



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES/DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO MÚSICA EM
CONTEXTO

A, B, C, D do Samba: Construção da identidade vocal no samba –
papel das cantoras Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona
Ivone Lara.

Mirian Marques Rechetnicou

Brasília

2018

MIRIAN MARQUES RECHETNICOU

A, B, C, D do Samba: Construção da identidade vocal no samba – papel das cantoras
Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara.

Dissertação submetida à defesa e arguição da banca, ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, do Instituto de Artes/Departamento de Música-Universidade de Brasília-DF, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto.

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (linha A)

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.

Brasília

2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MR297a MARQUES RECHETNICOU, MIRIAN
A, B, C, D do Samba: Construção da identidade vocal no
samba - papel das cantoras Alcione, Beth Carvalho, Clara
Nunes e Dona Ivone Lara. / MIRIAN MARQUES RECHETNICOU;
orientador Ricardo Dourado Freire. -- Brasília, 2018.
113 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. A, B, C, D, do samba. 2. cantar samba. 3. canto
popular. 4. interpretação e performance vocal. 5.
gestualidade vocal. I. Dourado Freire, Ricardo, orient. II.
Título.

Agradecimentos

À família, professores e amigos.

Minha mãe Walkyria Martins Marques e meus irmãos, Jéssica Marques Rechetnicou, Moroni Marques Rechetnicou e Ethyenne Martins Marques, pelo amor incondicional, companhia, presteza, paciência e cumplicidade.

Meu professor orientador, Professor Dr. Ricardo Dourado Freire pela orientação, paciência, por facilitar o meu caminho na área da pesquisa acadêmica; por acreditar em mim e me lembrar sempre do que eu sou capaz de fazer.

Meus amigos músicos e da Música pelo incentivo e compreensão sobre a importância de atravessar esta fase. Nominá-los seria injusto pois, esquecer qualquer nome seria mais injusto ainda. À todos aqueles que me deram a mão que eu já não tinha mais forças cogitei desistir. À todos aqueles que me perguntaram todos os dias como estava a escrita da dissertação. À todos aqueles que, mesmo de longe torceram e compreenderam que eu precisei me recolher durante esses quase dois anos e meio de pesquisa e trabalho.

À Débora Cabral, Sandra Celecina que, mesmo estando em outros países, distantes de suas terras, me emprestaram seus talentos e revisaram meus escritos, madrugadas adentro. E à Guilherme Duarte, revisor final deste texto e amigo, que topou o desafio de fazê-lo em tão pouco tempo. Obrigada por sua generosidade.

Aos colegas de mestrado, colegas professores, colegas músicos, colegas pesquisadores e aos professores com quem tive a grande oportunidade de aprofundar meus conhecimentos, discutir e refletir sobre os caminhos da pesquisa acadêmica na área da Música.

Ao coordenador da Escola SEB e amigo, professor Marcos Morris, pelo incentivo e apoio incondicional e substituição nos períodos de ausência em função dos congressos que participei; à direção desta escola por compreender a importância do trabalho de pesquisa acadêmica e aos alunos que, mesmo sem compreender a magnitude deste processo, vibravam a cada conquista.

Aos colegas de trabalho, amigos e alunos da Escola de Música de Brasília que apoiaram direta ou indiretamente esta pesquisa em fase conclusão.

Ao público em geral, fãs do meu trabalho como cantora, artista, musicista, professora que tão pacientemente e ansiosamente aguardam meu retorno efetivo aos palcos da nossa cidade.

Ao meu pai, Vladimir Rechetnicou (In memoriam)

Resumo

Esta dissertação aborda questões e pontos cruciais presentes no processo de construção da estética vocal aplicada ao samba a partir da percepção do comportamento vocal e gesto interpretativo. Os parâmetros de análise utilizados neste trabalho envolvem os processos interpretativos criados individualmente por cantoras reconhecidas no cenário midiático. Serviram de modelo para esta pesquisa as vozes das cantoras de samba que se tornaram referência no processo de transformação da voz, da interpretação e do modelo de canto no samba. “A, B, C, D do samba” é resultado do trabalho de pesquisa de mestrado e consiste em elencar os moldes previstos no cantar samba, analisando as interpretações de Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara, oferecendo as ferramentas do modo de cantar para gerações posteriores. Tem como objetivo principal identificar os elementos que envolvem o cantar, em especial no modo de fazer do canto no samba, analisando aspectos rítmicos, melódicos, dicções, tessituras e qualidades vocais que contribuem para a representação, identidade e formação do gesto interpretativo. Pretende-se observar ainda a gestualidade e comportamento vocal do cantar samba. A metodologia consiste em análise das gravações que as consolidaram, por meio da música urbana midiática, durante a década de 1970. Os parâmetros de análise utilizados neste trabalho estão em concordância com o trabalho de investigação de Machado (2011) que contempla os aspectos de conduta vocal sobre a percepção nos níveis físico, técnico e interpretativo. Os apontamentos pretendem dar uma visibilidade maior às práticas vocais relacionadas ao samba, em especial, elucidar o papel das mulheres e suas interpretações desse repertório.

Palavras-chave: gestualidade vocal; cantar samba; A, B, C, D do samba; canto popular; interpretação e performance vocal;

Abstract

This paper presents issues and crucial points that are in the process of vocal esthetic construction applied to *samba* based on vocal behavior perception and interpretative gesture. The research parameters used in this paper involve interpretative processes created individually by *samba* female singers who are well-known in the media scenario.

The voices that were analysed are from female *samba* singers who became reference in the process of transformation in voice, interpretation and the way *samba* was sang. *Samba A, B, C, D* is the result of a masters research study that consists of listing the expected *samba* singing norms by analysing interpretations by Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara, in order to provide future generations with analysis tools to the way of singing *samba*. The aim of the research is to identify the elements that involve singing, specifically singing *samba*, by observing rhythmic and melodic aspects, diction, tessiture, voices quality that contribute to identity representation and formation of interpretative gesture. The methodology consists of analysing the recordings that consolidated those artists by means of urban midiatised music in the 1970s. The analysis parameters are in accordance with Machado (2011)'s investigative works, which contemplate the vocal conduct aspects on physical, technical and interpretative perceptions. The remarks intend to give greater visibility to *samba* related vocal practices and to shed light to women's role and their interpretation of this repertoire. Vocal gesture and behaviour in singing *samba* are also observed.

Key-words: vocal gesture; *samba* singing; *samba A, B, C, D*; popular song singing; vocal interpretation and performance.

Lista de figuras

Figuras 1, 2 e 3: Não deixe o samba morrer – Alcione	p.62
Figuras 4, 5, 6 e 7: Não deixe o samba morrer – Alcione	p.63
Figuras 8, 9, 10, 11 e 12: Não deixe o samba morrer – Alcione	p.64
Figuras 13 e 14: Não deixe o samba morrer – Alcione	p.65
Figura 15: 1800 colinas – Beth Carvalho	p.70
Figuras 16, 17, 18 e 19: 1800 colinas – Beth Carvalho	p.71
Figuras 20, 21, 22, 23 e 24: 1800 colinas – Beth Carvalho	p.72
Figuras 25 e 26: 1800 colinas – Beth Carvalho	p.73
Figuras 27: Ê baiana – Clara Nunes	p.78
Figuras 28, 29, 30 e 31: Ê baiana – Clara Nunes	p.79
Figuras 32, 33, 34 e 35: Ê baiana – Clara Nunes	p.80
Figuras 36 a 39: Tiê – Dona Ivone Lara	p.85
Figuras 40 a 43: Tiê – Dona Ivone Lara	p.86
Figuras 44 a 47: Tiê – Dona Ivone Lara	p.87
Figuras 48 a 52: Tiê – Dona Ivone Lara	p.88
Figuras 53 a 60: Tiê – Dona Ivone Lara	p.89
Figuras 61 e 62: Tiê – Dona Ivone Lara	p.90

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. ORIGENS DO SAMBA	9
2. PERFORMANCE E ESTILO	32
3. A, B, C, D DO SAMBA	46
3.1. ALCIONE	48
3.2. BETH CARVALHO	57
3.3. CLARA NUNES	65
3.4. DONA IVONE LARA	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	88
ANEXOS	92

Introdução

A construção de uma estética vocal-musical se dá sob várias perspectivas. Entre elas, está o contexto social e cultural no qual o intérprete está inserido. Além disso, aspectos importantes passam pelo reconhecimento de certos fazeres e cantares que o envolvem, como: o aprimoramento musical e vocal; o estudo dos aspectos estilísticos de um determinado gênero musical; a preservação e perpetuação do que já foi construído até o momento dentro da tradição de uma certa estética musical. Entende-se como estética musical um comportamento padrão de gestos verbais, musicais e vocais que culminam na interpretação musical. Segundo Tomás (2005, p.7) a estética musical não é um campo que se restringe ao estudo comparativo e cronológico de obras, de gêneros musicais ou mesmo da História da Música. Ela é uma área que propõe uma interpretação histórica dos problemas da Estética Musical, valendo-se para tanto, de todo um campo de escritos sobre a música, buscando um campo de diálogo entre a história da música e da filosofia, considerando a relação de causa e efeito e subjetivando os conceitos sobre arte, beleza, forma e experiência estética. Assim, o trabalho apresentado está voltado para o que faz o intérprete e como o faz, o repertório que aprende e executa, quem o reconhece como tutor ou detentor daquela habilidade ou talento que o legitima como portador daquele saber musical específico.

Quando falamos de estética, buscamos evidenciar valores que reconheçam as práticas musicais dentro da perspectiva de um determinado gênero musical. Neste trabalho, abordamos o estilo construído a partir do canto no samba e do fazer musical popular. A criação de um conceito sobre o canto popular passa, primeiramente, pela compreensão da origem do termo. Iremos buscar os estudos nesta área de autores como Valente (1999), Tatit (2008) Machado (2011), Sandroni (2012), Tinhorão (2017), os quais convergem no que se refere ao conceito de canto popular e aos modos de fazer da canção popular brasileira.

Investigaremos como os moldes de canto se consolidaram ao longo da história da música brasileira, sendo, inicialmente, inspirados no modo de cantar baseado no *bel canto*¹ de tradição europeia, sofrendo as transformações para que se aproximasse o canto dos sons e ritmos naturais da fala cotidiana. Neste sentido, a investigação deste trabalho está

¹ bel canto se refere à maneira de cantar e executar o canto lírico presente na tradição europeia.

inspirada nas inquietações sobre os processos de formação, reconhecimento e consolidação das cantoras de samba.

A questão fundamental surgida a partir da experiência profissional desta pesquisadora, foi: como se forma uma cantora de samba? Percebendo que a vivência vocal, em diversos gêneros musicais, torna-se diferente para cada intérprete, o que se procura responder é como se dão os processos de formação musical e quais grupos reconhecem e validam as ‘cantoras de samba’. Esse reconhecimento é ponto de partida para a carreira de vários artistas, mas, principalmente, percebendo que há determinadas atitudes vocais que consolidam as cantoras como sendo ‘cantoras de samba’.

Como estudante de canto popular da Escola de Música de Brasília, desde 2003, e, exercendo atividades profissionais como cantora, tive acesso a vários ambientes musicais, dentre os quais pude me dedicar por mais tempo ao samba. Posteriormente, como estudante de música do curso de Licenciatura da Universidade de Brasília, pude aprimorar os conhecimentos que abririam caminho para o desenvolvimento desta e de outras pesquisas neste ambiente musical. Como professora de canto, também tive acesso aos mais variados grupos de formações de cantores e, principalmente, os cantores vindos das rodas tradicionais do samba em Brasília. Assim, neste cenário, fez-se necessária a investigação sobre os processos de formação dos cantores de samba.

Ao perceber os tipos diferentes de canto, percebe-se também um comportamento vocal específico para cada gênero musical. Desta maneira, a voz, o canto popular e o modo de cantar passam por processos específicos que orientam a interpretação do cantor. Assim, será possível observar neste trabalho investigativo que no canto popular, o intérprete passa pelo processo de apreensão do material musical, por meio da gravação disponível e acessível, e por meio da imitação do material apreendido. Tudo isso gerando inquietações e contribuindo para determinar os processos que envolvem os modos de cantar. Essa transmissão e apreensão do material musical ainda é dependente do contato direto com aqueles que detêm reconhecidamente o domínio de um lugar social. A transmissão oral pressupõe a não formalização do aprendizado, apoiado na tradição e transmissão oral dos conhecimentos e modos de fazer musicais, permitindo o desenvolvimento de práticas vocais presentes no samba.

