira/João do Vale); (1956) Zefa Cangaceira (Chico Anísio)/Pano legal (Billy Blanco); (1955) Manias (Celso Cavalcanti/Flávio Cavalcanti)/Pra que falar de mim (Macedo Neto/Ismael Netto); (1955) Não se avexe não (Chico Anísio/Haidée Paula)/Nossos destinos (Luís Vieira); (1954) Tradição (Ismael Silva)/Bom é querer bem (Fernando Lobo); (1954) O amor acontece (Celso Cavalcanti/Flávio Cavalcanti); (1954) Praça Mauá (Billy Blanco)/Carioca 1954 (Ismael Neto/Antônio Maria); (1952) Outono (Billy Blanco)/Um amor assim (Dora Lopes).

É fato que Dolores Duran, apesar de ser considerada um ícone do samba-canção da década de 1950 como compositora e intérprete, não restringiu sua discografia a este gênero. Os registros passam pelo samba, baião e jazz, entre outros ritmos, com arranjos que fazem uso de instrumentações variadas, por vezes idiomáticas aos gêneros. O bolero também se apresenta registrado pela voz da cantora em canções icônicas do gênero como *Sabra Dios* do compositor mexicano Álvaro Carrillo, e *Mi último fracaso* do também mexicano Alfredo Gil (Los Panchos), compositores estes, reconhecidos por suas produções de boleros. Em seu primeiro disco, Dolores Duran expõe na primeira faixa o afamado bolero *Sinceridad* do compositor nicaraguense Rafael Gastón Pérez. No entanto, a versão da intérprete traz um arranjo mais aproximado ao samba-canção, evidenciando o parentesco dos gêneros. A condução rítmica pode ser interpretada como familiar ao choro – esta característica fica evidente quando comparada a versões como a de Lucho Gatica, por exemplo.

Em sua discografia, Dolores Duran manifestou sua habilidade e versatilidade concernentes ao campo da expressividade vocal. Cada idioma, ritmo ou melodia podem ter espelhado na cantora um gesto vocal distinto. Estas variações podem ser apreciadas, por exemplo, nas canções *Te cuida Zeca*, *Conversa de botequim*, *An affair to remember*, e *Que murmurem*. Nas duas primeiras, a interpretação traz uma voz mais coloquial, uma articulação rápida e próxima a da fala, e um timbre mais aberto e brilhante. Nas outras duas a impostação vocal se modifica, com um timbre mais fechado e escuro, prolongamento de notas com bastante vibrato e ornamentos. Limitando a escuta aos mais de vinte sambas-canção gravados pela cantora, notamos diversas tendências estéticas misturadas em uma voz ora impostada

remetendo a características do *bel canto*, ora um pouco mais coloquial, com e sem vibrato, explorando as nuances e timbres da voz modal.

De modo geral o ruído não parece ser notório na voz de Dolores Duran, exceto por alguns ataques vocais aspirados⁵⁸, que poderiam ser indicativos de uma leve rouquidão. Embora esta articulação seja antes perceptível em gravações mais recentes e com melhor qualidade e nitidez da voz, fonogramas como *Ojos Verdes* parecem sugerir este tipo de ataque vocal sutilmente em alguns trechos. No domínio do recorte desta pesquisa – o samba-canção – esta articulação também aparece sugerida, de forma muito discreta, em alguns trechos de fonogramas como *Quem foi* e *Solidão*. Um fonograma em sua discografia se destaca pela presença marcante de ruído na voz de Dolores: *A noite do meu bem* - justamente um de seus maiores sucessos. Ao interpretar sua composição, a cantora faz uso da soproidade vocal em longos trechos da gravação de 1959. A qualidade do fonograma acessado permite a percepção desta nuance na voz da cantora. Não é possível afirmarmos que o ruído na voz de Dolores Duran seja de origem física, como uma condição fisiológica, uma vez que sua voz parece apresentar um padrão não ruidoso na maior parte dos registros fonográficos. No entanto, cogitar a utilização da voz-ruído como um recurso de expressividade é plausível, já que Dolores deixa transparecer uma flexibilidade vocal também para este tipo de sonoridade.

Dalva de Oliveira

Os registros fonográficos da voz de Dalva de Oliveira se iniciam no final da década de 1930, época em que a cantora formou com o duo Preto e Branco o Trio de Ouro. Sua discografia está compreendida entre os anos 1937 e 1970. Certamente a década de 1950 marcou a carreira de Dalva, uma vez que sua trajetória como solista se firma neste período, com a produção de quatro LPs (excluindo as compilações), e cerca de cinquenta discos de 78rpm (alguns com canções também registradas nos LPs). Estes discos foram lançados pela gravadora Odeon, que oportunizou à Dalva seu caminho independente ao trio, e que a projetou

⁵⁸ No ataque vocal aspirado (soproso, em um termo mais elucidativo) a expiração do ar antecede o início da vibração das pregas vocais, revelando uma adução deficiente ou atrasada das mesmas.

com canções de grande sucesso. Nas sessões de escuta para este trabalho foram consultados os quatro discos e a maioria dos fonogramas em 78rpm:

- **OS TANGOS MAIS FAMOSOS NA VOZ DE DALVA DE OLIVEIRA – 1957** (Dalva gravou estes tangos em versões na língua portuguesa): Yira, Yira (Enrique Santos Discépolo/Versão de Ghiaroni); Sus ojos se cerraron (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera/ Versão de Ghiaroni); Confesion (Enrique Santos Discépolo/Luis César Amadori/Versão de Lourival Faissal); Tristeza Marina (Horacio Sanguinetti/Roberto Flores/José Dames/Versão: Haroldo Barbosa); Che Papusa Oi (G.H.Matos Rodrigues/Enrique Cadícamo/Versão de Haroldo Barbosa); El Panielito (C.G.Peñaloza/D.J.Filiberto/Versão de Maugéri Neto); La última copa (F.Canaro/J.Caruso/Versão de Tito Climent); Fumando espero (Felix Garso/J. Viladomat/Versão de Eugênio Paes).
- **DALVA – 1958:** Copacabana Beach (Armando Cavalcanti/Klécius Caldas); Não Tem Mais Fim (Hervé Cordovil/Renné Cordovil); Sonho de Pobre (Tito Climent); Folha Caída (Humberto Teixeira); Caruarú (Belmiro Barreia); Teus Ciúmes (Aldo Cabral/Lacy Martins); Paquetá (Oswaldo França); Intriga (Sinval Silva/Tito Climent); Testamento (Dias da Cruz/Cyro Monteiro); Há Um Deus (Lupicínio Rodrigues); Minha Vida (Lacy Martins); Sorris (Jota Soares).
- **DALVA DE OLIVEIRA CANTA BOLEROS – 1959:** Lembra (Tito Climent); Sábias palavras (Mário Rossi/ Marino Pinto); Yo tengo un pecado nuevo (Mariano Mores/Martinez/Versão de Lourival Faissal); Regálame esta noche (Roberto Cantoral/Versão de Mário Rossi); Convite (Lourival Faissal/ Édson Menezes); Se ao menos eu sonhasse (Hilton Simões/Luís Lemos); Longe de mim (Tito Climent); Finalmente (Marino Pinto/Jota Pereira); Vida da minha vida (Antônio Almeida); Vete de mi (Homero Expósito/Virgílio Expósito/Versão de Lourival Faissal); Siete notas de amor (Santiago C. Alvarado/Versão Nely B. Pinto); Ritorna a me (Danny di Minno/Carmen Lombardo/Versão de Dermý).
- **EM TUDO VOCÊ – 1960:** Triste oração (Edgardo Luiz); Preciso de alguém (Hércio Expedito); Dorme (Ricardo Galeno/Pernambuco); Quando ele passa (Oswaldo Teixeira/Romeo Nunes); Meu Rio (Tito Climent); Não, nunca mais (Almeida Rêgo/Newton Ramalho); Enquanto eu souber (Esdras Silva/Ribamar); Meu céu com você (Ana Luíza C. Teixeira); Segredo dos lábios (G. Cunha/Laércio Vieira/Hércio Expedito); Beijos proibidos (Raimundo Telles); Você (Hércio Expedito); Não te esquecerei (Ana Luíza C. Teixeira).
- **78 RPM (entre 1950 e 1960):** Olhos Verdes (Vicente Paiva)/Tudo Acabado (Oswaldo Martins/J. Piedade); Sertão De Jequié (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)/Que Será

(Marino Pinto/Mário Rossi); Errei Sim (Ataulfo Alves)/Segundo Andar (Alvarenga/Ranchinho); Ave-maria (Jaime Redondo/Vicente Paiva)/Mentira De Amor (Lourival Faissal/Gustavo de Carvalho); Casamento Do Papai (Marino Pinto/Fernando Martins/Carvalhinho)/Chorei Chorei Sim (Fernando Lobo/Nestor de Hollanda); Zum Zum (Paulo Soledade/Fernando Lobo)/Consolação (Vicente Paiva/Tito Mendes/Sebastião Gomes); Calúnia (Marino Pinto/Paulo Soledade); Sebastiana Da Silva (Rômulo Paes)/Palhaço (Osvaldo Martins/Washington/Nelson Cavaquinho); Esta Noite Serenou (Hervé Cordovil)/A Grande Verdade (Luis Bittencourt/Marlene); Estrela Do Mar (Marino Pinto/Paulo Soledade)/Boa Noite (Fernando Lobo/Manezinho Araújo); Eu Sou Exu (Paquito/Romeu Gentil); Prece Ao Senhor Do Bonfim (Luis Bonfá)/Poeira Do Chão (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti); Doce Inimigo (Tito Climent); Meu Rouxinol (Mário Rossi/Pereira Matos); Folha Morta (Ary Barroso); Volta ao Estoril (Oscar Kinleiner/Tito Climent)/Triste encontro (Tito Climent); Vai Na Paz De Deus (Antônio Domingues/Ataulfo Alves); Kalu (Humberto Teixeira)/Fim de Comédia (Ataulfo Alves); Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)/Brasil Saudoso (Tito Climent); Sem Ele (Humberto Teixeira)/Encontrei Afinal (Hianto de Almeida/Haroldo de Almeida); Estudantina Portuguesa (Padilla/Vrs. Tito Climent)/Adeus Mãezinha (José Luis/Lourinaldo Alves); Ai loiô (Linda Flor) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto/Marques Porto)/Distância (Marino Pinto/Mário Rossi); Lagoa Serena (José Batista/Ataulfo Alves); Eterna Saudade (Luis Dantas/Genival Melo)/Não Pode Ser (Marino Pinto/Mário Rossi); Teu Castigo (Newton Mendonça/Tom Jobim)/Neste Mesmo Lugar (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti); Natal De Nossa Terra (Homero Gelmini); A Rosa e o Beija Flor (Haroldo Lobo/Marino Pinto); Prece De Amor (René Bittencourt); Eu Errei Confesso (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)/Belezas Do Rio (Gomes Cardim/Lela); Não Devo Insistir (Pery Ribeiro/Dora Lopes); Passe Na Segunda-feira (Brasinha/Armando Cavalcanti); Doce Mentira (Jorge Faraj/José Batista/Aristeu Queiroz)/Tango Da Saudade (Silvio Viana/Depinto); Minha Mãe Minha Estrela (Luis Dantas/Rubem Gomes); A Canção De Minha Mãe (Murillo Latini / Bidú Reis)/Minha Mãe (Lindolfo Gaya/Casimiro de Abreu); A noite do meu bem (Dolores Duran).

A discografia de Dalva de Oliveira na década de 1950, assim como a de Dolores Duran, reflete a influência que os gêneros musicais latinos exerceram sobre a produção musical nacional neste tempo. Dos quatro LPs, dois são integralmente dedicados à interpretação de tangos e boleros, em versões na língua portuguesa. Os fonogramas também se inclinam para uma diversidade de ritmos como o baião, valsas, marchinhas, sambas, e os sambas-canção. A instrumentação e os arranjos das canções acompanham a estética de cada gênero musical, e a expressividade vocal de Dalva conserva a identidade da cantora em cada estilo nas canções, percorrendo sua ampla extensão em seus registros vocais, nuances de intensidade, e explorando a amplitude de seu característico vibrato. Um exemplo da variação de

timbre compreendendo tais características em suas interpretações é a gravação de *Tudo acabado* de 1950 onde as notas são sustentadas ora em registro modal com potência e volume, ora em registro elevado com mais leveza.

