

## Cantoras do Rádio: subjetivação e singularidade Fulano de Tal<sup>1</sup>,

Pedro de Souza<sup>1</sup>, Amanda da Silva<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Curso de Letras/Português – Universidade Federal de Santa Catarina(UFSC/Pibic-CNPq)

pedesou@gmail.com, ditahhh@gmail.com

**Resumo.** *Este trabalho pretende analisar comparativamente, a partir do levantamento de traços de prosódia na palavra cantada, as diferenças e semelhanças entre a voz das chamadas cantoras do rádio dos anos 1950, com base no pressuposto de que, em sua formação artística, as cantoras desse período tinha sempre como referência e modelo suas antecessoras. Ao delimitar como objeto de análise Dalva de Oliveira e Ângela Maria, esta fase da pesquisa valeu-se metodologicamente do recurso de gráficos produzidos informaticamente a partir do software Praat, programa de análise acústica. O objetivo é descrever traços prosódicos mais marcantes que permitam observar as influências que uma cantora exerce sobre outra, considerando o dado histórico de que Angela Maria sucede Dalva de Oliveira, tomando desta a coroa de rainha do radio em 1954...*

**Abstract.** *This research intends to analyse comparatively, from the survey of prosody traces in the sung word, the differences and similarities among the voice of the so-called radio female singers of the 50s, taking into account that the singers had as reference their antecessors. Taking as the object of analysis Dalva de Oliveira and Ângela Maria, this research intends to use the methodology of graphics resource produced by computer from the software Praat, which is an acoustic voice analysis programme. The purpose is to describe more marked prosodic traces that allow to observe the influences that a singer practices upon another one, considering the historic datum that Ângela Maria succeeds Dalva de Oliveira.*

**Palavras-chave:** : prosódia; análise acústica; subjetividade

## 1. Introdução

As cantoras de rádio compunham uma linhagem de cantantes que se definia por uma propriedade comum de interpretação vocal. O pressuposto histórico é de que, na era do rádio, uma cantora inicia-se no canto legitimando-se sob o apoio a um ídolo inspirador. Ao apresentar-se em um programa de calouro, a aspirante ao ofício de cantora chamava atenção á medida que sua colocação vocal fazia lembrar a de uma diva em evidencia nas programações radiofônicas, nos espetáculos de auditório e no mercado fonográfico.

Mas o desafio maior era a estreante mostrar-se a que veio construindo um jeito próprio de cantar. Esta era a condição para vir a ser uma nova grande estrela. Neste aspecto, é que buscamos aqui realizar uma análise acústica da voz. Precisamente queremos servir-nos de um método analítico que auxilie a demonstrar o modo como uma cantora, no momento em que canta, é tomada em uma marcante referencia àquela que lhe antecede. A idéia é buscar, em seu desempenho vocal, os traços de sua singularidade e à construção de suas características subjetivas como cantora.

Neste quadro é que pretendemos, no campo da Teoria da Enunciação e da Análise de discurso, analisar comparativamente, a partir do levantamento de traços de prosódia na palavra cantada, as diferenças e semelhanças de voz em uma linhagem das chamadas cantoras do rádio dos anos 1950. Para chegar ás características que singularizam uma cantora e outra, procedemos, no interior do repertório de cada uma, ao recorte das mesmas canções interpretadas e gravadas por ambas as cantoras em análise. Recortamos para a análise que apresentamos aqui as canções *Segredo*, de Herivelto Martins, *Olhos verdes*, de Vicente Paiva, e *Mentira de Amor*, de Lourival Faissal e Gustavo de Carvalho. Para escutá-las na voz de Ângela Maria, tomamos o disco, lançado em 1998, em que a cantora, convidando outros cantores, homenageia a cantora que a antecedeu.

Procedemos assim à diferenciação vocal na palavra cantada, mediante o levantamento de elementos prosódicos pertinentes (duração, *pitch*, entoação, ritmo, entre outros). Tal levantamento pode ser visualizado através da leitura e interpretação de imagens gráficas fornecidas pelo software de análise acústica de voz Praat. Os dados obtidos pelo recurso a este dispositivo informático de análise acústica serviram de base para descrever as características individuais e subjetivantes das duas cantoras em foco neste trabalho

Estabelecemos assim parâmetros acústicos que permitam traçar uma comparação entre os traços da voz de uma e de outra cantora, destacando semelhanças e diferenças observáveis na emissão que cada interprete aplica a uma mesma frase melódica. Esta é a base metodológica da hipótese que anunciamos antes, ou seja, a de que as cantoras de rádio construam seu modo e estilo de cantar a partir do modo e estilo de voz das suas antecessoras.

