



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

# **A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho**

Anne Raelly Pereira de Figueirêdo

João Pessoa  
Março de 2010



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

## **A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Anne Raelly Pereira de Figueirêdo

Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa  
Março de 2010

F475e Figueirêdo, Anne Raelly Pereira de.  
A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho / Anne Raelly Pereira de Figueirêdo.- João Pessoa, 2010.  
171f. : il.  
Orientador: Luís Ricardo Silva Queiroz  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA  
1. Oliveira, Inês Caetano de, 1935-2007 (Marinês).  
2. Carneiro, Catarina Maria de França, 1947- (Cátia de França).  
3. Ramalho, Elba Maria Nunes, 1951- (Elba Ramalho).  
4. Música. 5. Estética vocal. 6. Cantoras - crítica e interpretação.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

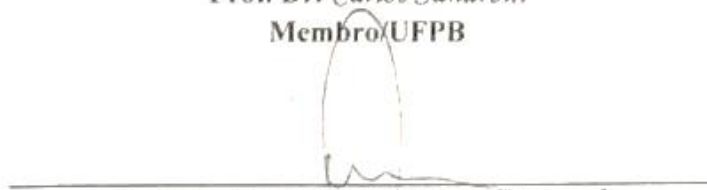
**Título da Dissertação:** "A estética vocal de cantoras paraibanas: Marines, Cátia de França e Elba Ramalho"

**Mestrando:** Anne Raelly Pereira de Figueirêdo

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

  
Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz  
Orientador/UFPB

  
Prof. Dr. Carlos Sandroni  
Membro/UFPB

  
Prof. Dr. Jean Joubert de Freitas Mendes  
Membro/UFRN

João Pessoa, 08 de março de 2010.

*Dedico este trabalho à Maria Antonieta P. de Figueirêdo,  
minha mãe, pelo amor, pela força e pela amizade que  
sempre me dedicou.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à Cátia de França pela atenção, e pelo inesquecível encontro, numa agradável conversa regada a muita música, em que pude compreender aspectos não só ligadas à sua voz, mas, principalmente, pude *sentir* a dimensão de sua “força” ao cantar, bem como sua generosidade ao dispor de seu preciso tempo com tanta simplicidade.

Agradeço também a Elba Ramalho por me receber carinhosamente no camarim do Teatro Paulo Pontes, após o show “Qual o assunto que mais lhe interessa”. Mesmo cansada, em virtude da maratona de shows que vinha realizando, e, ao mesmo tempo, muito disputada por seus familiares, fotógrafos e jornalistas, que lotaram o camarim nesse dia, Elba, educadamente, concedeu-me uma breve entrevista que foi determinante para compreensão de aspectos ligados à sua estética vocal.

Aos amigos Sílvia Porto, Ely Porto e Washington Espanhol, os meus sinceros agradecimentos, por terem viabilizado esses encontros tão especiais, que foram de suma importância para a realização deste trabalho. Em especial, agradeço também a Celso Othon, filho de Marinês, pelos esclarecimentos acerca do trabalho de sua mãe, e pela disponibilidade em contribuir com a pesquisa.

Agradeço à Universidade Federal da Paraíba, instituição que durante anos tem sido minha segunda casa, e que contribuiu para a ampliação dos meus conhecimentos musicais, bem como para meu crescimento enquanto ser humano. Desde a graduação, no curso de Educação Artística com Habilitação em música, depois na minha segunda graduação, no curso de Educação Musical com habilitação em canto, que foi interrompida em virtude de minha aprovação no Mestrado.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB e faço questão de evidenciar minha satisfação em ter cursado o Mestrado em Etnomusicologia pelo distinto programa, onde me deparei com um corpo docente excepcional, profissionais, e principalmente, pessoas admiráveis. Destaco os nomes do Prof. Carlos Sandroni, Profa. Eurídes Santos, Profa. Alice Lumi e Profa. Maria Guiomar de C. Ribas, que muito contribuíram para minha descoberta do campo da Etnomusicologia, de maneira aberta, sincera e principalmente, humana.

Também ligado à UFPB, não posso deixar de agradecer ao *Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos*, que exerceu um papel fundamental em minha formação enquanto estudante de música e, principalmente, enquanto pesquisadora, pois o grupo, criado em 2004, foi responsável pelos meus primeiros passos no campo da pesquisa e principalmente, tem sido um lugar de descobertas e discussões laços de

amizade, agradeço especialmente a Jaqueline Alves (Jaque), Fabiana Barbosa (Fabí) e Pedro Medeiros (Pedrinho), amigos que sem sobra de dúvidas tornaram as pesquisas de campo muito mais agradáveis.

Gostaria também de agradecer algumas pessoas que tive o privilégio de conviver durante esse tempo, entre a graduação e a pós-graduação, pessoas que se tornaram amigos muito especiais, anjos na minha vida. Ao meu querido prof. Vanildo Mousinho, por estar presente nos momentos importantes da minha carreira acadêmica e artística, sempre com um olhar cuidadoso e analítico, trazendo contribuições extremamente pertinentes; ao maestro mais doce que conheço, Prof. Tom K, por me ensinar que mais importante que a chegada, é o caminho percorrido, que cada passo dado é uma vitória.

Ao meu querido orientador e amigo Professor Luís Ricardo S. Queiroz, não tenho palavras para agradecer todo empenho, dedicação e amizade, além de toda a paciência e carinho durante o percurso desta dissertação. Agradeço também, por me fazer acreditar que todos os sonhos são possíveis de realização.

À Izilda, que foi muito além da função de secretária do PPGM, desempenhando, muitas vezes, o papel de mãe. Agradeço o sorriso, a doçura e o carinho que sempre teve por mim.

Aos meus amigos Dianne Queiroga, Riana Lara, Maísa Costa, Kiara Suele Costa, Mikel Pérez, Ágnes Pauli, Cida Tcharla e Rogério Monteiro, agradeço por cada um, à sua maneira, ter contribuído para que eu não fraquejasse durante essa caminhada.

À minha família, agradeço pela paciência e pelo apoio de sempre. À minha avó Augusta Santiago, agradeço pelas orações; aos meus irmãos, fiéis escudeiros, Anderson Figueirêdo e Geomarques Figueirêdo Júnior, agradeço a proteção; ao meu pai, Geomarques Figueirêdo, que, de sua maneira, deu-me força durante todo percurso para que eu chegasse até o fim, muito obrigada.

À minha mãe, Maria Antonieta, expressei meu amor e gratidão por todo empenho, paciência, apoio, bem como pelo carinho, respeito e dedicação. Pelos cafezinhos, pelas palavras de conforto, pelo pedido de descanso, pelo olhar, pelo silêncio, pela amizade e pela cumplicidade. À ela dedico toda minha vida.

Por fim, agradeço à Deus, que me deu forças, que iluminou meu caminho e que permitiu concluir essa importante etapa da minha vida.

## RESUMO

Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa que buscou compreender aspectos fundamentais definidores da estética vocal na expressão musical de cantoras da Paraíba, contemplando especificamente três intérpretes do Estado de grande destaque local, regional e nacional, quais sejam: Marinês, Elba Ramalho e Cátia de França. O estudo foi realizado a partir de perspectivas da área de etnomusicologia e de outros campos afins ao foco do estudo. A base metodológica da pesquisa abrangeu pesquisa bibliográfica, pesquisa sonoro-documental, observação participante e entrevistas semi-estruturadas, bem como instrumentos de organização e análise dos dados que pudessem propiciar uma leitura abrangente e contextualizada da realidade investigada. A partir da pesquisa realizada e das discussões e análises concretizadas ao longo da dissertação ficou evidente que a estética vocal de cada cantora é definida a partir da inter-relação de diversos aspectos ligados às dimensões fisiológicas e técnicas da voz; ao uso de recursos tecnológicos de gravação, efeitos e amplificação vocal; e às influências e bases culturais em geral que marcam a trajetória das três cantoras estudadas.

**Palavras-chave:** estética vocal, cantoras paraibanas, Marinês, Cátia de França, Elba ramalho



## ABSTRACT

This paper presents the research results who try to comprehend fundamental definitions aspects of vocal esthetics in musical expressions of Paraíba's female singers, specifically focused at three state musicians with local, regional and national recognition, they are: Marinês, Elba Ramalho and Cátia de França. This work was based with views of ethnomusicology and related fields. The methodological research evolved bibliographical research, record, sound, documental research, participative observation and half-structured interviews, as well data analysis and organization resources which could generate a clear, wide and contextualized view of the researched reality. Based on the research realized, the discussions and analysis done throw the paper became evident that the vocal esthetics of each singer was defined by the inter-relation of multiple aspects linked to physiological dimensions and voice techniques, to the use of recording technological resources, voice effects and amplifications and to cultural background in general that point the history of each female singer studied.

**Keywords:** vocal esthetics, Paraíba's female singers, Marinês, Cátia de França, Elba Ramalho.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FIGURA 1 – Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho .....                            | 20  |
| FIGURA 2 – Classificação vocal do canto erudito e canto popular.....                | 46  |
| FIGURA 3 – Representação gráfica do vibrato .....                                   | 56  |
| FIGURA 4 – Vibrato, variação de duração .....                                       | 57  |
| FIGURA 5 – Vibrato – Variação de tamanho da ondulação ou de altura .....            | 57  |
| FIGURA 6 – Variação da intensidade do vibrato .....                                 | 57  |
| FIGURA 7 – Variação da quantidade de vibrações .....                                | 58  |
| FIGURA 8 – Vibrato descendente .....                                                | 58  |
| FIGURA 9 – Vibrato crescente .....                                                  | 58  |
| FIGURA 10 – Marinês .....                                                           | 78  |
| FIGURA 11 – Disco: Aquarela Nordestina (1959) – Gravadora Sinter .....              | 81  |
| FIGURA 12 – Extensão vocal de Marinês na música Aquarela nordestina (1959) .....    | 84  |
| FIGURA 13 – Disco: Marinês canta a Paraíba (2004) .....                             | 93  |
| FIGURA 14 – Extensão vocal de Marinês na música Aquarela nordestina (2004) .....    | 96  |
| FIGURA 15 – Cátia de França .....                                                   | 105 |
| FIGURA 16 – Disco: 20 palavras ao redor do sol (1979) – Gravadora CBS .....         | 112 |
| FIGURA 17 – Extensão da voz de Cátia de França na música “Kukukaia (1979) .....     | 116 |
| FIGURA 18 – Gráfico do volume sonoro da música de acordo com a dinâmica crescente   | 121 |
| FIGURA 19 – Disco: Avatar (1996) – Gravadora Acácia .....                           | 124 |
| FIGURA 20 – Extensão vocal de Cátia de França na música Avatar (1996) .....         | 126 |
| FIGURA 21 – Elba Ramalho .....                                                      | 132 |
| FIGURA 22 – Disco: Ave de Prata - Gravadora CBS .....                               | 135 |
| FIGURA 23 – Extensão vocal de Elba Ramalho na música “Hoje eu não sonho mais” ..... | 139 |

FIGURA 24 – Disco: Qual o assunto que mais lhe interessa? ..... 147

FIGURA 25 – Extensão vocal de Elba Ramalho na música “Aveli Anjos Angeli”. ..... 150

## SUMÁRIO

|                                                                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                            | <b>15</b> |
| <b>CAPÍTULO I</b>                                                                                                 |           |
| <b>Fundamentação teórica e perspectivas epistêmicas e metodológicas da pesquisa .....</b>                         | <b>18</b> |
| <b>Fundamentos metodológicos da pesquisa no universo musical de Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho .....</b> | <b>20</b> |
| <b>A diversidade musical paraibana e a formação cultural das cantoras.....</b>                                    | <b>22</b> |
| <b>A metodologia da pesquisa .....</b>                                                                            | <b>23</b> |
| Universo da pesquisa.....                                                                                         | 23        |
| Instrumentos de coleta dos dados.....                                                                             | 23        |
| Pesquisa bibliográfica.....                                                                                       | 24        |
| Pesquisa sonoro-documental.....                                                                                   | 24        |
| Observação participante.....                                                                                      | 24        |
| Entrevistas semi-estruturadas .....                                                                               | 25        |
| Instrumentos de organização e análise dos dados .....                                                             | 25        |
| Constituição do referencial teórico .....                                                                         | 25        |
| Catalogação dos documentos coletados.....                                                                         | 25        |
| Transcrição de entrevistas .....                                                                                  | 26        |
| Análise dos depoimentos orais .....                                                                               | 26        |
| Análise das músicas .....                                                                                         | 26        |
| Descrição analítica dos aspectos fundamentais que caracterizam a estética vocal das cantoras .....                | 26        |
| <b>A estruturação do trabalho .....</b>                                                                           | <b>27</b> |
| <b>CAPÍTULO II</b>                                                                                                |           |
| <b>Estética vocal: definições e dimensões estruturais.....</b>                                                    | <b>39</b> |
| <b>O canto como forma de expressão humana.....</b>                                                                | <b>28</b> |
| <b>Os estudos do canto no âmbito da literatura científica .....</b>                                               | <b>29</b> |
| <b>CAPÍTULO III</b>                                                                                               |           |
| <b>As dimensões do uso da voz como expressão musical .....</b>                                                    | <b>39</b> |
| <b>Aspectos definidores e estruturais da estética vocal.....</b>                                                  | <b>42</b> |
| A voz.....                                                                                                        | 43        |

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Timbre (Qualidade vocal).....                                                   | 44 |
| Classificação vocal.....                                                        | 45 |
| Gesto vocal .....                                                               | 46 |
| Expressividade vocal.....                                                       | 47 |
| Entonação .....                                                                 | 48 |
| Impostação.....                                                                 | 50 |
| A tecnologia como parâmetro fundamental na constituição da estética vocal ..... | 53 |
| Articulação e dicção .....                                                      | 54 |
| Intensidade .....                                                               | 55 |
| Vibrato .....                                                                   | 55 |
| Guturalidade.....                                                               | 58 |
| Comportamento vocal .....                                                       | 59 |
| A escolha do repertório como fator determinante na estética vocal .....         | 60 |
| A influências musicais.....                                                     | 61 |
| Nasalidade .....                                                                | 62 |
| “Chiado” .....                                                                  | 63 |
| Ressonância .....                                                               | 64 |
| Registro .....                                                                  | 66 |
| Respiração (apoio) .....                                                        | 68 |
| Portamento.....                                                                 | 69 |
| Sotaque.....                                                                    | 70 |

## **CAPÍTULO IV**

|                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho: três expressões musicais da Paraíba .....</b> | <b>71</b> |
| Marinês.....                                                                              | 71        |
| Cátia de França.....                                                                      | 72        |
| Elba Ramalho.....                                                                         | 74        |

## **CAPÍTULO V**

|                                                                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>As análises .....</b>                                                                                                  | <b>76</b>  |
| <b>O processo de análise dos elementos estruturais da estética vocal de Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho .....</b> | <b>76</b>  |
| <b>Análise da estética vocal de Marinês .....</b>                                                                         | <b>78</b>  |
| Configuração da estética vocal de Marinês na interpretação da música “Aquarela Nordestina” – gravação de 1959 .....       | 81         |
| Configuração da estética vocal de Marinês na interpretação da música “Aquarela Nordestina” - gravação de 2004 .....       | 93         |
| <b>Análise da estética vocal de Cátia de França .....</b>                                                                 | <b>105</b> |

|                                                                                                                                  |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Configuração da estética vocal de Cátia de França na interpretação da música “Kukukaia” – Gravação de 1979.....                  | 112        |
| Configuração da estética vocal de Cátia de França na interpretação da música “Avatar” (Cátia de França) - gravação de 1996 ..... | 124        |
| <b>Análise da estética vocal de Elba Ramalho .....</b>                                                                           | <b>132</b> |
| Configuração da estética vocal de Elba Ramalho na Música “Não sonho mais” - gravação de 1979 ..                                  | 135        |
| Configuração da estética vocal de Elba Ramalho na Música “Ave Anjos Angeli” - gravação de 2007 .....                             | 147        |
| <b>Elementos estéticos comuns às três cantoras .....</b>                                                                         | <b>158</b> |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                                                                            | <b>160</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>                                                                                                               | <b>171</b> |

## INTRODUÇÃO

A música, em suas diversas formas de manifestação, congrega aspectos singulares que configuram a identidade de diferentes expressões culturais, dando forma, sentido e significado às suas características estruturais, humanas e sociais. Nessa perspectiva, este trabalho se atém especificamente à prática do canto, entendendo esse fenômeno como elemento intrínseco às diferentes culturas musicais e, portanto, de grande relevância para a compressão da música como manifestação artística e cultural.

A fim de realizar um estudo qualitativo, que abrangesse o canto como prática musical, compreendendo aspectos particulares de suas formas estruturais, bem como suas inter-relações com os demais elementos da cultura investigada, foi proposto, como base para este trabalho, uma pesquisa que contemplasse especificamente uma realidade musical do Estado da Paraíba. Estado que tem se destacado pela diversidade de suas expressões musicais, que abrangem desde práticas da cultura popular até expressões mais amplas, relacionadas ao campo da música erudita e da música popular urbana.

O estudo realizado contemplou, fundamentalmente, práticas relacionadas ao contexto da música popular urbana da Paraíba, um universo que abrange manifestações que mesclam aspectos de diferentes sotaques musicais do Estado, encontrando formas singulares de expressão a partir da identidade caracterizada pelos distintos praticantes do fenômeno musical.

Considerando essa realidade, este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa que buscou compreender aspectos fundamentais definidores da estética vocal na expressão musical de cantoras da Paraíba, contemplando especificamente três intérpretes do Estado de grande destaque local, regional e nacional, quais sejam: Marinês<sup>1</sup>, Elba Ramalho e Cátia de França. As três desenvolveram, ao longo de suas trajetórias artísticas, formas particulares de cantar e de fazer música e, dessa maneira, conquistaram seus espaços e públicos, legitimando, assim, suas identidades e valores fortemente representativos dentro do Estado da Paraíba, da região Nordeste e do Brasil.

O estudo realizado foi definido a partir de bases epistêmicas e metodológicas da área da Etnomusicologia, considerando a prática musical das cantoras como fenômenos artísticos e culturais que congregam em sua expressão, elementos diversos da cultura, que circundam a formação e a trajetória das intérpretes. Dessa forma, esta pesquisa buscou compreender a prática

---

<sup>1</sup> Marinês é Pernambucana, entretanto, passou a residir na cidade de Campina Grande/PB ainda muito nova, aos quatro anos de idade, sendo assim, constituiu sua formação pessoal e musical em território paraibano. Além disso, a própria cantora se autodenominava paraibana.

das cantoras como manifestações musicais idiossincráticas e, como todo fenômeno musical, inseridas em um universo cultural mais abrangente com o qual estabelece diálogos, trocas e (re)significações.

A partir dessas perspectivas o objetivo geral deste trabalho é apresentar os principais aspectos que definem a estética vocal das cantoras Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês, descrevendo e analisado a inter-relação desses elementos na constituição da identidade vocal das intérpretes. O estudo realizado pôde revelar aspectos fundamentais que permitiram não só identificar os traços definidores das características interpretativas das artistas pesquisadas, mas, também, as dimensões socioculturais bem como suas influências na configuração estrutural do canto das cantoras.

Utilizamos como base para a pesquisa um estudo teórico em publicações diversas, abrangendo trabalhos específicos da área de canto, do campo da etnomusicologia e de áreas afins. Além disso, o trabalho contou com um processo amplo de coleta de dados de fontes discográficas, audiovisuais e sonoras em geral, contemplando obras, documentários e entrevistas das intérpretes investigadas.

Foram realizadas ainda entrevistas semi-estruturadas com as cantoras Elba Ramalho e Cátia de França. Infelizmente com a morte da cantora Marinês em de maio de 2007 não foi possível entrevistá-la durante a pesquisa. O processo de organização e análise dos dados foi estruturado de forma que pudesse propiciar uma leitura densa dos dados e apresentar os resultados de forma clara, lógica e coerente ao longo desta dissertação.

Considerando as principais características do estudo e as conclusões alcançadas ao longo da pesquisa, este trabalho foi estruturado em quatro capítulos, conforme descrito a seguir.

No primeiro capítulo são apresentadas as bases conceituais e metodológicas da pesquisa, evidenciando as definições, escolhas e diretrizes gerais que nortearam o estudo realizado. O universo da pesquisa é apresentado a partir das diretrizes gerais que marcaram a carreira das cantoras estudadas. Neste capítulo são apresentados também, os instrumentos de coleta e análise de dados, descritos de forma a elucidar os principais caminhos percorridos ao longo da pesquisa, bem como a natureza dos procedimentos investigativos utilizados na realização do estudo.

O segundo capítulo analisa e discute características e aspectos gerais da literatura que tem sido produzido acerca da área de canto. A partir deste trabalho busca-se uma contextualização entre os estudos produzidos e a temática enfocada na dissertação. Assim, este capítulo fornece um panorama geral do estado da arte e evidencia a literatura específica



relacionada ao canto, que, dessa forma, serve de suporte para as abordagens realizadas na dissertação.

O terceiro capítulo traz uma discussão teórica acerca de termos e conceitos relacionados à área, enfatizando aqueles que foram de fundamental importância para o processo de análise da estética vocal das cantoras. Utilizando estudos e definições específicas do canto, mas também de áreas afins como fonoaudiologia, linguística, entre outras, foi possível apresentar um panorama geral acerca de elementos estruturais relacionados à expressão vocal e ao uso da voz em geral.

No quarto capítulo abordamos a influência da diversidade cultural paraibana como fator determinante na configuração estética do canto das três cantoras investigadas neste trabalho. Apresentamos também, dados biográficos das intérpretes, buscando compreender a relação entre suas vivências musicais e suas maneiras particulares de cantar.

No último capítulo são apresentadas as análises e as reflexões acerca dos aspectos estruturais da estética vocal de Marinês, Elba Ramalho e Cátia de França. Nessa parte, são consideradas as gravações das cantoras e as definições vocais utilizadas para a interpretação de cada uma delas em momentos distintos de suas carreiras. Os resultados descritos e analisados ao longo deste capítulo evidenciam elementos fundamentais da identidade vocal das cantoras, demonstrando que elementos ligados ao universo cultural de cada uma delas, bem como aspectos mais amplos relacionados à trajetória consolidada em suas carreiras, ganham vida e forma a partir de suas interpretações, definindo as características fundamentais que marcam e definem suas estéticas vocais.

## **CAPÍTULO I**

### **Fundamentação teórica e perspectivas epistêmicas e metodológicas da pesquisa**

A caracterização da etnomusicologia como campo de estudo, deu-se a partir de uma longa trajetória que envolveu a inter-relação entre diretrizes voltadas para o estudo da música e perspectivas epistêmicas e metodológicas da área de antropologia. Certamente, além dos dois campos que estão na base dos estudos etnomusicológicos, diversas outras áreas fortaleceram demasiadamente a consolidação da etnomusicologia como um campo de estudos científicos que, pela natureza do fenômeno estudado neste trabalho, necessita de abordagens cada vez mais interdisciplinares (BOHLMAN, 2007).

Uma discussão acerca da realidade e da diversidade da pesquisa em etnomusicologia se torna desnecessária neste trabalho haja vista a ampla literatura que trata do assunto e a sua difusão na área (BARZ, 1997; MYERS, 1992; POST, 2004). Todavia, a natureza da pesquisa que embasa esta dissertação exige uma contextualização das diretrizes conceituais e metodológicas que alicerçaram a realização do estudo e que, por vias particulares, o insere no âmbito da etnomusicologia.

Certamente a configuração de uma determinada manifestação musical como fenômeno de estudo não define, a priori, um campo de abordagem investigativa. Tal campo só é definido de fato, quando se estabelece as bases epistêmicas e os caminhos metodológicos que nortearão a realização do trabalho investigativo. Por esta ótica, não é o objeto de estudo que define uma área, mas a forma de olhar para esse objeto.

Foi a partir dessa perspectiva que optei por realizar um estudo da estética vocal no âmbito da etnomusicologia, considerando que a área possibilitava uma vertente investigativa adequada para abarcar um fenômeno que tem as suas dimensões técnicas e interpretativas em geral definidas a partir de parâmetros, valores e significados culturais. Assim, a estética vocal se insere na dimensão etnomusicológica, que considera a música como fenômeno que inter-relaciona a expressão sonoro-musical humana e o universo cultural de cada contexto.

Um aspecto importante de ser enfatizado é que, se por um lado o estudo acerca do canto no âmbito da música popular foge ao padrão de “estudos clássicos” consolidados na área, que geralmente abarca expressões ligadas ao universo da música tradicional de culturas populares; por outro se enquadra numa vertente atual da etnomusicologia, que ampliou seu campo de estudo, entendendo que qualquer fenômeno musical, independentemente de sua natureza étnica e/ou “exótica”, pode ser abordado com uma expressão musical integrada à rede

de significados de uma determinada cultura, a partir das interações sociais concebidas pelos humanos em suas múltiplas relações sociais. Assim, a área rompeu com perspectivas restritivas de períodos anteriores, de uma época em que, como afirma Manuel Veiga (2004, p. 125), “a antiga antropologia e a etnomusicologia de tintura colonialista racionalizavam, em termos de relacionamentos, sua preferência pelas culturas isoladas, a serem observadas e interpretadas por estudiosos a ela não pertencentes”.

Revisando a literatura da área, o que se percebe é um novo panorama para uma etnomusicologia que se realiza na atualidade. Panorama estabelecido por uma mudança de concepção, mas principalmente por novas formas de pensar as abordagens metodológicas da investigação. Essa convicção, de um cenário mais aberto para os estudos etnomusicológicos definidos por uma forma mais ampla de lidar com as músicas investigadas, encontra um paralelo significativo na definição de Béhague (2004, p. 41) quando afirma que “[...] a metodologia mudou o rumo teórico e prático da etnomusicologia moderna”.

Partindo da abertura gerada pelo perfil atual da área, muitas vertentes musicais vêm sendo estudadas e incorporadas ao campo da etnomusicologia. Vale ressaltar a crescente produção de estudos relacionados à música popular urbana, categoria que abarca o fenômeno por mim estudado e analisado nesta dissertação.

É fato que, na atualidade a etnomusicologia caminha numa vertente investigativa muito mais ampla e multidirecional. De tal maneira, pude inter-relacionar meu interesse de estudo, abordando aspectos ligados à estética vocal de cantoras da música popular, com as perspectivas e as abordagens de estudos da área. Essa realidade possibilitou a compreensão e definição interpretativo-vocal das cantoras de forma sincrônica, contextualizando suas produções fonográficas com as realidades socioculturais que marcaram suas trajetórias artísticas.

Entendo que a definição desse campo de estudo possibilitou lidar com um universo rico da música, ainda carente de abordagens com o direcionamento que foi possível, a partir das perspectivas etnomusicológicas.

Nesse sentido acredito que, abordar a estética vocal de cantoras paraibanas, por meio de uma compreensão holística, por meio de diferentes aspectos que se inter-relacionam na prática do canto, é uma importante contribuição deste trabalho, que pôde oferecer à luz da abordagem etnomusicológica, uma perspectiva diferenciada da definição e estruturação da interpretação vocal. Em sendo assim, acredito que o estudo se adéqua às perspectivas da etnomusicóloga Salwa El-Shawan Castelo Branco (2004, p. 31), ao afirmar que: “[...] os etnomusicólogos devem assumir as suas responsabilidades sociais e, com base nas ferramentas e nos

conhecimentos adquiridos, contribuir para a defesa dos direitos culturais das populações e para a ação social e cultural dentro e fora da academia”.

Sem a pretensão de dizer que este estudo contribui para o universo das cantoras, artistas consolidadas no cenário musical brasileiro e autônomas na condução dos seus trabalhos, acredito que as discussões aqui apresentadas, possibilitam uma visão sistemática acerca de uma produção singular e significativa no âmbito da música popular brasileira e paraibana, a partir de reflexões acerca dos elementos fundamentais que se organizam de maneira estratégica na definição vocal e na interpretação das cantoras que são foco deste estudo. Contudo, algumas questões levantadas nesta pesquisa poderão contribuir para estudos de outras realidades.

A partir dessa apresentação inicial acerca da natureza da pesquisa no contexto da etnomusicologia, me atenho, a seguir, a uma discussão e a apresentação do universo da pesquisa e das diretrizes metodológicas que arquitetaram a realização do trabalho investigativo.

### **Fundamentos metodológicos da pesquisa no universo musical de Marinês Cátia de França e Elba Ramalho**



FIGURA 1 – Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho<sup>2</sup>

Na pesquisa realizada foi abordada a realidade sociocultural das cantoras investigadas, entendendo que as suas interpretações vocais, inter-relacionadas ao universo musical em que atuam, o da música popular, são estabelecidas por uma série de parâmetros que no âmbito de

---

<sup>2</sup> Fontes: Foto Marinês: < <http://www.kboing.com.br/marines-e-sua-gente/> > acesso em: 10 de agosto de 2009.  
Foto Cátia de França: < <http://martinhoalves.blogspot.com.br/2013/04/elba-e-catia-no-ano-cultural-2013.html> > acesso em 10 de agosto de 2009.  
Foto Elba Ramalho: < <http://www.portalsplishsplash.com/2009/03/roberto-leal-elba-ramalho-forrandovira.html> > Acesso em: 10 de agosto de 2009.

expressões musicais dessa natureza precisam ser considerados de forma indissociável. Segundo Tatit (1996) a voz no canto popular tem papel fundamental na inter-relação estabelecida entre a função poética ligada à fala e a função melódica ligada à música, equilibrando esses elementos de forma particular de acordo com a natureza de cada expressão musical.

O trabalho considerou ainda dimensões analíticas que contemplam aspectos abrangentes ligados ao universo da música popular. Especificamente no universo do canto, é importante considerar que além dos aspectos técnicos ligados a fisiologia da voz, o processo de gravação e os recursos utilizados em tal procedimento têm função determinante no resultado musical final. Dessa forma, muitos aspectos ligados a identidade vocal dos cantores ganham forma a partir dos recursos tecnológicos utilizados, pois, de acordo com as palavras de Ulhôa:

Na música popular gravada, entre boca e ouvido acontecem uma série de transformações causadas por captadores, microfones, gravadores, processadores de som, etc. A mediatização é um componente que vai fazer uma grande diferença. A tecnologia teve e tem um grande impacto nas práticas musicais, sendo um catalisador de novas maneiras de escutar música (a mudança de ouvir música como uma atividade social para a audição individualizada e novamente para a possibilidade de uma nova escuta coletiva através do compartilhamento de arquivos na internet), de mudanças na própria prática musical (como por exemplo a introdução do *vibrato* constante como uma maneira de intensificar e encorpar o som, compensado pela ausência do aspecto visual da performance e a sensação de proximidade física e expressiva) [...]. (ULHOA, 2009. p. 1,2)

Diante dessa perspectiva o estudo realizado investigou a interpretação vocal das cantoras considerando as estratégias, conscientes ou não, e os recursos que utilizam para a construção de suas estéticas vocais, como sotaques, impositões, variações timbrísticas, recursos tecnológicos incorporados, entre outros elementos.

A pesquisa foi realizada com base em perspectivas da área da Etnomusicologia, que considera os diferentes aspectos relacionados ao universo musical como dimensões fundamentais para a expressão e compreensão da música. Assim, o trabalho considerou a música como fenômeno social que inter-relaciona, à prática musical, valores, significados, crenças e demais aspectos estabelecidos por cada contexto cultural em que a manifestação musical ocorra (BLACKING, 1995, LANDA, 2004; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992; NETTL, 1983).

Além das perspectivas da área da Etnomusicologia, que constituem o cerne do trabalho, a natureza da pesquisa exigiu, também, definições, conceitos e técnicas de investigação de outros campos, a fim de elucidar questões que só puderam ser analisadas a partir de uma abordagem interdisciplinar, aplicando concepções e diretrizes metodológicas de campos como a antropologia (GUEERTZ, 1989; TURNER, 1988, 1982; LANGNESS, 1987),

a linguística (ALBANO, 1990, 2001; JAKOBSON, 1970; RAPOSO de MEDEIROS, 2006; CAVALCANTI, 1998, MOITA, 2006), a fonética e a fonologia (AGUILERA, 1997; CAVALIERE, 2005; CAGLIARI, 1997; ARAGÃO, 1977; MAIA, 1985; SCARPA, 1999) a fonoaudiologia (RUSSO, 1999) e a semiótica (SANTAELLA, 2002, 2005; GREIMAS, 1975; PEIRCE 1999; TATIT, 1994, 1996, 1997, 2001, 2007).

Direta ou indiretamente todos os campos listados anteriormente forneceram perspectivas que possibilitaram uma leitura do fenômeno estudado, assim, foi possível ter uma visão abrangente dos diversos aspectos que se inter-relacionam na definição da estética vocal. Seguindo os princípios mais específicos do campo da Etnomusicologia apoiada nos direcionamentos dos demais campos de estudo que embasam o trabalho, apresento no decorrer do capítulo aspectos gerais em torno do universo da pesquisa, dando ênfase a particularidades metodológicas que conduziram a realização da pesquisa.

### **A diversidade musical paraibana e a formação cultural das cantoras**

A produção musical do Estado da Paraíba caracteriza-se pela diversidade, seja no âmbito da música erudita, da música proveniente de manifestações da cultura popular ou da música popular urbana. Assim como em outras regiões brasileiras as diversas vertentes musicais presentes no contexto paraibano dialogam entre si, criando novos gêneros e estilos musicais a partir do entrelaçamento dessas manifestações.

No contexto da música popular urbana, em que a presente pesquisa está inserida, é possível verificar nitidamente o resultado dessas misturas musicais, e, especificamente ao tratarmos do canto popular, tal miscigenação se configura como influência musical, no sentido de fornecer parâmetros estéticos que partem da “imitação”, mas, que, somados aos aspectos pessoais e a outros referenciais, tornam-se características particulares e pessoais de cada intérprete.

A diversidade cultural paraibana está expressa na definição das estéticas vocais das cantoras pesquisadas de diferentes formas, conforme será analisado no quarto capítulo deste trabalho. Muitos dos aspectos identificados nas análises da estética vocal das cantoras estão associados como elementos típicos do universo cultural paraibano como: a pronúncia do “d”, do “t” ou do “s” entre outras variantes do sotaque nordestino; o canto de garganta, aberto, na região aguda comum dos cantadores de coco, de ciranda e de outras expressões culturais da Paraíba; a entonação cantada da fala do nordeste com grandes saltos intervalares; entre muitos

outros aspectos que fazem da expressão vocal dessas cantoras uma representação simbólica do seus universos culturais.

Na estética vocal das cantoras investigadas, percebe-se claramente elementos marcantes do sotaque paraibano/nordestino, sendo que, cada uma, evidencia essas características locais de forma diferenciada. A vivência de cada cantora em outros universos culturais, o fato de morar fora do Estado ou mesmo a relação do trabalho das intérpretes com a mídia e com o mercado fonográfico, contribuem para a atenuação ou intensificação do sotaque na voz falada e cantada.

Dessa maneira, se formaram interpretativamente Cátia de França, Marinês e Elba Ramalho, incorporando ao seu jeito de cantar aspectos diversos ligados às suas vivências culturais e musicais e, portanto, ligadas às características diversificadas do Estado da Paraíba.

## **A metodologia da pesquisa**

### **Universo da pesquisa**

A escolha das três cantoras: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho deu-se primordialmente pelo respaldo no cenário musical brasileiro que as três possuem, construído ao longo de mais de 30 anos de carreira, a partir de seus primeiros discos gravados, além de todo o tempo que antecedeu essas primeiras gravações. Foi também aspecto fundamental na escolha, o fato de que as três intérpretes, apesar de possuírem perfis artísticos distintos, apresentarem também, uma característica que poderíamos indicar como um dos pontos em comum mais marcante entre elas, que é o *compromisso com a valorização da cultura nordestina e paraibana*, demonstrados na forma em suas formas de cantar e interpretar.

Considerando a expressão musical das três cantoras, foi necessária a definição de procedimentos de coleta e análise dos dados que possibilitassem responder a questão central do trabalho, e nesse sentido, as bases metodológicas do estudo foram estruturadas conforme descrito a seguir.

### **Instrumentos de coleta dos dados**

De acordo com a natureza da pesquisa realizada, que se apoiou mais em fontes gravadas do que em dados relacionados às performances ao vivo, os instrumentos de coleta utilizados foram: pesquisa bibliográfica, pesquisa sonoro-documental, observação participante e entrevistas semi-estruturadas.

### **Pesquisa bibliográfica**

Essa fase do trabalho abrangeu a coleta de publicações relacionadas à etnomusicologia, a estudos da música popular, a aspectos específicos da prática vocal, entre outras obras fundamentais para a temática estudada.

O trabalho realizado possibilitou identificar, conhecer e analisar uma literatura ampla que, por diferentes perspectivas, estava inter-relacionada com o foco do estudo. Esta etapa da pesquisa foi concretizada em sites da internet, em bibliotecas públicas, em acervos particulares de estudiosos da área e em publicações adquiridas especificamente para a realização do trabalho.

O objetivo central da pesquisa bibliográfica foi compreender a atual realidade da temática estudada, bem como, traçar as diretrizes conceituais, metodológicas e analíticas que alicerçaram a realização da pesquisa e a estruturação da dissertação.

### **Pesquisa sonoro-documental**

Esta etapa abrangeu a identificação e a coleta de fonogramas gravados pelas cantoras, de documentários acerca de suas trajetórias artísticas, de entrevistas concedidas por elas ao longo da carreira, de fotografias e outros documentos disponíveis em acervos pessoais e públicos.

O objetivo do trabalho foi constituir um acervo de diversos materiais relacionados ao trabalho das cantoras, abrangendo os arquivos sonoros gravados, bem como fontes diversas relacionadas às suas obras que não foram publicadas ou amplamente divulgadas. Foi uma fase imprescindível da pesquisa, já que a partir da coleta dos fonogramas foram selecionadas as músicas analisadas ao longo do trabalho.

### **Observação participante**

Durante toda a pesquisa pude participar como ouvinte de shows de Elba Ramalho e Cátia de França. O objetivo deste trabalho foi identificar nas performances ao vivo elementos marcantes da estética vocal dessas cantoras, inclusive a partir das definições e dos recursos que utilizam para a definição de suas vozes nos shows. Esta fase do trabalho foi bastante enriquecedora, já que permitiu correlacionar aspectos da performance ao vivo com as gravações das intérpretes, evidenciando determinados aspectos que são demasiadamente trabalhados e definidos por elas para a configuração de suas identidades vocais.

No caso da cantora Marinês, foram analisados vídeos e DVD's de shows e participações especiais realizadas pela intérprete.



### **Entrevistas semi-estruturadas**

Foi possível a realização de entrevistas com Cátia de França e Elba Ramalho. O foco das entrevistas foi identificar aspectos relacionados às estratégias e definições utilizadas pelas cantoras para a caracterização de suas estéticas vocais. Este trabalho propiciou importantes informações acerca das concepções acerca do canto, evidenciando, inclusive, que há tanto aspectos estrategicamente utilizados e definidos por elas na determinação de suas identidades vocais, quanto elementos “inconscientes” que estão presentes na forma de cantar das intérpretes.

Foram também analisadas, entrevistas gravadas com a cantora Marinês, o que foi de fundamental importância para este estudo, em virtude do seu falecimento.

### **Instrumentos de organização e análise dos dados**

A partir dos diversos materiais coletados foram definidos instrumentos de organização e análise dos dados que possibilitaram uma leitura abrangente e contextualizada das informações coletadas, o que possibilitou, sobretudo, a leitura, análise e apresentação dos dados, de acordo com os objetivos da investigação realizada. Os principais procedimentos utilizados estão descritos a seguir.

### **Constituição do referencial teórico**

A partir dos diversos materiais bibliográficos coletados, foram selecionadas as diretrizes teóricas que alicerçaram os rumos da investigação e a estruturação da dissertação. Além disso, o referencial teórico constituído possibilitou uma contextualização da temática no âmbito da literatura existente, em diferentes campos, bem como, alicerçou os procedimentos analíticos aplicados na identificação dos aspectos definidores da estética vocal das cantoras, a partir de suas gravações e depoimentos.

### **Catálogo dos documentos coletados**

Os diversos documentos coletados, sonoros e escritos, foram agrupados de acordo com a natureza de cada um deles, possibilitando a constituição de um acervo diversificado acerca da trajetória artística de cada intérprete. Após a organização inicial, de acordo com especificidade do formato de cada registro, todos os documentos foram organizados cronologicamente, a fim de possibilitar uma análise temporal da carreira de cada uma das cantoras e das escolhas estéticas que utilizaram para o uso da voz em diferentes momentos de suas trajetórias.

### **Transcrição de entrevistas**

As entrevistas realizadas em campo, bem como as coletadas no trabalho de pesquisa sonoro-documental, foram transcritas em linguagem gramatical padrão, respeitando as especificidades da fala das intérpretes, porém, sem se ater a detalhes linguísticos característicos da expressão oral, tendo em vista que esse não era um foco de análise do trabalho.

Algumas transcrições estão apresentadas ao longo do texto, outras foram utilizadas a fim de ter um panorama geral dos discursos e dos depoimentos das cantoras, já que esse processo permitiu a identificação de elementos amplamente enfatizados na fala, o que, no caso deste trabalho, serviu, fundamentalmente, para levantar e compreender características vocais e interpretativas marcantes, destacadas pelas mesmas de forma direta, quando elas mesmas apontam para as características, e de forma indireta, por meio da observação da sonoridade da fala e das expressões vocais/corporais.

### **Análise dos depoimentos orais**

Para o estudo dos depoimentos foram utilizados procedimentos como análise do discurso, análise de argumentação e de fala, e análise de argumentação. As Análises foram realizadas a partir da premissa de que o discurso é culturalmente contextualizado e retrata visões de mundo, singularidades técnicas e buscas pessoais, que fazem com que as cantoras estructurem de maneira singular suas identidades artísticas, inter-relacionadas às diretrizes mais abrangentes do universo cultural e mercadológico, que circundam suas atuações como intérpretes.

### **Análise das músicas**

A análise das músicas foi realizada a partir de parâmetros específicos que pudessem evidenciar os aspectos fundamentais da estética vocal das cantoras, tendo como base as gravações das músicas. Foram analisados aspectos fisiológicos e técnicos do uso da voz e os demais recursos que, no todo, caracterizam a estética vocal.

Os parâmetros focados na análise estão definidos no capítulo III e sua contextualização em relação ao trabalho das cantoras está apresentada no capítulo IV.

### **Descrição analítica dos aspectos fundamentais que caracterizam a estética vocal das cantoras**

A partir das análises realizadas e das diversas discussões concretizadas ao longo da dissertação, são apresentados e descritos os distintos aspectos que caracterizam a estética vocal

das cantoras, buscando uma contextualização das dimensões técnicas, tecnológicas, culturais e interpretativas em geral, que definem a identidade vocal das intérpretes.

### **A estruturação do trabalho**

Considerando os principais resultados obtidos, a dissertação foi estruturada de forma sistemática a fim de que pudesse, tanto apresentar as bases fundamentais da pesquisa, quanto as informações coletadas e analisadas ao longo do processo investigativo. Assim, os próximos capítulos trazem análise da literatura existente acerca da temática, os fundamentos teórico-conceituais que alicerçam o trabalho, e as análises acerca da estética vocal das cantoras.

## **CAPÍTULO II**

### **Estética vocal: definições e dimensões estruturais**

Com o intuito de refletir acerca dos aspectos definidores da estética vocal na prática do canto, apresento neste capítulo conceitos e bases teóricas fundamentais para a análise a compreensão da expressão musical/vocal como fenômeno artístico, social e cultural. Dessa forma, tendo como base uma literatura que aborda o canto sob diferentes perspectivas, busco elucidar, nesta parte do trabalho, os parâmetros que constituirão a base analítica das abordagens realizadas no capítulo IV desta dissertação.

#### **O canto como forma de expressão humana**

A concepção de que a música, enquanto forma de linguagem e manifestação humana, é um fenômeno presente em todas as culturas estende-se ao canto, pois não se tem registro de qualquer grupo social que não utilize a música e a voz como elemento de expressão. Deste modo, onde há comunicação verbal há, consequentemente, a prática do canto manifestada de múltiplas formas, de acordo com as características singulares de cada contexto cultural.

Cada sociedade constrói ao longo da história sua forma específica de fazer música e, da mesma maneira, seu “jeito” de cantar. Nesse sentido, é possível considerar o canto como uma linguagem plural, que ganha traços particulares em cada universo que acontece. Traços que só podem ser entendidos a partir da compreensão de seus códigos particulares, de suas funções, de seus usos e dos seus significados.

A voz, matéria prima do canto, pode ser considerada, então, como um *instrumento musical vivo*, não apenas por estar ligada diretamente aos aspectos físicos e emocionais do ser humano, mas, também, por ser caracterizada a partir da dinâmica sociocultural de cada lugar.

O cantor, intérprete ou cantador, designações que são atribuídas aos praticantes de canto de acordo com a função dessa expressão musical em cada sociedade, delineia sua trajetória artística de maneira inter-relacionada com o processo de personificação identitária da sua “forma” de cantar. Forma essa que está em constante (re)construção “técnica”, estética, estilística, cultural, etc. Considerando o foco de estudo deste trabalho utilizaremos o termo intérprete para designar qualquer pessoa que esteja inserido como músico-participante em uma determina performance musical e utilize a voz como forma de expressão musical.

Em concordância com Lima, Apro e Carvalho (2006, p. 15), entendemos que, na performance, o intérprete desempenha o seu papel integrando “conhecimento racional e

intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura [...]”. Foi a partir dessa perspectiva que o este trabalho foi estruturado, tendo como base uma abordagem específica na área do canto, considerando, sobretudo, os parâmetros fundamentais para a compreensão de características identitárias de intérpretes da Paraíba.

Entre os diversos elementos que constituem uma determinada performance, destaca-se na prática do canto, a estética vocal, elemento definidor da identidade de cada intérprete. De maneira abrangente, podemos definir estética vocal como sendo o conjunto de características presentes na forma como o intérprete utiliza a voz para constituir as dimensões estruturantes da sua identidade musical na performance vocal.

