

RENATA PELLOSO GELAMO

ORGANIZAÇÃO PROSÓDICA E INTERPRETAÇÃO DE
CANÇÕES: A FRASE ENTONACIONAL EM QUATRO
DIFERENTES INTERPRETAÇÕES DE
NA BATUCADA DA VIDA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos (Área de Concentração: Análise Lingüística)

Orientador: Dr. Lourenço Chacon Jurado Filho

São José do Rio Preto
2006

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Dr. Lourenço Chacon Jurado Filho – Orientador

Dr^a. Luciani Ester Tenani – 2º examinador

Prof^a. Dr^a Léslie Piccolotto Ferreira – 3º examinador

Suplentes

Dr. Roberto Gomes Camacho

Prof^a. Dr^a. Sandra Madureira

AGRADECIMENTOS

A Lourenço, por ter me apresentado *Na batucada da vida* e por ter me orientado na escuta dessa e de tantas outras canções;

A Araceli Chacon, Erotilde Pezzatti, Isabela Barleta, Maria Sílvia Cárnio, Martha Herr, Mônica Farid Haffan, Roberto Camacho e a Sandra Madureira, pela participação como juízes;

A Ná Ozzetti, pela entrevista concedida por email;

A Mariúza Barrozo, pelas informações cedidas por telefone;

A Erotilde Pezzatti, Léslie Ferreira, Luciani Tenani e Roberto Camacho, por suas importantes sugestões, determinantes na orientação desta pesquisa;

A Douglas Régis, pela confecção das partituras;

A André Ricardo e a Guilherme Mannis, pelas informações musicais;

A Paulo Gontijo e a Régis Frias, pela edição das figuras;

A Cláudio Rodnik (editora Irmãos Vitale), pelo manuscrito de *Na batucada da vida*;

A meus pais, Antonio e Maria Amabile, e irmãos, Rodrigo e Rogério, pelo incentivo;

Paulo Vazzoler;

Maísa Zakir

Daniela Mir;

Fernanda Mota;

Maria, Denílson e Sônia Pelloso;

Maria Cláudia Camargo de Freitas;

Luciana Lessa Rodrigues;

Simone Sperança;

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Propusemos, neste estudo, um olhar sobre o fenômeno da voz, no qual aspectos lingüísticos da interpretação vocal de uma canção pudessem ser levados em conta. Buscamos subsídios na Lingüística, mais especificamente, na Fonologia Prosódica, por acharmos que, ao vincularmos voz e linguagem, poderíamos contribuir para um enriquecimento do trabalho fonoaudiológico com cantores. Para tanto, propusemos compreender, nesta pesquisa, como um grupo de juízes percebia auditivamente a maneira como grandes nomes da Música Popular Brasileira (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti) organizam prosodicamente o texto da canção *Na batucada da vida*. Analisamos mais especificamente a percepção de como as intérpretes organizam e delimitam o constituinte *frase entonacional (I)*, assim como procuramos verificar a eficácia do algoritmo estabelecido para esse constituinte por Nespor & Vogel (1986). Como *I* é um constituinte da hierarquia prosódica que leva em conta, para sua definição, elementos semânticos, levantamos a possibilidade de criação de diferentes efeitos de sentido em cada interpretação, a partir dos diversos modos como as intérpretes organizam a frase entonacional. Pudemos observar, durante a exposição de nossos dados, que o algoritmo que define o constituinte *frase entonacional* formulado por Nespor & Vogel mostrou-se eficaz. Ao compactuarmos com a visão de que voz e linguagem não se separam, pudemos demonstrar, também, com base nos diversos modos de organizar a frase entonacional nas quatro intérpretes, a possibilidade de diferentes atribuições de sentido para as interpretações. Atribuímos, ainda, a essas diferentes organizações o caráter de possíveis marcas de subjetividade das intérpretes. Postulamos que as semelhanças encontradas na organização da frase entonacional poderiam decorrer de dois fatores: (a) influência das intérpretes mais antigas sobre as mais recentes; e (b) influência de informações de natureza musical (padrões da estrutura rítmico-melódica). Nos casos de não-obediência ao algoritmo da frase entonacional, fatores de natureza musical também podem ter influenciado a maneira como os juízes perceberam esses casos. Acreditamos que essa mútua influência entre informações lingüísticas e musicais esteja presente na delimitação desse constituinte e deva ser tratada, portanto, de modo integrado, uma vez que se trata de canções – produto em que a informação lingüística e a musical parecem não se desvincular.

Palavras chave: frase entonacional, interpretação vocal, canção popular brasileira, Ary Barroso, Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina, Ná Ozzetti

ABSTRACT

We proposed in this study a look on the voice phenomenon, in which linguistic aspects of voice interpretation in a song could be taken into account. We searched for resources in Linguistics, more precisely, in Prosodic Fonology, because we think that, linking voice and language, we could contribute to an enrichment of the work done by *voice therapists* with singers. In order to do that, we proposed to understand, in this research, how a group of judges perceived auditively, the way in which great names of Brazilian Popular Music (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti) organize prosodically the text of the song *Na batucada da vida*. We analyzed more specifically the perception of how the interpreters organize and limitate the constituent *intonational phrase (I)*, as well as we aimed to verify the efficacy of the algorithm established to this constituent by Nespor & Vogel (1986). As *I* is a constituent of prosodic hierarchy that takes into account semantic elements to its definition, we looked for the possibility of creation of different effects of meaning in each interpretation, from the different ways how the interpreters organize the intonational phrase. We could observe, during the exposition of our data, that the algorithm which defines the constituent *intonational phrase*, proposed by Nespor & Vogel, appeared to be effective. When we compactuated with the view that voice and language do not separate, based on the different ways of organizing the intonational phase in the four interpreters, we could demonstrate the possibility of different attributions of meaning to the interpretations as well. We also assigned to these different organizations the character of possible personal marks of the interpreters' subjectivity. We postulated that the similarity found in the organization of the intonational phrase could be explained by two factors: (a) influence of the previous interpreters on the more recent ones; and (b) influence of information, whose origin is musical (patterns of the structure rithmic-melodic). In the cases of non-obedience to the algorithm of the intonational phrase, factors whose origin is musical might also have influenced the way how the judges perceived these cases. We believe that this mutual influence between linguistic and musical information is present at the delimitation of this constituent and must be treated, thus, in an integrated way, since it concerns to songs – in which linguistic and musical information seem not to be apart.

Key Words: intonational phrase, vocal interpretation, Brazilian popular music, Ary Barroso, Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina, Ná Ozzetti

SUMÁRIO

LISTA DE QUADRO	7
LISTA DE FIGURAS	8
0. Apresentação	9
1.0 Estudos fonoaudiológicos sobre a voz	11
2.0 Subsídios teóricos	24
2.1 <i>Fonologia Prosódica</i>	24
2.2 <i>A Frase Entonacional</i>	30
3.0 Material e metodologia	38
4.0 Análise dos dados	44
4.1 <i>Organização dos dados</i>	44
4.2 <i>Discussão dos dados</i>	48
4.2.1 Relações entre pausas percebidas, limites de frases entonacionais e aspectos musicais	61
4.3 Algumas palavras sobre as discordâncias entre os juízes	71
5.0 Considerações Finais	80
Referências	86
APÊNDICES	89
ANEXO	102

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – relação entre pausas percebidas e a estrutura musical.....	61
---	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	50
Figura 2.....	52
Figura 3.....	53
Figura 4.....	53
Figura 5.....	54
Figura 6.....	65
Figura 7.....	66
Figura 8.....	68
Figura 9.....	68
Figura 10.....	69
Figura 11.....	70
Figura 12.....	73
Figura 13.....	73
Figura 14.....	73
Figura 15.....	73
Figura 16.....	74
Figura 17.....	74
Figura 18.....	74
Figura 19.....	74
Figura 20.....	74
Figura 21.....	75
Figura 22.....	75
Figura 23.....	75
Figura 24.....	76
Figura 25.....	76
Figura 26.....	76
Figura 27.....	77

0. Apresentação

Propomos compreender, nesta pesquisa, como um grupo de juízes percebe auditivamente a maneira como grandes nomes da Música Popular Brasileira (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti) organizam prosodicamente o texto da canção *Na batucada da vida*, de autoria de Ary Barroso e Luiz Peixoto (1934). Analisaremos mais especificamente a percepção de como as intérpretes organizam e delimitam o constituinte *frase entonacional*.

Duas hipóteses orientarão nossa análise. Assim, procuraremos demonstrar:

- (1) que essa organização e essa delimitação obedecem, em grande medida, ao algoritmo proposto por Nespor & Vogel (1986) para a definição desse constituinte;
- (2) que semelhanças e diferenças na organização da frase entonacional entre as canções podem indiciar a influência das cantoras mais antigas sobre as mais novas.

Para demonstrá-las, buscaremos responder às seguintes questões:

- já que se trata de canções, apenas a influência de fatores de natureza lingüística se mostrariam presentes na organização desse constituinte?;
- em possíveis casos de não-obediência ao algoritmo na organização prosódica da frase entonacional, que fatores explicariam essa não-obediência?;
- como explicar tanto as possíveis semelhanças quanto as possíveis diferenças na organização da frase entonacional tal como percebida na interpretação das quatro cantoras?.

Buscaremos, em nosso percurso, alcançar os seguintes objetivos:

- mostrar a eficácia do algoritmo que define o constituinte *frase entonacional* em um campo de estudos no qual ele não é, ainda, explorado: o da percepção de interpretação de canções;
- mostrar relações entre a organização desse constituinte e a possibilidade de criação de diferentes efeitos de sentido para as interpretações.

Na medida em que nossa formação se dá no entrecruzamento dos campos da Fonoaudiologia e da Lingüística, acreditamos que este nosso estudo poderá levar contribuições da Lingüística para: (a) o trabalho fonoaudiológico com *voz profissional*, especificamente para o trabalho com a voz cantada; (b) novas pesquisas nessa área da Fonoaudiologia, como proposta de inovação no trabalho fonoaudiológico com profissionais da voz; (c) a atuação de professores de canto junto a cantores; e (d) o processo de composição de canções.

Exporemos, a seguir, a organização de nosso trabalho.

Como acreditamos ser uma das principais contribuições deste estudo levar subsídios para o trabalho que é desenvolvido no Brasil com a voz cantada no campo da Fonoaudiologia, no Capítulo 1, *Estudos fonoaudiológicos sobre a voz*, contextualizaremos como a pesquisa e a atuação nesse campo do conhecimento vêm sendo realizadas no país até o presente momento.

Além disso, como nossa proposta é analisar a percepção de como as intérpretes organizam e delimitam mais especificamente a frase entonacional, no Capítulo 2, *Subsídios teóricos*, faremos, inicialmente, considerações sobre a Fonologia Prosódica tal como proposta por Nespor & Vogel (1986), uma vez que é desse modelo teórico que extrairemos o constituinte que mais de perto nos interessa. Ainda nesse Capítulo, vamos particularizar nossa atenção para características que essas autoras atribuem ao constituinte *frase entonacional*.

Continuando nossa exposição, no Capítulo 3, *Material e metodologia*, vamos fazer uma caracterização do material a ser analisado, bem como dos procedimentos de sua organização. Em seguida, no Capítulo 4, *Análise dos dados*, mostraremos como fizemos sua organização e como encaminhamos sua discussão.

Por fim, no Capítulo 5, *Considerações finais*, avaliaremos nosso percurso e apontaremos alguns desdobramentos possíveis de nosso estudo.

1.0 Estudos fonoaudiológicos sobre a voz

A Fonoaudiologia é um campo do conhecimento que, dentre outros objetos, preocupa-se em estudar a comunicação humana. Dentre as atribuições do trabalho fonoaudiológico, existe uma atuação específica voltada ao fenômeno da voz, abrangendo desde os chamados *problemas de voz* (por exemplo, disfonias) até o trabalho com a chamada *voz profissional* (tanto para profissionais disfônicos quanto para aqueles que desejam aprimorá-la). No Brasil, os fonoaudiólogos que têm optado por atuar com a voz, em sua maioria, vêm desenvolvendo trabalhos que a enfocam principalmente como produto sonoro da laringe e de seus ressoadores, desprezando outros aspectos envolvidos na produção vocal.

Ferreira (2002) descreve a atuação tradicional do fonoaudiólogo que trabalha com voz:

desde os primórdios da Fonoaudiologia a idéia de que a voz é o resultado de fatores orgânicos (uma vez que para produzi-la músculos, cartilagens, mucosas, inervações, etc., estão em ação, determinados por fatores como sexo, idade, constituição física) predomina no atendimento das alterações vocais. (p. 1).

Essa atuação tradicional pode ser ilustrada por trabalhos como Behlau & Pontes (1995) ou Behlau (2001 e 2005), que se centram no estudo e na definição, principalmente, de questões orgânicas envolvidas no processo vocal. Desse ponto de vista, preocupam-se, pois: em detectar “alterações vocais” decorrentes do “mau uso” ou “abuso vocal”; em fazer avaliação médica e fonoaudiológica, tanto objetiva quanto perceptual da voz; em orientar quanto à saúde vocal, ou seja, prescrever cuidados que se devem ter com a voz para que esteja sempre preservada, a fim de evitar futuros “problemas” vocais; e em propor treinamento vocal, geralmente isolado de um contexto em que o uso da voz se torne significativo. Além disso, segundo Ferreira (2002), tais trabalhos centram-se na atuação clínico-terapêutica, voltando-se para o atendimento individual de disfônicos.

A despeito dessa tradição, que ainda perdura com grande força, mais recentemente na Fonoaudiologia, pode-se notar uma mudança de enfoque no trabalho com a voz, principalmente no que se refere à chamada voz profissional.

Nessa mudança de enfoque, o atendimento clínico – presente nos trabalhos mais tradicionais da Fonoaudiologia – deixa de ser a única opção para os fonoaudiólogos que trabalham com voz. Concomitantemente à atuação clínico-terapêutica, vêm se desenvolvendo as chamadas “assessorias”. Essas assessorias têm por objetivo “adequar o uso vocal do profissional da voz (ator, radialista, professor, cantor, operador de *telemarketing*, entre outros) ao seu cotidiano profissional” (FERREIRA, 2002, p. 2). Percebe-se, pois, uma certa flexibilidade com relação ao modo de atuar do fonoaudiólogo, pois passa a fazer parte de suas atribuições analisar também “as condições e necessidades de produção vocal de cada categoria profissional e de seus próprios militantes.” (p. 2). O fonoaudiólogo deixa, então, o ambiente clínico e passa a conhecer o local onde a voz é usada e, a partir dos dados levantados referentes a cada categoria de profissionais, estabelece um plano para o trabalho a ser desenvolvido posteriormente.

O enfoque do trabalho fonoaudiológico com a voz torna-se a “promoção da saúde vocal e a adequação da expressividade [ao] contexto profissional” (FERREIRA, 2002, p. 2). Assim sendo, as preocupações não se limitam ao “problema”, à “dificuldade” ou à “patologia” – o que é comum nos trabalhos mais tradicionais –, mas sim na prevenção do aparecimento dos futuros “problemas” e, ainda, na busca de diferentes formas de utilizar a voz profissionalmente.

Ferreira (2002) propõe duas formas diferentes de atuação: a individual (semelhante ao contexto clínico-terapêutico) ou a grupal (palestras, cursos, oficinas/*workshops*, campanhas, dentre outros), além de sugerir que tais atividades podem ocorrer em clínicas, no contexto profissional ou em outros locais.

Essas diferentes formas de atuação abrem novas possibilidades de analisar o fenômeno da voz, uma vez que propõem olhá-la não como "um produto acabado, algo dado, ou como mera atividade laríngea, mas sim, como um processo flexível e dinâmico" (CHUN, 2002, p. 23). Chun (2002) considera que os estudos nessa área do conhecimento devem levar em conta a "influência do contexto sobre os componentes individuais e sociais da voz" (p. 23) e, assim sendo, a voz não deve ser analisada de modo isolado, tal como acontece na tradição de pesquisa e de atuação em Fonoaudiologia.

Nessa maneira de olhar para o fenômeno da voz, a atuação do fonoaudiólogo deixa de ser aquela que privilegia predominantemente a "visão patologizante mais presente na clínica terapêutica" (FERREIRA, 2002, p. 4), e passa a levar em conta outros aspectos que possibilitam um olhar mais abrangente deste profissional sobre o fenômeno da voz.

Chun (2002) comenta mudanças ocorridas na atuação fonoaudiológica, no que se refere mais especificamente à saúde vocal; porém, segundo a autora, essas mudanças "são ainda insuficientes para gerar mudanças significativas na prática fonoaudiológica predominante." (p. 21). Isso porque, mesmo nessa mudança, "o sujeito está sempre fragmentado entre o orgânico de um lado e o psicossocial do outro." (FERREIRA, apud CHUN, 2002, p. 21). No entanto, é preciso considerar o fenômeno da voz como tendo o papel de materialização da linguagem, uma vez que, "se a voz produz e, ao mesmo tempo, é efeito de sentidos, não pode ser vista como um mero ato laríngeo, mas sim, como marca constitutiva da oralidade" (CHUN, 2002, p. 27). Como se pode observar, a concepção de linguagem subjacente a tais afirmações de Chun é a de que a linguagem acontece num processo interacional, e, portanto, não se deveriam enfocar isoladamente apenas alguns aspectos do fenômeno da voz, tais como os orgânicos, por exemplo, mas sim levar em conta as condições de produção, o contexto e, conseqüentemente, buscar compreender a "voz em funcionamento" (p. 24) – concepção de Chun com a qual compactuamos.

Partindo de uma perspectiva não apenas interacional, mas dialógica – na medida em que a dialogia seria o fundamento da linguagem –, Märtz (2002) discute o fenômeno da voz vinculado à preparação vocal de atores. A autora sustenta sua atuação junto a atores sob uma perspectiva dos gêneros do discurso de Bakhtin, uma vez que esse autor situa o teatro como gênero secundário do discurso. Baseada em Bakhtin, a autora justifica a importância da perspectiva adotada para o trabalho com atores de teatro, uma vez que, para ela,

é importante pensarmos na dialogia que ele, ator, estabelece: Para quem ele fala? Para seus parceiros de palco e para a platéia. Se a compreensão responsiva está presente no palco, ou seja, se há de fato diálogo e jogo entre atores, ou ainda um vivo jogo com interlocutores imaginários pelo ator, no caso dos monólogos, é possível constituir na platéia interlocutores que buscam compreender responsivamente o que eles falam, e não apenas conhecer formalmente o texto falado. O diálogo se estabelece na construção contínua de significação para o que se ouve, e isso envolve tanto o trabalho dos atores em cena, quanto as elaborações que a platéia vai realizando ao longo do espetáculo (MÄRTZ, 2002, p. 103-104).

Ainda com relação ao trabalho fonoaudiológico com atores de teatro, Gayotto (1997; 2000; 2002) propõe em seus estudos uma visão diferente da organicista, visto que, para ela, “trabalhar com a voz do ator significa tocar sua interpretação” (GAYOTTO, 2002, p. 112). Condizente com essa nova tendência dos estudos em Fonoaudiologia, para a autora

a voz interfere nas situações da vida quando realizada com ação. Esta pode ser uma busca deliberada para o falante e, especialmente, também um objetivo para o profissional da voz: ator, cantor, locutor, executivo, político, professor e advogado, entre outros. Uma voz que com ação encare os desejos, conquiste as intenções no texto, e se dirija aos propósitos de cada profissional, se realizando como movimento vivo e transformador. (GAYOTTO, 2002, p. 15).

Assim, a autora propõe uma mudança na atuação fonoaudiológica junto aos profissionais da voz, uma vez que, para ela, “ficou claro que, além de cuidar da voz dos atores e dar conta das suas necessidades, deveria intervir na construção vocal de seus personagens, acrescentando este trabalho àquele habitualmente realizado.” (GAYOTTO, 1997, p. 15). Para tanto, propõe, em seu estudo, que os atores escrevam, no que ela denominou partitura vocal, o registro da

voz falada. Nessa partitura são marcados os sinais que representam os recursos vocais, tais como curvas melódicas, ênfases, pausas, dentre outros recursos, os quais servem para que o ator descubra “caminhos vocais que o orientam na interpretação” (GAYOTTO, 2000, p. 143).

Também Servilha (2002) ressalta, em seu trabalho com jornalistas de televisão, a importância das relações interpessoais e também a necessidade de ressignificação do papel e da função da comunicação e, conseqüentemente, a necessidade da ressignificação do papel do fonoaudiólogo. Segundo a autora, “com seu *fazer*, ainda bastante dirigido à questão da doença e atuação clínica, o fonoaudiólogo tem que se abrir para a saúde e com isto, ampliar seu olhar e rever seu objeto de atenção.” (p. 290). A autora propõe que o fonoaudiólogo fique atento às transformações que ocorrem no espaço de trabalho dos seus clientes para que, assim, possa atender com eficiência às necessidades do profissional da voz.