O escopo da análise que pretendemos é, sem dúvida de base enunciativa e discursiva, abordando o fenômeno da constituição do sujeito na instância da enunciação em ato atravessada por uma certa ordem simbólica. No caso desta pesquisa, o campo simbólico a que se alude é o da constituição do sujeito cantor, notadamente no que diz respeito ao pré-construído do canto feminino no período que vai da era Vargas à era Kubitschek. A base lingüística do ato de enunciação focalizada aqui é a articulação vocal no que, conforme Benveniste, exige-se a descrição da maneira como o falante se apropria da língua para articular sons que o conduzam a constituir-se como locutor.

Ocorre que este nível de funcionamento lingüístico pouco tem sido levado em conta para analisar sua incidência no processo enunciativo e discursivo de constituição do sujeito. A sintaxe tem sido a base para qual mais se recorre para dar a ver o sujeito em constituição na relação com a língua. Quando se trata então de lançar mão de funcionamentos de ordem sintática, pode-se recorrer a inúmeras descrições já estabelecidas nas teorias lingüísticas. Por isso, para focar o nível da articulação vocal na performance enunciativa que deriva sujeitos, decidimos recorrer ao que se apresenta efetivamente produzido como apoio analítico e descritivo no campo da prosódia e suas propostas de descrição.

Começamos assim por nos orientar por alguns registros pertinentes ao nosso caso no campo da Fonética Acústica e da Prosódia. Sobre esse ponto, Scarpa (1999) reúne vários artigos relacionados com as diferentes análises de voz, expondo dois pontos importantes da análise acústica e formas diversas de realizar este trabalho: através de trabalhos experimentais. Na primeira parte, dá ênfase apenas a "descrever e mensurar as características acústicas dos padrões prosódicos do português brasileiro", como um contraponto entre a fala e a tecnologia; a segunda aborda uma visão mais fonológica relacionada com a prosódia. Desta forma, a primeira parte serve de fonte de investigação para análises de ritmo, entoação, duração. A segunda parte do trabalho de Scarpa está direcionada para a pesquisa da acentuação e, em geral, de mecanismos da língua relacionados com a fonologia.

Para análises mais precisas e nomenclaturas fonéticas, além de buscas a respeito de tônicas e do sistema vocálico e consonantal brasileiro, a obra de Cristófaró (2002) constitui também um material de apoio importante. Em seu trabalho, Cristófaró apresenta as nomenclaturas fonéticas, descrições minuciosas de segmentos, aparelhos fonadores e uma abordagem significativa a respeito dos sistemas consonantal e vocálico brasileiros, além de análises e vários textos relacionados com a fonologia e o estruturalismo. O mais importante, para o que nos interessa, é que a língua e seu uso é ponto principal neste trabalho de Cristófaró.

Mais pertinente ainda é o que traz o trabalho de Wisnik (1989). Alguns tópicos de análise acústica e termos da engenharia do som também foram resgatados deste trabalho para nossa análise. Ele mostra uma aproximação entre a música e seu sentido. No que diz respeito a explicações a respeito da voz e suas propriedades, vale acrescentar o *Manual de Voz e Dicção*, de Nunes (1990). Ele fornece elementos de extrema importância para o tipo de objeto e abordagem que definimos investigar, ou seja, o processo de constituição do sujeito cantor pela articulação vocal na enunciação. De Nunes extraímos o que a voz apresenta de possibilidades e técnicas de expressividade aí descritas.

## 2. Prosódia e qualidade da voz

A prosódia compreende, na área da lingüística, o que Scarpa (1999, p.8) chama de “fenômenos”: altura, velocidade da fala, intensidade, duração, pausa, além dos estudos de tom, acento, ritmo e entoação. Neste sentido, Scarpa lembra que os estudiosos classificam estes estudos em duas possibilidades: um enfoque fonológico e outro acústico. Esta segunda possibilidade é que utilizamos nesta pesquisa.. Nesta fase do projeto delimitamos especificamente: ritmo, duração, entonação, pitch, para a análise acústica.