Dessa forma, a estética vocal de um determinado intérprete é caracterizada pelas suas experiências particulares e coletivas vivenciadas dentro de um universo musical e cultural específicos. De acordo com cada contexto, a estética vocal de um cantor é estabelecida, então, por meio de influências diversas, que inclui o aprimoramento da técnica vocal, seja por meio de estudos sistemáticos do canto e/ou por outras experiências adquiridas ao longo da prática de cada cantor. Como exemplo da diversidade presente no processo de formação do cantor, podemos citar, grosso modo, duas realidades: a dos intérpretes da música erudita que, em sua grande maioria, desenvolveram as características de suas estéticas vocais estudando canto em escolas especializadas ou com professores específicos de práticas vocais dessa natureza; e a de cantores populares que, geralmente, consolidaram os padrões da suas estéticas vocais a partir de experiências vivenciadas em palcos, estúdios, e demais contextos de performance desse tipo de prática, o que não exclui, fundamentalmente, a possibilidade de terem estudado canto sistematicamente. Assim, de maneira geral, o estilo musical, as atitudes performáticas do cantor e o contexto em que ele está inserido são fatores imprescindíveis na consolidação da estética vocal.

### **Os estudos do canto no âmbito da literatura científica**

Apesar de ainda não existir uma bibliografia ampla que abranja os diferentes aspectos que caracterizam as múltiplas formas de expressão vocal utilizadas nas distintas culturais musicais, já existe uma produção diretamente relacionada com aspectos técnicos e interpretativos na prática do canto, sobretudo, no âmbito da música ocidental erudita.

Podemos citar, como exemplo, autores como Costa (2001), que em sua obra intitulada *Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos*, aborda temas específicos acerca da técnica vocal direcionada aos cantores líricos. Uma das únicas menções ao canto popular que ele faz, é na parte em que ele trata do timbre e da tessitura. Para enfatizar sua afirmação de que é

imprescindível que a voz do cantor que deseja “abraçar a carreira lírica” deve ser exercitada pelo menos em duas oitavas, ele diz: “Uma voz sem cultura dificilmente atingirá a tessitura desejada, porque ela deve ser adestrada para esse fim. Nos cantores de música popular, essa exigência não é levada em consideração, uma vez que, quando cantam, utilizam poucas notas” (COSTA, p. 59, 2001). Claramente, o autor demonstra que não tem o objetivo de discutir sobre questões relacionadas com o canto popular, e que seu conhecimento acerca desse universo é bastante restrito, justificado também, por sua forma conservadora ao tratar da técnica vocal relacionada com o próprio canto lírico, utilizando de maneira questionável os termos, “voz sem cultura”, e a voz que “deve ser *adestrada*”. Apesar disso, o livro traz informações técnicas relevantes para se pensar na questão fisiológica da voz e em técnicas que podem ser aplicadas tanto ao canto lírico como ao canto popular. Obviamente, sendo necessário que haja uma adequação para os dois tipos de canto.

Outros livros como *Higiene vocal: informações básicas* de Behlau e Pontes (1993) trazem, de maneira bastante acessível, dados importantes para qualquer pessoa que deseje entender os procedimentos úteis para a manutenção da saúde vocal, seja um cantor (lírico ou popular) ou mesmo um leigo no assunto. Seguindo a mesma linha do livro anteriormente citado, até porque uma das autoras, Mara Behlau, participou dos dois livros, temos a obra *Higiene vocal para o canto coral* (BEHLAU; REHDER, 1997), que discorre sobre as mesmas questões relacionadas à higiene vocal sendo que com o foco voltado para canto coral, e mesmo não dito explicitamente, está claro que o “canto coral” em questão, tem o foco no canto lírico, aspecto que pode ser percebido pela classificação das vozes apresentada no livro (p. 16), que não faz qualquer ressalva em relação às diferenças de classificação vocal em relação aos dois tipos de registro, o próprio do canto lírico e o outro, próprio do canto popular (Questão que será discutida mais adiante, nesse mesmo capítulo). Contudo, a abordagem deste livro apresenta-se de forma bastante técnica, sucinta e didática, e, como é comum nos livros de técnica vocal, fica claro que o conteúdo é restrito e tem seu foco na prática da técnica.

O livro *Técnica vocal para Coros* (COELHO, 1994), tem o mesmo perfil do anteriormente citado, abordando as mesmas questões técnicas como a fisiologia da voz, respiração, postura, articulação, entre outros parâmetros. Vale ressaltar apenas um dos temas focados que se diferencia dos demais, *massoterapia*, que é utilizado como forma de relaxamento. Outros inúmeros livros de técnica vocal possuem o mesmo contorno técnico, podemos citar *O BE-A-BA da técnica vocal* (OITICICA, 1992) e o *El estudio del canto* (MANSION, 1947), entre outros.

A partir desta primeira década do século XXI, começam a surgir trabalhos que se destinam especificamente à técnica vocal aplicada ao canto popular, a partir de sua estética e de suas particularidades (PICCOLO, 2006). Podemos citar alguns, como o livro *Canto: uma expressão* (MARSOLA E BAE, 2001), e o *Por todo canto: coletânea de exercícios de técnica vocal* (GOULART e COOPER, 2000).

Esses livros tratam de questões fisiológicas relacionadas com o processo de produção vocal na prática do canto. Trazem em seus conteúdos, exercícios baseados no canto popular utilizando praticamente a mesma técnica vocal que, basicamente, são comuns às duas modalidades de canto, sendo que a abordagem está centrada nas especificidades do canto popular.

No campo da Fonoaudiologia, que, de maneira geral, estuda questões fisiológicas ligadas à voz, já contamos com trabalhos de grande valor para a área de canto, podendo ser citado como exemplo, o livro de Iêda Chaves Pacheco Russo (1999) que trata sobre a *Acústica e Psicoacústica aplicada à Fonoaudiologia*. Nessa obra a autora aborda temas importantes para o estudo da estética vocal. Um dos pontos mais relevantes dessa publicação, especificamente para esta pesquisa, é a parte em que ela enfatiza a importância da análise dos parâmetros vocais sob as bases físicas da fonação e da audição.

Estudiosos da área têm se preocupado cada vez mais com questões específicas relacionadas com a voz de cantores, sejam eles de música erudita ou popular. O funcionamento dos órgãos envolvidos no processo de fonação acontece de maneira distinta na voz cantada e na voz falada. Sendo assim, muitas pesquisas do campo da fonoaudiologia estão voltadas para aspectos relacionados com a saúde vocal do cantor. Alguns trabalhos como o de Andrade, Fontoura e Cielo (2007) têm como tônica a inter-relação entre a fonoaudiologia e o canto, apresentando os elementos fundamentais de diferenciação entre a voz falada e cantada, além de elucidar as causas e possíveis soluções para distúrbios na voz do cantor, como consequência do uso incorreto da voz.

Outros estudos no campo da fonoaudiologia também pertinentes a esta pesquisa, analisam e discutem características da qualidade vocal como nasalidade, voz metálica, soprosidade, entre outros (ISHII, ARASHIRO, PEREIRA, 2006; RODRIGUES, 2003).

Há ainda, no âmbito dos trabalhos direcionados para os aspectos fisiológicos, estudos mais específicos que analisam a prática do cantor em distintos repertórios da música popular e/ou erudita. Quando focados na música popular, as abordagens são, por vezes, mais direcionadas para a inserção do canto em gêneros específicos como a MPB, o samba, entre outros. Vale mencionar também estudos que lidam com aspectos relacionados a formas

específicas de lidar com o canto em determinadas práticas culturais, abrangendo, assim, a performance de cantores populares em bandas baile, canto coral etc. (RIBEIRO, HANAYAMA, 2005).

Ainda sobre aspectos fisiológicos da voz, inter-relacionando o canto com a otorrinolaringologia, temos trabalhos como *Análise de cantores de baile em estilo de canto popular e lírico: perceptivo-auditiva, acústica e da configuração laríngea* (ZAMPIERI; BEHLAU; BRASIL, 2002), que traz importantes contribuições para a área do canto, haja vista que analisa os ajustes laríngeos dos cantores populares de baile, ao cantarem músicas no estilo lírico. Ele verificou as alterações ocorridas na qualidade vocal do cantor ao mudar de um estilo musical para outro.

Apesar de trazer importantes informações, o trabalho deixa algumas lacunas abertas pela falta de uma contextualização sociocultural. Algumas informações sobre a música e sobre os intérpretes investigados ficam muito vagas e superficiais, no tocante aos elementos musicais necessários para que o fenômeno musical possa acontecer.

Foram consultados também, estudos que relacionam a área do canto com a etnomusicologia. Destaco o artigo *Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso dos estilos vocais no samba carioca*, publicado na Revista Per Musi (2003). Neste estudo os autores fazem uma revisão da literatura que envolve de forma interdisciplinar, a etnomusicologia, a acústica musical e a fisiologia da voz. São descritos neste artigo alguns parâmetros e ferramentas que têm sido utilizadas para elucidar questões no campo da pesquisa vocal (ARAÚJO et al., 2003). Esse trabalho traz importantes contribuições para o campo de estudos relacionados com a voz, principalmente no âmbito da música brasileira popular. Sua abordagem deixa bastante evidente que, o direcionamento metodológico utilizado nesse tipo de pesquisa tem que se adequar às especificidades de cada investigação. Isso vai depender da avaliação dos objetivos e aponta algumas estratégias de análise pertinentes às pesquisas que envolvem a voz, todas, fundamentadas na interdisciplinaridade.

No que concerne aos estudos relacionados ao canto popular há, ainda, um amplo universo a ser explorado, tendo em vista as diversas formas de configuração desse fenômeno. Um dos pioneiros a tratar de questões mais íntimas relacionadas à voz na canção brasileira foi o estudioso que tem se dedicado especialmente à Semiótica, Luiz Tatit (1994, 1996, 1997, 2001, 2004, 2007), que em suas obras têm estudado a relação da estruturação musical/melódica da canção com a gestualidade vocal do cancionista, afirmando que essa relação é indissolúvel.

Tatit traz à tona questões relevantes sobre a música popular, e como o foco de seus estudos está na canção brasileira, sob o olhar de um compositor especialista em semiótica, as



reflexões sobre a voz e a estética de intérpretes brasileiros mostram-se como uma preocupação evidente em suas obras.

No ensaio intitulado *Rita Lee e a era das cantoras na canção popular* (TATIT, 2007), o autor discorre sobre algumas questões que foram determinantes ao longo da história da música popular brasileira e que foram responsáveis por transformações das características estéticas do canto.

Ele aponta como alguns desses aspectos, o advento do rádio, da TV, os festivais das décadas de 1960/70, o surgimento da bossa nova, através da figura de João Gilberto, bem como a condição de ser um(a) intérprete-compositor(a). Afirmando assim, que esses aspectos assumem papéis importantes na configuração dos elementos transformadores não só na forma composicional das canções, mas também como diferencial estético na forma de cantar e interpretar.

No âmbito geral dos estudos acerca da música popular, um autor que merece destaque é Philip Tagg (1982), que traça caminhos de análise de músicas dessa natureza, tendo desenvolvido métodos que, fundamentalmente, consistem em associações e comparações, que servem para identificar “unidades” musicais e paramusicais (além da música), que remetem a um “consenso cultural” de recepção e de entendimento coletivo.

Tagg em seu artigo *Analysing popular music: theory, methodology and practice* (1982) levanta questões sobre as pesquisas no campo da música popular afirmando que o estudo das músicas inseridas nesse contexto é sempre uma matéria interdisciplinar. Para que se possa ter uma noção da complexidade que envolve a música popular, segundo o autor, o estudo da música popular deve estar interligado com outros aspectos, e ele indica que

[...] deveria ser estabelecido, definitivamente, que as análises do discurso musical não podem ser consideradas completas sem abranger os aspectos sociais, psicológicos, visuais, gestuais, rituais, técnicos, históricos, econômicos e linguísticos relevantes para o gênero, função, estilo, a situação de (re-)performance e a atitude de escuta conectada com a sonoridade do evento estudado (TAGG, 1982, tradução minha)<sup>3</sup>.

O autor relaciona, também, a análise musical com o processo de comunicação, neste sentido, afirma que a música é capaz de transmitir as identidades afetivas, atitudes e padrões comportamentais de determinados grupos sociais, ou seja, o som musical, por si, é capaz de revelar características particulares de um contexto sociocultural.

---

<sup>3</sup> Indeed, it should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, (re-)performance situation and listening attitude connected with the sound event being studied.

É importante que haja um equilíbrio entre o que Alberto Ikeda (2001) chama de intrínseco e extrínseco, ou seja, entre as questões específicas da música (ritmo, melodia, harmonia, etc.) e os aspectos extramusicais que influenciam no resultado sonoro. É isso que Tagg enfatiza em seu trabalho, ao afirmar que as estruturas musicais dependem de uma série de fatores que são compartilhados pelos grupos sociais, e que essas estruturas são codificadas pelos pares de determinados grupos, por identidades afetivas que estão arraigadas ao som musical de cada cultura.

Em se tratando especificamente do estudo da estética vocal no canto popular, há grande escassez de pesquisas relacionadas ao tema. Neste início de século (XXI) começam a surgir algumas pesquisas específicas no canto popular, paralelamente com o fortalecimento e sistematização do campo de estudo do canto popular, tanto nos programas de graduação como nos de pós-graduação. Período que corresponde também com a proliferação de livros, cursos, workshops, métodos, entre outros recursos destinados especificamente ao processo de ensino da técnica vocal focada no canto popular.

Podemos citar o trabalho realizado por Regina Machado (2008), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A autora desenvolveu uma pesquisa teve como foco a compreensão dos padrões vocais utilizados pela cantora Ná Ozzetti na interpretação da música “Sua Estupidez” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). A partir da regravação realizada por Ná Ozzetti, Machado analisa a voz na vanguarda paulista e a relação entre a estética vocal e a produção independente. Ao longo do estudo ela trata de questões bem pontuais acerca do constructo vocal relacionado com o aspecto sociocultural, que no caso foi a Vanguarda Paulista.

Outro estudo que também se atém aos elementos estéticos presentes no canto popular brasileiro é o de Marilda Santanna (2008). Neste trabalho, intitulado *O Canto barroco do axé music: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador*, a autora discute sobre a voz cantada na contemporaneidade e aponta alguns aspectos como indicadores dessa nova estética, que está cada vez mais influenciada pelas transformações tecnológicas de captação da voz.

Ela discorre também, acerca do papel que o canto exerce no contexto social, determinando não só gêneros e estilos musicais, mas também exercendo o papel de interpelar o ouvinte, ao ponto de persuadi-lo em dimensões que transcendem o momento da performance. Neste sentido, Santanna demonstra as dimensões sociais que as três cantoras pesquisadas por ela, assumem no contexto musical brasileiro.

É crescente e nítido, também nesta primeira década, o surgimento de profissionais, habitualmente chamados de preparadores vocais, que trabalham com as especificidades do

canto popular, ocupando-se não apenas da técnica vocal, mas, de toda complexidade envolvida no comportamento vocal e performático do intérprete de música popular contemporâneo.

O mercado fonográfico exige cada vez mais, profissionais preparados para o contexto multifacetado em que a música vocal popular está envolvida. Entre esses ambientes, estão o palco, o estúdio, e os diversos espaços midiáticos, entre eles, TV, rádio, cinema, DVD e internet.

Portanto, o artista que lida com todos esses meios, recorre a esses profissionais, conhecedores das particularidades de cada ambiente e que preparam esse artista para lidar de forma adequada com cada contexto, utilizando sua voz da melhor forma possível, levando em consideração os recursos tecnológicos envolvidos em cada situação.

Dentre esses profissionais, merece destaque o preparador vocal e estudioso na área do canto, Felipe Abreu (2000; 2001; 2008), que tem se ocupado em demonstrar as diferenças entre a técnica vocal aplicada ao canto popular contemporâneo e ao canto lírico.

Além disso, pela sua vasta experiência na preparação vocal de grandes nomes do cenário musical brasileiro, ele tem tratado de questões importantes e bem peculiares à prática interpretativa vocal, no âmbito da música popular. Ele leva em consideração na preparação vocal de um intérprete aspectos técnicos, fisiológicos, emocionais, mercadológicos e tecnológicos, sendo todos esses elementos participantes de um processo interligado e dinâmico.

Visto a importância de refletir sobre as questões sociais que interferem na estética vocal, torna-se imprescindível verificar de que maneira esses aspectos se manifestam na forma de cantar dos intérpretes, analisando a “qualidade vocal” e as suas características estruturais.

Para alicerçar nossa discussão utilizamos autores que tratam diretamente ou transversalmente desses aspectos. Tragtenberg (2007) trata da performance vocal, parte da análise das estratégias de ação interpretativa dos cantores, focando três cantores líricos através de suas impressões ao elaborar suas “partituras de performance”, e destacando o processo de criação na interpretação desses intérpretes-cantores. Ainda sobre esta temática, merece destaque a reflexão de Matos (2004) em seu artigo *Canção popular e performance vocal*:

Uma grande variedade de tópicos devem ser levados em conta quando se examina a (re)interpretação de uma canção: o tratamento vocal, compreendendo timbres, emissão e projeção, escansão, articulação, sustentação, inflexões emotivas; o tratamento musical, compreendendo registro, ritmo, andamento, levada, harmonia e até variações melódicas, tudo isso afetando a identificação da canção a determinado gênero; o tratamento textual, admitindo-se na letra mudanças casuais ou propositas, supressão ou acréscimo de versos e estrofes; o estabelecimento de contextos ou comentários sonoros que podem evocar outras obras (por exemplo mediante citações ou inclusão em *pot-pourri*), agregar ruídos de natureza dramática ou ornamental, tecnicamente fabricados ou circunstanciais.

Relacionando os campos da estética, fonética e fonologia, tratamos de questões mais específicas ao som vocal gerado a partir de todas as relações entre os aspectos fisiológicos e os fatores socioculturais, que são determinantes no resultado sonoro vocal do intérprete. Trabalhos como os de Brescancini (2003), Albano (1999), deram subsídios para abordar algumas questões mais específicas, que não fazem parte diretamente da bibliografia musical, mas que foram fundamentais para tratar de questões como as consoantes fricativas, presentes na sonoridade do “chiado”, característicos do sotaque paraibano, e consequentemente na forma entoativa presente no canto das intérpretes, bem como na articulação, impostação, etc.

De modo mais direcionado para o canto erudito contemporâneo, podemos citar Antunes (2007), que em seu estudo traça inúmeros caminhos (instruções) para o cantor contemporâneo explorar o maior número possível de modos de execução com o uso total da voz, aparelho fonador e de outras partes do corpo.

A obra de Antunes será pertinente à descrição das características estéticas vocais de cada uma das intérpretes estudadas, pois o autor, com vistas a apresentar técnicas que podem ser utilizadas pelo cantor na interpretação de músicas contemporâneas, elabora uma lista de modos de execução vocal, sendo bastante detalhista em suas descrições. Além disso, no último capítulo do livro ele faz um estudo do repertório fonético presente nas linguagens faladas

No campo da Etnomusicologia muitos trabalhos de pesquisa abordam o canto como forma de compreender a manifestação estudada (BOMFIM, 2006; LÜHNING, 2001; SATOMI, 2006; SOUSA, 2006; LOPES e ULHÔA, 2007). Todavia, a grande maioria desses trabalhos não se dedica a compreensão de aspectos intrínsecos ao canto, que é, então, estudado como um dos elementos expressivos da manifestação e não como o foco principal da pesquisa.

Apesar da escassez de estudos específicos sobre estética vocal, percebemos que existe certo empenho de pesquisadores de áreas como, principalmente, a Etnomusicologia, a Antropologia, as Ciências Sociais, entre outras, em desvelar universos da música mais ligados à expressão vocal e interpretativa. Um exemplo dessa dimensão pode ser encontrado na obra *Ao encontro da palavra cantada*, livro organizado pelas autoras Cláudia N. Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda T. de Medeiros (2001). O trabalho reúne 27 artigos que foram apresentados no I Encontro de Estudos da Palavra Cantada, realizado em setembro de 2000. Este livro apresenta diferentes olhares sobre o universo da voz cantada, lidando com aspectos relacionados com os elementos estéticos e culturais do fenômeno.

Com o mesmo enfoque da obra anteriormente citada, e com a mesma proposta de dialogar com diversos autores do campo dos estudos musicais, o livro *Palavra cantada: Ensaios*

*sobre poesia, música e voz* (2008), organizado pelas mesmas autoras, reúne 21 textos que foram apresentados no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, realizado em 2006 e que teve como cerne de suas discussões a relação entre poesia, música e voz. Esta obra apresenta um panorama diversificado de reflexões consistentes que pensam na construção da palavra poética por diversos ângulos de discussão, demonstrando assim, a vastidão e a diversidade de temas possíveis e necessários de estudos ao se pensar a voz como elemento revelador de uma cultura.

Quanto mais especificamos o tema, mais restrita fica a produção bibliográfica, como é o caso, por exemplo, dos estudos que tratam da música nordestina. Num panorama mais geral podemos citar os trabalhos de autores como Santos (2004) e Ramalho (2000), ambos estudiosos do campo da sociologia, que não tratam, portanto, de questões mais relacionadas ao universo intrínseco da expressão sonoro-musical.

No que se refere à música popular paraibana, encontramos apenas o livro intitulado *A arte e os artistas da Paraíba* de Elinaldo Rodrigues (2001). O autor, que é jornalista, fez uma espécie de catálogo com nomes importantes da cena artística paraibana. O livro tem caráter estritamente biográfico e é bastante resumido, pois aborda não só nomes relacionados ao contexto musical do estado, mas também artistas de outras áreas como das artes visuais, do teatro, do cinema e da fotografia.

Ao restringirmos ainda mais o foco da pesquisa bibliográfica, para o âmbito de obras que pudessem tratar especificamente das cantoras pesquisadas neste trabalho, foi possível encontrar uma única obra, o livro *Marinês canta a Paraíba*, organizado por Noaldo Ribeiro (2005). A publicação é parte de um projeto financiado pelo Fundo de Incentivo à Cultura (FIC – Augustos dos Anjos – Governo do Estado da Paraíba) e é resultado de um show/concerto que homenageou a cantora, contando com a sua participação na interpretação de canções que foram marcantes em sua carreira musical. Este espetáculo resultou num concerto em que a cantora foi acompanhada pela Orquestra Sinfônica da Paraíba, com arranjos especialmente elaborados para esta ocasião. O show foi gravado em CD, que acompanha a obra biográfica da intérprete paraibana.

Não foram encontradas obras que contemplassem questões mais específicas relacionadas à trajetória artística e cultural de Cátia de França e Elba Ramalho. Todavia, existem diversos materiais disponíveis na internet, como o site oficial de Elba Ramalho, além de matérias em jornais, revistas, acervo de rádio, entre outros, que forneceram dados importantes para a realização da pesquisa.

A partir da revisão de literatura apresentada, foi possível traçar caminhos para a elaboração das discussões que envolvem, desde as questões mais íntimas ligadas à voz e sua

relação com o campo da etnomusicologia, até aspectos mais específicos de outras áreas do conhecimento, como a fonética, fonoaudiologia, antropologia, semiótica, entre outras, que forneceram bases fundamentais para as abordagens realizadas ao longo da dissertação. Assim, com bases nas definições e perspectivas dos estudos discutidos anteriormente, apresento a seguir um panorama geral das bases conceituais e dos parâmetros fundamentais que definem a estética vocal de um cantor e que, portanto, são de grande relevância para as análises realizadas nesta dissertação, mais especificamente no capítulo IV deste trabalho.

### **CAPÍTULO III**

#### **As dimensões do uso da voz como expressão musical**

Conforme discutido no capítulo anterior, o canto tem importância significativa no contexto cultural e apresenta-se com infinitos usos e funções dentro dos mais diversos grupos sociais. Neste capítulo serão tratados assuntos importantes que relacionam-se com a voz cantada e que são de fundamental importância para a compreensão das estéticas vocais das cantoras paraibanas pesquisadas, imprescindíveis para a constituição das análises realizadas.

O som vocal, em sua própria natureza, exprime sensações, emana poder e representa um conjunto de valores que não pode ser comparado a nenhum outro. Valores que caracterizam uma cultura e que transpassam as qualidades simbólicas, a língua e a própria palavra, ao ponto de traí-la (ZUMTHOR, 2005).

No que tange à expressão artística, o intérprete revela, na prática do canto, uma série de características inerentes à sua personalidade musical. Personalidade essa, que se constitui ao longo do tempo pelo entrelaçamento de experiências vividas no campo musical e extramusical.

O ato de cantar envolve uma série de elementos, onde a ‘palavra’, pode ser apenas um aspecto coadjuvante. Poderíamos dizer que a voz é o veículo da comunicação verbal, mas que congrega, em sua totalidade, fatores diversos ligados a emotividade e afetividade que são sintetizados no som vocal.

Sendo assim, a palavra poética serve à voz cantada como elemento de comunicação verbal, direcionando o pensamento ao sentido direto ou implícito. A voz, porém, expressa-se com palavras ou não, atinge e mobiliza afetos e emoções. Fato que acontece de maneira geral com a música, pois, sabemos que na sua expressão são transmitidas sensações diversas, algumas delas codificadas particularmente por cada indivíduo, e outras, compartilhadas coletivamente pelos distintos membros de uma sociedade a partir dos seus parâmetros culturais (TAGG, 1982).

A voz cantada, por se caracterizar como “o mais humano” dos instrumentos musicais, estabelece uma relação estreita com as dimensões sensório-emocionais, e isso pode acontecer sem que nenhuma palavra seja dita. Vocalizes, murmúrios, sussurros, entre outros sons vocais, transpassam o limiar da comunicação verbal, e podem expressar valores conscientes e inconscientes que mobilizam afetos e emoções despertadas pelo processo interno de recepção sensorial.

Isso é claramente demonstrado pelo grande número de pessoas que ouvem e se identificam com músicas cantadas em línguas estrangeiras (não codificadas pelo ouvinte). Mesmo sem entender uma palavra, a voz acompanhada de sons instrumentais, envolvida por todas as estruturas musicais (melodia, harmonia, ritmo, etc.) gera, no ouvinte, sensações e identificações de resposta emotiva.

Em diversos estudos no campo da etnomusicologia, podemos constatar que a voz atua como um canal de ligação entre o mundo real e o espiritual, em outros, a voz assume contornos políticos, ideológicos, sociais, etc.

No estudo de Lumi (2006) sobre a música cantada por imigrantes japoneses “okinawanos”, localizados nos subúrbios (norte e leste) da cidade de São Paulo, a autora pôde verificar que a música e, conseqüentemente, o canto praticado por essa minoria social, tem a função unificadora, nostálgica e ufanista em relação à terra natal. Essa nostalgia se instala principalmente na imagem poética, pois as canções se configuram como paródias das canções originais.

Dessa maneira, fica evidente que na prática musical o texto escrito fica em segundo plano, pois o que é valorizado pelos okinawanos é a representação sonoro-musical da cultura japonesa, imbuída de signos e significados para os sujeitos dessa manifestação musical. Segundo a autora, quando se ouve a interpretação dos próprios compositores, percebe-se claramente que os elementos que caracterizam o canto são preservados, desde as qualidades vocais, até os ornamentos e gestos vocais presentes nos finais de frase, o que não acontece fundamentalmente com o texto das canções.

Tal característica demonstra a importância que o som vocal tem em muitas expressões musicais, não precisando necessariamente estar atrelado a um texto para que possa fazer sentido. Assim, o som vocal ganha sentido e significado quando inter-relacionado a sentimentos compartilhados pelos pares de determinado grupo social. No caso específico do trabalho de Lumi, citado anteriormente, os sentimentos predominantemente compartilhados são a nostalgia e o ufanismo.

Em outra pesquisa, que tem como foco em uma das tradições musicais ligadas às religiões afro-brasileiras, especificamente ao candomblé baiano, foi constatado que a voz aparece como elemento revelador do sentido e da representação social que apenas a música pode exercer nessas culturas. Assim, segundo Lühning (2001), o canto em tal manifestação, exerce a função de encantamento, transpassando o sentido musical do cantar, instrumental, vocal ou poético, incorporando, em nível individual e ritual, o cantar com sentido de encantamento como reza, cura, feitiço. No candomblé, “o poder da fala ao nível do feitiço, da



encantação, mostra-se como é importante a junção entre a palavra falada e música, no contexto afro-brasileiro” (LÜHNING, 2001).

Considerando a voz como instrumento musical capaz de mobilizar e/ou sensibilizar instâncias cognitivas e sensoriais humanas diversas, prioritariamente pelo que o som vocal pode causar, é imprescindível compreender, também, a importância da palavra atrelada ao canto, segundo Abreu (2001, p. 108):

A voz humana quer dos instrumentos sua precisão, sua agilidade, sua extensão, seu volume, sua variedade timbrística. Os instrumentos invejam da voz seu poder de emoção, seu *legato*, seu *cantabile*, sua *humanidade*, já que não podem contar com o maior dos diferenciais: *a palavra* (grifo do autor).

O uso da voz como expressão musical, valendo-se da palavra ou não, pode assumir contornos diversos de uma cultura para outra. Ademais, mesmo dentro de um único grupo, podem ser evidenciadas características híbridas, ou seja, constituídas a partir da junção ou mescla de elementos da própria cultura e/ou de outras, por meio das inter-relações estabelecidas pela sociedade no modo de cantar.

Neste sentido, sabemos que o canto erudito desenvolveu sua estética baseada na potência da projeção vocal, na precisão e nos extremos, em se tratando de extensão e tessitura, entre outras características “exageradas”, provocando, assim, algumas transgressões vocais, características influenciadas pela estética dos instrumentos e pela competitividade sonora decorrente do grande volume sonoro deles (ABREU, 2001).

O canto popular também passou, de certa maneira, por algumas transformações ao longo do tempo, muitas, parecidas com as ocorridas no canto lírico, obviamente, em dimensões diferentes, pela própria estrutura da música e da instrumentação utilizada.

Um aspecto que merece destaque nesse cenário é o fato de que a estética do canto popular urbano ocidental está intimamente ligada com as inovações tecnológicas que surgiram desde o início do século XX. Assim, acompanhando as possibilidades sonoras dos instrumentos musicais contemporâneos, com seus timbres, distorções, delays, ruídos, etc., a voz microfonada passa a representar toda essa gama de recursos, rompendo com a estética do som belo e puro, conservada pela estética vocal clássica.

De acordo com Abreu (2001), o intérprete tem autonomia sobre a canção e liberdade para “mexer” em boa parte da estrutura musical. É nesse contexto que entra em cena a palavra, como lugar de estabilidade dentro da canção. Essa liberdade do intérprete foi conquistada na medida em que as técnicas e as tecnologias ligadas à música foram se consolidando no campo da música popular.

As impressões sonoras resultantes do entrelaçamento das questões envolvidas na estética vocal do canto popular apresentam-se como aspectos indicadores para a percepção de um estilo vocal próprio. Assim, o(a) cantor(a), ao interpretar diversas músicas, utiliza alguns recursos vocais recorrentes, o que podemos chamar, também, de unidades estéticas, resultando em um conjunto de elementos particulares de cada intérprete.

Essa individualidade do artista é bastante valorizada na cultura musical brasileira, pois, define e estabelece critérios de reconhecimento, uma espécie de *assinatura vocal*. Vale salientar que essas particularidades são diretamente influenciadas por padrões culturalmente e pré-estabelecidos. Então, musicalmente falando, o intérprete cantor, equilibra as características vocais pessoais, associadas à sua condição fisiológica, com os elementos arraigados à cultura, e desenvolve, dentro desses parâmetros, as particularidades vocais e interpretativas que definem a sua *estética vocal*, como veremos a seguir.

### **Aspectos definidores e estruturais da estética vocal**

Algumas características identitárias da estética vocal de um intérprete são mais evidentes que outras por mais eclético que seja o estilo musical/vocal do(a) cantor(a), desse modo, alguns gestos vocais acabam sendo mais recorrentes na interpretação.

O ato de cantar exige do intérprete a seleção consciente ou intuitiva de estratégias de reconhecimento, associando aspectos como o gênero musical e o estilo; questões mais íntimas ligadas à voz, como o timbre, a tessitura, o vibrato; além de características diversas relativas ao “jeito de cantar”, como a expressividade, o sotaque, a intensidade, entre outros elementos relacionados à voz do cantor.

Em concordância com o princípio de “identidades flutuantes”<sup>4</sup> (DINIZ, 2001) entendemos que os elementos característicos mais recorrentes na forma de cantar do intérprete, como os citados anteriormente, são gradativamente incorporados à sua estética vocal. Estética que é definida a partir da seleção de diversos elementos, seja em decorrência de estudo, de aprimoramento técnico, por questões ligadas ao tipo da música, ao gênero, ao estilo, por questões ideológicas, como a inter-relação do cantor a aspectos regionais, socioculturais em geral, históricos, entre outros.

---

<sup>4</sup> Uso o termo “identidade” segundo a perspectiva de Diniz (2001), que conceitua as características estéticas ligadas à interpretação e à performance como sendo “identidades flutuantes”, isso quer dizer que os elementos identitários que definem a estética de um artista ao longo de sua carreira estarão sempre em diálogo com novos elementos que vão sendo incorporados, equilibrados, enquanto outros, vão sendo abandonados.

Dessa forma, não podemos compreender a estética vocal de um intérprete como algo estanque, em sua forma final, e, portanto, desvinculada de parâmetros culturais diversos que marcam a trajetória artística do cantor.

O ato de interpretar vai muito além da execução, envolvendo questões mais profundas ligadas à expressividade, à emoção, à intencionalidade de atingir ou sensibilizar o receptor, o público. Assim, a interpretação reveste uma obra musical com características singulares, dando novo sentido e valor à composição.

É isso que difere a voz cantada da voz falada, pois, segundo Andrade (1975), a primeira quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical, enquanto a segunda quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Neste sentido, podemos compreender que a voz cantada se vale dos elementos da fala, mas transcende o objetivo comunicativo da linguagem falada, chegando à condição primordial da música, qual seja: a de alcançar instâncias cognitivas mais profundas, que atingem necessariamente as dimensões psíquicas pelo dinamismo que desperta no corpo de quem interage com o fenômeno musical.

Considerando essa perspectiva e com o objetivo de apresentar uma reflexão sistemática acerca de aspectos definidores da estética vocal no canto popular, categorizamos ao longo deste capítulo parâmetros fundamentais que, em sua totalidade, constituem a identidade vocal de um intérprete e que, ao longo deste trabalho, serão de intrínseco valor para subsidiar as análises realizadas.

## **A voz**

Numa definição estritamente denotativa, a voz pode ser entendida como um fenômeno físico, caracterizado pela emissão sonora decorrente da vibração das pregas vocais sob a pressão do ar que percorre a laringe durante o processo de expiração.

Ao ampliarmos o conceito de voz, enquanto matéria-prima da fala e, conseqüentemente, da comunicação verbal, passamos a compreendê-la também como elemento revelador da personalidade de um indivíduo. Tal fato se estabelece não apenas pelo timbre, que, primordialmente, apresenta-se como indicador fisiológico da particularidade vocal, mas principalmente por toda condição expressiva, emocional e cultural que está arraigada à voz, seja na voz falada, cantada ou ainda nos sons resultantes de sensações e sentimentos. Sons que podem ser eufóricos ou disfóricos, como o gemido, o grito, o choro, o riso, entre outros.

De acordo com Dinville (2001, p. 3), “a voz está intimamente ligada à personalidade de cada pessoa, pois é a emanção de sua afetividade, de sua sensibilidade, bem como o reflexo de sua individualidade fisiológica e psicológica”. Complementando esta afirmação, sob a ótica

antropológica, podemos dizer que a voz também é fortemente influenciada pelos aspectos culturais. Dessa maneira, entendemos que, da mesma forma que o universo social influencia todo o comportamento humano; o jeito de projetar a voz, a entonação da fala, o ritmo das palavras articuladas, a tessitura e o próprio timbre, com suas adequações de nasalidade, de harmônicos, de guturalidade, etc., sofrem interferência direta do contexto cultural em que cada indivíduo está inserido.

Transpondo o que foi dito anteriormente para o campo musical, entendemos que, no que se refere ao canto popular, essa personalidade vocal, presente em todas as pessoas, se manifesta de forma semelhante, obviamente, de forma mais sutil, pois a música exige uma interação da voz com a forma e o conteúdo da obra em geral. O fato é que, de forma mais ou menos explícita, os elementos relacionados à fala também estão presentes no canto, sendo definidos e utilizados de acordo com as estratégias e escolhas interpretativas adotadas por cada cantor.

### **Timbre (Qualidade vocal)**

Timbre é um termo recorrente na área de música, sendo empregado para definir fundamentalmente as características identitárias de um determinado som. Em parte da literatura atual da área de canto, e também da acústica musical, tem se empregado mais constantemente o uso da expressão “qualidade vocal”, para se referir à definição geral dos aspectos que identificam uma determinada voz, tendo o novo conceito, o mesmo sentido de “timbre”, porém com uma definição mais abrangente.

Segundo as perspectivas dos trabalhos que apresentam tal conotação, o conceito de ‘timbre’ tem uma definição restrita, por vezes remetendo à ideia de que a identidade sonora de uma voz estaria limitada aos seus aspectos físicos, “naturais”. Todavia, o conceito de “qualidade vocal” também gera certa confusão, haja vista que pode soar, principalmente para quem não está habituado a lidar com a área de canto, como algo relacionado à atribuição de valor a uma determinada voz. Assim, mesmo ciente dos problemas em torno do conceito de timbre, empregarei o termo ao longo do trabalho, entendendo que, na voz, ele é constituído a partir de uma conjuntura de fatores que inter-relaciona as características fisiológicas a diversos outros elementos constituídos a partir de mudanças intencionais no aparelho fonador, respiratório e ressonador (nasalidade, guturalidade, estridência, som cerrado - com a oclusão dos dentes -, voz soprosa, entre outros).

Segundo Marsola e Baê (2001, p. 41) o timbre vocal é determinado por fatores complexos ligados aos mecanismos fisiológicos dos aparelhos fonador e ressonador, como “as

estruturas anatômicas dos órgãos fonadores, as capacidades de ressonância, o número de ressonância dos harmônicos (*sic*) que acompanham os sons e que são determinados pelas dimensões das pregas vocais”.

Porém, no processo de construção da estética vocal, outros fatores atuam no timbre, dando-lhe qualidades que são sobrepostas aos aspectos fisiológicos. Compreende-se essas características como os artifícios que cada intérprete utiliza para constituir sua identidade vocal, elementos que surgem da interação das condições e limites fisiológicos com os aspectos culturais, que ao longo da carreira do cantor vão sendo incorporados à sua estética vocal.

### **Classificação vocal**

Para compreender os critérios de classificação vocal no canto popular é preciso conceber suas diferenças básicas em relação ao canto lírico.

De maneira sucinta, a forma de cantar adotada pelos cantores líricos, estabelecida tradicionalmente na música erudita, explora demasiadamente os registros de cabeça, com notas agudas e com grande projeção vocal. Além disso, as partituras indicam, geralmente, que tipo vocal deverá interpretar a obra, de acordo com sua tessitura e classificação vocal. Raramente, realiza-se a transposição de tonalidade da música no canto lírico.

No canto popular, utiliza-se, de forma geral, o registro de peito, ou modal, aproximando o canto da voz falada, valorizando assim, as entonações e a inteligibilidade da comunicação verbal. Isto não significa que os registros de cabeça não sejam utilizados nesta modalidade do canto. Poucos cantores de música popular utilizam exclusivamente esse registro em suas estéticas, o mais usual é que notas no registro de cabeça, ou falsete, sejam empregadas como ornamento, em pontos estratégicos da melodia.

Outro aspecto importante a ser considerado, é que no canto popular o intérprete possui mais liberdade em relação à canção, sendo possível alterar livremente a tonalidade da música, visando assim, obter melhor desenvoltura e conforto ao cantar, respeitando a tessitura da voz falada ao utilizar o registro de peito.

Contudo, é preciso compreender que há diferenças entre a classificação vocal no canto lírico e no canto popular. Neste sentido, as autoras Marsola e Baê (2001, p. 34-35) indicam essas diferenças, demonstrando graficamente, o limiar das extensões utilizadas para cada tipo vocal no canto erudito e no popular.

Segue abaixo, a classificação vocal para os dois tipos de canto, apresentados pelas autoras:

## CANTO ERUDITO:

Soprano:



Contralto:



Tenor:



Barítono:



Baixo:



## CANTO POPULAR:

Soprano:



Contralto:



Tenor:



Barítono:



Figura 2 – Classificação vocal do canto erudito e canto popular.

Apesar das autoras não terem citado a voz intermediária feminina *Mezzo-soprano*, nem o *baixo* do canto popular (este provavelmente não foi mencionado por não ser comumente usual no canto popular), consideramos esta classificação adequada para a realização das análises, pois contempla de maneira geral, as tessituras utilizadas no canto popular.

### Gesto vocal

A palavra *gesto* indica movimento, intenção, sentimento, entre outros aspectos expressivos. No canto, o gesto se caracteriza pelos diferentes recursos vocais utilizados pelo intérprete (vibratos, portamentos, articulação, acentuação, etc.) para expressar os múltiplos aspectos que constituem a música cantada. Assim, o gesto vocal ganha forma a partir do uso de efeitos vocais, de ornamentos, bem como, por meio da dinâmica, da respiração e, até, de elementos da voz falada, relacionados com os aspectos culturais particulares de cada intérprete. Vale mencionar, ainda, que o gesto vocal pode ser estabelecido a partir de interferências tecnológicas associadas à voz cantada.

Dessa forma, a interpretação vocal permite a inter-relação de inúmeros gestos vocais, definidos de acordo com as decisões e as intenções de cada intérprete, considerando, inclusive, as características identitárias diversas que constituem o fenômeno musical trabalhado.

De acordo com Piccolo (2006) “um gesto vocal que aparece como um ornamento em determinadas músicas sugere que aquele cantor tenderá a usar o mesmo tipo de ornamento em outras canções”. Pela definição abrangente que possui, a caracterização do gesto vocal implica na utilização de diversos outros elementos relacionados à expressão da voz cantada, como os demais aspectos definidos ao longo deste capítulo.

### **Expressividade vocal**

No canto, a expressividade caracteriza-se pela representação sonora de estados psicológicos e emotivos com a intenção de exprimir mais do que o som das palavras cantadas diz. Tal recurso é alcançado a partir dos distintos gestos vocais utilizados na música. Assim a expressividade tem uma intenção maior que só enfatizar o sentido das palavras, da letra da música, servindo, principalmente, para criar uma “ambiência teatral” na canção, gerando, conseqüentemente, representações mentais no ouvinte.

O uso desse recurso demonstra a habilidade do intérprete em explorar sua capacidade expressiva em cada música, alcançando, assim, o efeito reflexivo, sensorial, emotivo, entre outros. Esse aspecto está ligado à performance como um todo, ganhando forma, sobretudo, a partir da capacidade do intérprete de transpor expressões corporais, faciais, gestos físicos, apenas com o som da voz.

Assim, alegria, tristeza, melancolia, inconformidade, ironia, raiva, etc., são sensações que podem ser representadas pelo som vocal. Infinitos efeitos vocais podem ser obtidos a partir da associação da voz cantada com gestos distintos. Dessa maneira, ao sorrir, chorar, cerrar os

dentes, abrir exageradamente a boca, embargar a voz, respirar profundamente antes da frase, etc., o intérprete provoca sensações que enfatizam o sentido explícito ou implícito da canção.

Com o gesto vocal atuando em conjunto com a expressividade, o intérprete dá a sua contribuição pessoal para a composição geral da obra, tornando-se parte fundamental do processo expressivo da música, haja vista que, muitas vezes a atuação do cantor suscita imagens mentais que sequer foram pensadas pelo compositor. Assim, cada intérprete re-significa a canção de forma íntima e personalizada, podendo até transpassar os limites do que, inicialmente, foi pensado pelo compositor.

Para que toda gama de efeitos vocais seja obtida de maneira eficiente, e para que o som vocal do intérprete ganhe vida e mobilidade, são mixados todos os recursos mencionados neste trabalho, a entonação, a dicção, o vibrato, o falsete, entre outros, sendo que esses gestos se configuram na forma, consciente e/ou intuitiva, com que cada cantor(a) equilibra sua forma particular de interpretar as canções.

### **Entonação**

Na fala e no canto a entonação significa a musicalidade utilizada para enfatizar o significado das palavras, pela inflexão do som vocal em frases e em palavras isoladas, ou seja, a entonação envolve um arsenal de escolhas sonoras realizadas pela voz que visa o fortalecimento do entendimento e da veracidade do que “é dito”.

Assim, a entonação está associada à “forma de dizer”. Entende-se essa musicalidade como sendo as variações dos parâmetros sonoros na fala e/ou no canto. Neste último, percebe-se mais precisamente as alternâncias de *altura* e de *intensidade*, pois a variação da *duração* e do *timbre*, neste caso, depende, de certa forma, mais das decisões composicionais que das estratégias interpretativas. Na fala, os quatro aspectos interagem de forma mais evidente, respeitando os limites fonéticos da forma específica de falar de cada lugar.

Em termos técnicos, tendo como base as definições da fonética e da técnica vocal, entonação seria a modulação de altura do som laríngeo aplicado à voz. Esse elemento tem a importante função de reforçar o sentido do que está sendo dito ou cantado e, assim, está diretamente ligado com a expressividade, pois sabemos que uma mesma palavra pode ser dita de inúmeras formas/sentidos, já que depende da entonação utilizada.

Um dos elementos essenciais para a identificação do sotaque de um grupo social específico é a entonação (obviamente, existem outros aspectos a serem investigados em se tratando do sotaque, os quais, mais adiante, serão discutidos e aprofundados). Ao se observar a entonação na forma de falar das pessoas de um contexto social específico, identifica-se uma



constância nas estruturas melódicas orais. Existe o que vou chamar aqui de “padrões entoativos” que se revelam nitidamente em um diálogo com alguém que não seja da mesma região, ou do mesmo Estado, ou ainda que não seja da mesma cidade. Quanto mais ampliamos nosso olhar, geograficamente falando, mais ficam evidentes os aspectos divergentes da nossa forma de falar, de entoar.

Portanto, ao compreendermos a entonação como sendo a “musicalidade” necessária à fala, para reforçar o sentido das palavras, como foi explicitado anteriormente, podemos afirmar que cada lugar, não considerando as fronteiras territoriais, mas sim, as fronteiras culturais, possui sua “musicalidade” própria, baseada nos “padrões entoativos”. Dessa maneira, do ponto de vista linguístico-fonético, todos nós falamos cantando, de formas diversas. Formas que variam, sobretudo, de acordo com o contexto cultural, valendo salientar que, da mesma forma que a cultura é dinâmica, esses padrões também estão em constante processo de transformação.