A impostação e as características da voz de Dalva parecem excluir a presença de ruído por um fundamento físico ou fisiológico. O mais perto da sonoridade ruidosa que pudemos notar em sua voz trata-se de um recurso interpretativo utilizado pela cantora em alguns poucos fonogramas: o sussurro. Neste caso é possível tomarmos como exemplo a gravação de um tango, um bolero e um samba-canção. Gravado em 1957 o tango *Confissão*, por volta de 1:54m transcorridos do fonograma, expõe o sussurro na interpretação de Dalva nas palavras “me mordi pra não chamar-te”, “e paravam pra olhar-te”. Por volta de 1:00m da gravação do bolero *Finalmente* de 1959, a cantora recita um trecho da letra da canção numa fala sussurrada. Em *Folha Caída*, gravada em 1958, o sussurro predomina na voz de Dalva no final da canção, a partir de 1:37m, no trecho “toda essa tristeza tão sentida”, e no trecho “foste tão cruel, transformas-te em fel”, encerrando com “minha vida” na impostação habitual da cantora. Outro momento ruidoso na voz de Dalva pode ser escutado na gravação de 1957 do tango *A última taça* nas palavras “fará” e “acabou” em 1:53m e 2:14m transcorridos do fonograma. Aqui, um leve ruído, como uma voz “rasgada”, semelhante a uma rouquidão ou *drive*, faz parte da interpretação da cantora. Os tangos de modo geral parecem evidenciar o extremo da dramaticidade interpretativa de Dalva. Independentemente da qualidade dos fonogramas, algum ruído na voz de Dalva parece ser raro, e quando existente, certamente intencional, uma vez que sua voz sugere corresponder a uma sonoridade “eufônica” para os parâmetros vigentes e reclamados por um modelo de canto – *bel canto* – que a influenciou.

Ângela Maria

A produção fonográfica de Ângela Maria compreendida na década de 1950 é numerosa. Nesta fase a cantora lançou sete LPs e cerca de sessenta discos de 78rpm, sendo que algumas canções podem ser encontradas em ambos os formatos. Com o primeiro LP lançado na metade da década, os 78rpm produzidos anteriormente (a primeira gravação datando de 1951) se dividem entre os selos das

gravadoras RCA Victor, até 1953, e Copacabana a partir de então, lançando também todos os LPs do período. Nas sessões de escuta para este trabalho foram ouvidos todos os LPs e a maioria dos fonogramas registrados em 78rpm.

- **SUCESSOS DE ONTEM NA VOZ DE HOJE – 1955:** João Valentão (Dorival Caymmi); Lábios que beije (J. Cascata/Leonel Azevedo/Vrs. Ghiaroni); Linda flor (Ai loiô) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto/Marques Porto); Ave Maria no Morro (Herivelto Martins); Vingança (Lupicínio Rodrigues); Da cor do pecado (Bororó); Feitiço da Vila (Noel Rosa/Vadico); Terra seca (Ary Barroso).
- **ÂNGELA MARIA APRESENTA – 1956:** Só melancolia (Pedro Rogério/Lombardi Filho); Não devo sonhar (Helena Jobim); Rosário de amargor (Oscar Bellandi/Horondino Silva); Vem ver (Álvaro da Silva); Amor coisa estranha (Baby/Amauri Medeiros); Fuga (Renato de Oliveira/Nazareno de Brito); Dia de festa (Claudionor Cruz/J. Borges); Eu fui ver (Ary Barroso).
- **QUANDO OS MAESTROS SE ENCONTRAM COM ÂNGELA MARIA – 1957:** Dora (Dorival Caymmi); Aos pés da cruz (Marino Pinto/Zé da Zilda); Cinco letras que choram (Silvino Neto); Saia do caminho (Custódio Mesquita/Evaldo Ruy); Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro); Promessa (Custódio Mesquita/Evaldo Ruy); Caminhemos (Herivelto Martins); Canta Brasil (Alcyr Pires Vermelho/David Nasser).
- **QUANDO OS ASTROS SE ENCONTRAM - ÂNGELA MARIA E WALDIR CALMON – 1958** (apenas as canções interpretadas por Ângela Maria): Na baixa do sapateiro (Ary Barroso); Briga de amor (Antônio Almeida); Baião diferente (Manoel da Conceição/Augusto Mesquita); Risque (Ary Barroso); O Samba e o Tango (Amado Regis); Babalú (Margarita Lecuona).
- **PARA VOCÊ OUVIR E DANÇAR – 1958:** Salve a cabrocha (Zé Ketí); Duas Contas (Garoto); Falemos de nós (Sebastião Gomes/Manoel da Conceição); Nunca mais (Dorival Caymmi); Deus me perdoe (Augusto Mesquita/Manoel da Conceição); Doutor batucada (Jaime Florence/Augusto Mesquita); Drume Negrita (Ernesto Negret Wood); Amendoim Torradinho (Henrique Beltrão); Por causa de você (Tom Jobim/Dolores Duran); Se todos fossem iguais a você (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Nunca jamais (L. Guerrero/Vrs. Nelson Ferreira); Balada Triste (Dalton Vogeler/Esdras Pereira da Silva).

- **ÂNGELA MARIA E ORQUESTRA – 1959:** Ontem e hoje (Irany de Oliveira/Getúlio Macedo); Pretexto (Horondino Silva/Augusto Mesquita); Flor de Madrid (Eduardo Patané); Maria do cais (Luis Antônio); Bicha Coirana (Luis Vieira); Tédio (Nazareno de Brito/Fernando César); Voltei (Irany de Oliveira/Getúlio Macedo); Intenção (Lourival Faissal/Getúlio Macedo); Apaixonada (Lourival Faissal); Oração triste (Amauri Medeiros/Baby); Papai mamãe e eu (Peterpan).
- **ÂNGELA MARIA CANTA SUCESSOS DE DAVID NASSER – 1959:** Atiraste uma pedra (David Nasser/Herivelto Martins); Canta Brasil (David Nasser/Alcyr Pires Vermelho); Deus lhe pague (David Nasser/Polera/André Penazzi); Carlos Gardel (David Nasser/Herivelto Martins); Francisco Alves (David Nasser/Herivelto Martins); Confete (David Nasser/Jota Júnior); Pensando em ti (David Nasser/Herivelto Martins); Mamãe (David Nasser/Herivelto Martins); Esmagando rosas (David Nasser/Alcyr Pires Vermelho); Mãe Maria (David Nasser/Custódio Mesquita); Silêncio do cantor (David Nasser/Joubert de Carvalho); Algodão (David Nasser/Custódio Mesquita).
- **78 RPM (entre 1950 e 1959): RCA Victor** - Sou feliz (Augusto Mesquita/Ari Monteiro); Sabes mentir (Othon Russo)/Não tenho você (Paulo Marques/Ari Monteiro); Balança mas não cai (Chocolate/Lourival Faissal)/Segue (Raul Marques/Ailce Chaves); Eterno amargor (Paulo Marques/Othon Russo); Paciência (Hélio Nascimento/Osvaldo Loreti); Nasceu Para Mim (Nina Fortes); Desejo (Othon Russo/Paulo Marques)/Recusa (Herivelto Martins); Sem mágoas em meu coração (José Nunes)/Pra que saber (Roberto Roberti/Arlindo Marques Júnior); Tenha pena de mim (Aldacir Louro/Anicio Bichara); Matéria Plástica (Jair Amorim/Wilson Batista); O amor me pegou (Ricardo Galeno/Odete Batista Da Vitta); Presente de Natal (Oscar Bellandi/Bené Alexandre/Luis de França)/Nasceu Jesus (Hianto de Almeida/Haroldo de Almeida); Nem eu (Dorival Caymmi)/Só vives pra lua (Ricardo Galeno/Othon Russo);

Copacabana – Fósforo queimado (Roberto Lamego/Milton Legey/Paulo Menezes); É ilusão (Renato César/Bizet/Othon Russo)/Orgulho (Waldir Rocha/Nelson Wederkind); Rua sem sol (Henrique Gandelman/Mário Lago)/Vida De Bailarina (Américo Seixas/Chocolate); Pedaco de pão (Paulo Menezes/Milton Legey); Foi um sonho (Radamés Gnattali/Di Veras)/Encantamento (Nazareno de Brito/Othon Russo); Só desejo você (Osmar Campos Filho/Di Veras)/Joá (A. Cordeiro/A. Amaral); Estava escrito (Lourival Faissal); Acordes que choram (Nazareno de Brito/Othon Russo); Outros Natais (Cláudio Luis)/Não Chore Linda Criança (Guido Medina/Harry Marques); Eu quero suar (José Gonçalves/Zilda Gonçalves/Claudionor Cruz)/Minha Vez Chegou (José Batista/Rosa de Oliveira/Manoel Pinto); Escuta (Ivon Cury)/Talvez seja você (Gilberto Panicali/Paulo César); Coisas do passado (Renato César/Nazareno de Brito)/Caminhos Diversos (Haroldo Barbosa/Bidú Reis);

Lábios de mel (Waldir Rocha)/Abandono (Nazareno de Brito/P. Barros); Adeus querido (Floriano Faissal/Eduardo Patané)/Esquina da vida (Carolina Cardoso de Menezes/Armando O. Fernandes); Fala Mangueira (Milton de Oliveira/Mirabeau Pinheiro)/Ai Amor (Arnaldo Passos/Manoel Casanova/Rosa de Oliveira); Serenata à Virgem Maria (David Nasser/Herivelto Martins)/Papai Noel esqueceu (David Nasser/Herivelto Martins); A chuva caiu (Luis Bonfá/Tom Jobim)/Fel (Heitor Carillo/Betinho); Fantasma da felicidade (Silvino Neto)/Moral da história (Betinho/Heitor Carillo); Mentindo (Eduardo Patané/Lourival Faissal)/Inspiração (Bruno Marnet); Dominó (Lupicínio Rodrigues/David Nasser); Gênio ruim (Milton Legey/Edu Rocha / Sebastião Ramos)/Vou comprar pra você (Haroldo Lobo/Milton de Oliveira); Prece à chuva (Marina Schmidt/Carlos Schmidt)/Quem me dera ser a voz do vento (Fernando César/Índia Borges); Ave Maria (Somma)/Panis Angelicus (César Frank); La Violetera (Eduardo Montesinos/José Padilla)/Cielito Lindo (Popular).

Apesar de integrarem o repertório de Ângela Maria algumas valsas, toadas e até canções sacras entre outros gêneros, o samba-canção, o bolero, sambas e marchas (a maioria dedicada aos carnavais) predominam. A instrumentação que acompanha a cantora nas canções é variada, contando com arranjos orquestrais, *big bands* e também formações menores. A expressividade vocal de Ângela explora sua extensão vocal, sua habilidade com ressonâncias, registros e impostações diferentes. Esta flexibilidade timbrística de sua voz é perceptível na diferenciação dos ritmos e no teor das letras das canções. Tal contraste pode ser apreciado nos fonogramas *Matéria Plástica* (marchinha de carnaval) e *Paciência* (samba), ambos de 1952, onde a cantora explora, no primeiro, um timbre brilhante e no segundo uma sonoridade mais escura, “fechada”. Há ainda as canções sacras que expõe a técnica aproximada ao *bel canto* de Ângela. No entanto, de modo geral, suas interpretações conservam a personalidade e identidade de sua voz por toda a discografia do período em questão.

Quanto ao ruído, assim como Dalva de Oliveira, Ângela Maria aparenta corresponder a um modelo de canto legado do *bel canto*. Desta forma, o padrão de impostação de sua voz parece não ceder espaço para a voz-ruído. Mas apesar de não se confirmar o ruído como uma condição física ou fisiológica da cantora é possível notarmos algumas raras utilizações como recurso de expressividade em certas interpretações. Um exemplo é o fonograma da canção *Abandono* de 1955, onde uma voz soprosa pode ser presumida transcorridos 2:15m no início do trecho “amargando os meu desejos”. A qualidade da gravação parece não permitir a

audição do ruído com clareza, mas através do gesto vocal da cantora é possível intuirmos a presença do mesmo.