Investigar a voz cantada, em especial, aquela que caracteriza ou determina quem se enquadra no termo “cantora de samba”², é o objeto principal desta dissertação, pois se

² Cantoras de samba são aquelas que representam um lugar, um povo, uma cultura e um repertório específico.

entende que os diversos gêneros musicais constroem um *modo de fazer* (TATIT, 2008) particular com características próprias para o reconhecimento do intérprete enquanto representante de um gênero musical. Neste caso, as inquietações acerca da interpretação, do comportamento vocal e da construção do gesto interpretativo de cantoras de samba que se consolidaram no cenário midiático e em como se dá o reconhecimento de uma ‘cantora de samba’ influenciam os padrões estilísticos e interpretativos de gerações posteriores.

Cantoras de reconhecimento midiático tornam-se referências no modelo de cantar, compor e interpretar o samba que vamos chamar, neste trabalho, de ‘canto no samba’. Destacamos aqui intérpretes cujas contribuições para a formação do modelo de canto vão além da execução vocal. Contribuíram também para a representação social e midiática desse gênero musical. São elas: Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara.

A investigação do comportamento vocal das cantoras de samba passa pela escolha do repertório representativo no cenário midiático da década de 1970, quando ocorre uma revalorização do samba, bem como o aparecimento de cantoras representativas do gênero musical, o culto à voz feminina e ao cenário lucrativo para as gravadoras, aberto por Clara Nunes. Seguindo à escolha do repertório, faremos a análise do repertório dialogando diretamente com o trabalho de Machado (2011) sobre os níveis do comportamento vocal, que a autora divide em três: físico, técnico e interpretativo. Dialogam também com a fonoaudiologia sobre as características físicas da voz cantada, também presentes no trabalho de Machado, Sundberg e Behlau. Após a escolha das músicas sendo uma para cada cantora, ocorre a transcrição e análise das execuções vocais individuais e, posteriormente, o elenco de características particulares do canto no samba.

Minha formação musical e experiência pessoal começou aos 14 anos quando me interessei pelo violão e o aprendi de forma autodidata. Integrei bandas de rock em que cantava e cheguei a tocar guitarra. Integrei grupos corais e, posteriormente, com o ingresso na Escola de Música de Brasília em 2003, cursei canto popular nos níveis básico e técnico, antes do ingresso no curso de graduação em Educação Artística, com habilitação em música, pela Universidade de Brasília, onde me formei no início de 2011. Durante a graduação, também me interessei pelo trombone como instrumento complementar e, ao concluir o curso na Universidade de Brasília, retornei à Escola de Música de Brasília para cursar arranjo vocal e instrumental para diferentes formações instrumentais. Toda essa trajetória acadêmica contribuiu para o trabalho de pesquisa, análise e transcrições que serão aqui apresentadas.

A atividade musical como intérprete no cenário brasileiro também permitiu a evolução das habilidades musicais e vocais nos diversos gêneros musicais que abordei ao longo da minha carreira de cantora, iniciada em 2005, atuando como cantora em bares e casas de shows de grande relevância. Como instrumentista, acompanhei cantores, escrevi arranjos e integrei pequenos e grandes grupos de diversos formatos de instrumentação, desde duos, trios, quartetos até corais e *big bands*³, sempre atuando como cantora ou arranjadora ou trombonista e/ou violonista. A formação acadêmica foi importante para a construção do repertório, da prática musical e das habilidades musicais. Em 2015, submeti o projeto de pesquisa ao processo de seleção no Programa de Pós-Graduação, Música em Contexto, da Universidade de Brasília, aguardando as adequações necessárias para o prosseguimento dos estudos a pesquisa fossem readequados a uma realidade exequível no que se refere às contribuições relevantes para o canto popular e, mais especificamente, do canto no samba. Assim, nesta pesquisa busca-se compreender a interpretação musical sobre o samba por meio das cantoras de samba.

Após atuar como preparadora vocal de diversos cantores em Brasília, os cantores de samba me chamaram a atenção especial para seu modo de cantar. O acolhimento dos cantores e o reconhecimento de representantes do cenário local e nacional que se destacam como intérpretes desse gênero por parte dos profissionais do samba me ajudaram na apreciação do repertório, no acolhimento por parte dos grupos reconhecidos no cenário local e, como alunos, buscavam a preservação e prolongamento da vida útil de suas vozes. Esses artistas contribuíram também para a construção do meu repertório e, por fim, as primeiras rodas de samba que comandi em forma de trabalho. Orientações valiosas de como emendar um samba em outro, de igual andamento e tons para que o samba não parrasse, enquanto as pessoas dançavam. Assim, foi meu processo de aprimoramento.

Segundo Almerindo Afonso (2001), o ensino formal entende-se pela organização, sequência e certificação, aquela oferecida pelas escolas e academias de música. O ensino informal, por sua vez, “abrange todas as possibilidades educativas da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado” (apud, ABIB, 2006). Alguns profissionais na área de canto não possuem habilidades nem métodos para ensinar a interpretação e performance do texto e da música, assim, pude dividir algumas experiências com alunos/cantores de samba e a falta de cuidado com características

³ Formação instrumental específica presente na música americana e que contém os instrumentos: piano, baixo, bateria, guitarra, naipes de sopros formados por saxofones, trompetes e trombones.

estilísticas, rítmicas e melódicas pertinentes ao samba. Em função da procura de alunos/cantores nas práticas de canto utilizando repertório do samba, não é difícil encontrar professores fazendo adaptações de métodos de canto lírico para o ensino do canto popular. Assim, faz-se necessária a elaboração de metodologias que abordem as inflexões melódicas, métricas e rítmicas, características estilísticas na interpretação do samba.

Outra questão importante está em transformar padrões rítmicos característicos, inflexões, tessituras e qualidades vocais em material didático acessível à alunos/cantores e professores de música. A pesquisa nessa área poderá proporcionar aos estudantes de música, formais e informais, especialmente, cantores, uma nova perspectiva sobre a interpretação por meio do canto e do samba.

A interpretação do samba, em práticas musicais/vocais se destaca entre cantores nascidos e criados nas rodas de samba. Nesse sentido, entende-se que, para cantar samba, há que nascer e ser criado nos meios onde essa prática musical ocorre. Porém, há uma exceção às afirmações anteriores: cantoras do cenário midiático que não nasceram neste meio e, ainda assim, tornaram-se referências no modo de cantar o samba e que, dentro das tradições do fazer musical do canto no samba, moldaram um jeito de cantar que serve de referencial para reconhecimento de uma cantora de samba. O que vem direcionar esta pesquisa são os questionamentos acerca da validação, do reconhecimento e da consolidação das cantoras de samba: quais características vocais uma cantora deve ter para ser reconhecida como cantora de samba?

Os questionamentos a seguir abrirão o caminho para a reflexão e condução da pesquisa:

1. Quais aspectos vocais, estéticos, estilísticos e sociais são necessários para a legitimação das cantoras de samba?
2. Sob a ótica da fonoaudiologia, quais aspectos físicos/fisiológicos a voz de cantora deve apresentar?
3. Que características vocais uma cantora deve apresentar para serem reconhecidos como cantores de samba?
4. A letra da música influencia na interpretação vocal/musical?
5. A tecnologia e o seu uso influenciam na construção do gesto vocal e interpretativo das cantoras de samba?

6. Qual o papel da mídia na legitimação das características comuns ao canto nas cantoras de samba?

É objetivo desta pesquisa identificar os aspectos teóricos e práticos que envolvem padrões rítmicos característicos do samba e subgêneros, verificando as inflexões melódicas, métricas e rítmicas, tessituras e qualidades vocais, sistematizando o uso de técnicas vocais em função da interpretação e performance das cantoras de samba.

1. Elucidar os aspectos imprescindíveis para cantar o samba; elencar características de interpretação e gestualidade vocal presentes no cantar samba; perceber as diferentes formas de cantar e utilizar os diferentes recursos na interpretação do samba;
2. Compreender os processos que influenciam o canto, o comportamento vocal e o cantar o samba;
3. Entender as transformações das qualidades vocais sofridas ao longo da história gravados em registros fonográficos que influenciam os cantores atuais; analisar o repertório que valida cantoras reconhecidas pela mídia e público em geral e que determina que elas são cantoras de samba;
4. Aprofundar conhecimentos sobre aspectos estilísticos para interpretação destas cantoras de samba;

Na teoria, os escritos referenciam as práticas vocais e como se dá a construção do canto popular no cenário midiático, conforme apontou Machado (2011) e, posteriormente, Elme (2015) e Valente (1999) em que a estética está baseada no que se pode ouvir de registros fonográficos desde a ascensão do rádio, tv e, mais recentemente, a internet.

Miguel (2015) apontou que os trabalhos de pesquisa sobre técnica vocal, teses e dissertações ligados à música contemplam, em sua grande maioria, a área de educação musical. Poucos trabalhos de pesquisa estão dedicados à área de ensino do canto popular em relação ao canto lírico. Menor ainda é o número de trabalhos que dissertam sobre a construção de identidade e dicção vocal presente no canto popular urbano. Neste sentido, esta pesquisa justifica-se pelo fortalecimento do diálogo entre a teoria e a prática, por meio de metodologias que orientem o estudo do canto e do samba.

Há muito tempo que o samba deixou de ser a expressão cultural que identificava apenas o morro. Ao ganhar as ruas da cidade, torna-se parte da formação da identidade cultural do povo brasileiro, e parte dessa construção identitária se dá por meio da música urbana. O samba de morro, considerado uma forma mais tradicional de fazer, conservava as raízes de suas tradições, sendo considerado por Napolitano (2000) uma forma de samba rural. Após a consolidação dos registros fonográficos e divulgação por meio da radiodifusão, torna-se popular, urbano e democrático, ocupando os espaços maiores de expressão, comunicação, lazer e divulgação da nossa cultura (ABIB, 2006).

Observando a discografia disponível, as formas de cantar mudaram a cada geração, construindo um ambiente ideal para o reconhecimento das características de conduta vocal dentro de cada gênero musical. Esses registros influenciam cantores em diversos lugares de atuação. O cantor de samba tem sua formação baseada na tradição oral, ou seja, por meio dos modos de escuta, apreensão do material musical e imitação dos gestos interpretativos. Deste modo, contribui-se para a produção de novas referências no canto popular, ampliando as possibilidades interpretativas na canção brasileira, direcionando-as a um estilo específico e atendendo necessidades acadêmicas de cantores profissionais e amadores.

“Interpretar uma canção significa desvendar seus valores latentes e trazê-los ao ouvinte no decorrer da execução” (Tatit, apud, MACHADO, 2011). Regina Machado foi pioneira no trabalho de investigação do papel do canto na formação do repertório popular de execução midiática. Tal investigação permitiu a outros pesquisadores investirem na observação das práticas vocais e das aulas de canto popular, com outros focos, neste caso, o repertório de samba, que permitirá definir critérios descritivos no que tange às práticas interpretativas da canção.

Para Noel Rosa (1933), “ninguém aprende samba no colégio”. Mas, se as práticas musicais são experiências que somam à nossa aprendizagem, não seria a roda de samba uma “escola” do samba? As escolas de samba exercem papéis importantes nas práticas interpretativas do canto no samba, bem como na manutenção desse gênero como identidade cultural nacional. O papel do compositor de escola de samba, da comunidade, será evidenciado por meio da representação das cantoras de samba que elevarão os trabalhos deles ao reconhecimento midiático.

Ainda revisando o que foi escrito sobre o canto, o samba e a canção midiática, Valente (1999) e Machado darão as bases para a compreensão dos parâmetros do canto popular brasileiro. Tatit (2007) servirá de referência no que foi chamado pelo autor de

modo de dizer, sonoridade brasileira e dicção. Sandroni (2012) e Tinhorão (2017) apontaram a presença do canto de mulheres como manifestação tardia. E Severiano (2015) fornecerá o registro historiográfico sobre o momento em que se consolida a presença das figuras femininas no cenário midiático brasileiro como representantes dos compositores das escolas de samba: as cantoras de samba.

O texto está dividido em cinco partes. Logo após a introdução, seguem as origens do samba; a relação performance e estilo; os estudos de caso; as cantoras de samba e a conclusão. Ainda na introdução, abordamos a construção do problema, a justificativa, os objetivos e os principais conceitos necessários à compreensão da conduta vocal.

A segunda parte se refere aos autores que já referenciados no canto popular, na história da canção brasileira, a ascensão do rádio e da televisão, a história do samba, os compositores e cantores profissionais da Época de Ouro do rádio e, finalmente, o reconhecimento das cantoras de samba durante a década de 1970, de acordo com Valente (1999), Tatit (2007), Machado (2011), Sandroni (2012), Severiano (2015) e Tinhorão (2017).