No âmbito da voz cantada, a entonação acontece de maneira diferente da utilizada na fala, pois nesta última as variações de altura, como citado anteriormente, geralmente obedecem à linha melódica estabelecida pelo compositor. No caso do Rap, isso acontece mais livremente, pois a forma de cantar é “falada”, o que está estabelecido como foco da música é a letra e o ritmo. Porém, nesse estilo e em outros, próprios do cancionismo popular brasileiro, a voz flutua sobre uma região harmônica fixa, que também deve ser respeitada, mas aí é que surgem algumas lacunas que são preenchidas exatamente por esses elementos ligados ao “jeito” próprio da fala brasileira e/ou regional. Pela expressividade, que está visceralmente ligada ao sentido e ao sentimento expresso nas letras das canções, são construídos os contornos melódicos, responsáveis pela interação entre música e letra, pelo equilíbrio entre o som e sentido da música vocal, ou ainda, pelo malabarismo entre voz falada e cantada.

Essa questão dos contornos melódicos tem relação direta com a apropriação dos recursos fonológicos da língua materna do intérprete, pois poderíamos entendê-los também como revestimentos melódicos que flutuam entre canto e fala. O uso de tais recursos dá autonomia identitária para a canção interpretada, visto que a mensagem verbal é entendida, mais facilmente, pelo fato de estar próxima da fala. Ao mesmo tempo, através dos recursos de persuasão emotiva próprios da voz cantada, a expressão interligada com a voz, consegue atingir outras esferas já relacionadas com níveis sensíveis que só a música é capaz de atingir (TATIT, 2007, ANDRADE, 1975).

No que concerne à entonação como aspecto expressivo, encontramos um leque de possibilidades para o uso deste elemento na voz falada ou cantada. A fim de esclarecer alguns

desses aspectos, buscarei discutir fatores fundamentais relacionados ao uso da entonação, me atendo mais especificamente à voz cantada, foco deste estudo.

Sob a emotividade ou tensividade vocal nascem as interjeições, os gritos, os sussurros, o som dos lamentos, do choro, do medo, da alegria, do amor, da dor, da ansiedade, entre outros sentimentos que são retirados do íntimo da sensibilidade humana e que se materializam quando falamos e, nosso caso específico, cantamos.

É pela entonação que tais aspectos podem ser expressos em uma determinada música, retratando, por meio do canto, dimensões que transcendem os aspectos textuais, como dito anteriormente. A entonação permite ainda que seja retratada a carga emotiva carregada pelo intérprete, bem como seus estados de espírito, físico, psíquico e emocional, dando ênfase às suas sensações, sentimentos e emoções.

Assim, fazendo uso da entonação de forma inter-relacionada aos demais aspectos definidores da estética vocal, o intérprete-cantor dá vida à canção através de sua voz e de sua expressividade. Ele representa o personagem criado pelo compositor e, assim, experimenta sensações e sentimentos retratados na música. Além disso, é também papel do intérprete tornar determinada canção um objeto real, incorporando-a como sua verdade, capaz de mobilizar o receptor ao ponto que ele também se aproprie da canção e que, por conseguinte, torne-se também personagem.

Com efeito, é fundamental destacar a importância da emotividade e da tensividade aplicadas à voz de um intérprete, pois é a partir desses elementos que o cantor reveste o som vocal com sentimentos, dando-lhe autonomia e poder sobre ele mesmo e sobre seu público, gerando assim, a interação entre emissor, canção e receptor.

### **Impostação**

Estudos específicos de técnica vocal, a exemplo do trabalho de Costa (2001), concebem impostação da voz como sendo a emissão de um som vocal com uma colocação adequada para que se atinja a sua melhor “qualidade” sonora, enriquecendo assim os harmônicos e tornando o som vocal mais vigoroso, dando-lhe riqueza de sonoridade e vibração.

No que diz respeito ao canto, a impostação é tratada como o condicionamento do aparelho fonador e, principalmente, do ressonador por meio da técnica vocal, ou da própria prática, visando “melhorar” a “qualidade sonora”. No canto lírico, tal aspecto tem maior evidência, pois, nessa prática, existe certa uniformidade na forma de impostar a voz, utilizando o máximo de espaço nas cavidades ressonadoras para a propagação do som, características da chamada “forma bocejo”.

No canto popular, pensando especificamente no âmbito da música brasileira, a forma de imposter passou por inúmeras transformações ao longo da história. Se fizermos um apanhado de gravações do início do século XX até os dias de hoje, começo do século XXI, podemos perceber que essas transformações ocorreram em sincronia com as inovações tecnológicas referentes à gravação musical e aos demais recursos relacionados diretamente à performance do canto (microfones, efeitos etc.).

As primeiras experiências com gravações de áudio, ainda nos cilindros de cera, realizadas na casa Edison, apresentavam para o cantor o desafio de, lidando com as limitações do registro gravado, expressar de forma audível os detalhes da letra e da melodia das canções (FRANCESCHI, 2002).

Assim, era preciso que se emitisse um som forte e agudo para que os fonógrafos pudessem captar. Tal fato fez com que os cantores da época desenvolvessem uma técnica específica, incorporando esses parâmetros à forma de cantar, a fim de se adequar às mencionadas limitações tecnológicas daquele tempo. Além do som forte e com tendências para o registro agudo, uma característica que marcou a interpretação dos cantores, até aproximadamente os anos de 1950, foi a ênfase na pronúncia (dicção) dos fonemas como a letra /r/<sup>5</sup>, por exemplo.

A partir da década de 1940/50 ocorreram importantes mudanças no cenário da música brasileira popular. Mudanças que foram determinantes para transformações estéticas ligadas à voz cantada. Podemos citar, entre os diversos fatores, o advento, fortalecimento e popularidade do rádio; a entrada da música internacional no cenário nacional; a expansão e a qualidade de novos recursos tecnológicos: microfones elétricos, os discos de vinil, etc. Assim, a forma de cantar se transformou consideravelmente, principalmente devido a influência do novo universo tecnológico que se delineou e sua entrada no âmbito da música popular (VALENTE, p. 79, 2003). A partir dessa época a potência vocal se tornou mais relacionada ao virtuosismo do que à necessidade performática do cantor, pois já não era mais preciso tanta intensidade e pressão glótica para que os gravadores pudessem captar a voz.

A intensidade vocal nesse período sofreu muitas influências da música internacional, sendo representativo na época o grande destaque dos crooners, cantores americanos que surgiram nesse período, geralmente acompanhados por uma orquestra completa ou por uma big band, cuja forma de cantar ficou caracterizada por uma imposter pomposa, exuberante e

---

<sup>5</sup> O som o qual estou me referindo é o resultante da pronúncia do /r/ vibrante, com trepidação da língua. Neste trabalho chamamos de /r/ vibrante, o que será melhor explicado no capítulo IV.

eloquente, quase operística. Essas características foram adotadas pelos cantores e cantoras da “era do rádio” no Brasil, fazendo parte de um importante momento da música nacional e, conseqüentemente, da estética vocal utilizada nesse período (CALABRE, 2002).

Na década seguinte, outro momento marcante da música brasileira traz inovações significativas para o canto popular, qual seja: a consolidação da Bossa Nova e a definição dos parâmetros de uso da voz na performance dos cantores desse gênero. João Gilberto, principalmente, inicia uma estética para o canto completamente contrastante com que vinha sendo utilizada.

Com mais inovações tecnológicas no campo da captação da voz e, conseqüentemente, das gravações, o jeito de cantar se aproximou bastante da fala, possibilitando o registro de sons mais sutis, como sussurros, respirações, falsetes, etc. Dessa forma, a voz mais doce e sem agressividade passou a ser incorporada pelos intérpretes, sem grandes exigências técnicas para a projeção da voz. A partir desse período é possível afirmar que foi dado maior foco ao timbre, ao gesto vocal e à expressividade utilizados por cada intérprete.

Da década de 1960 em diante, já com a popularidade da televisão, o público passou a não escolher seus cantores preferidos apenas pela voz e pelo virtuosismo vocal, mas por toda conjuntura imagética associada ao intérprete. Dessa maneira, a voz é somada a diversos outros elementos visuais (roupas, cabelos, gestos corporais etc.) compondo, na totalidade, a identidade do artista. A Jovem guarda e o tropicalismo, guardada as devidas diferenças entre os dois movimentos, retratam, por perspectivas distintas, essa característica. Assim, a estética vocal do intérprete é somada a toda a conotação ideológica, social e cultural que demarcam a sua atuação profissional (FRANCESCHI, 2002; VALENTE, 2003).

Com a crescente valorização da diversidade musical, no sentido amplo da palavra, a música popular urbana brasileira chega ao século XXI com grande abertura para os diferentes estilos, gêneros ou tendências musicais. Em relação à música vocal, é possível verificar que a tônica centrada nesta diversidade está presente tanto na configuração dos diversos gêneros e estilos musicais, cada um com suas estruturas estéticas próprias, como na incorporação de elementos particulares da forma de cantar que representa uma conjuntura de fatores determinantes nas definições vocais de cada intérprete.

Nesse universo fica evidente que a impostação é um elemento fundamental, sendo determinante para definição da estética das múltiplas formas de cantar. Nessa perspectiva ganha, nas distintas variantes do canto lírico e do canto popular, formas particulares que se adequam a mobilidade, aos objetivos, às buscas e as definições de cada gênero, estilo e intérprete. Assim, na música popular brasileira, o forró, o samba, a MPB, a música sertaneja,

bem como todos os demais gêneros e estilos desse universo, têm “padrões interpretativos” diferentes, que ganham, ainda, a partir das características de cada intérprete, formas particulares de impostação.

### **A tecnologia como parâmetro fundamental na constituição da estética vocal**

Junto com as inovações oferecidas pelos novos formatos de gravação em estúdio, pelos diversos instrumentos de reprodução, amplificação e tratamento da voz, vieram, também, as diversas possibilidades de utilização da tecnologia de áudio na prática do canto, principalmente no cenário da música popular.

O uso do aparato tecnológico possibilita, entre outros aspectos, definir novas possibilidades timbrísticas, utilizar recursos vocais a partir da manipulação do som e, até, corrigir “erros” cometidos pelos intérpretes durante gravações, por exemplo. Essas ferramentas que têm objetivos como aproximar o que foi gravado de certa “perfeição”, dentro dos parâmetros adotados pelo estúdio, dar à voz características sonoras diversificadas, criar ambiências acústicas, etc. têm sido cada vez mais exploradas, tanto que, em alguns casos, a voz gravada ou reproduzida em shows e outros canais de circulação, pode se distanciar bastante da sonoridade vocal original do intérprete.

No âmbito da música brasileira popular atual, mais precisamente no que se refere à música vocal, vimos ao longo do tempo diferentes novidades serem experimentadas pelos intérpretes/cantores e por grupos musicais que buscam sonoridades diferenciadas: é crescente a presença dos computadores nos palcos; dos samplers utilizados nas gravações e nos shows, são alguns dos recursos que vêm sendo amplamente utilizados no canto. Assim, os DJs com os seus mais variados efeitos estão cada vez mais fazendo parte das práticas musicais atuais; efeitos adicionados à voz, obtidos em equipamentos semelhantes aos da guitarra, dispondo de uma infinidade de alterações no timbre têm sido acionados muitas vezes pelos próprios intérpretes; vários microfones para apenas uma voz, sendo que cada um desempenha um papel diferente (timbres e efeitos diferentes); entre outros recursos, apresentam-se como indicadores para novas transformações da estética vocal na música popular (ABREU, 2001, p. 109; SILVA, 2008).

Entendo, portanto, que para a compreensão da estética vocal na contemporaneidade, considerando diferentes momentos e contextos da música nacional, é necessário que se leve em consideração, a influência e a importância que os múltiplos recursos tecnológicos têm no âmbito das práticas musicais. Além disso, tais recursos têm papel preponderante na circulação,

aceitação e consolidação musical, principalmente nessa época em que estamos vivendo um momento de profundas transformações no mundo da música.

Nesse sentido, entre outros aspectos, a facilidade de acesso aos mais diversos tipos de música tem proporcionado uma ampliação representativa do conhecimento estético, influenciando compositores, ouvintes e intérpretes. Nesse contexto gêneros e estilos musicais têm se fundido e as fronteiras culturais vêm sendo rompidas, transformando e re-significando objetivos, usos e funções da música em geral.

No que refere especificamente ao universo do canto, é cada vez mais comum ouvirmos a voz de cantores com timbragens diferentes, fazendo uso de efeitos, misturando a voz “real” do artista com outras vozes (vozes de gravações antigas, vozes de outros contextos culturais, vozes criadas em computador, etc.) enfim, principalmente a partir da segunda metade do século XX, podemos afirmar que vivemos num mundo de experimentação e descobertas no canto. Dessa maneira, para a compreensão de realidades da estética vocal, como a que busco realizar neste trabalho, é imprescindível observar e compreender a importância e a influência desse importante fenômeno, tendo em vista que é aspecto fundamental na constituição da identidade interpretativa de muitos cantores.

### **Articulação e Dicção**

Considerando que a palavra dicção significa a maneira de articular sílabas, palavras, frases, versos, etc., podemos considerar dicção e articulação conceitos com sentidos bastante próximos, pois, articular significa proferir, dizer, pronunciar. Portanto dicção seria a forma de pronunciar, de articular. Na voz cantada esse aspecto é bastante valorizado, pois tem reflexo direto na inteligibilidade da letra da canção e na qualidade do som emitido, haja vista que esse parâmetro é que permite que o cantor alcance um objetivo comum na prática do canto, qual seja: alcançar clareza na pronúncia das palavras e das frases, podendo articulá-las com a precisão necessária. À dicção e à articulação se juntam aspectos como a entonação, a imitação e a respiração, entre outros, permitindo ao cantor, no ato da sua expressão vocal, emitir sua voz de maneira eficiente e compreensível.

Adriana Piccolo categoriza três tipos de articulação: *exagerada*, *cerrada* e *pastosa*. “A articulação é “exagerada” quando há movimentação em excesso da língua, dos lábios e na abertura de boca; É “cerrada” quando os dentes estão praticamente ocluídos e há pouca movimentação dos lábios e pouca abertura da boca; E “pastosa” ocorre quando percebemos uma lentidão nas mudanças dos pontos de articulação dos fonemas” (2006, p. 97).

## **Intensidade**

Grosso modo, a intensidade é a condição de executar um som forte ou fraco, aspecto que na música é chamado de *dinâmica*. Tal recurso se apresenta como mais uma possibilidade expressiva que, quando bem utilizada, enriquece demasiadamente a prática musical.

No que se refere ao canto, esse recurso é bastante utilizado para dar “mais vida” às músicas executadas pelos intérpretes. No canto erudito, as indicações desse elemento ficam mais evidentes, pois, geralmente, são determinadas pelo compositor, que estabelece as bases gerais que guiam a interpretação.

Já no canto popular, a dinâmica também é amplamente utilizada, mas, de maneira geral, fica ao critério do intérprete as definições gerais acerca da aplicação desse elemento na sua performance. Assim, para alguns cantores, o uso da dinâmica acontece de forma intuitiva, enquanto que para outros, tal aspecto é um elemento desenvolvido de forma pensada e bem distribuída na música, causando efeitos de contrastes, provocando sensações, entre outros aspectos, em diferentes partes da música.

Em termos técnicos a intensidade vocal decorre primordialmente de três fatores: pressão de ar sub-glótica, quantidade do fluxo aéreo, e resistência glótica (RUSSO, 1999). Esses mecanismos atuam em conjunto, de forma equilibrada, e a forma de utilizá-los varia de acordo com a intenção do intérprete, sendo adequada às diferentes formas de emitir os sons vocais falados ou cantados.

Ao longo da pesquisa realizada para este trabalho foi possível perceber quão importante é a utilização desse recurso na interpretação de intérpretes profissionais. Lidar bem com a dinâmica demonstra segurança, habilidade e amadurecimento técnico, pois uma música cantada sempre na mesma intensidade traz certa “monotonia” aos ouvidos. Geralmente esse efeito na música popular é desenvolvido por intérpretes mais experientes. Cada uma das cantoras pesquisadas neste trabalho utiliza esse recurso vocal de maneira particular, porém as três fazem dessa possibilidade uma rica alternativa expressiva para os seus trabalhos.

## **Vibrato**

O vibrato é caracterizado por oscilações (mais ou menos regulares) da altura em torno de uma nota fundamental. Tais oscilações são ascendentes e descendentes. De modo geral, o efeito de um vibrato pode ser representado visualmente a partir de um gráfico da onda sonora, caracterizada por uma parábola superior e outra, inferior, que se complementam e que se localizam num eixo principal, como ilustrado na FIG. 1. (VIEIRA, 2004).

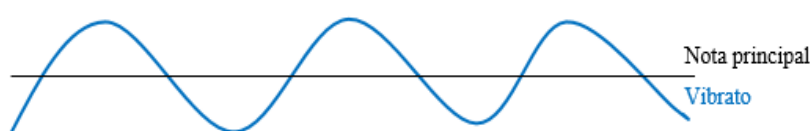


FIGURA 3 – Representação gráfica do vibrato

O vibrato é produzido através da modulação da tensão da musculatura laríngea, responsável pela tensão e enrijecimento das pregas vocais. No entanto, fisiologicamente, também é possível obter o vibrato através da variação da pressão subglótica, através da modulação do fluxo aéreo, porém essa forma não é muito usual.

No canto popular tal aspecto se apresenta mais moderadamente, mas também está presente e, em muitos casos, é possível perceber que sua aplicação tem certa influência da prática do canto erudito. Mesmo no âmbito da música popular o vibrato é indicador de domínio de técnica, de virtuosismo de beleza, atrelado ao apelo expressivo na interpretação.

Porém, mesmo sendo um recurso comum ao canto erudito e ao popular, a forma de ocorrência, bem como a técnica de aplicação do vibrato guarda singularidades estabelecidas pelas definições gerais que marcam a configuração da estética vocal nesses dois universos de prática do canto.

Na história do canto brasileiro popular, se compararmos progressivamente a forma de cantar desde a era dos cantores e cantoras do rádio (década de 1940/50) até os dias atuais, percebe-se nitidamente uma diminuição da intensidade do vibrato nas vozes dos intérpretes. Na era do rádio o estilo vocal comumente utilizado era o estilo dos cantores americanos os *crooners*, caracterizado pela impositação “volumosa”, pela forte intensidade (para que fosse possível de ser captada pelo precário aparato de gravação e de difusão, no caso o rádio), além do forte vibrato. Como o passar do tempo, novos referenciais vão surgindo e os rumos da prática interpretativa vocal ganharam dimensões diferenciadas que, entre outras mudanças, levaram a uma representativa diminuição do uso do vibrato no âmbito da música popular brasileira em geral.

Aspectos como as inovações tecnológicas de captação da voz, proporcionaram a possibilidade de novas perspectivas na definição da estética vocal, que precisava não se restringir mais à estética exagerada, principalmente, dando margem para novas formas de cantar, como, por exemplo, a estética definida por João Gilberto, que tem como uma de suas características a aproximação da voz cantada com a forma de falar. Essa foi uma das razões que fez com que o vibrato no canto popular brasileiro contemporâneo passasse a ser utilizado



somente em algumas notas, geralmente em finais de frases e em notas mais longas. Variando bastante de acordo com o gênero musical e do estilo próprio do cantor.

O vibrato pode variar em relação à duração e à intensidade. Relacionado com a altura, geralmente a variação, tanto ascendente quanto descendente, oscila de meio em meio tom da nota principal, bem como em relação a quantidade de vibrações e ao tamanho da oscilação. Como podemos visualizar nos gráficos a seguir:

Exemplos:

**Variação de duração:**

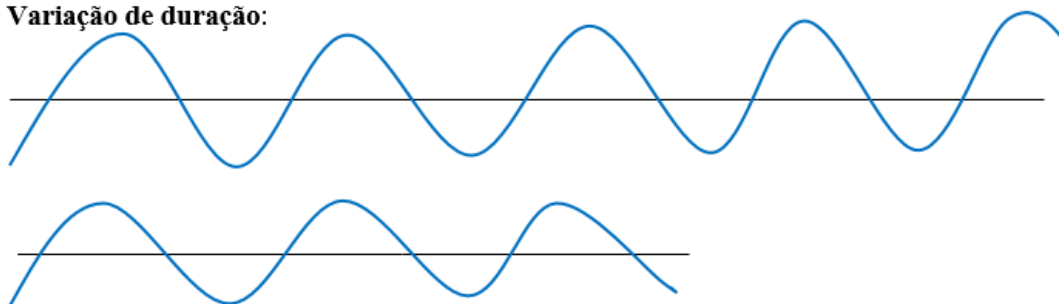


FIGURA 4 – Vibrato, variação de duração

**Variação de tamanho da ondulação ou de altura:**

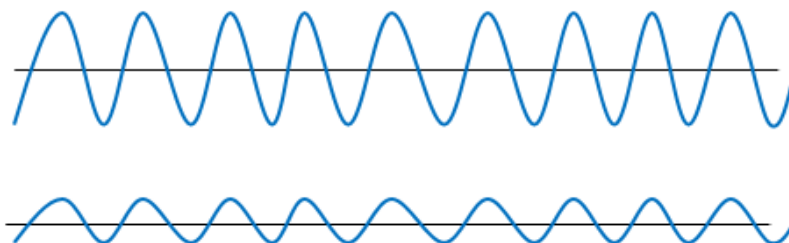


FIGURA 5 – Vibrato – Variação de tamanho da ondulação ou de altura

**Variação da intensidade do vibrato:**

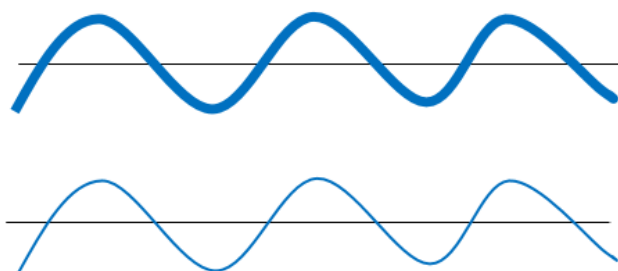


FIGURA 6 – Variação da intensidade do vibrato

### **Variação da quantidade de vibrações:**

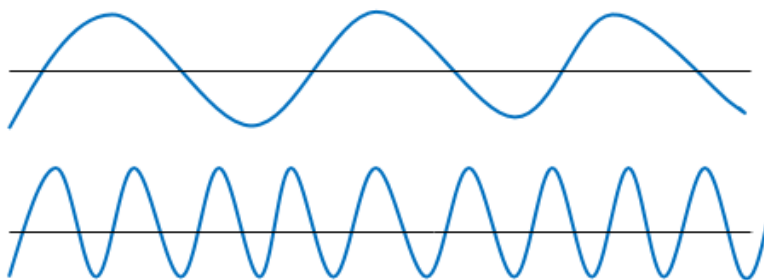


FIGURA 7 – Variação da quantidade de vibrações

Além dessas possibilidades, o vibrato pode também seguir a dinâmica da música, geralmente em notas longas:

### **Vibrato decrescente:**

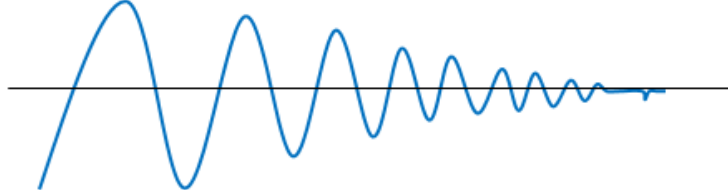


FIGURA 8 – Vibrato decrescente

### **Vibrato crescente:**

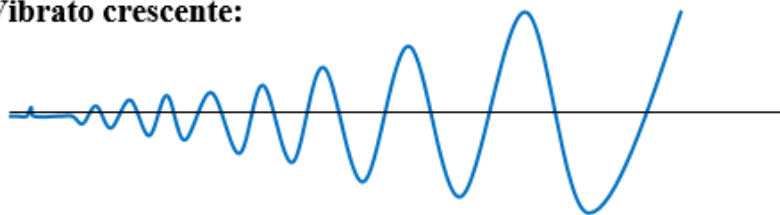


FIGURA 9 – Vibrato crescente

## **Guturalidade**

A definição de guturalidade é bastante abrangente e nem sempre apresentada de forma clara na literatura da área. Segundo Antunes (2007) diz-se gutural o som produzido pela garganta, que pode apresentar-se de três formas: glotal, velar, ou uvular. Podem ser abarcados nessa definição sons cavernosos, ruidosos, ásperos, gritados, raspados, etc.

O que precisa ficar evidente para a compreensão do termo *guturalidade*, é que tal recurso se caracteriza por qualquer som entendido como “som de garganta”, ou seja, qualquer

som proveniente de variações da tensão subglótica na região da laringe. Assim, as especificidades do termo serão dadas nas análises isoladas de cada cantora estudada na dissertação.

Muitos professores de canto erudito condenam o uso desse efeito vocal, já que na técnica do canto lírico tradicional, o som gutural não é utilizado. Porém, no canto lírico contemporâneo, em alguns tipos de música como a aleatória, a concreta, e a experimental são utilizados inúmeros recursos vocais e corporais, explorando as diversas possibilidades sonoras provenientes do som da voz e do corpo (ANTUNES, 2007).

O canto popular cada vez mais tem explorado algumas dessas possibilidades, com assovios, estalos com a língua e lábios, sussurros, suspiros, percussão vocal, etc. Alguns cantores utilizam a voz rouca, raspada, “guturalizada” como característica principal da sua identidade vocal.

### **Comportamento vocal**

Sabemos que o contexto em que é realizada uma manifestação musical interfere diretamente no resultado sonoro obtido. Ainda mais, quando tratamos de performance vocal, pois, os fatores externos, não-musicais, influenciam diretamente as reações emocionais de quem canta, conseqüentemente, a qualidade vocal se apresentará de formas diferentes em cada lugar ou situação.

Podemos tomar como exemplo os grupos de cultura popular quando se apresentam fora do seu espaço físico habitual, em lugares como mostras, congressos, ou teatros. Esses grupos assumem posturas muito diferentes de quando estão em seus próprios contextos, logo, o resultado musical, será modificado, pois existem outros aspectos que estão envolvidos no momento da performance.

Outro exemplo, sendo esse, no universo da música popular urbana, também apresenta diferenças sonoras no comportamento vocal por acontecerem em contextos distintos: o da gravação “*em estúdio*” e “*ao vivo*”. Ao compararmos esses dois tipos de gravações pode-se perceber que existem elementos sonoro/vocais que estão presentes na gravação ao vivo - mesmo considerando as correções realizadas posteriormente no processo de edição de áudio - que não estão presentes na gravação em estúdio. É possível identificar características diferentes em cada tipo de gravação, como alternâncias de expressividade, de qualidade da voz, de respiração, etc. Sobre os diversos elementos que interferem no processo de gravação em estúdio, Abreu (2008, p. 130-131) discorre:

Em geral, a gravação da voz é o último estágio, quando a base já está toda (ou quase toda) pronta. Nessa altura, geralmente o orçamento já estourou e a pressão psicológica externa (gravadora, produtor, empresário, imprensa, data de lançamento, etc.) sobre o cantor é enorme. São vários aspectos a considerar, tanto psicológicos (cantar uma canção sobre o mar quando se está na verdade num cubículo fechado e sem janelas; cantar sobre a liberdade quando a distância do microfone tem que ser milimetricamente observada); ambientais (presença de ácaro, mofo, poeira, umidade, ar condicionado, já que os estúdios são sempre ambientes fechados, por causa do isolamento acústico); físicos (manter a energia mental e física durante longas horas de estúdio, sobrepujar cansaço, tédio, sono, menstruações, azias, dores de cabeça, etc.) e técnicos (manter um padrão vocal regular de *take* para *take*, de dia para dia, conseguir realizar o que se concebeu e preparou previamente, avaliar o resultado e saber se está OK ou se é possível ainda melhorar). (ABREU, 2008, p. 130-131).

Portanto, de acordo com o pensamento etnomusicológico, que diz que da mesma forma que a cultura influencia a música de um contexto, a música interfere também na cultura que lhe é própria. Tratando especificamente do canto, afirmo que para que possamos entender realmente uma manifestação musical *vocal* de forma holística, é imprescindível que se levante questões acerca do contexto e as consequências de sua interferência no comportamento vocal dos participantes de manifestações musicais/vocais dessa cultura, pois cada situação/contexto traz consigo questões particulares que são determinantes na configuração da estética vocal de um intérprete.

### **A escolha do repertório como fator determinante na estética vocal**

A definição estética de um intérprete-cantor é dada por um arsenal de atitudes e escolhas que são estruturadas desde o início de sua carreira e vai se delineando ao longo dos anos, se transformando e se adequando cada vez mais ao perfil estilístico almejado pelo(a) cantor(a).

Um dos aspectos mais relevantes e definidores da identidade e da estética de um intérprete são as escolhas que ele faz para eleger as canções que farão parte de seu repertório, ou o estilo de suas composições, no caso de um intérprete/compositor. É a partir desse direcionamento que o artista define sua identidade, pois ele escolhe o que lhe é pertinente, seja por questões pessoais, fisiológicas, ideológicas e/ou mercadológicas. Esse repertório pode ser tratado como a imagem sonora desse artista, pois as músicas que farão parte deste, o representará. As músicas eleitas para serem interpretadas dão voz e veracidade para aquilo que de alguma maneira eles possuem como suas verdades, que se identificam e que julgam adequadas com suas características vocais.

Desta forma, são as escolhas das músicas para repertório que acabam determinando o estilo musical seguido pelo cantor, e de certa forma, interligado com outros fatores delineia também a sua estética vocal, além de influenciar sua postura enquanto intérprete. As músicas falam sobre o artista, sobre sua personalidade pessoal e musical e ao mesmo tempo, o intérprete tem que corresponder ao que a canção pede, tanto em relação ao texto, quanto à estrutura musical, e nesse ponto, podemos dizer que o que mais conta para que isso seja atingido, é a emotividade.

A partir do repertório e da interpretação, o cantor estabelece uma série de características próprias, o que podemos chamar de gestos vocais. Esses gestos tornam-se sua marca, sua identidade, o que o diferencia de outros intérpretes, e que acabam atribuindo ao cantor algumas características identitárias relativas às suas características vocais. Segundo Tatit:

Sabe-se que o universo da canção tem seu centro na voz. Pela voz inflete-se a melodia e articula-se a letra, preenchendo as condições básicas para a concepção de uma obra. A voz não é nada mais que a extensão metonímica do corpo do intérprete, como se a materialidade do som substituísse a materialidade fisiológica que caracteriza o sujeito da execução musical. Numa analogia simplista, a voz está para a canção assim como o corpo está para a dança. Quando se diz que a voz carrega valores sensuais, eróticos ou, simplesmente, ideológicos, que cativam a fidelidade do ouvinte, há como que um deslocamento das sensações táteis e sensuais para as sensações auditivas (TATIT, 2007, p. 145).

### **As influências Musicais**

As influências musicais, por meio da apreciação/imitação de outros artistas, estão para a música vocal popular, assim como as escolas europeias estão para a ópera. Na música erudita é muito mais fácil se enquadrar numa escola, numa tendência musical, com as características próprias de um período da música, pois existem “padrões” vocais já estabelecidos para o canto lírico, dentro de cada período. Sendo a técnica vocal única para cada escola fica muito mais fácil descrever as características vocais de um cantor especialista em música barroca, em música renascentista, etc. do que enquadrar as características de um cantor de música popular, de MPB, por exemplo (PICCOLO, 2006; ULHÔA, 2003). Pois o leque de possibilidades para esses cantores é enorme.

Um cantor popular pode possuir características do canto lírico e misturar a isso características do rock, por exemplo. A possibilidade de fusão de inúmeros elementos se concretiza na variação do timbre, modificando assim, o resultado sonoro obtido pelo intérprete. Pode se fazer uso de sons roucos, soprosos, guturais, metalizados, suaves, sussurrados, de gestos vocais, etc.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração é que a grande maioria dos cantores(as) de música popular urbana, nunca estudou canto formalmente, pois, é durante a própria prática que, geralmente, se desenvolve as técnicas e estratégias de interpretação.

Nesse sentido, as influências musicais exercem um papel fundamental na formação desses intérpretes, pois são esses outros cantores e cantoras admirados que acabam servindo de referencial estético.

Pela experiência como professora de canto popular, pude perceber o quanto as influências musicais são importantes para a formação de cantores de música popular. E no caso de cantores iniciantes isso fica bastante evidente. O que acontece é que quando existe a preferência por um intérprete, quando há a admiração pela sua qualidade técnica e estética, passa-se a repetir seus gestos, seus sotaques, sua forma de entoar, de usar a dinâmica, etc., a partir disso conduz-se conscientemente ou de forma intuitiva a maneira de cantar de determinado artista.

### **Nasalidade**

A nasalidade ocorre pela vibração do ar contido na região nasal, em termos técnicos apoiados pela Fonoaudiologia “a voz nasal se origina de manobras do músculo velofaríngeo, que permite a comunicação das cavidades nasais com a faringe.” (FANT, 1960).

A nasalidade é caracterizada por um som velado, abafado, pois, as cavidades nasais não proporcionam uma boa amplificação do som. Pode ser percebido pela sensação de abaixamento do véu palatino total ou parcial, que ocorre pelo próprio som de alguns fonemas que já são nasalados no português brasileiro ou pela constância dessa característica na própria qualidade da voz de um indivíduo. Algumas pessoas possuem, de forma mais evidente, o som nasal que outras. As razões para tal fato podem ser diversas, questões fisiológicas, hereditárias e principalmente culturais, pelas especificidades regionais de cada sotaque.

Muito se fala no Brasil da nasalidade nordestina como mais acentuada do que em outras regiões do País, bem como a voz metálica e os fraseados rápidos. Segundo o próprio Mário de Andrade (1962), “o anasalado emoliente, o rachado discreto, são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina.”

Não há um estudo específico que analise a intensidade da nasalidade em todas as regiões do Brasil, porém, acerca desse assunto, tendo como base, as análises das três cantoras, concordo com Mário de Andrade que esse elemento está presente na forma entoativa do brasileiro, e na voz do nordestino está presente de forma mais acentuada.

Nas vozes de Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês é nítida a presença da nasalidade, principalmente nos primeiros discos das mesmas. Cada uma das cantoras possui intensidades diferenciadas de nasalidade, isso, provavelmente decorre de dois fatores principais: do nível de aproximação ou afastamento de cada uma delas com a sua cultura (paraibana), quando mais seus sotaques dialogam com outros, mais a nasalidade apresenta-se de forma atenuada, e ou diversificada. O outro fator está relacionado com o mercado fonográfico, que exige cada vez mais que o intérprete assuma algumas características “globalizadas”, ou uniformizadas, a fim de se enquadrar no padrão mercadológico, no modelo que uniformiza e que já está estabelecido como padrão de qualidade e de sucesso de vendas.

### “Chiado”

O termo “chiado” é conhecido no contexto brasileiro para denominar o som de algumas consoantes cuja pronúncia resulte em ruídos fricativos, ou seja, sons que ocorrem da fricção da passagem do ar por um canal estreito em alguma das partes do aparelho fonador (HOUAISS, 2001). Portanto, usarei a palavra “chiado” sempre que necessário para me referir a esses sons fricativos, visto que o som da própria palavra “chiado” já é um indicativo da característica fonética do termo empregado neste trabalho, além disso, tornará o texto menos prolixo, substituindo assim, as extensas nomenclaturas oriundas do campo fonológico e fonético, por um termo mais direto e familiar.

Segundo Albano (1999) “em vários dialetos brasileiros, existe um processo de palatalização das oclusivas coronais diante de /i/ que resulta numa africada alveopalatal”. Em outras palavras, nos diversos sotaques do nosso país, o “chiado” pode ocorrer de diversas maneiras e intensidades, além disso, são divergentes, entre si, por fazerem parte de processos fônicos distintos existentes no Português Brasileiro.

Como forma de sistematização para o entendimento desse elemento presente no canto, podemos dividir os sons (“chiados”) gerados de consoantes fricativas em duas categorias:

Tipo a - “Chiado” com as consoantes /s/ e /z/

Tipo b - “Chiado” com as consoantes /t/ e /d/

Esses dois tipos de “chiado” possuem semelhanças e particularidades. A característica comum ao tipo “a” e ao tipo “b” pode ser verificada na própria palavra característica (A pronúncia seria *Caracteríxticas*), o que estudiosos do campo da fonologia chamam de palatização de /s/ e africção de /t/, respectivamente, evidenciadas por ruídos fricativos. Segundo Albano (1999), “mesmo aqueles que compreendem o ‘chiado’ como característica

alheia à sua fala, não conseguem deixar de palatalizar o /t/ e, curiosamente, também o /s/, em palavras terminadas em ‘ístico/a’ tais como linguística, místico, dístico, eucarístico”.

De acordo com a autora, no Brasil, em relação à pronúncia pode-se falar em grupos *africadores* e grupos *não-africadores*, ou seja, grupos em que o “chiado” pode ou não estar presente na forma de falar de seus pares. Entretanto, usando como referência o sotaque Paraibano, e de acordo também, com a análise vocal das cantoras pesquisadas, fica evidente que esses dois grupos (*africadores* e grupos *não-africadores*) não podem ser compreendidos de maneira estanque, pois os limites de suas definições são claramente permeáveis. No caso do sotaque das cantoras, por exemplo, uma característica comum às três, é que em palavras com /s/ ou /x/ em sílabas intermediárias como *castigo*, *sexta*, *nordeste*, o “chiado” ocorre usualmente com som de /x/. Já no sotaque mineiro, essas palavras são pronunciadas com som de /s/, inclusive a palavra *sexta*, que por via de regra gramatical, deveria ser pronunciada com som de /x/. Neste caso, o sotaque paraibano faria parte do grupo dos *africadores* e o mineiro, *não-africadores*. Já em palavras como *tia*, *partida*, *verde*, há uma inversão dos grupos, nestas palavras, a pronúncia dos mineiros é *africada* e a dos paraibanos, não-africados.

Existem outras tantas variações, até entre Estados próximos como Paraíba e Pernambuco. No sotaque pernambucano, o “chiado” na letra /s/ em finais de palavras (geralmente em plurais) é bem forte, com som de /x/ (ex. a palavra aspargos com “chiado” = *A/x/pargo/x/*). Já o paraibano articula as palavras terminadas em /s/ sem o “chiado” (ex. a palavra aspargos sem “chiado” = *Aspargos*). A percepção dessa característica e de suas variações é de suma importância para a definição estética da voz de um intérprete, visto que essas sutilezas na forma de pronunciar as palavras servem de indicadores do sotaque, na voz falada ou cantada.

## Ressonância

A produção sonoro-vocal depende da ação de inúmeros mecanismos que atuam de forma inter-relacionada como a musculatura do trato vocal, envolvendo os processos vibratórios, os mecanismos respiratórios, fonatórios, articulatórios e ressoadores, além da ação precisa do sistema nervoso, que envia mensagens ao cérebro, organizando assim, a atuação de cada um desses mecanismos.

A emissão da voz decorre do equilíbrio entre a flexibilidade e a rigidez das estruturas musculares para apresentar as diferentes possibilidades vocais, bem como da condição das estruturas fisiológicas envolvidas. Em relação à atuação das pregas vocais na fonação, alguns movimentos fazem parte da dinâmica necessária à emissão vocal: alongamento, encurtamento,



adução, abdução, tensão e relaxamento; esses movimentos são combinados com o processo respiratório, envolvendo os músculos da região subglótica, proporcionando, assim, os ajustes laríngenos necessários ao som que se deseja emitir.

Numa analogia entre as pregas vocais e as cordas de um instrumento, a pressão subglótica realiza a função de “afinar” as cordas ou pregas vocais: quanto mais esticadas, mais agudos serão os sons, quanto mais “afrouxadas” ou relaxadas, mais graves serão os sons emitidos. O som vocal, produzido na laringe, modifica-se ao passar pelas cavidades supraglóticas, amplificando assim, a frequência fundamental e seus harmônicos, dando origem ao efeito de *ressonância* (PACHECO; MARÇAL; PINHO, 2004).

Sem a presença do aparato tecnológico, a voz tinha que alcançar os extremos, em se tratando dos recursos vocais, para que o cantor pudesse atingir até as pessoas da última fileira de uma sala de concerto ou teatro lotado. Para tal, buscava-se o equilíbrio ressonancial por meio de uma técnica vocal voltada para uma “perfeição atlética”, sem nenhuma falha na emissão, fundamentado no binômio *beleza=pureza* (ABREU, 2001).

O canto popular, de certa maneira, foi influenciado pelo *bel canto*, utilizando muitos recursos vocais do canto erudito. Todavia, por sua aproximação da voz falada e pelas interferências tecnológicas, o canto popular oferece mais possibilidades e liberdade para o uso da voz.

A partir do século XX, com o início das gravações de áudio no Brasil, a estética do canto popular, especificamente o canto popular brasileiro, começa a se delinear com características próprias, portanto, pode-se apontar esse aspecto como elemento importante para a configuração do canto popular no Brasil (ABREU, 2001).

Considerando esses fatos históricos, voltemos à questão da *ressonância*. Com a diferenciação do canto popular brasileiro em relação à estética vocal clássica erudita, e tendo como forte consequência a inserção da tecnologia no universo musical, o canto popular incorpora o microfone, amplificando a voz, permitindo assim, que os recursos técnicos necessários para uma projeção vocal eficiente, tornem-se optativos ou moderados, já que a partir desse momento, a voz pôde alcançar grandes plateias não pela potência vocal, mas sim pela transmissão eletromagnética do microfone e de todos os equipamentos de som envolvidos, bem como pelo registro fonográfico e sua difusão.

A partir dessas inovações, o cantor popular passou a experimentar novas sonoridades vocais, e o equilíbrio da *ressonância*, tradicionalmente estabelecido pelo canto lírico, dá vez à imensa diversidade de possibilidades em relação à qualidade vocal. Algumas características que eram “condenadas” pela técnica vocal clássica, como hiper ou hiponasalidade, vogais marcadas,

guturalidade, metalização da voz, agora tornam-se, além de aceitáveis, elementos referenciais para caracterizar a estética vocal de um intérprete, o que lhe proporciona valoração, por apresentar características particulares, traçando um “estilo próprio” que o diferencia de outros intérpretes.

Além disso, essas características vocais alistadas como referências de ressonância, servem também como indicadores estéticos, relacionados com o gênero musical, ou ainda, como elemento de reconhecimento cultural. Aspectos linguísticos específicos e características de reconhecimento sonoro apresentam-se como elementos que evidenciam a relação com a *tradição* cultural a qual o intérprete faz ou já fez parte, atribuindo sentidos valorativos à manutenção desses aspectos na estética vocal.

### **Registro**

A definição de *Registro* está diretamente ligada com a extensão e com a tessitura vocal, pois, configura-se pela condição sinestésica associada à emissão de uma série de sons (notas) homogêneos, que estão conexos com regiões perceptivelmente distintas da qualidade vocal, em relação tanto à percepção quanto aos mecanismos de funcionamento, independentemente da frequência ou do tom emitido (VARGAS; HANAYAMA, 2005).

Deste modo, podemos entender que os tipos de *registro* na voz de um cantor seriam caracterizados por algumas delimitações (*sonoras*) de diferentes regiões vocais, sentidas pelo próprio intérprete, por meio de alterações da ação muscular na região do trato vocal, e, conseqüentemente, pelo ouvinte, em decorrência das mudanças sonoras em relação à qualidade vocal. Essas mudanças podem ser relativamente “mascaradas” através das técnicas de *cobertura vocal*, tão utilizada no canto lírico, que tem como objetivo, evitar a “quebra” do som vocal na passagem de um registro para outro, geralmente, da voz de cabeça para a voz de peito ou vice-versa. “Tal quebra pode ser descrita como uma súbita mudança na frequência de fonação e na qualidade vocal” (PICCOLO, 2006, p. 88). Esse ajuste é conseguido pelo treino e pelo fenômeno de adaptação das cavidades de ressonância, afim de, “equalizar” as escalas ascendentes por meio de modificações das vogais (PICCOLO, 2006).

Na literatura mais antiga, relacionada com o canto e com a fonoaudiologia, o termo *registro* aparece como elemento ligado aos mecanismos envolvidos na ressonância. Entretanto, estudos mais recentes comprovam que o registro está relacionado especialmente com a contração de músculos laríngenos específicos, que emanam sensações distintas. Assim, os ajustes de ressonância têm relação, neste sentido, com a *cobertura vocal* e não com registro, especificamente (VARGAS; HANAYAMA, 2005; PACHECO; MARÇAL; PINHO, 2004).

Fisiologicamente, as mudanças de registro vocal são causadas, principalmente, pela movimentação de dois músculos: os tireoaritenóideo e do cricotireóideo. Na passagem do registro pesado para o leve, ou seja, do registro de peito para o de cabeça, há uma diminuição na atividade do músculo cricotireóideo, entrando em ação o músculo tireoaritenóideo, na inversão dos tipos de registros (do registro de cabeça para o de peito) há, conseqüentemente, a inversão de atuação muscular. De maneira geral, os diferentes registros apresentam diferenças decorrentes do comportamento muscular e pela forma com que se comportam as pregas vocais nos distintos tipos de registro.

Existem várias classificações de registro vocal. Grosso modo, podemos indicar dois tipos principais, comuns às vozes masculinas e femininas: registro *modal* (voz de peito) e *falsete* (ou voz de cabeça). Porém, de acordo com estudos mais recentes, essa classificação incorpora outros tipos, o *fry* e o *flauta* (*whistle*). Contudo, Cada uma dessas categorias possui subdivisões, entretanto, essas subdivisões fazem parte do universo do canto lírico, não sendo assim, necessária a abordagem detalhada desses aspectos, pois, no canto popular, que é o foco deste estudo, não é comum o uso dessas subdivisões. A seguir, definições breves dos principais tipos de registro que são pertinentes no estudo da estética vocal do canto popular (PICCOLO, 2006; SUNDBERG, J., 1987):

**Registro modal ou voz de peito:** fisiologicamente, este tipo de registro é concebido pela estabilização da ação dos músculos cricotireóideo e tireoaritenóideo, sendo que na medida em que a voz percorre a escala ascendente, o músculo tireoaritenóideo adquire maior atividade, inversamente proporcional à atividade do músculo cricotireóideo. Registro utilizado na região da fala;

**Registro falsete ou voz de cabeça:** esse tipo de registro é mais agudo que o registro de peito, neste tipo, há uma hiperatividade do músculo cricotireóideo. Comumente, o termo “voz de cabeça” é utilizado ao se tratar das vozes femininas, e o termo “falsete” ao se tratar das vozes masculinas.