O instrumento da análise acústica da presente pesquisa é a voz. De acordo com Nunes (1976, p. 45-48), o som vocal possui três qualidades: *intensidade*, *altura* e *timbre*. A *intensidade*, segundo a autora, não deve ser confundida com volume, e sim relacionada com as “condições de resistência e de impulsos”. Já a *altura* está relacionada com a frequência de vibrações das cordas vocais em um determinado tempo. Quanto maior o número de vibrações, mais alto o som. A autora observa que a altura deve ser variada para evitar a monotonia, principalmente na fala, realçando os sentidos das frases. O *timbre* nos permite distinguir sons de mesma altura, produzidos pela laringe ou por instrumentos musicais.

Nunes ainda lembra um ponto bastante importante da análise de voz relacionada com a prosódia: “a observação rigorosa do acento tônico nos vocábulos de mais de uma sílaba” A autora observa que cada vocábulo possui sua tonicidade e que além desta, principal, ainda existem as tonicidades secundárias, relativa aos vocábulos mais longos. A utilização correta das tônicas, desde as primeiras línguas, sempre foi muito importante. “Nas línguas antigas a elevação da voz nas tônicas era muito sensível”, lembra a autora, citando Cícero: “Há na palavra uma espécie de canto”. As muitas línguas essencialmente tonais existentes no mundo obedecem a esta regra. Muitos dos dialetos africanos e diversas línguas ameríndias, por exemplo, são notoriamente tonais, de modo que a mais simples variação tonal em uma palavra leva à outra, que pode ter um sentido completamente diferente.

Nunes (1976, p.97) ainda diz que a tonicidade não está presente apenas nos vocábulos individuais. Em uma frase melódica, existem palavras-chave que destacam pontos da oração, “dando-lhe mais força, clareza ou convicção”. Isto ocorre não apenas nas frases melódicas, mas nas orações cotidianas, quando queremos enfatizar algo importante, destacando um vocábulo que dá um sentido maior a uma determinada passagem, por exemplo. Na palavra cantada, observamos este artifício na tentativa de se obter mais emoção, chamar atenção para um determinado vocábulo que norteia o sentido da letra, por exemplo.

As tônicas normalmente norteiam o ritmo em uma oração. Na poesia, por exemplo, o ritmo é bem marcado por rimas, que são garantidas por vocábulos de mesma tonicidade. Nunes (p.94) afirma que “a sensibilidade e o senso do ritmo é que determinam os acentos principais de uma frase, e não observar o ritmo de um verso ou mesmo da prosa é o mesmo que tocar uma música fora de compasso”. Barbosa (apud SCARPA, 1999) sugere que *ritmo* pode ser definido como “a variação a longo termo da duração percebida”, ou seja, que o ritmo é perceptual, que para identificá-lo não são

necessárias técnicas, mas apenas sentir. Barbosa ainda lembra que o ritmo é analisado através da percepção de um evento representativo de duração, sendo que esta escolha pode ser muito difícil, já que o evento pode ser o início e o fim de uma canção, por exemplo, ou trechos recortados durante esta. “O estudo da duração implicará a escolha de eventos pertinentes” (NUNES, apud SCARPA, 1999). Partindo destes eventos selecionados, desta “segmentação”, é que se pode iniciar o estudo do ritmo.

### **3. A análise**

Tomando a interpretação das duas cantoras para uma mesma canção procedemos a uma análise comparativa: orientando-nos pela imagem gráfica de um mesmo traço gerada pelo software Praat. O traço pronunciado pelas duas cantoras deve apresentar as características principais de semelhança e diferença entre as vozes de Dalva de Oliveira e Ângela Maria. Da mesma forma, com todos os outros traços pertinentes, a análise procedeu-se a partir dos dados fornecidos nas figuras geradas pelo *softeraware* Praat. O propósito é o de obter uma visualização mais detalhada das características relatadas como traços vocais característicos de cada cantora. As conclusões foram elencadas das mais amplas para as mais específicas, das marcas gerais da voz para a análise de segmentos específicos.