A terceira parte traz a metodologia inspirada no trabalho pioneiro de Machado (2011) sobre os parâmetros de análise do comportamento vocal e construção do gesto interpretativo que, aplicados ao canto no samba, terá resultados diferentes daqueles elencados pela autora quando tratou da voz na canção de vanguarda paulista.

Os estudos de caso e as Cantoras se apresentam na quarta parte da dissertação, traz parte da biografia das cantoras selecionadas para esta pesquisa, as transcrições das melodias/interpretações e análises de cada uma delas e contribuições individuais sobre o modo de cantar samba.

Por fim, a última parte do texto apresenta as considerações finais e conclusões deste trabalho, bem como fornece os parâmetros necessários do canto no samba.

1. Origens do samba

*Vai manter a tradição!
Vai meu bloco, tristeza e pé no chão
(Armando Fernandes;
NUNES, Clara, 1973)*

O samba

Tendo seu início marcado pela fusão de festas e práticas religiosas nas casas das tias baianas do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, o samba é marcado como um modo de cantar, tocar e manter as tradições do povo negro e mestiço que frequentava e habitava a região da praça Onze e, posteriormente, colocados à margem da sociedade, indo habitar os morros cariocas. A manifestação do samba enquanto música descende dos lundus e possuía, na maior parte das vezes, compasso binário, conforme apontou Kiefer (2013, p. 35). Posteriormente, o samba irá se tornar a música identificada dos centros urbanos e manifestação cultural e musical que atenderia todas as camadas da sociedade brasileira.

Sandroni (2012) apontou que a autoria da criação do samba enquanto gênero musical se deu com o grupo de baianos imigrados para o Rio de Janeiro cuja representante mais famosa foi Tia Ciata. Das festas e rituais religiosos que aconteciam na casa de Tia Ciata, surge *Pelo telefone*, em 1917, e a palavra “samba” entra no vocabulário da música popular, de autoria de Donga, a música está mais para maxixe do que o samba como conhecemos hoje. A primeira forma de execução dessa música estava inspirada no canto-responsorial que segue o esquema coro-solo, onde o coro executa um refrão comum a todos os participantes da roda, acompanhando com o bater de palmas. O solista improvisa os versos após o refrão. Por causa desse modelo de canto, a primeira vez que se tem registro formal da palavra “samba” se dá com a gravação citada acima que manteve, inicialmente, os padrões rítmicos do maxixe.

Saindo das casas das tias baianas para os botequins, da Cidade Nova ao Estácio, e contando com a evolução natural do samba, relações econômicas se estabelecem, elevando o samba “à circulação, saindo da festa caseira para gravação comercial, passando pelo ‘roubo’ de sambas e pela ‘compra’ e na substituição da improvisação da segunda parte por uma parte fixa ou refrão” (SANDRONI, 2012, p. 17). Antes, o samba seguindo o padrão entoativo de canto-responsorial, com um coro respondendo um solista, perde o caráter improvisatório e ganha uma forma de fixação de estrofe, para ser

executada pelo cantor principal e refrão, para ser respondida pelo coro. Chamada de batucada, a roda fornece o primeiro modo de cantar o samba, baseado no partido alto: “espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de parte coral e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão, cantado em roda” (SANDRONI, 2012 p. 106). Esse caráter responsorial, de pergunta e resposta, com acompanhamento de palmas e instrumentos, como o violão e o cavaco, e a dança de roda irá fornecer as bases para a composição de duas partes, estrofe-refrão que servirá o interesse comercial do rádio e do disco, como música de consumo e entretenimento, posteriormente.

Entre os períodos de 1917 e 1928, a música popular brasileira passa por um período de transição onde surge vários gêneros de música, renovando os costumes do pós-Guerra com a implantação de novos inventos tecnológicos na área do lazer. Na música brasileira, surgem o samba e a marchinha. O compositor que se destaca nesse período é Sinhô, que deu forma ao samba, e sua produção intensa foi responsável pela cristalização do gênero musical. Outros compositores como Caninha, Donga e Careca, ao lado dos conjuntos de choro, ajudaram a consolidar o samba como música popular urbana. Este momento anuncia a fase de exaltação à música cantada que atingiria o seu auge na década de 1930. Com a chegada do sistema eletromagnético de gravação, proporcionaria aos cantores um modo de cantar mais próximo do natural, “além de terem um som de muito melhor qualidade na reprodução de suas gravações” (SEVERIANO, 2015, p. 52).

Os contornos rítmicos definitivos do samba se assumirão a partir da década de 1930, quando o samba assume de maneira definitiva a condição de ritmo nacional (SANDRONI, 2012, p. 99). Sandroni chamou de “paradigma do Estácio”, que deixa de lado a batida rítmica do maxixe, assumindo o novo modo de tocar o samba, mantendo a característica da síncope que confere o seu gingado característico, sendo a roda de samba o meio de fazer musical mais democrático. As manifestações nas casas das tias baianas contemplavam o choro, o samba e gente de toda classe social (TINHORÃO, 2017). A partir dos anos de 1920, a maioria das gravações comerciais de samba foram feitas por músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e ornamentação melódica feita com flautas, trombones, clarinetes e outros instrumentos. Do samba do morro nasceu o samba urbano carioca que se espalhou por todo o Brasil. “O lugar do

samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde se refugiou e resistiu” (SANDRONI, 2012, p. 16).

A partir da comercialização das gravações dos sambas, ocorre a profissionalização dos compositores e, paralelamente, a profissionalização dos cantores, já que intérpretes como Francisco Alves, Mario Reis, Baiano e outros fornecerão as bases do canto sincopado que imitou os batuques presentes no “paradigma do Estácio”.

Contemporâneo do disco e do teatro de revista musical, o samba nascia, pois, com o destino de passar do campo da criação anônima e popular para o da produção consciente de compositores profissionais, sendo por vezes, comprado e até mesmo ‘roubado’ por parte de alguns compositores e malandros. Embora de origem popular, o samba começava corrompido pelo vício de execução dos integrantes de orquestras das gravadoras e do teatro musicado, àquela época impregnados do ritmo do maxixe, e começando a se deixar influenciar pelos gêneros americanos, executados pelas *big bands* de jazz. (Tinhorão, 2017)

O samba encontraria sua forma mais autenticamente popular e carioca no estilo dos compositores do Estácio, divididos pela dicotomia entre o samba de morro e os sambas de terreiro. O samba, assim, esteve em contínuo processo de refinamento. Posteriormente, com a influência da música de carnaval, teve um grande interesse demonstrado pelas novas camadas da classe média por tal gênero de origem popular. Como seria desde logo demonstrado, em 1928, com a criação do samba-canção, “elevado à condição de forma musical revestida de alguma sofisticação pelo talento de compositores profissionais do disco e do rádio como Noel Rosa, Lamartine Babo e Ary Barroso”, a partir da década de 1930. (TINHORÃO, 2017, p. 156)

Com o aparecimento das agremiações carnavalescas, as escolas de samba contribuíram para a construção do estilo de música cantada, os genéricos sambas de morro, conforme apontou Tinhorão (2017). No alto dos morros, como os da Providência, se ergueriam as primeiras favelas, morro do Pinto, de São Carlos, do telégrafo (hoje, morro da Mangueira), do Salgueiro e da Tijuca (TINHORÃO, 2017, p. 131), sendo o povo negro e mestiço marginalizados da sociedade carioca. A praça Onze de Junho, como ponto de reunião dos foliões e batuqueiros, seria responsável pelo aparecimento do moderno samba urbano. Os cantos eram acompanhados por atabaques, triângulo, agogô e cabaça do afoxé. A esse samba – que se inicia como produto da cidade – transformou-se no chamado *samba de morro*, para atender a ideia da tradição da roda de samba e de seu início nos meios mais humildes do subúrbio carioca, quando negros e mestiços passaram a habitar as zonas de morro da cidade do Rio de Janeiro.

O *samba enredo* surge a partir da Segunda Guerra e passou a “apresentar-se epicamente de forma descritiva. “Na parte da *narração* – os compositores de escola de samba chegaram a adotar recursos de retórica, destinados a convencer o público do valor do enredo decantado”. (TINHORÃO, 2017, p. 142)

O modelo de canto usado pelos compositores das escolas de samba eram fórmulas de canto extremamente simples e repetitivas, muito próximas das fontes folclóricas. O estilo mais comum de *samba de enredo* – que a partir de 1950 se chamaria apenas *samba-enredo* – ia ser, até o fim dos anos de 1960, feito de longos poemas descritivos, apresentava melodia ampla e solene e estava apoiado naquele ritmo de marcação muito segura que constituía uma das características da percussão das escolas desde meados de 1930. O compositor Alcebíades Barcelos, o Bide, introduziu o surdo de marcação na bateria (TINHORÃO, 2017, p. 143). Em 1966, os enredos literários trariam a aceleração de andamento que denunciava a nova tendência destinada a ganhar o entusiasmo do público das arquibancadas (TINHORÃO, 2017, p. 144). A evolução dos sambas-enredo exigiria novas habilidades técnicas para a execução vocal desse tipo de composição.

Outra novidade é que, a partir da década de 1930, o *samba-choro* viria atender a fusão do samba cantado com o choro instrumental, e o surgimento do *samba de breque*, uma variante do *samba-choro* caracterizado por paradas bruscas para encaixar frases faladas, como passaria a fazer Moreira da Silva a partir de *Jogo Proibido* de Tancredo Silva de 1936.

Outro subgênero que despontou nesse período foi o *samba cívico* ou *samba exaltação* que, com a ascensão de Getúlio Vargas e a implantação do seu projeto hegemônico que, entre outros objetivos, pretendia transformar o samba em símbolo nacional, repudiando o discurso da malandragem do Estácio. Esse modelo de samba foi responsável pela popularização da música brasileira no exterior por meio de letras que exaltavam as belezas naturais do Brasil, tendo um viés mais sinfônico e monumental.

Nas décadas de 1940 e 1950, com o crescimento da onda de massificação de gêneros de música estrangeiras no Brasil, iriam surgir ainda as tentativas de criação do *sambolero* e o *sambalada*.

A manipulação consciente e oportunista das possibilidades de adaptação da fórmula samba a outros estilos (o bolero e a balada americana), com intenção declaradamente comercial, o que só contribuiu para a desvalorização e esvaziamento do gênero nacional, ao menos na área da produção para o

consumo, influenciando o que se convencionou chamar de *samba-canção*. (Tinhorão, 2017, p. 157)

Os termos *samba antigo* e *samba moderno* são usados em diferentes contextos e de diferentes formas na história da música urbana brasileira. Sandroni (2012) se refere ao *samba antigo* como sendo aquele que trazia as características do maxixe, quando da gravação de *Pelo telefone*, em 1917; e, ao *samba moderno*, surgido em meados da década de 1930, dando as bases do samba de carnaval, livre da influência das marchinhas, aquela música feita a partir dos batuques no bairro do Estácio, no qual o autor convenientemente chamou de ‘paradigma do Estácio’. O paradigma do Estácio traria a base rítmica presente no samba, livre da batida percussiva presente no maxixe. Tinhorão (2017), por sua vez, relata que, em outro momento da história da música brasileira, o samba antigo, o samba de morro, feita por compositores das escolas de samba, seria substituído por um samba moderno, feito nas residências da zona sul do Rio de Janeiro, recebendo a sofisticação do *jazz* norte-americano, onde foi empregado o estilo improvisatório, o canto intimista de jovens que nem tinham suas tradições no samba de morro, mas que, prepotentemente, almejavam criar um estilo novo baseado em uma batida suavizada do samba, transformando-a em um música moderna brasileira, fazendo surgir a *bossa nova*.

Sendo o samba, ao lado da modinha e do choro, a terceira forma de música popular brasileira mais resistente no tempo, tendo sua origem ligada a uma nova realidade social no país – o crescimento das camadas populares urbanas –, o samba corresponderia à manifestação musical mais representativa das novas camadas de trabalhadores. Os instrumentos que serão as bases para a imitação rítmica e dicção entoativa da canção estavam vinculados à origem negro-escrava dos batuques, a percussão de adufes, surdos e pandeiros. A história do samba remete, portanto, aos acontecimentos determinantes da formação de camadas proletárias urbanas no novo quadro de relações socioculturais surgido com a concentração de indústrias no Sul do país, conforme apontou Tinhorão (2017, p. 147).

Ainda segundo o autor Tinhorão (2017, p. 123), “Não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba”. Em *Carta do samba*, redigida por Edison Carneiro em 1962, durante o primeiro congresso do samba, o autor explicita alguns pontos de concordância sobre a manutenção das tradições do gênero, conservando o purismo, por um lado, e permitindo alterações que o tempo pode trazer,

como evolução natural da cultura e tradição. Entre outros aspectos, o documento equaciona problemas no que tange às práticas no samba, na dança, ao papel da escola de samba na comunidade, entre outros.