**Registro Fry ou basal:** este tipo de registro compreende uma frequência inferior ao registro de peito. Seu mecanismo consiste “num modo vibratório da prega vocal, no qual ocorrem ao mesmo tempo vibrações transversais e longitudinais das pregas vocais, com a presença de subarmônicos bem definidos” (FUKS, 1998).

**\*Registro flauta (ou whistle):** este registro compreende uma faixa de frequência de fonação que é superior ao registro do falsete. Este tipo de registro é mais utilizado no canto lírico. No canto popular, raramente é utilizado, a não ser que seja na forma de efeito vocal.

Uma das grandes diferenças entre o canto lírico e o canto popular, está na caracterização do registro próprio de cada um dos tipos de canto. No canto lírico, as mulheres, praticamente só utilizam a voz de cabeça, quase nunca utilizam o registro de peito. O repertório feminino contempla exclusivamente músicas com tonalidades muito altas, possíveis de serem executadas apenas com a voz de cabeça. Já os homens, quase não usam o falsete no canto lírico, cantam geralmente com o registro de peito (PICCOLO, 2006).

No canto popular, o registro mais característico é o registro modal ou voz de peito, pois é a forma mais próxima do registro utilizado na fala. Os homens utilizam o registro de peito e o falsete. As mulheres praticamente só usam o registro de peito, utilizando o falsete apenas na condição de eventuais efeitos.

A voz fry é utilizada com mais frequência no canto popular. Comumente, aplicado nos inícios e finais de frase. Esse tipo de registro serve de indicador de sensualidade expressa na voz, ou mesmo tristeza e melancolia, entre outros sentimentos.

Visto os principais tipos de registros vocais, e sua aplicabilidade no canto popular, vale salientar que neste tipo de canto a “quebra” de registro é permitida, e utiliza esse aspecto como um tipo de efeito timbrístico, “revelando esta imperfeição como parte da natureza fisiológica da voz” (ABREU, 2001, p. 110).

### **Respiração (apoio)**

A capacidade respiratória necessária à emissão da voz no canto popular se aproxima bastante da utilizada na voz falada. Já no canto lírico a capacidade respiratória necessita de até três vezes mais volume de ar, que a utilizada no canto popular, isso acontece em decorrência da própria constituição dos dois tipos de canto. No lírico, é preciso que se atinja grande intensidade da voz, pois, o intérprete é formado para cantar sem o uso do microfone e geralmente, o repertório contempla músicas com muitas frases longas, por isso, é necessário que haja um desenvolvimento da capacidade respiratória, bem como, de técnicas de apoio<sup>6</sup>.

Sendo a capacidade respiratória necessária ao canto popular próxima à da fala, principalmente depois do surgimento do microfone e na medida em que o aparato tecnológico foi se desenvolvendo, a emissão vocal tornou-se muito mais sutil, sendo possível de captar até os mínimos detalhes, desde variações de dinâmica até o próprio som proveniente das

---

<sup>6</sup> O termo “apoio”, frequentemente usado por professores e outros profissionais do canto (e também por instrumentistas de sopro), é de definição pouco precisa por estar associado a uma combinação de manobras respiratórias, fonatórias e mesmo articulatórias, no caso da voz. Em termos respiratórios, o “apoio” geralmente implica numa sistemática contração da musculatura abdominal, expiratória, e na participação antagônica do diafragma, músculo inspiratório (PICCOLO, 2006).

respirações. Portanto, isso não significa que o cantor popular não deva se preocupar com as questões respiratórias, porém, não é necessário que se atinja o extremo (ABREU, 2001).

Outra característica do canto popular, também em relação à respiração, é que o som proveniente da inspiração e da expiração, pode ser considerado um efeito ou gesto vocal. Com a captação de áudio cada vez mais desenvolvida permitiu-se tamanha audibilidade, que a sonoridade das respirações ficou muito evidente nas gravações, até mesmo em apresentações ao vivo. A partir daí, respirações vozeadas (como por exemplo, o som do suspiro<sup>7</sup>) podem ser utilizadas como recursos estéticos, bem como a respiração sonora (geralmente a inspiração do momento de retomada do ar entre uma frase e outra).

Na música popular, como um dos aspectos valorativos está associado à inovação, à criatividade e até certa experimentação, em diálogo com a tradição ou afirmação cultural de determinado segmento ou elemento estético (TROTТА, 2007)<sup>8</sup>, a respiração, de acordo com a intenção do intérprete pode tornar-se elemento de destaque, como forma de efeito a serviço da expressividade no comportamento vocal do cantor.

### **Portamento**

É um tipo de ornamentação melódica que configura-se a partir da passagem de um som por várias notas, em intervalo ascendente ou descendente, “deslizando” de forma rápida e em legato por diferentes alturas musicais. O portamento diferencia-se do glissando porque neste último, a passagem das notas acontece geralmente de meio em meio tom, e é próprio de instrumentos temperados, já o portamento, é comum na voz e em instrumentos não-temperados como o trombone de vara, o violino, baixo acústico, entre outros. A voz e os instrumentos citados são capazes de realizar tanto o portamento como o glissando.

No canto popular, esse elemento expressivo pode aparecer de diferentes formas na canção. Alguns intérpretes utilizam o portamento como elemento revelador da sua identidade vocal, fazendo uso frequente desse artifício. Na história da música brasileira, podemos verificar inúmeros intérpretes que utilizaram o portamento em sua maneira de cantar, priorizando esse aspecto em alguns momentos, especialmente na era do rádio, período em que as músicas estrangeiras começavam a serem ouvidas no Brasil.

---

<sup>7</sup> Inspiração mais ou menos profunda e prolongada, seguida de expiração audível, motivada por um incômodo físico ou psíquico, como fadiga, desgosto, tristeza etc., ou tb. em razão de alívio, satisfação, desejo etc (HOUAISS 2001).

<sup>8</sup> Palestra de Felipe Trotta (Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPE) na Universidade Federal da Paraíba - Teatro Lampião - 13/08/07. Tema: *O pagode romântico dos anos 90*.

## Sotaque

O sotaque caracteriza a partir da singularidade estabelecida pela conjectura de uma série de elementos presentes expressão verbal (entonação, impoção, articulação, dicção, entre outros), sendo compartilhado por pessoas de um determinado contexto sociocultural. Este parâmetro é indiscutivelmente um aspecto fundamental na constituição da identidade cultural de um país, região, Estado, cidade ou, de qualquer outro tipo de contexto social. Assim, é expresso tanto na maneira de falar de um indivíduo, como, também, na forma de cantar de um intérprete, sendo, portanto, aspecto crucial na análise da estética vocal, principalmente na música popular, em que o canto, como dito anteriormente, é bastante similar à fala.

As fronteiras que determinam a caracterização dos diversos tipos de sotaque presentes em um país como o Brasil, não são estabelecidas fundamentalmente por limites territoriais, mas sim, por fronteiras culturais que possuem contornos “permeáveis”. Sendo assim, é possível que características do sotaque de um determinado lugar sejam encontradas em outros contextos, com maior ou menor incidência. Mas, mesmo sendo possível que indivíduos de diferentes universos territoriais e culturais compartilhem certas características em relação ao seu sotaque, existe uma série de aspectos que particularizam a forma de falar de um grupo social, configurando elementos determinante da “identidade” ou, podemos dizer, da “estática” da fala, e consequentemente do canto, de um contexto específico.

O conceito de sotaque pode estender-se a outros aspectos, além da fala, relacionados com a cultura. Na música, por exemplo, geralmente se usa o termo *sotaque musical* para designar as características próprias de um período musical, de um gênero ou estilo, ou mesmo para fazer referência às características musicais típicas de um lugar, como escalas específicas, ritmos característicos, timbres de instrumentos típicos do lugar, frases melódicas recorrentes, elementos presentes na forma de cantar. Pode-se dizer que os parâmetros de análise são os mesmos que atribuímos em relação à linguagem verbal, haja vista que todas as dimensões musicais citadas acima, trazem, em si, os mesmos aspectos singulares que determinam o que chamamos de “sotaque”. No que tange especificamente ao universo da música, especialmente no que se refere ao universo da voz cantada, compreendemos que muitos dos elementos expressos na forma de falar têm reflexo na caracterização da estética do canto de um intérprete, sendo, portanto, um elemento fundamental no processo de análise desse tipo de fenômeno.

## **CAPÍTULO IV**

### **Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho: três expressões musicais da Paraíba**

#### **Marinês**

Marinês nasceu em 16 de novembro de 1935 na cidade pernambucana São Vicente Férrer, entretanto ainda muito nova, aos quatro anos de idade a cantora mudou-se com sua família para Campina Grande/PB, onde residiu até o fim de sua vida, entre temporadas em outros estados nordestinos e no eixo Rio/São Paulo.

A intérprete possui em suas influências duas vertentes musicais muito expressivas em seu canto e em seu estilo enquanto cantora, que está relacionado com a época de ouro do rádio e com a estética do canto de Luiz Gonzaga, está última, mostra-se mais evidenciada e é assumida por Marinês como sua mais forte influência, a outra pode ser percebida por meio da audição cuidadosa e pelas análises apresentadas no capítulo V.

Em diversas entrevistas<sup>9</sup> Marinês afirma ter participado desde criança de concursos de calouros promovidos pelas rádios locais, e as músicas que eram selecionadas para serem defendidas nesses concursos eram geralmente músicas de ícones da era do rádio, os “reis” e “rainhas” da época de ouro do rádio. Ainda sobre suas influências a cantora diz ter crescido ouvindo e admirando a voz e a música de Luiz Gonzaga, ouvia suas músicas principalmente pelos carros de som, que passavam pela rua e assim, foi se tornando admiradora de seu trabalho. Casou-se muito cedo com Abdias, também músico, sanfoneiro, com quem passou a viajar por diversos estados nordestinos, realizando apresentações musicais em salas de cinema após os filmes “rodados” por eles mesmos, e em lugares públicos das cidades visitadas. Assim, em uma de suas viagens com Abdias, Marinês conheceu pessoalmente Luiz Gonzaga, e ela diz ter sido esse o memento mais feliz de sua vida. Em Propriá/SE além de ter conhecido o “Rei do Baião” Marinês ainda teve o privilégio de fazer a abertura de seu show, o que lhe rendeu muitos elogios por parte de Gonzaga além do convite para Marinês participar de seu grupo, cantando e tocando triângulo. Marinês e Abdias aceitaram o convite e seguiram com o grupo de Luiz Gonzaga para o Rio de Janeiro, onde a cantora teve a oportunidade de conhecer várias pessoas importantes do meio artístico e musical, produtores, compositores, apresentadores de programas de rádio e televisão. A partir daí, a cantora pôde trilhar caminhos mais profissionais, tendo como marco

---

<sup>9</sup> Trechos dessas entrevistas realizadas com Marinês serão apresentados adiante, no capítulo V, referente às análises.

importante em sua carreira sua primeira gravação realizada em 1956, uma música do disco de Luís Gonzaga chamada “Mané e Zabé”, no ano seguinte (1957) Marinês gravou seu primeiro disco pela Sinter “Vamos Xaxar”, assim, deu início a uma vasta discografia, chegando a gravar 35 discos, entre LP’s e CD’s. Seu último disco gravado em 2004 se chamou Marinês canta a Paraíba. Em 2007 Marinês deu início a gravação de um disco duplo, chegou a gravar apenas um dos discos, que não foi concluído em virtude de seu falecimento, no dia 14 de maio de 2007.

Marinês em todo seu percurso artístico fez questão de evidenciar sua identidade musical nordestina, priorizando em seu repertório canções de compositores nordestinos, contemplando primordialmente os ritmos ligados ao forró, como xaxado, baião, xote, entre outros. A forma forte e vigorosa de cantar, seu figurino, seu discurso em entrevistas e sua postura profissional enquanto cantora, confirmam a forte influência de Luiz Gonzaga em seu trabalho, pois ela reverenciava a estética de Gonzaga ao mesmo tempo em que se colocava na função de “guardiã” dessa estética. Em entrevista<sup>10</sup> Marinês fala sobre uma homenagem feita à Luiz Gonzaga no São João de Campina Grande “O maior São João do Mundo”:

*Entrevistador:* o que a senhora acha de Luiz Gonzaga ser o grande homenageado do maior São João do mundo? *Marinês:* ele tem que ser homenageado todo dia, todo ano. Eu homenageio Luiz Gonzaga todos os meus shows, porque ele que despertou a música regional em Marinês, em Jorge de Altino, Três do Nordeste, ele é nosso pai maior da música regional, ninguém vai abandonar um pai, e o povo tem que ter consciência disso.

Em suas palavras fica claro o seu respeito por essa tradição de Gonzaga, e a maneira com que ela assume essa identidade como sua “missão” enquanto intérprete da música nordestina.

### **Cátia de França**

Cátia de França nasceu em João Pessoa no dia 13 de fevereiro de 1947 e teve sua inserção na música desde criança, incentivada por seus pais, logo cedo iniciou seus estudos no campo da música. Estudou na escola de música Antenor Navarro, chegou a tocar piano, sanfona e posteriormente, o violão, que foi quanto Cátia passou a conhecer mais profundamente a música popular. O violão tornou-se o principal instrumento da intérprete, ela o incorporou em seu trabalho de forma quase indissociável, tanto em sua forma particularizada de compor, quanto em suas performances em shows e apresentações diversas.

---

<sup>10</sup> Entrevista disponível em:

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10152&cat=Cordel&vinda=S>> acesso em: 11/10/2009.



Acerca de suas influências Cátia cita nomes como o de Vital Farias, Gilberto Gil, Sivuca e Jackson do Pandeiro. Sobre esse assunto ela diz:

*Olha, eu tenho um que é verdadeiro, mais não é nenhum Pavarotti, não é nenhum tenor famoso, eu gosto da coisa... com Vital Farias, o jeito como estraçalha as coisas, entendeu, cantando, eu gosto! Eu tenho muito essa swingada, eu me espelhei muito em Gilberto Gil, entendeu, quem é o outro brasileiro... e Sivuca me surpreendia tanto com as coisas, entendeu, “Feira de Mangaio” era uma coisa, daqui a pouco ele vinha com umas parcerias com Chico Buarque, “João e Maria”, daqui a pouco ele tinha umas coisas, parece, não sei... ele mostrou lá no Leblon uma coisa no violão, “reunião de tristeza”, eu devo estar errando o nome, mas tô tentando dizer. Então tudo isso, essa soma toda de que eu absorvi, eu considero assim, tem o swing de Jackson do Pandeiro, tem toda essa região que eu andei, eu vou absorvendo, é como se eu fosse tivesse predisposta a isso, uma esponja querendo mesmo absorver, entendeu, essa coisa que enriqueça o que eu faço, entendeu, eu sou a soma de muitas coisas (FRANÇA, 2007).*

Suas influências refletem nitidamente em seu trabalho, e pelo que fica claro, ela, conscientemente, buscou e busca elementos que a aproximem ainda mais da cultura nordestina. Cátia lida com a canção como ferramenta ideológica, principalmente por ela ser também compositora isso fica muito mais evidente, pois está impresso nas letras das canções questões sociais, aspectos místicos, culturais, etc. Ao cantar ela transfere essas características ideológicas para a maneira de entoar, de inflectir, chegando muitas vezes a “exagerar” como ela própria afirma em entrevista (FRANÇA 2007), com o intuito de destacar os elementos do sotaque paraibano e nordestino.

Profissionalmente, começou a compor e a fazer suas primeiras apresentações na década de 1960, incentivada pelo amigo Diógenes Brayner, jornalista e poeta. O primeiro show foi realizado no clube Astréa localizado na capital paraibana. Depois, Cátia passou a integrar o grupo Os Selenitas, com o mesmo, participou do primeiro festival de música de música popular de sua carreira, depois vieram outros festivais, os quais, Cátia defendia suas próprias composições.

Na década de 1970 viajou para a Europa tocando com o grupo folclórico da Fundação Artístico-Cultural Manoel Bandeira, de volta ao Brasil em 1973 mudou-se para o Rio de Janeiro e lá integrou as bandas de Zé Ramalho, Amelinha e Sivuca.

Sua discografia não é muito vasta, chegou a gravar 4 discos até o momento desta pesquisa. O primeiro foi o “20 palavras ao redor do sol”, gravado em 1979 e o último foi o disco “Avatar” de 1996, os quais utilizei nas análises desta dissertação.

Em toda sua obra Cátia imprime sua personalidade forte e essa personalidade é também apresentada em suas apresentações ao vivo, ao falar sobre a escolha de seu repertório,

Cátia expressa sua autonomia e sensibilidade ao deixar claro que ao elaborar seus shows o público e o contexto é quem dita o estilo das músicas, como podemos verificar a seguir:

*[...]começo visual izando... pra quem eu vou cantar? Onde eu vou cantar? Eu vou cantar num lugar aberto, na rua, num lugar sem controle, aí eu já faço toda conduzida, aí eu já faço três músicas com ritmo de Olodum, que é já pra incendiar o povo. Botei uma ciranda, perigosamente naquela hora, porque eles já estavam na minha, no momento que eu fiz três, então, tem toda uma alquimia, se você errar, dançou, se botar uma música, entendeu? [...]* (FRANÇA, 2007).

## **Elba Ramalho**

Elba Ramalho nasceu em 17 de agosto de 1951 em Conceição do Vale do Piancó/PB, assim como as outras duas cantoras também iniciou-se na música muito cedo, incentivada por seu pai, também músico. Em 1962 Elba acompanhada de sua família muda-se para Campina Grande/PB. Na escola onde estudou o colegial, Elba participou do coral da Fundação Artística e Cultural Manuel Bandeira, posteriormente, Elba ingressou na universidade Federal da Paraíba e chegou a fazer dois cursos, Sociologia e Economia. Nessa época, Elba formou com outras colegas universitárias o grupo “As Brasas”, nesse grupo Elba tocava bateria.

Em 1974 a intérprete foi convidada para se apresentar numa temporada como *crooner*, junto com o Quinteto Violado no Rio de Janeiro, após a temporada todos do grupo voltaram e Elba optou em ficar no Rio, decidiu seguir sozinha, mesmo sem muitos recursos financeiros. Aos poucos ela foi fazendo novos amigos do meio musical e teatral, e foi aos poucos reestruturando sua vida pessoal e profissional.

Um fato marcante na carreira de Elba Ramalho é que ela exerceu por vários anos a profissão de atriz, estreando na peça de Chico Buarque, Ópera do Malandro, além de musicais e filmes, o que lhe acrescentou muita experiência cênica. Aspecto esse, que fica nítido no trabalho de Elba, expresso por toda a produção artística envolvida em suas apresentações.

Ao estabelecer-se no Rio, Elba, inevitavelmente passou a dialogar com outros elementos musicais e culturais, além dos de sua bagagem nordestina/paraibana. Como reflexo desses diálogos culturais/musicais foi gravado o primeiro disco da cantora intitulado “Ave de Prata” de 1979. Este disco já apresentou, de maneira geral, a personalidade musical de Elba, que ela conscientemente buscou manter em sua carreira desde o início, que evidencia exatamente essa mistura, de suas “raízes” nordestinas com os novos elementos musicais que ela começou a dialogar desde que migrou para o sudeste. No repertório deste disco ela demonstra isso pela mescla de compositores e de estilos, apresentando também sua versatilidade vocal interpretativa. Acerca de suas influências musicais Elba diz:

*Minha grande influência foi Gal, verdadeiramente, foi Gal. Porque eu sou de uma geração que adorou a bossa nova, e consequentemente, a tropicália. Todo mundo acha que foi Marinês, mas Marinês eu fui me aprofundar bem depois, quando eu já cantava, que foi quando eu vim ouvir bem a obra de Marinês. Marinês é uma cantora extraordinária, timbre, registro, personalidade e autenticidade. Eu tenho autenticidade, e isso é maravilhoso, Marinês é uma escola, Gal é uma escola, Bethânia... Mas tem uma cantora americana, que eu ouvi muito, que eu imprimo muito o seu sentimento quando eu canto, que é a Billy Holiday, eu ouvi muito a Billy Holiday e ouço até hoje (ELBA, 2007).*

Em seu discurso ela demonstra que tem como base na composição de sua estética vocal a mescla de elementos diversos. Ao mesmo tempo em que ela identifica Gal, Marinês e Bethânia, todas essas, cantoras nordestinas, Elba também afirma que foi influenciada por Billy Holiday, famosa cantora do jazz americano.

Ao todo são 29 discos gravados, ao longo de trinta anos de carreira. E durante todo esse tempo a performance dinâmica e vigorosa de Elba Ramalho no palco sempre foi e continua sendo um dos aspectos que mais chamam atenção do público.

Por sua vivência e aproximação com os estilos musicais ligados ao forró, com Luiz Gonzaga e com outros músicos e compositores do gênero, Elba também está associada com os festejos juninos. Seus shows tradicionalmente já fazem parte do calendário do mês de junho nas maiores festas de São João do nordeste como o São João de Campina Grande, Caruaru, entre outros lugares. Esse aspecto justifica de certa forma o aparente “compromisso” da cantora em praticamente gravar um disco por ano, haja vista que em 30 anos, foram 29 discos. Como das três cantoras apresentadas neste trabalho, Elba é a que se apresenta mais ligada com o mercado fonográfico, assim, os discos de Elba começaram a ser associados aos festejos juninos. Nitidamente em entrevista concedida a Jô Soares a cantora deixa claro que isso a incomodava, não por que sua música está ligada ao São João, mas por haver de certa forma uma rotulação ligando seu trabalho unicamente ao forró. O que ela deixa claro é que o forró faz parte de suas raízes, mas que seu trabalho abrange outros estilos.

## CAPÍTULO V

### As análises

Considerando as diversas definições, conceitos e perspectivas apresentadas nos demais capítulos, realizo nesta parte do trabalho as análises estruturais das estéticas vocais das três cantoras pesquisadas. Assim, este capítulo apresenta traços específicos que marcam a interpretação das cantoras em momentos distintos de suas carreiras, possibilitando compreender aspectos como a manutenção, o abandono e a incorporação de características diversas que, em momentos distintos, definiram e vêm definindo ao longo do tempo a estética vocal de Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho.

#### **O processo de análise dos elementos estruturais da estética vocal de Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho**

*[...] a voz [...] possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura. Registro. Isso tanto é verdade que o costume, nas diferentes sociedades, frequentemente liga um sentido próprio a algumas dessas qualidades (ZUMTHOR, 2005, p. 62)*

O trabalho de análise exerceu um papel fundamental para a realização da pesquisa, pois a partir dele, foi possível compreender as características identitárias da estética vocal de cada uma das intérpretes, bem como correlacioná-las com os aspectos socioculturais do estado da Paraíba. A fim de contemplar elementos estéticos das três intérpretes estudadas, elegi para o processo de análise duas músicas de cada uma das cantoras: uma música do primeiro disco gravado e outra do último trabalho gravado por cada uma delas, até o ano de 2008.

Excepcionalmente no caso de Marinês, a música analisada foi de seu quarto trabalho gravado, pois os seus três primeiros discos eram de 10 polegadas, com pouca qualidade de áudio, o que prejudicava a realização da pesquisa já que o estudo considerou em suas análises detalhes sutis da estética vocal. O disco de Marinês que foi analisado na pesquisa e que marca o início de sua carreira foi o “Aquarela Nordestina” gravado em 1959. Este álbum foi o primeiro LP de 12 polegadas gravado pela cantora, e na época de sua gravação a qualidade do áudio já havia melhorado significativamente, com a diminuição dos ruídos o que, conseqüentemente, favoreceu uma maior percepção e compreensão da voz.

Algumas características vocais apresentadas neste trabalho não puderam ser identificadas nas músicas selecionadas para a análise, pela própria constituição das estruturas

musicais ou pelas letras das composições que não contemplavam, numa mesma canção, os diversos elementos que fazem parte da estética vocal das cantoras. Com o intuito de resolver tal questão, busquei esses elementos pontuais em outras músicas, além das analisadas, mas também interpretadas pelas mesmas cantoras. Desta forma, foi possível compreender os aspectos estruturantes da estética vocal das cantoras de maneira mais abrangente.

Os critérios de análise foram selecionados com base nas características gerais e específicas das vozes das cantoras em cada canção. Portanto, as categorias emergiram a partir das análises, por considerar que cada disco possui suas especificidades em relação à forma de gravação de cada época, assim como cada cantora apresenta idiossincrasias pessoais e profissionais em cada um desses momentos. Por tal razão seus trabalhos apresentam singularidades que estão presentes em cada um de seus discos e, mais especificamente, em cada uma de suas músicas.

Somados a tal característica, há, também, diversos parâmetros que estão presentes em praticamente todas as músicas gravadas. Esses elementos se apresentam como definidores da estética vocal da cada cantora. Com o intuito de destacar os aspectos que são de fato definidores dessas estéticas vocais, foram constituídos os critérios de análise empregados mais adiante.

Contudo, mesmo tendo analisado cuidadosamente as seis músicas, dei ênfase maior às gravações do último trabalho gravado por cada uma das cantoras até o ano de 2008. Não por entender que o último disco é mais importante que os demais, mas, por compreender que neles somam-se diversos aspectos que foram selecionados a partir de escolhas, de perpetuação e abandono de parâmetros, que definem a estética vocal das cantoras na atualidade.

Em suma, o grande objetivo das análises é retratar os aspectos fundamentais que constituem as estéticas vocais das três cantoras, identificando os parâmetros que as singularizam como intérpretes, bem como, compreender os elementos que se configuram como pontos de convergência entre as três cantoras.

A fim de propiciar um entendimento mais detalhado do perfil de cada intérprete as análises foram realizadas isoladamente, ou seja, primeiramente, foi realizado um estudo de cada uma delas, e posteriormente, foi realizado o entrelaçamento das análises, a fim de constituir um caminho para a compreensão de uma estética vocal paraibana.

## Análise da estética vocal de Marinês



FIGURA 10 – Marinês<sup>11</sup>

Conforme destacado no capítulo anterior, a partir da audição e análises das músicas selecionadas, foram definidas categorias que evidenciam os parâmetros fundamentais para a estruturação da estética vocal de cada uma das cantoras, a seguir,

### As influências e a formação musical de Marinês

De maneira geral, podemos afirmar que muitas das características que configuram-se como elementos particulares da voz de Marinês estão atreladas a dois parâmetros específicos, que foram determinantes na formação musical da cantora: *aspectos da estética vocal da “era do rádio”* e *elementos da estética do canto de Luiz Gonzaga*. Essas características, com diversos níveis de variabilidade, podem ser verificadas na voz de Marinês desde seus primeiros discos, até seu último trabalho gravado.

Sobre o primeiro aspecto, percebe-se na impostação de Marinês a presença de algumas características da época de ouro do rádio, com seus cantores e cantoras que marcaram época em meados do século XX. Essa estética pode ser exemplificada por intérpretes como Dalva de Oliveira, Orlando Silva, Emilinha Borba, Cauby Peixoto, entre outros, que apresentavam uma forma de cantar “pomposa”, eloquente, quase operística (CALABRE, 2002).

Outro indício que demonstra a influência na estética vocal de Marinês com o universo do rádio, é que em seu início de carreira, ela participou de programas de rádio na cidade de Campina Grande/PB, o primeiro deles, foi na rádio difusora Voz da Democracia (RIBEIRO, 2005, p. 6).

Portanto, desde o início da carreira de Marinês *o rádio*, em seu período de consolidação, a chamada época de “ouro do rádio”, com seus programas de auditório, exerceu

---

<sup>11</sup> Fonte: <<http://www.dsc.ufcg.edu.br/~pet/jornal/dezembro2008/materias/cultura.html>> Acesso em: 12 de agosto de 2009.

um papel fundamental na formação da carreira artística de Marinês, bem como na constituição de sua estética vocal, por meio do contato direto com músicas de intérpretes consagrados dessa época, que, por conseguinte, foram influências musicais importantes em seu trabalho.

Alguns elementos característicos desses intérpretes do rádio, em específico da década de 1950, foram congregados por Marinês em sua interpretação. Porém, muitos dos gestos vocais incorporados pela cantora, no início de sua carreira, com o passar do tempo foram atenuados, modificados ou descartados pela cantora em sua interpretação. Características como o /r/ vibrante<sup>12</sup>, frequentes portamentos, apojaturas, entre outros, são elementos mais frequentes no canto de Marinês em seu início de carreira.

Entretanto, muitas características permaneceram presentes na sua forma de cantar: os vibratos, a impostação, a eloquência, os portamentos, etc. Contudo, as análises demonstraram que o uso desses gestos passou ao longo dos anos, por algumas adequações ou modificações. Além disso, outros elementos foram incorporados à sua interpretação, por toda sua vivência na música em diversos contextos culturais e pela maturidade natural alcançada ao longo da carreira.

Aspectos como o “chiado”, impostação moderada, respiração equilibrada, não muito audível nas gravações, boa dicção e articulação das palavras são atitudes vocais constantes na maneira de cantar de Marinês, que puderam ser registrados em seu último trabalho, *Marinês canta a Paraíba*.

Em meio a todos os elementos presentes em sua estética, é também muito evidente em sua maneira particular de cantar, a forte influência dos aspectos que estão mais ligados com a música nordestina, tendo como referencial maior, o intérprete, compositor e sanfoneiro, *Luiz Gonzaga*.

Em entrevista concedida à Rádio Tabajara em 5 de maio de 2007, Marinês afirma que a maior influência musical de seu trabalho foi Luiz Gonzaga, tanto pela escolha do repertório, como pela estética vocal e interpretativa. Sobre as músicas que cantava no início de sua carreira, Marinês afirma: “[...] quando eu comecei a cantar eu só cantava as músicas dele, porque não tinha outra, os sucessos eram dele, eu sobrevivía dos sucessos dele [...]” (MARINÊS, 2007). Marinês ao falar sobre seu primeiro encontro com Gonzaga demonstrou verdadeira idolatria

---

<sup>12</sup> De acordo com os conceitos da fonética articulatória, a consoante “R vibrante” se caracteriza por um som que ocorre da trepidação da língua nos alvéolos dentais, com obstrução breve, várias vezes. Outra característica é que a posição levantada do véu palatino com a glote fechada. De forma prática, podemos exemplificar o comportamento articulatório nesse tipo de som, pela pronúncia da palavra **porta** com o mesmo som do “R” vibrante da palavra prato. <[http://www.cefala.org/fonologia/fonetica\\_consoantes.php](http://www.cefala.org/fonologia/fonetica_consoantes.php)> acesso em: 09 de setembro de 2009.

pelo “rei do baião”. Ao relatar esse encontro, que na ocasião foi um almoço em um hotel na cidade de Própria/SE, ela disse ter ficado tão emocionada que mal conseguiu comer. Em suas palavras ela diz: “eu já estava de barriga cheia só em ver o homem, porque era uma coisa linda, sabe, eu achava que não existia uma pessoa fazendo aquilo que ele fazia, cantando lindo como ele sempre cantou, foi muito emocionante! [...]” (MARINÊS, 2007).

Conhecendo a obra e trajetória de Luiz Gonzaga verifica-se o importante papel que ele desempenhou ao difundir a música nordestina para todo país, tornando-se uma das personalidades de maior representatividade do Nordeste. Por essa condição, Gonzaga tornou-se referência para muitos artistas de sua época, como é o caso de Marinês, de gerações posteriores até a atualidade.

A grande projeção vocal, característica de artistas que vieram de experiências musicais sem aparato tecnológico (como veremos mais adiante), a exploração de registro mais agudos da voz, a nasalidade, a metalização vocal ou “voz estridente”, são alguns dos elementos presentes na estética vocal de Luiz Gonzaga, e que foram herdados por Marinês em sua forma de cantar.

Esses dois parâmetros estéticos que se destacam na voz de Marinês como suas maiores influências musicais (aspectos da estética vocal da “era do rádio” e elementos da estética do canto de Luiz Gonzaga), foram verificados nas análises das duas músicas interpretadas pela cantora nesta dissertação. As duas gravações analisadas partem da mesma música, “Aquarela Nordestina” (Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti). A primeira é uma gravação mais antiga<sup>13</sup>, gravada em 1959, que faz parte do LP intitulado com o mesmo nome da música. A segunda analisada foi gravada em 2004, em um projeto financiado pelo FIC – Augusto dos Anjos, numa apresentação ao vivo realizada no Cine Banguê, com o acompanhamento da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

---

<sup>13</sup> A música “Aquarela Nordestina” já havia sido gravada por Marinês no ano de 1958 num *single* de 78 rotações por minuto, que continha apenas duas músicas, esta, Aquarela Nordestina e Saudade de Campina Grande, ambas, de Rosil Cavalcanti e Maria das Neves Coura Cavalcanti. Porém, não foi possível o acesso a esse disco, assim, optei pela gravação da mesma música realizada no ano de 1959, que faz parte do repertório do primeiro LP de 12 polegadas de Marinês.



## **Configuração da estética vocal de Marinês na interpretação da música “Aquarela Nordestina” (gravação de 1959)**

(Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti) - (CD 1 – faixa 37)

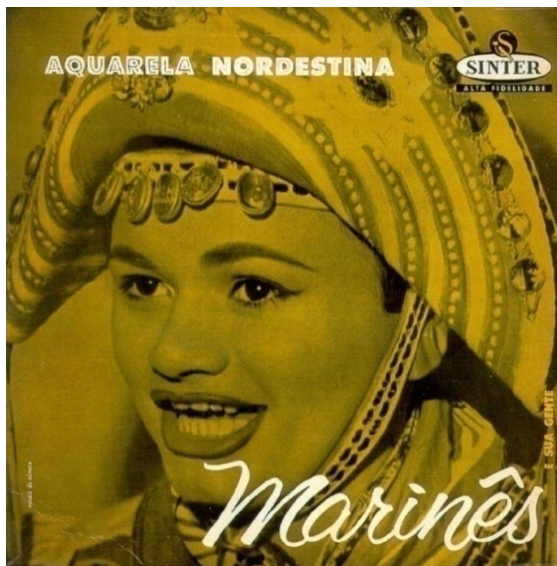


FIGURA 11 - Disco: Aquarela Nordestina (1959) – Gravadora Sinter<sup>14</sup>

### **Aspectos gerais do disco Aquarela Nordestina (1959)**

Esse disco é um marco na carreira de Marinês, pois foi o primeiro LP de 12 polegadas gravado pela cantora. Além disso, muitas das músicas contidas nesse trabalho tornaram-se clássicos do cancioneiro nordestino e paraibano, como “Xaxado na Paraíba” (Reinaldo Costa e Juvenal Lopes), “Pisa na fulô” (Silveira Júnior / Ernesto Pires / João do Vale), “Saudade de Campina Grande” (Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti), “Aquarela Nordestina” (Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti), entre outros sucessos da intérprete. O repertório do disco contemplou músicas de diferentes estilos musicais dentro do gênero forró, como xaxado, coco, baião, toada, xote, com canções de compositores importantes da música nordestina.

Um aspecto que é imprescindível para as discussões acerca da música “Aquarela nordestina”, gravada neste disco, é a qualidade sonora dessa gravação. Os estúdios da época não dispunham de muita tecnologia para a captação do áudio de grupos de forró, além disso, não se tinha os recursos hoje conhecidos para a realização da edição de áudio. Portanto, percebe-se uma quantidade muito grande de ruídos, principalmente nos instrumentos de percussão, chegando a causar distorção do áudio, e por isso muitas vezes, o som de alguns instrumentos acaba sobressaindo, em relação a outros.

<sup>14</sup> Fonte: < <http://www.forroemvinil.com/marines-aquarela-nordestina/> > Acesso em: 10 de agosto de 2009.

Apesar de todos os problemas de gravação da época, a voz de Marinês apresenta-se audível nesses registros, as palavras são todas compreensíveis e a voz consegue sobressair em meio ao som dos instrumentos. Podemos verificar alguns aspectos relevantes quanto a essas questões, um deles, é a grande potência vocal da cantora, desenvolvida no contexto das apresentações musicais ao vivo da época. Como ela própria afirma em entrevista, cantou em salas de cinema sem aparato tecnológico, como era uma prática comum da época. Sobre este assunto, Marinês afirma: “Não tinha som. Mas isso não era novidade, afinal já se tornara comum cantar somente com o ‘gogó’, em cima de caminhão para pequenas multidões, sem microfone, sem efeitos especiais e também sem luz [...]”<sup>15</sup> (RIBEIRO, 2005).

Portanto, a técnica vocal desenvolvida pela intérprete ao longo dos anos, contou com a experimentação da prática do canto em contextos em que a voz “concorria” com os instrumentos de percussão, além da sanfona, todos, instrumentos acústicos de grande projeção sonora. Este aspecto é nitidamente perceptível na constituição geral do disco.

Outro fator importante, que contribuía para a inteligibilidade das letras das músicas cantadas por Marinês, apesar da grande massa sonora dos instrumentos em relação à voz, era a boa *dicção e articulação* (CD 1 – faixa 36) de Marinês, que se preocupava em pronunciar bem cada palavra cantada. Essa era uma das características das cantoras e cantores da “época de ouro” do rádio, grande fluência articulatória e impositação, ressaltando assim, a pronúncia das palavras (CD 1 – faixa 22).

Uma característica geral desse disco é também a escolha das tonalidades das músicas. Marinês interpretou todas as canções no registro mais agudo de sua voz.

Contudo, o disco *Aquarela Nordestina* gravado por Marinês em seu início de carreira apresenta uma cantora jovem, com voz brilhante, clara e vigorosa por meio de um repertório que traz clássicos do cancioneiro nordestino, tendo o forró como estilo predominante, o que tornou-se a grande referência para sua carreira artística.

Alguns elementos como a tonalidade da música, o registro vocal utilizado pela cantora para interpretar a canção, bem como a classificação vocal, a extensão e as características do timbre, são aspectos de extrema relevância para se pensar na análise da voz de um intérprete. Entretanto, os parâmetros identificados em cada canção, configuram-se como elementos de amostragem, pois, a obra da cantora é bastante densa, e não seria possível, neste trabalho, uma análise completa de todas as músicas por ela interpretadas.

---

<sup>15</sup> MARINÊS (2004) citada com (RIBEIRO, 2005).

Porém, é possível traçar caminhos para a definição da estética de Marinês, por meio de uma abordagem diacrônica, relacionando as características vocais presentes na interpretação da cantora no início de sua carreira, com os elementos estéticos presentes na forma de cantar de Marinês em seu último trabalho gravado.

### **A Letra da música**

1. *No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra,*
2. *Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.*
3. *Juriti não suspira, inhambú seu canto encerra.*
4. *Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.*
5. *Acauã, bem no alto do pau-ferro, canta forte,*
6. *Como que reclamando nossa falta de sorte.*
7. *Asa branca, sedenta, vai chegando na bebida.*
8. *Não tem água a lagoa, já está ressequida*
9. *E o sol vai queimando o brejo, o sertão, cariri e agreste.*
10. *Ai, meu Deus, tenha pena do Nordeste.*

### **Timbre**

Nesta gravação de 1959, o timbre de Marinês apresenta características marcantes da fala nordestina, em específico, do sotaque paraibano. Estritamente acerca da sonoridade do timbre, podemos verificar na audição desta música, que a *nasalidade* (CD 1 – Faixa 21) e a *metalização* (CD 1 – faixa 1) da voz, ou estridência, são elementos bastante evidentes em sua forma de cantar.

Nessa gravação a nasalidade pode ser percebida em toda música, porém, podemos perceber mais claramente nos fonemas propriamente nasais, em que a voz direciona uma quantidade grande de ar para as cavidades nasais, por isso, em palavras como “imenso”, “calcina”, “reclamando” (CD 1 – Faixa 21), o fonema apresenta um som bastante abafado e nasalizado, e por isso, como critério de análise, é mais conveniente destacar os referidos fonemas para que haja a identificação mais imediata. Entretanto, nos fonemas abertos a nasalidade é compensada pela *metalização*, ou seja, a voz, principalmente em notas mais agudas, se apresenta com uma sonoridade clara, vibrante, característica que é também conhecida como “voz de garganta” ou voz metalizada (CD 1 – faixa 10).

Esses aspectos estão ligados com as questões culturais em relação à fala, com seu sotaque característico, mas também estão relacionados com a própria condição fisiológica da voz de Marinês no contexto em que foi realizada a gravação no ano de 1959. Nesta época, Marinês tinha 24 anos de idade, e tinha começado a vivenciar a prática de estúdio a pouco tempo. Portanto, a nasalidade e a voz metalizada, enquanto elementos que estão presentes em sua estética vocal de maneira muito evidenciada nesta gravação, eram características de uma cantora jovem, que em seu início de carreira, estava ainda em processo de desenvolvimento de sua própria técnica vocal, adequada às suas qualidades vocais e às condições contextuais.

### Classificação vocal

A tonalidade da música “Aquarela Nordestina”, nesta gravação de 1959, é *Lá menor*. De acordo com os parâmetros de classificação vocal no canto popular estabelecidos neste trabalho no *capítulo III*, a extensão vocal apresentada nesta gravação, cuja nota mais aguda é Si 3 natural e a mais grave emitida é Sol 2 *sustenido*, apresenta características de *contralto*, como podemos verificar na figura 11.



FIGURA 12 – extensão vocal de Marinês na música Aquarela nordestina (1959)

As notas dos extremos da extensão vocal verificados nesta música, correspondem na letra da canção, aos trechos das linhas 1 e 2:

*Linha 1* - No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra, (CD 1 – faixa 25) – parte mais aguda.

*Linha 2* - Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra. (CD 1 – faixa 24) – parte mais grave.

### Registro

Uma das características marcantes de Marinês é a não utilização do registro de cabeça ou falsete, nem mesmo como um efeito, ou detalhe na música, ela prioriza, desde seus primeiros trabalhos, o registro de peito ou modal, que é o registro mais próximo da voz falada, talvez pelo seu compromisso com a “manutenção” da estética do forró, que tem como característica a voz

próxima da fala, pois, além da dança, a letra é um dos elementos mais valorizados nesse gênero, por isso, a inteligibilidade está atrelada ao canto, que se aproxima da voz falada.

Essa característica marcante pode ser verificada em outras músicas deste disco como de todos os outros. Numa audição de quase toda discografia de Marines, é possível verificar que em nenhuma música gravada pela cantora foi identificado uso do falsete, todas as canções são cantadas com voz de peito, geralmente, de maneira vigorosa, por conta dos ritmos ligados ao forró. Algumas canções são cantadas com o registro modal de forma suavizada, porém, não chega a ser o registro de cabeça, porque o limiar melódico, utilizado em suas gravações, está sempre dentro de sua tessitura, ou seja, no registro característica de sua voz falada.

### **Ressonância**

Outro aspecto importante, que está relacionado com o registro da voz de Marinês é a questão da ressonância. Como dito anteriormente, a voz cantada da intérprete é bastante vibrante e vigorosa. Nas notas mais graves, presentes em poucos trechos dessa gravação, a voz perde seu vigor e sua potência, caracterizando-se por um som “escuro” (CD 1 – faixa 7), sem muita projeção. Já nas notas mais agudas, a voz da intérprete soa com intensidades de considerável potência e energia, o som é claro e vigoroso (CD 1 – faixa 10). Isso justifica algumas das escolhas musicais tomadas por Marinês para que ela constituísse seu repertório, bem como os arranjos de suas canções, como os aspectos citados anteriormente, tonalidade, registro e tessitura.

### **Efeitos tecnológicos na voz**

Nesta gravação, não há a presença de outros efeitos além do *reverb*, que se apresenta de forma bem sutil em toda a música. Não só neste primeiro disco, como em todos os outros, não há indícios do uso de *delays*, *distorções*, *abafamentos*, ou de outros tipos de efeitos vocais, obtidos por meio de recursos do estúdio.

Pelo que fica claro nesta análise, os efeitos utilizados tinham apenas a função de realçar o som vocal, não de transformá-lo radicalmente. Poderíamos levantar duas razões para essa questão, a primeira, é que ela não utilizava os efeitos vocais porque na época não haviam, de fato, tantos efeitos e possibilidades para a voz gravada em estúdio. A segunda, é que esse aspecto poderia ser uma escolha da cantora por não utilizar efeitos que descaracterizem sua voz gravada, distanciando-a assim, da voz ouvida nas apresentações ao vivo.

De acordo com a audição de outros discos, e pela constatação de que Marinês não utilizou efeitos vocais mais evidentes em nenhum de seus discos, até seus últimos trabalhos,

podemos considerar que esse aspecto provavelmente se confirma por uma escolha da intérprete ou de seus produtores musicais não utilização desses recursos. Porém, é importante salientar que de acordo com o próprio desenvolvimento no campo dos recursos tecnológico ligados à gravação de áudio, verifica-se uma melhoria significativa na qualidade das gravações em estúdio. Com a diminuição de ruídos, das sutis desafinações, além da melhoria da captação, não mais tendo, a voz, que “concorrer” com o som dos instrumentos.

### **Impostação**

Pela sua vasta experiência no meio musical, Marinês cantou para várias gerações, e em quase seis décadas de trabalho transpassou diversos momentos importantes da história da música brasileira, acompanhando de perto as inovações tecnológicas no campo da música. Além de ter também, vivenciado mudanças na própria concepção musical, aspectos que determinaram diferenciados perfis de artistas em todo país. Cada época da música brasileira forneceu concepções específicas para a formatação artística dos mais variados tipos de intérpretes.

Marinês apresenta em sua impostação, aspectos que evidenciam características vocais da era do rádio associadas com particularidades da impostação característica da voz de Luiz Gonzaga. De acordo com a análise da música *Aquarela Nordestina* (1959), é possível verificar que a impostação de Marinês resulta numa mistura dessas influencias, mesclando assim, o som aberto e metalizado, como visto nas faixas já citadas (CD 1 – faixas 1 e 10) com outra característica que consiste na mudança do timbre. Podemos verificar essa mudança da impostação, acompanhado de vibrato na seguinte faixa (CD 1 – faixa 16).

### **Portamento**

O portamento (CD 1 – faixa 17) é outro elemento bastante característico da estética vocal de Marinês. Sua presença é constante, e pode apresentar-se nesta música de duas formas: *portamento acompanhado de apojatura ascendente* (CD 1 – faixa 19); *portamento finalizado com acento na última sílaba* (CD 1 – faixa 18). Este ornamento também se configura como elemento peculiar da estética do canto da era do rádio.

Nesta análise, pude verificar que o portamento além de exercer a função de contorno melódico, provavelmente, era um recurso que os cantores utilizavam intuitivamente como uma maneira de “ajuste” da afinação, pois, o “deslize” pelas notas, facilita que a voz atinja a nota sem necessariamente ter que atingir a nota exata precisamente, neste caso, o som percorre o intervalo até atingir a nota.