O primeiro ponto relevante na análise das vazes em foco foi a incidência contínua na enunciação do /r/ vibrante nas duas cantoras no instante em que emitem a palavra ‘redes’ contida na frase melódica da canção *Segredo*: “o peixe é pro fundo das redes”. A primeira hipótese era a de que este era um traço específico de Dalva que teria inspirado Ângela na mesma linha de vocalização. Porém, após a audição da discografia de algumas outras cantoras da mesma época, foi possível concluir que este traço é nitidamente um traço típico do período histórico do português falado, já que outras cantoras, tomadas no mesmo momento, como Linda Batista, Dircinha Batista, também o utilizavam. Era uma marca vocal, não empregada apenas na música, mas também no teatro e na oralidade cotidiana, como observa Nunes (1976, p.161). A autora lista aí as possíveis variações enunciativas das consoantes e das vogais propostas como “normas para a língua falada no teatro”.

Outra relevância a respeito do /r/ vibrante é em relação à marcação do ritmo. A grande incidência desta forma de pronunciar o R marca fortemente o ritmo da canção, tanto em Dalva quanto em Ângela. Principalmente em Dalva, que alonga mais este R, como podemos observar nas figuras abaixo:

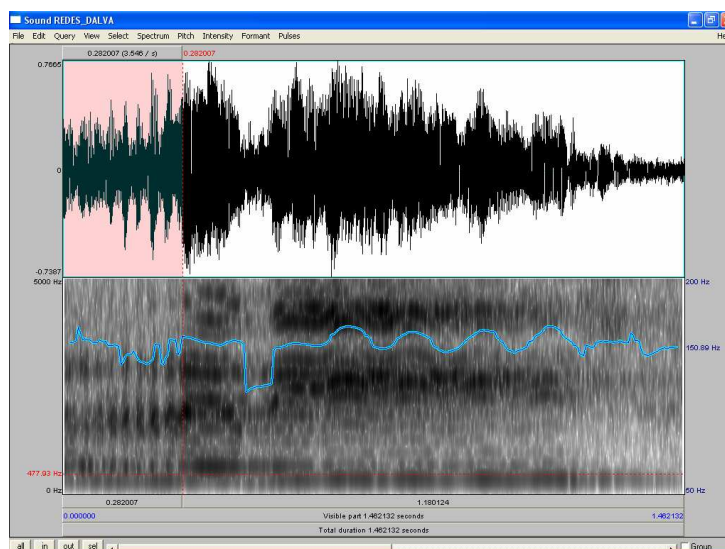


Figura 1 – enunciação de Dalva de Oliveira para a palavra *redes*.

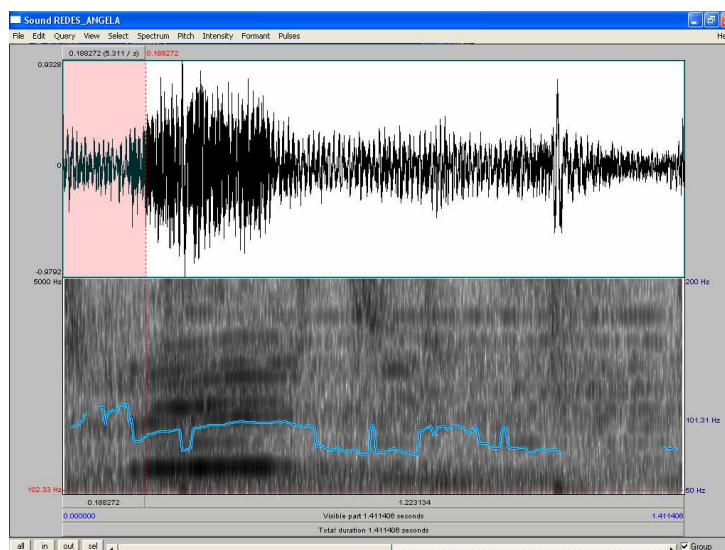


Figura 2 – enunciação de Ângela Maria para a palavra *redes*.