Ainda nesse mesmo quadro de mudanças, Panico (2001), ao estudar a voz de políticos, propõe um trabalho não voltado apenas “às questões de saúde vocal decorrentes do uso inadequado ou abusivo da voz” (p. 6), mas um trabalho que compreenda também “os recursos vocais utilizados por eles em seus discursos”. Assim, a autora procura contribuir “para que os fonoaudiólogos consigam avançar, acrescentando ao olhar da esfera biológica, que busca a promoção da saúde, um outro que promova o aprimoramento vocal” (p. 6).

Rameck (2001) também faz referência, em seu trabalho, a um *novo olhar* sobre a voz, ao afirmar que fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas passaram a ver a voz como “algo mais do que um produto orgânico doente, uma laringe doente. Passaram a prestar atenção e a conseguir enxergar o *produtor* desta voz, o *indivíduo falante* nos seus mais variados contextos.” (p. 8).

Atualmente, além dos fatos apontados nesse quadro de mudanças, nos estudos fonoaudiológicos referentes ao fenômeno da Voz Profissional, tem-se enfatizado bastante o estudo da chamada expressividade. Expressividade é definida por Ferreira (2005) como a

adequação do “falar dos profissionais ao contexto em que atuam” (p. 12). Já para Madureira (2005) uma fala é considerada expressiva quando é caracterizada por “variabilidade de padrões melódicos e rítmicos”; porém, para Madureira “toda fala é expressiva, no sentido de que alguma forma de atitude, emoção, crença, estado físico ou condição social é veiculada por meio da fonação e da articulação dos sons.” (p. 16).

Representativo dessa tendência de se voltar para aspectos considerados como de expressividade é o livro organizado por Kyrillos (2005). Para essa fonoaudióloga, o “recente olhar para a expressividade resgatou o interesse dos profissionais para o aprofundamento dos conhecimentos dessa área [Linguística], de importância vital para a compreensão de todo o processo comunicativo” (p. 15).

Segundo Ferreira (2005), foi justamente o trabalho de Madureira (1992) que inspirou uma série de outros trabalhos no interior da Fonoaudiologia nos quais as questões da expressividade foram abordadas. Madureira “investigou o papel do som na construção de sentido expressivo, explicitando os efeitos expressivos dos recursos fônicos presentes no discurso oral de um conferencista.” (FERREIRA, 2005, p. 5).

Nesse mesmo estudo, Ferreira (2005) afirma que o contato com a Linguística trouxe contribuições teóricas importantes (como, por exemplo, de Abercrombie, de Laver e de Pittam) que posteriormente influenciaram novos trabalhos no campo da Fonoaudiologia. A autora ressalta que “a Linguística, mais especificamente os estudos que usam o referencial da análise acústica e aqueles que preconizam uma interface com a Sociologia, tem permeado a maioria dos trabalhos.” (p. 12).

Pode-se, pois, perceber uma busca, por parte de fonoaudiólogos, por subsídios teóricos vindos da Linguística, busca que acreditamos ser de fundamental importância para uma melhor análise, compreensão e atuação com o fenômeno da voz.

Mas, se na atuação e na pesquisa com a **voz na fala** se podem detectar mudanças, no que se refere ao trabalho fonoaudiológico com a **voz cantada**, a maioria dos trabalhos pesquisados permanecem condizentes com as tendências mais tradicionais dominantes na Fonoaudiologia, a saber: restrição à avaliação, médica e fonoaudiológica, do comportamento vocal e das principais “alterações vocais”; tratamento da voz “patológica” e terapia da voz do cantor, incluindo aqui treinamento vocal, treinamento respiratório, noções de saúde vocal, preparo para altas demandas vocais e estudos anátomo-fisiológicos da voz cantada (ANDRADA e SILVA & COSTA, 1995; DUPRAT *et al*, 1996; FRANCATO *et al*, 1996; HAMAM, *et al*, 1996; PINHO & TSUJI, 1996; BEHLAU & REHDER, 1997; MÜLLER, 1997; ANDRADA e SILVA, 1998; CAMPIOTTO, 1998; COSTA & ANDRADA e SILVA, 1998; PELA *et al*, 1998; AMIN & ESPIRESZ, 2002; BEHLAU, 2005).

A título de exemplificação dessa visão ainda tradicional sobre a voz cantada, Andrada e Silva (1995) analisa história clínica, bem como atividades e hábitos relativos à voz de cantores da noite. Em sua pesquisa, são feitos três tipos de procedimentos: (a) análise das características perceptuais da voz falada e da cantada; (b) avaliação fonoaudiológica, de aspectos como postura, tipo respiratório, coordenação pneumofonoarticulatória, *pitch*, *loudness*, ressonância, articulação, ataque vocal, qualidade vocal, tempo de emissão, velocidade, ritmo, tessitura e registro; e (c) avaliação otorrinolaringológica (avaliação do trato vocal e laringe).

Também na mesma orientação tradicional, Costa & Andrada e Silva (1998), ao definirem o trabalho fonoaudiológico com a voz cantada, afirmam que canto e fala são atividades distintas, devido ao fato de possuírem controle central em locais diversos no cérebro. Além disso, pontuam os procedimentos que cabem à atuação fonoaudiológica, a saber: avaliação vocal do cantor, avaliação perceptual da voz do cantor, orientações gerais para a produção da voz cantada e terapia fonoaudiológica. Ao afirmarem que “cantar é

sobretudo, uma atividade física, muscular e racional, na qual existe um gasto real de energia” (p. 153), bem como que o canto é “como uma atividade esportiva em que são necessários treino e alimentação adequados, assim como uma boa dose de concentração” (p. 153) e, ainda, que “o trabalho fonoaudiológico deve preparar o cantor, a musculatura do trato vocal para a prática do canto [...], até que a limitação desapareça [...]

(p. 159), os autores assumem uma posição frente à voz cantada que tende ao privilégio de questões mais orgânicas.

Uma pequena mudança pode ser detectada em Andrada e Silva (2001) ao analisar vozes de sambistas. Nessa análise, foi observado o que a autora caracteriza como: coordenação pneumofonoarticulatória; *pitch*; *loudness*; ataque vocal; registro; articulação; ressonância; brilho; projeção; posição da laringe e qualidade vocal. A mudança que se pode observar é que esses aspectos foram vistos relativamente ao que a autora chama de diferentes gêneros. A voz parece ganhar novo sentido para autora, nessa pesquisa, se a compararmos com suas outras anteriormente mencionadas. Ao afirmar que passou a perceber e a considerar a "voz não apenas como um fenômeno físico ou uma consequência de atividades neuro-musculares, mas sim como capacidade de interpretar e emocionar." (p. 13), Andrada e Silva parece acrescentar, ao seu trabalho desenvolvido anteriormente, uma visão mais abrangente sobre o fenômeno da voz, como se pode depreender de suas próprias palavras:

a voz deve sempre ser entendida no seu contexto comunicativo, portanto social e temporal. Dessa forma, para analisar a voz cantada é preciso também conhecer, mesmo sem aprofundamento, aspectos da vida do cantor, da composição que ele interpreta e o contexto social e seu momento histórico. (ANDRADA e SILVA, 2001, p. 89).

Voltando à exemplificação da visão tradicional sobre a voz cantada, para Behlau (2005) “a voz do cantor deve ser cuidadosamente avaliada, não somente no que concerne ao exame físico dos órgãos do aparelho fonador, mas também à funcionalidade vocal, de acordo com a demanda dos diferentes tipos de emissão” (p. 334).

Mas, ainda para a mesma autora, o estilo deve também ser considerado pelo fonoaudiólogo que pretende trabalhar com cantores. Isso porque o clínico deve compreender as diferenças e particularidades dos estilos de canto (canto popular, canto erudito e canto coral) e, ao atender e orientar um cantor, deve considerar “as diferentes técnicas, treinamentos e ajustes musculares necessários para os mais variados tipos de emissão vocal” (BEHLAU, 2005, p. 334).

No que se refere à atuação fonoaudiológica com cantores populares, Behlau (2005) recomenda a inclusão de “orientação e higiene vocal, devido à alta incidência de abuso e mau uso vocal” (p. 336) presente nesse estilo de canto. Embora considere não ser responsabilidade do fonoaudiólogo modificar o estilo do cantor, caso haja possibilidade de ajustes motores prejudiciais para o cantor, “cabe ao fonoaudiólogo definir o que pode ser mantido e o que deve ser modificado, considerando os fatores que põe [sic] em risco a saúde e a longevidade da carreira do artista.” (p. 336).

Ainda com relação à atuação fonoaudiológica com cantores populares, Behlau (2005) pontua o treinamento vocal específico como parte das atribuições do clínico. Além disso, julga ser necessário abordar outros aspectos do que chama de comunicação, tais como o que ela entende como articulação e como fala, devido à possibilidade de problemas em tais aspectos serem levados para o canto.

Conhecer as condições de apresentação do cantor, verificar o mapa de palco, a posição do cantor, o microfone, o retorno de som, a localização da banda e os cuidados especiais que o artista solicita são aspectos que devem ser conhecidos pelo fonoaudiólogo, pois, para a autora, esse conhecimento “pode trazer uma série importante de dados até mesmo sobre cuidados vocais do artista” (p. 336).

Como se pode observar nos estudos sobre voz cantada desenvolvidos no campo da Fonoaudiologia, aspectos lingüísticos subjacentes à interpretação de uma canção não são levados em conta.

Esses trabalhos, em sua maioria, enfatizam o estudo e a prática da dimensão *técnica* da voz cantada, preocupando-se em *adaptar* as vozes dos cantores, buscando, assim, o chamado equilíbrio sonoro por meio de *técnicas vocais* que permitam o mínimo de esforço e o máximo de rendimento. Estas práticas visam proporcionar o que se entende como vozes “saudáveis” e “equilibradas”, fazendo pouca ou nenhuma menção a elementos subjacentes à interpretação de uma canção, especialmente os de natureza lingüística (tais como os prosódicos e os semânticos), constitutivos da interpretação/atuação do cantor.

Fora do campo da Fonoaudiologia, no entanto, alguns estudos sobre técnica vocal para cantores procuram correlacionar técnica e finalidade, visando, desse modo, a qualidade geral da interpretação de uma canção. Nessa perspectiva, a técnica vocal seria um item adicional que possibilitaria a veiculação da interpretação, no sentido de propiciar um caráter mais expressivo para a música, e não o de se constituir como um aspecto isolado da interpretação (qualidades advindas do trabalho com características orgânicas da voz) que não se relacionaria com os demais aspectos dessa interpretação.

Para Coelho (1994), por exemplo:

o raciocínio lógico e a sensibilidade decorrentes da técnica vocal como vivência estruturada e estruturadora da vida são incorporados pelo cantor e transferidos tanto para a execução das obras do repertório quanto para todas as facetas de sua atuação como indivíduo e como integrante da sociedade (p. 10).

No entanto, embora questões como a das vivências do intérprete sejam levadas em consideração, o trabalho de Coelho – pesquisadora de Técnica Vocal –, assim como aqueles dos pesquisadores que compartilham das tendências dominantes da Fonoaudiologia, mostram uma grande lacuna no que se refere ao estudo da interpretação vocal, visto que, nesses

trabalhos a voz é vista predominantemente em sua dimensão fisiológica desvinculada da *linguagem*.

Os estudos fonoaudiológicos – com exceção do trabalho de Andrada e Silva (2001) –, e mesmo os de pesquisadores do canto, quando se deparam com o tema *voz cantada*, não se voltam para o fato de que voz e linguagem são fenômenos indissociáveis.

Parece-nos que, para um bom desempenho do fonoaudiólogo como pesquisador e profissional que estuda e atua com a *linguagem*, a busca de subsídios na Lingüística, a exemplo de como é feita em outras áreas da Fonoaudiologia, é essencial para que o trabalho com profissionais da voz possa se dar de maneira mais efetiva. No que se refere mais especificamente à *voz cantada*, cabe, pois, a nosso ver, buscar conhecimentos sobre a interpretação vocal a partir de conhecimentos lingüísticos, além de conhecimentos técnicos, a fim de que o fonoaudiólogo possa enriquecer o trabalho com o cantor preocupado com o aprimoramento vocal, numa maior abrangência de sua significação.

Para tanto, acreditamos ser necessário um estudo lingüístico da voz mais aprofundado e subsidiado pelo componente prosódico da linguagem. A partir de tal estudo, entendemos que a *voz cantada* poderá ser vista não mais isoladamente, mas sim dentro de um contexto que abrange a interpretação musical e, junto com ela, efeitos de sentido que a organização prosódica da voz é capaz de criar.

Na Lingüística, vários estudos em prosódia têm procurado demonstrar seu papel na estruturação da linguagem. Como afirma Cagliari (1993), “os aspectos prosódicos da fala não servem para enfeitar a fala, fazem parte da própria essência da linguagem oral” (p. 42). De um ponto de vista fonético, a prosódia abrangeria, na dimensão sonora da linguagem, tanto fatos que Abercrombie (1967) atribui à qualidade vocal (características mais constantes da fala, resultantes de ajustes motores de natureza inata e adquirida), quanto fatos que o mesmo autor remete ao que denomina como “dinâmica da voz” (de caráter mais flutuante, resultantes de

ajustes motores de natureza menos estáveis, sob o controle do falante e, portanto, sujeitos à padronização e, automaticamente, passíveis de assumirem valor lingüístico). Como se pode observar, desse ponto de vista, alguns aspectos prosódicos estão sob o domínio do falante (em nosso caso, o cantor) possibilitando-lhe construir diferentes formas de interpretação ao seu discurso (ou ao seu canto).

Por outro lado, de um ponto de vista fonológico, tal como aquele proposto por Nespor & Vogel (1986), a organização prosódica da linguagem estaria **inscrita no próprio sistema da língua**¹, sob forma de constituintes específicos desse componente da linguagem. Segundo tais autoras, a organização prosódica da linguagem é determinada hierarquicamente (e não linearmente como o pensavam os estudiosos da Fonologia Gerativa Clássica) em constituintes tais como a sílaba, o pé, a palavra fonológica, o grupo clítico, a frase fonológica, a frase entonacional e o enunciado fonológico². Tais constituintes, segundo as autoras, podem ser o domínio de aplicação de regras fonológicas, tais como o sândi e outras, características de uma determinada língua. Além disso, essa organização prosódica obedeceria a regras que lançam mão de informações de outros componentes da gramática, como a morfologia, a sintaxe e a semântica, para a definição de constituintes prosódicos, embora de modo não-isomórfico. Isso porque, para que se possa definir o domínio, é necessário e fundamental algum tipo de pista fonética.

Em razão dessa maneira de se ver a linguagem oral e pensando que a interpretação musical deveria levar em conta fatos como a organização prosódica, acreditamos ser de grande importância para o cantor atentar para as possibilidades dessa organização nas canções, visando à criação de efeitos de sentido pretendidos por sua interpretação. A partir desta concepção de interpretação, poder-se-ia dizer que um “bom” intérprete é aquele que

¹ Na medida em que a organização prosódica, neste modelo, estaria inscrita na própria competência lingüística, ela pode ser detectada em diferentes tipos de desempenho (*performance*) lingüístico, tais como a fala, a escrita e, como procuraremos demonstrar, também na interpretação de canções.

² Exemplos desses constituintes no Português Brasileiro serão fornecidos mais adiante.

demonstra, dentre outros fatos, um conhecimento (mesmo que intuitivo) sobre a delimitação de constituintes prosódicos de um texto, bem como de sua eficácia na construção de efeitos de sentido variados na interpretação desse texto.

Acreditamos, também, que tal visão sobre a interpretação musical se justificaria na medida em que procura demonstrar a importância de subsídios lingüísticos, principalmente da área da Fonologia Prosódica, para uma melhor compreensão da interpretação musical, mais especificamente, da interpretação vocal, auxiliando assim a pesquisa e o trabalho fonoaudiológico com profissionais da voz.

2.0 Subsídios teóricos

2.1 *Fonologia Prosódica*

Conforme antecipamos, empregaremos o modelo proposto por Nespor & Vogel (1986) como ferramenta de análise de nossos dados. Para tanto, passaremos a sua exposição, de acordo com as autoras que o propõem. Ressaltemos, porém, que, em alguns momentos de nossa exposição, também levaremos em conta informações que Bisol (1996) faz sobre alguns dos constituintes prosódicos previstos nesse modelo.

Nespor & Vogel (1986) postulam, na organização prosódica, uma interação entre aspectos fonológicos e aspectos de outros subsistemas gramaticais, tais como o morfológico, o sintático e o semântico. Além disso, consideram o sub-componente prosódico da Fonologia como uma estrutura organizada hierarquicamente. Tal proposição se contrapõe aos estudos gerativos clássicos, segundo os quais a fonologia é caracterizada como um componente homogêneo e, portanto, sem vínculo com outros constituintes da gramática. Como sabemos, nesses estudos clássicos, a fonologia se limita à sua função interpretativa do componente sintático, sujeita a possíveis regras de reajustamento. Além disso, a organização dos segmentos, segundo a teoria gerativa clássica, obedece a uma organização linear.

Contrapondo-se à visão clássica, no modelo prosódico de Nespor & Vogel (1986), a representação mental da fala está dividida em blocos arranjados hierarquicamente que correspondem aos constituintes prosódicos da gramática. Diferentes pistas acústicas fornecem evidências desses constituintes, que, além de sua característica estrutural, funcionam como domínio de aplicação de regras fonológicas específicas e de processos fonéticos para cada domínio.

Os constituintes prosódicos contam com informações tanto fonológicas quanto não-fonológicas para sua definição de domínio; porém, tais constituintes não estabelecem uma

relação de isomorfia entre as informações fonológicas e as não-fonológicas (tais como as morfológicas, as sintáticas e as semânticas). Em outras palavras, os componentes prosódicos baseiam-se, em alguma medida, em informações de outros componentes da gramática, tais como os morfológicos, os sintáticos e os semânticos, sem, no entanto, manter uma relação de espelhamento com esses componentes.

A relação de espelhamento entre a hierarquia prosódica e os outros constituintes da gramática não é possível devido à diferença entre suas naturezas. Enquanto, por exemplo, o constituinte sintático é definido como uma estrutura recursiva, de extensão infinita, o constituinte prosódico é não-recursivo, limitado até mesmo por questões fisiológicas.

Nespor & Vogel (1986) afirmam, ainda, que as relações específicas entre os níveis da hierarquia prosódica e os outros componentes da gramática são limitadas, visto que a escolha da informação morfológica, sintática e semântica para o mapeamento de regras não é livre. Com efeito, os constituintes mais baixos da hierarquia prosódica fazem uso de informações morfossintáticas para sua construção, enquanto que os constituintes mais altos fazem uso, além dessas, de informações semânticas para sua construção.

Os constituintes prosódicos da hierarquia são definidos com base no mapeamento de regras que lançam mão de informações de vários componentes da gramática, como citado anteriormente. Os princípios que regem tal hierarquia, segundo Nespor & Vogel (1986) são os seguintes:

- i) “um dado nó terminal da hierarquia prosódica, X^p , é composto de uma ou mais unidades da categoria imediatamente mais baixa, X^{p-1} ”³. Desse modo, por exemplo, uma palavra fonológica como "desequilibrado" é composta por três pés binários (unidade imediatamente abaixo da palavra fonológica), a saber: "dese", "quili" e "brado";

³ Essa e as demais traduções que se seguirem são de nossa responsabilidade. Trecho original: “a given nonterminal unit of the prosodic hierarchy, X^p , is composed of one or more units of the immediately lower category X^{p-1} ”. (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 7).

- ii) "cada unidade está exhaustivamente contida na unidade imediatamente superior de que faz parte"⁴. Assim, por exemplo, os grupos clíticos "em cima" e "da cama" devem estar completamente contidos na frase fonológica "em cima da cama";
- iii) "os constituintes são estruturas n-árias"⁵. Conseqüentemente, um enunciado fonológico como "João, o irmão do carteiro, perdeu o emprego" é composto por três frases entonacionais, a saber "João", "o irmão do carteiro" e "perdeu o emprego".
- iv) "a relação de proeminência relativa que se estabelece entre nós irmãos é tal que a um só nó se atribui o valor forte (s) e a todos os demais o valor fraco (w)"⁶. É o que se pode ver no exemplo dado em (i): embora a palavra fonológica "desequilibrado" seja composta por três pés troqueu, a relação de proeminência entre eles faz com que o último ("brado"), e apenas ele, receba o valor FORTE em relação aos outros dois.

Além disso, para as mesmas autoras, a construção do constituinte prosódico é guiada pela seguinte regra:

Constituição do constituinte prosódico

"Incorpore em X^p todos os X^{p-1} incluídos em uma cadeia delimitada pelo domínio de X^p ."⁷

O modelo desenvolvido por Nespor & Vogel (1986) formaliza o componente prosódico em sete constituintes:

⁴ "A unit of a given level of the hierarchy is exhaustively contained in the superordinate unit of which it is a part". (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 7).

⁵ "The hierarchical structures of prosodic phonology are n-ary branching". (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 7).

⁶ "The relative prominence relation defined for sister nodes is such that one node is assigned the value strong (s) and all the other nodes are assigned the value weak (w)". (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 7).