Assim, o portamento funcionou, neste caso, como “apoio de afinação”. Esta afirmação está baseada na condição das gravações da época, em que os intérpretes não podiam contar com os recursos de edição de áudio, não havia, como hoje há, a possibilidade de gravar trechos isolados da música, consertando erros, desafinações, intensidades. Nessa época, a gravação de uma música tinha que ser realizada de maneira linear, do começo ao fim, se ocorresse algum problema na gravação, era preciso que a gravação fosse retomada do início e não de partes isoladas.

### **Entonação/Inflexão**

A inflexão que está relacionada com a entonação é trabalhada por Marinês de forma cuidadosa na música analisada. Em cada frase, ela utiliza elementos que valorizam as palavras e o sentido da letra da canção. A melodia da música por si, já indica que os finais de frase devem ser prolongados, de acordo com a própria estrutura rítmica e melódica, porém, a interpretação de M

### **Vibrato**

Podemos apontar como um desses recursos que estão articulados com a entonação e com a inflexão, o *vibrato*, que nesta gravação aparece de duas formas. Temos os **vibratos** com ondas curtas e rápidas em inícios e meios de frases (CD 1 – faixa 3), que resultam num acento ou destaque na sílaba em que é aplicado o vibrato. Dessa forma, ela valoriza as sílabas finais das palavras, evitando que haja a junção do som de duas palavras, ou seja, o final de uma com o início de outra.

A outra forma de utilização de vibrato verificado no canto de Marinês é o tipo que está presente em finais de frases (CD 1 – faixa 2). Esse tipo caracteriza-se pela ondulação um pouco maior e menos rápida que o outro, citado anteriormente.

De maneira geral, a forma de apresentação do vibrato, na música em questão, indica as pausas para respiração e finalização das frases. Podemos afirmar que os vibratos em relação à inflexão, atuam como pontos limítrofes das frases e de algumas palavras, que no texto, correspondem, grosso modo, às vírgulas, ou pontos finais contidos na letra da canção.

### **Respiração**

Como estamos tratando da inflexão das frases, é preciso salientar a *respiração* como aspecto fundamental para criar as sensações de corte frasal, de pausas, de pontuação, etc. Neste sentido, Marinês utiliza como recurso o **corte frasal realizado pela respiração \***, que resulta

**no silêncio** (CD 1 - faixa 11). Assim, ela utiliza outros elementos para “demarcar” a frase, como imposição densa, alteração de inflexão, de acentuação, mudança do timbre, prolongamento das vogais (CD 1 – faixa 16).

**\*Corte de respiração frasal, representado pelo símbolo ®**

*Nas linhas 1 e 2:*

No Nordeste imenso ® quando o sol calcina a terra ®

Não se vê uma folha ® verde na baixa ou na serra ®

*Nas linhas 7, 8, 9 e 10:*

Asa branca, sedenta, vai chegando ® na bebida. ®

Não tem água a lagoa, ® já está ressequida ®

E o sol vai queimando ® o brejo, o sertão, cariri e agreste. ®

Ai, ai, meu Deus, ® tenha pena do Nordeste. ®

Nesta música, o apoio diafragmático não foi ser bem utilizado, pois a respiração impediu a continuidade da frase. Essa “antecipação” do silêncio, dado pela respiração compromete o fraseado como podemos verifica: *Não se vê uma folha ® verde na baixa ou na serra ®*.

Percebe-se na audição do trecho correspondente (CD 1 – faixa 11) que a música, por ter um andamento rápido, e marcado pelo ritmo do baião, poderia ter sido cantada de maneira mais linear, porém, por esse mesmo motivo, por ser um baião, Marinês pode ter dado prioridade à acentuação rítmica ao invés de priorizar a linearidade da frase.

## **Dinâmica**

Acerca da dinâmica, foi verificado, tanto na audição da canção completa (CD 1 – faixa 37), como nos recortes dos trechos isolados, que todos os gestos vocais utilizados pela cantora em sua interpretação têm o objetivo de criar contrastes, sensações de tensão e repouso, para reforçar o sentido da letra da canção.

Fazendo uma relação entre os aspectos melódicos e o sentido expresso na letra, verificamos, de forma sucinta, sem necessariamente adentrar na seara da análise da canção de forma mais aprofundada, que, de maneira geral, o sentido da letra proclama protesto e indignação, como um tipo de revolta da natureza pelos danos causados pelos longos períodos de estiagem no solo nordestino. A letra descreve a “reação” dos animais, em específico das aves



típicas da região nordeste, como o Juriti, Acauã, Asa Branca, e associa suas atitudes à situação de tristeza ao depararem-se com a escassez de água, falta de comida, com a seca.

Para criar uma ambiência sonora correspondente aos sentimentos de tristeza, melancolia e de indignação descritos na letra, Marinês utiliza gestos vocais que nos remetem a esses sentidos. Em **frases ascendentes** a intensidade da voz da cantora é geralmente mais **forte**, a impoção é mais densa, e a forma entoativa demonstra “revolta”, indignação, indicados pela maneira vigorosa de sua interpretação nesses trechos (CD 1 – faixa 29).

Já nas **frases descendentes**, a letra expressa o sentimento também é de indignação, porém, a interpretação de Marinês intensifica esse sentimento disfórico, com a diminuição da intensidade, do vigor vocal, as palavras são cantadas com mais tristeza, melancolia, como se não houvesse mais saída para o problema. O efeito utilizado por Marinês é a **diminuição da intensidade**, com a impoção mais leve (CD 1 – faixa 28).

Outro recurso utilizado pela cantora no final da música é a dinâmica com alteração de andamento, constituindo-se como um *rallentando* apenas no final da música, na frase: *Brejo, sertão, cariri e agreste* (CD 1 – faixa 30).

### Elementos do sotaque paraibano

Alguns elementos da voz falada possuem formas particularizadas de serem emitidos de acordo com o contexto em questão. A seguir, serão apresentados alguns dos elementos característicos do sotaque paraibano. Vale salientar, que como apresentado no capítulo III, nenhuma das características são unicamente pertencentes a apenas um lugar. De acordo com o que foi discutido, as fronteiras culturais não possuem limites demarcados, mas sim, fronteiras “permeáveis”, onde se mesclam diversos elementos.

Assim, ao evidenciar os aspectos característicos do sotaque paraibano, não estou afirmando que são elementos unicamente presentes na forma de falar do estado da Paraíba, mas sim, que são aspectos recorrentes na forma de falar entre os habitantes do estado.

Um dos elementos que evidenciam o sotaque de Marinês, identificado na análise desta gravação, é a forma com que a intérprete lida com o *uso* ou o *não-uso* do “chiado”. As suas escolhas em relação a esse aspecto são fielmente condizentes com o uso desses elementos na forma de falar do sotaque paraibano.

- **Em palavras com /t/ e /d/ a pronúncia é sem “chiado”.** Neste caso a pronúncia é *agresti* e não *agrestxi* (CD 1 - faixa 35).

- **Em palavras com /s/ em sílabas intermediárias, uso do “chiado”.** Neste caso a pronúncia é *Nordexti* e não *Nordesti* (CD 1 - faixa 33).

- **Em Palavras com /s/ nos finais de palavras não há “chiado”.** Neste caso a pronúncia é *Des* e não *Deux*. (CD 1 – faixa 34).

Outras características fonéticas do sotaque também estão presentes na estética vocal de Marinês, no entanto, a letra da canção “Aquarela Nordestina” não possui palavras com fonemas que revelem esses elementos.

Visto que a apresentação desses aspectos é de suma importância para dar continuidade às reflexões sobre o sotaque, enquanto elemento imprescindível na configuração da estética vocal e, com o intuito de exemplificar essas características, realizei “recortes” do áudio de outras músicas do mesmo disco “Aquarela Nordestina”. São elas: “Cristo do Monte” (Wilton Franco / Osmar Navarro), “Saudade de Campina Grande” (Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti). Nestas canções foram identificados os seguintes elementos:

- **Fonema alterado - /e/ com som de /i/** (CD 1 – Faixa 27) – na música, a palavra *escuta* é pronunciada da seguinte maneira: *iscuta*. Podem ser citadas como exemplo, outras palavras como: *espera*, *esperto*, *empolgação*, entre outras.

- **Fonema alterado, /o/ com som de /u/** - Essa característica foi encontrada na música “Saudade de Campina Grande” do mesmo disco “Aquarela Nordestina” (1959), a palavra *notícias* é pronunciada *nutícias* (CD 1 – faixa 23).

- **Palavras terminadas em /s/ ou /z/, com acréscimo da letra /i/** (CD 1 – Faixa 20) – na gravação a palavra *Jesus* é pronunciada *Jesuís*. Outros exemplos dessa característica fonética podem ser percebidos nas palavras *arroz*, *paz*, *urubus*, *pes*, na pronúncia coloquial seria *arrôiz*, *páiz*, *urubúis*, *péis*, etc.

- **Som do /e/ aberto** (CD 1 – Faixa 9) – tanto essa característica (/e/ aberto) quando a seguinte (/o/ aberto) são comuns no sotaque paraibano e em quase toda região nordeste. Diferencia-se, por exemplo, da forma de falar das pessoas do sudeste. As palavras *Jesus*, e *permita-me*, contidas na gravação, com o sotaque paraibano pronuncia-se *Jesuis*, *permita-me*, no sudeste a pronúncia seria *Jesus*, e *permita-me*.

- **Som do o/ aberto** (CD 1 – Faixa 8) – a explicação para essa característica justifica-se da mesma maneira que a anterior. A palavra *porém*, na pronúncia paraibana: *pórém*. No sudeste: *pôrém*.

De acordo com os as características apresentadas anteriormente, é possível afirmar que em seu início de carreira, Marinês preservou em seu canto muitos elementos do sotaque paraibano, e de maneira geral, do sotaque nordestino.

Com a presença desses elementos, conjuntamente com os outros aspectos musicais, torna-se mais evidente a procedência cultural da artista, que, de acordo com as análises, fazia questão de deixar essa relação com sua cultura bastante evidenciada, como forma de imprimir em sua voz a autenticidade da música nordestina.

### **Articulação/Dicção**

De maneira geral, numa audição atenta da música “Aquarela Nordestina” (1959) verifica-se uma grande fluência na pronúncia das palavras. A interpretação de Marinês demonstra que há um cuidado na emissão das consoantes e vogais (CD 1 – faixa 36). Isso contribuía para a inteligibilidade da letra da canção, no contexto das gravações daquela época.

As escolhas de Marinês em relação à forma de articular e de pronunciar alguns fonemas sofreram a influência de seu sotaque, tanto linguístico como musical, que neste último caso estava relacionado tanto à influência de Luiz Gonzaga quanto à de elementos da estética característica da “era do rádio”.

Marinês também faz uso de uma linguagem mais coloquial, apesar desse aspecto ser pouco recorrente na música analisada. Entretanto, o coloquialismo só é utilizado pela cantora quando está prescrito na letra da canção, como é o exemplo da música “Pisa na fulô” do mesmo disco, composição de João do Vale, Silveira Jr. e Ernesto Pires. Nesta música, por exemplo, a palavra flor é pronunciada **fulô** (CD 1 – faixa 32). De maneira geral, fica evidente que o uso coloquial de terminadas expressões é feito conscientemente de acordo com a necessidade interpretativa das canções selecionadas para a gravação.

Um aspecto que nos chama a atenção na dicção de Marinês é a **pronúncia do /r/**. Dois tipos de sonoridade foram identificados na música, o /r/ “vibrante” e o /r/ “raspado”. Essas duas nomenclaturas (/r/ vibrante e /r/ raspado) foram por mim escolhidas para diferenciar os dois tipos de consoantes fricativas. Portanto, para evitar o uso de muitos termos técnicos do campo da fonética, elegi essas palavras, por dois motivos, primeiramente, por seus sentidos se aproximarem da definição formal dos termos, e também pelo caráter onomatopéico dessas

palavras, ou seja, o som emitido pelas mesmas, nas sílabas em que o /r/ está presente, já indicam que tipo de consoante fricativa se trata<sup>16</sup>.

Na palavra “**Vibrante**” o /r/ resulta em um som com trepidação da língua nos *alvéolos palatais* (região do palato ou céu da boca que possui algumas protuberâncias, as “raízes” dos dentes recobertas pela superfície do palato duro), e na palavra “**Raspado**”, o som correspondente ao /r/ da primeira sílaba é o som resultante do dígrafo /rr/, presente em palavras como *carro*, *rato*, *rio*, *correr*, caracterizada foneticamente pelo som proveniente da pressão glótica associada à passagem do ar por essa região da laringe.

De acordo com o campo da fonética a pronúncia do /r/ “vibrante”, formalmente, recebe a nomenclatura: *consoante fricativa alveolar*. E pronúncia de /r/ “raspado”: *consoante fricativa glotal*. Na gravação, Marinês utiliza os dois tipos de /r/, porém, a forma que prevalece em sua dicção é a pronúncia do /r/ “vibrante”, inclusive em palavras com o dígrafo /rr/ ou em palavras em que o /r/ inicial desempenhe a mesma função do dígrafo (CD 1 – faixa 13). Acerca dessa característica, verificamos que na estética vocal da “era do rádio” esse elemento era bastante comum, para evidenciar a pronúncia eloquente e “pomposa” da época.

Já em relação ao uso do /r/ “raspado”, podemos considerar que sua presença nesta gravação, aconteceu provavelmente, sem a intenção da intérprete, como um “descuido” na pronúncia, de acordo com o “padrão” de dicção estabelecido por ela para interpretar as músicas desse disco. Assim, o /r/ “raspado” só está presente em três palavras em toda a música (CD 1 – faixa 14), e, além disso, o que comprova tal “descuido” é a pronúncia de uma mesma palavra com dicções diferente. Como na forma da canção existe uma repetição da letra, na primeira vez a palavra *forte* é pronunciada com o /r/ “raspado”, na segunda com /r/ “vibrante” (CD 1 – faixa 15).

Ainda sobre a articulação das palavras, fica claro na análise da música em questão, que Marinês pronunciou cuidadosamente as palavras com /s/ ou /c/ (*consoantes fricativas desvozeadas*) (CD 1 – faixa 26). Porém, a má qualidade da gravação, gerou certo ruído em toda música, sobretudo, nos fonemas com esse tipo de consoante.

---

<sup>16</sup> É importante considerar que a pronúncia correspondente a essas duas palavras se configura a partir da forma de falar mais comum no Brasil, e também que partimos da forma contemporânea de falar.

**Configuração da estética vocal de Marinês na interpretação da música  
“Aquarela Nordestina” (gravação de 2004)**  
(Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti)  
(CD 1 – faixa 69)



FIGURA 13 - Disco: Marinês canta a Paraíba (2004),  
com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, Projeto (Livro e CD)  
Financiado pelo FIC – Augusto dos Anjos

**Aspectos gerais do disco “Marinês canta a Paraíba”**

O projeto “Marinês canta a Paraíba – Orquestra Sinfônica da Paraíba” que resultou na gravação de um CD e na elaboração de um material biográfico impresso. A apresentação musical foi gravada em 2004 no Cine Banguê – FUNESC, em João Pessoa. Este foi o último<sup>17</sup> disco lançado por Marinês e teve a direção artística de seu filho, Marcos Farias, maestro, sanfoneiro e arranjador que vinha participando ativamente da carreira da mãe. O livro foi organizado por Noaldo Ribeiro.

Nesse trabalho, foram gravados depoimentos de artistas importantes do cenário musical brasileiro como Dominginhos, Belchior e Elba Ramalho, artistas que reverenciaram Marinês pela sua voz, pelo seu trabalho e pela importância que representou para a música paraibana e nordestina diante da cena nacional.

Marinês, como afirmado anteriormente sempre gravou músicas que valorizavam os ritmos tipicamente nordestinos, e neste trabalho não foi diferente. Gravou seus grandes sucessos como “Meu cariri” (Rosil Cavalcanti/Dilu Mello), “Aquarela Nordestina” (Rosil Cavalcanti/

<sup>17</sup> Marinês estava em processo de produção de um CD duplo, mas o álbum não chegou a ser finalizado em decorrência de seu falecimento no ano de 2007.

Maria das Neves Coura Cavalcante), “Meu sublime torrão” (Genival Macedo), entre outras canções.

No depoimento de Marinês, que constitui as primeiras páginas do livro, a cantora faz uma breve retrospectiva de sua carreira. Destaca o trabalho de seu filho, Marcos Farias, e, em seu discurso, em nome dela e do filho, Marinês diz:

[...] nos faltava fazer algo em comum, que era realizar um grande sonho: gravar um disco com a Orquestra Sinfônica da Paraíba. Mais que um sonho, seria também uma homenagem a essa terra que adotei como ninho, porém, sem nunca esquecer o outro lado da Serra da Paquivira [...] (RIBEIRO, 2005, p. 7).

Este sonho de Marinês configurou-se como uma proposta musical inédita para o trabalho da artista, tendo como grande diferencial, o acompanhamento orquestral, que trouxe uma sonoridade distinta dos outros discos da cantora, que sempre estiveram revestidos pela sonoridade do xaxado, do forró, do baião, entre outros ritmos nordestinos, que tem como principais instrumentos a sanfona, a zabumba e o triângulo.

Essa novidade nos trabalhos de Marinês, de cantar acompanhada da orquestra além de Marcos Farias tocando sanfona, resultou em alguns aspectos relevantes às análises da estética vocal da intérprete.

Como toda sua obra está calcada nos ritmos nordestinos, que, geralmente possuem uma densa textura sonora, além de andamentos acelerados, Marinês cantou, sempre, com uma potência vocal muito grande, uma de suas maiores características. Aspectos que são comuns em gêneros musicais em que a voz é acompanhada por fortes intensidades de instrumentos percussivos, como o forró, o samba, o frevo, entre outros, que exigem do cantor além da potência vocal, muita habilidade e precisão rítmica.

Neste último disco, Marinês pôde explorar seus recursos vocais mais sutis, com dinâmicas, portamentos, vibratos, entre outros elementos que já eram característicos de sua maneira de cantar, mas que puderam ser melhor trabalhados, visto que mesmo o volume<sup>18</sup> sonoro sendo maior, pela quantidade de músicos da orquestra em relação à formação musical habitualmente utilizada por Marinês em seus discos, as músicas receberam, de maneira geral, um “tratamento leve” nos arranjos, ficando nítida a ideia de valorizar e destacar a voz da cantora.

Essa questão apresentada não significa que Marinês descaracterizou a sua estética vocal para realizar essa gravação, até porque, a intérprete possuía uma ampla vivência em diversos contextos, além de ter como uma de suas características marcantes a sua personalidade

---

<sup>18</sup> Volume no sentido de “quantidade” de fontes sonoras.

pessoal e artística guiadas por ideologias de “manutenção” da cultura nordestina, com seus valores e ideais impressos em sua voz. Assim, Marinês utilizou recursos vocais característicos de sua estética, explorando ainda mais as possibilidades sonoras desses elementos.

A partir da análise da estética vocal de Marinês registrada no início de sua carreira e também em seu último trabalho, foi possível verificar quais elementos que a cantora manteve presentes em todo seu percurso artístico e as características interpretativas que foram modificadas ou descartadas por ela, de acordo com suas escolhas. Também foi possível identificar novos elementos incorporados em sua forma de cantar ao longo do tempo e que configuraram sua estética vocal em seu último disco gravado.

A seguir, apresento as características gerais da voz de Marinês na música “Aquarela Nordestina” (Rosil Cavalcanti/Maria das Neves Coura Cavalcanti) gravada em 2004 no disco Marinês canta a Paraíba. Concomitantemente, farei associações entre as duas gravações, a fim refletir sobre as escolhas pessoais da cantora somadas às interferências socioculturais que foram importantes no processo de formatação da estética vocal da intérprete paraibana ao longo de sua trajetória.

## **Timbre**

Nesta gravação de “Aquarela Nordestina” realizada no ano de 2004, Marinês demonstra ter adquirido ao longo dos anos uma técnica vocal própria, que é nitidamente utilizada para explorar as qualidades vocais que lhes são próprias, sem assim, demonstrar esforço vocal durante a emissão.

Em relação ao timbre, de acordo com a análise desta e de outras canções desse mesmo disco, fica evidente que as características sonoras relativas ao sotaque paraibano, que eram tão fortes nos primeiros discos, ainda permanecem presentes em sua estética vocal. Porém, essas características, de uma forma geral, foram algumas, equilibradas ou atenuadas.

A nasalidade (CD 1 – faixa 49), a estridência ou metalização (CD 1 – faixa 38), foram elementos atenuados. Provavelmente, ela trabalhou essas questões que envolvem a ressonância ao longo de sua carreira, projetando menos a voz para as vias nasais, com maior abertura da boca, utilizando os ressonadores com mais precisão. Percebe-se também um ganho na qualidade dos harmônicos. A voz de Marinês, nessa gravação, é mais “encorpada” e demonstra assim, grande *volume* sonoro, não no sentido de intensidade, mas, *volume* relacionado propriamente com as questões de ressonância.

É preciso considerar como elemento significativo no timbre da voz de Marinês neste disco, a qualidade do áudio obtida por meios de recursos tecnológicos muito mais

desenvolvidos que os utilizados na gravação do final da década de 1950. Essas condições proporcionaram uma maior audibilidade de sua voz, portanto, alguns elementos são mais perceptíveis nesta gravação.

### Classificação vocal

Na gravação de 2004 a tonalidade da música é *Sol menor* (CD 1 – faixa 39), um tom abaixo da gravação de 1959 que está em *Lá menor* (CD 1 – faixa 40). Nesta última gravação a intérprete optou pela tonalidade um pouco mais grave, demonstrando que em virtude do amadurecimento do seu aparelho fonador, mais especificamente de suas pregas vocais (que quanto maiores passam a gerar um som mais grave), sua voz, ao longo dos anos, tornou-se gradativamente mais grave.

A extensão utilizada por Marinês nesta música, apesar de um pouco mais grave que a segunda, continua com características de contralto. O intervalo utilizado na canção tem seu ápice ou parte mais aguda localizado na *linha 1*, cuja nota cantada é Fá 2 (CD 1 – faixa 56), já o ponto mais grave da música está na *linha 2*, tendo como nota correspondente o Lá 4 (CD 1 – faixa 55), de acordo com a figura abaixo:



FIGURA 14 - Extensão vocal de Marinês na música Aquarela nordestina (2004)

As notas dos extremos da extensão vocal verificados nesta música correspondem, na letra da canção, aos trechos das linhas 1 e 2:

*Linha 1* - No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra,

*Linha 2* - Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra

Assim, na análise desta canção, as notas que fazem parte de sua extensão podem também se configurar como sua tessitura, pela demonstração de execução “confortável”, sem o esforço, em toda extensão explorada. O que não acontece na gravação mais antiga, em que a intérprete, mesmo cantando um tom acima desta última gravação, não executa com precisão e audibilidade as notas mais graves.

### Registro



Da mesma maneira que ocorre na primeira gravação, nesta última, Marinês também utiliza apenas o registro modal, ou seja, o registro de peito, um dos distintivos da voz falada. Como dito anteriormente, essa característica foi verificada em diversas músicas de sua discografia, pode ser verificado que a intérprete não utiliza o falsete, nem o registro fry, nem mesmo como elementos de efeito vocal.

A escolha apenas pelo registro modal fortalece uma das características marcantes da estética vocal de Marinês que é o vigor e a imponência impressa em sua interpretação. Além disso, indica sua forte ligação com a estética do forró tradicional de Luiz Gonzaga, que preza pela inteligibilidade e pela precisão rítmica associada na interpretação das músicas dentro desse gênero.

Entretanto, uma diferença em relação à gravação mais antiga, é que nesta, ela explora bastante os contrastes entre uma forma cantada “vigorosa” e outra, cantada de forma “suavizada”. Essa dinâmica está relacionada não só com o equilíbrio da potência vocal ou intensidade, mas, principalmente com a mudança da própria “qualidade vocal”, neste caso, entendido com “timbre”.

Podemos apontar como indicadores para essas alternâncias de registro, as novas possibilidades de gravação em detrimento dos avanços tecnológicos, tornando a voz muito mais audível, até em gestos mais sutis, e com pouca intensidade; a ambiência sonora criada pelo arranjo orquestral, diferente do arranjo da primeira gravação (forró) que ofereceu à cantora menos competitividade sonora; a maturidade adquirida ao longo de sua carreira, pois em seus primeiros discos essa característica não aparece; e também, a sua capacidade de relacionar gestos vocais com o sentido da letra, pois, geralmente, quando ela suavizava a voz, o trecho cantado enfatizava tristeza e melancolia.

Desta forma, fica clara a intenção da cantora em utilizar recursos e gestos vocais diversos para expressar a emotividade contida na letra da canção.

## **Ressonância**

De acordo com a análise que acabamos de apresentar, o timbre, a classificação vocal e o registro utilizado por Marinês, compreendo que cada um desses aspectos demonstram uma maior desenvoltura vocal da intérprete em relação à utilização dos ressoadores. Percebe-se que Marinês explora recursos como dinâmicas, gestos vocais, e expressividade para alcançar com sua interpretação o verdadeiro sentido da música.

A voz de garganta, que era uma das características marcantes do início da carreira de Marinês, em seu último disco, é um aspecto que nitidamente foi atenuado com o passar do tempo. Gradativamente a voz de Marinês tornou-se cada vez mais “encorpada”, mais “rica” em harmônicos.

Tanto nos agudos como nos graves, a qualidade vocal demonstra uma boa utilização das cavidades ressonadoras, pois, o som não é aberto e nem metalizado, além disso, em todas as notas da extensão, há a manutenção do “vigor” vocal, característico de sua estética.

### **Efeitos tecnológicos na voz**

O único efeito vocal evidente nesta gravação é *reverb*, que pode ser obtido por meio da equalização ou mesmo por conta da acústica do Cine Banguê, espaço físico onde foi realizada a gravação. Obviamente, outros recursos de gravação foram utilizados, tanto durante a apresentação, quanto nos processos de mixagem ou masterização. Porém, não é objetivo dessa pesquisa tratar de questões mais aprofundadas em relação ao processo técnico de gravação, mas sim, identificar alguns desses elementos que sobressaem e que se destacam na voz das intérpretes.

### **Impostação**

De acordo com a análise, a impostação de Marinês nesta gravação demonstra a manutenção das características que evidenciam a estética da “era do rádio”, bem como a estética do canto de Luiz Gonzaga. No entanto, essas características apresentam-se com distinção em relação à gravação mais antiga.

Nesta, a voz de Marinês é “bem colocada”, ou seja, há a utilização satisfatória das cavidades ressonadoras onde o som se projeta, resultando assim, em um som encorpado, “rico” em harmônicos e sem estridência. Esse aspecto é mais evidenciado nas frases ascendentes, cuja impostação “pomposa” e “eloquente” se intensifica na medida em que a voz torna-se mais vigorosa (CD 1 – faixa 50).

Esse vigor e energia impressos na voz da intérprete representam a maneira de cantar o forró, a maneira de cantar de Luiz Gonzaga, forte e com precisão métrica e rítmica. Essa estética somada com a outra, da “era do rádio” estão muito mais indissolúveis, fundidas ao ponto de não haver, como na gravação de 1959, trechos em que se destacava um e outro.

Contudo, esse é um dos aspectos marcantes da estética vocal de Marinês, sua forma de impostar preserva as características que lhe influenciaram desde a década de 1950. A cantora

manteve essa característica presente em sua interpretação até sua última gravação, como aspecto que revela sua identidade vocal.

### **Portamento**

Nesta gravação, o uso constante de portamentos cria um efeito de linearidade, como uma ferramenta que “apara as arestas”, eliminando a sensação de grandes “saltos” melódicos (CD 1 – faixa 47). Este ornamento foi utilizado nas duas músicas analisadas, entretanto as duas gravações apresentam características distintas quanto à maneira de utilização.

Na gravação mais antiga, em muitos trechos o portamento vinha acompanhado de apojatura, criando uma sensação de que esses ornamentos ajudavam na estabilização da afinação, além disso, a frequência da utilização do portamento não era tão constante.

Já na gravação mais recente, Marinês não utilizou apojatura, entretanto, a incidência de portamentos na música é bem maior, desta forma, esses elementos desempenham a função de contorno melódico como podemos verificar na audição da canção completa (CD 1 – faixa 69). Uma particularidade desta gravação é também o portamento acompanhado de um forte vibrato (CD 1 – faixa 48).

### **Entonação/Inflexão**

Desde o início da carreira de Marinês, sua interpretação revela um cuidado especial ao inflectir as palavras, ao mesmo tempo, sua interpretação enfatiza o sentido que a letra da canção expressa. Para tal, a cantora utilizou recursos como acento ou destaque de algumas sílabas ou palavras, alterações no andamento ou da métrica de alguns trechos, prolongamentos de vogais, suavidade, mudança do timbre, etc.

De acordo com as análises, fica evidente que ao longo do tempo essa característica de valorizar o sentido das palavras, além de ter permanecido em sua estética vocal, pôde também, tornar-se mais perceptível, demonstrando assim, o domínio interpretativo obtido por meio de escolhas de sutis detalhes entoativos e da inflexão como uso do *retardo* (CD 1 – faixa 44), num leve atraso de cada uma das sílabas, associado a uma impostação suave com pouca intensidade, na frase “*Acauã, bem no alto [...]*” (LINHA 5).

Os gestos vocais indicam o que as próprias palavras comunicam, como exemplo, temos o trecho: “*Acauã, bem no alto do pau-ferro, canta forte*”, Marinês amplia a intensidade de sua voz, e ao mesmo tempo modifica seu timbre, com um som vigoroso, em contraste com a suavidade da frase anterior. Além disso, no final da frase a cantora prolonga a última sílaba da palavra *forte*, emitindo um som intenso, forte, acompanhado o próprio sentido da palavra (CD

1 – faixa 57). O vigor impresso em sua voz nesse trecho é tão enérgico, que chega ao ponto de acentuar a frase com um “golpe” de expiração, liberando com grande pressão a reserva final de ar, transmitindo uma sensação de revolta, como quem reclama a falta de sorte do nordestino (linhas 5 e 6).

Na *linha 10* (CD 1 – faixa 64) a letra diz: “*Ai meu Deus, **tenha pena do Nordeste***”. Neste trecho a entonação utilizada enfatiza o sentido de súplica e de tristeza. Na parte em itálico, a voz soa suave e piano, dando a ideia de oração.

Na parte em negrito, há um *crescendo*, passando da voz suave para a voz colocada e vigorosa, num portamento que leva a uma finalização com o prolongamento do último fonema, acompanhado de um forte vibrato. Nesta segunda parte da frase, os gestos vocais a voz, mais uma vez, enfatiza o sentido das palavras por meio da entonação

Assim, somando as duas leituras percebemos que ela cria uma ambiência sonora contrastante, tomando esse último exemplo, os gestos demonstram tristeza pela situação da seca, e também inquietude, revolta e esperança calcada apenas pela fé.

Outro exemplo de sua expressividade entoativa está presente no trecho “Como que **reclamando** nossa falta de sorte” (*linha 6*). Ao cantar essa parte da música, a intérprete expressa sofrimento, e a voz assume características de lamento, de choro, fortalecendo assim, o sentido da palavra em destaque, **reclamando**. Para causar esse efeito, Marinês faz uso do portamento, somado ao vibrato intenso com ondulação longa, que simula o trêmulo característico do choro (CD 1 – faixa 58<sup>19</sup>).

Podemos apontar além dos exemplos citados, outros trechos da música que demonstram a expressiva de entoar e de inflectir de Marinês. Em cada frase, ela utiliza combinações de gestos vocais e ornamentos, alterações da intensidade, entre outros recursos interpretativos para enfatizar o sentido e a carga emotiva das palavras e da conjuntura da canção.

## Vibrato

O vibrato de Marinês na música “Aquarela Nordestina” é bastante intenso, vigoroso, e é utilizado com mais frequência em meios e finais de frases (CD 1 – faixa 51).

Além de desempenhar a função de ornamento, o vibrato na voz de Marinêz também está relacionado com a dinâmica, delimitando as frases com seus inícios e finais bem demarcados. Sobre essa questão vale salientar que, como recurso que delimita a extensão das

---

<sup>19</sup> Na faixa 54 que corresponde ao trecho citado, há o recorte da frase, e em seguida, o recorte da palavra “reclamando”, para evidenciar as características identificadas na análise.

frases, pode-se apontar como uma das características marcantes na estética de Marinês o *acento nos finais de frase* (CD 1 – faixa 70), que pode vir acompanhado de vibrato ou não.

## Respiração

Como colocado na análise da gravação mais antiga, no início de sua carreira, Marinês não tinha ainda tanto domínio da respiração e do apoio. No entanto, ao longo de sua trajetória, a intérprete adquiriu técnicas de respiração que lhe deram domínio, proporcionando à canção a ideia de linearidade de forma mais evidente, pois, além de diminuir a quantidade de cortes na frase por conta do controle respiratório, na gravação mais recente, ela trabalha também, a passagem entre um silêncio e outro.

As respirações acontecem de forma sutil, sem que interfira na dinâmica utilizada. Além disso, o andamento da música nesta gravação é consideravelmente mais lento que o da gravação mais antiga. Entretanto, ela demonstra claramente esse domínio respiratório para cantar as frases mais longas, sem utilizar cortes que comprometam o sentido da frase (CD 1 – faixa 45).

### **\*Corte de respiração frasal, representado pelo símbolo ®**

*Nas linhas 1 e 2:*

No Nordeste imenso ® quando o sol calcina a terra ®

Não se vê uma folha verde ® na baixa ou na serra ®

*Nas linhas 7, 8, 9 e 10:*

Asa branca, sedenta, ® vai chegando ® na bebida ®

Não tem água a lagoa, ® já está ressequida ®

E o sol vai queimando ® o brejo, o sertão, cariri e agreste ®

Ai, ai, meu Deus, ® tenha pena do Nordeste ®

Na audição da música, verificamos que Marinês utiliza os pontos de encontro entre o *início das frases – o silêncio – e o fim das frases*, com muita sutileza, sem o uso de ataques, nem de voz, nem de respiração. Assim, a transição acontece de forma gradual e não de maneira marcada como na gravação de 1959.

## Dinâmica

A dinâmica é um elemento valorizado pela cantora desde o início de sua carreira, como pudemos verificar na análise anterior. E, grosso modo, a forma com que ela lida com esse recurso nesta gravação, é similar à anterior, pois, em *frases ascendentes a intensidade é,*

*geralmente, forte* (CD 1 – faixa 61), e nas *descendentes a intensidade é fraca* (CD 1 – faixa 61).

O grande diferencial da gravação de 2004 é que, tanto nos trechos ascendentes como nos descendentes a passagem de uma intensidade para outra não acontece de forma brusca, marcada, mas, a transição da dinâmica acontece de forma gradativa e sutil.

Acerca dessa questão, verifica-se que as variações de *intensidade* atuam na construção da linearidade das frases, com seus silêncios correspondentes. Ocorre o que poderíamos chamar de “parábola”, com início *piano*, meio *forte*, e fim *piano*, passando por essas intensidades de forma gradativa. Graficamente podemos representar esse aspecto, com o exemplo das linhas 1 e 2 (CD 1 – faixa 59), da seguinte forma:

*No Nordeste imenso, ® quando o sol calcina a terra, ® Não se vê uma folha verde ® na baixa ou na serra.*

Essa forma de conduzir a dinâmica da voz cantada revela que, nesta música, a intensidade está diretamente relacionada com a altura, ou seja, as variações de intensidade acompanham a “lógica” da linha melódica. Se a altura da melodia caminha para os agudos, a intensidade torna-se mais forte, gradativamente, e se a altura caminha para os graves, a intensidade tende a diminuir, também gradativamente.

É preciso também considerar a estrutura da dinâmica do arranjo de Marcos Farias, executado pela orquestra. Ao ouvirmos a música completa, podemos perceber que o arranjo apresenta, de maneira geral, a mesma concepção da dinâmica da voz de Marinês. Portanto, a voz interage de forma direta com a condução do arranjo, demonstrando, sensibilidade para lidar com esse tipo de formação instrumental.

### **Elementos do sotaque paraibano**

Entre a gravação do disco “Aquarela Nordestina” e o disco “Marinês canta a Paraíba”, somam-se 45 anos. Em todo esse tempo Marinês passou e morou em diversos lugares do país.

Em sua entrevista concedida à Rádio Tabajara (MARINÊS, 2007) a cantora revela que no início de sua carreira saía com seu marido, Abdias, percorrendo diversas cidades dos estados nordestinos. Pernambuco, Piauí, Ceará, entre outros, em busca de trabalho, tocando e cantando por onde passavam.

Posteriormente, Marinês, sob o “apadrinhamento” de Luiz Gonzaga chega ao Rio de Janeiro, onde se apresenta nos programas de rádio do Estado. A partir daí, com a popularidade

do seu trabalho não só no nordeste, mas também em outras regiões do Brasil, Marinês passa a fazer suas apresentações em diversas cidades.

De acordo com a vivência artística e pessoal da intérprete, podemos afirmar que ela conviveu muitos anos em contextos diferentes. Contudo, o contato com outras culturas deve ser levado em consideração na compreensão desta análise.

A seguir, traçarei um paralelo entre algumas características fonéticas do sotaque paraibano, identificados na gravação mais antiga e na mais recente.

- **Em palavras com /t/ a pronúncia é sem “chiado”.** Essa característica se apresenta de forma semelhante nas duas gravações. (CD 1 – faixa 66).

- **Em palavras com /d/ a pronúncia aparece com, e sem o “chiado”.** Sobre essa questão podemos verificar que a maioria das vezes que o fonema /d/ + /e/ ou /i/ aparece na música, não está presente o “chiado” (CD 1 – faixa 62), assim como em fonemas com o /t/, na mesma situação. No entanto, apenas na palavra verde a pronúncia do /d/ aparece com um leve “chiado” (CD 1 – faixa 63). Fica evidente que Marinês preza pela presença do sotaque paraibano em sua estética.

- **Palavras com /s/ em sílabas intermediárias, uso do “chiado”.** Essa característica também está presente nas duas gravações (CD 1 – faixa 65).

- **Em Palavras com /s/ nos finais de palavras não há “chiado”.** Essa característica também é mantida de uma gravação para outra (CD 1 – faixa 67).

Seguindo a mesma sistematização da primeira análise, buscamos verificar algumas características do sotaque paraibano que não puderam ser identificadas nesta música, pois a letra não contempla alguns dos fonemas específicos, tratados na análise. Para tal, serão utilizadas outras músicas do mesmo disco, a fim de verificar e exemplificar esses outros elementos.

- **Palavras com o fonema alterado, /e/ com som de /i/** - após a audição minuciosa de todas as músicas do disco “Marinês canta a Paraíba”, foi encontrada apenas uma palavra, na frase “não *esqueço* serenatas” ela pronuncia “isqueço” (CD 1 – faixa 52).

**Palavras com fonema alterado, /o/ com som de /u/** (CD 1 – fixa 54) - “peço *notícias* e você mande” = “peço *nutícias* e você mande”. Esse trecho foi retirado da música “Saudade de Campina Grande”, do mesmo disco de 2004. Essa característica está presente nos primeiros discos e nos últimos.

- **Palavras terminadas em /s/ ou /z/, com acréscimo da letra /i/** (CD 1 – faixa 53) - a fim de identificar essa característica na estética mais atual de Marinês, busquei em outro disco, já que no “Marinês canta a Paraíba” essa característica não pôde ter sido expressa. Então, no Medley

de xotes do disco “Marinês e sua gente – 50 anos de forró”, especificamente na música: “Por debaixo dos panos”, na frase: “o que a gente *faz*”, ela pronuncia “o que a gente *fãiz*”.

- **Som do /e/ aberto** – “eu perguntei a Deus do céu” (CD 1 – faixa 43) – essa característica permanece inalterada, em relação à primeira gravação.

- **Som do o/ aberto** (CD 1 – faixa 42) – Para identificar esse aspecto, analisamos a música “Meu sublime torrão” do mesmo disco de 2004, gravado com a orquestra. Nesta música aparecem duas palavras em que o /o/ se evidencia por se apresentar com o som aberto.

### **Articulação/Dicção**

No disco “Marinês canta a Paraíba”, a intérprete mantém a mesma preocupação com a pronúncia das palavras, articulando bem, cada frase cantada. Dessa maneira, a letra da canção não possui problema de inteligibilidade.

Devemos considerar ainda, que a qualidade desta gravação é extremamente superior àquela, analisada anteriormente, por isso, alguns elementos mais sutis tornam-se mais audíveis. Essa talvez seja uma das razões para Marinês descartar algumas de suas características marcantes do início de sua carreira em relação à articulação e dicção. Visto que alguns recursos e gestos vocais utilizados naquela época, não só por Marinês como também por tantos outros intérpretes, tinham além da função ornamental, “funções disfarçadas” que serviam para compensar a má qualidade das gravações. Além das condições da reprodução do rádio da década de 1950, que também eram precárias e ruidosas.

Na apreciação da gravação de “Aquarela Nordestina” gravada em 2004 é possível verificar que ainda é forte a presença das duas vertentes de influência musical na estética vocal de Marinês, a forma de cantar de Luiz Gonzaga, a estética do forró, e a eloquência e “exuberância características da “era do rádio”.

Ao se observar a pronúncia do /r/ nesta música, bem como em todas as outras canções do disco, identifica-se a grande diferença das duas gravações em relação à articulação e dicção. A pronúncia do /r/, neste disco em todos os momentos se apresenta como /r/ raspado (CD 1 – faixa 46). Em nenhum trecho foi verificado o /r/ vibrante, característico da “era do rádio”.

Marinês também manteve uma cuidadosa dicção das *consoantes fricativas desvozeadas*, palavras com /s/ ou /z/. Além disso, é perceptível que ela manteve em sua forma de articular a precisão da pronúncia das vogais /i/ e /u/ (CD 1 – faixa 68).



### Conclusão da análise

Ao confrontarmos as características vocais presentes no primeiro e no último trabalho musical da cantora Marinês, podemos verificar que diversos elementos permaneceram em sua estética, entretanto, outros foram modificados ou abandonados ao longo de sua trajetória.

A formação musical da intérprete aconteceu de maneira informal, a partir da própria prática musical, tendo suas influências musicais como referências estéticas na sua forma de cantar.

Podemos apontar diversos elementos que permaneceram presentes na voz voz de Marinês praticamente sem alteração: vibratos vigorosos, grande projeção vocal, forte impostação, gestos vocais declamatórios e a utilização de características do sotaque paraibano/nordestino como o som do T e do D sem “chiado”.

Já em relação às características que foram modificadas ou atenuadas ao longo de sua carreira, podemos destacar principalmente elementos ligados à qualidade vocal e à técnica, como a nasalidade, metalização ou estridência vocal. Acerca da extensão vocal, foi possível verificar também, que algumas notas foram reduzidas tanto na região aguda, como na região grave da voz, entretanto, essa redução não chegou a modificar sua classificação vocal como contralto.

Por fim, podemos apontar como característica que foram abandonadas pela cantora em sua estética, a pronúncia do /R/ vibrante, característico da Era do Rádio e a voz de garganta, pois, não verifica-se mais esses elementos em último disco gravado.

### Análise da estética vocal de Cátia de França



FIGURA 15 – Cátia de França<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Fonte:

<[http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=C%C3%A1tia+de+Fran%C3%A7a&ltr=c&id\\_perso=640](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=C%C3%A1tia+de+Fran%C3%A7a&ltr=c&id_perso=640)> Acesso em: 12 de agosto de 2009.

Em relação aos aspectos ligados à estética vocal de Cátia de França foram considerados os mesmos parâmetros de análise, todavia, destacando as eventuais singularidades estabelecidas a partir do trabalho da cantora. A seguir, apresento, então, a análise detalhada dos trabalhos selecionados para este estudo.

### **As influências e a formação musical de Cátia de França**

A interpretação de Cátia de França é marcada pela forma de cantar enérgica, vibrante e percussiva, em que o sotaque paraibano é evidenciado por inúmeros elementos presentes no canto. Como a entonação, acentuações, impositação, dicção, entre outros aspectos presentes em sua estética vocal.

Grosso modo, podemos afirmar, de acordo com as análises, que sua estética vocal se aproxima da forma de cantar dos cantadores de grupos de cultura popular (coco de roda, maracatu, ciranda, cantadores de viola, entre outros), caracterizados de maneira geral, pela emissão vocal forte, imponente, com timbre guturalizado e próximo da fala. Esses artistas geralmente fazem suas apresentações sem o uso de microfone, por isso, desenvolvem um canto com intensidade forte, potente e vigoroso, capaz de ser ouvido mesmo sem o aparato tecnológico.<sup>21</sup>

O que diferencia o canto característico dos grupos de cultura popular do canto da música popular urbana é, entre outros aspectos, o uso do microfone e de todo aparato tecnológico utilizado neste último: amplificadores, efeitos, etc. Essa condição favorece um canto que faz uso desses recursos para se atingir a projeção satisfatória do som vocal.

No canto dos grupos de cultura popular, em que, geralmente, não se utiliza esses recursos, os cantores ou cantadores desenvolvem uma forma de cantar que tem como características principais a potência vocal, acompanhada de um som metalizado e/ou guturalizado, além de privilegiarem os sons cantados em regiões mais agudas da voz. Mesmo os grupos que passaram a utilizar o microfone em suas apresentações, costumam manter essa característica estética.

Nesses grupos, a voz é o veículo para a emanção de sentimentos pessoais e coletivos do grupo ou da comunidade, podendo exercer diversas funções, sejam de entretenimento, de protesto, de cunho político, ritualístico, etc. A voz na música desse tipo de manifestação, exerce

---

<sup>21</sup> Estou considerando o tipo de manifestação musical da cultura popular que realiza suas apresentações em suas comunidades, em que o público é espectador e muitas vezes participa também da manifestação. Grupos como tribos de índio (caboclinhos), quadrilhas, cirandas, lapinha, e que geralmente não utilizam o aparato tecnológico ou por falta de recursos financeiros ou por intenção de manutenção da tradição.

inúmeros papéis sociais, por isso, os critérios por eles valorizados, são a emoção contida na voz, a expressividade, a clareza para que a mensagem possa ser realmente entendida e absorvida pelos ouvintes, além de sua ligação com outros elementos como a dança, com rituais religiosos, entre outros. Por isso, critérios como afinação, ornamentos como vibratos, portamentos, apojaturas, impostação encorpada, entre outros aspectos, ficam em segundo plano.