Maysa

A produção de discos de Maysa na década de 1950 também foi ampla. No período, foram lançados no Brasil, entre 1956 e 1960, oito LPs da cantora e também discos de 78rpm (quase todos contendo canções incluídas nos LPs) e compactos duplos. Os discos levam o selo da gravadora RGE. Nas sessões de escuta para esta pesquisa foram ouvidos os oito LPs:

- CONVITE PARA OUVIR MAYSA – 1956 (todas as canções compostas por Maysa): Marcada; Não vou querer; Agonia; Quando vem a saudade; Tarde triste; Resposta; Rindo de mim; Adeus.
- MAYSA - 1957: Se todos fossem iguais a você (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Ouça (Maysa); Escuta Noel (Maysa); To the end of the earth (J. Sherman/N. Sherman); O Que (Maysa); Franqueza (Denis Brean/Osvaldo Guilherme); Segredo (Fernando César); Un Jour Tu Verras (V. Paris/Mouloudji).
- CONVITE PARA OUVIR MAYSA Nº 2 – 1958: Meu mundo caiu (Maysa); No meio da noite (Aloísio Figueiredo/J.M.da Costa); Bronzes e cristais (Alcyr Pires Vermelho/Nazareno de Brito); Por causa de você (Tom Jobim/Dolores Duran); Bom dia tristeza (Adoniran Barbosa/Vinicius de Moraes); Felicidade infeliz (Maysa); Bouquet de Isabel (Sergio Ricardo); Mundo novo (Maysa); E a chuva parou (Ribamar/Esdras Pereira da Silva/Victor Freire); Caminhos cruzados (Tom Jobim); Meu sonho feliz (Nanai); Diplomacia (Maysa).
- CONVITE PARA OUVIR MAYSA Nº 3 – 1958: Mundo vazio (Amauri Medeiros/Antônio Bruno); Saudades de Mim (Maysa); Candidata a triste (Paulo Tito/Ricardo Galeno); É preciso dizer adeus (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Eu não existo sem você (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Pedacos de saudade (Édson Borges); Fala baixo (Maysa/Henrique Simonetti); Suas mãos (Antônio Maria/Pernambuco); As praias desertas (Tom Jobim); Maria que é triste (Maysa/Henrique Simonetti); Bom é querer bem (Fernando Lobo); Conselho (Denis Brean/Osvaldo Guilherme).

- **CONVITE PARA OUVIR MAYSA Nº 4 – 1959:** Você (Maysa/Henrique Simonetti); Pelos caminhos da vida (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Noite de paz (Dolores Duran); Exaltação ao amor (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Tema da meia-noite (Nazareno de Brito); Negro malandro do morro (Maysa); Amargura (Alberto Ribeiro/Radamés Gnattali); Deserto de nós dois (Maysa/Henrique Simonetti); Toda tua (Maysa); Outra vez (Tom Jobim); Malatia (Armando Romeo); Dois amigos (Ary Barroso).
- **MAYSA É MAYSA... É MAYSA... É MAYSA – 1959:** Só Deus (Jair Amorim Evaldo Gouveia); O que é que falta (Daisy Amaral); A felicidade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); Hino ao amor (Marguerite Monnot/Edith Piaf/Vrs. Odair Marsano); E daí (Miguel Gustavo); Manhã de carnaval (Luis Bonfá/Antônio Maria); Viver em paz (Dalton Vogeler); Eu sei que vou te amar (Tom Jobim/Vinicius de Moraes); A noite de nós dois (Fernando César/Otello Zuccolo); Castigo (Dolores Duran); Pela rua (Ribamar/Dolores Duran); Recado (Luis Antônio/Djalma Ferreira).
- **VOLTEI – 1960:** Meditação (Tom Jobim/Newton Mendonça); Alguém me disse (Jair Amorim/Evaldo Gouveia); Carinho e amor (Tito Madi); Voltei (Maysa/Henrique Simonetti); Sincopado triste (Hianto de Almeida/Macedo Neto); Qualquer madrugada (Hianto de Almeida/Chico Anísio); Solidão (Antônio Bruno); Cheiro de saudade (Djalma Ferreira / Luis Antônio); Dindi (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira); Vem comigo (Maysa/Henrique Simonetti); Cantiga de Quem está só (Jair Amorim / Evaldo Gouveia).
- **MAYSA CANTA SUCESSOS – 1960:** Ri (Luis Antônio); Noite Chuvosa (João Leal Brito/Fernando César); O amor e a rosa (Pernambuco/Antônio Maria); Sonata sem luar (Fredy Chateaubriand/Vinicius de Carvalho); Chora tua tristeza (Oscar Castro Neves/Luvercy Fiorini); Ternura perdida (Aloísio Figueiredo/Iná Monjardim); Estou pensando em ti (Raul Sampaio/Benil Santos); O menino desce o morro (Vera Brasil/De Rosa); A canção dos seus olhos (Pernambuco/Antônio Maria); Samba Triste (Billy Blanco/Baden Powell); Um novo céu (Fernando César/Ted Moreno); Diplomacia (Maysa).

Se algum ruído é discreto e raramente perceptível nas vozes de Dalva e Ângela, na voz de Maysa ele parece ser ubíquo. A cantora é reconhecida por suas interpretações marcantes e por sua voz com uma leve rouquidão, o que não a privou de acompanhar a impoção, as sustentações e os vibratos que caracterizavam as interpretações dos sambas-canção da época. Desta forma, o ruído na voz de Maysa pode ser percebido como um aspecto fisiológico e também como um recurso de expressividade, já que tal característica sonora é ora atenuada e ora exaltada pela

cantora nas interpretações das canções. Predominam no repertório de Maysa, sambas, boleros, e sambas-canção, que em sintonia com as letras parecem influenciar as sonoridades da voz da cantora, bem como a intensidade de seu ruído. O controle e a flexibilidade de sua voz permitem que Maysa entoe uma melodia em intensidade baixa com muito ou pouco ruído em sua voz, assim como em intensidades altas, andamentos rápidos ou lentos, nos graves e nos agudos, e concomitantemente com outros timbres e ajustes vocais. Na canção *Amargura*, transcorridos 1:10m do fonograma no trecho “pobre de quem vê em tudo a saudade de alguém” podemos ouvir a voz de Maysa entoada com pouca intensidade e prevalecendo o tom sobre o ruído, diferentemente dos trechos “e que nunca entre nós houve nada” (0:50m), “pra não ver os meu olhos nos seus” (1:00m), “que entre nós houve adeus” (1:10m), e “que esse amor se desfaça com o tempo” (1:23m) da canção *Conselho*, onde a cantora entoa a melodia com pouca intensidade e sussurradamente. De fato, nesta canção, Maysa alterna uma voz “firme” (plena segundo os termos de McCoy) e com mais volume, com a voz sussurrada durante todo o fonograma, expondo um contraste de timbres. O sussurro e a soproalidade são sonoridades ruidosas na voz de Maysa que parecem ser utilizadas intencionalmente como um recurso de expressividade recorrente em sua discografia. Estes timbres podem ser ouvidos de forma evidente nas canções *Bom dia tristeza*, *Caminhos Cruzados*, *Eu não existo sem você*, *Castigo*, *Malatia*, e *A felicidade*, entre outras.

Há no canto de Maysa uma segunda roupagem da soproalidade, que não sugere um recurso interpretativo intencional, mas uma característica natural de sua qualidade vocal. O ruído característico da rouquidão pode ser percebido tanto em articulações rápidas das frases como em notas mais longas. Na gravação de um de seus sambas-canção mais famosos, *Meu mundo caiu*, esta sonoridade se exalta nos trechos “Meu mundo caiu” (0:23m), “eu nada pedi” (0:48m), e “não fui eu que caí” (0:56m). Em *Manhã de carnaval*, tal timbre pode ser notado principalmente no final do fonograma, na sustentação da palavra “amor” (3:10m), assim como na gravação de *Maria que é triste*, da palavra “fingir” até “viver”, a partir de 1:07m transcorridos do fonograma. Em *Negro malandro de morro*, a voz levemente ruidosa pode ser ouvida em trechos ao longo de toda a canção. Este fonograma também exalta uma impositação mais “aberta” e “doce” da voz de Maysa. Estas qualidades ficam mais

evidentes quando comparadas a um timbre mais “fechado”, como em *Solidão*, por exemplo. Em algumas gravações, a rouquidão também pode ser intuída por conta dos ataques vocais aspirados, como em *Bronzes e cristais*, ao iniciar o trecho “um novo dia” (0:57m); e em *Bom é querer bem* ao iniciar os trechos “pra juntar depois” (1:32m) e “amanhã não somos dois” (2:22m). Maysa intercala diferentes qualidades vocais em seu canto e expressividade. Sua voz também explora intensidades, ressonâncias e articulações nem sempre ruidosas.

Fonogramas para análise

Certamente o resultado das sessões de escuta para este estudo não são absolutos, e se expõe a divergências, uma vez que a subjetividade do método deve ser considerada. Com o intuito de atenuá-las, a maior parte dos fonogramas escutados foi oriunda de pelo menos duas fontes e suportes diferentes. Assim, uma mesma gravação foi ouvida, por exemplo, através de um LP e da Internet. A percepção do ruído se tornou distinta, em alguns casos, com a diferença da fonte. Quase a totalidade dos áudios disponibilizados através da Internet e CD passaram pelo processo de digitalização e por algum tratamento do som. No entanto, apesar da qualidade sonora dos fonogramas nem sempre corresponder à nitidez homogênea nas discografias, este fator não demonstrou prejudicar a identificação de um padrão vocal ruidoso. Embora o ruído vocal seja mais perceptível nos fonogramas em que a equalização proporciona maior nitidez das frequências, o gesto vocal das cantoras nos permite intuir a presença ou não presença de ruído.

Com o intuito de realizarmos uma análise comparativa entre as cantoras e sua expressividade através da voz ruidosa e da voz não ruidosa, foram selecionados alguns fonogramas, a partir das sessões de escuta, com o registro de sambas-canção. Algumas canções foram gravadas por pelo menos duas das cantoras, e foi este o critério de seleção: fonogramas que apresentassem a gravação de uma mesma música interpretada por duas cantoras, o que automaticamente indicou famosos sambas-canção. Assim, foram eleitos quatro pares: *A noite do meu bem* (Dolores Duran) nas interpretações de Dalva de Oliveira e Dolores Duran, *Por causa de você* (Dolores Duran/Tom Jobim) interpretado por Maysa e Ângela Maria, *Linda*

flor - Ai loiô (Henrique Vogeler/Luis Peixoto/Marques Porto) nas interpretações de Dalva de Oliveira e Ângela Maria, e *Bom é querer bem* (Fernando Lobo) interpretado por Dolores Duran e Maysa – pares que permitem o contraponto entre as vozes das duas tendências estéticas do samba-canção, e também uma observação sobre as *performances* de mesma vertente.

O protocolo para as análises compôs-se de observações acerca dos aspectos intrínsecos do som proveniente das vozes, sendo considerada a relação do timbre (qualidade vocal por condição física ou manipulada) com as propriedades sonoras intensidade, duração e altura. A combinação das qualidades destes parâmetros, regida pela demarcação de andamento e tonalidade – e consequentemente registro e ressonância – soma-se ao conteúdo linguístico e poético da letra para sugerir o sentido da canção. Embora regidas por um ritmo comum – o samba-canção – as canções apresentam suas peculiaridades referentes à letra, e representam a estética regente de seus compositores. Buscamos compreender as diferenças na expressividade de Dalva, Ângela, Dolores e Maysa por meio do cruzamento entre a qualidade sonora da voz e a mensagem da canção, aludindo aos estudos da psicodinâmica vocal. Portanto, a análise da expressividade da voz cantada comparativa entre a voz ruidosa e a voz não ruidosa se deu através dos parâmetros: andamento e tonalidade do arranjo musical; registro e ressonância da voz; e articulação do texto. Além disso, outros elementos foram observados, de forma complementar, tal como os arranjos e a instrumentação - que denunciam uma tendência estética. Foi observada a presença ou não presença de ruído nas vozes das cantoras, proveniente de uma condição física natural ou de um recurso interpretativo intencional. A estética das composições, bem como da interpretação vocal das cantoras ajudaram a delinear as transformações e vertentes do samba-canção na década de 1950, e o ruído vocal pode aparecer como um discreto agente neste cenário.