O alongamento do /r/ vibrante, de forma mais minuciosa, tem a duração de aproximadamente 0.18 segundos em Ângela (cf. figura 2) e de 0.28 segundos em Dalva (cf. figura 1), conforme a seleção em vermelho, o que garante aproximadamente 0.10 segundo a mais de enunciação deste /r/ em Dalva. Este alongamento consonantal é característico de Dalva, além de algumas incidências de alongamento de vogais (nas últimas sílabas); contrário à Ângela, que tem por característica o alongamento freqüente destas. Na maioria das canções este /r/ vibrante é bastante alongado e de forma freqüente, garantindo fortemente a marcação do ritmo da canção. A diferença aqui está no modo de distribuir o alongamento.

Ainda sobre estas análises, podemos observar alguns pontos mais específicos. Na enunciação de Dalva ( cf.figura 1) observamos o ponto mais alto da linha de *pitch*

(acento fonético) na segunda sílaba, em *-des*, mais precisamente na vogal *e /i/*. Ângela apresenta, neste segmento, o ponto mais alto do *pitch* na vogal */e/* da primeira sílaba. Desta forma, observamos os diferentes valores de proeminência nas duas cantoras: Dalva profere a tônica nas últimas sílabas, Ângela nas primeiras.

Quanto à duração, Ângela tem enunciados freqüentemente mais longos. Isto está relacionado com os comuns alongamentos de vogais. É possível perceber a diferença clara na emissão da palavra passada na seqüência “seu mal é comentar o passado”, conforme se vê nas seguintes figuras:

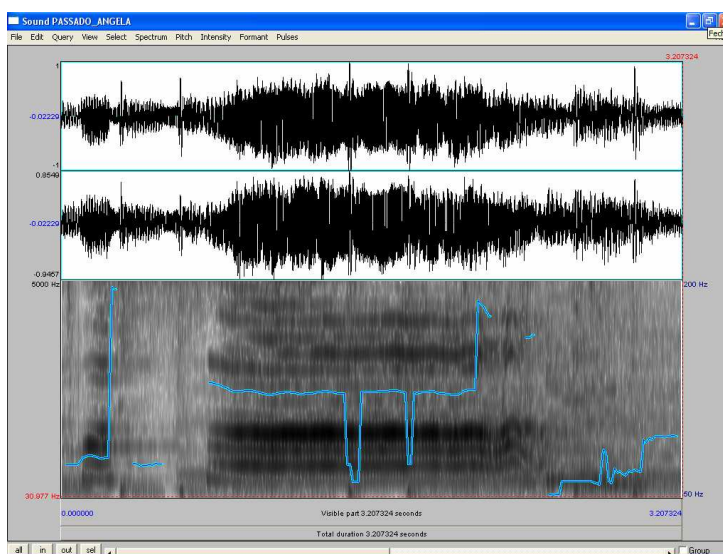


figura 3 – enunciação de Ângela Maria para *passado*.

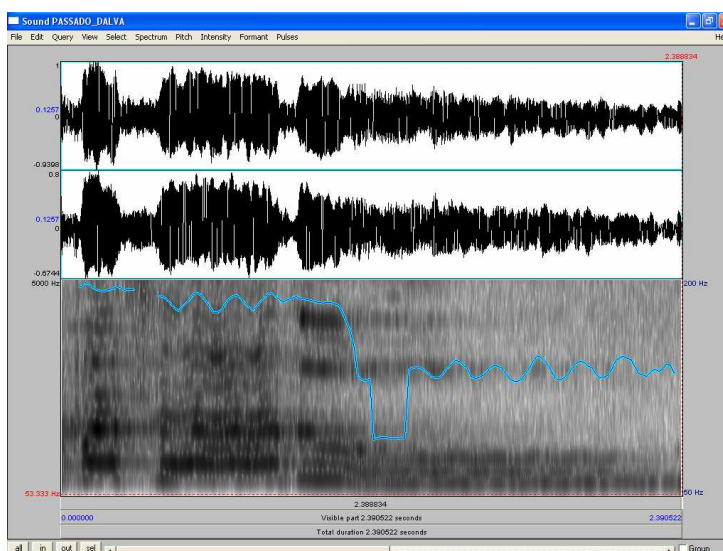


Figura 4 – enunciação de Dalva para *passado*.