Mais adiante, na análise dos elementos estruturais da estética vocal de Cátia de França, poderemos constatar que mesmo na gravação mais recente, com todos os recursos de edição de áudio, capazes de corrigir detalhes sutis da gravação, ocorrem alguns deslizes na afinação, falhas na voz, e quase ausência de vibratos.

Em compensação podemos ouvir uma voz vibrante, enérgica, tomada pela emoção, e representativamente ritualista, algo que não pode ser editado, cortado e que dá a ideia de presença, exatamente pela soma desses elementos, que, nos cânones tradicionais do mercado fonográfico atual, poderiam ser considerados erros, falhas, mas, que para ela, não tem importância, pois os seus critérios de valoração musical são outros.

Esse aspecto também pôde ser verificado na voz de Marinês, como dito anteriormente na análise da estética vocal da mesma, quando me referi à *potência vocal* calcada na prática musical em contextos que não necessariamente dispusessem de equipamento de som.

Sobre essa questão, existem algumas considerações importantes que diferenciam esse aspecto na voz de Marinês e na voz de Cátia de França. No caso de Marinês, essa potência vocal está associada com a estética do forró, dos grupos de pé de serra, e principalmente de Luiz Gonzaga. Nessa estética a potência vocal está associada com certo “virtuosismo”, provavelmente, por influência do rádio e da estética dos cantores das primeiras décadas do século XX, pois, nesse período a música nordestina começava a ser difundida para todo Brasil através do rádio, que aos poucos, abriu espaço para artistas e grupos regionais.

Portanto, é provável que algumas características dos cantores que já vinham trabalhando no rádio tenham influenciado os artistas ligados ao gênero *forró*, que tiveram como representante maior, Luiz Gonzaga. Essa maneira peculiar de cantar tem como uma das características primordiais, uma emissão do som vocal com muita potência, com a presença muito forte do vibrato, de portamentos, e de uma impostação “pomposa”. Além disso, percebe-se um cuidado com a manutenção da afinação e com a precisão rítmica.

Já na voz de Cátia de França, essa *potência vocal* se apresenta com outras características e com outras prioridades. De acordo com a audição dos discos de Cátia de França, podemos perceber que a potência vocal está acompanhada de um som aberto, som de garganta, com uma “força” na forma de interpretar que é materializada com ataques, acentos e

com uma impoção que muitas vezes se aproxima de uma voz que “protesta”, que “grita”, que visa atingir o máximo de projeção vocal, como dito anteriormente.

Essas características, remissivas aos elementos da cultura popular são utilizadas de maneira proposital e consciente pela cantora, como princípio ideológico de luta, como ela própria coloca em seu discurso, numa espécie de “guerrilha cultural”<sup>22</sup>.

Nessa perspectiva, França (2007) afirma que a maneira de cantar das intérpretes paraibanas, citando como exemplo, as cantoras escolhidas neste trabalho (ela própria, Elba e Marinês) existe um ponto em comum, segundo Cátia, nenhuma delas imita ninguém, a pesar do reconhecimento das influências musicais, as três intérpretes possuem formas únicas de cantar sem que haja alusões de suas estéticas às de outras cantoras. Ela fala também, de uma “garra” presente na forma de cantar, que tem a ver com um sentimento de valorização da cultura paraibana, e que busca a quebra de alguns estigmas que foram amalgamados durante a história de nosso país.

As músicas escolhidas pelas cantoras e a forma de cantar das mesmas, segundo a intérprete, tem um propósito estético de demonstrar a valorização da cultura e visa também a quebra dos estereótipos criados acerca da Paraíba e do Nordeste.

“[...] É uma garra que a gente tem, e não é um canto que tá falando em dor, retirante, que é porque a Paraíba tá seca, que o estilo é “tudo se acabando” não! é um negócio de luta, entendeu, que não se dobra, então acho que é por isso. [...] é o lance d’agente fazer uma coisa, uma coisa de valor pra um país que ainda tá meio incrédulo, que não entende os valores dos seus artistas, então a gente já vai no grito! [...]” (FRANÇA, 2007).

Fica evidente, por essa colocação de Cátia de França, que o fato de ela ser uma intérprete e compositora, traz algumas singularidades para sua maneira de cantar e de pensar a música, em relação às outras intérpretes pesquisadas neste trabalho. Este fato influencia o resultado sonoro e sua própria maneira da cantora de lidar com o a música de maneira geral, tendo letra, música e interpretação, como elementos muito íntimos, quase indissociáveis.

Essa questão fica muito clara em suas colocações sobre sua forma de cantar, ela sempre associa o canto e a interpretação com as questões ideológicas e com o sentimento expresso nas músicas, é como se ela pensasse nesses elementos de forma unificada. Essa autonomia sobre a canção e a aceitação imediata do que é cantado, faz com que suas escolhas interpretativas estejam diretamente ligadas com a construção da canção, tanto no tocante às estruturas

---

<sup>22</sup> “Guerrilha Cultural” é um termo muito utilizado por Pedro Osmar e Paulo Ró, líderes do Movimento Cultural *Jaguaribe Carne*, em João Pessoa – PB, que tem como princípio a valorização, a democratização, a socialização, a popularização e a descentralização do conhecimento cultural.

musicais, como em relação à linha de pensamento expressos na letra que se materializam no ato de cantar.

Outra forte característica de Cátia é que ela faz questão de destacar em sua entrevista, é o *ritmo*, o *swing*, característica marcante de sua estética enquanto intérprete que também está relacionada com sua condição de compositora e instrumentista (violonista).

Desta forma, ela explora esses elementos em suas composições, tanto em relação às estruturas rítmicas da música de uma forma geral, como em relação à melodia que é cantada. Sobre isso a cantora afirma: “*eu acho que essa coisa minha, da garra, do ritmo, eu acho que já é do negro, porque o negro é muito swing, é muito swingueira, então vem disso aí, eu tenho impressão que seja isso* (FRANÇA, 2007)”.

Cátia atribui suas habilidades rítmicas à condição genética, por ser negra, considera que já nasceu com o “swing”. Em entrevista, ao abordar suas influências, ela diz que admira muito Vital Farias, pela sua forma de cantar, pelo “jeito como ele estraçalha as coisas (FRANÇA, 2007)”.

Essa colocação de Cátia de França, provavelmente, se refere à estética do canto de Vital, que poderíamos enquadrar dentro daquela estética dos cantadores de cultura popular, que descrevemos de forma sucinta, anteriormente. Vital, na condição de violeiro, poeta e “cantador dos sertões”, como ele se auto-denomina, possui bastante forte essa “força”, tanto nas composições como na maneira de cantar, forte, impositiva, por vezes provocativa, as quais Cátia de França se refere.

Vital também tem muito forte em seu perfil artístico, aquele sentimento ideológico de “guerrilha cultural”, demonstrando preocupação com a valorização da cultura popular nordestina. No site oficial de Vital Farias<sup>23</sup> a seguinte frase, que está na página principal, evidencia essa ligação com a cultura popular e sua preocupação com a valorização dessa cultura: “sou cantador das coisas que o povo inventa, das quais tento ser um porta-voz (FARIAS, 2009)”.

Assim, Vital Farias é artista que bebe diretamente na fonte da cultura popular, e traz em sua maneira peculiar de cantar elementos característicos dos cantadores e repentistas nordestinos.

Esses termos que estamos usando para descrever as características essenciais da voz de Cátia de França e que tem relação com suas influências musicais, embora subjetivos, dizem muito da estética vocal de Cátia. Visto que ela lida com a música de maneira muito íntima com

---

<sup>23</sup> Site de Vital Farias < <http://www.vitalfarias.hpg.ig.com.br/>> Acesso em 29 de agosto de 2009.

a sua própria existência, a forma de lidar com a música se confunde com a própria forma de lidar com a vida, sua condição de compositora, torna ainda mais íntima essa relação, pois a música é sua forma de dizer o que sente, enquanto ser humano, enquanto mulher, enquanto cidadã. Ela utiliza suas músicas como forma de protestar e principalmente de impor sua musicalidade nordestina e seus valores ideológicos de valorização da cultura paraibana. Neste sentido, ela possui muitos pontos em comum com Vital Farias.

Outros artistas que ela cita como influência em seu trabalho, são Gilberto Gil, Sivuca e Jackson do Pandeiro. Quando ela se refere a Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro ela destaca que se “*espelhou*” muito neles pelo *swing*. Já Sivuca, a cantora demonstra que sua admiração pelo sanfoneiro estava mais pela sua versatilidade enquanto compositor, pela sua capacidade de trabalhar com estilos diferentes, ela demonstra admiração também pelo seu virtuosismo tanto com a sanfona como com o violão.

Já rememorando as suas primeiras influências, as quais adquiriu no convívio familiar desde muito cedo, Cátia afirma que sua formação musical foi bastante estimulada musicalmente desde os quatro anos de idade, pois enquanto sua mãe a alfabetizava soletrava a formação das sílabas cantando. Mesmo eles não sendo músicos, se preocuparam em proporcionar experiências musicais para a filha, comprando instrumentos, como um pequeno piano, que tinha a função de brinquedo. Segundo a cantora, sua mãe estimulou sem forçá-la a nada, sobre isso ela diz: “ela não forçou, mas deu o presente (um pequeno piano para crianças) como se fosse um brinquedo pra mim (FRANÇA, 2007)”.

Ainda sobre a formação musical, Cátia diz que ouvia muita música em casa, seu pai ouvia muitos tangos com Nelson Gonçalves, e sua mãe ouvia muito Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, e gostava também de Carmem Costa, famosa cantora do rádio. Então essas foram suas primeiras referências musicais.

Aos 12 anos quando ganhou seu primeiro piano (agora, um piano profissional) e iniciou os estudos de piano clássico e de canto coral e teve como professores de música a professora Luzia Simões, Elizabeth (não se recorda do sobrenome da professora), Isabel Burity, Terezinha Avelar e também com o professor Gerardo Parente. Sobre esse momento de sua formação musical, a cantora já demonstra que havia certa imposição por parte de sua mãe, para que ela estudasse música. Ao se referir sobre esse momento em que ela começa seus estudos formais de música ela diz que “eu aprendi clássico, enquanto ela mandava em mim eu estudava clássico (FRANÇA, 2007)”.

Sobre o processo de formação musical de Cátia de França, fica expresso nas entrelinhas que, quando ela se refere aos seus primeiros contatos com a música, ela demonstra

que tem uma visão positiva ao se lembrar desses momentos, ao evidenciar que seus pais a estimulavam para a música de maneira experimental, como uma brincadeira.

Já quando ela fala do período que começou a estudar música formalmente, pela escola tradicional de música, ela transparece que só estudou por imposição de sua mãe, e que posteriormente, quando já estava independente, retomou os rumos da música popular. A partir daí, Cátia de França edificou, ao longo dos anos, uma personalidade artística única, e construída conscientemente pela intérprete sob a perspectiva de autenticidade. Pois, mesmo tendo contato com os mais diferentes tipos de música, do Brasil e do exterior, ela explica que nunca imitou ninguém, a pesar do contato que teve ao longo dos anos com diversos tipos de músicas, sobre isso ela afirma: “[...] eu não me lembro de imitar ninguém, e eu ouvia muita gente, depois eu passei a ouvir Jorge Ben, Beatles, Elvis Presley, eu não tinha preconceito contra nada [...]” (FRANÇA, 2007).

Sua personalidade e autenticidade musical/vocal se revelam, também, pela forte presença do sotaque nordestino/paraibano em sua maneira de cantar. O sotaque evidencia àquelas características remissivas à estética dos cantadores da cultura popular. Assim, a intérprete utiliza o sotaque de maneira destacada, de maneira muito próxima da voz falada, com as acentuações, com impostação aberta, pronúncia, entre outros elementos que serão abordados mais detalhadamente mais adiante.

Sobre essa questão, Cátia de França afirma que utiliza os elementos do sotaque paraibano conscientemente, e essa utilização apresenta níveis diferentes de intensidade, no sentido de demonstrar de maneira mais forte ou mais atenuada a presença do sotaque. Quando indagada se sua forma de cantar tem influência do sotaque nordestino/paraibano ela diz: “*Tem e eu faço questão! Em certos momentos que a temática exige isso, eu até exagero, pra que saibam disso, porque inclusive nós estamos na moda, entendeu, já veio Cordel e tantos outros, então, todo esse discurso é muito viável* (FRANÇA, 2007)”.

Percebe-se em sua fala que o uso do sotaque tem relação com uma ideologia de militância, desempenhando o papel de uma artista que defende ativamente a causa da valorização e afirmação da cultura nordestina pelos próprios artistas nordestinos, como forma de impor seus valores.

Ela dá o exemplo do grupo pernambucano *Cordel do Fogo Encantado*, que tem um trabalho focado na fusão de elementos da cultura popular, como a literatura de Cordel, e os ritmos nordestinos como maracatu, coco, com a música eletrônica e com o rock. O grupo faz sucesso no nordeste e cada vez mais, conquista o público de outras regiões, principalmente no sudeste, e o grande diferencial do grupo é que o sotaque nordestino é bastante acentuado.

A colocação de Cátia “*nós estamos na moda*”, tem, de certa forma, um ar provocativo, tanto com o intuito de instigar os “novos” artistas a enveredarem por caminhos semelhantes, pois, no momento está dando certo, e também meio irônico, como alguém que defende essa ideologia há muitos anos, mas, que é preciso “estar na moda” para ser realmente valorizado. Cordel do Fogo Encantado está ganhando cada vez mais espaço, principalmente com plateias jovens, e por vezes na mídia televisiva, na internet, em trilha de filmes. Assim, os elementos do sotaque acabam caindo no gosto, como algo “diferente”, mas, que é interessante e de valor cultural expressivo. Por isso, o uso do “nós” por Cátia de França, fala de nós nordestinos, que deveríamos incorporar essa atitude, e aproveitar que os caminhos que já foram abertos.

De acordo com as discussões acima, fica evidente que não podemos conceber a estética vocal de Cátia de França dissociada de uma reflexão acerca de sua forma particularizada de lidar com a música. Sua voz, veículo para suas ideias, sentimentos, sensações, protestos sociais, políticos e ideológicos, possui características que só podem ser compreendidas a partir da relação entre sua música, sua voz e seu contexto.

### **Configuração da estética vocal na interpretação da música “Kukukaia” (Cátia De França) – Gravação de 1979 (CD 2 – faixa 20)**



FIGURA 16 - Disco: 20 palavras ao redor do sol (1979) – Gravadora CBS<sup>24</sup>

#### **Aspectos gerais do disco “20 palavras ao redor do sol**

O disco “20 palavras ao redor do sol” foi o primeiro trabalho de Cátia de França, gravado em 1979 pela CBS no Rio de Janeiro, esse disco traz canções que a intérprete mantém em seu repertório até hoje como “Coito das Araras” (Cátia de França), “Djaniras” (Cátia de França/Ismael Semente/Xangai), “Kukukaia” (Cátia de França), entre outras. Todas as

<sup>24</sup> Fonte: <<http://www.toque-musicall.com/?p=387>> Acesso em 20 de agosto de 2009.



composições deste álbum são de sua autoria, sendo três delas, parcerias com outros compositores.

Os estilos musicais escolhidos pela cantora são bem diversificados, baião, rock, baladas, toadas, com uma mistura bem variada de timbres de instrumentos característicos da música popular e erudita, entre violas, violinos, violoncelos, congas, tímpanos, flautas, etc. criando uma ambiência sonora bastante rica, e bem característica de Cátia de França, marcada exatamente por essa miscelânea.

Outra forte marca de Cátia são os ritmos compostos, evidenciados pelas batidas do violão, tocado pela intérprete. Essas escolhas que partem do processo de criação, e da intimidade da cantora com o instrumento, refletem diretamente na forma de cantar, bastante ritmada.

Em relação à qualidade dessa gravação, realizada em 1979, percebemos que apesar do grande volume sonoro na maioria das músicas, a voz de Cátia mostra-se inteligível, apresenta-se de maneira equilibrada na música em relação aos instrumentos.

Outro aspecto que merece evidência em sua estética, são as escolhas por andamentos rápidos, associados à pronúncia de muitas palavras cantadas em um curto espaço de tempo. Entretanto a interpretação não é prejudicada, pois Cátia dispõe de grande habilidade rítmica.

Em relação a essa interpretação que coloca a letra da canção como prioridade maior, devemos lembrar que as músicas desse disco foram inspiradas em poemas de João Cabral de Melo Neto, portanto, a prioridade na estruturação dessas canções é a manutenção da ideia do poeta, Isso talvez justifique a forma da maioria das músicas.

A maneira de interpretar de Cátia de França está a serviço da poesia, da emoção e da expressividade, a pesar de afirmar ter estudado canto na adolescência, a intérprete não demonstra preocupação com as questões fundamentais da técnica vocal tradicional que foram incorporadas pelo canto popular brasileiro, de modo geral, como a preocupação com afinação, impostação, vibratos, entre outros elementos.

Isso nos remete ao trecho de sua entrevista, já citado, em que Cátia diz levantar a bandeira de luta cultura, pois o Brasil ainda não valoriza seus artistas, por isso, ela diz: “a gente já vai no grito (CÁTIA, 2007)”. Essa expressão, com sua conotação ideológica, se manifesta em sua voz não exatamente com o grito, mas com o vigor e com a “força” contidos em seu canto. Isso é realmente a sua prioridade.

Em algumas músicas do disco “20 palavras ao redor do sol” foi utilizado o efeito de duplicação da voz, que consiste na gravação da melodia principal, duas vezes em uníssono.

Essa característica foi empregada também, em discos de outros artistas contemporâneos de Cátia de França, pois essa era uma “tendência” das gravações das décadas de 1970/80.

Contudo, de acordo com uma visão geral do primeiro disco gravado por Cátia de França, fica evidente que a intérprete, desde o início de sua carreira, lida com a música não apenas como um produto cultural, mas, principalmente, como um veículo de comunicação social, político e ideológico. Neste disco, ela deixa isso bem claro, não só pelas letras de suas composições, mas por toda conjuntura de sua música. A seguir, a análise pontual dos elementos estruturais da estética vocal de Cátia de França, na música “Kukukaia”.

### **Características gerais da voz de Cátia de França na música Kukukaia**

Como dito anteriormente na análise da estética vocal de Marinês, o objetivo de identificar algumas características presentes na maneira de cantar de Cátia de França em uma música do seu primeiro disco, é o de confrontar esses gestos vocais com os mais recentes, a fim de, numa abordagem diacrônica, possamos identificar os elementos que se mantiveram presentes na estética vocal da intérprete, bem como, as características que foram descartadas ou modificadas ao longo do tempo pela cantora.

A música Kukukaia possui uma abordagem mística, que envolve questionamentos acerca da vida e da morte, além da ligação humana com o universo, com a terra, e com as energias e com as leis universais que regem a vida. Esses aspectos ligados com a espiritualidade e com o misticismo são temas que Cátia aborda em diversas de suas músicas. Entretanto, não faz parte desta pesquisa a análise profunda da estrutura da canção e de seus signos e significados, mas refletir sobre este ponto, nos faz entender alguns aspectos musicais que estão envolvidos a letra e na poesia de Cátia de França.

### ***Configuração da estética vocal de Cátia de França na interpretação da música Kukukaia (disco: 20 palavras ao redor do sol)***

#### **A Letra da música**

1. *São quatro jogadores*
2. *Nesta mesa*
3. *Frente a frente para jogar*
4. *São quatro cabras de peia*
5. *No desafio do jogo da bruxa*
6. *Em noite de lua cheia*
7. *São quatro jogadores*
8. *Nesta mesa*
9. *Dando as cartas*

10. *Do jogo surdo da vida*
11. *Kukukaya eu quero você aqui*
12. *Kukukaya olha esse cachorro aqui*
13. *Kukukaya eu quero você aqui*
14. *Kukukaya, preste atenção em mim*
15. *São quatro jogadores*
16. *Nesta mesa*
17. *Dando as cartas*
18. *frente à frente*
19. *Sem dar falsa folga a ninguém*
20. *São quatro cabras de peia*
21. *De riso dócil e rima fácil*
22. *Não vá se enganar, “heim”, meu bem*
23. *Que eu tenho dois olhos*
24. *E eu tenho dois pés*

25. *Dor dos meus olhos*
26. *Vai pros meus pés*
27. *E dos meus pés*
28. *Prá dentro da terra*
29. *Da terra para a morte*
30. *Kukukaya...*  
*O ovo é redondo*
31. *Ventre redondo é*
32. *Vem amor, vem com saúde*
33. *Aonde eu sou chama*
34. *Seja você brasa*
35. *Aonde eu sou chuva*
36. *Seja você água*

### **Timbre**

O timbre de Cátia de França nessa gravação apresenta características de uma voz madura, forte e vibrante. Essa maturidade se justifica pelo trabalho que a intérprete desempenhava antes da gravação do seu primeiro disco. É preciso considerar como aspecto importante em sua configuração estética, sua vivência anterior à essa primeira gravação.

O coloquialismo está presente na forma de pronunciar as palavras e na escolha da cantora em preservar ao máximo as características da maneira informal de falar do nordestino/paraibano. Com isso, o som da voz, evidencia essas características por meio das qualidades de seu timbre, que têm também, a função de destaca o teor emotivo da canção, podemos verificar forte nasalidade em sua voz (CD 2 – faixa 18), além um som aberto, metalizado (CD 2 – faixa 24). Por vezes, sua voz apresenta-se com um som gutural, pois em

alguns momentos a voz soa com um som “rasgado”, principalmente em finais de frases (CD 2 – faixa 22).

A cultura paraibana apresenta-se como a influência mais significativa em relação às características do timbre de Cátia, não apenas como consequência de sua vivência e da incorporação do sotaque na forma da forma de fala, mas também, por elementos incorporados propositalmente pela cantora. Que estão relacionados com o próprio som da voz, o que poderíamos chamar de sotaque do próprio som ou do timbre. Isso está relacionado com outros elementos, que trataremos a seguir.

Vale salientar que além da incorporação dos elementos da cultura, que acontece de maneira inconsciente, ou “natural”, no sentido da absorção da própria cultura, existe também a intenção de evidenciar os elementos do sotaque no canto, como a própria Cátia afirmou em sua entrevista.

### Classificação Vocal

A tonalidade da música “Kukukaia” é *Ré maior* (CD 2 – faixa 20) e a extensão de Cátia de França nessa música, compreende a nota *Sol natural* como ponto mais grave, e como ponto mais agudo o *Mi bemol*, no entanto, para atingir essa nota Cátia usou o *falsete*, (CD 2 – faixa 12).

Podemos verificar que quando ela atinge as notas mais agudas no registro médio de sua voz, seu canto soa “forçado” transparecendo que não são notas confortáveis para ela (CD 2 – faixa 22). Quando Cátia precisa cantar nota mais agudas, ela utiliza o registro falsete ou voz de cabeça como recurso. De acordo com a extensão apresentada nesta música, Cátia de França apresenta características de contralto, como podemos ver a seguir na figura 15:



FIGURA 17 – Extensão da voz de Cátia de França na gravação de 1979 da música “Kukukaia”

As frases onde estão localizados os pontos extremos da extensão são:

Linha 3 – ***Frente*** a frente para jogar - trecho mais grave da música - *Sol natural* (CD 2 – faixa 31)

Linha 14 - *Olha esse cachorro aqui* (a nota mais aguda ocorre no prolongamento da última vogal /i/). – trecho mais agudo da música – *Mi bemol* (CD 2 – faixa 15)

### **Registro**

Como o canto de Cátia de França está interligado com a estética dos grupos da cultura popular, seu registro habitual é o modal, ou de peito, como podemos verificar na música completa (CD 2 – faixa 18). Com o canto bem próximo da fala, suas músicas, geralmente configuram-se, melodicamente, no limiar do registro de sua voz falada.

Entretanto, Cátia, em algumas de suas composições, como a música analisada neste trabalho, “Kukukaia”, ela explora os extremos de sua extensão com grandes saltos melódicos, tanto em melodias com letra, como em melodias de improvisos ou vocalizes. Então, para alcançar essas notas ela utiliza o *registro falsete* (CD 2 – faixa 12), de maneira destacada com um som metalizado e sem apoio diafragmático, pois é som sem “sustentação”, porém vibrante e enérgico. Essa é uma das características marcantes da estética vocal de Cátia de França, o uso do falsete com essas qualidades, fazendo papel de um efeito vocal, que quebra a continuidade do registro médio ou de peito.

### **Ressonância**

Em relação às qualidades sonoras e à qualidade da emissão vocal de Cátia, percebe-se que a voz da intérprete tem um som vigoroso e enérgico e sua potência vocal, como dissemos anteriormente, se assemelha com a potência vocal dos cantadores e mestres dos grupos de cultura popular (cirandeiros, coquistas, etc), pois, é proveniente da voz de garganta.

Sobre esse assunto podemos verificar também, de acordo com as análises de Cátia de França, que ela obtém um bom resultado sonoro tanto nos agudos como nos graves, ou seja, o som é audível e “claro” em toda sua extensão (verificar esse aspecto na música completa – (CD 2 – faixa 20).

### **Efeitos tecnológicos na voz**

Na música Kukukaia não há a presença de efeitos na voz, apenas um sutil reverb. Entretanto como dissemos anteriormente, ela utiliza a duplicação da melodia principal em uníssono (CD 2 – faixa 1), de acordo com uma tendência das gravações daquela época. Mesmo o trabalho tendo sido gravado em um momento em que se explorava os diversos efeitos tecnológicos na música, não foi utilizado nenhum efeito que modificasse significativamente a voz da cantora. Essa escolha pode ser em virtude também de sua opção pela proximidade com a voz falada e com a os elementos da cultura popular.

Na audição dos outros discos de Cátia de França, pude verificar que ela não utiliza efeitos na voz muito evidentes, o que fica sutilmente perceptível é a presença do *reverb*.

### **Impostação**

A impostação de Cátia de França é aberta, com um som que não se projeta com precisão na cavidade oral, assim, o som de sua voz não causa uma sensação de um som “encorpado”, rico em harmônicos, mas, caracteriza-se por um anasalado e vibrante, “rasgado” (CD 2 – faixa 23).

Esse aspecto apresenta-se com diferentes intensidades, dependendo do estilo da música e da letra. Essa característica está ligada com a estética do canto de Vital Farias, como tratamos anteriormente ao mencionarmos o mesmo como forte influência no trabalho de Cátia.

### **Portamento**

O portamento presente na voz de Cátia de França não é utilizado primordialmente com a função ornamental que provoca a sensação de contorno melódico virtuosístico, como é o caso de Marinês, no caso de Cátia, o portamento desempenha uma função que é mais ligada à expressividade, com à sensação de movimento, de parábola, de “queda” ou ascensão, como podemos verificar no exemplo de áudio (CD 2 – faixa 15).

Esse gesto vocal, verificado em dois trechos da música “Kukukaia” ocorreu exatamente em partes agudas da música, onde a cantora usa o registro de sua voz em falsete. Essa indicação nos leva a concluir que a utilização do portamento associado com o falsete pode ter também, relação com a afinação, como forma de ajuste nas partes mais agudas da música, onde a manutenção da afinação é mais difícil.

Desta forma, essa “instabilidade” da afinação (CD 2 – faixa 21), e a opção pela não edição, pois nessa época (final da década de 1970) os estúdios já dispunham dos recursos de edição de áudio, assim, poderiam ser feitos “retoques” em trechos que não foram executados com precisão.

Entretanto, Cátia optou na gravação de “Kukukaia” não realizar esses “retoques”, assim como na gravação de todo o disco, essa característica reforça a própria concepção da intérprete com a expressão musical, que não vê a música apenas como um produto mercadológico, que necessariamente tem que se apresentar em seu estado perfeito, belo, ela coloca acima disso, o valor artístico e expressivo do produto musical, cujas imperfeições fazem parte desse valor, que tem falhas assim como o próprio ser humano.

No exemplo, (CD 2 – faixa 30) pode-se ouvir falhas na voz, o que confirma que a prioridade no processo de gravação de Cátia de França é a expressividade vocal, em detrimento de uma emissão perfeita e acabada.

Também está presente nesta música o portamento com apoiatura (CD 2 – faixa 17), o trecho correspondente está localizado no final da música, no vocalize que ela realiza com a vogal /i/ proveniente da palavra grifada: presta atenção em mim. Além desses tipos de portamento, está presente também, o portamento “soluçado”, que consiste no deslizamento rápido da voz por várias notas, num intervalo ascendente, finalizados por uma gesto que se assemelha à um soluço. Por esse motivo, denominei esse tipo específico de portamento como sendo “portamento soluçado”. Essa característica é pouco utilizada por Cátia de França, na música analisada foi verificada apenas no trecho final da música (CD 2 – faixa 16). Já na voz de Elba esse gesto vocal está presente de maneira mais acentuada, como veremos adiante.

É importante destacar que uma característica marcante da estética composicional e interpretativa de Cátia é o uso de vocalizes, tanto como uma forma de ornamento e improviso, como também com a função de instrumento solista. Na música aqui analisada, na introdução, a voz faz a segunda parte do solo inicial. Pude verificar essa característica não só na música Kukukaia, mas em outras como “O bonde”, “Quem vai, quem vem”, “Itabaiana” entre outras músicas deste mesmo disco “20 palavras ao redor do sol”. Esse aspecto pode ser verificado no exemplo musical (CD 2 – faixa 2). Neste exemplo apresento uma compilação trechos dessas músicas em que os vocalizes estão presentes.

Essa postura de utilizar vocalizes com frequência é comum de intérpretes que se apresentam solo, apenas com seu instrumento, no caso de Cátia, com o violão, apesar de, geralmente ela se apresentar com banda, ela também realiza alguns shows sozinha ao violão, e o uso do vocalizes desempenha a função de solo.

### **Entonação/Inflexão**

Como já dissemos ao falar do timbre, da impostação, da ressonância e do registro da voz de Cátia de França, reafirmamos que a entonação da intérprete também tem relação direta com a maneira de entoar a voz na fala coloquial paraibana/nordestina. Existe um elemento particular na estética de Cátia, são *gestos vocais declamatórios*.

Esses gestos são trechos, geralmente em finais de frases, caracterizados pela intensidade mais vigorosa e pela mudança da impostação, com o som mais aberto e com a última vogal prolongada, que nos remete à uma estética declamatória (CD 2 – faixa 25), que se assemelha à um discurso político, ou de protesto, com intensidade crescente, e destacada.

Esse destaque ou “acento” é comum na interpretação de Cátia de França, que pode ocorrer associado com o gesto declamatório, ou não (CD 2 – faixa 38). Como ela quase não usa o vibrato, esse artifício, utilizado sempre nos finais de frase, causa a sensação de impacto no término de uma frase, para que, posteriormente, possa se dar início a outra.

### **Vibrato**

O vibrato na interpretação de Cátia de França quase não é utilizado, pois, como dissemos, os finais de frases cantados por ela, geralmente estão acompanhados de acento na última sílaba cantada, que destaca os limites frasais, portanto, a utilização do vibrato de Cátia é quase ausente. Nesta música identificamos apenas um trecho com vibrato, nas linhas 35 e 36, nas frases: *onde eu sou chuva, seja você a água*. (CD 1 – faixa 3). Na audição de todo disco, não existe nenhuma música em que ela evidencie o vibrato, mas sim, o acento em seu lugar.

### **Respiração**

A respiração de Cátia está de acordo com organização rítmica das frases da música, os pontos de respiração simbolizados pelo sinal ®, antecedem exatamente o acento nos finais de frase (CD 2 – faixa 11).

Podemos perceber uma respiração curta e ritmada por estar de acordo com o andamento rápido da música. Assim, não é possível verificar no decorrer da canção como ela utiliza o apoio diafragmático, entretanto, no vocalize situado no final da música, por ser uma frase longa, ela demonstra pelo domínio da respiração, pois executa toda a frase com apenas uma respiração (CD 2 – faixa 17).

Há tanto uma preocupação com o ritmo que em algumas frases, como nas linhas 3 e 5, que ela, mesmo sem respirar, corta a frase com uma pequena pausa, para evidenciar a divisão rítmica da frase. A seguir, um trecho da música “Kukukaya”, com a representação gráfica da disposição dos momentos de respiração, que se repete mais ou menos da mesma maneira nas outras estrofes da música:

1. São quatro jogadores ®
2. Nesta mesa®
3. Frente a frente [*pausa*] para jogar®
4. São quatro cabras de peia®
5. No desafio [*pausa*] do jogo da bruxa®
6. Em noite de lua cheia®



## Dinâmica

A condução da dinâmica dada por Cátia de França na música aqui analisada acontece nas frases, de maneira linear, desta forma, a intensidade não é alterada de maneira significativa, ela mantém o vigor em sua voz em toda música. No entanto, ao ouvirmos a música completa percebemos que há uma diferença de intensidade, sutilmente evidenciada entre a primeira e a segunda parte da música (repetição). Essa não está presente apenas no som da voz, mas, no som de todos os instrumentos que executam a música. Podemos verificar essa dinâmica no gráfico a seguir:

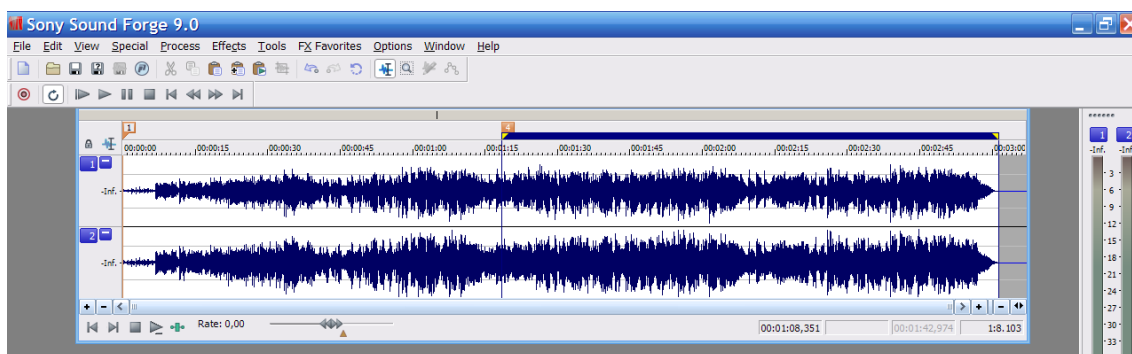


FIGURA 18 - gráfico do volume sonoro da música de acordo com a dinâmica crescente<sup>25</sup>.

## Elementos do sotaque paraibano

A grande diferença de Cátia em relação às outras cantoras pesquisadas neste trabalho, a sua condição de compositora, pois, como já dissemos anteriormente, essa condição, a faz capaz de levar para a própria estrutura musical o sotaque está presente não apenas em sua voz, mas também na concepção dos arranjos.

O sotaque no sentido amplo da palavra, que revela os elementos ligados com a forma de falar de um lugar, mas também o sotaque musical, com ritmos, melodias e sonoridades características. Como o foco deste trabalho está na voz, enfatizaremos os elementos do sotaque paraibano/nordestino que mais se destacam na voz de Cátia de França:

- **Em palavras com /t/ e /d/ a pronúncia é sem “chiado”.** De maneira geral verificamos que a opção de Cátia é pela pronúncia de palavras com /t/ e /d/ sem o chiado, respectivamente exemplificados nas faixas (CD 2 – faixa 5) e (CD 2 – faixa 34). Entretanto, em apenas uma palavra “**morte**” ela pronuncia o chiado no /t/, como podemos verificar no exemplo (CD 2 – faixa 35).

<sup>25</sup>A linha que está localizada mais ou menos no meio do gráfico indica o início da repetição da música.

- **Em palavras com /s/ em sílabas intermediárias, ausência “chiado”.** (CD 2 – faixa 30), Cátia optou nesta gravação, pela pronúncia do /s/ nos meios de palavras sem o “chiado” mesmo não sendo uma característica habitual do sotaque paraibano.”
- **Finais de palavras com /s/, “chiado” ausente.** (CD 2 – faixa 10).
- **Fonema alterado - /e/ com som de /i/** (CD 2 – faixa 29). A palavra “**desafio**” ela pronuncia “**disafio**”.
- **Fonema alterado, /o/ com som de /u/** (CD 2 – faixa 28)- para exemplificar esse aspecto, foi necessário utilizar outra música do mesmo disco “20 palavras ao redor do sol”, pois, na música “Kukukaia” não foi possível identificar essa característica. O trecho recortado que foi utilizado nesta análise, foi da música “Ensacado”, e a palavra que contém o fonema alterado é **moinhos**, na música está pronunciado **muínhos**.
- **Palavras terminadas em /s/ ou /z/, com acréscimo da letra /i/** (CD 2 – faixa 23) - Na música encontramos essa característica nas linhas 24, 26 e 37, com a palavra **pés**, que na música Cátia pronuncia **péis**.
- **Som do /e/ aberto** (CD 2 – faixa 8) – característica identificada nas músicas “Itabaiana” e “Porto de Cabedelo”, do mesmo disco; respectivamente, nas palavras “**perseguida**” e “**perfumes**”, a pronúncia na música cantada é “**Persiguida**”; “**pperfumes**” (as vogais em destaque são pronunciadas com o som do /e/ aberto).
- **Som do /o/ aberto** (CD 2 – faixa 7)– o exemplo desse aspecto foi retirado da música “Coito das araras”, também do disco “20 palavras ao redor o sol”. Nas palavras “**correndo**” e “**sorrindo**”, ela pronuncia “**correndo**”, “**sorindo**” (as vogais em destaque nas palavras são pronunciadas com o som do /o/ aberto).

### Articulação/Dicção

Um dos elementos que evidenciam a forte ligação de Cátia com seu contexto sociocultural é o coloquialismo, que também está presente na sua forma de articular as palavras, assim como na constituição tímbrica da voz (CD 2 – faixa 36). Sua dicção na Música *Kukukaia* é, por vezes, “despreocupada” com a linguagem formal, desta forma, sua postura interpretativa resulta em um canto próximo da comunicação oral “informal” enfatizando o sotaque nordadestino/paraibano, como dissemos anteriormente.

Ao pronunciar a palavra **quatro**, nas linhas 1 e 2, na segunda sílaba em destaque, a cantora não pronuncia o /r/ desta forma, a palavra é pronunciada desta forma: **quato**. Em outra

palavra, ainda na linha 2, ela também anula o /r/, a palavra é pronunciada então desta maneira: caba.

### **Ocultação da letra /r/:**

Linha 1 - “São quat**ro** jogadores”

Linha 2 - “São quat**ro** cab**ras** de peia”),

Essa “despreocupação” da intérprete com a dicção pode decorrer de dois fatores, pelo rápido andamento da música com muitas palavras para serem pronunciadas dentro de um curto espaço de tempo, assim, algumas palavras são emitidas com pouca inteligibilidade (CD 2 – faixa 14), e, também, por Cátia demonstrar que tem realmente o intuito de evidenciar sua estética que é próxima da fala e ao mesmo tempo declamado, recitativo e próximo da estética dos cantadores de grupos de cultura popular.

É preciso salientar que a dicção de Cátia possui características percussivas, sua articulação deixa claro, que ela trata sua voz não apenas como um instrumento melódico mas, também, como um instrumento percussivo, no sentido de explorar as possibilidades rítmicas de sua voz. No exemplo, podemos verificar que ela utiliza o *mordente* como recurso vocal (CD 2 – faixa 37), dividindo ritmicamente cada sílaba, mesmo que isso venha deslocar a acentuação da palavra.

Acerca da pronúncia da letra /r/, foi constatado que a intérprete usou apenas o /r/ raspado (CD 2 – faixa 13).

Em suma, na música Kukukaia Cátia de França apresentou algumas características que foram mais recorrentes, como a utilização do registro médio o mais próximo possível da voz falada, vibrato quase ausente e em certos momentos fez uso de falsetes.

Em alguns trechos a sua entonação nos remete a uma forma cantada e recitativa ao mesmo tempo, remissiva à estética dos repentistas nordestinos. Podemos verificar ainda, que ela fez uso de vocalizes, geralmente utilizando-os como solos e introduções.

Assim configura-se a estética vocal de Cátia de França na gravação de 1979, gestos vocais vigorosos associados a diversas características do sotaque paraibano/nordestino.

### Configuração da estética vocal na interpretação da música “Avatar” (Cátia de França) - gravação de 1996 (CD 2 – faixa 65)

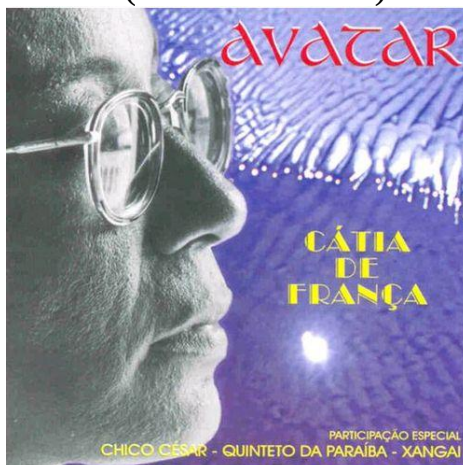


FIGURA 19 - Disco: Avatar (1996) – Gravadora Acácia<sup>26</sup>

#### Aspectos gerais do disco “Avatar”

O disco “Avatar” gravado no ano de 1996 marca a retomada de Cátia de França aos estúdios de gravação. Seu último trabalho havia sido o vinil “Feliz demais”, lançado no ano de 1985. Durante esse período de recesso entre uma gravação e outra, a intérprete continuou com a sua carreira, realizando shows no nordeste e em outras localidades, especialmente no Rio de Janeiro, onde reside até hoje.

O disco “Avatar” tem um perfil de “releitura” de algumas composições suas que foram destaque em álbuns anteriores, músicas como “Coito das araras”, “Dança das lanças” e “Kukukaia”, mescladas com outras canções inéditas.

No disco “20 palavras ao redor do sol” (analisado anteriormente) Cátia explorou ritmos e estilos variados como o baião, xote, toadas, bumba meu boi, entre outros. Em seu último trabalho, o disco “Avatar”, a intérprete também explorou ritmos diversos, incluído até um arranjo com sonoridade erudita, executado por um quinteto de cordas, a música em questão é “Ponta do Seixas”, que ganhou uma sonoridade leve e bem diferente das demais.

Outra semelhança deste último com o primeiro disco é que ela explora a sonoridade do violão de maneira expressiva e percussiva, fazendo o uso muitas vezes de ritmos compostos, característica marcante de sua “batida” ou forma particular de tocar violão. Considerando que sua condição de instrumentista influencia sua maneira de cantar, entendemos que um aspecto

<sup>26</sup> Fonte:

<[http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202002/07%20catia de franca/catia de fra.ca.htm](http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202002/07%20catia%20de%20franca/catia%20de%20franca.htm)>  
Acesso em 20 de agosto de 2009.

muito forte da estética vocal de Cátia de França é a forma “percussiva” de cantar, expressa já no processo de composição, na criação de suas músicas.

Neste disco a boa qualidade do áudio proporcionou, em relação à primeira gravação, uma melhor condição da apreciação, assim, a voz pôde ser ouvida com mais precisão. Porém, mesmo dispondo de recursos de gravação mais modernos e eficientes, fica evidente que Cátia preza pela expressividade em sua interpretação, e coloca isso como primordial em seu trabalho.

Como verificado nas análises, há a presença de algumas “falhas” na voz, ou mesmo, certa instabilidade na afinação, porém, não foram utilizados os recursos de edição de áudio como é comum no processo atual. Ela optou pela veracidade da interpretação, como forma de deixar evidente o seu compromisso com o canto espontâneo e sem “maquiagem”.

Em todos os seus trabalhos gravados fica claro que ela imprime em sua voz, um vigor e uma “força” que está diretamente ligada com a expressividade, tendo sua arte como veículo de “protesto” social, no sentido de valorização da cultura.

### ***Características gerais da voz de Cátia de França na música “Avatar”***

Na música “Avatar”, Cátia de França canta sem nenhum acompanhamento instrumental, à capela, com uma voz forte e imponente. A letra da canção trata de questões místicas que envolvem questionamentos acerca da humanidade, do surgimento da vida, do ser humano, envolvendo também fé e religião.

Esses temas são abordados com frequência pela compositora em suas obras, e sua interpretação nesta música, especificamente, cria uma atmosfera ritualística, pelos gestos vocais utilizados, que são bem característicos desse tipo de manifestação, como por exemplo, a voz guturalizada, quase se configurando como grito em alguns momentos para enfatizar o sentido da letra da canção. Mais adiante, esses elementos serão apresentados mais detalhadamente.

### ***Configuração da estética vocal de Cátia de França na interpretação da música “avatar” (disco: Avatar)***

#### **A letra da música:**

1. E veio as águas , foi num estrondo 'mundo e o mundo
2. Um lençol aquático, uma língua limpando, todos, tudo e mundo
3. Deus se fez peixe, quatro crianças ele salvou
4. Os quatro vedas, as quatro raças, tranças de seus cabelos Deus
5. E veio as águas, Deus tartaruga, na terra e na água
6. A vida manifesta a coroa, ® na testa de Deus,

7. *Rama hei, rama hei, Krishna, Jeová, Judá*
8. *Rama hei, rama hei, Krishna, orixalá*
9. *Rama hei, rama hei, Krishna, Jeová, Judá*
10. *Rama hei, rama hei, Krishna, orixalá*

### Timbre

O timbre de Cátia nesta música mantém as características da gravação do seu primeiro disco, voz forte, vigorosa, com som guturalizado. A mesma perspectiva de que ela utiliza sua voz como os cantadores dos grupos de cultura popular permanece na gravação de 1996, porém, é perceptível um maior amadurecimento vocal da intérprete, sutilmente percebido pela sonoridade mais intensa, se aproximando ainda mais das qualidades vocais dos cantadores de grupos de cultura popular, com voz forte e imponente.

Acerca da nasalidade, a voz de Cátia nesta última gravação não apresenta um som nasal acentuado como na primeira gravação. Na música “Avatar” Cátia domina melhor a técnica de projeção da voz pela via oral, utilizando o som nasal mais acentuado apenas nos fonemas propriamente nasais, como podemos verificar no exemplo (CD 2 – faixa 49).

Já a metalização permanece presente na voz de Cátia quase que da mesma maneira que na música Kukukaia, bastante evidenciada, como podemos verificar no exemplo em áudio (CD 2 – faixa 40). Ela canta como se não utilizasse o microfone, e como se essa “metalização” fosse capaz de potencializar seu canto, sem aparato tecnológico. Para conseguir esse efeito, de uma manifestação ao vivo, Cátia preserva essa qualidade vocal, mesmo na gravação em estúdio.

### Classificação vocal

A música cantada à capela demonstra a autonomia vocal de Cátia e sua segurança em relação à afinação. Podemos afirmar, de acordo com a condução da melodia que a música “Avatar” está na tonalidade *Fá menor*.