4.2 A noite do meu bem

Intepretações analisadas: Dolores Duran (1959)
Dalva de Oliveira (1960)

*Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem*

*Hoje eu quero paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem*

*Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem*

*Ah, eu quero o amor, o amor mais profundo
Eu quero toda beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem*

*Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah, como este bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda pureza que quero lhe dar*

Composto por Dolores Duran, o samba-canção *A noite do meu bem*, foi gravado pela cantora em 1959 (aos 29 anos de idade), e lançado logo após o seu falecimento em um disco de 78rpm dividido com *Fim de Caso*, também de sua autoria. O fonograma foi um dos últimos registros da voz de Dolores. A canção foi gravada por vários artistas da música popular brasileira, sendo considerada uma das mais famosas músicas de Dolores Duran, e do samba-canção da década de 1950. Maysa e Ângela Maria também registrariam, mais tarde, a canção com suas vozes, mas foi Dalva de Oliveira que no ano seguinte ao lançamento (aos 43 anos de idade) interpretou *A noite do meu bem*, também registrada em um disco 78rpm.

A forma da canção é composta por duas partes (A e B), e as intérpretes cantam a mesma forma A B A B A, sendo que a letra da parte B se repete e a da parte A se modifica. A versão de Dalva este registrada na tonalidade de Si bemol menor, em um andamento de aproximadamente 94 bpm, se considerado um compasso quaternário. Dolores gravou sua composição na tonalidade de Sol menor,

em um andamento de aproximadamente 74 bpm, se considerado um compasso quaternário. De acordo com o resultado das sessões de escuta, esta canção se destaca por expor algum ruído da voz de Dolores Duran, em contraposição com a voz de Dalva, que quase não faz uso de tal recurso de expressividade em sua versão da canção. De fato, este fonograma representa uma sonoridade peculiar da voz de Dolores quando comparado a sua discografia, uma vez que o ruído pode apenas ser presumido em algumas gravações, através do gesto vocal da cantora, mas esta canção parece deixá-lo evidente. Já Dalva, aparenta manter a estética de sua qualidade vocal para tal interpretação, assim como pode ser identificada em sua discografia.

As dessemelhanças das interpretações de Dolores e Dalva em *A noite do meu bem* se iniciam na tonalidade e andamento. Uma diferença de aproximadamente 20bpm caracteriza o andamento da versão de Dalva mais rápido do que a de Dolores. Esta condição espelha diferenças na articulação da melodia e letra por parte das cantoras. Dalva articula alguns trechos da melodia com uma tendência maior ao *staccato* do que ao prolongamento das notas, assim como numa voz mais falada, mais coloquial. As sustentações que se fazem ouvir são quase sempre acompanhadas de vibrato, breves e dissemelhantes das de Dolores, que apesar de também entoar a voz em uma articulação coloquial, aproveita o andamento de sua versão para sustentar as sílabas tônicas das palavras, harmonizando a acentuação musical com a prosódia do texto. A primeira frase da canção já expõe esta estética, onde Dolores sustenta a primeira nota – tempo forte – da melodia na primeira sílaba da palavra “Hoje”, e segue desta maneira com “rosa”, “houver”, “primeira”, “enfeitar” e “bem”. Dalva, em sua versão com andamento mais rápido, desloca a sustentação também para a última sílaba da palavra “Hoje” em todos os versos, e faz uso do mesmo recurso nas palavras “dormindo”, “abrindo”, “quero” e “profundo”, sendo que as demais sustentações se assemelham às de Dolores. Enquanto Dalva mantém uma voz sem ruído nas curtas sustentações das notas, Dolores faz uso da sonoridade ruidosa justamente em suas sustentações prolongadas. O ruído da voz soprosa pode ser percebido principalmente nas palavras “Hoje”, “rosa”, “houver”, “primeira”, “vier”, “bem” e “paz”, no trecho do fonograma que vai dos 0:15m a 1:05m. No entanto, nem todas as notas longas soam predominantemente ruidosas. Na segunda parte da canção, Dolores imposta

uma voz diferente, onde a sustentação se apoia na região aguda da melodia, o que gera modificações na qualidade vocal. As duas últimas palavras da canção demonstram o contraste e a flexibilidade da expressividade vocal de Dolores, uma vez que na palavra “lhe” sua voz apresenta pouco ruído na sustentação em comparação com “dar”, que é predominantemente ruidosa. De fato, a duração das notas permitiu a Dolores expressar-se através da voz-ruído, mas o ruído não está condicionado a este aspecto, e nem o contrário.

O intervalo melódico que separa a primeira da segunda parte da canção extrai sonoridades diversas das vozes de Dolores e Dalva, e aqui podemos observar alguma relação da altura das notas, do registro vocal e ressonância, com o ruído. Um intervalo de sétima compõe o salto melódico da parte A para a parte B da composição, e reflete em um salto no registro vocal das cantoras, que entoam a segunda parte com uma voz modal em sub-registro misto, com mais volume e projeção do que a parte A. As notas agudas, como no início do trecho, quando realizadas em tal registro geralmente estão associadas a uma forte adução das pregas vocais. Na voz de Dolores a qualidade vocal ruidosa que predomina na parte A, não se estende, principalmente, para o segundo B, onde a impostação acima descrita parece não oportunizar o ruído. Uma provável explicação é o fato de que a maior adução das pregas vocais evita fendas e escapes de ar, que originam a fricção e o ruído. A frase “Quero a alegria de um barco voltando” expõe esta estética. Já na voz de Dalva, a distinção se apresenta no campo da ressonância e do registro vocal, mas não se relaciona com a expressividade através do ruído.

Certamente a presença ou não presença de ruído, as alturas e durações das notas, e as ressonâncias e registros vocais, estão de alguma forma interligados, assim como podem estar vinculados à intensidade sonora. A formação da qualidade vocal é composta intrinsecamente por todos estes parâmetros relacionados. Ainda nos comentários acerca da parte B da versão de Dolores, podemos perceber as mesmas notas entoadas com intensidades diferentes refletindo no timbre das duas exposições desta parte. No primeiro B, a palavra “alegria” (1:10m) da primeira frase tem menor intensidade que as demais, onde a emissão tende ao sub-registro de cabeça e o ruído reaparece discretamente. No segundo B, nesta mesma palavra, a intensidade da voz de Dolores se mostra um pouco maior, e o ruído já não se faz mais perceber. O mesmo ocorre nas palavras “noite do meu bem” na primeira

(1:25m) e na segunda (2:17m) exposição da parte B. A baixa intensidade vocal também revela um discreto e breve momento ruidoso na voz de Dalva, na palavra “rosa” transcorridos 0:13m do fonograma, e no ataque vocal aspirado da palavra “quero” (0:17m). Embora o ruído não esteja explícito por conta da nitidez da gravação, ele pode ser presumido através do gesto vocal da cantora. Vale ressaltar que, apesar da constatada ligação da intensidade vocal com o ruído nas interpretações analisadas, nem todas as notas entoadas pelas cantoras em baixa intensidade são ruidosas, bem como nem todo ruído está em notas com baixa intensidade.

A expressividade de Dalva e Dolores em *A noite do meu bem* também parece se associar ao teor da letra, à psicodinâmica vocal e ao arranjo instrumental. Em sua versão, Dalva é acompanhada por instrumentos de corda, piano, percussão e instrumentos de sopro. Já Dolores é acompanhada por uma formação menor, que executa um arranjo de caráter mais intimista, se comparado ao de Dalva, com guitarra, piano, percussão e contrabaixo. A tonalidade das gravações também parece convergir para a dramaticidade da expressividade das cantoras. A versão de Dalva, um tom e meio acima da de Dolores, expõe o alcance de notas agudas por sua voz em registro modal, acompanhada pela textura do arranjo que “cresce” com a orquestra na parte B. Desta forma, o andamento, a tonalidade e o arranjo parecem caracterizar a versão de Dalva como mais dramática, e a de Dolores mais intimista. A expressividade vocal das cantoras colabora com tais impressões, sendo que cada uma reflete em seu gesto vocal (vibrato, articulação de consoantes e vogais, ressonância, etc.) suas influências estéticas e a vertente do samba-canção ao qual estavam associadas. Aqui é possível percebermos estas diferenças sobre as quais atentam a bibliografia consultada nesta pesquisa. O trecho “Quero a alegria de um barco voltando, quero ternura de mãos se encontrando, para enfeitar a noite do meu bem” (parte B da canção), contrasta a potência dos agudos pungentes de Dalva (0:54m) – dramatizados pelo uso do vibrato e sensação de tensionamento provocada pela execução das notas em sub-registro de peito e misto – com a voz articulada de forma intimista e coloquial de Dolores (1:08m). De fato, o ruído parece exercer função importante em tais juízos, e a expressividade da voz de Dolores nos permite relacionar os correlatos recorrentes da psicodinâmica de tal qualidade vocal à letra da canção.

(...) a famosa 'noite do meu bem, cantada por Dolores Duran, constitui tão somente uma hipótese. Existe apenas o desejo da realização da noite, mas não há a notícia de sua efetiva concretização. Na letra dessa que talvez seja a mais famosa música de Dolores, os elementos da natureza pululam: rosas, estrelas e flores fazem parte do enfeite da noite utopicamente sonhada. A admirável tessitura do texto privilegia a pureza como sentimento primordial que se identifica à perfeição com o cenário natural que forma o leito de amor do casal. (MARQUES, 2015: n.p.)

Marques, em sua análise de *A noite do meu bem*, comenta ainda:

Dando continuidade à linearidade das etapas amorosas, podemos afirmar que, enamoramento estabelecido, o eu lírico dedica-se a estruturar o ambiente propício para a concretização do amor. (...) a compositora estrutura imagens que denotam a plácida alegria capaz de unir os amantes que finalmente tem a possibilidade de concretizar o enamoramento. Entretanto, fica a dúvida suscitada pela última estrofe: a 'noite do meu bem' terá alcançado efetiva concretização ou será que o desencanto causado pelas agruras da vida sem enamoramento marcou de tal forma o eu lírico que tornou impossível o seu real encontro com o ser amado? (MARQUES, 2015: n.p.)

O ruído na voz cantada de Dolores pode corroborar com a impressão de ternura sugerida pela letra. A expressividade de sua voz parece representar o estado emocional do sujeito narrador. Assim, a soproidade pode refletir fragilidade, suavidade, delicadeza, e a intimidade do discurso, que se exprime numa voz coloquial e ruidosa, como alguém que sonha e revela seus desejos com confidencialidade. A intensidade de sua voz, a tonalidade de sua versão, a articulação, e as suas qualidades vocais na canção, denotam, na forma de dizer o texto, um sujeito que sonha e que pede pela realização destes. Já Dalva, com tais aspectos interpretativos diferentes dos de Dolores, parece espelhar um sujeito que expressa seus desejos com maior pesar, como quem exige a ocorrência dos mesmos para sanar o sentimento de falta da experiência narrada na letra. Desta forma, o ruído parece exercer influência sobre a diferenciação da expressividade de Dalva de Oliveira e Dolores Duran na canção *A noite do meu bem*.

4.3 Por causa de você

Intepretações analisadas: Ângela Maria (1958)
Maysa (1958)

*Ah, você está vendo só do jeito que eu fiquei e que tudo ficou
Uma tristeza tão grande nas coisas mais simples que você tocou*

*A nossa casa querido já estava acostumada guardando você
As flores na janela sorriam, cantavam por causa de você*

*Olhe meu bem nunca mais nos deixe por favor
Somos a vida e o sonho, nós somos o amor*

*Entre meu bem, por favor, não deixe o mundo mau lhe levar outra vez
Me abraçe simplesmente, não fale, não lembre, não chore meu bem*

Por causa de você é fruto da parceria entre Dolores Duran e Tom Jobim. Inicialmente a canção levaria letra de Vinícius de Moraes, que cedeu a parceria à Dolores, após conhecer sua versão poética para a melodia de Jobim. Esta é uma das famosas composições oriundas de tal parceria.