O alongamento da vogal /a/ proferido por Ângela (cf. figura 3) tem duração de aproximadamente 1.81 segundos, enquanto o mesmo /a/ pronunciado por Dalva tem a duração de 0.48 segundos. Uma observação clara do alongamento das primeiras sílabas cometido por Ângela. Em relação à Dalva, observamos que o alongamento da última sílaba é de (aprox.) 1.53, enquanto Ângela alonga a última sílaba por apenas 0.62 segundos. Em relação ao *pitch*, observamos que as duas cantoras apresentam o ponto mais alto na enunciação da sílaba /pa/, primeira sílaba. Observando-se a enunciação do vocábulo inteiro, observamos uma diferença de duração de aproximadamente 0.40 segundos.

Além destas observações, nesta imagem podemos notar as diferentes variações de tom na voz das canoras. Ângela apresenta uma variação entonacional significativa durante a enunciação. Dalva, apesar de uma queda brusca na última sílaba, varia menos que Ângela, apenas oscilando a voz nas vibrações estilísticas que realiza.

Para uma melhor observação da duração e do ritmo, analisemos uma oração completa, enunciada pelas duas cantoras no segundo verso da canção *Olhos verdes*, (cf. figura 5):

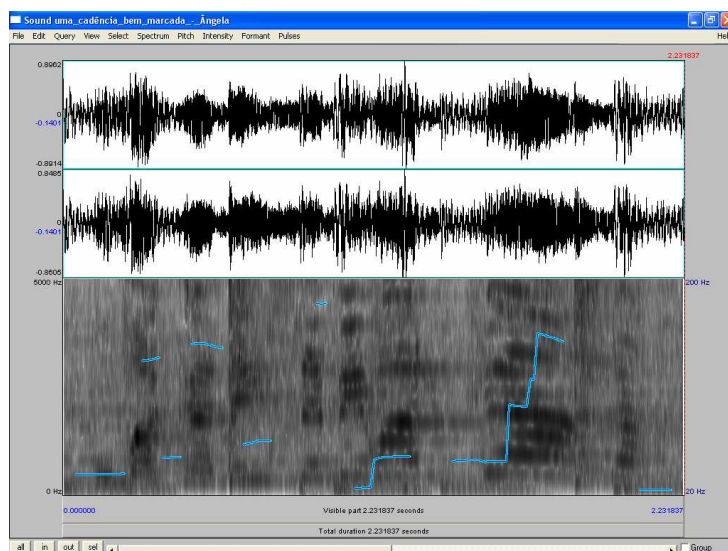


Figura 5 – enunciação de Ângela Maria para o segmento *uma cadência bem marcada*.

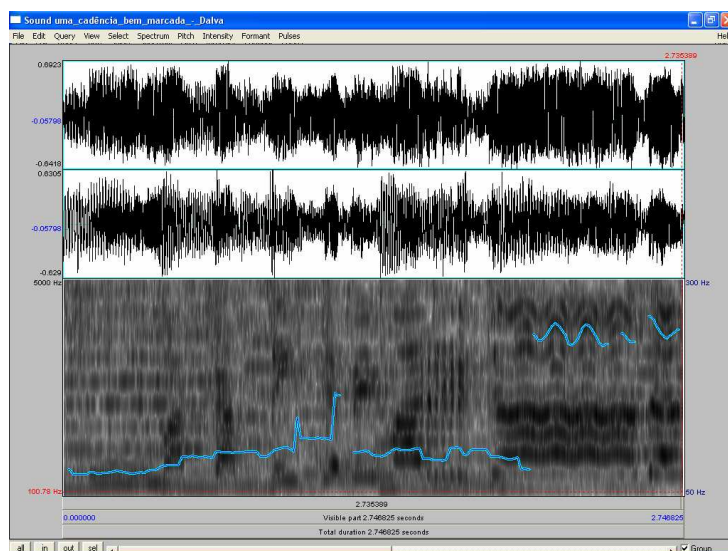


Figura 6 – enunciação de Ângela Maria para o segmento *uma cadência bem marcada*.