Sua extensão vai do Sol 3 natural (CD 2 – faixa 60) ao Mi bemol 2 (CD 2 – faixa 59), respectivamente, a nota mais aguda e a mais grave.



FIGURA 20 – extensão vocal de Cátia de França na música Avatar.

### **Registro**

Nesta música, a intérprete canta apenas em seu registro médio, não utiliza o falsete como verificamos na música analisada anteriormente. Neste disco, a cantora não utilizou o registro falsete ou o registro de cabeça, ou outro recurso qualquer, apenas o registro médio, próximo da fala (CD 2 – faixa 46).

### **Ressonância**

Nesta música percebe-se que as qualidades vocais características de Cátia em relação à ressonância e à projeção vocal foram mantidas no espaço de tempo entre a primeira gravação e a última, entretanto, é possível perceber que essas qualidades foram potencializadas, ou seja, a voz está mais colocada, e melhor projetada, assim, sua potência vocal não está apenas associada com a metalização e com o esforço fonatório, como na gravação de 1979, apresentando nesta, uma melhor desenvoltura de projeção vocal.

### **Efeitos tecnológicos na voz**

Na música “Avatar” o único efeito utilizado na voz é o reverb, criando apenas uma leve ambiência na gravação. Essa característica também foi verificada na música “Kukukaia”. De maneira geral Cátia de França não faz uso de muito muitos efeitos tecnológicos em seus discos.

### **Impostação**

Acerca da impostação de Cátia de França nesta música, podemos verificar que sua voz apresenta um som aberto, claro, e forte, a maneira com que ela imposta voz sua apresenta algumas diferenças em relação à gravação de “Kukukaia”. Na música “Avatar” a impostação configura-se com nuances de intensidade. No início da música ela canta uma impostação suavizada e próxima da fala (CD 2 – faixa 50).

Já em outro trecho, mais ou menos no meio da música ela modifica sua impostação de maneira crescente, encorpando mais a impostação, com certa “agressividade” na emissão de sua voz (CD 2 – faixa 51). E na parte final da música, essa impostação fica mais volumosa e “áspera” e guturalizada (CD 2 – faixa 52). Nesse tipo de impostação, a cantora coloca sua voz com uma impostação próxima do grito, chegando até a dar uma impressão de voz “rasgada” ou “raspada”, por tamanha “agressividade” na emissão (CD 2 – faixa 54).

### **Portamento**

O portamento na estética vocal de Cátia de França na música “Avatar” foi utilizado muito mais como elemento expressivo, que ornamental, pois, em alguns trechos podemos perceber que o portamento vem seguido de um acento no final da palavra, ou ainda com a mudança do timbre, da voz mais suave para uma voz mais agressiva, como podemos verificar no exemplo (CD 2 – faixa 47).

Assim, da mesma maneira que acontece em “Kukukaia”, na música “Avatar” a intérprete mantém sua postura em relação à forma de utilizar o portamento, com sua carga emotiva e evocativa, ela realiza portamentos “parábolas”, cujo o intervalo melódico do trecho que contém o portamento, ascende e descende, rapidamente.

### **Entonação/Inflexão**

Os contornos melódicos cantados por Cátia de França nesta música, mantém a ligação direta com o sotaque paraibano/nordestino, na forma da fala coloquial com suas acentuações próprias, geralmente, caracterizadas por um destaque no final das frases e com uma leve portamento ascendente (CD 2 – faixa 68).

Além disso, podemos verificar na maneira particular de entoar e inflectir as palavras, que Cátia permanece utilizando os gestos vocais declamatórios. Esse aspecto pode ser verificado pelas mudanças na impostação, pela forma vigorosa de cantar, pela intensidade forte e pelo prolongamento da última vogal da palavra cantada, com som aberto e metalizado (CD 2 – faixa 53).

A intérprete conduziu a melodia com entonações características de rituais religiosos, caracterizada pela forma vigorosa de cantar os trechos finais da música (CD 2 – faixa 65).

### **Vibrato**

Podemos perceber que o vibrato não é um elemento tão presente na estética de Cátia de França desde suas primeiras gravações. Sua interpretação que privilegia os gestos declamatórios, se utiliza de acentos, do *estacatto* e de golpes de respiração ao invés de utilizar o vibrato. No entanto, podemos ouvir sutilmente, em alguns finais de frases a utilização de um tênue vibrato, com ondas curtas e rápidas (CD 2 – faixa 39).

### **Respiração**

Na primeira parte da música, marcada em negrito, da linha 1 a linha 4, a respiração divide as frases com a pausa e com a respiração no meio e no fim da frase (CD 1 – faixa 44),



causando a sensação de continuidade, de *legatto*. Já nas linhas 4 e 6, em negrito e itálico, que é quando a voz começa a ganhar força, e fica mais “agressiva”, a intérprete divide a frase em três partes, e acentua cada uma delas nos finais (CD 2 – faixa 43).

Por fim, da Linha 7 à 10, os gestos vocais ficam mais vigorosos e intensos, a voz guturalizada com a utilização do *stacatto* (CD 2 – faixa 45). Ela separa quase todas as palavras com uma respiração rápida e marcada ritmicamente. Essa sensação é causada pelo movimento respiratório de apoio diafragmático, muito parecido com alguns exercícios respiratórios da técnica vocal que consistem em trabalhar a musculatura costo-diafragmática com “golpes” respiratórios em *stacatto*, que causam o movimento dessa região pelo esforço e pelo impacto respiratório. A seguir, a visualização dos pontos de respiração na letra da música:

1. **E veio as águas ® foi num estrondo'mundo e o mundo ®**
2. **Um lençol aquático ® uma língua limpando, todos, tudo e mundo ®**
3. **Deus se fez peixe ® quatro crianças ele salvou ®**
4. **Os quatro vedas, ® as quatro raças, tranças de seus cabelos Deus ®**
5. **E veio as águas, ® Deus tartaruga, ® na terra e na água ®**
6. **A vida manifesta ® a coroa, ® na testa de Deus, ®**
6. Rama rei, ® rama rei, ® Krishna, ® Jeová, Judá ®
8. Rama hei, ® rama hei, ® Krishna, ® orixalá ®
9. Rama rei, ® rama rei, ® Krishna, ® Jeová, Judá ®
10. Rama hei, ® rama hei, ® Krishna ® orixalá ®

### **Dinâmica**

A forma com que Cátia conduziu a dinâmica nesta música mostra-se mais trabalhada e mais perceptível que na música anteriormente analisada. Pois ela trabalha a dinâmica relacionada com a altura, ou seja, nos trechos agudos da música a intensidade é mais forte e “agressiva” (CD 2 – faixa 62), já nas partes graves da música a intensidade é moderada ou fraca (CD 2 – faixa 61).

### **Elementos do sotaque paraibano**

Como já foi verificado ao analisarmos os outros elementos estruturais da estética vocal de Cátia de França, fica claro que o sotaque é definidor de sua estética, influenciado direta ou indiretamente todos os elementos estruturantes da sua forma de cantar. Algumas características marcantes do sotaque paraibano/nordestino são evidenciadas em sua interpretação, a seguir a descrição desses aspectos presentes na estética de Cátia de França:

- **Em palavras com /t/ e /d/ a pronúncia é sem “chiado”** (CD 2 – faixa 63).
- **Palavras com /s/ em sílabas intermediárias e em finais de palavras “chiado” ausente** (CD 2 – faixa 64).

- **Palavras com o fonema alterado, /e/ com som de /i/** - (CD 2 – faixa 55) no exemplo, destacamos a palavra despenteada, que na música, foi pronunciada desta forma: “dispintiada”.
- **Palavras com fonema alterado, /o/ com som de /u/** (CD 2 – faixa 57) – nesta faixa os exemplos foram dados com as palavras: cozinhar, pronúncia na música: cuzinhar, e com a palavra Joana pronunciada Juana. Ambas são de músicas contidas no disco Avatar, respectivamente nas músicas: “Rogaciano” e “Joana pé de chita”.
- **Som do /e/ aberto** (CD 2 – faixa 42) na frase selecionada para o exemplo deste aspecto, duas palavras merecem destaque: na frase: “escraviza pra pelo menos olhar”, as palavras grifadas são pronunciadas da seguinte maneira: pélo, e ólhar.
- **Som do /o/ aberto** (CD 2 – faixa 41) – no trecho da música “Coito das araras” as músicas que são pronunciadas com o /o/ aberto são: sorrindo – correndo – rodagem. As sílabas em destaque são as que possuem essa característica.

### Articulação/Dicção

Nesta gravação Cátia explora mais sua capacidade articulatória, em relação à música “kukukaia”. A intérprete articula melhor cada palavra cantada, e a sua dicção mostra-se mais elaborada que na primeira gravação.

O coloquialismo permanece presente na sua forma de cantar, e por coincidência, uma das palavras em que identificamos esse aspecto foi cantada da mesma maneira nas duas músicas, “Kukukaia” e “Avatar”, no exemplo podemos perceber o mesmo aspecto verificado na música analisada anteriormente, na pronúncia da palavra quatro, que na música, há uma ocultação da letra /r/, sendo cantado da seguinte forma: quato. (CD 2 – faixa 36).

Outras palavras foram também identificadas com esse tipo de articulação “despreocupada” com a pronúncia, nas palavras peixe e salvou Cátia de França pronuncia: pêxe, salvô. (CD 2 – faixa 48).

Outra característica marcante de Cátia que está presente nas duas músicas é a forma de pronunciar algumas palavras utilizando um gesto vocal que nos remete a um arrasto da letra /r/, geralmente, esse aspecto serve como artifício para criar uma sonoridade forte, de grande expressividade e emoção, essa característica pode ser verificada na audição da música completa (CD 2 – faixa 65).

A forma de utilizar a voz como um instrumento percussivo permaneceu presente na estética vocal de Cátia de França em seu último disco, entretanto, a cantora explorou também outros elementos como *legatto*, dinâmica, mudança da impostação, e conseqüentemente, sua

articulação também foi explorada com diferentes nuances, como demonstrado anteriormente (ouvir também a faixa da música completa, (CD 2 – faixa 65).

Em relação à pronúncia de palavras com /r/, Cátia de França permaneceu utilizando apenas a pronúncia do /r/ raspado, como foi verificado nas análises (CD 2 – faixa 65).

### **Conclusão da análise**

Podemos afirmar que do primeiro disco para o último gravado até o presente momento, poucas alterações foram constatadas em relação ao timbre de Cátia de França. Acerca de sua formação musical, deu-se de maneira informal, assim como Marinês, que teve a estética vocal de outros cantores como referência, para o aprendizado durante a própria prática.

Algumas das características mais marcantes de sua voz são: nasalidade acentuada, metalização/estridência vocal e uso da guturalidade ou voz de garganta. É importante destacar, também o uso do coloquialismo em relação à pronúncia das palavras. Esse aspecto foi identificado nas duas músicas analisadas.

Sua voz foi classificada como contralto nos dois trabalhos, e quase não sofreu alteração em relação às notas que compreendem a sua extensão. Acerca do registro vocal utilizado, podemos afirmar que prevalece o registro médio ou de peito, com uso eventual da voz de garganta e o vibrato é quase ausente.

Outra característica que se destaca na interpretação de Cátia é a utilização dos elementos do sotaque paraibano/nordestino, apresentando em seu canto a mesma pronúncia utilizada em sua voz falada, como exemplo a pronúncia de palavras com /t/ e /d/ e a utilização exclusiva do /r/ raspado. Essa também é uma questão em comum à Marinês.

Contudo, é importante destacar o vigor e a intensidade dos gestos vocais declamatórios presentes na interpretação da Cátia de França, seu repertório, suas referências e sua personalidade mais ligada à cultura popular de tradição oral direciona sua estética vocal para esse vigor interpretativo, tão característico da cantora.

## Análise da estética vocal de Elba Ramalho



FIGURA 21 – Elba Ramalho<sup>27</sup>

A fim de revelar os aspectos centrais da estética vocal de Elba Ramalho, aplicamos os mesmos procedimentos analíticos empregados para a compreensão das estéticas vocais das demais cantoras investigadas neste trabalho.

### As influências Musicais e a formação musical de Elba Ramalho

A trajetória de Elba Ramalho retrata o perfil de uma cantora que está constantemente se redefinindo. A cada disco gravado ela traz inovações na sonoridade, bem como na forma de interpretar. Assim, de maneira bem particular, ela mescla novos recursos vocais e interpretativos a elementos identitários de sua personalidade artística. Personalidade essa, construída ao longo de sua carreira, a partir da sua diversificada vivência sociocultural, que têm fortes bases na cultura paraibana e nordestina.

Acerca de sua formação musical, Elba afirma em entrevista que nunca estudou canto, aprendeu com a própria prática, como a grande maioria dos intérpretes brasileiros de música popular. Em suas palavras Elba afirma: “aprendi a cantar cantando” (RAMALHO, 2007).

Por ser paraibana e por ter calcado seu estilo musical em ritmos nordestinos, principalmente o forró, Elba sempre fez questão de evidenciar seus laços culturais, seja gravando discos inteiros com composições nos estilos de forró, baião, xote, etc., ou, em seus discos com estilos mais variados, ela sempre fez questão de inserir algumas canções ou elementos que nos remetam ao universo nordestino.

Apesar de deixar bem claro a sua ligação com a cultura nordestina, a intérprete vivenciou em contextos diversos, o que lhe somou qualidades artísticas e, conseqüentemente vocais/interpretativas que se manifestam na sua forma de pronunciar as palavras, na sua

<sup>27</sup> Fonte:

<[http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Elba+Ramalho&ltr=e&id\\_perso=113](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Elba+Ramalho&ltr=e&id_perso=113)> Acesso em 25 de agosto de 2009.

entonação, na escolha dos gestos vocais, bem como em todos os elementos envolvidos na constituição de sua estética vocal.

Tratando mais especificamente sobre suas influências musicais, relacionadas com a maneira de cantar, Elba diz ter sido influenciada diretamente pelos tropicalistas, e teve como uma de suas principais referências Gal Costa.

Um dos aspectos que se destacam dentre as similaridades existentes entre as vozes de Elba Ramalho e Gal Costa, é a escolha por tonalidades que exploram a região aguda da voz. Além disso, ao analisarmos a qualidade vocal das duas cantoras, verificamos outras características comuns às duas intérpretes pela impostação aberta e metalizada, principalmente no início de suas carreiras.

Outra referência que, segundo Elba Ramalho, foi de extrema importância em seu trabalho, foi Maria Bethânia. Ao correlacionarmos as características marcantes das duas cantoras, podemos verificar os fortes laços com o universo cênico, neste sentido, tanto Bethânia quanto Elba, misturam música e teatro em suas performances. Essa condição de cantora/atriz, agrega qualidades interpretativas e vocais diferenciadas a essas cantoras.

No início de sua carreira musical, Elba Ramalho atuou também em espetáculos teatrais e atuou em filmes, por isso, essa característica está presente na estética vocal de Elba desde o seu primeiro disco. Na análise foi possível identificar alguns desses gestos vocais mais ligados à interpretação cênica, os quais serão abordados mais adiante.

Sobre suas influências, Elba citou também Marinês, mas se referiu a ela como uma influência posterior ao seu processo inicial de “formação” como cantora.

Por fim, Elba citou enfaticamente a influência de uma cantora americana, Billy Holiday, afirmando que a ouviu muito e ainda a ouve, e que imprime muito do seu sentimento quando canta. Vale salientar que a marca registrada de Billy Holiday é a expressividade à flor da pele, e mesmo com uma voz considerada “pequena”, sem muita potência vocal, ela explorava as qualidades de sua voz com gestos, entonações e contornos melódicos próximos da fala. Explorava também, diversos tipos de contrastes na voz, além de fazer uso de vigorosos vibratos.

Esse perfil contrastante é também uma marca de Elba Ramalho. Mudanças entre o registro de peito e registro de cabeça, voz suavizada e voz forte ou guturalizada, alternâncias marcantes de dinâmica. Além disso, um dos fortes traços da estética vocal de Elba é o vibrato vigoroso, presente quase todas as frases cantadas, mais forte nos meios e finais das frases.

Neste sentido podemos perceber o papel importante dessas cantoras na constituição da estética vocal de Elba, e, pelo que ficou evidente em sua entrevista, essas influências foram determinadas “conscientemente”, como uma busca de ideais estéticos que somados às suas

características pessoais enquanto cantora nordestina/paraibana, resultaram em algo, interligado com outras características mais amplas, causando sempre um efeito de música local/globalizada.

Desde o início de sua carreira Elba se coloca na música com esse objetivo dialético, de ser local e nacional, de manter a tradição, mas, ao mesmo tempo apresentar traços de modernidade, suas influências revelam essa questão. Porém, outros aspectos também são influenciados por essa questão dialética, numa audição atenta dos trabalhos da cantora percebe-se que há constantes inovações na sua definição estético-vocal, no que diz respeito ao repertório, aos arranjos, aos músicos escolhidos e, sobretudo, à forma de cantar, de interpretar.

Todos esses parâmetros presentes na estética vocal de Elba retratam o perfil de uma artista que, ao mesmo tempo em que preza pela manutenção de sua identidade, também estabelece uma relação de diálogo com elementos estéticos que estão relacionados com o mercado fonográfico, midiático, e com o universo da música atual de cada momento.

Ao verificarmos diacronicamente a discografia de Elba Ramalho, fica evidente a regularidade da sua produção fonográfica, já que a cantora desde o início de sua carreira, praticamente grava um disco a cada ano. Nesses trabalhos demonstra uma das suas características mais marcantes, que é a versatilidade interpretativa, pois, além de cantar os ritmos nordestinos como *xote*, *forró*, *baião*, *ciranda*, entre outros que são priorizados pela cantora em quase todos os seus discos, Elba traz em seus álbuns expressões musicais de contextos mais abrangentes como *soul*, *rap*, *MPB*, música eletrônica, etc.

Outra característica importante do trabalho de Elba é que ao longo de sua carreira ela têm definido novos referenciais estéticos, em que podemos verificar certo equilíbrio entre a sua maneira particular de cantar e os elementos exigidos por cada expressão musical que interpreta.

**Configuração da estética vocal de Elba Ramalho na Música “Não sonho mais” (Chico Buarque de Holanda) - gravação de 1979 (CD 2 – faixa 63)**



FIGURA 22 - Disco: Ave de Prata - Gravadora CBS<sup>28</sup>

**Aspectos gerais do disco “Ave de Prata” (1979)**

Neste disco intitulado “Ave de Prata”, Elba Ramalho escolheu músicas de compositores nordestinos como Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Pedro Osmar, Cátia de França e outros não-nordestinos como Chico Buarque, que é o autor da música homônima ao disco. Algumas músicas como “Canta coração” (Geraldo Azevedo/Carlos Fernando), “Não sonho mais” (Chico Buarque de Hollanda) e “Bodocongó” (Humberto Teixeira/Chico Nunes) ganham destaque na voz de Elba Ramalho, tornando-se assim grandes sucessos da época em nível nacional.

Os estilos contemplados por Elba no repertório desse LP, gravado em 1979, foram bastante diversificados dentro do gênero amplo da MPB com o viés da música regional nordestina, privilegiando ritmos e sonoridades características.

O álbum contou com a participação de grandes nomes da música nordestina/brasileira como Sivuca, Dominginhos, Jackson do Pandeiro, entre outros, e contou com arranjos que exploraram uma sonoridade que para o final da década de 1970 era bastante atual, com solos de guitarra, teclado, bateria, percussão, inspirados no rock que estava, em contraponto com a

<sup>28</sup> Fonte: <<http://www.forroemvinil.com/elba-ramalho-ave-de-prata/>> Acesso em: 25 de agosto de 2009.

os ritmos nordestinos, baião, toada, etc. com seus instrumentos típicos, sanfona, viola, zabumba, e ainda com a presença em algumas músicas como “Veio d’água” (Luiz Ramalho), de violinos, instrumentos característicos da música erudita.

Acerca da qualidade da gravação deste disco, podemos perceber que nessa época, já era possível obter um som sem muitos ruídos, com considerável qualidade de áudio, a voz aparece inteligível em todas as faixas, e de certa maneira, bem mais destacada que a parte instrumental, portanto, é possível detectar detalhes vocais mais sutis. Entretanto, de uma forma geral, percebe-se que a equalização da voz privilegiava os médios e agudos, o que contribui ainda mais para a configuração da voz metalizada de Elba Ramalho. Mas, pelo que parece, de acordo com outras gravações da época, essa era uma tendência de gravação desta década, assim como os efeitos de voz utilizados, *reverb* evidenciado, chegando a causar o efeito de “sibilância” nos fonemas com /s/ ou /z/ ou /c/, além disso, também foi utilizado em algumas músicas deste disco duplicação da voz em uníssono.

Todos esses elementos serão demonstrados de maneira detalhada a seguir na análise da música “Não sonho mais”, interpretada por Elba Ramalho.

### **Características gerais da voz de Elba Ramalho**

Da mesma forma com que foram realizadas as análises da estética vocal de Marinês e Cátia de França, também foi realizado um estudo diacrônico com dois discos de Elba Ramalho, o seu primeiro trabalho gravado “Ave de Prata” em 1979, e o último gravado durante o processo elaboração desta pesquisa “Qual o assunto que mais lhe interessa” 2007.

### **A Letra da música**

1. *Hoje eu sonhei contigo, tanta desdita, amor nem te digo*
2. *Tanto castigo que eu tava aflita de te contar*
3. *Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha*
4. *E baba na fronha, e se urina toda e quer sufocar*
5. *Meu amor vi chegando um trem de candango*
6. *Formando um bando mas que era um bando de orangotango pra te pegar*
7. *Vinha nego humilhado, vinha morto-vivo, vinha flagelado*
8. *De tudo que é lado vinha um bom motivo pra te esfolar*
9. *Quanto mais tu corria mais tu ficava, mais atolava*
10. *Mais te borrava, amor, tu fedia, empestava o ar*
11. *Tu que foi tão valente chorou pra gente, pediu piedade*
12. *E, olha que maldade, me deu vontade de gargalhar*
13. *Ao pé da ribanceira acabou-se a liça e escarrei-te inteira*
14. *A tua carniça e tinha justiça nesse escarrar*
15. *Te rasgamo a carcaça, descêmo a ripa, virâmo as tripa*
16. *Comemos ova, e aquele povo pôs-se a cantar*



17. *Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha*
18. *E baba na fronha e se urina toda e já não tem paz*
19. *Pois eu sonhei contigo e caí da cama*
20. *Ai, amor, não briga, ai, não me castiga*
21. *Ai, diz que me ama e eu não sonho mais*

A interpretação de Elba Ramalho nesta música exigiu da cantora uma atitude que dialogasse com o sentido direto da letra e com o sentido implícito colocado pelo compositor. Numa breve análise semântica da letra da canção, percebemos que de Chico Buarque imbuíu sua composição de mensagens subliminares, como uma forma velada de descrever o momento histórico da ditadura militar vivida no Brasil no período de 1964 a 1985, descrevendo processos de tortura, a repressão e a angústia vivida pela sociedade brasileira naquele período.

A Canção faz uma descrição elaborada do momento em que o governo militar usou como publicidade do Regime Militar as Frases: “Brasil, ame-o ou deixe-o!” ou ainda “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”. Esses “chavões” serviram como pretexto para impor regras que visam vetar expressões política, artística ou ideológica que não se adequassem às perspectivas do governo militar. Dessa forma, através da censura, da tortura, das perseguições e do exílio eram caladas as vozes e repugnadas as ações de artistas, intelectuais, e da população em geral.

O que está dito explicitamente é que o eu lírico, o personagem da música, descreve um sonho, um pesadelo, contando todo o processo de angústia vivido nesse sonho. Para a compreensão do que é dito subliminarmente é preciso que se tenha o entendimento de todo processo histórico, para que o ouvinte possa através da música fazer associações com os valores e significados expressos pelo compositor que retratam todo o contexto da ditadura militar, com as torturas sofridas por quem fosse de encontro com o princípio ideológico do governo militar da época.

Para elaborar sua interpretação foi necessário que Elba retratasse com gestos e expressões vocais ao mesmo tempo, o sentimento dúbio colocado na letra, tornando a recepção dos sentidos implícito e explícito, possível e adequado.

## **Timbre**

Ao ouvirmos a voz de Elba Ramalho no primeiro disco de sua carreira, percebe-se algumas características que foram marcantes nesse período em relação ao seu timbre. Podemos perceber nitidamente uma voz jovem, em virtude principalmente, da falta de experiência, pois

mesmo com uma idade que alguns professores de canto consideram que a mulher já tenha atingido o amadurecimento vocal, Elba Ramalho teve sua formação musical/vocal calcada na prática, e foi aprendendo com a própria experiência nos palcos. Na época dessa gravação Elba tinha 28 anos, e priorizava tonalidades que exploravam seu registro agudo. Sobre essa questão, a intérprete afirma:

“[...] Eu não estudei, nunca fiz aula de canto, porque quem estuda já chega com a voz preparada, conhecendo todas as suas possibilidades e registros. Eu não! eu cantei, cantei, cantei... descobri, descobri, descobri... hoje eu tenho alto domínio, técnico inclusive, que impressiona qualquer professor de canto pelo domínio que eu tenho de voz” (RAMALHO, 2007).

Em sua fala, Elba considera que seu amadurecimento vocal veio mesmo ao longo do tempo com a prática, e afirma que ela mesma construiu sua técnica vocal, podendo hoje desfrutar de um domínio vocal que foi elaborado durante todos os anos de sua carreira.

Em decorrência de sua formação musical empírica, e pela influência direta do sotaque nordestino, é perceptível ao ouvir a música aqui analisada, bem como, na audição de outras, desse disco e de outros desse início de carreira da intérprete, que pela utilização de uma impostação muito aberta, a voz de Elba, nesta música apresenta um timbre claro, vibrante e metalizado (CD 3 – faixa 45).

Outra característica marcante do timbre de Elba e que também está relacionado com o timbre é a nasalidade. Esse aspecto aparece de maneira marcante neste primeiro disco de Elba e pode ser identificado claramente nas linhas 17, 18, nas frases: “Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha”; “[...] e já não tem paz” (CD 3 – faixa 44).

Principalmente neste primeiro disco, percebemos o som nasal bem mais enfatizado que nos outros trabalhos. Isto confirma o que a própria cantora relata em entrevista quando indagada se ela acha que o seu jeito de cantar sofreu influências do sotaque paraibano/nordestino, acerca dessa questão ela diz: “Com certeza, o sotaque tá presente em tudo, hoje bem mais acentuado, bem menos anasalado, muito mais tirada do peito mesmo, tirada do céu da boca [...]”<sup>29</sup> (RAMALHO, 2007).

A resposta de Elba nos leva à conclusão de que, hoje, ela utiliza a sua voz com o sotaque, sendo que de uma maneira “filtrada”, deixando a força e o vigor do sotaque nordestino bem mais acentuado, porém atenuando a nasalidade, que antes era muito projetada nas vias

---

<sup>29</sup> Essa citação também será utilizada ao tratarmos da ressonância da voz da cantora na segunda música analisada neste trabalho “Ave Anjos Angeli”.

nasais e passa a ser projetada “na boca”. Sobre a voz “tirada do peito”, provavelmente a cantora se refere ao registro médio ou de peito.

Outro aspecto também presente no timbre de Elba Ramalho é a guturalidade, elemento bastante utilizado pela intérprete, tanto como característica do seu timbre em alguns trechos em que ela encorpa a voz exageradamente, bem como, na forma de efeito de interpretação. Falando especificamente em relação à música “Não Sonho mais”, podemos observar que, em alguns trechos ela evidencia esse aspecto, intensificando a forma de colocar a voz, exagerando por vezes na pressão glótica com sons abertos, estridentes e/ou “raspados”. Exemplo: (CD 3 – faixa 35).

### Classificação vocal

A tonalidade da música “Não sonho mais” é *Mi maior* (CD 3 – faixa 62). Nesta música a intérprete não utilizou o registro falsete. Foi identificado apenas o registro médio ou de peito, com a emissão do canto próximo da fala.

Acerca da tessitura de Elba, é nítido que a cantora atingia, nessa época, notas muito agudas, sem demonstrar esforço vocal, por isso, classificamos sua voz nessa música como soprano, haja vista que em seus primeiros discos a cantora explorava bastante a região aguda de sua voz.



Figura 23 – Extensão vocal de Elba Ramalho na música “Hoje eu não sonho mais”.

### Registro

Como dito anteriormente, nesta gravação, Elba explora bastante a região aguda de sua voz, dentro do registro médio, porém, ela também faz uso de outros tipos de registros como o falsete (CD 3 – faixa 32). Outro tipo de registro utilizado pela cantora é o registro fry, que é caracterizado na interpretação da cantora como uma espécie de “gemido” ou “voz manhosa” como podemos verificar no exemplo de áudio (CD 3 - faixa 46).

Neste disco é uma característica marcante também da interpretação de Elba a alternância de registro dentro da mesma música, explorando diversas possibilidades vocais de acordo com a intencionalidade da canção. Essa alternância de registro causa uma sensação de

movimento na música, de dinâmica, entre a voz suave e a voz forte, mesclando intensidade com registro (CD 3 – faixa 32).

### **Ressonância**

A voz de Elba apresenta um som aberto, vibrante e metalizado, como já foi dito em relação ao seu timbre anteriormente. A projeção de sua voz nesse primeiro disco parte da “voz de garganta” e se projeta nas vias nasais, como citado anteriormente (CD 3 – faixa 44), dessa forma, a voz em alguns trechos mostra-se muito nasalada, com visto ainda no tópico sobre o timbre.

Sendo sua voz, aguda e metalizada (CD 3 – faixa 45), percebemos que o som fica mais claro e aberto nas notas mais agudas, por ser a região da tessitura da cantora, nesta época. Já em notas graves o som fica mais encorpado, menos metalizado, porém, mesmo assim o som de sua voz forte e vigorosa, não perde sua potência em virtude de estar cantando na região mais grave.

No entanto, vale salientar que não podemos averiguar esse fato mais precisamente neste disco, porque a cantora optou por tonalidades muito agudas, assim, mesmo as notas graves da melodia estão dentro de um limiar agudo, em comparação com as outras cantoras que não privilegiaram tonalidades que equilibram melhor os limites entre os graves e agudos, sendo assim, para verificar a questão da projeção da voz de Elba Ramalho, é preciso considerar este fato (Ouvir a música completa – CD 3 – faixa 63).

### **Efeitos tecnológicos na voz**

Acerca das interferências tecnológicas na estética vocal de Elba Ramalho, especificamente na música “Não sonho mais”, algumas características ficam mais evidentes, como o uso do *reverb*, de certa maneira, um pouco excessiva de acordo com os cânones atuais, mas, para os padrões de gravação da época estava adequado.

Outro elemento perceptível na audição desta música é também o efeito de duplicação da voz (também verificado na análise de Cátia de França), ou seja, a gravação da melodia principal duas vezes em uníssono (CD 3 – faixa 62), que causa uma sensação de efeito tecnológico e ao mesmo tempo, pelo volume sonoro maior, essa duplicação potencializa a voz da intérprete, deixando-a mais forte.

Ao se ouvir a música completa podemos perceber uma característica também dos padrões de gravação da época, que é a equalização que não privilegiava as frequências graves do som, da música em geral, e especificamente da voz, demonstra um “exagero” na

configuração da equalização do áudio nos médios e agudos, chegando a causar o que chamamos de “sibilância”, em outras palavras, seria a sobra de “chiado” na pronúncia de fonemas fricativos com /s/, /c/ ou /z/ (CD 3 – faixa 41).

### **Impostação**

A forma que Elba imposta sua voz nesta música está bem próxima da maneira coloquial da fala paraibana/nordestina, com o som aberto, vibrante, metalizado e nasalado (CD 3 – faixas 35). A inexperiência profissional na área do canto, como a própria cantora afirma em entrevista, resultou em um som vocal próximo do sotaque nordestino, com uma impostação aberta, sem utilização eficiente dos ressoadores.

Como vimos, a intérprete não possuía grande projeção vocal, portanto, fica claro que estava em primeiro plano em sua interpretação neste disco “Ave de Prata”, a expressividade e a emoção, atingindo assim o ouvinte com toda a carga emotiva expressas na canção, evidenciados por gestos vocais expressivos particulares da cantora, os quais, serão apresentados mais adiante.

Outro elemento marcante na voz de Elba Ramalho é o uso da voz soprosa, com muito ar em sua emissão. Esse tipo de impostação se caracteriza como um sussurro (CD 3 – faixa 33), que demonstra também o perfil da cantora, que explora em sua interpretação a sensualidade feminina, expressão por toda conjuntura de sua performance, e esse aspecto vocal, evidencia essa característica.

### **Portamento**

Elba Ramalho possui uma forma peculiar em relação ao uso de portamentos, e que se configura com uma das características mais marcantes de sua estética vocal, o portamento “soluçado” (CD 3 – faixa 40), outras cantoras como Cátia de França também o utilizam, entretanto na voz de Elba esse elemento aparece com mais constância. Ela também utiliza um tipo de portamento mais sutil em alguns finais de frases, geralmente quando a intérprete associa um som agudo com pouca intensidade, com a intenção de suavizar a voz nesses trechos (CD 3 – faixa 39).

### **Entonação/Inflexão**

Retomando a questão da entonação relacionada com gestos vocais, a forma de interpretar de Elba possui elementos que fortalecem o sentido da palavra cantada, e em específico, nesta música, esses gestos expressivos servem de apoio para causar o efeito dúvida

da letra, entre o que é dito explícita e implicitamente. As duas ideias, a do sonho ou pesadelo são enfatizadas pela forma com que Elba utiliza os recursos de entonação e de inflexão de sua voz.

Uma das características marcantes no início da carreira de Elba é o uso do gesto vocal para expressar as nuances da música. Assim, os diferentes estados emocionais enfatizados pelo compositor na concepção geral da canção (música e letra) são materializados pela intérprete com os gestos vocais que a permitem apresentar o que holisticamente a música quer dizer.

Está ligado com a entonação, o timbre e os diferentes parâmetros vocais, pois o som evidencia o sentido da palavra, para além do seu significado sintático evidenciando o sentido do dito e do não dito, das entrelinhas. Assim extrapola os limites da palavra e do texto para chegar à interpretação de estados emocionais mais abrangentes.

Em alguns trechos, como na linha 12, Elba emite um canto com riso, para fortalecer a ideia da letra que diz: *“E, olha que maldade, me deu vontade de gargalhar”*. Nesse trecho a voz da intérprete emite o som de sua voz com um riso que lembra um “deboche” ou uma ironia, talvez com o intuito de representar por meio da entonação, a atitude dos torturadores (CD 3 – faixa 60).

Outros trechos da música em que o uso desse recurso fica bastante evidente (CD 3 – faixa 38) em que há uma expressão vocal de agressividade ou de raiva no canto, caracterizado pelo som aberto e metalizado, quase gritado, como uma forma de protesto, na frase: “Mais te borrava, amor, tu fedia, empestava o ar” (linha 10).

Considerando a análise do sentido dessa canção, realizada acima, fica nítido que o papel do intérprete é fundamental para que os dois sentidos expressos na letra sejam transmitidos e compreendidos simultaneamente, num jogo de adequações do entendimento do que está dito e o que está implicitamente colocado. A interpretação de Elba Ramalho é imprescindível para causar efeitos que flutuam entre os dois sentidos. Se ela cantasse apenas com a intenção de relatar um sonho, os gestos vocais seriam completamente diferentes.

Obviamente, para que haja o entendimento da música como crítica à Ditadura Militar é preciso que haja esse conhecimento prévio de tudo que ocorreu naquela época, e, além disso, é preciso que o intérprete seja capaz de mensurar os limites entre o que a letra diz diretamente e o que está nas entrelinhas, e só depois equilibrar de forma coerente esses dois limiares da canção, entre o dito e o não dito.

Elba Ramalho explora em toda a música os gestos vocais que fortalecem o sentido dubio da música. Nas frases anteriormente citadas, ela imprime em sua voz estados emocionais ligados ao medo, à angústia e principalmente à agressividade, percebida pela ênfase e pela

rispidez em algumas palavras, pela intensidade forte, pela acentuação e abertura do som nos finais de frases.

A utilização dos recursos expressivos da entonação e inflexão vocal na canção foi e é bastante utilizado por inúmeros(as) intérpretes brasileiros, como Elis Regina, Ney Matogrosso, Luiz Gonzaga, Fafá de Belém, Maria Rita, Gilberto Gil, entre outros artistas que se destacam por suas posturas performáticas em palco.

O uso desse recurso, junto aos demais, cria um ambiente auditivo que expressa por si só as diferentes conotações de uma canção, dispensando, por exemplo, uma performance visual e/ou cênica.

### **Vibrato**

Uma das características marcantes de Elba Ramalho é o uso de forte uso de seus vibratos. Apesar disso, nesta música, talvez pela própria constituição da letra e do ritmo acelerado ela não tenha explorado tanto esse elemento. Na música analisada, a intérprete utiliza um vibrato com ondas curtas e rápidas, de maneira tênue, geralmente em meios de frases (CD 3 – faixa 31) e em finais de frases (CD 3 – faixa 30).

### **Respiração**

A maneira com que Elba organiza as frases na música “Não sonho mais” é delimitada pela respiração. A letra da canção é bastante rápida e as palavras são interligadas entre si pelo ritmo e pela melodia, assim, ao executar cada frase a cantora enfatiza o legato, interligando todas as palavras cantadas em cada frase.

Mesmo Elba estando ainda no processo de construção de sua técnica vocal, calcada na prática, como a própria cantora afirma em sua entrevista ao falar sobre seu início de carreira, ela demonstrou ter um bom controle de sua respiração, com a utilização do apoio ao cantar as frases longas contidas na música. O corte da respiração só acontece nos limites entre as frases, como podemos verificar a seguir:

1. *Hoje eu sonhei contigo, tanta desdita, amor nem te digo*
2. *Tanto castigo que eu tava aflita de te contar* ®
3. *Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha*
4. *E baba na fronha, e se urina toda e quer sufocar* ®
5. *Meu amor vi chegando um trem de candango*
6. *Formando um bando mas que era um bando de orangotango pra te pegar* ®
7. *Vinha nego humilhado, vinha morto-vivo, vinha flagelado*
8. *De tudo que é lado vinha um bom motivo pra te esfolar* ®
9. ...

## **Dinâmica**

Elba Ramalho utiliza esse recurso com frequência, de formas distintas durante a música, como um jogo de alternâncias entre intensidade e altura. Nessa música, nos inícios das frases, geralmente mais graves, a cantora suaviza a voz, com uma emissão vocal “soprosa” e suavizada, em contraponto com a intensidade mais forte dos finais de frase, geralmente nos trechos mais agudos (CD 3 – faixa 33).

Nesses trechos o som vocal torna-se mais aberto e gutural, por esse motivo, geralmente, nessas frases agudas e de intensidade mais forte, conseqüentemente, há uma tendência à uma pequena queda da afinação e também à estridência, ou metalização do timbre. E por coincidência, ou não, todos os trechos em que essas características descritas acima estão presentes, são todas, frases que em que a última sílaba é formada com a vogal “A”, o que fortalece o som aberto, pela própria característica da vogal.

Desta forma, a dinâmica que Elba utiliza nesta música acontece de forma ascendente, de maneira bastante contrastante, entre o fraco e o fortíssimo (CD 3 – faixa 51). Assim, da mesma maneira que acontece em cada frase, ela também estabelece uma dinâmica em toda música segundo a mesma lógica crescente.

É possível perceber com a audição da música completa (CD 3 – faixa 63) que do início até mais ou menos a metade da música a intérprete utiliza mais contrastes entre o fraco e o fortíssimo. Outra forma de dinâmica explorada pela intérprete é a flutuação entre a voz falada e cantada (CD 3 – faixa 49).

## **Elementos do sotaque paraibano**

Podemos perceber a influência do sotaque e dos elementos da cultura paraibana e nordestina na estética vocal de Elba primeiramente pela escolha do repertório do disco, não apenas no álbum “Ave de Prata”, mas de todos os outros. Ela sempre privilegiou compositores nordestinos em seus trabalhos, isso já é um aspecto definidor do seu estilo, demonstrado pela escolha em manter os laços musicais com sua cultura musical.

Muitas dessas músicas escolhidas para seus discos apresentam não só o sotaque musical, com ritmos e melodias e harmonias características, mas também, o sotaque na forma de falar, que está presente em muitas delas, seja por meio do coloquialismo prescrito nas letras, ou pelo uso de termos específicos do contexto nordestino. Associado a tudo isso, temos a interpretação de Elba, que é mutável e dinâmica, ela busca se adequar ao perfil da composição, ao cantar uma música com esses elementos nordestinos, percebemos que ela faz questão de evidenciar esses aspectos em sua performance vocal.



Entretanto, pela vivência em outros contextos culturais como o Rio de Janeiro, onde reside há mais de trinta anos, também apresenta em sua estética vocal elementos do sotaque carioca.

Esse aspecto pode ocorrer tanto pela incorporação inconsciente dos elementos decorrentes do envolvimento cultural, como também, por escolha da própria cantora, pela personalidade artística que desde o princípio buscou fundir os elementos musicais que lhes são familiares com outros, não necessariamente nordestinos.

Afirmado assim, sua postura de uma artista regional e nacional ao mesmo tempo. Por conseguinte, podemos supor que, os elementos do sotaque carioca estão presentes em sua maneira de cantar para fortalecer essa sua postura *multicultural*.

A seguir, alguns aspectos relacionados com o sotaque presentes no canto de Elba Ramalho:

- **“Chiado” em algumas palavras com /t/ e /d/** - (CD 3 – faixa 56) – na mesma música Elba utiliza dos tipos de pronúncia do /t/ e /d/, no exemplo do áudio, as palavras que ela utiliza o “chiado”.
- **“Chiado” ausente em algumas palavras com /t/ e /d/** - (CD 3 – faixa 57) – neste exemplo Elba Ramalho canta com essa característica do sotaque paraibano, pronúncia do /t/ e /d/ sem “chiado”.
- **“Chiado” em algumas palavras com /s/ ou /z/ [nos finais de palavras]** – (CD 3 – faixa 55) – da mesma maneira que no caso anterior, Elba apresenta variação quanto a pronúncia de palavras com /s/ ou /z/ em finais de palavras, no exemplo de áudio, o recorte de palavras com “chiado”.
- **Chiado no /s/ em sílabas intermediárias** – (CD 3 – faixa 54) .
- **Chiado ausente em palavras com /s/ ou /z/ [nos finais de palavras]** – (CD 3 – faixa 58)
- **“Chiado” ausente em algumas palavras com /s/ ou /z/ em sílabas intermediárias** – (CD 3 – faixa 59) – Neste exemplo, palavras sem o “chiado”.
- **Fonema alterado - /e/ com som de /i/** - (CD 3 – faixa 47) – na música encontramos a palavra **fedia = fidia** (pronúncia na música) – que evidencia essa característica do sotaque nordestino.
- **Fonema alterado, /o/ com som de /u/** - (CD 3 – faixa 48) – também foi identificada uma palavra com esse tipo de alteração do fonema, na palavra **corria = curria** (pronúncia na música), característica também marcante da forma coloquial da fala nordestina.
- **Palavras terminadas em /s/ ou /z/, com acréscimo da letra /i/** - (CD 3 – faixa 42) – no exemplo de áudio, pode ser verificado que ao cantar a palavra **paz** – Elba pronuncia **páiz**.

- **Som do /e/ aberto** (CD 3 – faixa 50) – as das palavras verificas na análise do áudio, são empestava e piedade.
- **Som do o/ aberto** (CD 3 – faixa 43) – neste exemplo a cantora pronuncia duas palavras com o som do /o/ aberto. As palavras são: sufocar = sufocar.

### Articulação/Dicção

Assim como nas estéticas vocais de Marinês e de Cátia de França a maneira de cantar de Elba também privilegiou neste primeiro disco o coloquialismo, tanto o que já vem prescrito na composição, como os incorporados pela cantora em sua interpretação, e que a aproximam do sotaque e da fala informal paraibana/nordestina.

O traço de linguagem relacionado com o coloquialismo, ou seja, o uso da pronúncia de certas palavras sem preocupação formal com as regras gramaticais ou fonéticas. Exemplos do uso desse recurso podem ser encontrados nas linhas 9, 10, 15 e 16, nas palavras em destaque das seguintes frases: “Quanto mais tu **curria** mais tu ficava, mais atolava, mais te borrava, amor, tu **fidia**, empestava o ar”; “Te **rasgamo** a carcaça, **descêmo** a ripa, **virâmo as tripa**, comemos **ova**, e aquele povo pôs-se a cantar” (CD 3 – faixa 38).

O uso desse recurso possibilita que a cantora expresse em seu canto o jeito de uma pessoa “comum” falar, se preocupando com a ênfase no que é dito, sem a necessidade de estruturar formalmente a pronúncia. Assim, o canto se aproxima da forma de falar cotidiana.

Em relação à pronúncia do /r/, Elba utiliza apenas a pronúncia do /r/ raspado (CD 3 – faixa 37), a não ser que o som da própria palavra seja caracterizada pelo som do /r/ vibrante, como em palavras com tripa, orangotango.

**Configuração da estética vocal de Elba Ramalho na Música “Ave Anjos Angeli” (Jorge Bem Jor) – gravação de 2007 (CD 3 – faixa 61)**



FIGURA 24 - Disco: Qual o assunto que mais lhe interessa? – Gravadora Ramax<sup>30</sup>

**Aspectos gerais do disco “Qual o assunto que mais lhe interessa” (2007)**

O disco “Qual o assunto que mais lhe interessa?” traz uma sonoridade urbana e contemporânea, com elementos eletrônicos, *samplers*, *delays*, efeitos vocais, materiais diversos utilizados na música contemporânea, contando com arranjos inovadores em relação aos outros discos de Elba, sob a direção musical de Lenine. Toda essa carga de “modernidade” foi equilibrada com os elementos da música brasileira de maneira geral e também com elementos mais específicos da música nordestina/paraibana, triângulo, zabumba, rabeca, sanfona, entre outros. Essa mistura transita por ritmos diversificados, das batidas eletrônicas ao ritmo do boi bumbá.

Como já foi dito anteriormente, Elba Ramalho possui uma personalidade artística preocupada com a manutenção dos elementos musicais da cultura nordestina/paraibana, porém, ela está sempre atenta com as novas concepções musicais, trazendo em cada disco novidades, seja na formação instrumental, seja nos arranjos, na direção musical, entre outros aspectos que se materializam nos discos e nos shows.