⁷ "Join into an n-ary branching X^p all X^{p-1} included in a string delimited by the definition of the domain of X^p ". (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 7).

- a *sílaba* (σ) constitui a menor unidade prosódica. Assim como os demais constituintes prosódicos, ela possui um cabeça (nó com valor forte), que, em Português Brasileiro, é sempre uma vogal, e, possivelmente, seus dominados (nós com valor fraco), que, em Português Brasileiro, podem ser consoantes ou *glides*. Assim, em "casa", na primeira sílaba – "ca" – , o nó com valor forte é [a] e o nó com valor fraco é [k]. No modelo prosódico proposto por Nespor & Vogel (1986), as sílabas não são agrupadas diretamente em palavras fonológicas, mas em *pés*. Assim, o domínio da sílaba é a palavra fonológica, embora intermediada pelo *pé*;

- o *pé métrico* (Σ) é uma estrutura hierárquica menor ou igual à palavra que se define pela relação de dominância que se estabelece entre duas ou mais sílabas. No modelo prosódico em questão, ele é, como os demais constituintes, n-ário. Além disso, o pé é uma estrutura relativa que se caracteriza por ser forte ou fraco somente em relação a outros pés. A base rítmica da palavra "sofá", por exemplo, é um pé em que à primeira sílaba ("so") se atribui o valor fraco e à segunda ("fá") se atribui o valor forte;

- *palavra fonológica* (ω) é a categoria que domina imediatamente o *pé*. Ela é o constituinte que representa a interação entre os componentes fonológico e morfológico da gramática. É importante ressaltar, uma vez mais, que não há isomorfia entre a palavra fonológica e a palavra morfológica. Assim, a palavra morfológica "guarda-roupa" corresponde a duas palavras fonológicas ([guarda] $_{\omega}$ [roupa] $_{\omega}$). A palavra fonológica é uma unidade prosódica dominada, no modelo proposto por Nespor & Vogel (1986), pelo grupo clítico e composta por um ou mais pés;

- o *grupo clítico* (C) constitui uma unidade prosódica que segue imediatamente a palavra fonológica e contém um ou mais clíticos (por exemplo: pronomes átonos e palavras funcionais como artigos monossilábicos) e uma só palavra de conteúdo.

Como exemplos de grupos clíticos, teríamos: "me esquece", "o dia" ou, ainda, "cale-se". Vale ressaltar que este nível hierárquico não consta em outros modelos de análise prosódica, pois, segundo Bisol (1996), freqüentemente o clítico é considerado como um elemento da palavra fonológica;

- a *frase fonológica* (ϕ) constitui o domínio prosódico que congrega um ou mais grupos clíticos, ou seja, “o grupo clítico propriamente dito e a palavra fonológica, ambos C neste nível” (BISOL, 1996, p. 254). Desse modo, por exemplo, a estrutura "O dia sombrio entristecia o solitário viajante" pode ser organizado nas seguintes frases fonológicas: [O dia sombrio] ϕ [entristecia] ϕ [o solitário viajante] ϕ ⁸. O domínio da frase fonológica é a *frase entonacional*;

- a *frase entonacional* (*I*) constitui uma unidade prosódica definida como o conjunto de frases fonológicas ou apenas uma frase fonológica (ϕ) que porte uma linha entonacional característica. Assim, por exemplo, em "No dia em que apareci no mundo", temos três possíveis frases fonológicas e uma única frase entonacional [[No dia] ϕ [em que apareci] ϕ [no mundo] ϕ]_{*I*}⁹. Para Nespor & Vogel (1986, p. 188), a regra básica de formação da frase entonacional fundamenta-se na noção de que ela é o domínio de um contorno de entonação e de que os fins de frases entonacionais coincidem com posições em que pausas podem ser introduzidas. Além dessas, existem duas características para a identificação de uma frase entonacional: (a) em uma seqüência de (ϕ s) que constituam uma *I*, uma delas é forte por características semânticas, e todas as demais são fracas (embora acrescente que tal característica varia muito em função do estilo, da rapidez de fala e do foco semântico); (b) uma sentença, em geral, declarativa, exclamativa ou interrogativa, tem um contorno entonacional determinado, “mas no interior destas unidades sempre se tem que contar

⁸ Exemplo extraído de Bisol (1996, p. 255).

⁹ Exemplo extraído do texto da canção a ser analisada, ou seja, *Na batucada da vida*.

com certa flexibilidade” (BISOL, 1996, p. 258). Desse modo, por exemplo, em "uma porção de vagabundos da orgia", essa flexibilidade presente na formulação da frase entonacional permite pelo menos dois possíveis modos de organização: [uma porção de vagabundos da orgia]_I ou ainda [uma porção de vagabundos]_I [da orgia]_I ;

- o *enunciado fonológico* (U) é o constituinte mais alto da hierarquia prosódica. Para definição de suas fronteiras, são apontadas duas características básicas: (a) começo e fim de um constituinte sintático; (b) proeminência relativa, que, no português brasileiro, atribui *forte* ao nó mais à direita. Para Nespor & Vogel, a partir da identificação dos Us por limites sintáticos e por pausa, sua reestruturação deve atender a certos requisitos, que, conforme Nespor & Vogel (1986, p. 240), referem-se a duas condições pragmáticas – (i) as duas sentenças devem ser pronunciadas pela mesma pessoa; e, (ii) devem ser dirigidas ao mesmo interlocutor – e a duas condições fonológicas – (i) as duas sentenças devem ser relativamente curtas; e, (ii) não pode haver pausa entre elas. Assim, a estrutura a seguir exemplifica este constituinte da hierarquia: [[Dois biólogos]_I [antes desconhecidos]_I [fizeram uma descoberta extremamente importante]_I]_U¹⁰.

Levando-se em conta as características acima apresentadas para cada domínio prosódico e considerando-se que um dos objetivos de nossa pesquisa é observar possíveis efeitos de sentidos criados a partir da organização prosódica em diferentes interpretações do samba-canção *Na Batucada da Vida*, selecionaremos (conforme antecipado) a frase entonacional como objeto de análise, visto que esse constituinte conta com informações não apenas sintáticas, mas também semânticas para sua definição de domínio.

¹⁰ "[[Due biologicì]_I [finora sconosciuti]_I [hanno fatto una scoperta importantissima]_I]_U", extraído de Nespor & Vogel (1986, p. 223.)

2.2 A Frase Entonacional

Como vimos, a frase entonacional (*I*) agrupa uma ou mais frases fonológicas (ϕ) com base na informação sintática; porém, em (*I*) a natureza da informação é mais geral do que aquela necessária para a definição do domínio de (ϕ). Esta característica da frase entonacional se deve ao fato de que

além dos fatores sintáticos básicos que têm um papel na formação de frases entonacionais, há também fatores semânticos relacionados com a proeminência e fatores de performance tais como velocidade de fala e estilo que podem afetar o número de contornos entonacionais contidos num enunciado. (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 187)¹¹.

Devido a sua natureza, é possível que ocorra uma grande variabilidade na construção da frase entonacional. No entanto, “apesar da variabilidade presente na construção da frase entonacional, existem restrições sintáticas e semânticas” (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 187) para sua delimitação.

O domínio da frase entonacional divide uma seqüência de ϕ s no interior de *Is*. Devido a essa divisão, a variabilidade na sua construção fica limitada, uma vez que uma regra básica da estruturação de *Is* é a de que ϕ s não sejam quebrados. Mas, desde que os limites de ϕ s sejam respeitados, é possível a variabilidade na construção da frase entonacional. Essa possibilidade de variação é devida à regra de reestruturação, como veremos posteriormente.

O exemplo abaixo mostra algumas das possíveis variabilidades na construção de *I*, obedecendo-se à restrição de não haver quebras fora dos limites de ϕ s:

[[Minha tia] $_{\phi}$ [gosta] $_{\phi}$ [de comprar] $_{\phi}$ [pães quentes] $_{\phi}$] $_I$ [[de manhã] $_{\phi}$] $_I$
 [[Minha tia] $_{\phi}$] $_I$ [[gosta] $_{\phi}$ [de comprar] $_{\phi}$ [pães quentes] $_{\phi}$ [de manhã] $_{\phi}$] $_I$

¹¹ "In addition to the basic syntactic factors that play a role in the formation of intonational phrases, there are also semantic factors related to prominence and performance factors such as rate of speech and style that may affect the number of intonation contours contained in an utterance." (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 187)

A formulação da regra básica de formação de *I*, como antecipamos, assenta-se nas noções de que a frase entonacional é o domínio de um contorno entonacional e de que os finais das frases entonacionais coincidem com posições nas quais pausas podem ser introduzidas em uma sentença.

Entretanto, há casos especiais nos quais certos tipos de construções formam domínios entonacionais por si mesmos. Como exemplo desses casos especiais, temos expressões parentéticas, orações relativas explicativas, perguntas fáticas ou de confirmação, vocativos, expressões que funcionam como interjeição e certos elementos móveis. Observa-se que todas essas construções são externas à sentença-raiz à qual elas se associam.

Os exemplos abaixo ilustram esses casos especiais:

- “(1) expressões parentéticas: Leões [como se sabe]_I são perigosos.
- (2) orações adjetivas explicativas: Meu irmão [que absolutamente ama animais]_I comprou um pássaro tropical exótico.
- (3) perguntas fáticas ou de confirmação: Esse é o gato do Teodoro [não é?]_I
- (4) vocativos: [Clarence] _I gostaria que você encontrasse o Sr. Smith.
- (5) expressões que funcionam como interjeição: [Boa notícia]_I há um urso no quintal.
- (6) elementos deslocados: Eles são tão carinhosos [aqueles coalas australianos]_I”¹²

Nespor & Vogel (1986, p. 189), fundamentadas em informações como as descritas anteriormente, postularam a seguinte regra para a formação da frase entonacional:

Formação da frase entonacional

"I - Domínio de *I*

Um domínio de *I* pode consistir de:

- a) todos os ϕ s em uma seqüência que não é estruturalmente anexada à árvore da sentença no nível da estrutura de superfície, ou
- b) qualquer seqüência restante de ϕ s adjacentes em uma sentença-raiz.

II - Construção de *I*

¹² Exemplos extraídos de NESPOR & VOGEL, 1986, p. 188. Trecho original: "a) Lions [as you know]_I are dangerous; b) My brother [who absolutely loves animals]_I just bought himself an exotic tropical bird; c) That's Theodore's cat [isn't it?]_I; d) [Clarence]_I I'd like you to meet Mr. Smith; e) [Good heavens]_I there's a bear in the back yard; f) They are so cute [those Australian koalas]_I".

Junte em um ramo n -ário I todos os ϕ s incluídos em uma seqüência delimitada pela definição do domínio de I' .¹³

A regra de definição do domínio de I postula ainda, que, freqüentemente um I corresponde a um constituinte sintático. Mas nem sempre isso acontece, como é o caso de estruturas criadas a partir do rompimento da sentença raiz, tais como as expressões parentéticas. Como ocorre em todos os constituintes acima da palavra fonológica, I faz uso de noções morfossintáticas na sua definição; porém, como destacamos anteriormente, as estruturas resultantes não estão necessariamente em relação um-para-um com os outros constituintes da gramática.

O exemplo a seguir demonstra essa não-isomorfia presente na construção de um I . Note-se que a estrutura oracional que corresponderia, por si só, a um I (*Isabela é uma artista*) na estrutura *Isabela, como você sabe, é uma artista*, prosodicamente corresponderá a dois I s, pelo fato de a estrutura *como você sabe* ficar inserida entre *Isabela* e *é uma artista*, conforme se pode verificar abaixo:

[Isabela] _{I} [como você sabe] _{I} [é uma artista] _{I} ¹⁴

Vê-se, pois, que, mesmo com a estrutura parentética *como você sabe*, embora sintaticamente *Isabela é uma artista* seja um único constituinte, prosodicamente corresponderá a dois.

Com relação ao acento em I , a posição do nó forte (s) não pode ser determinada estruturalmente, como acontece com os outros constituintes prosódicos abaixo de I . Na frase

¹³ "I. I domain. An I domain may consist of (a) all the ϕ s in a string that is not structurally attached to the sentence tree at the level of s -structure, or (b) any remaining sequence of adjacent ϕ s in a root sentence. II. I construction. Join into an n -ary branching I all ϕ s included in a string delimited by the definition of the domain of I' ". (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 189).

¹⁴ Exemplo extraído de NESPOR & VOGEL, 1986, p. 188. Texto original: "Isabelle [_{I} as you know] _{I} is an artist".

entonacional, assim como no enunciado fonológico, o nó forte é determinado com base em fatores que Nespor & Vogel entendem, nessa formulação de seu modelo, como semânticos, tais como foco ou como informação dada *versus* informação nova. Desse modo, embora o acento não seja determinado por posições estruturais, ele não ocorre aleatoriamente.

É o que os exemplos a seguir nos mostram:

[**Minha irmã**]s [vende] [frutas frescas] [no mercado] [na segunda]
 [Minha irmã] [**vende**]s [frutas frescas] [no mercado] [na segunda]
 [Minha irmã] [vende] [**frutas frescas**]s [no mercado] [na segunda]¹⁵

O acento no interior de uma frase entonacional, segundo as autoras, pode ser decorrente de “material encontrado em enunciados prévios ou em conhecimento partilhado de uma situação que não está necessariamente presente no contexto lingüístico de um enunciado em questão” (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 191).

A variabilidade decorrente da interface existente entre o constituinte prosódico *I* e a semântica permite que a frase entonacional sofra um processo chamado *reestruturação*, como veremos a seguir.

Fatores globais da situação de fala como velocidade, estilo e proeminência contrastiva, bem como a extensão do constituinte, contribuem para determinação da reestruturação da frase entonacional. Devido às características da reestruturação de *I*, não é possível prever exatamente quando ela ocorrerá; porém, é possível assinalar os princípios básicos desta reestruturação.

Segundo Nespor & Vogel (1986), quando um *I* é muito longo, o processo de reestruturação pode ocorrer a fim de produzir constituintes menores, até mesmo por razões fisiológicas relacionadas com a capacidade respiratória.

¹⁵ Exemplos extraídos de Nespor & Vogel (1986, p. 191). Texto original: "My sister sells fresh fruit at the market on Monday".

Além disso, segundo as autoras, “parece haver uma tendência para evitar séries de *Is* muito curtas e seqüências de *Is* de tamanhos muito diferentes. Em outras palavras, há uma tendência de estabelecer *Is* de uma maneira mais ou menos uniforme, numa extensão média” (NESPOR & VOGEL, 1986, p.194). Assim, por exemplo, parece ser mais aceitável que a estrutura [Jennifer descobriu que seu sótão foi invadido no último inverno por uma família de esquilos]_I¹⁶ seja dividida como em [Jennifer descobriu]_I [que seu sótão foi invadido no último inverno]_I [por uma família de esquilos]_I do que como em [Jennifer descobriu que seu sótão]_I [foi invadido no último inverno por uma família de esquilos]_I.

A extensão da frase entonacional está relacionada também a outros fatores, tais como velocidade de fala e estilo individual. A velocidade de fala está associada à extensão na determinação da reestruturação de um *I* em *Is* menores. A tendência geral é a de que quanto mais rapidamente uma seqüência é falada, menos provavelmente será quebrada em frases entonacionais menores. Portanto, quanto mais rapidamente ocorrer a fala, mais longos tendem a ser os *Is* e, inversamente, quanto mais lenta a velocidade de fala, mais curtos os *Is* tendem a ser.

Em relação à extensão e à velocidade de fala, o estilo também tem um papel importante na determinação da reestruturação de um *I* em vários *Is* mais curtos. Nos estilos mais formais, é mais provável que um *I* seja dividido em *Is* mais curtos. Os estilos mais formais geralmente correspondem a uma fala mais lenta, enquanto que os estilos mais informais tendem a uma velocidade de fala mais acelerada. Desse modo, se a sentença "O hábil vendedor vendeu um tecido horrível para aquela cliente esnobe." for enunciada em estilo mais formal e, portanto, mais lento, tende a ser dividida em *Is* menores como em [O hábil vendedor]_I [vendeu um tecido horrível]_I [para aquela cliente esnobe]_I. Por outro lado, se for pronunciada em estilo mais informal e, portanto, mais acelerado, tende a ser organizada em

¹⁶ Exemplo extraído de NESPOR & VOGEL, 1986, p. 194. Texto original: "Jennifer discovered that her attic had been invaded last winter by a family of squirrels".

uma única frase entonacional, como em [O hábil vendedor vendeu um tecido horrível para aquela cliente esnobe]_I.

Considerações semânticas relacionadas à proeminência contrastiva de uma determinada parte de um enunciado podem também determinar um processo de reestruturação de *I*. É necessário, porém, fazer uma distinção entre acento contrastivo, o qual não altera a estrutura de *I*, e proeminência contrastiva, a qual possibilita o acréscimo de um novo contorno entonacional dentro de uma seqüência. Portanto, novos limites de *I* podem ser criados a partir da reorganização da proeminência contrastiva.

Extensão, velocidade e estilo de fala, assim como a proeminência contrastiva, possibilitam que a frase entonacional seja reestruturada e, portanto, que tenha diferentes limites de constituinte. Tais fatores relacionados com a reestruturação de *I* justificam a flexibilidade característica deste constituinte observada freqüentemente em relação aos domínios dos contornos entonacionais. Essa flexibilidade atribuída à frase entonacional justifica a não-isomorfia entre o constituinte prosódico e o constituinte sintático, visto que a sintaxe não admite o mesmo tipo de reagrupamento dos componentes de uma determinada seqüência.

Devemos ressaltar, porém, que a reestruturação de *I* não é livre de regras e que, portanto, não ocorre aleatoriamente, apesar de sua grande flexibilidade. Algumas restrições estão previstas na reestruturação de *I*, segundo Nespor & Vogel (1986).

Uma primeira restrição diz respeito à regra de formulação de *I*. Como *I* domina exaustivamente um ou mais ϕ s, conseqüentemente, a reestruturação deve acontecer em limites de ϕ s. Desse modo, não é permitida a reestruturação $[[\text{uma porção de}]_{\phi} [\text{vagabundos da orgia}]_{\phi}]_I$, mas sim $[[\text{uma porção de vagabundos}]_{\phi} [\text{da orgia}]_{\phi}]_I$.¹⁷

¹⁷ Exemplos extraídos da canção *Na batucada da vida*.

A reestruturação de *I* obedece também a algumas restrições sintáticas. A primeira delas diz respeito à tendência de se evitar reestruturação em qualquer lugar que não corresponda ao final de um sintagma nominal (SN). Outra tendência geral é a de se evitar separação entre um argumento obrigatório e seu verbo, até mesmo se tal divisão respeita a restrição citada anteriormente, a dos limites de um SN. Desse modo, na sentença [Aqueles senhoras sempre compram carne fresca para os gatos abandonados que moram no parque]_{*I*}¹⁸ é muito pouco provável que ocorra a reestruturação [Aqueles senhoras sempre compram] [carne fresca para os gatos abandonados que moram no parque]¹⁹, uma vez que o argumento obrigatório fica separado do seu verbo.

Argumentos opcionais, por outro lado, não são afetados pela mesma restrição, como se pode observar no exemplo abaixo:

[Aqueles senhoras sempre compram carne fresca por causa dos gatos abandonados que moram no parque]_{*I*}
 [Aqueles senhoras sempre compram carne fresca]_{*I*} [por causa dos gatos abandonados que moram no parque]_{*I*}

Portanto, a segunda regra é mais forte com relação à primeira, ou seja, enquanto há uma preferência geral para ocorrer reestruturação de *I* depois de um SN, essa preferência pode ser restringida pela estrutura do argumento envolvido na seqüência.

A maioria dos casos de reestruturação segue o padrão de regras de restrições acima descritas. No entanto, existem alguns casos especiais que não podem ser considerados da mesma forma. Nespor & Vogel (1986) destacam, a esse respeito, regras de reestruturações opcionais para enumerações e para construções encaixadas. Como se sabe, essas estruturas funcionam com um padrão entonacional particular e, portanto, podem violar os princípios de regras de reestruturação e de restrição anteriormente propostas pelas mesmas autoras.

¹⁸ Exemplo extraído de Nespor & Vogel (1986, p. 198). Texto original: "That kind old lady always buys fresh meat for the stray cats that live in the park".

¹⁹ Exemplo extraído de Nespor & Vogel (1986, p. 198). Texto original: "That kind old lady always gives fresh meat to the stray cats that live in the park".

Exemplos²⁰ de casos especiais como enumerações e construções encaixadas são dados, respectivamente, a seguir:

[Pediram para que comprássemos as seguintes coisas]_I [leite]_I [ovos]_I [pão]_I [e queijo]_I
[Esse é o gato]_I [que comeu o rato]_I [que comeu o queijo]_I

Feitas essas considerações, lembremos, uma vez mais, nossa proposta: analisar como um grupo de juízes percebe o modo como Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti organizam e delimitam o constituinte *frase entonacional* na interpretação que fazem de *Na Batucada da Vida*.