A partir destas imagens podemos deduzir que Ângela é muito mais sucinta que Dalva em suas enunciações. Dalva, neste segmento, continua alongando a vibrante mais que Ângela, inclusive a vogal, como podemos observar no espectrograma. A penúltima sílaba de Dalva alonga significativamente a vogal /a/, enquanto Ângela alonga suavemente, sem muito destaque.

Quanto à duração dos segmentos, observamos, ainda relacionado com as observações anteriores, que Dalva realiza uma duração mais longa em relação à Ângela. A enunciação de Dalva dura aproximadamente 2.75 segundos, enquanto a de Ângela 2.23 segundos, como se observa na emissão do verso “querem saber afinal qual a solução, da canção *Mentira de amor*. (cf. Figura 7).

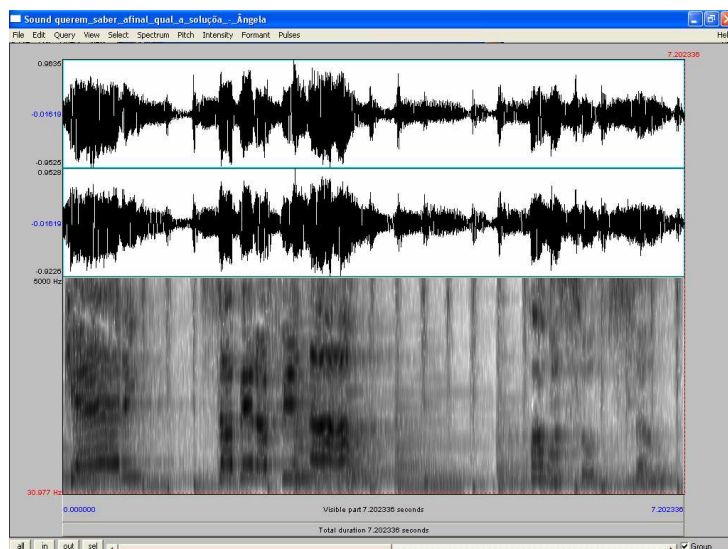


Figura 7 – enunciação de Ângela Maria para o segmento “*querem saber afinal qual a solução*”.

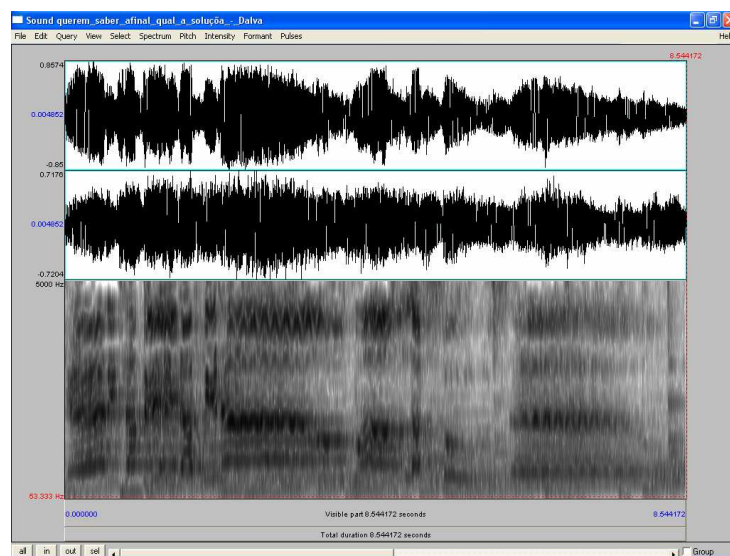


Figura 8 – enunciação de Dalva de Oliveira para o segmento *querem saber afinal qual a solução*.

A partir destas figuras podemos comparar a duração, para comprovação, das enunciações de Dalva de Oliveira e de Ângela Maria. Mais uma vez Ângela realiza sua emissão de forma mais sucinta. Dalva alonga com uma diferença de aproximadamente 1.30 segundos a mais. Observando o espectrograma, notamos que a enunciação de Ângela apresenta várias pausas durante sua realização. Já a de Dalva é contínua, as pausas são praticamente imperceptíveis. Mais uma vez a realização alongada, neste caso em nível vocálico, ocorre em Dalva.