A história é a de que, ao ouvir a melodia ao piano por Tom, e sendo informada de que Vinícius de Moraes já estava trabalhando na letra, Dolores teria tirado da bolsa um lenço de papel e escrito, ali mesmo, de pé no tampo do piano e com um lápis de sobancelha, a letra de “Por causa de você” (...) e Tom, deslumbrado, teria escolhido imediatamente a sua letra, dispensando a de Vinícius. A história é boa, mas não procede. Foi inventada por Tom, grande gozador. (...) Qual a verdade então? Nada de mais. Mesmo sabendo que estaria competindo com Vinícius, Dolores levou a melodia na cabeça para seu apartamento, (...) e com toda a calma, escreveu a letra que se tornaria “Por causa de você”. Submeteu-a a Tom, que mostrou a Vinícius, e este, cavalheirescamente, retirou a sua. E assim nasceu mais uma obra-prima do samba-canção. (CASTRO, 2015: 315)

Foi gravada por muitos artistas da música popular brasileira, incluindo a própria Dolores Duran em 1957 (mesmo ano em que foi composta). Ângela Maria (aos 29 anos de idade) registrou a canção em 1958, no LP *Para ouvir e dançar*. Maysa (aos 22 anos de idade) a gravou no mesmo ano, no LP *Convite para ouvir Maysa nº2*. As versões de Ângela e Maysa para esta canção seguem características recorrentes da expressividade vocal das cantoras, presentes em suas discografias. Nesta análise comparativa é possível notarmos novamente uma voz ruidosa contrastando com um padrão vocal não ruidoso.

A forma da canção compreende essencialmente duas partes, A e B, cada uma com dezesseis compassos. A versão de Ângela Maria apresenta a forma A B A B, sendo que o segundo A é apenas instrumental, com um trecho de solo da guitarra. Esta gravação está na tonalidade de Lá maior, em um andamento de aproximadamente 46 bpm, se considerado um compasso binário. A versão de Maysa apresenta a mesma forma (A B A B), com a parte instrumental a cargo dos instrumentos de corda e sopro no segundo A. Esta gravação está na tonalidade de Fá sustenido maior, em um andamento de aproximadamente 44 bpm, se considerado um compasso binário.

Uma pequena diferença de aproximadamente 2 bpm em conjunto com as distintas articulações das notas por parte das cantoras, parece tornar a gravação de Maysa um pouco mais lenta. Ângela executa a maioria das notas sem sustentação, tendendo ao staccato, e com uma articulação coloquial, muito próxima à da voz falada. As notas, quando prolongadas, são sustentadas com vibrato e uma impostação mais próxima à estética do *bel canto*. Já Maysa, faz uso do andamento para alongar as notas na melodia, expondo uma sustentação composta também por ruído em alguns trechos. A primeira frase da canção espelha esta diferenciação na articulação das notas: “Ah, você está vem só, do jeito que eu fiquei e que tudo ficou”. Na voz de Ângela há apenas uma breve e discreta sustentação da palavra “ficou” ao final da frase, enquanto na voz de Maysa as palavras “ah”, “só” e “ficou” parecem ligar toda a frase por conta da sustentação. Uma soproidade vocal pode ser percebida neste trecho não apenas nestas notas longas, mas também nas sílabas e notas com articulação mais rápida, como no trecho “do jeito que eu fiquei”, onde sua qualidade vocal tende ao sussurro. Tal recurso interpretativo também está presente nos trechos “que você tocou” (0:40m), “guardando você” (0:50m), “me

abraço”(1:37m), “entre meu bem”(2:54m), e em “olhe meu bem”(1:05m). Este último trecho permite uma comparação entre a exploração da estética ruidosa com a sublimação desta na voz de Maysa, uma vez que a segunda exposição da letra “olhe meu”, transcorridos 2:33m do fonograma, é entoada com menos ruído.

Esta sopro-sidade com tendência ao sussurro parece estar relacionada à intensidade vocal, sendo perceptível nos trechos em que Maysa entoa a melodia com menor intensidade. No entanto, esta não parece ser uma condição da expressividade vocal de Maysa, já que nem todos os trechos com menor intensidade são predominantemente ruidosos. Ao contrário, a versão da cantora sobre *Por causa de você* reflete seu domínio e flexibilidade para com sua voz-ruído. Ângela Maria, em sua versão, parece manter pouca discrepância relativa à intensidade sonora, sendo que apenas o trecho “olhe meu bem, nunca mais” (2:09m) se assemelha à estética de Maysa. Tal manutenção da intensidade na voz de Ângela parece corroborar com a sensação de uma articulação coloquial do texto.

Uma diferença de um tom e meio torna a versão de Ângela mais aguda. No entanto, a impostação mais fechada e escura (refletindo alguns traços da vertente estética do samba-canção a qual estava relacionada) comparada com o timbre mais aberto e “doce” utilizado por Maysa em alguns momentos de sua interpretação, parecem tornar esta diferença menor. A sensação provocada pela amplificação dos harmônicos mais agudos ou graves pode gerar tal impressão. De modo geral, Ângela equilibra os sub-registros da voz modal, evitando grandes alterações na projeção vocal e assim limitando as variações de intensidade. Maysa também parece manter algum limite na intensidade sonora de sua interpretação, que é predominantemente mais baixa, acompanhando uma articulação coloquial. A mudança na qualidade vocal é que gera alguma discrepância entre os trechos da canção, majoritariamente a ênfase ou não do ruído. Por exemplo, os trechos “do jeito que eu fiquei” (0:24m) e “nós somos o amor” (1:20m) trazem articulações vocais distintas da voz da cantora, sendo que a palavra amor é sustentada com certa projeção e vibrato, sem a hegemonia do ruído. Algumas passagens da canção expõe certa rouquidão da voz de Maysa, como os ataques vocais das palavras “uma” (0:33m), “tão” (0:34m), “casa” (0:44m), e “entre” (1:27m). Aqui, não é possível presumirmos se a cantora fez uso intencional de tal qualidade vocal, ou se esta foi uma condição de seu timbre naturalmente com leve rouquidão.

Os arranjos instrumentais das gravações parecem complementar e compartilhar a função, junto com a expressividade vocal das cantoras, de geração de sentido da composição na recepção. Ao contrário do constatado na análise anterior, em *Por causa de você* a voz-ruído (Maysa) é acompanhada por um arranjo de textura densa, com a orquestra da RGE (cordas, sopros, etc.), enquanto a gravação de Ângela recebe uma instrumentação reduzida (guitarra, contrabaixo, bateria e piano) e mais camerística com Brazilian Jazz Band, como a própria capa do disco sugere. Este arranjo intimista parece concordar com a expressividade vocal de Ângela, que faz uso de uma estética sem “excessos”. Apesar da conotação intimista também emanada da expressividade de Maysa, a orquestra parece conferir maior dramaticidade à sua interpretação. O arranjo, dinâmico, ora “cresce” nas partes não cantadas, e ora abre espaço para trechos ruidosos de sua voz.

As interpretações de Ângela Maria e de Maysa para a canção em questão expõem as diferenças na expressividade que incorre a voz-ruído em comparação com uma voz não ruidosa. No campo da psicodinâmica vocal, a qualidade vocal utilizada pelas cantoras pode sugerir sentidos diferentes à letra da canção. Ambas parecem trazer em sua expressividade a representação do lamento. O lamento pela partida do parceiro e o apelo por sua estada, quando de sua volta, conforme narra a letra. No entanto, a soproidade, o sussurro e a rouquidão na voz de Maysa parecem sugerir uma condição emotiva diferente da interpretada por Ângela. Todo este ruído aparenta um sujeito cansado, enfraquecido e vulnerável, como se o seu pesar refletisse em seu bem estar corpóreo. A expressividade vocal de Maysa nesta gravação se assemelha a uma qualidade vocal pastosa em alguns trechos, caracterizada pela imprecisão articulatória. Esta sensação também é fruto da acústica da voz soproosa. Alguns trechos recordam as características de uma voz embargada, talvez ilustrando o lamento instigado pela narrativa dos fatos. Ângela Maria parece também interpretar tal pesar, porém, através de sua qualidade vocal, aparenta indicar um sujeito emocionalmente abalado que por meio de seu discurso – sem o predomínio do ruído, e com uma impostação tendendo a uma voz fluída⁵⁹ – busca o convencimento do parceiro expondo seus argumentos de maneira convicta e firme. Já a interpretação de Maysa denota uma narrativa que busca a comoção do

⁵⁹ De acordo com Behlau, a voz fluída pode ser percebida como uma emissão solta e relaxada. A laringe tende ao posicionamento baixo, com amplo movimento da mucosa, e pode apresentar uma leitura vocal psicodinâmica de charme e sedução. (BEHLAU, 2001:93) Tais características se estabelecem no senso comum, em correspondência à sensações psico-fisiológicas.

outro, a sensibilização do parceiro. Um exemplo é o trecho “nas coisas mais simples que você tocou. A nossa casa querido, já estava acostumada guardando você”, onde tais sugestões de leitura se evidenciam. Neste trecho a informação é passada com sopro e rouquidão pela voz de Maysa, ao contrário da voz fluída de Ângela. Desta forma, as diferenças na expressividade vocal das cantoras podem gerar impressões diferentes na recepção.

4.4 Linda flor (Ai ioiô)

Intepretações analisadas: Ângela Maria (1955)
Dalva de Oliveira (1954)

*Ai, ioiô eu nasci pra sofrer
Foi olhar pra você meus olhos fechou
E quando os olhos eu abri, quis gritar, quis fugir
Mas você, eu não sei por que, você me chamou*

*Ai, ioiô, tenha pena de mim
Meu senhor do Bonfim pode até se zangar
E se ele um dia souber
Que você é que é o ioiô de iaia*

*Chorei toda noite, pensei
No beijo de amor que te dei
Ioiô, meu benzinho do meu coração
Me leva pra casa, me deixa mais não*

*Chorei toda noite, pensei
No beijo de amor que te dei
Ioiô, meu benzinho do meu coração
Me leva pra casa, me deixa mais não*

O samba-canção *Linda flor* – também chamado *Ai ioiô* – é considerado a primeira composição do gênero a fazer sucesso na história da música popular

brasileira. Composto pelo maestro Henrique Vogeler para uma peça de teatro cômico, a música recebeu três letras distintas para sua melodia. A primeira é de autoria de Cândido Costa, autor de peças teatrais, que intitulou a canção como *Linda Flor*. Foi interpretada no teatro pela atriz encarregada e posteriormente esta versão foi gravada por Vicente Celestino em 1929. A segunda letra é de autoria do revistógrafo Freire Junior, registrada pela voz de Francisco Alves sob o nome *Meiga Flor*. A terceira letra, de autoria dos revistógrafos Luís Peixoto e Marque Porto, se tornaria definitiva. Esta versão levou o título *laiá*, porém se tornou conhecida como *Ai ioiô*, e foi cantada por Araci Cortes na revista *Miss Brasil* e gravada em disco.

Na realidade, essa terceira versão só existiu porque Araci rejeitou as anteriores. Como a canção estava no repertório de *Miss Brasil*, o libretista da peça, Luiz Peixoto, teve de criar às pressas os novos versos, que foram escritos no intervalo de um ensaio, em pleno palco do Teatro Recreio. (...) Como curiosidade, para os que acham que o termo 'samba-canção' só surgiu em meados dos anos trinta, reproduzimos uma nota publicada no n 16, de 30 de março de 1929, da revista *Phonoarte*: "Yayá (*Linda Flor*), o samba-canção que todos conhecem e que, no último Carnaval, foi um dos seus mais ruidosos sucessos, acha-se impresso pela Casa Vieira Machado". (SEVERIANO; MELO, 1997:93)

Outras cantoras interpretaram a canção nas décadas seguintes, dentre elas Isaura Garcia, Elizeth Cardoso e Zezé Gonzaga. Dalva de Oliveira gravou *Ai ioiô* em um disco de 78rpm, em 1954 (aos 37 anos de idade). Ângela Maria registrou a mesma no LP *Sucessos de ontem na voz de hoje*, de 1955 (aos 26 anos de idade). As versões apresentadas por estas cantoras apresentam algumas diferenças entre si, mas também expõem características semelhantes da estética vocal e da vertente – mais tradicional – do samba-canção a qual estavam relacionadas.