O domínio prosódico da frase entonacional, tal como o caracterizamos acima, constituirá, pois, a base para a discussão que faremos dos dados levantados a partir de cada uma dessas organizações prosódicas da canção.

²⁰ Exemplos extraídos de Nespor & Vogel (1986, p. 201-201). Texto original: "We were told to buy the following: milk, eggs, bread, and cheese." e "This is the cat that ate the rat that ate the cheese."

3.0 Material e metodologia

Na *Música Popular Brasileira* existem vários gêneros musicais que foram se definindo a partir de mudanças sociais, políticas e culturais ocorridas no decorrer do tempo. Dentre esses gêneros, foi destacado, nesta pesquisa, o *samba-canção*, gênero musical da canção tematizada. O *samba-canção* foi uma

criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que, na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe (TINHORÃO, 1991, p. 151).

A canção estudada, *Na Batucada da Vida*, foi composta pelos parceiros Ary Barroso e Luiz Peixoto em 1934. Segundo Cabral (s/d, p. 130), Ary Barroso e Luiz Peixoto compuseram este *samba-canção* inspirados em um bate-papo, numa madrugada no Teatro Alhambra, local de trabalho de Ary Barroso.

Na Batucada da Vida foi escolhida para este estudo por ter sido gravada por vários intérpretes considerados como grandes nomes da Música Popular Brasileira, em épocas distintas. Foi gravada, pela primeira vez, por *Carmen Miranda* no mesmo ano de sua composição. Mais tarde, *Dircinha Batista* regravou esta canção no ano de 1950 e posteriormente, *Elis Regina* o fez em 1974. Em seguida, *Miúcha*, no ano de 1977, e *Eliseth Cardoso*, em CD lançado em 1991, e, ainda, no ano de 2001, a cantora *Ná Ozzetti* também fizeram uma gravação deste *samba-canção*. Além desses, outros intérpretes registraram em disco essa canção.

Na análise dos nossos dados, levamos em conta apenas quatro das seis versões apontadas. Excluímos as versões de Eliseth Cardoso e Miúcha, privilegiando, portanto, as versões que Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti fizeram. Tal

exclusão se deveu ao fato de julgarmos que o tempo necessário para análise das seis versões excederia o tempo disponível para nosso estudo. O privilégio dado às quatro versões restantes resultou de nossa percepção do período entre as gravações, que se configura em média, em vinte anos.

Como uma das questões para a qual pretendemos dar resposta é saber se apenas a influência de fatores de natureza lingüística se mostrariam presentes na organização da frase entonacional, procuramos observar a relação entre essa organização e características musicais. Para tanto, foi feita uma comparação entre as quatro diferentes interpretações (de Carmen Miranda, de Dircinha Batista, de Elis Regina, e de Ná Ozzetti), na qual delimitou-se, a partir de como são interpretadas, a maneira como cada intérprete organizou a frase entonacional a partir de pausas. Correlacionamos, posteriormente, essa organização prosódica a diferentes possibilidades de atribuição de sentido às diferentes interpretações, visto que, na frase entonacional, informações sintático-semânticas são fortemente mobilizadas, bem como fatos considerados como de performance por Nespor & Vogel (1986).

Como a frase entonacional é um constituinte da hierarquia prosódica que pode ser delimitado a partir de pausas, consideramos que tais constituintes poderiam ser marcados e definidos, nas interpretações de cada cantora, pela percepção auditiva. Para tanto, um grupo de nove juízes com informação musical e/ou lingüística, composto de três fonoaudiólogos, três lingüistas e três músicos²¹, fizeram a delimitação da colocação destas pausas em cada interpretação. A partir da concordância entre os juízes, conforme veremos mais adiante, pudemos analisar a organização da frase entonacional em cada interpretação musical.

²¹ Pensamos que esses três grupos de profissionais seriam aqueles com preocupação mais diretamente voltada à nossa escolha temática. Com efeito, potencialmente, lingüistas e músicos seriam mais sensíveis a aspectos lingüísticos e musicais da canção – bem como, talvez, à integração desses aspectos. Por sua vez, fonoaudiólogos que tivessem contato com o trabalho vocal (como é o caso dos três juízes fonoaudiólogos) provavelmente se mostrariam mais atentos a um dos recursos vocais por nós privilegiado na delimitação da frase entonacional, a saber, o emprego das pausas no canto.

Os juízes foram convidados a julgar e a marcar os momentos de pausa nas canções, a partir da audição de um CD (por nós organizado) contendo seis versões da canção *Na Batucada da Vida*, apresentadas na seguinte ordem: Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina, Eliseth Cardoso, Miúcha e Ná Ozzetti. Como já dissemos anteriormente, apenas quatro das seis versões foram por nós consideradas na análise dos dados.

Todos os juízes receberam, juntamente com o CD, um protocolo (cf. APÊNDICE A) segundo o qual todos deveriam proceder igualmente quanto ao julgamento e quanto à marcação dos pontos em que, para eles, haveria pausas. Esse protocolo continha os passos que deveriam ser seguidos pelos juízes.

Os juízes foram orientados a ouvir três vezes cada interpretação na sequência por nós organizada no CD. A primeira audição deveria acontecer apenas para que o juiz pudesse ter um primeiro contato com a interpretação. Na segunda audição, o juiz deveria proceder à marcação das pausas, com uma caneta azul, segundo os seus próprios critérios do que considerava como pausa. Os juízes deveriam, então, ouvir uma terceira vez a mesma interpretação e confirmar, com uma caneta vermelha, as marcações realizadas anteriormente.

No protocolo de julgamento, achamos relevante não definir previamente a pausa. Consideramos um dado importante para nosso trabalho a possibilidade de analisar como cada juiz interpreta o que ele mesmo entendia como pausa, para relacionarmos tal interpretação com fenômenos acústicos das interpretações das cantoras.

Os juízes deveriam também julgar a duração das pausas, marcando, com uma barra (/), as pausas julgadas como breves e, com duas barras (//), as pausas julgadas como longas. Ressaltamos que, na análise dos dados, a duração das pausas, tal como julgada pelos juízes, foi desconsiderada neste estudo, por razões de tempo para sua conclusão. Levamos em consideração, pois, apenas a presença ou a ausência de pausas, tal como marcadas pelos juízes.

Juntamente com o CD e com o protocolo de julgamento, os juízes receberam seis folhas com a formulação lingüística do texto correspondente a cada interpretação realizada pelas intérpretes. O formato de todos os textos foi por nós modificado quanto a sua pontuação original impressa no encarte dos seus respectivos álbuns. Extraímos deles marcas gráficas características (como ponto final, ponto de exclamação, espaços em branco de delimitação de versos e/ou de estrofes, barras etc.) e modificamos a disposição original do texto no papel, a fim de evitarmos qualquer pista visual proveniente do formato como o texto foi escrito que pudesse influenciar o julgamento das pausas pelos juízes.

Deve-se ressaltar que a formulação lingüística do texto das versões não é exatamente igual em todas elas. Além disso, em nenhuma delas existe identidade total com o poema original de Luiz Peixoto. Com relação ao fato de ocorrerem modificações na formulação do texto da canção, encontramos na *internet*, em uma lista de discussão sobre música popular brasileira [Tribuna do Samba-choro (<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0110/1257.html>)], comentários a respeito de tais mudanças: “[...] É possível que a censura de 1934 não permitiu a inclusão de letra tão risqué como ‘que topo qualquer parada por um prato de comida’”. Tal comentário se refere à interpretação de Carmen Miranda e, posteriormente, às interpretações de Elis Regina e de Ná Ozzetti. Carmen Miranda substitui o fragmento por “e que não tenho nada nada e de Deus fui esquecida”. Já Elis Regina e Ná Ozzetti o substituem por “e que não tenho nada nada e que por Deus fui esquecida”. Apenas a versão de Dircinha Batista segue o original do poema de Luiz Peixoto nesta parte da canção.

Ainda com relação ao texto desta canção, em depoimento pessoal para nós, Mariúza Barroso, filha de Ary Barroso, informou-nos que, segundo Tom Jobim, o texto da canção foi censurado no período do Regime Militar devido à referência que faz ao “batismo de fumaça”. Segundo Mariúza, de acordo com Tom Jobim, o termo *fumaça* teria, nesse momento histórico, forte conotação com a maconha, considerada como droga ilícita.

Com base nas marcações de cada juiz, fizemos um cálculo da maior ou da menor concordância entre eles no que se refere aos locais julgados como pontos de pausas.

Levamos em consideração, para fins de análise dos dados, os locais marcados como pausas que obtiveram um índice de concordância igual ou superior a 70% (setenta por cento) – índice considerado como de alta significação em análises estatísticas (BATISTA, 1977).

Observamos, então, se os locais marcados como pausa, tais como julgados pelos juízes, coincidiram ou não com possíveis limites de frase entonacional. Posteriormente, fizemos uma análise comparativa entre as quatro interpretações de *Na Batucada da Vida*, a partir da qual procuramos mostrar a forma de organização da frase entonacional construída pelas diferentes intérpretes. Mais especificamente no caso da cantora Ná Ozzetti, levamos em consideração informações que a cantora nos forneceu via email (cf. APÊNDICE C).

Além disso, as quatro versões foram transcritas melodicamente e acompanhadas de cifras de sua harmonia. Essa transcrição foi feita por um músico graduado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp/São Paulo (cf. APÊNDICE B). O objetivo dessa transcrição melódica foi o de favorecer a comparação entre as estruturas construídas a partir da percepção de nossos juízes e fatos da organização musical das canções, conforme feita pelas quatro diferentes intérpretes. Ressaltemos, porém, que a transcrição feita pelo músico é uma interpretação que ele mesmo fez a partir de sua percepção; portanto, não significa que o material transcrito corresponda ao que acontece, de fato, em termos acústicos. De qualquer modo, trata-se, sem dúvida alguma, de alguém com formação mais específica em questões musicais – o que, em termos comuns, equivaleria a um *ouvido treinado*.

Ressalte-se também que, em nosso trabalho, não analisaremos a partitura original da canção, visto que, segundo Mariúza Barroso, não era seu pai quem escrevia suas próprias partituras, mas sim os músicos que o acompanhavam. Mesmo assim, conseguimos cópia do manuscrito da partitura de *Na Batucada da Vida*, escrito para piano e cedido pela editora

Irmãos Vitale (cf. ANEXO A). Tal manuscrito, possivelmente, tenha sido escrito por um dos músicos que tocavam com o compositor; portanto, sua estrutura talvez seja a que mais se aproxima da forma como Ary Barroso compôs e tocou no piano a canção para seu copista.

Finalmente, como nos preocupamos em investigar, na medida do possível, a prevalência entre os fatos de natureza lingüística e os fatos de natureza musical na determinação dos constituintes prosódicos, buscamos comparar informações musicais e lingüísticas nas quatro interpretações.

Com base nessa comparação, procuramos demonstrar, em alguma medida, a existência de marcas subjetivas nas interpretações musicais, fato que pode remeter a estilos individuais. Ficamos, também, atentos à possibilidade de um dialogismo entre uma intérprete e as intérpretes que a antecederam, dialogia possivelmente marcada (também) pela organização da frase entonacional feita pelas intérpretes.

4.0 Análise dos dados

Neste capítulo, apresentaremos, inicialmente, a forma como organizamos os dados. A partir da percepção dos juízes quanto à quantidade e à localização das pausas, assim como de suas relações com possíveis limites de frase entonacional, mostraremos, na seção 4.1, como cada diferente intérprete organiza a informação lingüística do texto da canção.

Na seção 4.2, analisaremos como se comportam os dados em relação ao constituinte *frase entonacional*, assim como as possibilidades de diferentes atribuições de sentido a partir dos diferentes modos de organizar esse constituinte. Ainda nesta seção, na subseção 4.2.1, estabeleceremos algumas possíveis relações entre locais de pausas percebidas, limites de frase entonacional e aspectos musicais.

Por fim, na seção 4.3, vamos nos deter brevemente sobre a discordância entre os juízes quanto à localização de pausas. Procuraremos demonstrar que diferentes características acústicas estão presentes nesses locais de discordância.

4.1 Organização dos dados

Com base na concordância (superior a 70%) entre os juízes a respeito da colocação das pausas, pudemos observar que a quantidade e a localização delas sofreram variação em cada uma das quatro interpretações. Apresentaremos, a seguir: (a) a quantidade e a localização das pausas, assim como percebidas pelos juízes, em cada interpretação; e (b) suas relações com possíveis limites de frase entonacional – na medida em que as estruturas formadas entre esses limites, nas quatro interpretações, obedeçam ao algoritmo de *I* tal como estabelecido por Nespor & Vogel (1986).

Na exposição de nossos dados, os constituintes delimitados a partir de pausas que coincidiram com possíveis limites de frase entonacional estão marcados entre colchetes. As estruturas criadas a partir de pausas, mas que não coincidiram com limites de frase entonacional, estão marcadas com barras simples.

Na interpretação de **Carmen Miranda (CM)**, foi detectado um total de 28 pausas, sendo que 24 (85,70%) coincidiram com pontos em que pausas podem definir limites de *I* e 4 (14,30%) localizaram-se em pontos que não coincidem com esses limites:

[No dia / em que apareci no mundo] *I*
[juntou / uma porção de vagabundo da orgia] *I*
[de noite] *I* [teve choro e batucada] *I*
[que acabou de madrugada] *I* [em grossa pancadaria] *I*

[Depois / do meu batismo de fumaça] *I*
[mamei um litro e meio de cachaça bem puxado] *I*
[e fui adormecer como um despacho] *I*
[deitadinha no capacho] *I* [na porta dos enjeitados] *I*

[Cresci] *I* [olhando a vida sem malícia] *I*
[quando um cabo de polícia] *I*
[despertou meu coração] *I*

[Mas como / eu fui pra ele muito boa] *I*
[me soltou na rua à toa] *I*
[desprezada como um cão] *I*

[Agora] *I* [que eu sou mesmo da virada] *I*
[e que não tenho nada nada] *I*
[e de Deus fui esquecida] *I*

[Irei cada vez mais me esmolambando] *I*
[seguirei sempre sambando] *I*
[na batucada da vida]²²

Por sua vez, na interpretação de **Dircinha Batista (DB)**, foi detectado um total de 28 pausas, sendo que 23 (82,14%) coincidiram com limites possíveis de *I* e 5 (17,86%) não coincidiram:

²² Desconsideramos a possível percepção desta pausa, nesta e nas seguintes interpretações, por coincidir com o final do material lingüístico do texto.

[No dia / em que apareci no mundo] *I*
 [juntou / uma porção de vagabundo] *I* [da orgia
 de noite] ²³ *I* [teve samba e batucada] *I*
 [que acabou de madrugada] *I* [em grossa pancadaria] *I*

[Depois / do meu batismo de fumaça] *I*
 [mamei um litro e meio de cachaça] *I* [bem mamados] *I*
 [e fui adormecer como um despacho] *I*
 [deitadinha no capacho] *I* [na porta dos enjeitados] *I*

[Cresci olhando o mundo sem malícia] *I*
 [quando um cabo de polícia] *I*
 [despertou meu coração] *I*

[E como / eu fui pra ele muito boa] *I*
 [me soltou no mundo à toa] *I*
 [desprezada como um cão] *I*

[Agora que eu sou mesmo da virada] *I*
 [e topo qualquer parada] *I*
 [por um prato de comida] *I*

[Irei / cada vez mais me esmolambando] *I*
 [seguirei sempre sambando] *I*
 [na batucada da vida]

Já na interpretação de **Elis Regina (ER)**, foi detectado um total de 27 pausas, sendo que 25 (92,60%) coincidiram com limites de *I* e 2 (07,40%) não coincidiram:

[No dia em que eu apareci no mundo] *I*
 [juntou / uma porção de vagabundo] *I* [da orgia] *I*
 [de noite] *I* [teve samba e batucada] *I*
 [que acabou de madrugada] *I* [em grossa pancadaria] *I*

[Depois / do meu batismo de fumaça] *I*
 [mamei um litro e meio de cachaça] *I* [bem puxado] *I*
 [e fui adormecer como um despacho] *I*
 [deitadinha no capacho] *I* [na porta dos enjeitados] *I*

²³ A estrutura [da orgia de noite], diferentemente do que acontece nas outras interpretações, aparece como um único constituinte devido ao fato de que, na interpretação de Dircinha Batista, o limite entre *da orgia* e *de noite* é caracterizado acusticamente por um alongamento com portamento (ou seja, pela ligação entre duas notas musicais que compõem um intervalo melódico passando-se, com rapidez, pelos sons intermediários a essas duas notas). Como não solicitamos esse tipo de análise de nossos juízes, mas sim apenas a assinalação da presença ou da ausência de pausas, consideraremos a pausa percebida no final de [da orgia de noite] como limite de frase entonacional.

[Cresci] _I [olhando a vida sem malícia] _I
 [quando um cabo de polícia] _I
 [despertou meu coração] _I

[E como eu fui pra ele muito boa] _I
 [me soltou na rua à toa] _I
 [desprezada como um cão] _I

[E hoje que eu sou mesmo da virada] _I
 [e que não tenho nada nada] _I
 [que por Deus fui esquecida] _I

[Irei cada vez mais me esmolambando] _I
 [seguirei sempre cantando] _I
 [na batucada da vida]

Por fim, na interpretação de **Ná Ozzetti (NO)**, foi detectado um total de 30 pausas, sendo que 25 (83,33%) coincidiram com limites de *I* e 5 (16,67%) não coincidiram:

[No dia / em que apareci no mundo] _I
 [juntou / uma porção de vagabundos da orgia] _I
 [de noite] _I [teve choro e batucada] _I
 [que acabou de madrugada] _I [em grossa pancadaria] _I

[Depois / do meu batismo de fumaça] _I
 [mamei um litro e meio de cachaça] _I [bem puxado] _I
 [e fui adormecer como um despacho] _I
 [deitadinha no capacho] _I [na porta dos enjeitados] _I

[Cresci] _I [olhando a vida sem malícia] _I
 [quando um cabo de polícia] _I
 [despertou meu coração] _I

[E como / eu fui pra ele muito boa] _I
 [me soltou na rua à toa] _I
 [desprezada como um cão] _I

[E agora] _I [que eu sou mesmo é da virada] _I
 [e que eu não tenho nada nada] _I
 [que por Deus fui esquecida] _I

[Irei / cada vez mais me esmolambando] _I
 [seguirei sempre cantando] _I
 [na batucada da vida]

4.2 Discussão dos dados

Levando-se em conta a definição de frase entonacional apresentada anteriormente, analisaremos como se comportam nossos dados em relação a esse constituinte prosódico.

O elevado percentual de pausas que **coincidem** com limites possíveis de *Is* (em todas as interpretações o índice foi superior a 82%) e, portanto, que obedecem ao algoritmo, sugere que as intérpretes se orientam, em grande medida, por fatos lingüísticos que definem esse constituinte prosódico.

A localização das pausas, tal como percebida pelos juízes, variou em cada interpretação. Com efeito, pudemos verificar, a partir dos diferentes locais de detecção de pausas, diferentes modos de organização prosódica da formulação lingüística de uma mesma canção. Como resultado dessa diferença, chegamos a constituintes com variadas extensões entre as intérpretes.

A variabilidade dos limites de *I*, no que se refere à sua extensão, explica-se, a nosso ver, pela regra de reestruturação prevista pela formulação deste domínio por Nespor & Vogel (1986), o que possibilita diferentes arranjos prosódicos. É o que as diferentes organizações de mesmos trechos da canção, tais como percebidas em cada uma das intérpretes, parecem sugerir:

- 1.a) [Uma porção de vagabundo da orgia] (CM e NO)
 [Uma porção de vagabundo] [da orgia] (DB e ER)
- 1.b) [Mamei um litro e meio de cachaça bem puxado] (CM)
 [Mamei um litro de meio de cachaça] [bem puxado] (DB, ER e NO)
- 1.c) [Cresci] [olhando a vida sem malícia] (CM, ER e NO)
 [Cresci olhando o mundo sem malícia] (DB)

- 1.d) [Agora] [que eu sou mesmo da virada] (CM e NO)
 [Agora que eu sou mesmo da virada] (DB)
 [E hoje que eu sou mesmo da virada] (ER)

Inversamente, estruturas criadas a partir da **não-obediência ao algoritmo** sugerem que as intérpretes se orientam por outro tipo de informação da canção, uma vez que rompem com as "regras lingüísticas" determinadas pelo algoritmo para a construção da frase entonacional. Como vimos, embora o algoritmo para a construção da frase entonacional suponha grande variabilidade para os limites e para a extensão da frase entonacional, essa variabilidade deve obedecer a certas restrições. Uma das restrições mais importantes, conforme dissemos anteriormente, é a de se evitar reestruturação em qualquer lugar que não corresponda ao final de um sintagma nominal (SN). Tal tendência não é verificada, por exemplo, nos casos a seguir:

- 2.a) [No dia / em que apareci no mundo] (CM, DB e NO)
 2.b) [Depois / do meu batismo de fumaça] (CM, DB, ER e NO)²⁴

Outra tendência geral é a de se evitar separação entre um argumento obrigatório e seu verbo, até mesmo se tal divisão respeita a restrição citada anteriormente, de SN. Mas, nas quatro intérpretes, pelo menos uma vez essa tendência não foi verificada:

- 3.a) [Juntou / uma porção de vagabundos da orgia] (CM, DB, ER e NO)

Conforme se vê, ocorreu, no ponto percebido como de pausa, uma ruptura entre o verbo e o argumento que funciona como seu sujeito posposto, ruptura normalmente não verificada (prosodicamente) em enunciados falados sem hesitação.