### Considerações finais

As análises aqui apresentadas foram realizadas a partir do pressuposto de que as cantoras deixam “heranças” vocálicas, traços estilísticos para as suas sucessoras. Que traços são esses que levam a identificar numa cantora emergente a presença da voz de uma antecessora? Foi assim que notamos a ocorrência de alongamentos maiores por parte de Dalva de Oliveira, comparativamente a Ângela Maria.. Os enunciados de Dalva frequentemente alongam uma consoante (geralmente o /r/ vibrante) ou uma vogal. Ângela traz na voz uma característica de duração mais breve, mesmo que em alguns enunciados também alongue, normalmente as vogais. Em relação à entonação das duas cantoras, concluímos que Ângela possui uma variação mais proeminente que Dalva. A primeira apresenta variações bruscas no tom da voz. Já a última apenas vibra a voz de forma estilística, como marcação estética de enunciação.

A hipótese de partida foi a de que o traço do /r/ vibrante seria o traço procurado, o traço que Dalva teria deixado como inspiração para Ângela, sua sucessora. Porém, através de pesquisas com a discografia de outras cantoras da mesma época, foi possível concluir que este era um traço realmente de época, um traço característico da fala da década.

Neste ponto, é preciso considerar que, embora o traço do /r/ vibrante fosse marcador do padrão da pronúncia do português na época em que surge Dalva de Oliveira, há variáveis regionais na realização do mesmo som. De modo que, fora do registro culto adotado para a locução radiofônica, para o canto e para o teatro, em muitas regiões, como o Rio de Janeiro e cidades do nordeste, em contexto de fala espontânea, não se registra o mesmo modo de realizar a vibração do /r/. Relacionando esse dado de variação regional ao fato de que o dialeto nativo de Ângela Maria era o carioca, a questão é saber se, ao realizar o /r/ vibrante, ainda que com menor duração que Dalva de Oliveira, Ângela Maria estaria tentando o modo particular de vibrar de sua antecessora, ou mantendo, conscientemente ou não, o padrão de pronúncia pertinente à época em que ambas as cantoras estavam em evidência nas rádios.

Para os objetivos desta pesquisa, tanto uma quanto outra suposição pode ser pertinente. Afinal as interpretações tomadas como parâmetros são registros de uma gravação em CD realizada nos anos de 1990, na qual Ângela, junto com outros cantores, prestam um tributo a Dalva de Oliveira. Por isso, nas faixas em que canta sozinha, os traços analisados até aqui tanto remetem a particularidades com que a voz de Ângela Maria cita o característico modo de cantar da época ou, particularmente, remete à maneira de cantar da Dalva de Oliveira.

Com base nas teorias de análise acústica que balizam o presente trabalho, pode-se destacar alguns traços importantes na forma de pronunciar a palavra cantada das cantoras em foco na pesquisa. Tais traços, ainda não detectáveis por uma análise acústica específica, é que procuramos visualizar nas figuras gráficas conseguidos no Praat

Em síntese, há uma grande diferença na *duração* dos trechos enunciados pelas cantoras. Dalva tem a característica mais sucinta, mais rápida de pronunciar as palavras ou períodos. Já Ângela, por característica, alonga mais seus períodos. Na voz dela, o /r/ vibrante norteia todo o ritmo das canções que interpreta. Ângela também utiliza este mesmo /r/ vibrante, mas alongando bem menos. Isso torna mais clara a percepção do ritmo norteado em Dalva. Já no caso das vogais, observa-se um alongamento maior por parte de Ângela, podendo este traço ser analisado como um ponto diferencial no processo de subjetivação desta cantora. Para o que se pretendia até aqui se tem então uma análise acústica, os traços de enunciação vocal que identifica, com igual intensidade, a constituição de duas grandes cantoras como sujeito do canto, campo em que discursivamente a voz feminina tinha uma especial representação política, quer naquilo em que era convertida pelos regimes de poder dominante, quer para o que significa como lugar de enunciação que ecoa a voz feminina anulada no cenário público e privado de dominação masculina

### **Referências Bibliográficas**

NUNES, L. **Manual de Voz e Dicção**: cartilhas de teatro. Brasília: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

SCARPA, E. M. (org.). **Estudos de Prosódia**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

SILVA, T. C. **Fonética e Fonologia do Português**: roteiro de estudos e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 2002.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.