A proposição do documento revela a importância da preservação das características tradicionais do samba, já que, em plena década de 1960, a cultura americana já estava impregnada na música brasileira, impetrando transformações a uma velocidade incontrolável. Entre outros aspectos discutidos durante do Congresso Nacional do Samba, estavam questões sobre: a manutenção das características tradicionais do samba sem lhe tirar a espontaneidade e perspectivas de progresso; sendo este a expressão das alegrias e tristezas populares, colocava em discussão os aspectos positivos e negativos da sua comercialização; discutia a instrumentação original e uso de orquestrações, a conservação da autenticidade, estilização e adaptação e, o uso dos registros como forma de documentar as criações musicais; além de dar vazão à perpetuação das escolas de samba para a conservação das tradições. Também constam no documento a discussão sobre a prioridade de proteção dos direitos do autor, a divulgação do samba no exterior, levando em conta que o samba é o legado do negro trazido de Angola pela escravidão. Outra característica indispensável ao samba, é o uso da síncope como ritmo fundamental, expresso por meio dos instrumentos da percussão. A manutenção dessas características se dá pela importância do papel do compositor na divulgação oral dos sambas em que o compositor cantava para que a escola inteira o aprendesse a cantar em coro (CARNEIRO, 1962).

Paulinho da Viola condenou as transformações pelas quais o samba tinha passado. Em entrevista ao jornal O Globo em 1993, disse que

[...] o ritmo do samba ficou comprometido nessa coisa que se chama suingue. Antes, todos tocavam em função de todos. Agora, cada ritmista faz o seu solo. Isso compromete o verdadeiro ritmo do samba. No meu modo de ver, a coisa está empobrecida. Eu me surpreendo com a multiplicação dos artistas populares, mas já não é mais possível falar de samba como uma música fechada no tempo. Até há pouco existia a comunidade do samba. Agora não tem mais. Existe uma corrente jovem, que tenta fazer coisas diferentes. Os tempos já são outros. (O globo, segundo caderno, p1, 10/10/1993). (Viola, apud Tinhorão, 2017, p. 123)

A preocupação de Paulinho da viola também está evidenciada sobre a influência do mercado de consumo e busca de legitimação midiática apontado por Luiz Tatit (2007) sobre as transformações que a dicção e sonoridade brasileira foram tomando. Novos

caminhos vocais, composicionais e de consumo irão nortear os procedimentos estéticos presentes no que vamos chamar de canto popular midiático.

O ‘paradigma do Estácio’ que trouxe consigo o surdo, a cuíca e o tamborim, instrumentos inspiradores no cantar imitativo ritmo do samba. A parte harmônica, cabendo ao violão e cavaco, os solos complementares, feitos por instrumentistas do choro que frequentavam as casas das tias baianas e que se responsabilizariam pelas gravações dos sambas da primeira metade do século XX. Antes da década de 1920, não havia registro do uso desses instrumentos nas gravações, dada a precariedade dos registros feitos por meio da gravação mecânica, que acabava valorizando demais os sons percussivos e omitindo os sons vocais e harmônicos. O acompanhamento rítmico mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas. Sobre o instrumental doméstico, Macedo (2007) aponta que Tia Perciliana, sendo uma excelente executante dessa combinação de instrumentos de cozinha, também foi responsável por inserir o pandeiro ao acompanhamento percussivo. O pandeiro é constante, e a diversidade dos outros quatro instrumentos mencionados é apenas aparente, sendo aquele, relatado por vários autores como Tinhorão (2017), Sandroni (2012), Vianna (2012). Sobre os cantos promovidos nas casas das tias para tocar o samba, evocar divindades (MACEDO, 2007, p. 14), tocavam também o choro na sala da frente, enquanto se sambava à vontade no quintal, atividades registradas na literatura por Sandroni (2012), Vianna (2012) e Macedo (2007). Confirma a ideia de que o choro, o samba, os rituais, as festas foram fatores imprescindíveis na formação identitária do samba e manutenção de tradições e do modo de fazer.

Canto popular urbano

Dois modelos de canto desde 1902 serviram de base para a formação do comportamento vocal presente no canto popular urbano: um ligado à tradição europeia que investiu em aspectos melódicos da canção através da valorização dos saltos, potência vocal e notas longas, utilizando, entre outros recursos, o vibrato; e outro no qual prevalecem os aspectos entoativos da canção, inspirado nas tradições do canto-responsorial afro-brasileiro e do canto indígena, conforme apontou Elme (2015) em sua dissertação de mestrado.

Nas primeiras décadas do século XX, os cantores populares buscavam a sonoridade e projeção do canto lírico e a aprendizagem se deu por meio da imitação. Esse

estilo tornou-se a conduta vocal habitual das serestas. Vozes poderosas e de projeção relevante ganharam notoriedade nos primeiros anos da gravação mecânica. As sucessivas gerações de cantores serviram de modelo para os cantores de gerações posteriores. O estilo de um cantor serviu de padrão estético de interpretação para outro, criando um caminho de aprimoramento técnico, estilístico e interpretativo ligado à apreciação e transmissão, à escuta e aos modos de percepção (MACHADO, 2012). Com o passar do tempo, o que foi gravado, ouvido e apreendido como procedimentos do comportamento vocal se tornaram próprios do canto popular brasileiro, em especial aqueles ligados à fala.

Desde os primórdios da canção brasileira, com o lançamento dos primeiros sambas gravados, percebia-se acentuada inflexão da voz falada no exercício de mandar recados musicais, baseado na fala coloquial que tinha como consequência imprimir credibilidade ao que estava sendo dito. Assim, a conduta vocal popular brasileira estaria baseada na técnica intuitiva da entoação e da articulação rítmica, enfatizando mais ou menos a presença da fala na melodia cantada, conforme argumentou Elme (2015). A perda pelo interesse pela música instrumental, especialmente aquela ligada ao choro durante a década de 1930, fez com que os músicos acompanhadores dos cantores passassem a ser os próprios *chorões* - designação dada aos músicos do choro - , sendo a base do grupo de acompanhadores formada pelo regional de choro (dois violões, um cavaco, um solista e um pandeiro) que dispensaria a orquestra e a partitura (SEVERIANO, 2015). O “paradigma do Estácio” de Sandroni obrigou os cantores a assimilar o ritmo sincopado contido no novo samba. O livramento da interpretação “amaxixada” do samba contribuíram para uma “interpretação mais solta no cantar, no qual se pode observar atrasos e/ou antecipações determinantes na constituição do canto popular brasileiro” (ELME, 2015)

O período conhecido como *Época de ouro* do rádio, localizado entre os anos de 1929 e 1945, contribuiu para o aparecimento do que Machado chamou de “vozes-modelo”. Essas vozes influenciariam o canto popular brasileiro até o final da década de 1980 (MACHADO, 2012). Araci Cortes e Carmem Miranda abririam espaço para a atuação da voz feminina na canção popular, antes dominada por artistas do universo masculino.

Outras contribuições estão baseadas no desenvolvimento de técnicas de utilização do microfone que ampliaram as opções interpretativas, componente indispensável para a

performance, não apenas de modo a fixar impressões acústicas, mas também pela expressividade gestual. O gesto vocal pode ganhar significados distintos pelo modo como o aparelho é usado. Respirações e ruídos passaram a ser percebidos e os intérpretes passaram a usá-los como elementos expressivos. Elme (2015) destaca esse papel, assim como Valente (1999) também aponta o uso de sons diferentes do cantar como elementos expressivos da interpretação usados e captados pelo aparato tecnológico da captação de áudio.

O primeiro cantor a compreender o ‘paradigma do Estácio’ foi Mário Reis que, com sua forma de cantar, marcava os acentos de cada sílaba que cantava com pequenas articulações, imitando os golpes de uma clarineta, conferindo a sua interpretação uma elegância particular (SANDRONI, 2012; ELME, 2015). Cantoras que seguiram o caminho aberto por Mário Reis foram Araci Cortes, Carmen Miranda e Aracy de Almeida.

Já o samba exaltação contribuiu para uma estética vocal caracterizada pelo uso de “dinâmica vocal intensa, exploração do vibrato, glissando e grandes fermatas, e exacerbação da expressão com uma clara intenção de exaltar sentimentos e belezas” (LATORRE, apud ELME, 2015). Esse processo de elevação do padrão estético acabou dialogando com um gosto popular em afirmação: descompromissado e aberto a várias tendências musicais internacionais e às emoções baratas e faceiras do cancionário. O arranjo de *Aquarela do Brasil*, melhor exemplo do chamado *samba exaltação*, reuniu diversas tendências musicais – jazz, samba, tradição sinfônica e *bel canto*. (ELME, 2015)

A partir da década de 1940, Carmem passa a desenvolver uma performance cênica atrelada a expressão vocal. Seu gesto vocal privilegiava a leveza e a alegria. A articulação, ainda que com uma influência da voz impostada e com uso de prolongamento da sílaba com o acréscimo de uma nota ao final da frase musical e *glissandos*⁴ entre uma sílaba e outra, a articulação do texto enfatizando o uso do fonema [r]⁵, fundaria as bases e abriria caminho para outras cantoras.

⁴Glissando é uma palavra de origem italiana. Trata-se do modo como o cantor ou instrumentista passa de uma nota à outra sem articular uma nova sílaba ou um novo som, de forma suave, por meio de uma única coluna de ar.

⁵[r] é um fonema constrictivo vibrante, quando a corrente de ar encontra obstáculo parcial na cavidade bucal.

Dorival Caymmi usava de um teor descritivo pictórico nas letras das canções, característico de sua inflexão vocal, meio cantando, meio que recitando seu texto musical, contribuindo com um outro jeito de cantar, também observado no cantar de Carmen Miranda.

Considerando que os meios de comunicação foram a base para a estrutura de validação midiática de artistas e gêneros musicais que se tornariam produto do mercado de consumo cultural brasileiro, a construção da identidade do cantar, do comportamento vocal e a caracterização do gesto interpretativo tiveram que sofrer transformações até chegar em um modelo representativo de conduta e interpretação dentro do samba.

Os tipos de samba fomentaram as diretrizes para o canto popular. As transformações rítmicas sofridas pelo samba trariam novas formas de execução adaptadas aos subgêneros que iam surgindo, seguindo a transformação natural do gênero musical e, conseqüentemente, contribuindo para a formação do modo de tocar e cantar. Tatit (2007) chamou de *modo de dizer* toda a construção de estética da música brasileira. O modo de cantar transferia para a execução musical o modo de dizer de um texto, ou seja, a execução próxima da voz falada, ou a própria voz falada transformada em música, associando e aproximando o texto da melodia e vice-versa.

A voz no samba nas primeiras décadas do século XX estava balizada nas vozes masculinas de Baiano, Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva e Ciro Monteiro. O canto, referenciado no jeito erudito de cantar, influenciou também o canto das primeiras mulheres representativas do canto popular brasileiro (MACHADO, 2011 e VALENTE, 1999). Nomes como Carmen Miranda e Araci Cortes foram as primeiras a darem forma vocal ao samba, servindo de referencial. Elizeth Cardozo também serviu de modelo, com sua voz grave em registro médio-grave, aproximava o canto da fala coloquial, mas mantendo características de dicção e pronúncia que ainda faziam referência ao jeito de cantar e entoar o fraseado melódico como aquele presente no canto lírico. Importante destacar aqui que, até este momento, Elizeth Cardoso sendo reconhecida pela mídia como a “Divina”, por frequentar e cantar o repertório considerado representativo do samba (SEVERIANO, 2015), tendo no disco *Elizeth sobe o morro* o ponto crucial para o reconhecimento como cantora de samba, parece não ter sido suficiente para a manutenção do gênero musical e da designação de ‘cantora de samba’, objeto deste trabalho. Elizeth

também gravou trabalhos de variados gêneros musicais, características de vários cantores anteriores à década de 1970.

Os anos 1970 trouxeram Martinho da Vila, João Nogueira, irmã Gisa, Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Nomes que dispensam apresentações e carregam muito da sapiência das mulheres que eternizaram o ritmo e inspiraram a nova geração do final do século XX e início do século XXI. Neste rastro, destacam-se Teresa Cristina e Nilze Carvalho (MACEDO, 2007, p. 80).