A forma da canção compreende essencialmente duas partes (A e B), sendo que os compassos finais da parte A são compostos por uma melodia diferente na sua segunda repetição, o que pode ser interpretado como "casa dois", e que aqui chamaremos de A2. Esta mudança melódica se inicia ao final das frases "meu zoinho fechou" (A1) e "pode inté se zangar" (A2), tomando como referência a letra da canção. A gravação de Dalva de Oliveira compõe-se de A1 A2 B B (repetição da letra) A1 (parte instrumental) e A2 (repetição da letra). O arranjo possui o elemento

percussivo marcante compartilhando com a sonoridade orquestral dos instrumentos de corda. Há ainda o piano, responsável pelo solo e execução da melodia na parte instrumental, bem como pelo acompanhamento. Dalva interpreta *Linda flor* na tonalidade de Dó maior, em um andamento de aproximadamente 60 bpm, se considerado um compasso binário. Ângela Maria gravou a canção com a forma A1 A2 B B (repetição da letra) e A2 (repetição da letra), sendo que esta última parte é dividida entre um trecho instrumental e a voz de Ângela com a letra. Este arranjo é predominantemente composto por instrumentos de sopro, exaltando a sonoridade de *Big Band*. Há também um piano, e o elemento percussivo mais em segundo plano em alguns trechos. Ângela Maria canta *Linda flor* na tonalidade de Si bemol maior, com o andamento em aproximadamente 50 bpm, se considerado um compasso binário.

As vozes de Dalva e Ângela nestes fonogramas não apresentam predomínio de ruído em sua expressividade. Assim é o padrão das qualidades vocais destas cantoras na discografia apurada nesta pesquisa, não ruidoso. Uma diferença de aproximadamente 10 bpm no andamento torna a versão de Ângela mais lenta que a de Dalva. No entanto, esta sensação parece se diluir nas sustentações das notas realizadas por ambas as intérpretes. As notas longas da melodia, correspondendo às sílabas finais das palavras “loiô”, “sofre”, “você”, “fechou”, “e”, “abri”, “fugir”, “mim”, “Bonfim”, “zangar”, “se”, e “souber” nas duas primeiras partes da canção (A1 e A2), são sustentadas de maneira semelhante nas duas versões. A expressividade através do vibrato pode ser percebida em tais notas como, por exemplo, nas sílabas “e” transcorridos 0:30m do fonograma de Dalva, e 0:39m do de Ângela, e “se” transcorridos 1:04m do fonograma de Dalva, e 1:17m do de Ângela. Apesar de diferirem em velocidade e amplitude (evidenciando o estilo e as habilidades de cada uma), os vibratos executados pelas cantoras expõem a influência do *bel canto* sobre a estética do canto popular brasileiro no período. A impostação vocal utilizada por Ângela e Dalva no registro de *Linda Flor*, de maneira geral, parece aproximar-se mais de tal estética, se comparada com suas versões de *A noite do meu bem* e *Por causa de você*, onde as cantoras fazem uso de uma articulação vocal mais coloquial. Aqui podemos notar a flexibilidade de que dispunham as intérpretes em sua expressividade vocal.

A intensidade da emissão vocal das cantoras parece corroborar com a sublimação de ruídos oriundos de uma qualidade vocal sussurrada ou soprosa (comumente mais frequente em baixa intensidade vocal), já que parecem manter a dinâmica de médio à forte. Esta projeção vocal, aliada aos registros e ressonâncias, mantém a expressividade na voz de Ângela e Dalva sem predomínio de ruído. A versão de Ângela Maria está registrada um tom abaixo da de Dalva de Oliveira, e esta sensação acústica de diferença tonal é ainda reforçada pelo timbre – brilhante e aberto – e articulação de Dalva comparativamente com o timbre – mais escuro e fechado – e articulação de Ângela. Esta sutil sensação pode ser notada no trecho da letra “e quando os óio eu abri, quis gritar quis fugir, mas você, eu não sei por que você me chamou”, transcorridos 0:30m do fonograma de Dalva e 0:39m do de Ângela, onde as cantoras fazem uso do registro de voz modal indicando forte adução das pregas vocais e certa projeção, bem como a exploração das ressonâncias diferentes. De fato, tal configuração do aparelho vocal também pode apresentar predisposição para gerar sonoridades ruidosas, uma vez que o ruído vocal não está condicionado apenas a um tipo de produção da voz ou característica sonora (som forte, fraco, agudo, grave, etc.). No entanto, não é este o caso. A qualidade vocal das cantoras, influenciada pelas características estéticas do *bel canto*, parece representar a sincronia entre respiração, produção vocal e manipulação dos articuladores, tal como a concepção do modelo de canto legado dos períodos anteriores e que, de certa forma, se mantiveram vigentes no período em questão.

Se a impostação vocal, a estética do canto, e a qualidade vocal padrão de Ângela e Dalva parecem ser antagônicas ao ruído, a expressividade em suas interpretações de *Ai ioiô* não perpassa a psicodinâmica vocal do mesmo na recepção. As vozes das cantoras parecem trazer ainda mais feminilidade à letra da canção, que narra os sentimentos amorosos de uma mulher em relação ao seu bem: *loiô*. A linguagem sertaneja insinuada em expressões como “meus oinho”, “pode inté”, e “me deixa mais não”, projeta um cenário interiorano para a cena romântica. As intérpretes enfatizam o caráter melódico da composição com as sustentações e articulações ligadas das notas. A união da letra com a impostação vocal (com tendência à estética do *bel canto*), juntamente com os arranjos densos, parecem conferir lirismo e uma “meiga” feminilidade ao sentido da canção.

4.5 Bom é querer bem

Intepretações analisadas: Dolores Duran (1954)

Maysa (1958)

*Vou sair depressa,
Vou sair correndo,
Da sua presença meu amor
Sei que vou sofrer
Sem o seu amor
Que é o meu amor, amor*

*Mas tudo é natural
Tudo é tão igual
Bom é ter ciúmes
Bom, é querer bem
Hoje estamos juntos
Amanhã não somos dois
Bom é brigar hoje
Pra juntar depois*

O samba-canção *Bom é querer bem* foi concebido pelo jornalista, radialista e compositor pernambucano Fernando Lobo - coautor de reconhecidos sambas-canção, tendo parceria com Dorival Caymmi, Paulo Soledade e Evaldo Ruy, por exemplo. Dolores Duran (aos 24 anos de idade) o gravou em 1954 em um disco 78rpm, ao lado de *Tradição* de Ismael Silva. O compositor e a cantora eram amigos e faziam parte do cenário da noite carioca da década de 1950. Maysa (então, aos 22 anos de idade) gravou a canção em 1958 no LP *Convite para ouvir Maysa n° 3*. As versões de Dolores e Maysa espelham o estilo vocal presente na discografia de cada uma. Se *Ai loiô* conserva uma estética vocal semelhante entre as vozes de Ângela e Dalva, *Bom é querer bem* parece fazer o mesmo entre Dolores e Maysa.

A letra do samba-canção se divide sobre uma melodia composta basicamente por duas partes (A e B), trazendo reflexões sobre o amor e os sentimentos de junção e disjunção com a pessoa amada, bem como os conflitos emocionais envolvidos nesta dinâmica amorosa. Dolores e Maysa entoam tal melodia com algumas

diferenças nas alturas e durações das notas, assim como apresentam diferenças na pronúncia fonética do texto. A gravação de Maysa exibe as duas partes da canção (A e B) e a repetição da segunda parte após um interlúdio instrumental. O arranjo conta com instrumentos orquestrais de corda, violão, contrabaixo, bateria e flauta. Maysa canta *Bom é querer bem* na tonalidade de Mi menor, num andamento de aproximadamente 50 bpm se considerado um compasso binário. Dolores Duran gravou a canção com a forma A B A B, sendo que a segunda repetição da primeira parte é executada por instrumento solista. O arranjo da versão de Dolores é composto por um piano, bateria, contrabaixo e um trompete com surdina. A gravação está na tonalidade de Sol menor, num andamento de aproximadamente 49 bpm, se considerado um compasso binário.

O ruído vocal está presente na gravação de Maysa, porém de forma menos intensa se comparado à gravação de *Por causa de você*. A leve rouquidão característica de seu timbre pode ser notada durante todo o fonograma. Dolores não apresenta o predomínio do ruído como em *A noite do meu bem*, porém é possível notarmos indícios de qualidade vocal ruidosa em alguns trechos do fonograma. O conteúdo poético de *Bom é querer bem* pode ter instigado e influenciado uma sonoridade menos ruidosa na intenção interpretativa e construção do sentido da canção. A diferença de aproximadamente apenas 1 bpm parece igualar o andamento das duas versões. Tanto Maysa como Dolores executam as notas com duração mais curta de maneira ligada, sustentado as notas mais longas com leve vibrato. Nestas sustentações, é possível percebermos na voz de Maysa um sutil contraste entre voz com intensidade forte, acentuação do vibrato e menor predomínio de ruído; e voz com baixa intensidade e maior predomínio de ruído. Esta situação ocorre na finalização das sustentações, quando Maysa diminui a projeção vocal, como nas palavras “depressa” (0:31m), “presença” (0:40), “bem” (1:17m), “ciúmes” (1:10m), e “depois” (2:32m), esta última sendo a mais evidente. A qualidade do fonograma de Dolores acessado para esta pesquisa parece sublimar a clareza de alguns detalhes vocais, tal como o ruído. No entanto, a partir do gesto vocal da cantora é possível intuirmos alguns poucos trechos de possível sonoridade ruidosa em sua voz - de maneira geral, o ruído não parece predominar em sua expressividade, ainda que uma quase considerável rouquidão esteja sugerida em seu gesto vocal. A intensidade nas sustentações das notas oscila entre um volume

médio e baixo, e conta também com vibrato. Algumas palavras como “bem” (1:08), e “dois” (1:18m) na parte B da canção parecem insinuar alguma sopro-sidade na sustentação. Dolores entoa a primeira parte do samba-canção com maior projeção e intensidade, contrastando com a segunda parte que expõe uma articulação vocal extremamente coloquial, com baixo volume e pouca projeção vocal. Maysa faz uso da mesma dinâmica, e embora a parte B soe mais sopro-sa que a parte A, nem todas as notas com intensidade baixa são predominantemente ruidosas. Uma voz levemente sussurrada se relaciona com tais notas - com pouca projeção vocal -, como nos trechos: “é ter ciúmes” (1:12m), “é brigar” (1:30m), “tudo é” (2:03m), e “bom é querer bem” (2:12m).

Uma diferença de um tom e meio torna a versão de Dolores mais aguda que a de Maysa. O tom mais grave de Maysa parece fazer prevalecer a voz modal em sub-registros peito e misto, com tendência maior à ressonância na cavidade oral. De fato, as notas emitidas com ressonância mais baixa no aparelho vocal podem sujeitar a voz ao ruído. Apesar da articulação mais coloquial da expressividade vocal de Dolores e Maysa, as qualidades vocais das cantoras apresentam tendência à sonoridade escura e fechada. Esta estética pode ser percebida nas características de emissão da vogal “a” ao longo da letra de *Bom é querer bem*. Em relação à pronúncia fonética, existem algumas diferenças entre a articulação das cantoras, o que parece tornar a versão de Dolores mais arrojada. Um exemplo é a pronúncia da letra “r” na palavra “correndo” transcorridos 0:34m do fonograma de Maysa e 0:24 do de Dolores, onde esta faz uso breve da fricção entre a língua e o palato mole sustentando a nota na vogal da sílaba, e aquela faz uso da vibração de língua contra o palato duro, sustentando parte da nota e sílaba nesta sonoridade e finalizando a nota com a vogal.