²⁴ Como se pode observar, os pontos de pausa encontram-se **no interior** e não nos limites ("mundo" e "fumaça", respectivamente) do SN.

Já nos trechos seguintes, observam-se estruturas não condizentes com a organização da frase entonacional, na medida em que, em (4a) verifica-se uma separação entre um conectivo e a oração subordinada que ele introduz e, em (4b), uma junção (“cada vez mais me esmolambando”) entre um elemento deslocável (“cada vez mais”) e o verbo principal (“me esmolambando”) de uma locução verbal (“irei me esmolambando”):

4.a) [E como / eu fui pra ele muito boa] (CM, DB e NO)

4.b) [Irei / cada vez mais me esmolambando] (DB e NO)

Outro exemplo de não obediência ao algoritmo proposto para a frase entonacional pode ser observado no seguinte trecho:

5.a) [Da orgia de noite] [teve samba e batucada] (DB)

Como se pode notar, a pausa não é observada, conforme a percepção de nossos juízes, entre a estrutura *da orgia* e a estrutura *de noite*, na interpretação de Dircinha Batista. Em todas as outras interpretações, de acordo com nossos juízes, ocorreu pausa neste local. Ressalte-se, porém, que Dircinha Batista se utiliza de outro recurso (um alongamento com portamento²⁵) para delimitar o constituinte *frase entonacional*, conforme se pode observar neste trecho circulado da partitura:



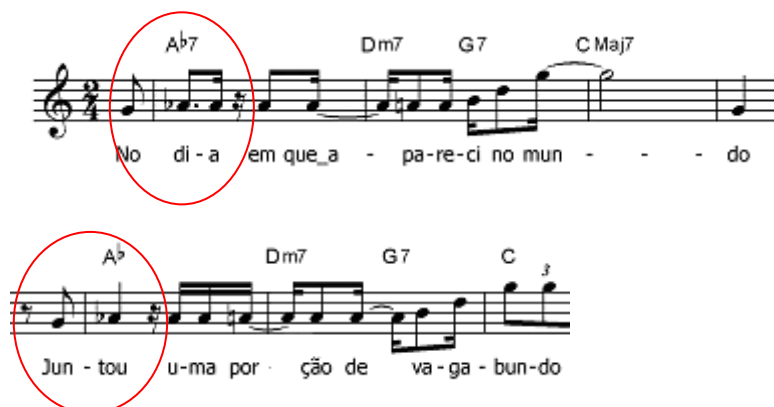
Figura 1. O trecho circulado da partitura mostra o alongamento realizado por Dircinha Batista. Observe-se que as duas notas destacadas têm a mesma altura melódica e estão unidas por uma ligadura, fato que demonstra a existência de um alongamento neste momento.

²⁵ Apesar de não ser transcrito, nesse trecho da partitura, um portamento, percebe-se auditivamente sua realização.

Acreditamos que o trabalho das intérpretes, tal como percebido pelos juízes, pode ter sido influenciado por informações de natureza musical nesses casos de ruptura com preceitos sintáticos embutidos na constituição da frase entonacional. Veja-se, a propósito, trecho de resposta da cantora Ná Ozzetti a pergunta que lhe enviamos²⁶:

P: Que tipo de preocupação você tem com relação ao texto de uma canção? Você faz um estudo separado, do texto, antes de decidir como irá interpretá-lo na canção?
R: A letra é fundamental, acabo escolhendo uma canção na maior parte das vezes pela qualidade desta, **mas não consigo tratá-la separadamente da música.** (destaque nosso).

Não por acaso, em nossos dados, em sua totalidade, as estruturas criadas a partir da não-obediência à regra de construção da frase entonacional parecem destacar a organização rítmica característica do gênero *samba*, na qual relações entre pausas e síncopas²⁷ são bastante freqüentes. Nesses momentos de destaque, as pausas que não coincidiram com limites de frase entonacional reforçam a combinação entre uma mesma estrutura rítmica e a repetição de um mesmo desenho melódico, correspondentes a "no dia", "juntou" e "depois" – em "mas como", mantém-se a estrutura rítmica, porém, com uma leve alteração melódica. Observem-se os momentos de destaque circulados nos respectivos trechos da partitura de Carmen Miranda:



²⁶ Cf., no Anexo 3, essa e outras questões dirigidas à cantora Ná Ozzetti em entrevista realizada por email.

²⁷ Trata-se do apoio (com acento e maior duração) na nota correspondente a um tempo fraco ou a uma parte fraca do tempo musical da melodia.



Figura 2.

Igualmente, na interpretação de Dircinha Batista, podemos observar que as pausas não coincidentes com limites de frase entonacional, assim como percebidas pelos juízes, ressaltam a conjunção entre uma mesma estrutura rítmica e um mesmo desenho melódico, correspondente à estrutura "no dia". Nos trechos circulados, correspondentes a "depois" "juntou", "e como" e "irei", observa-se a mesma estrutura rítmica, mas com variação melódica:





Figura 3.

Já na interpretação de Elis Regina, houve diferenças no que se refere a destaques a essa mesma estrutura rítmica. Nos trechos abaixo, veremos que a estrutura rítmica correspondente a “no dia” e “e como” não foi ressaltada pela presença de pausa, nessa interpretação. Mas, semelhantemente a Carmen Miranda e a Dircinha Batista, a conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico foi ressaltada em “depois” e “juntou”. É o que nos mostram os trechos circulados a seguir:

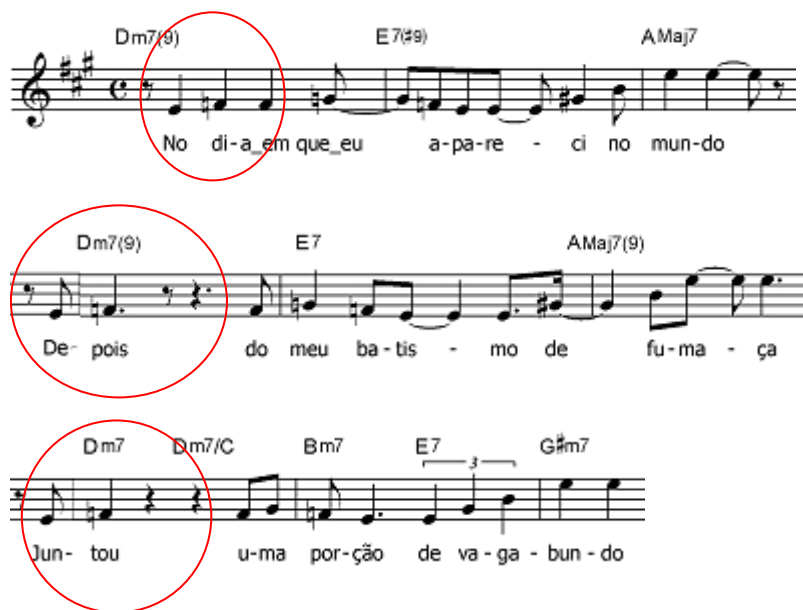


Figura 4.

Finalmente, na interpretação de Ná Ozzetti, assim como acontece nas interpretações de Carmen Miranda e Dircinha Bastista, as pausas percebidas que não coincidiram com possíveis limites de frase entonacional também ressaltam a conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico (com algumas pequenas variações). É o que se pode verificar nas estruturas circuladas “no dia”, “depois”, “juntou”, “e como” e “irei”:

The image displays a musical score for the song "No dia em que a - pa - re - ci no mun - do" by Carmen Miranda. The score is written in 2/4 time and consists of five staves. Each staff contains a melody line with lyrics underneath. Red circles are drawn around specific phrases in the lyrics, highlighting them. Above the melody, chords are indicated: A^b6, G7, C Maj7(9), A^b, G7, C Maj7(9), A^b, G7, C Maj7, F m7, B^b7, C Maj7(9), F m7, B^b13, and E m7. The lyrics are: "No di - a em que a - pa - re - ci no mun - do", "De - pois do meu ba - tis - mo de fu - ma - ça", "Jun - tou u - ma por - ção de va - ga - bun - dos", "E co - mo eu fui pra e - le mui - to bo - a", and "I - rei ca - da vez mais me _ es - mo - lam - ban - do".

Figura 5.

Mas, independentemente dessa não-adequação ao algoritmo, a variabilidade dos limites também nos fornece pistas de que os diferentes modos de organização do constituinte *frase entonacional*, tal como percebido por nossos juízes, podem produzir diferentes efeitos

de sentido para as interpretações. Observem-se as diferentes organizações dos trechos da canção e as possíveis diferenças de atribuição de sentido a partir de sua estrutura prosódica:

(6a) [No dia / em que apareci no mundo]_I (CM, DB e NO)

(6b) [No dia em que apareci no mundo]_I (ER)

Na ocorrência (6a), a percepção de pausa após a estrutura "no dia" em CM, DB e NO resulta em rompimento da estrutura lingüística prevista pela formulação da frase entonacional. Porém, esse rompimento acaba por focalizar o tempo em que se desenvolve a ação "aparecer no mundo". Diferentemente, na interpretação de ER (6b), a ausência de pausa não chama a atenção para essa marcação temporal.

(7a) [Uma porção de vagabundo da orgia]_I (CM e NO)

(7b) [Uma porção de vagabundo]_I [da orgia]_I (DB e EL)

Nessa ocorrência, o modo como os juízes percebem a organização que CM e NO (7a) fazem desse trecho da canção aponta para uma única frase entonacional e, portanto, para uma única proeminência. Por outro lado, com base na percepção de pausa pelos juízes, DB e ER organizam este trecho com duas frases entonacionais, das quais a segunda (7b) coloca em foco a proveniência ("da orgia") das personagens englobadas pela expressão "uma porção de vagabundo", que corresponde à primeira frase entonacional.

(8a) [Mamei um litro e meio de cachaça bem puxado]_I (CM)

(8b) [Mamei um litro de meio de cachaça]_I [bem puxado]_I (DB, ER e NO)

Nessa ocorrência, os juízes percebem a organização da interpretação de CM (8a) como resultando em uma única frase entonacional e, nas demais intérpretes (8b), como resultando em duas. Conseqüentemente, em CM, detectam uma única proeminência e, nas outras três intérpretes, duas. Como *I* é um constituinte no qual a informação semântica interage com a

fonológica, o destaque a *bem puxado* coloca em foco a quantidade com que foi “mamada” a “cachaça”. A estrutura *bem puxado* torna-se, pois, na segunda ocorrência, a informação mais importante da oração (vista aqui em termos sintáticos) ou do enunciado fonológico – constituinte prosódico que engloba uma ou mais frases entonacionais.

- (9a) [Cresci]_I [olhando a vida sem malícia]_I (CM, ER e NO)
 (9b) [Cresci olhando o mundo sem malícia]_I (DB)

Nessa ocorrência, os juízes perceberam em CM, ER e NO (9a) duas frases entonacionais. Essa organização focaliza, uma vez mais, o modo como a personagem do texto cresceu. Por sua vez, na interpretação que DB faz, pela ausência desse foco (ou, em termos prosódicos, dessa segunda frase entonacional), a estrutura prosódica resultante sugere que a personagem crescia e, concomitantemente, olhava a vida sem malícia.

- (10a) [Agora]_I [que eu sou mesmo da virada]_I (CM e NO)
 (10b) [Agora que eu sou mesmo da virada]_I (DB)
 (10c) [E hoje que eu sou mesmo da virada]_I (ER)

Na ocorrência (10a), observa-se que, em CM e NO, ocorrem duas frases entonacionais e, portanto, duas proeminências. Nessa realização, assim como na ocorrência (6a), é dado foco ao tempo em que se desenvolve a ação, criando-se, assim, um contraste entre dois momentos temporais da estrutura narrativa da canção: o tempo do nascimento, “no dia”, tal como focalizado por essas intérpretes em (6a), e o tempo atual da vida da personagem, “agora”, focalizado em (10a). Nas outras duas interpretações, (10b) e (10c), o foco temporal não é marcado prosodicamente, uma vez que não acontece a percepção de pausas e, portanto, uma única frase entonacional é constituída.

- (11a) [Irei cada vez mais me esmolambando]_I (CM e ER)
 (11b) [Irei / cada vez mais me esmolambando]_I (DB e NO)

Nessa última ocorrência, observa-se, em CM e em ER (11a), a percepção da constituição de uma única frase entonacional enquanto que, em DB e NO (11b), observa-se a criação de uma estrutura que não obedece aos preceitos que definem uma frase entonacional. Mesmo assim, a presença da pausa, em (11b), pode projetar, na estrutura “cada vez mais me esmolambando”, o efeito de modo como se desenvolve essa ação.

As ocorrências (6a), (9a), (10a) e (11b), ao mesmo tempo, ressaltam uma conjunção rítmico-melódica e criam um foco. Uma única exceção nos parece ocorrer em:

(12a) [E como / eu fui pra ele muito boa]_I (CM, DB e NO)

(12b) [E como eu fui pra ele muito boa]_I (ER)

Em (12a), a pausa percebida realça, a nosso ver, sobretudo um motivo rítmico, uma vez que a estrutura lingüística resultante ("e como") não nos parece, por si só, constituir um foco textual.

Observamos, nos casos acima, várias semelhanças entre as intérpretes. Essas semelhanças nos remetem à possibilidade de as intérpretes, a partir de Dircinha Batista, terem se baseado nas intérpretes anteriores para a definição de sua interpretação. Destaque-se, a propósito, que a versão de Ná Ozzetti é a que mais se aproxima da primeira versão (a de Carmen Miranda), no que se refere, aqui especificamente, à organização da frase entonacional²⁸.

Essas semelhanças nos remetem a Bakhtin (1992), para quem “(...) nossa fala, isto é, nossos enunciados (...) estão repletos de palavras *dos outros*” (p. 314). Bakhtin (1992) afirma ainda que “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal”. (p. 316). Ao responder a uma questão que a ela dirigimos, Ná Ozzetti confirma, a presença desses “ecos”

²⁸ Observe-se, a propósito, que não apenas a organização da frase entonacional aproxima a versão de Ná Ozzetti à de Carmen Miranda. Neste e em muitos outros aspectos, sobretudo musicais, verificam-se aproximações. Para tanto, sugerimos ao leitor conferir a transcrição musical das duas versões no Apêndice B deste trabalho.

em sua interpretação da canção em estudo. Com efeito, à questão "Você se baseou em alguma das versões de *Na Batucada da Vida* para construir sua interpretação?", a referida cantora responde:

declaradamente na [interpretação] da Carmen Miranda, que eu tinha acabado de descobrir. A da Elis era para mim um clássico, como se a canção tivesse nascido daquela forma e não pudesse ser mudada. A da Carmen me revelou uma outra canção e um outro tempo desta canção. Achei importante fazer esta menção ao que antecedeu uma referência que eu tinha. (OZZETTI, 2005).

Como se pode observar, tanto pela aproximação, quanto pelo distanciamento, a interpretação de Ná Ozzetti, dialoga, respectivamente, com as interpretações de Carmen Miranda e de Elis Regina.

Na interpretação de Elis Regina, porém, podemos observar, mais especificamente no que diz respeito à organização da frase entonacional, a relevante presença de características mais individuais de interpretação. Diferentemente do que fazem Carmen Miranda, Dircinha Batista e Ná Ozzetti, essa intérprete modifica o andamento, assim como harmonia e melodia, em sua interpretação. Essas modificações acabam levando a uma organização das frases entonacionais que, muitas vezes, distancia-se daquela que fazem as outras três intérpretes. É o que se pode observar nas seguintes ocorrências:

- (13a) [No dia em que apareci no mundo]_I (ER)
 (13b) [No dia / em que apareci no mundo]_I (CM, DB e NO)

- (14a) [E como eu fui pra ele muito boa]_I (ER)
 (14b) [E como / eu fui pra ele muito boa]_I (CM, DB e NO)

- (15a) [Me soltou na rua]_I [à toa]_I²⁹ (ER)
 (15b) [Me soltou na rua à toa]_I (CM, DB e NO)

²⁹ Ressaltamos que a estrutura resultante [me soltou na rua] [à toa] foi percebida por menos de 70% dos juízes. Discutiremos posteriormente as flutuações existentes na delimitação da frase entonacional.

Ao analisarmos essas três diferentes ocorrências de Elis Regina (13a, 14a e 15a) em relação às outras interpretações, assim como percebidas pelos juízes, observamos concordâncias e discordâncias com respeito ao que postulam Nespor & Vogel (1986). Segundo as autoras, é mais provável que um enunciado seja quebrado em partes menores quanto mais lentamente ele for pronunciado. Diferentemente do que postulam Nespor & Vogel, a velocidade não funciona como critério que determina a reestruturação, pelo menos nas duas primeiras ocorrências (13a e 14a). Com efeito, o andamento mais rápido da interpretação (em Carmen Miranda, em Dircinha Batista e em Ná Ozzetti) resultou em duas estruturas (13a e 14a), ao passo que o andamento mais lento (em Elis Regina) resultou em um único constituinte nessas duas primeiras ocorrências (13a e 14a). Inversamente, porém, na última ocorrência (15a), pudemos observar a eficácia do que postulam Nespor & Vogel, já que foram criadas duas frases entonacionais a partir da enunciação do material lingüístico feita com andamento mais lento.

A interpretação de Elis Regina, portanto, remete-nos à possibilidade de atestarmos, também por meio da organização do material lingüístico do texto, a presença de marcas de subjetividade entre as intérpretes – questão sugerida por Nespor & Vogel, na medida em que essas autoras relacionam diferentes possibilidades de reestruturação a questões de estilo individual.

Ressaltamos, porém, que, mesmo nesse caso, parece haver uma influência não só de um estilo individual, mas também de um estilo de época, assim como de características musicais, intrínsecas ao arranjo, para definição da frase entonacional. Neste caso específico da interpretação de Elis Regina, percebemos que, ao mudar harmonia, melodia e ritmo, a intérprete (em conjunto com o arranjador) centra-se em características musicais mais difundidas no Brasil após o advento da Bossa Nova, movimento ainda muito influente na canção popular brasileira na época em que a canção foi regravada por Elis. Assim, ao se filiar

à Bossa Nova, Elis Regina se distancia de características da canção tradicional brasileira mais presentes na interpretação do gênero *samba*, tais como marcadas nas versões das outras três intérpretes.

No movimento *Bossa Nova*, vê-se uma preocupação maior com as chamadas "frases musicais"³⁰ do que com aspectos rítmicos – como acontece no *samba* tal como interpretado antes (e mesmo depois, como o exemplifica Ná Ozzetti) desse movimento. Essa maior preocupação pode, então, ter “ecoado” na organização das frases entonacionais de Elis Regina, já que, por exemplo, em "No dia em que apareci no mundo" e em "E como eu fui pra ele muito boa", elas coincidem com frases musicais.

Como Carmen Miranda, Dircinha Batista e Ná Ozzetti interpretam *Na Batucada da Vida* como *samba* (ou *samba-choro*, no caso da última intérprete), aspectos rítmicos subjacentes a este gênero parecem ter sido privilegiados, em detrimento de frases musicais. O *samba* é caracterizado por "melodias e acompanhamentos altamente sincopados" (GROVE, 1980, p. 447)³¹, ou seja, caracterizado por deslocamentos para um tempo fraco ou para a parte fraca de um tempo musical. Esses deslocamentos, no *samba*, são muitas vezes marcados por uma pausa: a pausa da síncopa. Esta definição de *samba* possibilita levantarmos hipóteses que explicam a existência de pausas em locais que rompem a estrutura da frase entonacional, como nas ocorrências citadas nas páginas anteriores.

Mas, se nesses casos de distanciamento entre as intérpretes, fatos de natureza musical parecem ter influenciado o que os juízes perceberam da interpretação de Elis Regina, no que se refere à delimitação da frase entonacional, nos casos de aproximação entre as intérpretes, esses fatos também parecem estar presentes.

A fim de levantarmos algumas hipóteses a respeito da relação entre informações musicais e delimitação de frases entonacionais, como percebidas pelos juízes, em cada uma

³⁰ "O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego" (SCHOENBERG, 1996).

³¹ "[...] *samba* melodies and accompaniments are highly syncopated [...]" (GROVE, 1980, p. 447).

das intérpretes, apresentaremos, a seguir, os locais de pausa e suas possíveis relações com a estrutura musical.

4.2.1 Relações entre pausas percebidas, limites de frases entonacionais e aspectos musicais

Observa-se que, na interpretação de Carmen Miranda, dentre as pausas percebidas pelos nossos juízes: (a) 21 (75%) coincidiram com finais de frase musical; e (b) 7 (25%) ressaltam uma conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico.