As vozes femininas da primeira metade do século XX

O papel da mulher no samba remete às primeiras manifestações na batucada do samba. Está vinculado aos fazeres domésticos da casa das tias baianas migradas para o Rio de Janeiro desde o final do século XIX. As figuras das tias mais velhas que exerciam liderança na família, na religião e no lazer, eram respeitadas por suas funções dentro desse ambiente social, musical e religioso. Na casa da mais famosa das famosas, tia Ciata, é que foi o “lugar de origem do samba carioca, onde eram promovidas noitadas musicais onde se davam também as festas do candomblé, conforme apontou Macedo (2007, p. 102).

Desde a música de Domingos Caldas Barbosa até a música de Chico Buarque, duzentos anos de música popular e os compositores revelavam que a mulher brasileira é sempre vista nos versos das canções de um ponto de vista masculino. O Brasil, sendo herdeiro de um sistema social de caráter patriarcal, colocou a mulher em uma posição afastada da vida artística, no papel de moça, dona de casa e mãe, conhecidas como iaiá, senhora e sinhá. (TINHORÃO, 2017, p. 81)

O século XX, trazendo a era industrial, situa a mulher no papel de professora, enfermeira, secretária, balconista, atendente e até operária de fábrica, tendo, afinal, seu lado profissional refletido nas letras da moderna música popular. Como os compositores eram sempre homens, a atividade feminina era sempre mencionada nos versos da canção, sendo desenhada sob a ótica masculina. Mulheres compositoras surgiram na década de 1950 com a explosão das músicas de fossa de Dolores Duran e Maysa. (TINHORÃO, 2017, p. 82)

Com a chegada da década de 1940, a entrada da mulher no mercado de trabalho sofre uma aceleração, iniciada com a Segunda Guerra Mundial, em 1939, quando o comércio entre a Europa e o Brasil é interrompido e, em consequência, ocorre um surto

de desenvolvimento industrial acompanhado do crescimento vertical das principais cidades, criando numerosas oportunidades de emprego, inclusive para as mulheres.

O papel musical da mulher estava restrito à interpretação dramática das canções, tendo como sua representante de grande relevância Araci Cortes. Neste momento, as cantoras tinham pouco ou nenhum poder de decisão na escolha de seus repertórios. O *sambacança* figura como subgênero presente no repertório dessas intérpretes, tornando-se gênero preferido dos compositores do teatro de revista e do despontar do rádio comercial, passou a constituir a forma mais típica da chamada ‘música de meio de ano’ em contraponto com a música de carnaval, do início do ano, enquanto o samba de ritmo mais vivo e batucado, produzido por compositores das camadas mais baixas, dirigiam-se quase sempre ao carnaval.

Após o sucesso de Carmem Miranda, as vozes femininas ganharam visibilidade no disco, no rádio e no cinema. Foi Carmen que abriu caminho para outras intérpretes como Aracy de Almeida, Aurora Miranda, Marília Batista, Isaura Garcia, Linda e Dircinha Batista, Odete Amaral, Ademilde Fonseca, Violeta Cavalcanti, Carmem Costa, Emilinha Borba, e Dalva de Oliveira. Essas cantoras que imprimiam em suas vozes um canto dolente, uma voz lamentosa, o uso de anasalados denotando movimentos lentos, lânguidos e melancólicos, potencializados pelo *glissando* e prolongamento de sílabas e frases, além do uso enfático do fonema [r] presente na tradição europeia do canto lírico.

Apesar do trabalho ser dedicado à identificação do processo de construção do modo de cantar das intérpretes de samba, os exemplos femininos considerados símbolos de preservação da nossa identidade cultural mostram com maestria como essas mulheres ajudaram a manter a fé, os saberes e os sabores do mundo do samba por meio de atividades diversas como cozinheiras, intérpretes, costureiras e tias baianas; desenhistas, figurinistas das escolas de samba; dançarinas, costureiras, mães-de-santo, porta-bandeiras, domésticas e passistas; todas preservando a memória de muitos carnavais e servindo como fontes de inspiração e energia para novas gerações do samba (MACEDO, 2007). Nas escolas de formação de sambistas, as recém-criadas escolas de samba, as cabrochas puxavam o coro e dançavam em giros.

Antes, uma mulher abriria espaço para a presença feminina no campo da composição da música urbana brasileira. Chiquinha Gonzaga, abolicionista, republicana, feminista, deu passagem para todas essas mulheres quando compôs *Ô Abre Alas* –

considerada a primeira marchinha carnavalesca do país, em uma época em que a mulher era considerada cidadã de segunda classe, Chiquinha se tornou referência como maestrina, pianista e compositora. Mesmo tendo se dedicado a ritmos incorporados da Europa, como a polca, balada, valsa, xote e operetas, ousou na riqueza de ritmos mais populares como o lundu, o maxixe e o batuque, que ajudaram a compor a essência do samba. (MACEDO, 2007, p. 80)

O processo de construção do canto popular brasileiro, contemplou a ascensão e reconhecimento de cantoras do universo midiático. Antes da década de 1970, as vozes representantes do gênero samba conservavam a conduta vocal baseada no *bel canto*, enfatizando as articulações exageradas dos fonemas, comprometendo o entendimento do texto, prejudicando a pronúncia.

Construção de uma conduta vocal

O primeiro cantor a se destacar na Época de Ouro foi Mário Reis, aproveitando as vantagens oferecidas pela gravação eletromagnética, criou um estilo coloquial para a interpretação da música popular, rompendo com a tradição do *bel canto* italiano. Simplificando a maneira de cantar, tornando-a mais espontânea, mais natural, assimilou também o ritmo presente no samba vindo dos compositores da Turma do Estácio e influenciou outros cantores no ‘jeito’ de cantar o samba. Mário Reis é apontado por Sandroni (2012) a ser o primeiro a compreender o ritmo da percussão presente na percussão do ‘paradigma do Estácio’.

Carmen Miranda, como exemplo de execução vocal, mesmo tendo seu registro médio-grave, valorizando a articulação rítmica, como quem imita o movimento da percussão. E ainda, Araci Cortes, tendo gravado a mesma *Jura*, primeiramente registrada em áudio por Mário Reis, com o seu ritmo maxixado, caracterizando o que foi chamado por Tinhorão (2017) de *samba-choro* ou *choro-canção*, trazia elementos da música europeia não apenas na música, nos instrumentos e no ritmo (célula rítmica: colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia e colcheia), mas a presença do vocal lírico, que prejudicava o entendimento do texto e somente vozes potentes, com maior projeção, poderiam, durante o período de gravações mecânicas, alcançar com satisfação a gravação sem a presença de instrumentos percussivos.

Tendo os modelos de interpretação baseados nas vozes masculinas, os grandes nomes da época de Mário Reis foram Francisco Alves e Baiano. Segundo Severiano (2015), Baiano foi o primeiro cantor a gravar um disco no Brasil, em 1902. Sua carreira de gravações de músicas com relevância no cenário musical do período, feitas por meio da gravação mecânica, segue até 1924. Dentre as gravações, consta *Pelo telefone*, canção atribuída à Donga, herdeiro das tradições da casa da tia Ciata e primeira música com este rótulo. O mercado musical e de gravações desse período continham registros de sambas, choros, maxixes e marchinhas de carnaval. Até a década de 1920, “se os cantores eram escassos, era inexistente o naipe de cantoras” (SEVERIANO, 2015, p. 20). O que havia eram atrizes fornecidas pelo teatro musicado que, às vezes, gravavam. Outras referências de sucesso, no canto popular foram: Mário Pinheiro e Vicente Celestino. Posteriormente, Dona Ivone Lara iria comentar a ausência de mulheres na criação de sambas, já que a mulher não era vista com bons olhos nas rodas de compositores.

Ao final da década de 1920, o Brasil ganha sua primeira cantora popular: Araci Cortes. Projetada pelo teatro de revista, tinha uma voz aguda, era cheia de musicalidade, mas sua extensão vocal era reduzida. Segundo Severiano (2015), Araci influenciou cantoras da geração que seguiu como: Carmen Miranda e Odete Amaral.

A *Época de Ouro* é considerada, por Severiano (2015, p. 53), a primeira grande fase da música brasileira. Transita entre os anos de 1929 e 1945, onde ocorre a profissionalização dos conjuntos de choro e orquestras das rádios, cantores, compositores e arranjadores da música brasileira com a chegada do sistema de gravação eletromagnética e do cinema falado, coincidindo também com o aparecimento de uma geração de grandes talentos. O aproveitamento desses talentos se deu com a manutenção dos quadros das rádios e gravadoras. Adentram o período, cantores da geração anterior como: Francisco Alves, Vicente Celestino e Araci Cortes. Surgem também Silvio Caldas, Almirante, Moreira da Silva, e as cantoras: Carmen e Aurora Miranda e Marília Batista. A composição estava ainda nas mãos masculinas de autores como: Noel Rosa, Assis Valente, Ary Barros, Ismael Silva e Armando Marçal.

A cristalização e expansão do samba, ainda segundo Severiano (2015), ocorre entre 1930 e 1940, quando o samba torna-se o gênero de música mais gravado da época. Desempenharam papel importante no desenvolvimento do samba compositores como Noel Rosa que revolucionou a poética da música popular e que usou, preferencialmente,

o samba em sua obra. As orquestrações estavam a cargo de Pixinguinha e Radamés Gnattali que entram para a história como criadores desse padrão musical de gravação e arranjos. E o cinema brasileiro tem como maior expressão traz a comédia musical, que reinaria por mais de vinte anos e tornou-se um negócio lucrativo, sendo um chamariz para a apresentação de cantores populares, na maioria das vezes, interpretando músicas de carnaval. “Não existindo a televisão, o cinema era veículo ideal para mostrar a imagem dos cantores conhecidos pelo grande público somente através das fotografias publicadas na imprensa.” (SEVERIANO, 2015, p. 88)

O cinema nacional contribuiu ainda para a consolidação do prestígio de Carmen Miranda, alcançado no rádio e no disco, a mais importante figura feminina da Época de Ouro. Carmen era “dona de um estilo personalíssimo de cantar, ao mesmo tempo ingênuo, malicioso, brejeiro e sensual” (SEVERIANO, 2015, p. 87-89). Carmen soube explorar ao máximo não apenas seu potencial vocal, mas também possuía carisma capaz de fascinar pessoas, permitindo-lhe desenvolver carreira vitoriosa em um curto espaço de tempo, transformando-se em estrela internacional.

A grande voz feminina desse período, representante do samba, foi Aracy de Almeida. Segundo Severiano (2015, p. 157), Aracy era a voz preferida de Noel Rosa tendo gravado *Palpite Infeliz* e *Último desejo* deste compositor, *Favela*, de Roberto Martins e Valdemar Silva, *No tabuleiro da baiana*, de Ary Barroso, entre outros grandes sucessos do período. Aracy foi a voz feminina representante do samba da *Época de Ouro*.

Carmen Miranda, por sua vez, tendo sido reconhecida internacionalmente e tendo lançado Dorival Caymmi no rádio, no disco e no cinema, cantou muitas canções de representação, tornando-se mais uma referência no que se refere ao comportamento vocal presente no samba. *Camisa listrada* e *E o mundo não se acabou* de Assis Valente e, *Na baixa do sapateiro*, de Ary Barroso, estão entre os grandes sucessos gravados por esta cantora.

O final da Segunda Guerra, em 1945, marca também o final da Época de Ouro. Isso acontece em razão do declínio da maioria dos cantores que pertenciam à geração da década de 1930, dando início ao baião e do período *pré-bossanovismo* que levaria a MPB à modernidade, conforme apontou Severiano (2015). Com a popularização e estabilização da música nordestina, ocorre o declínio da música de carnaval, abrindo caminho para novas formas de manifestações musicais influenciadas pela música estrangeira.

Compositores e letristas de destaque dessa época foram: Ataulfo Alves, Wilson Batista, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Lupicínio Rodrigues, Newton Teixeira e Dorival Caymmi, lançado por Carmen Miranda, além dos cantores: Ciro Monteiro, Déo, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, sendo as cantoras representadas pelos nomes de Ademilde Fonseca, Aracy de Almeida, Carmen Costa, Dalva de Oliveira, Linda e Dirce Batista, Isaura Garcia, todas influenciadas por Araci Cortes e seguindo o caminho artístico aberto por Carmen Miranda. Assim, o referencial de conduta vocal desse momento estava baseado nos cantos de Araci Cortes, Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Dalva de Oliveira.

O Período posterior à Época de Ouro do rádio, entre os anos de 1946 e 1957, segundo Severiano (2015), é um período de ponte entre a tradição e a modernidade na música brasileira. Neste momento, convivem veteranos do Rádio ou em final de carreira, com os iniciantes que participarão do movimento da *bossa nova*.