O ruído na voz de Maysa também pode ser percebido nos ataques vocais aspirados, sugestivos de rouquidão. As palavras “pra” (1:33m) e “amanhã” (2:23m) são exemplos desta sonoridade. Tal característica não parece evidente nos ataques vocais do fonograma de Dolores. Os arranjos também diferenciam as versões de Maysa e Dolores de *Bom é querer bem*. Uma formação instrumental reduzida – piano, contrabaixo, bateria e trompete – compõe o fonograma de Dolores, contando com a sonoridade da surdina no trompete, responsável pela introdução e pela execução instrumental da parte A na repetição. Esta textura, juntamente com a

dicção e a articulação coloquial da voz de Dolores, parecem conferir uma sensação de intimismo ao sentido da canção. É possível especularmos a provável semelhança deste fonograma com as apresentações ao vivo que Dolores realizava nas boates cariocas, dotadas de uma ambiência intimista. O arranjo de Maysa também conta com contrabaixo, bateria, no lugar do piano um violão, e uma flauta ao invés de trompete. No entanto, a presença dos instrumentos orquestrais de corda parece tornar o arranjo mais expansivo e dramático desde a introdução. Sob o prisma da psicodinâmica vocal, o ruído na expressividade vocal de Maysa parece conceder um estado emocional para cada trecho da letra. Na parte A da canção a poesia relata o plano do narrador de se afastar de seu parceiro e o sofrimento que esta atitude lhe causará. Aqui, o ruído vocal parece espelhar um cansaço sentimental e físico do narrador. Já a parte B traz reflexões sobre os sentimentos que envolvem a separação e volta. Aqui, o ruído parece conferir estado de fragilidade e confiança ao narrador. Assim, o gesto vocal de Maysa parece tornar sua versão mais dramática que a de Dolores.

4.6 Conclusão

Certamente o samba-canção da década de 1950 exibiu ilustres e variadas personalidades vocais. Ainda que associados a um modelo interpretativo inerente ao gênero musical, grande parte dos cantores exaltou sua autenticidade através de suas características vocais e de sua expressividade. Por exemplo, as cantoras abordadas nesta pesquisa possuem perfis vocais praticamente inconfundíveis. De fato, alguns aspectos estéticos parecem qualificar as intérpretes como porta-vozes de dois estilos de canto que coexistiram no período, conforme elucidado no terceiro capítulo deste trabalho. Os resultados das sessões de escuta e das análises comparativas realizadas neste estudo parecem apontar para o ruído vocal como um possível elemento, dentre tantos outros, de diferenciação destas vertentes. Enquanto as vozes de Dalva de Oliveira e Ângela Maria parecem não propiciar espaço para a voz-ruído, a voz de Dolores Duran parece disposta a tal sonoridade, e Maysa a assume.

Contudo, se ampliarmos a observação para as outras vozes femininas da década de 1950 notaremos que a voz-ruído se constitui um recurso interpretativo autônomo, podendo vincular-se e combinar com diversos estilos de voz cantada. Por exemplo, a cantora Isaura Garcia no fonograma do samba-canção *Nunca* de Lupicínio Rodrigues gravado em 1952 pela RCA Victor em um 78 RPM, harmoniza a estética de canto da vertente mais tradicional do samba-canção com momentos de leve soprosidade vocal, como nas palavras “ilusão” (0:42m) e “faz” (2:33m). Já Dóris Monteiro (relacionada à estética mais moderna do samba-canção), por exemplo, no fonograma da canção *Marcada* de Maysa, gravado em 1957 no LP Dóris Monteiro pela Columbia, parece não apresentar predomínio de voz-ruído. Sobre a transição estética do samba-canção o autor Ruy Castro comenta:

Continuava-se a fazer samba-canção, mas Tom Jobim não era Herivelto Martins, e Sylvia Telles, sem a menor dúvida, não era Dalva de Oliveira. Era só comparar a versão de Sylvia de “Neste mesmo lugar”, de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, com a de Dalva, gravada apenas dois anos antes, na mesma Odeon. (CASTRO, 2015: 358)

De fato, a estética vocal e toda sua decorrente articulação na expressividade de Sylvia parecem propiciar um ambiente mais favorável à qualidade vocal ruidosa, se comparada à impositação vocal de Dalva. Porém não é possível afirmarmos que a voz-ruído abordada como um recurso interpretativo, através da manipulação do timbre, esteja restrita apenas a um estilo de canto, ou a um grupo de intérpretes, uma vez que a emissão vocal humana permite os mais variados ajustes e manipulações, assim como a expressividade é um campo livre na canção popular brasileira.

O ruído vocal como uma personalidade e condição natural do cantor pode ter aberto um caminho para sua expressividade na década de 1950, através do samba-canção. Considerando a canção mediatizada e suas condições de produção e recepção nas décadas anteriores, vozes como a de Maysa talvez não encontrassem condições para expor detalhes e sutilezas que são parte da acústica do ruído e do corpo da voz. Se na Bossa-Nova o virtuosismo vocal cede lugar ao despojamento,

uma articulação coloquial da voz, e receptividade a qualidades vocais diversas, no samba-canção, de certa forma, este cenário já se fazia presente.

Este estudo também demonstrou que a psicodinâmica vocal – tomando como base os correlatos de impressões recorrentes trazidas pela bibliografia – da voz-ruído interfere incisivamente no sentido da canção. Embora não possamos afirmar com precisão os efeitos dessa sonoridade na recepção, de modo geral o teor da letra parece ser afetado pelo estado emotivo que o cantor transparece através de sua qualidade vocal. O ruído é também voz, é parte da voz, é parte do som, é parte da prosódia e da expressividade vocal. O ruído pode fazer parte do corpo da voz, mesmo nas consideradas vozes mais “limpas” ou “plenas”. Desta forma, não é possível interpretá-lo isoladamente aos demais aspectos da emissão vocal, assim como evidenciado neste estudo. Ele se relaciona intrinsecamente com a fonética, a frequência e a intensidade sonora, a melodia e ritmos, e todos os aspectos da produção da voz para a música.

Há ainda que ser considerada a subjetividade da escuta. O ruído vocal se exalta diante de um parâmetro sonoro contrário, e das concepções estéticas de uma cultura. Assim, divergências na percepção do ruído serão sempre existentes, por conta das referências pessoais. Ainda, este estudo apresenta outras variáveis, como a qualidade dos fonogramas e a passagem do tempo sobre as vozes das intérpretes. Nem todos os fonogramas puderam ser acessados no mesmo formato, o que pode ter influenciado a escuta e as percepções. Em uma década muitas transformações ocorrem nas condições de produção vocal das cantoras, tais como amadurecimento da técnica vocal, envelhecimento, influências estéticas, estados psicológicos, dentre outras.

Neste estudo, de modo geral, o ruído pareceu ser mais incidente nas fracas intensidade e projeções vocais, associado a qualidades vocais soprosas e sussurradas, com sentido de delicadeza, fragilidade, confiança e intimismo. Traços de rouquidão puderam ser percebidos em alguns ataques vocais aspirados, e na voz de Maysa, com sentido de fragilidade emocional e cansaço corpóreo. Estas percepções cruzam com as descrições da produção e fisiologia das vozes-ruído estudadas nos capítulos anteriores. Sobretudo, a voz-ruído pode funcionar como elemento de atração na dinâmica da recepção. Intercalado com outras qualidades e gestos vocais da expressividade, o ruído parece ajudar a evitar a monotonia na

sonoridade vocal, propiciando momentos de novidade e diversidade sonora na escuta.

Vale, ainda, frisarmos que os traços interpretativos (performáticos), como os descritos nesta pesquisa, têm seu fundamento em bases culturais estabelecidas. “Assim, a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de *performance*” (VALENTE, 2011:96). Zumthor, em sua compreensão acerca da voz cantada ou falada como parte do contexto cultural na qual a mesma está inserida, sugere sua observação através do que ele denomina qualidades materiais - tom, timbre, tessitura, registro - e simbólicas - trazidas pelo contexto social - da voz. Esta exerceria, de alguma forma, influência sobre a outra, nos ajustes realizados na emissão vocal. (MINATTI, 2014)

Considerações finais

Neste estudo, propusemos a investigação de uma determinada propriedade material da voz: o ruído. Dada a amplitude do tema – uma vez que consideramos a voz na música resultado de um processo interdisciplinar – situamos a pesquisa no âmbito dos estudos sobre qualidades vocais, com as essenciais elucidações baseadas na ciência da voz e pedagogia do canto. Buscamos a ilustração do ideário levantado através do recorte no modelo de canto (popular brasileiro), repertório (samba-canção), período (década de 1950), e vozes (Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran e Maysa), apontando para o comportamento da voz-ruído e sua expressividade na canção.

A principal dificuldade enfrentada foi o carecimento de amplo material fundado em pesquisas de base acerca dos processos de produção e recepção da voz na prática do canto popular brasileiro no que tange o objeto desta pesquisa - que nos fornecessem referências objetivas para o esclarecimento de nossas inquietações. Assim, nos apoiamos em fundamentos teóricos disponíveis sobre o tema, pressupondo sua aplicabilidade às análises propostas, buscando verificar seu desempenho prático.

Acreditamos que as ilustrações aqui descritas podem, de fato, demonstrar as peculiaridades da sonoridade estudada (voz-ruído) por creditarmos parte das observações a dados do senso comum, em conjunto com constatações científicas. No entanto, assumimos também a subjetividade que permeia não só a metodologia (avaliação perceptivo-auditiva baseada no sistema de referência pessoal desta pesquisadora), como o estudo da recepção da voz cantada de forma geral. Análises comparativas foram abordadas a fim de contrapor o que consideramos voz ruidosa neste estudo com o que consideramos sua sonoridade antagônica, como mais uma ferramenta de esclarecimento, elegendo esta oposição uma espécie de parâmetro – uma vez que optamos por não qualificá-las com os termos disфонia e eufonia, já que tratamos de impressões e expressividade. Os parâmetros de que fizemos uso para as análises (propriedades sonoras, aspectos da emissão vocal, elementos da

canção, etc.), concluímos, constroem a expressividade em conjunto com a qualidade vocal, e podemos estudá-los enquanto aspectos prosódicos.

Ainda, não dispusemos de tempo hábil para nos aprofundarmos nos aspectos que revelam a voz em consonância com o ser – questões que, em uma outra abordagem, se constituem essenciais para a compreensão da voz enquanto espelho de todo o corpo, que por sua vez, espelha uma alma, uma consciência e uma inconsciência, inseridas em um meio –, como a condição psicológica das mulheres aqui estudadas, seus estados corpóreos, quão autônomas eram suas escolhas estilísticas, dentre diversas situações. Outras questões, como, por exemplo, as diferenças da qualidade sonora dos fonogramas e seus formatos – englobando desde observações acerca dos processos específicos de gravação e reprodução, até aspectos da comercialização dos discos, como o emblema *Hi-Fi* (alta-fidelidade) nas capas dos discos -, também não se impuseram como foco desta pesquisa, no entanto, seu estudo valeria como importante complementação às compreensões aqui buscadas.

Como observamos, uma investigação acerca dos aspectos cancionais que atuam na expressividade é, de fato, abrangente, assim como é desafiadora uma sistemática dos modelos de canto e qualidades vocais que se desenvolvem na música. A expressividade engloba os elementos prosódicos (melodia, ritmo, etc.), que apresentam uma relação simbiótica entre si na construção do sentido, e a qualidade vocal, da mesma forma, é fruto e agente neste processo.

Certamente, esta pesquisa aponta para investigações complementares, que poderiam reiterar os resultados deste trabalho. Propomos a estudos futuros, que se disponham a tal, a problematização de aspectos aqui não abordados, assim como registramos a necessidade de pesquisas de base sobre o assunto. Este trabalho se constitui, portanto, de um olhar incipiente sobre a categorização estética da sonoridade voz-ruído (aqui proposta) na canção popular brasileira. Entendemos ainda, que este estudo não esgotou as investigações da presença da voz-ruído no samba-canção da década de 1950, o que nos instiga a dar continuidade a este processo.