Diferentemente do que observamos na interpretação de Carmen Miranda, os juízes perceberam, na interpretação de Dircinha Batista, que: (a) 22 (78,60%) pausas coincidem com finais de frases musicais; e (b) 6 (21,40%) pausas ressaltam uma conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico.

Já na interpretação de Elis Regina, os juízes detectaram: (a) 23 (85,20%) pontos de pausa que coincidem com finais de frase musical; e (b) 4 (14,80%) pontos que ressaltam uma conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico.

Por fim, na interpretação de Ná Ozzetti: (a) 22 (73,33%) pausas percebidas coincidem com finais de frase musical; e (b) 8 (26,67%) pausas percebidas ressaltam uma conjunção entre estrutura rítmica e desenho melódico.

A fim de melhor visualização dos dados apresentados acima, observe-se o Quadro 1 a seguir:

“Pausas percebidas”	Carmen Miranda (%)	Dircinha Batista (%)	Elis Regina (%)	Ná Ozzetti (%)
Final de frase musical	75	78,60	85,20	73,33
Conjunção rítmico-melódica	25	21,40	14,80	26,67

Quadro 1. Relação entre locais de pausas percebidas pelos juízes e a estrutura musical em cada diferente intérprete.

Assim, notamos que a maioria das pausas coincidiu com finais de frase musical. Ressalte-se que em apenas um final de frase musical isto não foi percebido. Isso se deve ao fato de que, na interpretação de Dircinha Batista, o final da frase musical [Juntou uma porção de vagabundo da orgia] é marcado acusticamente por um portamento, como já antecipamos, fato que impediu que os juízes marcassem este local como pausa.

Esses pontos de término de frases musicais, em sua maioria, correspondem a finais de versos – fato, a nosso ver, digno de nota, já que os juízes não tiveram acesso ao texto tal como escrito em versos por Luiz Peixoto. Veremos, a seguir, que, também em sua maioria, foram justamente estes os locais que obtiveram o maior índice de concordância entre nossos juízes³²:

Carmen Miranda:

[No dia / 77,77% em que apareci no mundo] 100%
 [juntou / 77,77% uma porção de vagabundo da orgia] 100%
 [de noite] 77,77% [teve choro e batucada] 77,77%
 [que acabou de madrugada] 77,77% [em grossa pancadaria] 100%

[Depois / 88,88% do meu batismo de fumaça] 100%
 [mamei um litro e meio de cachaça bem puxado] 100%
 [e fui adormecer como um despacho] 88,88%
 [deitadinha no capacho] 88,88% [na porta dos enfeitados] 100%

[Cresci] 88,88% [olhando a vida sem malícia] 88,88%
 [quando um cabo de polícia] 88,88%
 [despertou meu coração] 100%

[Mas como / 88,88% eu fui pra ele muito boa] 88,88%
 [me soltou na rua à toa] 88,88%
 [desprezada como um cão] 100%

[Agora] 77,77% [que eu sou mesmo da virada] 77,77%
 [e que não tenho nada nada] 77,77%
 [e de Deus fui esquecida] 100%

[Irei cada vez mais me esmolambando] 88,88%
 [seguirei sempre sambando] 77,77%
 [na batucada da vida]

³² Os pontos de pausa julgados pelos juízes que, devido ao baixo índice de concordância, não aparecem nos dados que discutiremos serão apresentados e discutidos em momento posterior de nossa análise.

Dircinha Batista:

[No dia / 88,88% em que apareci no mundo] 100%
 [juntou / 77,77% uma porção de vagabundo] 88,88% [da orgia
 de noite] 77,77% [teve samba e batucada] 88,88%
 [que acabou de madrugada] 88,88% [em grossa pancadaria] 100%

[Depois / 88,88% do meu batismo de fumaça] 100%
 [mamei um litro e meio de cachaça] 88,88% [bem mamados] 100%
 [e fui adormecer como um despacho] 100%
 [deitadinha no capacho] 88,88% [na porta dos enfeitados] 100%

[Cresci olhando o mundo sem malícia] 88,88%
 [quando um cabo de polícia] 88,88%
 [despertou meu coração] 100%

[E como / 88,88% eu fui pra ele muito boa] 88,88%
 [me soltou no mundo à toa] 88,88%
 [desprezada como um cão] 100%

[Agora que eu sou mesmo da virada] 88,88%
 [e topo qualquer parada] 88,88%
 [por um prato de comida] 100%

[Irei / 77,77% cada vez mais me esmolambando] 100%
 [seguirei sempre sambando] 100%
 [na batucada da vida]

Elis Regina:

[No dia em que eu apareci no mundo] 100%
 [juntou / 100% uma porção de vagabundo] 100% [da orgia] 100%
 [de noite] 100% [teve samba e batucada] 100%
 [que acabou de madrugada] 100% [em grossa pancadaria] 100%

[Depois / 100% do meu batismo de fumaça] 100%
 [mamei um litro e meio de cachaça] 88,88% [bem puxado] 100%
 [e fui adormecer como um despacho] 100%
 [deitadinha no capacho] 100% [na porta dos enfeitados] 100%

[Cresci] 88,88% [olhando a vida sem malícia] 100%
 [quando um cabo de polícia] 100%
 [despertou meu coração] 100%

[E como eu fui pra ele muito boa] 100%
 [me soltou na rua à toa] 100%
 [desprezada como um cão] 100%

[E hoje que eu sou mesmo da virada] 100%
 [e que não tenho nada nada] 100%
 [que por Deus fui esquecida] 100%

[Irei cada vez mais me esmolambando] 88,88%
 [seguirei sempre cantando] 88,88%
 [na batucada da vida]

Ná Ozzetti:

[No dia / 88,88% em que apareci no mundo] 100%
 [juntou / 88,88% uma porção de vagabundos da orgia] 88,88%
 [de noite] 88,88% [teve choro e batucada] 88,88%
 [que acabou de madrugada] 88,88% [em grossa pancadaria] 100%

[Depois / 88,88% do meu batismo de fumaça] 100%
 [mamei um litro e meio de cachaça] 77,77% [bem puxado] 88,88%
 [e fui adormecer como um despacho] 88,88%
 [deitadinha no capacho] 88,88% [na porta dos enfeitados] 100%

[Cresci] 88,88% [olhando a vida sem malícia] 88,88%
 [quando um cabo de polícia] 88,88%
 [despertou meu coração] 100%

[E como / 77,77% eu fui pra ele muito boa] 88,88%
 [me soltou na rua à toa] 88,88%
 [desprezada como um cão] 100%

[E agora] 77,77% [que eu sou mesmo é da virada] 88,88%
 [e que eu não tenho nada nada] 88,88%
 [que por Deus fui esquecida] 100%

[Irei / 88,88% cada vez mais me esmolambando] 88,88%
 [seguirei sempre cantando] 88,88%
 [na batucada da vida]

O elevado percentual de concordância entre os juízes nesses pontos da canção que coincidem com finais de frase musical sugere que eles podem ter se guiado por características acústicas correspondentes a esses locais. É o que veremos a seguir.

Na interpretação de Carmen Miranda, foram observados 9 pontos de pausa que obtiveram 100% de concordância. Todos esses 9 pontos coincidem com limites de frases musicais, marcados por silêncio.

No entanto, outras características acústicas, além do silêncio, coocorrem nesses limites de frases musicais – que sempre coincidem com limites de frases entonacionais nessa interpretação. Nas três ocorrências a seguir, os finais de frase musical correspondentes a (a) [no dia em que apareci no mundo], (b) [juntou uma porção de vagabundo da orgia] e (c) [depois do meu batismo de fumaça] são caracterizados por um alongamento (indicado nos trechos da partitura por um círculo azul) precedendo o silêncio (indicado por um círculo verde). Além desse alongamento seguido de silêncio, nota-se também uma queda brusca de frequência (indicada por um círculo vermelho) em que a melodia decai uma oitava (do sol3 para o sol2). Além disso, percebemos auditivamente uma característica singular do início do silêncio presente nesses três diferentes trechos dessa interpretação, a saber, corte brusco nos finais de frase musical:



Figura 6. **Queda brusca de frequência, alongamento e silêncio** indicados, respectivamente, por círculo vermelho, círculo azul e círculo verde.

Já nas ocorrências a seguir, que também mostram um alongamento precedendo o silêncio, não se verificam nem queda brusca de frequência, nem corte brusco:

Que_a-ca-bou de ma-dru-ga - da em gros-sa pan - ca-da-ri - a

Dei - ta-di-nha no ca-pa - cho na por-ta dos en-jei - ta - dos

des - per-tou meu co-ra - ção

des - pre - za - da co-mo_um cão

E de Deus fui es-que - ci - da

Ma - mei um li-tro_e mei-o de ca - cha-ça bem pu - xa - do

Figura 7. **Alongamento** e **silêncio** indicados, respectivamente, por círculo azul e círculo verde.

Fatos semelhantes foram observados nos 11 pontos de pausa que obtiveram índice de 100% de concordância entre os juízes na interpretação de Dircinha Batista. Assim como ocorreu com Carmen Miranda, esses 11 pontos de pausa percebidos coincidiram com limites de frase musical.

Conforme veremos a seguir, 10 desses 11 finais de frase musical (que também coincidiram com finais de frases entonacionais) foram caracterizados acusticamente por alongamentos seguidos de silêncios – e um único deles por alongamento:

G $\flat$ 7(b5) F7 B $\flat$
 No di - a em que_a-pa-re-ci no mun - do

F7 Cdim E $\flat$ /F B $\flat$ Maj7/D B $\flat$ /D
 E de - pois do meu ba-tis - mo de fu-ma - ça

B $\flat$ /D E $\flat$ Maj7
 Ma - mei um li-tro_e mei - o de ca - cha - ça bem ma - ma - dos

F7 B $\flat$ A7
 des - pre - za - da co-mo_um cão

E $\flat$ /F F7 B $\flat$ Maj7
 Quan-do_um ca-bo de po - lí - cia des - per - tou meu co - ra-ção

E $\flat$ m B $\flat$
 I - rei ca-da vez mais me_es - mo-lam - ban-do

F7
 na por - ta dos en-jei - ta - dos

Gm7 D7 Gm7
 por um pra - to de co-mi - da

F/E $\flat$ B $\flat$ /D
 E fui a - dor-me - cer co-mo_um des - pa - cho

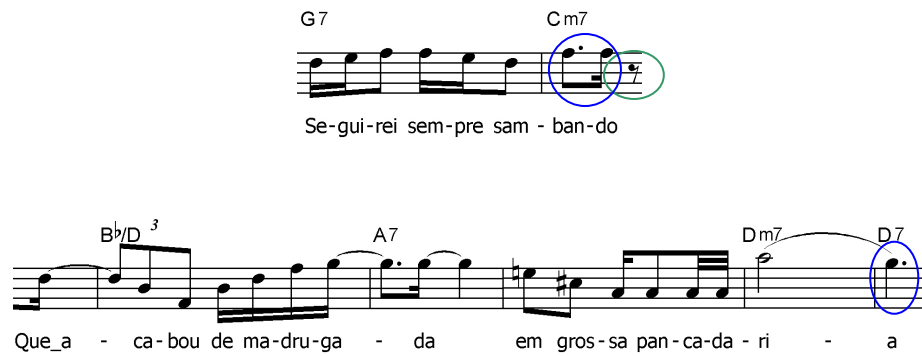


Figura 8: **Alongamento** e **silêncio** indicados, respectivamente, por círculo azul e círculo verde.

Por outro lado, na interpretação de Elis Regina, foram observados 23 pontos de pausa que obtiveram índice de concordância de 100%. Dentre os 23 pontos de pausa, 20 coincidiram com finais de frase musical e 3 coincidiram com conjunções rítmico-melódicas.

Como ocorreu com as intérpretes anteriores, os 20 pontos que coincidiram com finais de frases musicais (e de frases entonacionais) foram marcados por alongamentos seguidos de silêncio. No entanto, como se trata de uma interpretação feita num andamento mais lento, a duração desses silêncios em Elis Regina foram maiores. Vejamos alguns exemplos:



Figura 9. **Alongamento** e **silêncio** indicados, respectivamente, por círculo azul e círculo verde.

Também nos momentos de destaque a conjunções rítmico-melódicas (“juntou”, “de noite” e “depois”), silêncios de longa duração estiveram presentes. Observe-se, a seguir, um desses momentos:

Chords: Dm7, Dm7/C, Bm7, E7, G#m7, F#m7, AMaj7, G#/A, D Maj7, G#m7(b5), C#7, F#m(maj7), Dm7(9), E7, AMaj7(9).

Lyrics: Jun- tou u- ma por- ção de va- ga - bun - do da or - gi - a
De noi - te te- ve sam - ba_e ba - tu- ca - da
De- pois do meu ba - tis - mo de fu- ma - ça

Figure 10 shows three lines of musical notation. The first line has chords Dm7, Dm7/C, Bm7, E7, G#m7, F#m7, AMaj7, and G#/A. The second line has D Maj7, G#m7(b5), C#7, and F#m(maj7). The third line has Dm7(9), E7, and AMaj7(9). Green circles highlight rests in the melody: one under 'Jun- tou', one under 'De noi - te', and one under 'De- pois'.

Figura 10: Silêncios indicados por círculo verde.

Por fim, na interpretação de Ná Ozzetti, foram observados sete pontos de pausa que obtiveram 100% de concordância entre os juízes. Em sua totalidade, esses pontos correspondem a alongamentos seguidos de silêncios:

Tempo: ♩=78
Chords: A^b6, G7, C Maj7(9), Dm7(9), G7.

Lyrics: No di - a em que a - pa - re - ci no mun - do
em gros - sa pan - ca - da - ri - - - a
De - pois do meu ba - tis - mo de fu - ma - ça

Figure 11 shows three lines of musical notation. The first line has chords A^b6, G7, and C Maj7(9). The second line has Dm7(9) and G7. The third line has A^b, G7, and C Maj7(9). Blue circles highlight rests in the melody: one under 'ci' in the first line, one under 'ri' in the second line, and one under 'ça' in the third line. Green circles highlight rests in the melody: one under 'do' in the first line, one under 'a' in the second line, and one under 'ça' in the third line.

The musical score consists of four lines of music in G major (one sharp). The lyrics are: "na por - ta dos en - jei - ta - dos", "des - per - tou meu co - ra - ção", "des - pre - za - da co - mo _ um", and "cão", "Que por Deus fui es - que - ci - da".

Chord annotations above the staff include: Dm7(9), G7, Am7, G7, C Maj7(9), A dim7, Am/C, E7/B, Am, and Am/E.

Blue circles (indicating **alongamento**) are placed around the notes for "en - jei - ta" and "cão". Green circles (indicating **silêncio**) are placed around the notes for "dos" and "cão".

Figura 11: **Alongamento** e **silêncio** indicados, respectivamente, por círculo azul e círculo verde.

Observa-se, pois, nas quatro interpretações, que diferentes fenômenos acústicos, tais como silêncios de diferentes durações, alongamentos, queda brusca de frequência e cortes bruscos, tanto isolados quanto em coocorrência, funcionam como fronteiras de frases musicais. Em outras palavras, “[...] o que é percebido como uma pausa pode na verdade corresponder foneticamente a uma variedade de fenômenos, que inclui mudanças de *pitch* e duração, apenas algumas vezes correspondendo a uma completa cessação de fonação [...]”³³ (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 25). Na medida em que essas fronteiras coincidem com limites de frases entonacionais, vê-se que a organização desse constituinte prosódico na interpretação de canções pode se orientar também por aspectos de ordem musical e não apenas lingüísticos – fato que aponta para a integração entre esses aspectos na estrutura e na interpretação de canções.

³³ “[...] what is perceived as a pause can actually correspond phonetically to a variety of phenomena, including changes in pitch and duration, only sometimes corresponding to a complete cessation of phonation [...]” (NESPOR & VOGEL, 1986, p. 25).

4.3 Algumas palavras sobre as discordâncias entre os juízes

Com base nas flutuações (concordância inferior a 70%) entre os juízes a respeito da colocação das pausas, pudemos observar, assim como no caso de concordâncias, que a quantidade e a localização das pausas sofreram variação em cada interpretação. Apresentaremos, a seguir: (a) a quantidade e a localização das pausas, assim como percebidas pelos juízes, em cada interpretação; e (b) suas relações com possíveis limites de frase entonacional.

Na interpretação de Carmen Miranda, o conjunto de juízes detectou 32 pausas, sendo que quatro delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. Dentre as quatro pausas, três delas coincidiram com possíveis limites de frase entonacional e uma (16c) não coincidiu, como se pode observar:

- 16a) [Mamei um litro e meio de cachaça]_I [bem puxado]
- 16b) [E fui adormecer]_I [como um despacho]
- 16c) [Irei / cada vez mais me esmolambando]
- 16d) [Seguirei]_I [sempre sambando]

Na interpretação de Dircinha Batista, foram detectadas 35 pausas, sendo que sete delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. Dentre as sete pausas, seis coincidiram com limites de frase entonacional e uma (17e) não coincidiu com esses limites:

- 17a) [Uma porção de vagabundo]_I [da orgia]
- 17b) [E fui adormecer]_I [como um despacho]
- 17c) [Cresci]_I [olhando o mundo sem malícia]
- 17d) [Agora]_I
- 17e) que eu / sou mesmo da virada
- 17f) [Cada vez mais]_I [me esmolambando]
- 17g) [Seguirei]_I [sempre sambando]

Na interpretação de Elis Regina, foram detectadas 30 pausas, sendo que três delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. As três pausas coincidiram com possíveis limites de frase entonacional, como se pode observar a seguir:

- 18a) [E fui adormecer]_I [como um despacho]
- 18b) [Me soltou na rua]_I [à toa]
- 18c) [E hoje]_I [que eu sou mesmo da virada]

Na interpretação de Ná Ozzetti, foram detectadas 32 pausas, sendo que duas delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. As duas pausas coincidiram com possíveis limites de frase entonacional:

- 19a) [Uma porção de vagabundos]_I [da orgia]
- 19b) [E fui adormecer]_I [como um despacho]

Levando-se em conta o percentual de baixa concordância entre os juízes (inferior a 70%) a respeito da localização de pausas, pudemos observar que diferentes características acústicas estiveram associadas com os limites de frase entonacional nestes momentos, como veremos a seguir.

Com efeito, na interpretação de Carmen Miranda, as quatro pausas percebidas por menos de 70% dos juízes estiveram relacionadas com (a) alongamento e (b) silêncio breve, como se pode observar nos respectivos trechos da partitura musical.

Alongamento

- 20a) [Mamei um litro e meio de cachaça]_I [bem puxado]

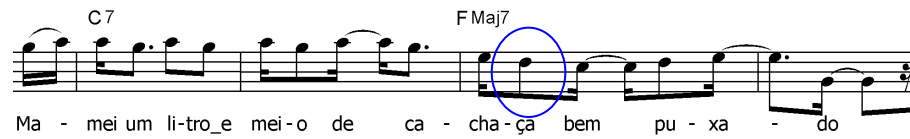


Figura 12.

20.b) [E fui adormecer] _I [como um despacho]

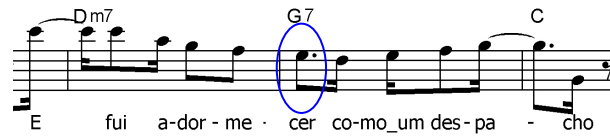


Figura 13.

20.c) [Seguirei] _I [sempre sambando]

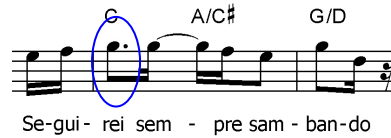


Figura 14.

Silêncio breve

21.a) [Irei] _I [cada vez mais me esmolambando]



Figura 15.

Na interpretação de Dircinha Batista, 7 pausas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. Dentre as 7 pausas, 6 coincidiram com limites de frase entonacional e 1 não coincidiu com esses limites. Dentre as características acústicas relacionadas com essas estruturas, estiveram em questão:

Alongamento

22.a) [E fui adormecer] _I [como um despacho]

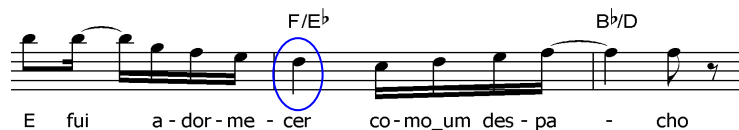


Figura 16.

22.b) [Agora] _I [que eu / sou mesmo da virada]

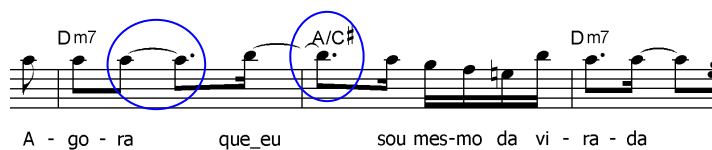


Figura 17.

22.c) [Cresci] _I [olhando o mundo sem malícia]



Figura 18.

22.d) [Cada vez mais] _I [me esmolambando]



Figura 19.