Na área da tecnologia diretamente ligada à indústria do lazer, as inovações que chegam ao Brasil são: a televisão (1950), o elepê de 33 rotações (1951), o disco de 45 rotações (1953). Ocorre o aperfeiçoamento do processo de gravação, com o emprego da fita magnética e da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro de cera. Os modelos de reprodução das gravações, chamados de eletrolas, permitiram melhor e maior fidelidade, dos áudios, permitindo uma melhor escuta do material gravado.

Em razão dos programas de auditório, surgem estrelas da música popular e, com a comercialização exagerada em função da radiodifusão, cresce a influência dos programadores e dos *disc-jockeys*⁶ sobre a preferência musical dos ouvintes. É através de seus programas que são criados muitos sucessos, geralmente de música estrangeira – que a partir de então passa a entrar no Brasil em quantidades bem superiores às de antes da Segunda Grande Guerra (SEVERIANO, 2015, p. 248).

A partir da década de 1950, Elizeth Cardoso torna-se o modelo de canto, para a voz feminina. Elizeth, tendo gravado em 1958 *Canção do amor demais*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, dedicou seu trabalho à canção brasileira de um modo geral, mas, essa dedicação não impediu que sua voz se tornasse referência de canto para gerações de cantoras posteriores.

⁶ Os famosos DJs.

Ainda durante essa década, sucessos como *Prá seu governo* (1951), de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira (esta música que dará nome ao disco de Beth Carvalho de 1974, que contém *1800 colinas*, objeto de análise desta pesquisa), *Lata d'água* (1952), de Luís Antônio e Jota Júnior, e *Lama* (1952), de Paulo Marques e Alice Chaves (esta gravada posteriormente por Clara Nunes, tornando-se grande sucesso do repertório do samba), primeira vez que aparece o nome de uma mulher compositora depois de Chiquinha Gonzaga e Maysa, localizada dentro do samba. E *Barracão*, grande sucesso lançado por Elizeth Cardoso e imortalizado no repertório de samba, composição de Luis Antonio e Jota Junior.

Ary Barroso também sempre esteve em alta e suas composições imortalizadas nas vozes de intérpretes importantes da música brasileira, que atendiam ao que o mercado fonográfico da época ditava. Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Marlene e Linda Batista tiveram em seus trabalhos, gravações deste compositor. Assim, inicia-se um pequeno culto pela voz feminina, porém, como representantes, intérpretes da canção brasileira e não especificamente do samba.

Ainda sobre a década de 1950, outros grandes sucessos sob a definição de 'samba' foram: *Escurinho*, de Geraldo Pereira (1955), *Saudosa Maloca* e *Samba do Arnesto*, de Adoniran Barbosa (1955). *Maracangalha*, de Dorival Caymmi, *Exaltação à Mangueira*, de Enéas Brites da Silva e Aloisio Augusto da Costa, *Mulata Assanhada* de Ataulfo Alves, *A voz do morro* de Zé Kéti (José Flores de Jesus) e *Molambo* de Jaime Florence e Augusto Mesquista, todos do ano de 1956. Os compositores e artistas mais influentes da época foram Ataulfo Alves, Dalva de Oliveira, Dorival Caymmi, Sylvia Telles e Elizeth Cardoso. E em 1957, surgem as primeiras grandes compositoras no âmbito da canção popular brasileira: Maysa e Dolores Duran, surgem tímidas, dada a pouca visibilidade midiática que tinham.

A década de 1970

Passando por todas as cantoras e chegando à década de 1970, os modelos de execução vocal estavam baseados no canto que valorizava alguns fonemas que vinham da forma de cantar de tradição europeia. Carmen Miranda, ao tornar a baiana internacional, recriando a imagem das filhas de santo do candomblé em múltiplas estilizações, consolidou o figurino dessa representação de mulher cantora.

O canto popular, ligado ao modo de fazer veiculado pelo rádio, a partir do século XX, que contemplaram as inovações tecnológicas como o microfone, definiu novas possibilidades sonoras, criando condições para a propagação da cultura de massa, ao atingir grandes e variadas plateias. A voz explicitou uma quantidade interessante de informações sobre o intérprete como: seu estado de espírito, idade, origem, cultura, disposição física e emoções.

A década em questão foi o incontrolável período de ebulição cultural que atingiu todo o mundo. Compreender esse decênio é ver esse momento como fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos culturais criados. O que prevaleceu na música popular da década de 1970 foi a música “sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas” (TATIT, 2008, p. 227), revelando as influências culturais e massificadas que determinariam o mercado de consumo fonográfico.

O grande parâmetro para todas as produções foi o mercado de consumo. Conforme Tatit:

A lei fria do mercado determinava os eleitos e os excluídos. A partir desse momento, período pós-festivais, a seleção de canções passou a atender aos propósitos dos produtores de telenovelas, gerando um sistema de encomenda ou de aproveitamento de composições compatíveis com os temas da dramaturgia. Mas a grande massa das canções retomou seu lugar nas emissoras de rádio e a relação gravadora/mídia virou uma instância toda poderosa na qual só entravam os previamente eleitos: nomes já consagrados na década anterior (TATIT, 2008, p. 228).

A canção tornou-se o modo de dizer de cada gênero da música brasileira. Nos anos 1970 essa tendência de massificação musical tornou-se predominante. Ainda que alguns nomes, como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira e outros, figurassem como baluartes da canção de gênero, a imensa crise financeira que atinge o Brasil a partir de 1973 só amenizaria nos anos 1990, impedindo o surgimento de nomes que dependeriam de uma oportunidade de gravação. Nenhuma empresa se arriscaria em lançamentos incertos. Neste cenário é que Clara Nunes abriria caminho para os investimentos no samba e nas vozes femininas, vendo nelas um grande empreendimento lucrativo, conforme apontou Severiano (2015). De todo modo, “os eleitos pelas gravadoras estabeleceram importantes territórios musicais, cujas dicções estilisticamente livres de preconceitos serão referências para a produção dos decênios seguintes” (TATIT, 2008, p. 231).

A década de 1970 traria, na voz de Clara Nunes, a “pedagogia dos feitiços” de candomblé e umbanda, valorizando as raízes dessa música, tendo os seus maiores representantes Clara Nunes e Martinho da Vila. Desde a década de 1960, as letras da canção popular brasileira trariam elementos da religiosidade afro-brasileira. (AMARAL, 2006)

Dicção e sonoridade

A sonoridade do final do século XX ficou marcada pelo mercado do disco, racionalizada pela produção em grande escala. As empresas multinacionais de gravação e difusão importaram e aprimoraram métodos de introdução do produto no mercado de consumo brasileiro. Esse produto musical assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força de criação no âmbito particular de cada obra. O extraordinário avanço técnico e o conseqüente barateamento da gravação de discos propiciaram maior intercâmbio entre “artistas de criação” e “artistas de mercado” conforme apontou Tatit (2008, p. 66).

Os melodistas, buscando soluções musicais que pudessem se adequar aos mais variados tipos de letra, sem perder a naturalidade entoativa, usaram as divisões rítmicas próprias do samba, emancipando o canto e lhe conferindo liberdade de flutuação entoativa sobre a regularidade do acompanhamento harmônico de fundo. O pesquisador que se coloca a transcrever a melodia principal executada pelos intérpretes, revela, a partir daí, as conquistas melódicas, rítmicas e entoativas do que identificamos como samba. Tatit demonstrou que “a precedência de cantores sobre o acompanhamento [...] incorporaria as novas divisões rítmicas a medida que os instrumentos de percussão, sobretudo o tamborim, também fossem incluídos rotineiramente nas gravações” (TATIT, 2008, p. 144-145)

A palavra “samba” congregava sonoridade e significados africanos, práticas corporais (bataques e umbigadas) dos ritos negros dos séculos anteriores, ambientes rural e urbano, gêneros como choro e maxixe e, ao mesmo tempo, libertava a canção da métrica tradicional, cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial (TATIT, 2008, p. 147).

O “Samba”, constituindo uma forma de canção instável e flexível – fundada nas entoações e expressões da fala cotidiana - passou a definir uma espécie de núcleo da canção brasileira que se prestava a um tratamento musical ora acelerado e concentrado

num refrão, ora desacelerado mas mantendo integração entre melodia e letra bem mais próxima da linguagem oral do que da regularidade rítmica ou métrica dos gêneros musicais tradicionais. Tatit já apontava que a sonoridade da canção estava baseada no que o samba se tornara.

No âmbito da canção profissional, conforme apontou Tatit e Sandroni, as escolas de samba se tornaram verdadeiros laboratórios para as experiências rítmicas dos primeiros sambistas e davam a ideia de que o mundo do samba era uma verdadeira academia com seus “bambas”, “bacharéis” e “doutores” formados para capacitar novas gerações de músicos populares como representantes privilegiados da alma do povo. A música gravada tinha outro estatuto, era para profissionais e não se misturava à música carnavalesca. Nesse sentido, os termos “samba” e “canção popular” estavam fundidos pelos modos de cantar, por meio do canto profissional que visava à disputa pelo mercado de consumo (Tatit, 2008 p. 150). Há que se considerar, porém, que, com a constante transformação e flexibilização do canto popular, o modo de fazer da década de 1970 estaria pautado no livre trânsito entre estilos musicais diferentes para que se chegasse ao modo de cantar das intérpretes desse decênio.

Sobre as dicções, Tatit afirma que “são os modos de compor e de cantar” (2008, p. 232). As dicções sonoras estando relacionadas ao modo de dizer, cantar e compor de cada gênero musical, revelam que os aspectos emocionais da canção dependem da depuração da precisão do contorno melódico e da divisão rítmica, o uso consciente da dissonância e da síncope, tendo como base, o som do violão de acompanhamento que evocaria a batucada dos sons dos tamborins.

O texto musical das canções, fazendo largo uso da expressão coloquial em busca de uma forma musical e literária flexível, comprometida com a fala cotidiana, concedeu ao samba, o modo de dizer totalmente a serviço das entoações da fala, dando-lhes respaldo musical, por meio da definição rítmica e étnico, por meio da representação da síntese brasileira das raças, acelerando ou desacelerando-o, surgindo daí, uma infinidade de possibilidades para a execução e composição desse gênero musical.

A canção, tendo um papel importante no processo de formação do canto popular midiático, baseada na atuação do corpo e da voz balizou a produção musical brasileira. “A dança, o ritmo e a melodia deram calibre à música popular o uso da percussão e a oralidade vem engendrando a sonoridade do país” (Tatit, 2008, p. 19). Ou seja, a fusão

de elementos da música popular permitiu a criação e a transformação de novas estéticas, seja no campo da composição, seja no modo de fazer, no modo de tocar e de cantar.

A sonoridade, inicialmente criada a partir de melodias acompanhadas por violas de participantes descendentes de europeus, recebe a influência branca nos rituais negros que geraram a mestiçagem e a fusão de elementos musicais e culturais, conforme apontou Vianna (2012). A música popular perpassa as tradições e manifestações populares, ritualísticas e religiosas. Torna-se imprescindível e indissociável localizar o canto nas manifestações populares e ritualísticas.

A dicção presente na canção popular forneceu os parâmetros para o canto popular, demonstrando uma predileção pelo acompanhamento de instrumentos harmônicos junto ao canto em forma de canto falado, conforme apontou Tinhorão (2017, p. 23). Fizeram parte da formação desse canto “poetas cancionistas que habitaram o Rio nas primeiras décadas do século XX no começo da música midiaticizada, com a divulgação ocorrendo por meio do disco, do rádio e da valorização dos direitos autorais (idem). A *cancionalização*⁷ dos batuques fortalecida pela participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais, apontada por Tinhorão (2017, p. 25), dialoga com o que foi apontado por Vianna (2012) sobre a mestiçagem e a socialização do gênero musical, contribuindo para a ascensão e sua posterior marginalização, visto que, o samba, era representante da manifestação popular das classes sociais menos favorecidas.

Nos primórdios da construção do nosso modo de cantar, Domingos Caldas Barbosa utilizava aparato rítmico oriundo dos batuques, executando melodias que deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, “permitindo ‘dizer’ o texto com graça e com força persuasiva e inflexões românticas, expandindo o campo da tessitura das canções (abstração sublime, distante do chão) sem se desprender do corpo do intérprete, considerando como o sujeito se sente” (TATIT, 2008, p. 27).

Baiano, Cadete, Nozinho, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em rodas de conversas. A base rítmica da batucada, favorecendo a memorização, proporcionava às melodias e letras um comportamento à imagem e

⁷ Tatit apontou que a *cancionalização* é o termo que define o processo de construção do modelo de composição da música vocal brasileira.

semelhança da nossa linguagem cotidiana, na qual o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido transmitida. Conforme Tatit propôs, “esqueçamos as entoações vocais, a sonoridade dos fonemas e mesmo as palavras empregadas” (TATIT, 2008, p. 35).