Referências

- AGUIAR, Ronaldo Conde. **As divas do rádio nacional**: as vozes eternas da era de ouro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- ALBANO, Eleonora. **Fazendo sentido do som**. In: Ilha do desterro – Revista de Língua e Literatura, Florianópolis, n.19, p. 11-26, janeiro/junho 1988.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- _____. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acessado em: set. 2016.
- ARAÚJO, Samuel. **The politics of passion**: the impact of bolero on brazilian musical expressions. In: Yearbook for Traditional Musi, v. 31, p.42-56, 1999.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BECKER, Susie. **A voz contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- BEHLAU, Mara (org.). **Voz. O livro do especialista**. v.1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral**. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BOULEZ, Pierre. **Som e verbo**. [1958] Tradução Artur Morão. Porto: Casa da Música, CESEM, 2012.
- CABRAL, Sérgio. **MPB na era no rádio**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CAMPESATO, Lílian. **Dialética do ruído**. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM, v.1, p.1389-1393, 2010.
- _____. **Vidro e Martelo**: contradições na estetização do ruído na música. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CASTANHEIRA, José Claudio Siqueira. **Ouvindo números: o mito da transparência nas tecnologias digitais.** In: Revista eletrônica Em Questão, Rio Grande do Sul. v.14, n.2, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/6265/4868>

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DAJER, Maria Eugênia. **Análise de sinais de voz por padrões visuais de dinâmica vocal.** 2010. Tese (Doutorado em Ciências – Programa de Engenharia Elétrica) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2010.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa A. **Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção.** São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2007.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** 2ed. São Paulo: Ed.34, 2004.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. O chá das sílabas: o canto e o padrão respiratório da fala no Brasil. In: FERREIRA, Lésle P. (Org.). **Voz profissional: o profissional da voz.** 2ed. São Paulo: Pró-Fono, 1998.

FANT, Gunnar. **Acoustic theory of speech production.** Paris: Mouton, 1970.

FÓNAGY, Ivan. **Des fonctions de l'intonation:** Essai de synthèse. Flambeau, 29, p. 1–20, 2003. Tradução Waldemar Ferreira Netto.

GONZALEZ R, Juan Pablo. **El canto mediatizado:** breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: Rev. Music. Chil., Santiago, v.54, n. 194, julho 2000. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.pid=S076-27902000019400004&script=sci_arttext . Acessado em: 05 out. 2013.

GUBERNIKOFF, Carole. **Metodologias de análise musical para música eletroacústica.** In: Revista Eletrônica de Musicologia, v. XI, setembro 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMr11/10/10-carole-analise.html> Acessado em: fev. 2017.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

_____. **Tutoriais de Áudio e Acústica.** Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/> Acessado em: fev. 2017.

KAHN, Douglas. **Noise, water meat:** a history of sound in the arts. Cambridge London: The MIT Press, 1999.

KYRILLOS, Leny R. (Org.) **Expressividade: da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

LAVER, John. **The Phonetic Description of Voice Quality**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

LEVARIE, Siegmund. **Noise**. In: Chicago Journals – Critical Inquiry, v. 4, n. 1, p. 21-31, autumn, 1977.

LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2007.

_____. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MADUREIRA, Sandra. Expressividade da fala. In KYRILLOS, Leny R. (Org.) **Expressividade: da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

MARQUES, Jorge. **Finas Flores: mulheres letristas na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

MATOS, Claudia. **Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção**. In ArtCultura, Uberlândia, v.15, n.27, p. 121-132, julho-dezembro 2013.

MCCOY, Scott. **Your voice: an inside view**. Ohio: Inside View Press, 2004.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MINATTI, Sheila. **As qualidades simbólicas e materiais da voz: um estudo sobre as características da voz cantada na obra de Paul Zumthor**. In: III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2014. ANAIS DO III SIMPOM, p. 1.236-1.244, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A música brasileira na década de 1950**. In REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro-novembro 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

OLIVEIRA, Paulo da Costa e Silva Franco. Canção do amor de menos: sentimento e sensação na música de tom Jobim. In GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César; NAVES, Santuza Cambraia (Org.) **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

OLIVEIRA, Valéria Leal; PINHO, Silvia M. Rebelo. A qualidade da voz e o trato vocal nos indivíduos de face curta e face longa. In PINHO, Silvia M. Rebelo. **Tópicos em voz**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 2001.

PALOMBINI, Carlos; CARDOSO, Marcos Edson. **Música e tecnologia no Brasil**: a canção popular, o som e o microfone. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, p. 313-317, 2006.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. **Cantonário**. Salvador: Musimed, 2011.

PEREIRA, Simone Luci. **Sons, vozes e corpos na comunicação**: contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

PINHO, Silvia M. Rebelo. **Temas em voz profissional**. Rio de Janeiro: Revinter, 2007.

PONTES, Paulo A. L. et al. **Características das vozes roucas, ásperas e normais**: análise acústica espectrográfica comparativa. In: Revista Brasileira de Otorrinolaringologia, v. 68, n.2, p.182-188, março/abril 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-72992002000200005&nrm=iso, "68", "2002", "182-188", "scielo. Acessado em: nov. 2016.

RESENDE, Laércio. **3 vezes Pierrot**: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noise**. Translated by Barclay Brown. Monographs in Musicology, No. 6. New York: Pendragon Press, 1986.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. (org.) **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 2ed. São Paulo: Ed.34, 2009.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. v.1. 6ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

STARK, James. **Bel Canto**: a history of vocal pedagogy. [1938] Canada: University of Toronto Press, 2003.

SUNDBERG, Johan. **A ciência da voz**. Tradução Glaucia Lais Salomão. São Paulo: Edusp, 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular um tema em debate**. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. **História social da música popular brasileira**. 2ed. São Paulo: Ed.34, 2010.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **“Noite serena”**: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). In: Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, p. 7-33, julho-dezembro 2013.

VALENTE, Heloísa Araújo Duarte. **Os cantos da voz**: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **Música é informação!** Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004.

_____. **A voz na canção (da mídia) como voz da memória**. In: I Seminário Internacional História do Tempo Presente, 2011, Florianópolis. Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente, p. 93-106, 2011.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Discos

DURAN, Dolores. **Dolores Duran canta para você dançar N° 2**. Copacabana, 1958. LP

DURAN, Dolores. **Dolores Duran canta para você dançar.** Copacabana, 1957. LP

DURAN, Dolores. **Dolores viaja.** Copacabana, 1955. LP

DURAN, Dolores. **Este norte é minha sorte.** Copacabana, 1959. LP

GUINGA. **Cine Baronesa.** Velas, 2001. CD

JOÃO, Maria; LAGINHA, Mário. **Lobos, raposas e coiotes.** Portugal: Universal Portugal, 1999. CD

JOBIM, Tom. **Urubu.** WB Records, 1976. LP

LEÃO, Nara. **Opinião de Nara.** Philips, 1964. LP

LENINE. **Falange Canibal.** BMG, 2002. CD

MARIA, Ângela. **Ângela Maria apresenta.** Copacabana, 1956. LP

MARIA, Ângela. **Ângela Maria canta sucessos de David Nasser.** Copacabana, 1959. LP

MARIA, Ângela. **Ângela Maria e Orquestra.** Copacabana, 1959. LP

MARIA, Ângela. **Para você ouvir e dançar.** Copacabana, 1958. LP

MARIA, Ângela. **Quando os astros se encontram - Ângela Maria e Waldir Calmon.** Copacabana, 1958. LP

MARIA, Ângela. **Quando os maestros se encontram com Ângela Maria.** Copacabana, 1957. LP

MARIA, Ângela. **Sucessos de ontem na voz de hoje.** Copacabana, 1955. LP

MAYSA. **Convite para ouvir Maysa N° 2.** RGE, 1958. LP

MAYSA. **Convite para ouvir Maysa N° 3.** RGE, 1958. LP

MAYSA. **Convite para ouvir Maysa N° 4.** RGE, 1959. LP

MAYSA. **Convite para ouvir Maysa.** RGE, 1956. LP

MAYSA. **Maysa canta sucessos.** RGE, 1960. LP

MAYSA. **Maysa é Maysa...é Maysa...é Maysa.** RGE, 1959. LP

MAYSA. **Maysa.** RGE, 1957. LP

MAYSA. **Voltei.** RGE, 1960. LP

MONTE, Marisa. **Marisa Monte**. EMI-Odeon, 1989. CD

MONTEIRO, Dóris. **Dóris Monteiro**. Columbia, 1957. LP

OLIVEIRA, Dalva de. **Dalva de Oliveira canta boleros**. Odeon, 1959. LP

OLIVEIRA, Dalva de. **Dalva**. Odeon, 1958. LP

OLIVEIRA, Dalva de. **Em tudo você**. Odeon, 1960. LP

OLIVEIRA, Dalva de. **Os tangos mais famosos na voz de Dalva de Oliveira**. Odeon, 1957. LP

PASSOS, Rosa. **Amorosa**. Sony Music, 2004. CD

SALMASO, Mônica. **Iaiá**. Biscoito fino, 2004. CD

Anexo I

CD com arquivos de áudio contendo a maior parte dos fonogramas citados ao longo do texto, com o intuito de complementar a ilustração da voz-ruído. Acreditamos que a leitura deste estudo associada à escuta dos exemplos pode tornar mais concreta a percepção da sonoridade em questão.

FAIXA	CANÇÃO	INTÉRPRETE
1	NEGRO GATO	Marisa Monte
2	NEM SOL, NEM LUA, NEM EU	Lenine
3	FOX E TROTE	Guinga
4	MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ	Mônica Salmaso
5	VOCÊ VAI VER	Rosa Passos
6	LÍGIA	Tom Jobim
7	DERRADEIRA PRIMAVERA	Nara Leão
8	BEATRIZ	Maria João
9	SINCERIDAD	Dolores Duran
10	SINCERIDAD	Lucho Gatica
11	TE CUIDA ZECA	Dolores Duran
12	CONVERSA DE BOTEQUIM	Dolores Duran
13	AN AFFAIR TO REMEMBER	Dolores Duran
14	QUE MURMUREM	Dolores Duran
15	OJOS VERDES	Dolores Duran
16	QUEM FOI	Dolores Duran
17	SOLIDÃO	Dolores Duran
18	TUDO ACABADO	Dalva de Oliveira
19	CONFISSÃO	Dalva de Oliveira
20	FINALMENTE	Dalva de Oliveira
21	FOLHA CAÍDA	Dalva de Oliveira
22	A ÚLTIMA TAÇA	Dalva de Oliveira
23	MATÉRIA PLÁSTICA	Ângela Maria
24	PACIÊNCIA	Ângela Maria
25	ABANDONO	Ângela Maria
26	AMARGURA	Maysa
27	CONSELHO	Maysa
28	BOM DIA TRISTEZA	Maysa
29	CAMINHOS CRUZADOS	Maysa
30	EU NÃO EXISTO SEM VOCÊ	Maysa
31	CASTIGO	Maysa
32	MALATIA	Maysa
33	A FELICIDADE	Maysa
34	MEU MUNDO CAIU	Maysa
35	MANHÃ DE CARNAVAL	Maysa
36	MARIA QUE É TRISTE	Maysa
37	NEGRO MALANDRO DE MORRO	Maysa
38	SOLIDÃO	Maysa
39	BRONZES E CRISTAIS	Maysa
40	A NOITE DO MEU BEM	Dolores Duran
41	A NOITE DO MEU BEM	Dalva de Oliveira
42	POR CAUSA DE VOCÊ	Maysa
43	POR CAUSA DE VOCÊ	Ângela Maria
44	LINDA FLOR (AI IÔ IÔ)	Dalva de Oliveira
45	LINDA FLOR (AI IÔ IÔ)	Ângela Maria
46	BOM É QUERER BEM	Maysa
47	BOM É QUERER BEM	Dolores Duran
48	NUNCA	Isaura Garcia
49	MARCADA	Dóris Monteiro
50	NESTE MESMO LUGAR	Sylvia Telles
51	NESTE MESMO LUGAR	Dalva de Oliveira