22.e) [Seguirei] _I [sempre sambando]

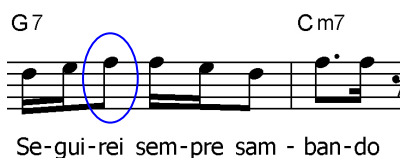


Figura 20.

Silêncio breve

23.a) [Uma porção de vagabundo] , [da orgia]



Figura 21.

23.b) [Irei / cada vez mais me esmolambando]



Figura 22.

Como se pode perceber, as características acústicas associadas com limites de frase entonacional foram, em sua maioria, alongamentos. Apenas dois locais foram associados com silêncio breve.

Na interpretação de Elis Regina, foram detectadas 30 pausas, sendo que três delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. As três pausas coincidiram com possíveis limites de frase entonacional, como se pode observar. Estiveram em questão, nestes três momentos, duas características acústicas:

Alongamento

24.a) [E fui adormecer] , [como um despacho]

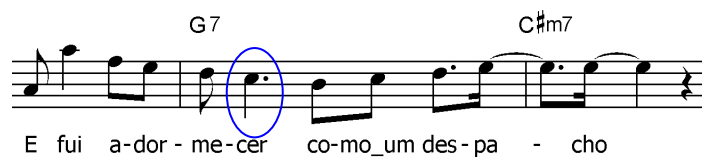


Figura 23.

Silêncio breve

25.a) [Me soltou na rua] _I [à toa]

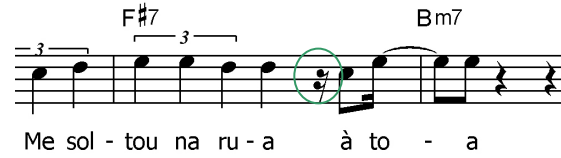


Figura 24.

25.b) [E hoje] _I [que eu sou mesmo da virada]



Figura 25.

Na interpretação de Ná Ozzetti, foram detectadas 32 pausas, sendo que duas delas foram percebidas por menos de 70% dos juízes. As duas pausas coincidiram com possíveis limites de frase entonacional, como se pode observar. Estiveram em questão nestes dois momentos, apenas uma característica acústica:

Alongamento

26.a) [Uma porção de vagabundos] _I [da orgia]



Figura 26.

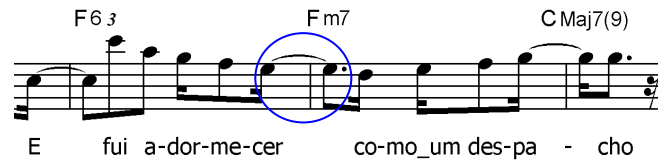
26.b) [E fui adormecer] _I [como um despacho]

Figura 27.

As flutuações entre os juízes com relação à delimitação de pausas podem, como vemos, ser explicadas pelas características acústicas desses locais. Conforme antecipamos, nesses 16 pontos de flutuação, estiveram em causa silêncios muito breves ou alongamentos – fato que confirma a hipótese de Nespor e Vogel (1986) de que as pausas podem ser percebidas a partir de diferentes fenômenos acústicos.

Inversamente, como vimos na seção anterior, os locais delimitados como pausa pelos juízes que obtiveram alta concordância (índice igual ou superior a 70%) são em sua maioria, nas quatro interpretações, caracterizados acusticamente como silêncios acompanhados de outros fenômenos acústicos, fato que pode ter influenciado a percepção de pausas pela maioria dos juízes.

Mas como, mesmo nos casos de flutuações (baixa concordância), os pontos detectados como de pausas (a partir de características acústicas a eles associados) funcionam, em sua maioria, em nossos dados, como limites de frase entonacional, confirma-se dessa forma a proposição de Nespor e Vogel (1986) de que *I* é um constituinte de extensão e limites variáveis.

* * *

Neste capítulo, apresentamos, inicialmente, a forma como organizamos os dados. A partir da percepção dos juízes quanto à quantidade e a localização das pausas, observamos que a maioria das pausas percebidas coincide com limites de frase entonacional, e que, portanto, o

algoritmo proposto por Nespor & Vogel é eficaz para explicar essa organização. Também pudemos observar que as intérpretes delimitam a frase entonacional de diferentes modos.

Na seção **4.2**, analisamos mais detidamente como se comportam os dados em relação ao constituinte *frase entonacional*. Inicialmente, apresentamos trechos da canção que foram organizados diferentemente entre as intérpretes, tanto os que foram delimitados por pausa que coincidiram quanto os que não coincidiram com limites de frase entonacional. Nos casos de não concordância com o algoritmo, pudemos observar que as estruturas resultantes coincidem com informações de natureza musical (conjunção rítmico-melódica).

Mas, independentemente da adequação ou não-adequação ao algoritmo, a variabilidade presente dos limites possibilitou a atribuição de diferentes efeitos de sentido para os trechos da canção diferentemente estruturados.

As semelhanças e as diferenças entre as intérpretes, no que se refere à organização da frase entonacional, também foi discutida.

Às semelhanças entre as intérpretes, atribuímos a possibilidade de as intérpretes mais recentes terem se baseado nas anteriores para a definição de sua interpretação.

Por outro lado, quanto às diferenças entre as intérpretes, levantamos a hipótese de que poderiam apontar para marcas de estilo individual, assim como para a influência de um estilo de época sobre o modo de organizar a frase entonacional. Além disso, atribuímos as diferenças também à influência de fatores musicais, tais como os aspectos rítmicos e a obediência a padrões musicais (limites de frase musical, por exemplo).

Na subseção **4.2.1**, estabelecemos algumas possíveis relações entre locais de pausas percebidas, limites de frase entonacional e aspectos musicais. Pudemos perceber que a maioria dos limites de frase entonacional, percebidos pelos juízes, coincide com limites de frase musical. Além disso, as características acústicas presentes em grande parte desses locais

coincidem com silêncios de longa duração – fato que pode ter influenciado a percepção dos juízes, uma vez que esses locais obtiveram alto índice de concordância entre eles.

Por fim, na seção **4.3**, detivemo-nos brevemente sobre a discordância entre os juízes quanto à localização de pausas. Assim como no caso das concordâncias, as pausas percebidas coincidiram, em sua maioria, com limites de frase entonacional. Nesses locais, pudemos observar diferentes características acústicas, tais como alongamentos e silêncios breves, fato que pode ter influenciando a baixa concordância entre os juízes.

5.0 Considerações Finais

Iniciamos este estudo destacando a visão tradicional no interior do campo da Fonoaudiologia, mais especificamente, no que diz respeito à pesquisa e à atuação com a chamada voz profissional. Observamos que, nessa visão tradicional, os trabalhos fonoaudiológicos centram-se: (a) no estudo e na definição, principalmente, de questões orgânicas envolvidas no processo vocal; e, (b) na atuação clínico-terapêutica, voltada para o atendimento individual de disfônicos.

Destacamos também algumas mudanças de enfoque ocorridas no interior desse campo do conhecimento, a saber: (a) a busca por subsídios teóricos vindos da Lingüística para a pesquisa e para prática fonoaudiológica; (b) assessorias, oficinas, *workshops*, dentre outros, passam a ser opções para a atuação fonoaudiológica com profissionais da voz, deixando de ser o atendimento clínico e individual sua única opção; (c) o enfoque do trabalho fonoaudiológico com a voz torna-se a "promoção da saúde vocal e a adequação da expressividade [ao] contexto profissional" (FERREIRA, 2002, p. 2).

Dentre os trabalhos fonoaudiológicos que se voltam especificamente para a voz *cantada*, observa-se uma trajetória semelhante à anteriormente citada. Tradicionalmente, no estudo e na atuação fonoaudiológica é enfatizada a dimensão *técnica* da voz *cantada*. Posteriormente, ocorrem pequenas mudanças de enfoque e passa-se a conceber voz como *linguagem*, privilegiando-se, nesse momento, questões vocais relacionadas ao gênero no canto.

Observa-se, no entanto, que nesses trabalhos, de modo geral, faz-se pouca ou nenhuma menção a elementos subjacentes à interpretação de uma canção, especialmente os de natureza lingüística (tais como os prosódicos e os semânticos), constitutivos da interpretação/atuação do cantor.

Diante desse quadro teórico, observado tanto na Fonoaudiologia quanto em outras áreas ligadas ao estudo e à prática da voz cantada, propusemos neste estudo um olhar diferente sobre o fenômeno da voz, no qual alguns aspectos da interpretação vocal de uma canção pudessem ser levados em conta. Desse modo, posicionamo-nos em direção contrária à que se observa nos trabalhos mais tradicionais desenvolvidos nessas áreas, uma vez que, nesses trabalhos, como dissemos, aspectos técnicos da voz cantada são valorizados em detrimento de aspectos que dizem respeito à interpretação (comumente ignorados).

Ao propormos um olhar diferente para o fenômeno da voz, aqui mais especificamente sobre a voz cantada, buscamos subsídios da Lingüística por acharmos que, ao vincularmos voz e linguagem, poderíamos contribuir para um enriquecimento do trabalho fonoaudiológico com cantores. Dessa forma, a voz não seria enfocada apenas sob um ponto de vista técnico, mas sim, dentro de um contexto que abrangeria a interpretação musical e, junto com ela, efeitos de sentido que a organização prosódica da voz é capaz de criar.

Para tanto, propusemos compreender, nesta pesquisa, como um grupo de juízes percebeu auditivamente a maneira como grandes nomes da Música Popular Brasileira (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti) organizam prosodicamente o texto da canção *Na batucada da vida*. Analisamos mais especificamente a percepção de como as intérpretes organizaram e delimitaram o constituinte *frase entonacional*.

Como dissemos na apresentação de nosso trabalho, duas hipóteses orientaram essa nossa análise:

- (1) *que essa organização e essa delimitação obedecem, em grande medida, ao algoritmo proposto por Nespor & Vogel (1986) para a definição desse constituinte;*
- (2) *que semelhanças e diferenças na organização da frase entonacional entre as canções podem indiciar a influência das cantoras mais antigas sobre as mais novas;*

Como pudemos observar durante a exposição de nossos dados, o algoritmo que define o constituinte *frase entonacional* proposto por Nespor & Vogel mostrou-se eficaz, uma vez que o número de pausas detectadas que coincidiram com limites desse constituinte foi superior a 82%. Na medida em que a organização prosódica, segundo esse modelo, estaria inscrita na própria *competência* lingüística, e na medida em que observamos um elevado número de pausas que coincidiram com aquelas previstas para a constituição da frase entonacional, concluimos que a interpretação de canções, mais especificamente sua organização prosódica, pode ser considerada como *desempenho* lingüístico (assim como a fala e a escrita podem ser também assim consideradas). Diante dessa possibilidade de olhar a interpretação de canções, calcada em possibilidades definidas pela própria estrutura da língua (ou da competência lingüística), reforça-se ainda mais a necessidade de não se desvincular voz e *linguagem* na pesquisa e na atuação com o canto.

Ao compactuarmos com essa visão, de que voz e linguagem não se separam, pudemos demonstrar, com base nos diferentes modos de organizar a frase entonacional nas diferentes intérpretes, a possibilidade de diferentes atribuições de sentido para as interpretações. Essa possibilidade de atribuição de sentidos também está de algum modo prevista pela formulação do algoritmo desse constituinte. Segundo Nespor & Vogel (1986), como visto no capítulo **2.0, Subsídios teóricos**, fatores semânticos também podem afetar a organização da frase entonacional. Desse modo, mais uma vez, podemos reforçar a eficácia do algoritmo para a organização da frase entonacional nessas quatro diferentes interpretações da canção *Na batucada da vida*.

Mas, *como explicar tanto as possíveis semelhanças quanto as possíveis diferenças na organização da frase entonacional tal como percebida na interpretação das quatro cantoras?*

Como vimos, os dados sugerem que as intérpretes se orientam, em grande medida, por fatos de natureza lingüística ao fazerem a organização prosódica das canções, no que se refere

mais especificamente à frase entonacional. Mas, nessa orientação, as intérpretes parecem explorar diferentes possibilidades desse constituinte. Com efeito, por um lado, diferentes organizações prosódicas criadas a partir de uma mesma disposição seqüencial lingüística parecem mobilizar diferentes efeitos de sentido para essa seqüência; por outro lado, essas diferentes organizações podem ser vistas como marcas de subjetividade das intérpretes – questão também sugerida por Nespor & Vogel, na medida em que relacionam diferentes possibilidades de reestruturação a questões de estilo individual.

Ainda com relação às semelhanças encontradas na organização da frase entonacional, acreditamos que dois outros fatores poderiam estar na base dessas semelhanças.

Um primeiro fator que destacamos em nossa análise é o de, provavelmente, as intérpretes mais recentes terem se baseado nas intérpretes mais antigas para construir sua interpretação. Assim, poderiam (também) ser explicadas as semelhanças entre elas quanto à forma de delimitar a frase entonacional. Essa influência, como vimos, foi textualmente enunciada por Ná Ozzetti, intérprete que, como vimos, mais se aproxima de Carmen Miranda.

Informações de natureza musical podem ter sido outro possível fator de influência nas semelhanças quanto à delimitação da frase entonacional. Como vimos, a maioria dos locais que corresponde musicalmente a finais de frases musicais coincidiu com a maioria dos limites de frase entonacional, tal como feitos pelas intérpretes segundo a percepção (majoritária ou discordante) dos juízes. Parece-nos, então, que as intérpretes basearam-se também em padrões da estrutura rítmico-melódica da canção para a delimitação da frase entonacional, fato que, a nosso ver, também explicaria muitas semelhanças entre elas.

Com base nesses achados, respondemos negativamente a mais uma de nossas questões iniciais: *já que se trata de canções, apenas a influência de fatores de natureza lingüística se mostraria presente na organização desse constituinte?* Conforme pudemos observar, na medida em que as fronteiras musicais coincidem com limites de frases entonacionais, vê-se

que a organização percebida desse constituinte prosódico na interpretação de canções pode ser orientada, também, por aspectos musicais e não apenas lingüísticos – fato que aponta para a integração entre esses dois aspectos na estruturação de interpretação de canções.

Quanto a nossa última questão: *em possíveis casos de não-obediência ao algoritmo na organização prosódica da frase entonacional, que fatores explicariam essa não-obediência?*, também fatores de natureza musical podem ter influenciado a percepção de como os juízes perceberam esses casos. Como vimos, todos os locais de pausa que rompem com os limites de frase entonacional coincidem com locais de conjunção rítmico-melódica. Desse modo, percebemos, nesses momentos de rompimento com a estrutura canônica da frase entonacional, a prevalência de informações de natureza musical sobre as informações de natureza lingüística.

Essa mútua influência entre informações lingüísticas e musicais para a delimitação de constituintes prosódicos de canções nos remete à necessidade de estudos mais aprofundados sobre a conjunção entre esses dois tipos de informações. Assim, os pesquisadores e profissionais que pretendem estudar e atuar com voz cantada poderiam estar mais atentos às inúmeras possibilidades interpretativas que esse tipo de conjunção favorece.

Além disso, ressaltamos que novos estudos, envolvendo organização prosódica e a interpretação de canções, são necessários, uma vez que desconhecemos outros trabalhos que enfocam esse tipo de objeto. Em outras palavras, acreditamos que nosso estudo traz importante contribuição para a pesquisa lingüística ao levar, para o território da canção popular, subsídios dos modelos fonológicos voltados à prosódia. Expande-se, assim, para mais uma esfera de linguagem, a contribuição desses modelos, semelhantemente ao que já vem sendo observado, por exemplo, em pesquisas que se voltam para a aquisição da escrita.

Neste trabalho, centramo-nos mais especificamente na percepção de juízes quanto à quantidade e à localização de pausas, devido à impossibilidade de fazermos uma análise

acústica de canções gravadas com acompanhamento de instrumentos. Consideramos, porém, que trabalhos em que se possam analisar características acústicas de interpretações de canções poderão trazer contribuições de grande importância para o estudo da voz cantada.

Outra informação não privilegiada em nosso estudo, mas que julgamos importante, diz respeito à influência do contexto sócio-histórico sobre as diferentes interpretações e suas possíveis relações com a organização prosódica. Para tanto, novos estudos se fazem necessários.

Por fim, embora a organização prosódica da frase entonacional tenha se mostrado eficaz para a explicação de fatos relativos à interpretação de canções, mas uma vez que a interpretação (como bem o mostrou Ná Ozzetti) vai muito além do que a organização da frase entonacional pode explicar, muitos estudos sobre outras características prosódicas da interpretação devem, ainda, ser feitos para que se possa entender mais claramente o papel da prosódia na interpretação musical no canto. Assim, nosso estudo deve ser entendido como uma tentativa de apontar para apenas **um** fato (dentre muitos outros, prosódicos ou não) que explicaria a interpretação de canções.

Em síntese, acreditamos, com o nosso estudo, poder levar contribuições da Fonologia Prosódica para: (a) o trabalho fonoaudiológico com *voz profissional*, especificamente para o trabalho com a voz cantada; (b) novas pesquisas nessa área da Fonoaudiologia, como proposta de inovação no trabalho fonoaudiológico com profissionais da voz; (c) a atuação de professores de canto junto a cantores; (d) o processo de composição de canções; e (e) para o próprio campo das pesquisas lingüísticas.

Referências

ABERCROMBIE, D. *Elements of general phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967.

AMIN, E.; ESPIRESZ, S. Atuação do Fonoaudiólogo no CORALUSP. In: FERREIRA, L. P.; ANDRADA E SILVA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

ANDRADA e SILVA, M. A.; COSTA, H. O. O exame da voz em cantores: um enfoque multiprofissional. In: MARCHESAN, I.Q.; BOLAFFI, C.; GOMES, I.C.D.; ZORZI, J.L. *Tópicos em Fonoaudiologia*. Vol. 2. São Paulo: Lovise, 1995.

ANDRADA E SILVA, M. A. *Caracterização de um Grupo de Cantores da Noite: um enfoque fonoaudiológico*. Dissertação (mestrado em Fonoaudiologia) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1995.

_____. Caracterização de um grupo de cantores da noite: um enfoque fonoaudiológico. In FERREIRA, L. P. (org.) *Dissertando sobre Voz*. Carapicuíba: Pró-Fono, 1998.

_____. *Tipologia da Voz no Samba Carioca*. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

BAKTHIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROSO, A. e PEIXOTO, L. Na Batucada da Vida. Intérprete: Carmen Miranda. In: CARMEN MIRANDA. *A pequena notável*. Curitiba: Revivendo, p199X. CD. Faixa 14.

_____. Na Batucada da Vida. Intérprete: Dircinha Batista. In: ARY BARROSO. *Nossa homenagem 100 anos*. Curitiba: Revivendo. CD. Faixa 20.

_____. Na Batucada da Vida. Intérprete: Elis Regina. In: ELIS REGINA. *Elis*. São Paulo: PolyGram, p1988. CD. Faixa 2.

_____. Na Batucada da Vida. Intérprete: Miúcha. In: MIÚCHA & ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *Miúcha/Tom Jobim*. RCAVictor, p1977. LP. Faixa 4.

_____. Na Batucada da Vida. Intérprete: Eliseth Cardoso. In: ELISETH CARDOSO. *Ary Amoroso*. São Paulo: Columbia, p1991. CD. Faixa 2.

_____. Na Batucada da Vida. Intérprete: Ná Ozzetti. In: NÁ OZZETTI. *Show*. Barueri: Som Livre, p2001. CD. Faixa 8.

BATISTA, C. G. Concordância e fidedignidade na observação. *Psicologia*, v. 3, n.2, 39-49, jul, 1977.

BEHLAU, M.; PONTES, P. A. L. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

BEHLAU, M.; REHDER, M. I. *Higiene Vocal para o Canto Coral*: informações básicas. São Paulo: Revinter, 1997.

BEHLAU, M. *Voz: o livro do especialista*. Vol. 1. São Paulo: Revinter, 2001.

_____. *Voz: o livro do especialista*. Vol. 2. São Paulo: Revinter, 2005.

BISOL, L. Constituintes Prosódicos. In. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 247-61.

CABRAL, S. *No tempo de Ari Barroso*. s/d

CAGLIARI, L. C. Da importância da prosódia na descrição de fatos gramaticais. In. ILARI, R. (org.) *Gramática do Português Falado*. Campinas: Unicamp/São Paulo: Fapesp, Vol.2: Níveis de Linguística, 1993.

CAMPIOTTO, A. R. *Configurações do trato vocal durante o canto em três estilos*. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

CHUN, R.Y.S. Voz profissional: repensando conceitos e práticas na promoção da saúde vocal. In: FERREIRA, L. P., ANDRADA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

COELHO, H. W. *Técnica Vocal para Coros*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

COSTA, H. O.; ANDRADA E SILVA, M. A. *Voz cantada, evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.

DUPRAT, A. C.; ECKLEY, C.A.; ANDRADA E SILVA, M.A.; COSTA, H.O. Avaliação laringológica de cantores da noite. In: MARCHESAN, I.Q.; ZORZI, J. L.; GOMES, I.C.D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. Vol. 3. São Paulo: Lovise, 1996.