A voz do cantor torna-se instrumento dessa comunicação pretendida pelo compositor e poeta. Passa antes pela interpretação do performer-cantor-intérprete, pois, sem a voz, instrumento fundamental para a comunicação, não haverá palavras a serem ditas e cantadas.

Vale ressaltar todas as transformações que o canto popular sofreu ao longo da história da música brasileira sob a ótica dos mais variados gêneros musicais, trazendo as características que Tatit referenciou como sendo a base da música brasileira, a canção. Canção – letra e melodia - música dedicada à comunicação por meio do texto em forma de melodia, colocando o intérprete como instrumento de transmissão do texto musical.

A condução melódica das frases, dando ênfase ao fluxo discursivo, produziu melodias entoativas de modo a transmitir afirmações, interrogações e suspensões presentes no texto dos falantes (TATIT, 2008, p. 42). A ênfase em células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos, asseguram a definição sonora da obra. Entre as várias funções comunicativas da canção estavam baseadas no modo de mandar recados aos amigos e desafetos, a criação de polêmicas e desafios, as declarações e reclamações amorosas, a introdução de frases do dia a dia, produzindo tiradas de humor, sem perder a estabilidade do canto inspirado no modo de falar. O *samba de breque* pode ser a base desse canto que, alternado com a fala, dá sequência à obra, denunciando a presença dos dois elementos nas demais versões do samba.

Avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção é perceber a oscilação entre o canto e a fala. O processo de fixação do material fônico, contribuem para adicionar a compatibilidade natural entre a entoação e os versos da canção. A forma acelerada de estabilização melódica privilegia acentos e, portanto, vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes. Essa conduta vocal favorece a constituição de células rítmicas bem definidas e agrupadas. Resultando daí canções pouco variadas concentradas em torno de um refrão. A forma desacelerada de estabilização deixa as vogais alongadas, expandindo em torno da tessitura e valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. “Esses traços compuseram o *éthos* das serestas e

modinhas e migraram para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro”. (Tatit, 2008, p. 43)

Ao pensar em música brasileira, referimo-nos à canção, conforme apontado por Tatit que, fosse por meio da bossa nova, do samba-canção, do samba, das serestas, a condução para uma sonoridade e dicção formam o elo entre a língua portuguesa e a música. Assim, as transformações da língua ao longo do século XX são fatores que influenciaram a construção da sonoridade musical, do modo de dizer e dicção da música brasileira.

2. Performance e estilo

*“Pra cantar samba se precisa muito mais
Samba é lamento, é sofrimento
É fuga dos meus ais”
(Candeia;
Alcione, 1981)*

Construção do tema e recorte da pesquisa

A construção do recorte da pesquisa se deu a partir do debate sobre a representação de cantoras de samba, reconhecidas e consolidadas no cenário midiático, que influenciaram o modo de cantar de gerações mais jovens e que, ainda hoje, são reverenciadas como representantes do samba. A escolha por cantoras se refere à representatividade que as mulheres deram ao samba desde o seu reconhecimento por parte das gravadoras durante a década de 1970. O mais inquietante era que uma cantora de samba precisava ter características que as identificassem como representante desse gênero musical.

Ao escolher as cantoras que, reconhecidamente são consideradas as vozes do samba, segue-se a identificação dos processos e procedimentos interpretativos, reconhecimento e consolidação. Descobrimos que o recorte temporal coincidia com o surgimento do termo e representação das ‘cantoras de samba’, proporcionando um recorte menor no espaço de tempo. Ao determinar quais seriam as cantoras, buscamos as influências das intérpretes que contribuíram empiricamente no processo de formação profissional e de repertório das cantoras de samba, mais especificamente, qual repertório e quais cantoras influenciaram no modo de cantar desta pesquisadora. Enfim, determinamos que a pesquisa se dedicaria as figuras mais importantes do samba, durante o desenvolvimento dessa pesquisa e que, de alguma forma, outras cantoras, que ainda não tiveram reconhecimento midiático, pudessem ter se inspirado nelas durante sua formação profissional.

Ao definir o que seria pesquisado, os procedimentos que se seguiram foram: a coleta de dados históricos sobre as cantoras e o papel delas no cenário midiático; a escolha do repertório; a transcrição das melodias e, por meio delas, a análise das partituras a partir do vocabulário que se refere ao canto popular. Por fim, a constatação dos dados que referendam as intérpretes que constam neste trabalho como ‘cantoras de samba’.

Seguindo na investigação, a imersão não só na biografia e repertório disponível em *websites*⁸, plataformas digitais de música, discografia e outros meios, sobre Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara, serviu para comprovar a construção do modo de fazer dessas cantoras. Concomitantemente, ainda no desenrolar dos primeiros passos da pesquisa, pudemos constatar o papel importante, porém, tardio das mulheres na música popular urbana e mais especificamente para o samba e, por fim, a música e o samba midiáticos. Nesse sentido, os aspectos que nortearam esta pesquisa vão ficando cada vez mais claros e consolidados na coleta, análise e elucidação dos aspectos interpretativos do samba, relevantes para cantoras.

Um fator interessante a ser observado nas cantoras escolhidas é justamente que elas atendem ao interesse específico de caracterizar o canto no samba. Além disso, cada uma delas nasceu em uma região do país e tiveram carreiras diferentes e reconhecimentos diferentes, mas o mais importante deles é reconhecimento o midiático que possibilitou que cantoras de outras gerações pudessem se inspirar, imitar e compor um modo novo de cantar, tornando a identificação do gênero musical mais fácil, por meio das vozes das cantoras de samba.

Ao consultar um trabalho sobre uma produção musical da TV Globo na década de 1970-80 (SEVERIANO, 2015), os críticos da época reverenciavam o trio de cantoras chamado de A, B, C do samba, representado por Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, que acabavam por “disputar” o mercado fonográfico dedicado ao samba do período e figuraram, dentro do ambiente midiático, a representação da participação feminina, luta e ressignificação das mulheres no samba. O título deste trabalho, “A, B, C, D do samba”, inspirado no repertório da década de 1970 e da importância dessas cantoras no cenário do musical brasileiro, ganhou maior força e representatividade ao incluirmos o nome de Dona Ivone Lara. Considerada a grande “Dama do samba”, título dado pelo radialista e jornalista Adelzon Alves no ano de 1974 e, dada a sua relevância em termos de canto e composições. Chamaremos aqui de Dona Ivone Lara, dando ênfase a letra D para completar o quarteto das cantoras mais influentes no âmbito midiático. Ao acrescentar Dona Ivone Lara, lançamos luz à questão da produção musical da mulher no papel de compositora que, durante a história da música popular brasileira, foi negligenciada nos livros de história.

⁸ Páginas da internet

Assim, os eixos norteadores desta pesquisa estão estruturados nas práticas interpretativas de cantoras de samba, buscando a compreensão e elenco de fatores que possibilitem um modelo sistematizado ou registro das informações que compõem os aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos desse gênero musical.

Não se pretende aqui criar um modelo de interpretação de profissionais dessa área. O que se pretende é conquistar um campo de visão mais amplo dentro do canto popular e do samba que conceda maiores informações e o registro delas para que possibilitem às práticas musicais, maior fidelidade às tradições populares já corrompidas pelo mercado de consumo cultural, conforme apontou Tinhorão (2017).

Não basta ser cantora e ter as condições necessárias, habilidades técnicas para a realização vocal em um determinado gênero musical, mas ser reconhecida num meio social, ser capaz de escolher, executar e divulgar o repertório desse meio, além de ser modelo de execução vocal baseada em outros modelos, antes reconhecidos como executantes desse gênero, o samba. Assim, os aspectos de conduta vocal de cantoras de samba também são levados em consideração, pois, em muitos casos, para ser cantora de samba é preciso apresentar características vocais previamente esperadas para um intérprete desse gênero como, voz forte, potente e registro médio-grave, conforme será confirmado posteriormente.

Inicialmente, foi proposto um recorte dentro da cronologia da história do canto no samba e a escolha de cantoras de grande representação midiática que serviram de modelo para o canto no samba. As chamadas “cantoras de samba”. Entende-se por “cantora de samba” aquela intérprete que reúne características do canto popular, representação midiática e, ao mesmo tempo, a representação de um lugar social. Terem sido reconhecidas no cenário da indústria fonográfica, a razão de terem sido reconhecidas durante a revalorização do samba na década de 1970 e o repertório de maior sucesso. Severiano faz uma abordagem sobre os grandes sucessos da década de 1970 e as músicas escolhidas foram reconhecidas nacionalmente, tendo as cantoras, alcançado sucesso nas vendas de discos em função das canções gravadas.

O modo de cantar que se observará a partir das análises traçam um panorama da construção da identidade própria da voz e da interpretação requerida para as cantoras de samba. Entre outros aspectos, serão observados os meios de expressão vocal, gesto interpretativo e comportamento vocal, qualidades e habilidade técnicas presentes no cantar.

Escolhas metodológicas

De modo a responder as questões propostas na introdução deste texto, dedicamos esta parte ao tratamento das escolhas metodológicas, com a finalidade de compreender e responder tais questões. Entendendo que a pesquisa parte do pressuposto empírico da experiência desta pesquisadora, o caráter metodológico se apresenta de forma qualitativa, na construção e confirmação de conceitos e compreensão de novos parâmetros. Deste modo, a dissertação possui um viés argumentativo e expõe ideias e posicionamento da autora, oferecendo ao leitor a possibilidade de reconhecer na pesquisadora sua proximidade e propriedade com que irá abordar as questões, o objeto estudado, de modo a compreender as razões, os procedimentos e as conclusões do trabalho em questão.

Conforme apontou Domenici (2012), “a pesquisa artística emerge como uma modalidade de pesquisa que visa a contribuir para o conhecimento da área ao revelar o entrelaçamento entre os conhecimentos tácitos e explícitos a partir da ação e da reflexão do performer sobre o processo de criação artística.” Neste sentido, a pesquisa apresenta-se de modo a confirmar fazeres, bem como conhecer novos modos de fazer. Ainda, segundo a autora, a área de práticas interpretativas ainda é carente de parâmetros próprios de investigação, dada sua complexidade. Faz-se necessário referenciar, teorizar, conceituar e dar nomes ao que está sendo dito e pesquisado.

Compreender as interações entre intérprete e a composição contribuem para que novos estilos de interpretação possam surgir, colocando em destaque a relevância do estudo da produção musical de um determinado período e contribuindo para a formalização e consolidação de novas práticas de notação e interpretação. Essa fusão de elementos – sujeito e objeto; ação e reflexão, teoria e prática – proporciona ao artista engajado na investigação e reflexão sobre sua prática, a contribuição para o conhecimento no campo da pesquisa sobre as práticas musicais em geral. Hanulla (2004 apud DOMENICI, 2013) afirmou que a pesquisa artística é uma combinação da prática artística com a abordagem teórica almejando a produção de conhecimento.

Dentro dos procedimentos da pesquisa está a transcrição das linhas melódicas em partituras já que esta, nada mais é que um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação musical da peça. Com isso, as transcrições trazem soluções para a compreensão e registro do material gravado, de forma grafada. Por outro lado, a escrita musical dificilmente atenderá na íntegra o discurso vocal presente

nas interpretações que serão analisadas, sendo a partitura mais um meio de registro formal da pesquisa e um material a mais na análise da obra. As experiências que referendam a pesquisa são anteriores ao fazer musical. Fazem parte delas a escuta, o contexto social em que o músico está inserido, quais são os mecanismos de escuta e a apreensão do material sonoro a ser estudado.

Justifica-se a escolha da transcrição para fins de análise, pois, conforme apontou Domenici (2012), o sentido do texto é construído entre o intérprete e o texto musical. Há que se considerar os elementos acústicos e expressivos presentes no texto pelo qual a voz dá sentido. A transcrição, neste sentido, informa-nos os aspectos estruturais da canção, porém, sem a entonação e sem a mediação da oralidade que lhe dá sentido.

O estilo, o modo de fazer de um intérprete tem como pano de fundo a herança de estilos passados. A identidade do intérprete se firma e se soma à polifonia de outras fazeres, e é “a noção de estilo que ampara a tomada de decisões interpretativas e a realização das nuances na performance. O conceito de estilo contempla ao mesmo tempo a dimensão individual e social da voz.” (DOMENICI, 2012)

O estilo, ainda segundo Domenici, só é acessível por meio da dimensão oral, seja através de uma prática ou quando a tradição ainda não está formada, das interações entre compositor e intérprete. Ao considerar a importância do estilo para sua arte, o intérprete se insere em um contexto social, renunciando à posição de um agir solitário sobre o material sonoro a ser executado. “Embora o conhecimento teórico e musicológico seja crucial para a construção da performance, este é apenas parte do processo e na ação performática, tal conhecimento jamais é dissociado dos campos físico, afetivo, social e ecológico” (DOMENICI, 2012). Sob essa perspectiva, é necessária a reflexão sobre a construção da interpretação musical, bem como os resultados esperados para a identificação do modo de cantar o samba.