No sentido das constantes inovações incorporadas por Elba Ramalho ao seu trabalho, a intérprete necessita estabelecer uma relação com a estrutura musical de adequação vocal à

<sup>30</sup> Fonte: < <http://www.forroemvinil.com/cd-elba-ramalho-qual-o-assunto-que-mais-lhe-interessa/> > acesso em: 12 de agosto de 2009.

cada disco, com suas novas sonoridades, de acordo também com a época da gravação, bem como com as tendências de cada momento.

Toda essa abertura para o “novo” faz dela uma intérprete que poderíamos designar de “ousada”, que gosta de experimentar novos timbres, estando sempre aberta a novas sonoridades e recursos diversos como *reverb*, duplicação da voz, abafadores (que simulam voz de rádio, por exemplo), *samplers* etc. consequentemente, sua forma de cantar re-modela a cada disco, adaptando sua voz a toda conjuntura sonora do disco “Qual o assunto que mais lhe interessa?”.

Em entrevista concedida a Jô Soares, disponível no Youtube<sup>31</sup>, Elba, comentando sobre seu último álbum, diz:

**Elba** – *É um disco forte, é um disco diferente de tudo o que eu já fiz.*

**Jô** – *é... eu tô vendo, é um disco que você fez, exatamente do jeito que você queria fazer,*

**Elba** – *cantar as coisas que eu queria, sem perder a raiz, a essência, o referencial na minha carreira, mas ampliando esse leque que é a música, a música da cidade, os compositores como Lenine, Arnaldo Antunes, tem Lula Queiroga, Jorge Ben Jor, tem Carlinhos Brown, e os parceiros Geraldo, Zé, Alceu, ta todo mundo aí...é bem legal! A nova geração, com Maciel Salustiano, que é uma música linda que abre o disco, é bem bacana, têm uns loops umas coisas eletrônicas, mas é orgânico também, ele tem vários músicos que tocam. Tem o Gabriel, nessa faixa (indicando no encarte do cd), tem a guitarra do Frejat nessa faixa, Qual o assunto que mais lhe interessa, aí vem a Cristina Braga na harpa, tem o Hamilton de Holanda, aquele menino das flautas, o Carlos Malta, é um disco de músico também, me diverti fazendo, foi bem legal.*

Ainda na mesma entrevista que está disponível na internet, a cantora afirma que esse é o primeiro trabalho dela gravado pelo *Ramax*, selo independente pertencente à própria cantora. Esse trabalho foi produzido no seu próprio estúdio, localizado em sua casa. Afirmou ainda que pela primeira vez não precisou terminar o disco antes do São João, por dois motivos centrais: primeiro porque o repertório contemplou músicas de estilos diversificados, sem relação direta com os festejos juninos.

Já o segundo motivo é que ficou implícito na fala da cantora que ela não possuía um compromisso direto com gravadoras e estúdios contratados. Portanto, em todos os processos de elaboração do seu CD ela atuou com muito mais autonomia, em relação ao repertório, ao tempo conveniente para gravar e lançar etc. Em suma, ficou evidente na entrevista que, nesse trabalho, os direcionamentos fundamentais foram dados por ela.

A partir das entrevistas e da análise dos discos de Elba pude perceber que a “ousadia”, forte característica do seu trabalho, é uma forma que ela encontrou de se redefinir e de apresentar novas propostas mesmo diante do compromisso de gravar todos os anos, muitas

---

<sup>31</sup> Disponível em:

<[http://www.youtube.com/watch?v=mDRuAZ2UwTE&feature=Playlist&p=8681628B85851FFD&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=24](http://www.youtube.com/watch?v=mDRuAZ2UwTE&feature=Playlist&p=8681628B85851FFD&playnext=1&playnext_from=PL&index=24)> acesso em: 15 de agosto de 2009.

vezes produzindo trabalhos relacionados a festejos juninos, entre outros padrões determinados pelo mercado, a indústria fonográfica etc.

### **Características gerais da voz de Elba Ramalho**

Analisando dois momentos específicos de sua carreira musical, por meio dos discos estudados e, também, de acordo com a observação participante em shows, programas de TV, etc. pude perceber, em âmbito mais geral, que a voz de Elba Ramalho passou por mudanças significativas ao longo dos seus 30 anos de carreira (contando a partir do seu primeiro disco gravado em 1979).

Todavia, mesmo havendo uma nítida busca de renovação no trabalho da intérprete há diversas características que estão presentes no primeiro trabalho gravado e permaneceram até o último, que, portanto, segundo o conceito de identidade flutuante (DINIZ, 2001) representam junto com as características que foram incorporadas, a estética vocal da cantora.

A seguir, a análise detalhada dos aspectos estruturais da estética vocal de Elba Ramalho na música “Ave Anjos Angeli” do disco gravado em 2007 “Qual o assunto que mais interessa?”.

### **A Letra da música**

1. *Verdade, Amor, Sabedoria, Felicidade*
2. *Síntese, Clareza, Confiança, Abundância*
3. *Ação correta, Justiça, Renascimento*
4. *Beleza, Harmonia*
5. *Força, Vitória, Glória, Paz*
6. *Comunicação, Alegria*
7. *Anjo, anjo, anjo, anjo, anjo*
8. *Minha fé me faz a cabeça*
9. *Ela me faz com certeza*
10. *Senhora das águas*
11. *Senhora dos ventos*
12. *Senhora das flores*
13. *Senhora dos amores*
14. *Dá licença deu tocar nesse lugar*
15. *Dá licença d’eu cantar nesse lugar*
16. *Quero tocar pros anjos*
17. *Quero cantar pros anjos*
18. *Seraphim, Cherubim,*
19. *Cherubim, Seraphim*
20. *Throni*
21. *Dominatione*
22. *Virtutes*
23. *Potestates*

- 24. *Principatus*
- 25. *Archangeli*
- 26. *Angeli*
- 27. *Seraphim, Cherubim,*
- 28. *Cherubim, Seraphim*

### Timbre

A voz de Elba neste disco apresenta características de uma voz madura, encorpada e vigorosa. Em relação a seu primeiro disco, percebe-se mudanças consideráveis em relação ao timbre, decorrentes exatamente da maturidade e da técnica desenvolvida pela cantora ao longo de quase 30 anos de carreira, calcada pela prática do canto durante esse período. O som nasal e a metalização formam aspectos atenuados nesta música, como podemos verificar no exemplo em áudio (CD 3 – faixa 19).

O fato da voz de Elba mostrar-se mais encorpada e com a constituição do som de seu timbre bem mais rico em médios e graves, diferentemente da outra música analisada, em que o timbre de Elba tinha um som bastante agudo e sem volume, ocorreu provavelmente em virtude da melhor utilização dos ressonadores, resultando também numa melhor impostação, como veremos a seguir, e também, pela nítida mudança da cantora em relação às tonalidades das músicas do disco, que, por serem mais graves, proporcionam que a cantora explore melhor suas qualidades vocais em seus extremos, do agudo ao grave.

### Classificação vocal

Na música “Aveli Anjos Angeli” a voz de Elba mostra-se muito mais grave que na primeira gravação. De acordo com a tonalidade da música que está em *Lá menor*, e com sua extensão que vai do Si 3 natural ao Sol 2 bemol, compreendendo ao ponto mais agudo da melodia e ao mais grave, respectivamente, classificamos a voz de Elba nesse trabalho como contralto.

Em um trecho de sua entrevista, a intérprete fala sobre a constituição de sua voz e sobre a sua extensão vocal: “[...] antes eu tinha uma voz aguda, só cantava no agudo, não atingia médio nem grave. Os graves e os médios vieram com a maturidade [...]” (RAMALHO, 2007).

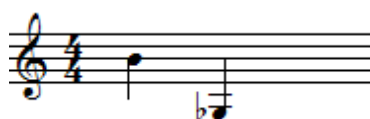


FIGURA 25 – extensão vocal de Elba Ramalho na música “Aveli Anjos Angeli”.

## **Registro**

Elba utiliza nesta música dois tipos de registro, o médio ou voz de peito (CD 3 – faixa 9) e o falsete ou voz de cabeça (CD 3 – faixa 10). Neste último, é importante salientar a forma com que a intérprete coloca sua voz nos falsetes é diferente em relação à primeira gravação, pois, naquela a voz era metalizada e possuía o som muito aberto. Já nesta, no disco mais recente, podemos perceber que a cantora utiliza uma impostação que se assemelha à da técnica vocal voltada ao canto lírico, encorpando o som e deixando-o mais volumoso e menos estridente. Contudo, o registro de peito nos agudos, a cantora apresenta certo “desconforto” ao atingir notas muito agudas, o que não compromete sua afinação, apenas causa a sensação de esforço ao executar as notas mais altas.

Em relação ao uso do registro fry, não foi identificado nenhum trecho com esse tipo de registro nesta música, no entanto, em outra música deste disco gravado em 2007, na música “Tempos quase modernos (Qual o assunto que mais lhe interessa?)” identificamos a presença do registro fry (CD 3 – faixa 36).

Da mesma maneira que acontece no disco mais antigo, a intérprete cria alternâncias entre os tipos de registro, causando sensações de contraste e de movimento na música. Essa característica acontece em quase todas as músicas, com a variação dos registros, com alternâncias da voz forte e da voz suave (CD 3 – faixa 20).

## **Ressonância**

Ao longo do tempo, Elba Ramalho desenvolveu significativamente a sua qualidade vocal, no sentido de projeção da voz e aumento do volume sonoro, demonstrando um som mais encorpado e muito mais rico em harmônicos. Neste disco utiliza melhor os ressonadores, e não projeta tanto a voz pelas vias nasais como foi verificado na outra música analisada (CD 3 – faixa 19).

Em relação à metalização da voz, ainda está presente, principalmente nos trechos mais agudos ou em palavras terminadas em vogais abertas, porém, muito mais atenuado, como a própria cantora afirma em entrevista, ao falar sobre sua estética vocal. Ela afirma que sua voz é muito influenciada pela cultura nordestina/paraibana, mas, alguns aspectos como a metalização da voz e a nasalidade acentuada foram aspectos trabalhados ao longo dos anos por ela, e consequentemente, apresentam-se bem mais atenuados.

### **Efeitos tecnológicos na voz**

De acordo com a concepção deste disco que privilegiou uma sonoridade urbana e modernizada, com sons eletrônicos e efeitos nos instrumentos, a voz de Elba também sofreu a interferência de efeitos tecnológicos em alguns trechos. Além do reverb utilizado de maneira sutil, a intérprete utiliza nesta música um efeito na voz que se caracteriza pelo abafamento do som, e pela perda de graves e agudos, simulando o som do rádio, com muito médio (CD 3 – faixa 2).

Esse efeito faz um contraponto com a parte inicial da música que é cantada como um rap, com uma entonação bem próxima da fala coloquial, a união desses dois elementos fortalece a intenção de trazer para a música uma sonoridade bem contemporânea.

Outro efeito que se destaca na gravação de “Ave Anjos Angeli” é a utilização do delay, que se caracteriza pela repetição do som emitido, como um “eco”. Esse aspecto foi identificado no final da música, na frase final que é “*minha fê me faz a cabeça*” (CD 3 – faixa 25). O uso desse efeito, especificamente nesta frase cria uma sensação de reflexão de continuidade, exatamente pela repetição do som.

### **Impostação**

Ao ouvirmos as duas músicas aqui analisadas, uma de seu primeiro trabalho e esta outra, mais recente, percebe-se que a cantora desenvolveu em sua trajetória artística, por meio da prática musical, técnicas que desenvolveram aspectos relacionados com a impostação e também com a ressonância, como mencionado anteriormente. Nesta gravação de 2007, a forma de colocar a voz da cantora apresenta muito mais nuances, muitas possibilidades de variação.

Na primeira parte da música, na parte do rap, ela canta com a impostação característica desse estilo vocal, eu poderíamos dizer que é um canto falado sob uma organização rítmica, com algumas poucas variações melódicas que se assemelham com a entonação da fala coloquial (CD 3 – faixa 27).

Depois dessa introdução ela passa para sua forma habitual de cantar, com a voz colocada em registro médio, com a voz colocada moderadamente, que é próximo da fala, mas, não tanto quando na parte do rap. Em alguns trechos, ela utiliza outra forma de impostar a voz, uma forma mais vigorosa e mais intensa, geralmente acompanhada de vibratos (CD – 3 faixa 15).

Em contraponto que essa impostação vigorosa a cantora utiliza também uma impostação suavizada e “soprosa”, aspecto que verificamos também na análise anterior (CD 3 – faixa 22). Essa é uma característica muito presente na estética vocal de Elba Ramalho, esses



alternância entre esses três tipos de impostação ou apenas entre as duas últimas, geralmente em músicas mais lentas, com interpretação mais intimista.

### **Portamento**

Nesta música, Elba utiliza o portamento de maneira variável. Existem três tipos diferentes de utilização deste ornamento na canção analisada. Um deles é o portamento “soluçado” (CD 3 – faixa 16), presente na voz de Elba desde o início de sua carreira como foi verificado. Essa característica é muito comum na interpretação de Elba Ramalho, e se configura como um dos aspectos marcantes de sua estética. O outro tipo é o portamento com vibrato (CD 3 – faixa 18). O último tipo é o portamento sem o vibrato (CD 3 – faixa 17). Esses dois últimos tipos se alternam na primeira parte da música e na segunda.

### **Entonação/Inflexão**

A música analisada tem uma ambiência sonora moderna, contextualizada com elementos do samba em fusão com aspectos da música contemporânea, com muita interferência de efeitos tecnológicos em toda conjuntura da música e, também, na voz, como tratamos anteriormente.

A letra desta música está interligada com o tema central do disco “Qual o assunto que mais lhe interessa?”, pois, os vários temas abordados nas canções deste álbum estão relacionados com os questionamentos humanos no mundo contemporâneo. O tema central da música “Ave Anjos Angeli” trata da espiritualidade, de uma maneira atual e próxima da realidade, abordando a fé como elemento imprescindível na vida e na relação do ser humano com o mundo em que vive. Ao dizer “minha fé me faz a cabeça, *Ela me faz com certeza*”, tem pelo menos dois sentidos, o primeiro, numa breve análise sintática, pode ser entendido que a fé toma conta da cabeça, conseqüentemente da alma do locutor/emissor.

Ainda, sob um olhar semântico poderíamos dizer que a abordagem da fé na realidade urbana contemporânea, como algo que “está na moda”, que faz a cabeça, e a mensagem da música fica em repetição, exatamente para gerar no ouvinte/receptor uma reflexão acerca dessa frase, tornando-se um tipo de pergunta a si mesmo, de questionamento.

Para criar essa ideia de credulidade, da fé, com o intuito de convencer o ouvinte, Elba canta essas frases (linhas 8 e 9) dando ênfase nas palavras **fé** e **certeza**, com o aumento da intensidade, acentuando principalmente a segunda palavra em destaque, como quem tem mesmo a intenção de persuadir (CD 3 – faixa 21).

Em outro trecho, a intérprete ao cantar “*senhora das águas, senhora dos ventos, senhora das flores, senhora dos amores*” (da linha 10 a linha 13), deixa a idéia de que a fé é “senhora”, divina, poderosa, e rege toda a natureza, as águas, os ventos, as flores, além de também ser determinante nas relações humanas baseadas no amor de uma forma ampla, que direciona todas as virtudes. Neste trecho, Elba deu uma interpretação cheia de dinâmicas, com vibratos e notas lisas, portamentos, voz forte e voz soprosa. Esses gestos vocais correlacionados com as frases ascendentes, criam um efeito de canto de oração, evidenciado principalmente pelos vibratos, que nos remete à um tipo de aclamação, de devoção, como podemos verificar no exemplo musical (CD 3 – faixa 22).

Um dos gestos relacionados com a entonação e com inflexão das palavras utilizados pela cantora nesta música foi verificado, também, no disco “Ave de Prata”, que é o canto com intenção de riso (CD 3 – faixa 23), nas frases: “*Quero tocar pros anjos, quero cantar pros anjos*” (linhas 16 e 17), ela emite o som com características de uma voz que ri, mas não é como uma gargalhada como na análise anterior, que tinha certo cinismo e sarcasmo, mas com um canto com riso de alegria, de satisfação, de louvação, como o próprio sentido da letra indica.

Em outros trechos da música esses mesmos sentidos são também utilizados pela ênfase e pelos acentos expressos em algumas palavras cantadas por Elba Ramalho (CD 3 – faixa 24)

### **Vibrato**

Nesta gravação mais recente, Elba explora bastante os vibratos em sua voz, e na interpretação de “Ave Anjos Angeli” ela utiliza três tipos de vibrato. Um deles é o vibrato com ondas curtas e rápidas (CD 3 – faixa 6). Outro tipo é o vibrato com ondas longas e lentas (CD 3 – faixa 4), geralmente utilizado em frases longas. Por fim, o terceiro tipo de vibrato utilizado pela cantora é o vibrato com ondas curtas e velocidade moderada (CD 3 – faixa 3).

### **Respiração**

A respiração de Elba mostra-se eficiente e demonstra utilizar o apoio diafragmático, percebido na execução de frases longas, bem como, na sustentação do som em frases mais agudas, as quais exigem mais apoio e controle respiratório (CD 3 – faixa 8).

A forma com que a intérprete define os pontos de respiração na música estão de acordo com a estrutura das frases na música, em nenhum momento ela corta o frase para respirar, o corte dado pela respiração corresponde aos limites das frases, como podemos verificar na letra da música abaixo:

1. *Verdade, Amor, Sabedoria, Felicidade* ®
2. *Síntese, Clareza, Confiança, Abundância* ®
3. *Ação correta, Justiça, Renascimento* ®
4. *Beleza, Harmonia* ®
5. *Força, Vitória, Glória, Paz*
6. *Comunicação, Alegria* ®
7. *Anjo, anjo, anjo, anjo, anjo* ®
8. *Minha fé me faz a cabeça* ®
9. *Ela me faz com certeza* ®
10. *Senhora das águas* ®
11. *Senhora dos ventos* ®
12. *Senhora das flores* ®
13. *Senhora dos amores* ®
14. *Dá licença deu tocar nesse lugar* ®
15. *Dá licença deu cantar nesse lugar* ®
16. *Quero tocar pros anjos* ®
17. *Quero cantar pros anjos* ®
18. *Seraphim, Cherubim,*
19. *Cherubim, Seraphim* ®
20. ...

### **Dinâmica**

Como já foi supracitado nesta análise, Elba utiliza demasiadamente a dinâmica, que é marcada não apenas pela alternância de intensidades, mas também pela variação de registro, de impostação e de vibrato. Esses elementos estão se alternam em toda a música, criando um “jogo de contrastes”, que é bastante característico na interpretação de Elba Ramalho. Para verificar esse aspecto que este relacionado com diversos fatores, é importante que se ouça toda a música, atentando para esse aspecto específico (CD 3 – faixa 28).

### **Elementos do sotaque paraibano**

Sabe-se que a intérprete ao longo de sua carreira sempre priorizou músicas de compositores nordestinos, como uma forma de estabelecer continuamente laços com sua cultura de origem.

No disco “Qual o assunto que mais lhe interessa?” Elba confirmou essa característica, porém com uma diferença conceitual em relação aos outros discos, pois este álbum possui um perfil “globalizado” e urbano, que não teve o foco especificamente no forró, como na maioria de seus discos.

Portanto o coloquialismo quase não está presente na estética vocal de Elba neste disco, a não ser em algumas músicas em que o compositor utilizou termos específicos do vocabulário

nordestino, como é o caso da música “A natureza das coisas” (Accioly Neto), que utiliza uma expressão bem característica da região nordeste: “se avexe não”.

Entretanto a forma de cantar de Elba possui características fonéticas que nos remetem ao sotaque nordestino, e outras, ao sotaque carioca, como veremos a seguir:

- **Chiado em algumas palavras com /t/ e /d/** — na música “Ave Anjos Angeli” só foi identificado o “chiado” na letra /d/ nas palavras: *verdade* e *felicidade* (CD 3 – faixa 26). É interessante que na mesma música, Elba canta na primeira parte com “chiado” (CD 3 - e na segunda parte sem o “chiado”, as mesmas palavras, como veremos no próximo tópico.

- **“Chiado” ausente em algumas palavras com /t/ e /d/**, (CD 3 – faixa 65) – nas palavras: *“sentir”* e *“destino”*. Percebe-se que exatamente pela fusão cultural vivenciada por Elba entre o nordeste e o sudeste, ela acaba utilizado as características dos dois tipos de sotaque.

- **“Chiado” em algumas palavras com /s/ ou /z/ em sílabas intermediárias** – (CD 3 – faixa 68). Nas palavras: *“destruindo”*, *“Cristo”*, *“estação”* a pronúncia do /s/ e do /z/ em meios de palavras são pronunciadas com “chiado”, como é característico no sotaque paraibano/nordestino.

- **“Chiado” ausente em palavras finalizadas com /s/ ou /z/** - (CD 3 – faixa 69) – neste caso a intérprete mantém a característica do sotaque paraibano.

- **Fonema alterado - /e/ com som de /i/** - (CD 3 – faixa 70) – Em algumas palavras foi possível verificar essa característica. Em palavras como: *destruindo*; *espera*; *estrada*.

- **Fonema alterado, /o/ com som de /u/** - (CD 3 – faixa 69) – também foi identificada uma palavra com esse tipo de alteração do fonema, nas palavras: *época*; *cochilo*.

- **Palavras terminadas em /s/ ou /z/, com acréscimo da letra /i/** - (CD 3 – faixa 3) – no exemplo de áudio, pode ser verificado que ao cantar a palavra *faz*, pronunciada na música: *fáis*.

- **Som do /e/ aberto** (CD 3 – faixa 72) – esse aspecto foi verificado na música “Amplidão”, na palavra: *reconstrua*.

- **Som do o/ aberto** (CD 3 – faixa 71) – neste exemplo a cantora pronuncia duas palavras com o som do /o/ aberto. O exemplo também é da música “Amplidão”, com a palavra: *coração*.

### Articulação/Dicção

A maneira com que Elba pronuncia as palavras mostra-se nessa gravação muito mais acurada e cuidadosa em relação à primeira gravação. Sua dicção explora melhor o som das vogais e consoantes. Especificamente sobre a dicção de Elba em plurais ou palavras terminadas em /s/, a cantora apresenta precisão e atenção às palavras que possuem essa característica (CD 3 – faixa 14).

Na pronúncia dos /r/, ela utiliza os dois tipos, “raspado” e “vibrante”. O mais comum em sua articulação é /r/ “raspado” (CD 3 – faixa 12), característica verificada também na análise da música mais antiga. Porém, na música agora analisada Elba canta alguns trechos em Latim, que estão prescritos na letra da canção, provavelmente com a intenção de fazer remissão à igreja católica, que ainda utiliza muitos termos e músicas em latim. Assim, a intérprete utiliza a pronúncia própria do latim, com o /r/ vibrante (CD 3 – faixa 13).

Como pudemos verificar no tópico sobre as características fonéticas do sotaque paraibano, Elba Ramalho possui em sua estética a pronúncia de vogais abertas. Além do /e/ e do /o/ aberto, a pronúncia do /a/ também é bastante aberto, chegando se configurar com um som metalizado. Esse aspecto também foi verificado na análise da estética vocal da cantora em seu início de carreira (CD 3 – faixa 6).

### **Conclusão da análise**

Elba Ramalho estabeleceu sua formação musical de maneira informal, assim como as outras duas cantoras investigadas neste trabalho. Ela estabeleceu seu estilo musical durante sua própria prática, associada com referências musicais que foram fundamentais para sua estética.

Acerca das características gerais da voz de Elba Ramalho apresentadas no primeiro e último disco gravado até o presente momento, muitas mudanças estéticas foram observadas. Em relação ao timbre é claramente perceptível que aspectos como a nasalidade, a metalização/estridência e a impostação aberta, foram bastante atenuados ao longo do tempo. O timbre de Elba analisado no último disco apresenta uma voz madura, com boa impostação e uso consciente dos ressonadores, muito mais “encorpada” e bem colocada que na primeira gravação.

Outra grande mudança ocorrida na voz de Elba Ramalho foi sua classificação vocal. No primeiro disco, a intérprete apresentava características de soprano, no trabalho mais recente, características de contralto. Essa mudança ocorre nas vozes de muitos cantores e cantoras que iniciam suas carreiras ainda muito jovens e exploram regiões muito agudas de suas tessituras. Com o passar do tempo, as vozes adquirem mais qualidades e reduzem um pouco as notas mais agudas, soando melhor e com menos esforço muscular.

É perceptível também, que no disco mais recente a intérprete utilizou diversos efeitos digitais em sua voz e que a mesma, teve sua projeção vocal ampliada.

Acerca dos elementos que se mantiveram presentes na voz de Elba Ramalho, verificamos o registro fry, portamento “soluçado” (definido anteriormente), vibrato vigoroso e

o constante uso de dinâmicas de intensidade. Esses elementos são características bem marcantes na voz da intérprete.

Em relação à presença de elementos do sotaque paraibano-nordestino em sua estética, foi constatado a existem fortes elementos do sotaque paraibano, assim como nas vozes das outras cantoras pesquisadas. Entretanto, Elba Ramalho, se diferencia pela “flutuação” entre o sotaque paraibano/nordestino e o sotaque carioca/sulista, como exemplo podemos citar a pronúncia de palavras com /t/ e /d/ acompanhadas da vogal /i/, em algumas palavras ela pronuncia com “chiado” em outras sem “chiado”.

### **Elementos estéticos comuns às três cantoras**

As análises apresentaram um panorama geral das principais características da estética vocal das cantoras Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho. Foram utilizados os mesmos parâmetros analíticos para as três cantoras, visando conhecer e compreender os elementos estéticos que caracterizam suas vozes.

Cada intérprete possui fortes traços vocais identitários que as particularizam e contribuem para a formação do estilo próprio de cada cantora. Entretanto, foi possível verificar nas análises realizadas que diversos elementos musicais e gestos vocais estão presentes na estética vocal das três cantoras de maneira semelhante e que o fio condutor desses elementos é o vínculo que cada cantora possui com a cultura paraibana, revelado por meio do sotaque, das influências musicais e da vivência no contexto sociocultural do Estado da Paraíba.

A partir das análises foi possível identificar aspectos comuns às três cantoras, dentre eles podemos destacar:

- Formação musical informal;
- Forte influência das referências musicais nordestinas;
- Classificação vocal das três cantoras: contralto;
- Timbre claro, vibrante, aberto;
- Grande potência e projeção vocal;
- Presença do sotaque paraibano/nordestino;
- Gestos vocais declamatórios;
- Portamentos;
- Registro Modal ou voz de peito predominante;
- Respiração equilibrada entre as frases musicais;
- Ressonância: som nasal acentuado;

- Dinâmica de intensidade;

De maneira geral, essas características definem o que chamamos neste trabalho de estética vocal de cantoras paraibanas, por meio das análises realizadas com as intérpretes: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho.

Esta pesquisa não se configura como uma referência única para caracterizar a estética vocal do canto popular paraibano, mas apresenta um recorte específico que servirá de caminho para posteriores pesquisas no campo do canto popular sob a perspectiva da etnomusicologia.

## CONCLUSÃO

Com base na descrição, análise e reflexão apresentada neste trabalho foi possível identificar e discutir aspectos fundamentais que caracterizam a estética vocal das cantoras Marinês, Elba Ramalho e Cátia de França, considerando as dimensões artísticas, sociais e culturais que se inter-relacionam na definição da identidade interpretativo-vocal das intérpretes. Assim, o estudo realizado, com base nos fundamentos e nas definições investigativas da área de etnomusicologia, permitiu compreender que a maneira de cantar de cada uma delas congrega uma série de parâmetros, inter-relacionando questões fisiológicas, psicológicas, estéticas, ideologias e culturais em geral.

As bases epistêmicas e metodológicas que constituíram o trabalho possibilitaram a correlação entre diferentes elementos que constituem o universo interpretativo das cantoras. Assim, foi possível realizar uma análise contextualizada com a produção e a trajetória artística e cultural das intérpretes. Os instrumentos de coleta de dados utilizados, bem como os procedimentos de organização e análise dos dados possibilitaram uma visão ampla do fenômeno investigado, respondendo as questões centrais que nortearam a pesquisa.

No que tange à análise da literatura específica da área de canto, ficou evidente que a produção existente é direcionada, sobretudo, para aspectos relacionados ao canto erudito. Tal fato permite que determinadas aplicações dos conceitos e de reflexões estabelecidos nessa literatura sejam utilizadas no âmbito da música popular. Todavia, ficou evidente a partir deste estudo que, de maneira geral, este material não é adequado, em sua grande maioria, como referencial para lidar com questões analíticas aplicadas ao uso da voz na prática do canto popular. Mas é importante destacar que os trabalhos direcionados a este universo específico, mesmo sendo em número bastante restrito, já demonstram certo amadurecimento dessa forma de abordagem, apontando para caminhos e reflexões da prática do canto nesse contexto.

Ademais, aportes teóricos de áreas diversas ligadas ao campo de estudo abordado nesta dissertação evidenciam a necessidade de utilizar perspectivas de diferentes áreas para tratar de um fenômeno rico e complexo como o canto e, mais especificamente, a estética vocal.

A partir do universo bibliográfico e das demais fontes utilizadas foi possível traçar os parâmetros fundamentais que caracterizam a estética vocal e que devem, portanto, nortear os procedimentos analíticos que, como os realizados nesta dissertação, visam compreender práticas interpretativas do canto na música popular. Dessa forma, ficou evidente ao longo do estudo que as definições de elementos específicos relacionados à caracterização da voz enquanto expressão musical (artística e cultural) implica na definição de diferentes parâmetros



vocais que, em sua conjuntura, constituem a identidade vocal de um determinado intérprete. Parâmetros que envolvem questões fisiológicas e técnicas, que se consolidam a partir da formação musical e da trajetória de vida de cada cantor, das influências musicais e do contexto sociocultural de cada prática, entre outros elementos. Assim, a expressividades e os gestos vocais, em suas intermediações com as demais unidades relacionadas ao uso da voz, estabelecem uma relação direta do artista com seu público, tecendo uma rede identitária que constituem a personalidade artística de um intérprete e, naturalmente, suas características singulares de cantar.

A trajetória pessoal e profissional das intérpretes investigadas ao longo da pesquisa demonstra a importância dos rumos de vida e da inserção cultural de cada uma delas para a configuração de suas estéticas vocais. Dessa maneira, os caminhos escolhidos por cada uma delas em relação ao mercado fonográfico, ao estilo musical, ao repertório, entre outros aspectos, bem como a condição de reconhecimento no cenário nacional, refletem nitidamente na maneira de lidar com a própria música e, conseqüentemente, de definir sua estética vocal.

A partir da interconexão dos mundos que as rodeiam e das escolhas que realizaram ao longo de suas carreiras, as três cantoras apresentam características díspares, sendo que cada uma demonstra maneiras diferentes de lidar com a música, seja de maneira estética, cultural, ideológica e/ou mercadológica. Tal fato deixa claro que questões pessoais, relativas à vivência de cada uma delas, também são fatores determinantes no processo de construção identitária de suas interpretações. Por outro lado, o compartilhar de “mundos musicais” semelhantes, relacionados, sobretudo, ao universo musical da Paraíba, confere a eles aspectos comuns, que inserem nas suas práticas características similares que, sem criar qualquer tipo de homogeneização nas suas estéticas vocais, determinam fatores presentes nas suas formas de cantar das três intérpretes.

As particularidades relacionadas à estética vocal das cantoras vão desde suas qualidades tímbricas, com suas sonoridades próprias, até o uso de diferentes ornamentos, gestos e efeitos vocais. A compreensão dos elementos que configuram a estética vocal de cada uma das cantoras, do início de suas carreiras até seus trabalhos mais recentes, demonstrou que muitas características vocais presentes nas suas vozes foram mantidas ao longo do tempo, sendo essas as que mais legitimam as suas identidades vocais.

Todavia, a análise diacrônica das gravações mostrou que muitas características vocais foram sendo incorporadas ao longo do tempo, ficando claro que ocorreram tanto em virtude do aprimoramento técnico das cantoras e pela experiência oriunda da prática vocal de cada uma delas, quanto pela interferência de outros contextos dos quais as intérpretes fizeram parte. Uma

marca presente na trajetória das cantoras e fortemente retratada em suas interpretações é a tênue junção entre elementos da cultura paraibana e aspectos de outros universos culturais. Assim há, de forma explícita ou velada, uma busca pela “manutenção” da cultura de origem, mesmo diante das novas assimilações culturais de outros contextos. Tal perspectiva é fortemente enfatizada pelas três cantoras, tanto na configuração de seus trabalhos, como em seus próprios discursos, em entrevistas e depoimentos diversos. Ainda acerca dessa questão, vale salientar que os diferentes momentos históricos das cantoras apresentam elementos que poderíamos chamar de “tendências” da época, dentre elas, tendências de gravações, como o uso de efeitos, equalizações, ou mesmo a qualidade da captação da voz, entre outras, se mostram fundamentais para as definições vocais das cantoras.

As análises da estética vocal das cantoras mostraram que, se por um lado há características únicas e singulares nas suas interpretações, por outro, há, também, diversos elementos vocais que são compartilhados entre elas, seja por duas ou até mesmo pelas três, e que configuram parâmetros comuns às suas estéticas vocais. Vale mencionar, entre os aspectos similares da prática interpretativa das cantoras, o sotaque, pois a partir da maneira de inflectir, de entoar e de impostar são definidos aspectos que configuram similaridades nas características vocais das intérpretes.

A “força” impressa nas vozes das três cantoras é outra característica comum, se constituindo como um gesto de expressividade que denota a trajetória de intérprete que canta e se expressão musical e culturalmente de forma enérgica e vigorosa. Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho demonstram em seus discursos, em seus repertórios, e em suas atitudes pessoais, musicais e vocais, que elas prezam pela manutenção de certos elementos que evidenciam seus laços culturais com o estado da Paraíba e com o nordeste de maneira geral. Essa remissão sociocultural possui propósitos que vão além da valorização, chegando a assumir a função de “protesto”, de “imposição” ou “reivindicação” pelo reconhecimento cultural da região nordeste e do estado da Paraíba. Portanto, podemos refletir acerca dessa “força” impressa em suas vozes por meio das palavras de Elba, quando afirma: “eu sou regional! Eu nasci numa região e a tenho na veia e no coração. O que me faz pulsar e nutrir todos os sentimentos hoje é a cultura do meu povo, o jeito de ser da minha gente. [...] “Quanto mais regional, mais universal eu me torno”. (RAMALHO, 2008).

À luz das perspectivas da etnomusicologia, o que o estudo pôde evidenciar é que, seja nas similaridades ou nas diferentes a cultura paraibana e nordestina, em confluências com elementos de diversos outros contextos, são fatores determinantes para a definição da estética vocal dessas cantoras. Buscando e preservando traços particulares de suas culturas locais (como

sotaque, impostação, emissão entre outros aspectos da estética vocal), bem como assimilando e incorporando novos aspectos musicais em geral, as três cantoras estudadas demonstram a forte ligação do canto com o universo cultural em que é praticado e as múltiplas questões que definem, estruturam e valoram a sua prática como manifestação artística e social.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Felipe. Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo. Revista Backstage. Rio de Janeiro: Editora H. Sheldon, agosto de 2000.

\_\_\_\_\_. A questão da técnica vocal: ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p.104-112.

\_\_\_\_\_. O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de. (Org.). *Palavra cantada*. Ensaios sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.124-136.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Análise fonético-fonológica do falar paraibano. João Pessoa: Ed. Universitária, 1977.

AGUILERA, Vanderci de Andrade. *Diversidade fonética no Brasil*: pesquisas regionais e estudos aplicados ao ensino. Editora Uel (Universidade Estadual de Londrina), 1ª edição, 1997.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

ALBANO, Eleonora Cavalcante. Da fala à linguagem tocando de ouvido. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1990.

\_\_\_\_\_. Representações fonética e Fonológica: Rumo à parcimônia. Cadernos de Estudos Linguísticos, v. 37, Campinas, 1999, p. 93-103.

\_\_\_\_\_. O gesto e suas bordas: esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro. Campinas: Mercado de Letras, ALB, Fapesp, 2001.

ANDRADE, Simone Hattay; FONTOURA, Denise Ren da.; CIELO, Carla Aparecida. *Inter-relações entre fonoaudiologia e canto*. Música Hodie, v. 7, n.1, 2007. p. 83-98.

ANTUNES, Jorge. *Sons Novos para a Voz*. Brasília: Editora Sistrum, 2007.

ARAÚJO, Samuel Et Al. Diálogos Entre A Acústica Musical E A Etnomusicologia: Um Estudo de Caso dos Estilos Vocais no Samba Carioca, Belo Horizonte: *Revista Per Musi* v. 7, 2003. p. 52-67.

BARZ, F. Gregory; TIMOTHY, J. Cooley (Ed). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

BLACKING, John. *How music is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.

BÉHAGUE, Gerard. *Os Antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET, 2004, p. 39 - 48.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene vocal: informações básicas*. São Paulo: Editora Lovise, 1993.

BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1997.

BRESCANCINI, Cláudia Regina. A representação lexical das fricativas palato-alveolares: *uma proposta*. Revista Letras, v. 61, 2003. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/2893/2375>> Acesso em: 12 mar. 2009.

BOHLMAN, Philip V. Ethnomusicology: III. Post-1945 developments. *The New Grove Dictionary of Music Online*. Disponível em: Acesso em: 20 jan 2007.

BOMFIM, Camila Carrascoza. O canto transformador: apontamentos sobre a palavra na música de manifestações afro-descendentes. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABET, 2006, p. 80-83, 2006.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Alfabetização e Lingüística*. São Paulo: Scipione, 1997.

CAVALCANTI, M.C. *Um olhar metateórico e metametodológico em Lingüística Aplicada: implicações éticas e políticas*. In L.P. da Moita Lopes (org) *Por uma Lingüística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo. Parábola Editorial, 2006.

CAVALIERE, Ricardo Stavola. *Pontos essenciais em fonética e fonologia*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2002.

ap. BRANCO, Salwa El-Shawan. Cantar a terra: *representações de Portugalidade*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET, 2004, p. 19-35.

COELHO, Helena Wöhl. *Técnica vocal para coros*. 5ª Ed. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1994.

COSTA, Edilson. *Voz e arte lírica: Técnica Vocal ao alcance de todos*. São Paulo: Editora Lovise, 2001.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 207-216.

DINVILLE Claire. *Os distúrbios da voz e sua reeducação*. Rio de Janeiro: Enelivros; 2001.

FANT, G. *Acoustic theory of speech production*. The Hague: Mouton, 1960.

FRANÇA, Cátia. 25 out. 2007. Entrevista concedida a Anne Raelly Pereira de Figueirêdo.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Humberto Moraes Franceschi, 2002. Produção fonográfica: Sarapuí Produções Artísticas Ltda. Produção musical Biscoito Fino. ISBN - 85-88921-01-4; p. 312.

FUKS, Rosa. Educador musical: leigo ou especialista. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DOS ARTE-EDUCADORES DO BRASIL, 11., 1998, Brasília, DF. Arte – políticas educacionais e culturais no limiar do século XXI. Anais... Brasília: [S. n.], 1998. p. 79-87.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por Todo Canto: Coletânea de Exercícios de Técnica Vocal*. Rio de Janeiro: Editora G4, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido – ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

IKEDA, A. T. . *Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco*. In: III Congresso Latinoamericano IASPM - International Association for the Study of Popular Music, 2001, Bogotá - Colombia. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM. Bogotá : Academia Superior de Artes de Bogotá/Ministerio de Cultura de Colombia, 2001.

ISHII, C.; ARASHIRO, P. M.; PEREIRA, L. D. Ordenação e resolução temporal em cantores profissionais e amadores afinados e desafinados. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, Barueri (SP), v. 18, n. 3, set.-dez. 2006. p. 285-292.

JAKOBSON, R. A linguística e suas relações com outras ciências. In: JAKOBSON, R. *Linguística; poética; cinema*. São Paulo: PERSPECTIVA, 1970, p. 11-64.

LANDA, Henrique Cámara. *Etnomusicologia*. Madri: ICCMU, 2004. (Colección Música Hispana).

LIMA, Sônia A.; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. *Performance, prática e interpretação musical*. In: LIMA, Sônia Albano (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 15.

LANGNESS, Lewis. L. *The study of culture*. 2. ed. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1987.

LOPES, Márcilio; ULHÔA, Martha. Amor até o fim com Elis Regina: *em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada*. In: Cadernos do Colóquio, 2004-2005, p. 107-117.

LÜHNING, A. E. . Música: palavra-chave da memória. In: Matos, Claudia Neiva de; Medeiros, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elizabeth. (Org.). *Ao encontro da Palavra Cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; Viveiros de Castro Editora LTDA, 2001, v. , p. 23-33.

MACHADO, Regina. *A voz na vanguarda paulista: estética vocal e produção independente, um estudo específico sobre a regravação da canção “Sua Estupidez” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) pela cantora Ná Ozzetti.* Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/reginamachado.pdf>>. Acesso em: 29 de jun. 2008.

MAIA, Eleonora Motta. *No reino da fala: a linguagem e seus sons.* São Paulo: Ática, 1985.

MANSION, Madeleine *El Estudio Del Canto*; trad. Francine DEBENEDETTI; Buenos Aires: Ricordi Americana S/A, 1947.

MARINÊS. 16 abr. 2007. Entrevista Concedida a Rádio Tabajara.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. *Canto uma expressão: princípios básicos da técnica vocal.* São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Canção popular e performance vocal.* In: V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004, Rio de Janeiro. Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. p. 1-6.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de. (Org.). *Palavra cantada.* Ensaios sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction.* London: The Macmillan Press, 1992.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts.* Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

OITICICA, Vanda. *O Bê-a-bá da Técnica Vocal.* Brasília: MUSI MED, 1992.

PACHECO, C.O.L.C.; MARÇAL, M.; PINHO, S.M.R. *Registro e cobertura: arte e ciência no canto,* Rev CEFAC, São Paulo, v.6, n.4, 429-35, out-dez, 2004.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica.* 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa.* Dissertação de Mestrado (Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes. Escola de Música) 2006.

POST, Jennifer C. *Ethnomusicology: a research and information guide.* New York: Routledge, 2004.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: Música e Palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMALHO, Elba. 19 set. 2007. Entrevista concedida a Anne Raelly Pereira de Figueirêdo.

RAMALHO, Elba. 31 jul. 2007. Entrevista concedida a Jô Soares. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N-QX9TBwPNU>>; Acesso em: 10 out. 2007.

RAPOSO de MEDEIROS, B. ; DEMOLIN, Didier . Vogais nasais do português brasileiro: um estudo de IRM. Revista da ABRALIN, v. V, p. 131-142, 2006.

RIBEIRO, Lilia Regina; HANAYAMA, Eliana Midori. *Perfil vocal de coralistas amadores*. Revista CEFAC, São Paulo, v. 7, n. 2 , abr-jun, 2005. p. 252-66.

RODRIGUES, Aryon Dall'igna. *Silêncio, nasalidade e laringalidade em línguas indígenas brasileiras*. Letras de Hoje, v. 38. n. 4, p. 11-24, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <[Http://Biblio.Etnolinguistica.Org/Rodrigues\\_2003\\_Silencio](http://Biblio.Etnolinguistica.Org/Rodrigues_2003_Silencio)>. Acesso em 14 mar 2009.

RODRIGUES, Elinaldo. *A arte a os artistas da Paraíba: Perfis Jornalísticos*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2001.

RIBEIRO L. R.; HANAYAMA E. M. *Perfil vocal de coralistas amadores*. Revista CEFAC, vol. 7, núm. 2, abril-junio, 2005, pp. 252-266.

RIBEIRO, Noaldo. *Marinês canta a Paraíba / por Noaldo Ribeiro*. Gráfica JB: FIC Augusto dos Anjos, 2005.

RUSSO, I. C. P. *Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia*. 2. ed. São Paulo: Lovise, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense. (Coleção primeiros passos; 103), 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.

SCARPA, Ester M. (org.) *Estudos de prosódia*. Campinas: UNICAMP, 1999. 327 p.

SATOMI, A. L. A imigração japonesa cantada por okinawanos. In: III Encontro Internacional da ABET, 2006, São Paulo. Anais do III Encontro Internacional da ABET. Recife: ABET, 2006. p. 37-43.

SANTANNA, Marilda. *O Canto Barroco da Axé Music: Uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. v. 1. 364 p.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador / Marilda Santanna*. - Salvador : EDUFBA, 2009.



SUNDBERG, Johan. *The Science of The Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*, popular music, 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

\_\_\_\_\_. *O cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica: Ensaio*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê das Editoriais, 2001.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TRAGTENBERG, Lucila Romano. PERFORMANCE VOCAL: *expressão e interpretação*. Per Musi (UFMG), v. 15, 2007, p. 41-46.

TROTTA, Felipe. Palestra de Trotta (Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPE) na Universidade Federal da Paraíba - Teatro Lampião - 13/08/07. Tema: *O pagode romântico dos anos 90*.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

ULHÔA, Martha. Pertinência e música popular: *em busca de categorias para análise da música popular*. Actas Del III congreso Latinoamericano de la asociación para el Estudio de la Música Popular. 2003. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 12 out 2009.

\_\_\_\_\_. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. Disponível em: <<http://74.125.93.132/search?q=cache:wkUdNNCNgVkJ:www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMPgravada.pdf+philipe+tagg+e+estudos+da+m%C3%BAsica+popular&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 03 fev 2010.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VARGAS, A.C.; HANAYAMA, E.M. Perfil de extensão vocal em indivíduos falantes normais do português brasileiro. Rev CEFAC. 2005; 7(1):108-16.

VIEIRA, Maurílio Nunes. Uma introdução à acústica da voz cantada. Anais do I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical. São Paulo – IME / USP, 2004.

VEIGA, Manuel. *Gerárd Béhague (1937-2005). In memoriam*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET, 2004, p. 37-38.

ZAMPIERI, Sueli A.; BEHLAU, Mara; BRASIL, Osíris O. C. do. Análise de cantores de baile em estilo de canto popular e lírico: perceptivo-auditiva, acústica e da configuração laríngea. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*. v. 68, n. 3. Maio/Jun. 2002. 378-86.

ZUMTHOR, Paul. Escritura e nomadismo: *Entrevistas e Ensaio*s. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

## **ANEXOS**

**CD 1 – Análise musical de Marinês**

**CD 2 – Análise musical de Cátia de França**

**CD 3 – Análise musical de Elba Ramalho**