FERREIRA, L. P. Usos da voz em contexto profissional: para além da clínica terapêutica. In: FERREIRA, L. P., ANDRADA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

_____. Expressividade - trajetória da fonoaudiologia brasileira. In: KYRILLOS, L. (org.) *Expressividade - da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

FRANCATO, A. *et al* Programa de aquecimento e desaquecimento vocal. In: MARCHESAN, I.Q.; ZORZI, J. L.; GOMES, I.C.D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. Vol. 3. São Paulo: Lovise, 1996.

GAYOTTO, L. H. *Voz: Partitura da Ação*. São Paulo: Summus editorial, 1997.

_____. Trabalho de voz no texto. In: FERREIRA, L. P.; COSTA, H. O. *Voz ativa: falando sobre o profissional da voz*. São Paulo: Roca, 2000.

_____. A voz no corpo vibrátil do ator. In: FERREIRA, L. P., ANDRADA E SILVA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

GROVE, G. *The new Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, 1980.

HAMAM, A.C.S. *et al* Avaliação vocal de cantores líricos e populares. In: MARCHESAN, I.Q.; ZORZI, J. L.; GOMES, I.C.D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. Vol. 3. São Paulo: Lovise, 1996.

KYRILLOS, L. (org.) *Expressividade - da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

MADUREIRA, S. Expressividade da fala. In: KYRILLOS, L. (org.) *Expressividade - da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

MÄRTZ, M. L. W. Preparação vocal do ator. In: FERREIRA, L. P., ANDRADA E SILVA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

MÜLLER, M. M. A voz cantada. In: ARAÚJO, R.B.; PRACOWNIK, A.; SOARES, L.S.D. (org.) *Fonoaudiologia atual*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

NESPOR, M., VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

OZZETTI, N. *Entrevista* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida de <nozzetti@terra.com.br> em 01 maio 2005.

PANICO, A. C. M. C. *A Voz no Contexto Político: análise dos recursos vocais e gestuais no discurso de Senadores*. Dissertação (mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

PELA, S. *et al*. O Trabalho Fonoaudiológico com Corais. In: . In: MARCHESAN, I.Q.; ZORZI, J. L.; GOMES, I.C.D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. São Paulo. Vol. 4, 1998.

PINHO, S. M.R.; TSUJI, D.H. Avaliação funcional da laringe em cantores. *ACTA AWHO* - 15 (2): 87-93, 1996.

RAMECK, M. F. *Dinâmicas da voz e do gênero: uma questão de poder*. Dissertação (mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

SHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SERVILHA, E. A. M. Fonoaudiologia e televisão: espaço para promoção da comunicação. In: FERREIRA, L. P., ANDRADA E SILVA, M. A. *Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Lambada*. 6^a ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TRIBUNA DO SAMBA-CHORO. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0110/1257.html>>. Acesso em: 30 out. 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Protocolo de Julgamento

Nesta pesquisa, buscamos identificar e comparar a ocorrência de pausas na interpretação do samba-canção *Na Batucada da Vida* (Ary Barroso e Luiz Peixoto), tal como feita por 6 cantoras consideradas como “grandes nomes” da Música Popular Brasileira (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina, Eliseth Cardoso, Miucha e Ná Ozzetti).

Para alcançarmos nosso objetivo, você é convidado a identificar onde ocorrem as pausas na interpretação dessas seis versões. Abaixo você receberá algumas informações e orientações que consideramos como relevantes para o julgamento da localização das pausas.

Informações/Orientações

1. Leia todas as instruções antes de proceder à marcação de pausas;
2. Você receberá um CD contendo 6 interpretações da canção a ser analisada. As canções seguem ordem cronológica de gravação (Carmen Miranda, Dircinha Batista, Elis Regina, Eliseth Cardoso, Miúcha e Ná Ozzetti);
3. Você receberá seis folhas contendo, cada uma, o texto das 6 diferentes interpretações. O texto entregue foi por nós modificado em sua pontuação original a fim de evitarmos sua influência sobre o julgamento das pausas;
4. Ouça uma vez a primeira canção sem ainda proceder à marcação das pausas;
5. Ouça novamente a primeira canção e, usando uma caneta azul, marque com uma barra (/) o local onde julga ocorrer pausa breve e com duas barras (//) o local onde julga ocorrer pausa longa;
6. Ouça uma terceira vez a mesma canção a fim de confirmar a localização das pausas. Caso você julgue ocorrer uma pausa antes não marcada, faça tal marcação usando uma caneta vermelha usando os critérios de marcação citados no item anterior;
7. Ouça as cinco interpretações seguintes procedendo da mesma maneira citada anteriormente;
8. Ao final, você poderá dar sua sugestão para este trabalho.

Agradecemos sua contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa.

APÊNDICE B – Partituras

Na batucada da vida:

♩ = 84

Carmen Miranda

Ary Barroso
Luiz Peixoto

No di - a em que_a - pa-re-ci no mun - - - do Jun - tou u-ma por -

ção de va-ga - bun-do da or - gi - a De noi - te te-ve cho-ro_e ba - tu - ca -

da Que_a - ca-bou de ma-dru-ga - da em gros-sa pan - ca-da-ri - a

De - pois do meu ba - tis-mo de fu-ma - - - ça Ma - mei um li-tro_e

mei-o de ca - cha-ça bem pu - xa - do E fui a-dor - me -

cer co-mo_um des - pa - cho Dei - ta-di-nha no ca-pa - cho na por-ta dos en-jei -

ta - dos Cres - ci o-lhan-do_a vi-da sem ma - lí - cia Quan -

do_um ca - bo de po - lí - cia des - per-tou meu co-ra - ção Mas

2

Na batucada da vida: Carmen Miranda

41 *Fm7* *C/E* *A7/C#* *G7/D*
 co - mo eu fui pra e - le mui-to bo - a Me sol-tou na ru-a_à to - a des -

46 *G7* *C* *F#dim* *B7* *Em*
 pre - za - da co-mo_um cão A - go - ra e que_eu sou

50 *B/D#* *Em* *B/F#* *Fdim* *E7*
 mes-mo da vi - ra - da E que não te-nho na-da, na-da E de Deus fui es-que -

55 *Am* *E7/B* *Am/C* *Fm7* *C/E*
 ci - da I - rei ca-da vez mais me_es-mo-lam - ban - do Se-gui -

60 *C* *A/C#* *G/D* *G7* *C* *Am7* *Dm7* *G7* *C*
 rei sem - pre sam - ban-do na ba-tu - ca-da da vi - da.

Na batucada da vida:

♩ = 72

Dircinha Batista

Ary Barroso

Luiz Peixoto

G^b7(b5) F7 B^b G^b7(b5) 3
 No di - a em que_a-pa-re-ci no mun - do Jun - tou u-ma por -

6 F7 B^b G^bm B^b7 E^b
 ção de va - ga - bun - do da or - gi - a E de noi - te

10 E^bm B^b/D B^b/D 3 A7
 te - ve sam-ba_e ba-tu-ca - da Que_a - ca-bou de ma-dru-ga - da

14 Dm7 D7 F7 Cdim E^b/F
 em gros-sa pan-ca-da - ri - a E de - pois do meu ba-tis-mo de fu-ma -

19 B^bMaj7/D B^b/D B^b/D E^bMaj7
 ça Ma - mei um li-tro_e mei - o de ca - cha - ça bem ma -

24 F/E^b B^b/D
 ma - dos E fui a - dor - me - cer co-mo_um des - pa - cho

28 C7/E F7
 Dei-ta-di-nha no ca-pa - cho na por - ta dos en-jei - ta - dos

33 Dm7 A7/C[#] Dm7 A7/C[#]
 Cres-ci o-lhan - do_o mun - do sem ma - lí - cia Quan-do_um ca-bo de po -

2

Na batucada da vida: Dircinha Batista

37 E^b/F $F7$ B^bMaj7 E^bm6/B^b

lí - cia des - per - tou meu co - ra-ção E co - mo eu

42 E^bm6 B^b6/D $Bdim$ $Cm7$

fui pra e - le mui - to bo - a Me sol - tou no mun-do_à to - a des -

46 $F7$ B^b $A7$ $Dm7$

pre - za - da co-mo_um cão A - go - ra que_eu

50 $A/C\sharp$ $Dm7$ $A/C\sharp$ $D7$

sou mes-mo da vi - ra - da E to - po qual - quer pa - ra - da

54 $Gm7$ $D7$ $Gm7$ E^bm

por um pra - to de co-mi - da I - rei ca-da vez mais me_es - mo-lam -

59 B^b $G7$ $Cm7$ $F7$ B^b $(A7)$

ban-do Se-gui-rei sem-pre sam - ban-do na ba-tu-ca-da da vi-da.

Na batucada da vida:

Elis Regina

Ary Barroso
Luiz Peixoto

♩=88

Dm7(9) E7(#9) AMaj7
 No di-a_em que_eu a-pa-re - ci no mun-do Jun-

5 Dm7 Dm7/C Bm7 E7 G#m7 F#m7 AMaj7 G#/A
 tou u-ma por-ção de va-ga - bun - do da or - gi - a De

9 DMaj7 G#m7(b5) C#7 F#m(maj7) F#m7 F#m/E3
 noi - te te-ve sam - ba_e ba - tu-ca - da Que_a - ca-bou de ma-dru -

13 D#m7 F#/G# G#7 C#m7 C7(b5) Bm7 E7
 ga - da em gros - sa pan - ca - da-ri - a De-

17 Dm7(9) E7 AMaj7(9)
 pois do meu ba-tis - mo de fu-ma - ça

21 Em(maj7) Em7 G/A Gdim/A DMaj7(9) G#7(b5) G7
 Ma-mei um li - tro_e mei - o de ca - cha-ça bem pu - xa - do

25 DMaj7 G7 C#m7 F#m7 F#m/E3
 E fui a-dor - me-cer co-mo_um des-pa - cho Dei - ta-di - nha no ca -

29 D#m7 F#/G# G#7 C#m7 F#/G# G#7(b9) C#m7 A#7(b9)
 pa-cho na por - ta dos en - jei-ta-dos Cres - ci o-lhan-do_a

2

Na batucada da vida: Elis Regina

34 D#m7(9) 3 G#7(b9) C#m7 A#7(b9) 3 D#m7(9) G#7(b9)
vi - da sem ma - lí - cia Quan-do_um ca - bo de po - lí -

37 C#m7 3 E/F# D#m7(9) Em7(9) G/A Gdim/A Dm7 3
cia des-per - tou meu co - ra-ção E co-mo_eu fui pra e -

42 F Maj7/G C#m7 3 F#7 3 Bm7
le mui - to bo - a Me sol - tou na ru - a à to - a des -

46 D/E Ddim/E A Maj7 D#m7 G#7(b9) C#m7 A#7(b9)
pre-za - da co - mo_um cão E ho - je que_eu sou

50 D#m7(9) G#7(b9) C#m7 A#7(b9) D#m7(9) G#7(b9) C#m7
mes-mo da vi-ra - da E que_eu não te-nho na - da, na - da Que por

54 E/F# D#m7(9) Em7(9) G/A Gdim/A Dm7
Deus fui es - que - ci - da I - rei ca - da vez

58 F Maj7/G 3 C#m7 F#7 Bm7 3
mais me_es - mo-lam - ban-do Se-gui - rei sem - pre can-tan - do na ba-tu -

62 D/E Ddim/E Dm7 Dm7/C Bm7 E7(b9) Am9
ca - da da vi - da.

Na batucada da vida:

Ná Ozzetti

Ary Barroso
Luiz Peixoto

$\text{♩} = 78$

$A\flat 6$ $G 7$ $C \text{Maj} 7(9)$

No di - a em que a - pa - re - ci no mun - do Jun - tou

$A\flat$ $G 7$ $C \text{Maj} 7$ $C\sharp \text{dim}$ $F \text{Maj} 7(9)$

u - ma por - ção de va - ga - bun - dos da or - gi - a De noi - te te - ve

$F m 7$ $C \text{Maj} 7(9)$ $D 7(9)$

cho - ro e ba - tu - ca - da Que a - ca - bou de ma - dru - ga - da em gros -

$D m 7(9)$ $G 7$ $A\flat$ $G 7$ 3

sa pan - ca - da - ri - - - a De - pois do meu ba - tis - mo de fu - ma -

$C \text{Maj} 7(9)$ $G m 7$ $C 7(\flat 9)$ $F \text{Maj} 7(9)$

ça Ma - mei um li - tro e mei - o de ca - cha - ça bem pu -

$F m 7$ $F 6 3$ $F m 7$ $C \text{Maj} 7(9)$ $A m 7$

xa - do E fui a - dor - me - cer co - mo um des - pa - cho Dei - ta - di - nha no ca - pa -

$D 7(9)$ $D m 7(9)$ $G 7$ $E m$

cho na por - ta dos en - jei - ta - dos Cres - ci o - lhan - do a

$B 7/D\sharp$ $E m$ $B 6/D\sharp$ $E 7(\flat 9)$

vi - da sem ma - lí - cia Quan - do um ca - bo de po - lí - cia des - per -

2

Na batucada da vida: Ná Ozzetti

38 *Am7* *Fm7* *Bb7*
 tou meu co-ra-ção E co - mo eu fui pra e - le mui-to bo -

43 *CMaj7(9)* *Dm7* *G7* *CMaj7(9)*
 a Me sol - tou na ru-a_à to - a des-pre - za-da co-mo_um cão

48 *Adim7* *Em/G* *Em* *B7/D#* *Em*
 E_a - go - ra que eu sou mes-mo_é da vi - ra - da E que eu não

52 *B7/D#* *E7(b9)* *Am/C* *E7/B* *Am* *Am/E*
 te-nho na-da, na - da Que por Deus fui es-que-ci - da I - rei

57 *Fm7* *Bb13* *Em7* *Am7*
 ca-da vez mais me_es-mo-lam - ban - do Se-gui - rei sem - pre can - tan -

61 *Dm7* *G13* *CMaj7(9)* *(G7)*
 do na ba - tu - ca - da da vi - da.

APÊNDICE C – Entrevista com Ná Ozzetti realizada por email em 01 de maio de 2005.

1. Que tipo de preocupação você tem com relação ao texto de uma canção? Você faz um estudo separado, do texto, antes de decidir como irá interpretá-lo na canção?
R. *A letra é fundamental, acabo escolhendo uma canção na maior parte das vezes pela qualidade desta, mas não consigo tratá-la separadamente da música. A força de uma canção está justamente no casamento de letra e música. Muitas vezes uma letra sozinha não diz muito mas ganha sentido no contexto melódico e harmônico, ou seja no todo da canção.*
2. Você acha que aspectos lingüísticos devem ser privilegiados pelo intérprete no momento da interpretação de uma canção? Se sim, que tipo de aspectos lingüísticos você leva mais freqüentemente em consideração?
R. *Acho que sim, mas trato isto de forma intuitiva.*
3. Que tipo de conhecimentos você acha relevante para um cantor, para que seja considerado um bom intérprete?
R. *Um bom intérprete deve reunir algumas qualidades, mas não creio que haja uma regra rígida para esta definição. Quanto mais referências e conhecimento musical ele tiver, quanto maior sua cultura musical, seja global ou dentro de uma especificidade regional ou étnica, melhor. Somado ao conhecimento o bom intérprete é intuitivo e se permite ser.*
4. Para você, qual o papel da Técnica Vocal durante a interpretação de uma canção?
R. *Sempre considere a técnica fundamental. Você tem que ter domínio do teu instrumento, só assim tem liberdade para se expressar como quiser. Acho importante trabalhar a técnica ao ponto de incorporá-la, para não ter que lembrar dela quando estiver interpretando.*
5. Você acha que todos os cantores deveriam estudar Técnica Vocal? Por quê?
R. *Pelos motivos que coloquei na resposta anterior acho que sim. Muitos cantores desenvolveram sozinhos e/ou intuitivamente uma técnica, e alguns desta forma criaram escola, como é o caso de João Gilberto, Carmem Miranda, Elis Regina, Gal Costa, entre outros. Isso reforça minha impressão sobre a importância de se ter domínio técnico.*
6. Você acha possível que exista um bom intérprete que não tenha tido noções de Técnica Vocal?
R. *Absolutamente sim, mas de alguma forma ele acaba desenvolvendo caminhos próprios de expressar o que ele quer, o que ele sente, isso significa que desenvolveu uma técnica ou expressão própria, que no fundo estão ligadas uma à outra.*
7. Você conhece o trabalho fonoaudiológico realizado com cantores? Se sim, o que acha de tal trabalho?
R. *Não tenho conhecimento suficiente para falar sobre isso.*

8. Você acha que o trabalho fonoaudiológico poder trazer algum tipo de contribuição para o cantor, no que se refere mais especificamente à interpretação de uma canção?

R. *O trabalho fonoaudiólogo pode ajudar o intérprete no conhecimento da fisiologia da voz e desta forma ajudá-lo tecnicamente. Pode também tratar a voz, no caso de algum problema de mal uso desta. Mas o processo de interpretação se situa numa outra esfera onde, ao meu ver, qualquer preocupação técnica ou fisiológica só atrapalharia.*

9. Com relação a sua interpretação de *Na Batucada da Vida*, com quais outras versões desta canção você já tinha tido contato antes de fazer sua interpretação?

R. *Conheci esta canção na voz da Elis e sempre achei maravilhosa. Quando estava escolhendo o repertório para o CD Show, conheci a gravação da Carmem Miranda e me apaixonei.*

10. Você tem preferência por alguma(s) dessas versões? Em caso afirmativo, por quê?

R. *Não, o bacana é justamente serem tão diferentes e magníficas.*

11. Você se baseou em alguma delas para construir sua interpretação?

R. *Declaradamente na da Carmem Miranda, que eu tinha acabado de descobrir. A da Elis era para mim um clássico, como se a canção tivesse nascido daquela forma e não pudesse ser mudada. A da Carmem me revelou uma outra canção e um outro tempo desta canção. Achei importante fazer esta menção ao que antecedeu uma referência que eu tinha.*

12. Na interpretação que Elis Regina faz desta canção, o andamento e a harmonia, entre outros aspectos, são bem diferentes daqueles verificados em outras versões. Você acha que essas diferenças podem ter influenciado a organização do texto realizada?

R. *Sim, a da Elis coloca o texto mais em destaque do que na forma rítmica de como é na levada do samba.*

13. Você teve acesso a partitura de *Na Batucada da Vida*? Se sim, quais aspectos da partitura você mais levou em consideração em sua interpretação?

R. *O desenho melódico original é um pouco diferente do que a referência que eu tinha, que era a gravação da Elis. A gravação da Carmem me revelou esta diferença, o que me levou a procurar a partitura.*

14. Quais aspectos você leva em consideração para definir um ponto de pausa em suas interpretações?

R. *Acho que não entendi muito bem esta pergunta.*

No geral eu gosto de cantar a canção e deixar que esta me mostre seus caminhos e “segredos” não tão óbvios nas primeiras escutas e cantadas. Daí estas pausas e outros detalhes da interpretação acabam vindo naturalmente, sem uma pré-concepção.

15. No caso mais específico de *Na batucada da vida*, você se baseou em outras intérpretes da mesma canção para definir os seus pontos de pausa?

R. *Obviamente sim, foram as formas como a canção me foi mostrada. Depois que comecei a cantá-la não ouvi mais as gravações e, apesar de no caso específico desta canção eu fazer uma menção declarada à interpretação da Carmem Miranda, acabei seguindo um caminho que minha voz e personalidade foram definindo.*

16. Com relação à colocação de pausas, você privilegia mais as informações lingüísticas ou as informações musicais ligadas a elas?

R. *Tudo é importante ao mesmo tempo.*

17. Você faz diferença entre pausa e cesura? Se sim, qual é o critério que, para você, diferencia ambas?

R. *Não chego a este detalhe de preocupação, pode haver até uma tendência a privilegiar uma ou outra, mas se há não é intencional.*

18. Ainda no caso de você diferenciar pausa e cesura, em quais pontos de sua interpretação de *Na batucada da vida*, você fez pausa e em quais você fez cesura?

R. *Mesma resposta da pergunta anterior.*

ANEXO

(V. 20)

Na batucada da vida ₂₇

Santo-Canção

Letra de Luiz Pizoto - Música de Hely Banoro

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano and voice. The score is organized into six systems, each consisting of a piano accompaniment staff and a vocal staff. The piano parts are written in treble and bass clefs, while the vocal parts are in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part features a series of eighth and sixteenth notes, while the vocal part has a melodic line with some rests. The second system continues the melodic development, with the vocal part showing some phrasing slurs. The third system introduces a change in the piano accompaniment, with more complex chordal textures. The fourth system shows the vocal part with a long, flowing line, possibly a phrase. The fifth system features a more active piano part with frequent chords. The sixth system concludes the page with a final cadence in both parts.



Handwritten musical score on page 106. The page contains three systems of staves. The first system consists of two staves with handwritten notes and rests, ending with a large '5' in the right margin. The second system also consists of two staves with handwritten notes and rests. The third system begins with a 6/2 time signature and a few notes, followed by five empty staves. The paper is aged and shows some staining.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, março de 2006.

RENATA PELLOSO GELAMO