Considerar o estilo criado ou executado confere ao intérprete uma autonomia na interpretação, levando-se em conta que o estilo de cantar de cada um, referenda o modo de fazer que servirá de modelo, suporte para a criação, a depuração, a desconstrução e a recriação da interpretação individual de cada cantora. O sujeito cantor, neste sentido, é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto impresso na voz do cantor (DOMENICI, 2012). A autora também aponta para o caminho da construção de identidade de estilo individual, em que a tomada de decisões interpretativas

contempla a dimensão individual e social da voz e propõe a interação do texto sem que se apegue a modelos interpretativos.

Forim (2017) afirmou que “cantoras são autoras do que entoam” e que o papel da voz feminina na canção popular brasileira depende das escolhas interpretativas de cada cantora. A escolha do repertório irá determinar os modos de realização cênico-vocais. O autor nos dá a dimensão do papel da mulher e seus ecos no âmbito social, pois faz parte de um processo histórico amplo nas relações de poder entre gêneros. Certo conservadorismo manteve o papel criador ao homem enquanto emudecia as mulheres na vida pública. Forim ainda compara as cantoras às sereias as quais, dotadas de certo grau de sedução vocal, as sereias, nos mitos gregos arcaicos, dominavam não somente a interpretação vocal, mas também contavam e cantavam histórias, enchendo de encanto, magia e sedução aquelas que as ouviam.

No século XX, a canção brasileira traz o homem como compositor e as mulheres como intérpretes. A mulheres, na primeira metade do século XX, eram retratadas nas canções como a mulher ideal, submissa, adequada ao mundo androcêntrico, ou, se representada como mulher libertina, não merecia respeito. (FORIM, 2017)

O aparecimento, mesmo que tardio, no âmbito midiático das compositoras conferiu independência às cantoras na construção do seu cantar, cabendo às mulheres, a interpretação de caráter dramático, referenciais de canto do rádio, a partir da década de 1950. Mesmo com o aparecimento tímido de algumas compositoras no período pré-bossa nova, como Dolores Duran e Maysa, estas ou as demais cantoras tinham pouco poder de decisão na construção de seu repertório. Posteriormente, cantoras irão acompanhar todo o processo de produção fonográfica, desde a composição de suas próprias músicas, a execução de seus instrumentos, concepção de harmonias, realização de versos cenicamente como a compreensão de opções interpretativas de modo que a suas obras tenham sua assinatura. (FORIM, 2017)

Tratenberg (2007) relatou que o aspecto expressivo de cada cantor pode ser investigado por meio das partituras internas de criação interpretativa, iniciando o processo de exposição externa. Entende-se como partitura interna, cada processo que o intérprete utiliza para chegar à performance desejada. A autora também aponta para os problemas decorrentes da análise a partir da reprodução fonográfica, pois esta não contempla os meios pelos quais o intérprete chegou à performance registrada na gravação. Tratenberg

propõe que sejam avaliados os tópicos ligados à expressão, intenção, significado, estrutura, forma, percepção e gestualidade.

Pessoa (2012) aponta na direção da compreensão do diálogo entre o momento em que as gravações foram feitas e situação político-econômica da época, além de evidenciar os aspectos tecnológicos como, por exemplo, os modos de gravação, aspectos sociais, quem gravava e quem era gravado e para quem eram gravados. Os processos de formação identitária passam pela compreensão desses moldes. “O trabalho com fonogramas requer muito cuidado, tanto na abordagem estética quanto na histórica, dada a ausência do registro de várias informações acerca da gravação, o que requer a reconstrução por meio da história oral”. (PESSOA, 2012). Neste sentido, é possível afirmar que ainda hoje a partitura detém grande importância na construção da interpretação musical e das decisões interpretativas. “Tal postura, contudo, não ocorre na mesma intensidade na música popular cujo principal foco de aprendizado e disseminação não é a partitura” (PESSOA, 2012).

A análise da gravação para o músico popular torna-se mais importante que a partitura, quando existe uma partitura, pois os detalhes de interpretação que vão nortear o cantor estão impressos na gravação de modo que ele vai assimilar os modos de fazer por meio dela, conforme apontou Pessoa (2012). Neste sentido, as transcrições que constam neste trabalho foram necessárias para elucidar os modos de fazer do canto no samba por meio do registro da partitura. A gravação, em muitos casos, para efeitos de construção da interpretação, fornece muito mais informações do que a partitura, já que é por meio dela (gravação) que identificamos/percebemos a articulação rítmica, dicção, floreios rítmicos e melódicos, timbres, sonoridades e outros modos de fazer no cantar.

Segundo Budasz (2009), a cultura se faz pelo conjunto de práticas, conhecimentos, crenças e valores de um determinado grupo social. Nas sociedades industrializadas, mesmo que precariamente, há um destaque para a música popular, pois os meios de comunicação contribuíram para a geração e manutenção de desigualdades sociais e representações distorcidas, cada qual portador e defensor de uma identidade político-ideológica diversa, que exige reconhecimento e representação justa. Desta forma, podemos compreender que o surgimento de cantores de um lugar social, o samba, é possível a partir desta perspectiva. Assim, nascem as cantoras de samba. Representação, validação, reconhecimento e consolidação das figuras que representam um grupo.

Ao responder os questionamentos elencados na primeira parte deste trabalho, a pesquisa permitirá dizer quem são as pessoas, os espaços ocupados por elas para suas práticas musicais e que levarão à compreensão dos processos de construção estética de um jeito de cantar.

Vocabulário técnico

Pra fins de análise, nosso estudo se baseou na proposta de Machado (2011) que propõe o uso de terminologia específica ligada à realização vocal e que compreende os níveis: físico, técnico e interpretativo. Com o objetivo de elucidar os termos utilizados, assim como a autora, adotaremos um pequeno glossário sobre os níveis de desenvolvimento e atuação vocal, destacando aspectos técnicos e estilísticos característicos do canto popular, de modo a encontrar os aspectos específicos do cantar samba.

Segundo Tatit,

Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza o seu trabalho e se desconecta do ouvinte. Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito de maneira envolvida. Por isso, o reconhecimento dos cantores e de seus estilos é, por si só, um fator de credibilidade e confiança (TATIT, 2008)

Neste sentido, o canto das intérpretes selecionadas dá a ideia de que o estilo de se cantar um determinado gênero musical irá construir os parâmetros para os fazeres musicais posteriores. Servirão de base para outros cantores e seus cantares.

Sobre a análise de interpretação constam a utilização dos parâmetros de realização vocal conceituados por Machado, inspirados em Sundberg, Miller e Behlau, onde buscamos compreender a formação do gesto interpretativo por meio das interpretações individuais e padrões de identidade na execução vocal de cada cantora, bem como uso desses parâmetros, observando a articulação rítmica, o timbre e outros aspectos que serão elucidados a seguir.

Sendo a mídia brasileira responsável pela consolidação e reconhecimento nacional dessas cantoras, o material musical a ser analisado parte do princípio de que o sucesso do

repertório, da representação das intérpretes – enquanto cantoras de samba –, e a divulgação dos compositores das escolas de samba tendo uma maior importância nesse cenário midiático, vão contribuir para construção da identidade vocal das cantoras de samba.

O método de análise do comportamento vocal, referenciam José Roberto Carmo Junior e adotado por Machado, propõe a observação e registro de: andamento, tonalidade, tessitura da melodia, instrumentação, forma, ano, local, faixa e selo do distribuidor. Outro aspecto relevante também presente no trabalho de Machado (2011) é o vocabulário técnico específico para a análise da conduta vocal das cantoras. Machado divide os parâmetros de realização vocal em três níveis: físico, técnico e interpretativo.

O nível físico compreende extensão, timbre, tessitura e registro.

Extensão	Toda a gama de notas que uma voz é capaz de produzir, da mais grave à mais aguda.
Timbre	<p>Conjunto de características sonoras que particularizam uma voz.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Voz clara: quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada, produzindo na escuta uma sensação de unicidade, cristalinidade, pureza. • Voz escura: quando os harmônicos graves projetam-se de maneira acentuada, conferindo um corpo denso que pode ser traduzido pela percepção de um espectro mais largo da voz. Resulta em uma sensação auditiva que se traduz numa imagem de escurecimento. • Voz aberta: aquela em que se observa uma “falta de equilíbrio nos fatores de ressonância”; predominância de um fator de ressonância sobre outro. • Voz fechada: onde o timbre claro/escuro se pronuncia por todas as notas da tessitura. (MILLER, 1996)
Tessitura	Gama de notas produzidas em uma região em que se obtém a melhor produção vocal.
Registro	Para Sundberg (2015), um registro delimita uma região de frequências em que todos os sons soam de maneira semelhante e são aparentemente produzidos de maneira similar, sendo um evento totalmente laríngeo; algumas regiões de frequência podem ser produzidas em mais de um registro. Vários autores consideram três registros para vozes femininas: 1) Registro de peito; 2) Registro médio; 3) Registro de cabeça. Optamos pela terminologia de BEHLAU e REHDER que, de um modo geral, reconhecem a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado (1997, p. 29-30). Justificam-se esses registros pelas mudanças de ajuste fonatório. Estão presentes e são detectáveis em qualquer voz, trabalhada tecnicamente ou não.

	<ul style="list-style-type: none"> • Registro basal (peito): apresenta notas mais graves da tessitura e por sua característica acústica de pulsação, é também chamado de registro pulsátil. • Registro modal (médio): apresenta maior número de notas; usado na conversação; correspondem a um maior uso da caixa torácica ou da cavidade da boca e do nariz para a ressonância. • Registro elevado (cabeça): notas mais agudas da tessitura e está dividido em dois sub-registros: o falsete e o assobio (também chamado de flauta). <p>Consideramos o registro basal e o registro modal, ou os registros de peito e médio.</p>
--	---

Quadro-resumo do glossário baseado em Machado (2011).

O nível técnico compreende a emissão vocal e a articulação rítmica.

Emissão vocal	<p>Maneira como o cantor articula frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto. Utiliza-se da ressonância que pode ser:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frontal: projeção nos seios da face confere metalização ao timbre. • Nasal: foco de emissão no nariz, conferindo sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza sonora. • Anterior: projeção palatal usa os espaços internos da boca e evidencia a presença de harmônicos. • Coberta: ocorre a partir de adaptações de todo trato vocal. Minimiza as quebras ocorridas na voz com as mudanças de registros ou sub-registros. • Emissão comprimida: força e compressão laríngea e enrijecimento da prega vocal. • Emissão airada: pouca tensão nas pregas vocais, cria uma fenda paralela entre elas, ampliando o escape de ar durante a produção do som.
Articulação rítmica	<p>A articulação é o termo que designa o conjunto de ajustes do trato vocal que moldam a fonte glótica., A articulação é realizada por estruturas chamadas articuladores que são: lábios, língua, mandíbula, véu palatino, faringe e mesmo laringe. (SUNDBERG, 2015, p 135)</p>

Quadro-resumo do glossário baseado em Machado (2011).

Podemos aplicar o termo “equalização” para designar manobras realizadas por vozes femininas que, segundo Sundberg, é o modo contínuo de ajuste dos formantes às frequências de fonação, uma vez que esta última, ultrapassa a frequência dos formantes. (SUNDBERG, 2015, p. 181).

Acrescentamos também o conceito de *vibrato* proposto por Sundberg, já que há a presença de tal ajuste técnico no modo de cantar das intérpretes analisadas. Sundberg propõe que o *vibrato* é produzido modulando-se a tensão da musculatura laríngea

responsável pela tensão e enrijecimento das pregas vocais. Usado, principalmente, nos finais de frase como forma de sustentação de notas e ajuste de afinação.

O nível interpretativo compreende a dicção e o gesto interpretativo.

Dicção	Conceito que se estende a toda a realização musical, pois pode ser compreendida como a “a maneira como se faz”. Implica equilíbrio de escolha estética e desempenho técnico somados às questões perceptivas dos componentes da canção.
Gesto vocal ou Gesto interpretativo	É a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas. O cantor deve buscar o equilíbrio entre os diversos elementos articulados no cantar. “O <i>gesto vocal</i> pressupõe a elaboração e domínio dos níveis físicos e técnico, somados à compreensão dos conteúdos da canção. Por isso, é particular e expressivo da capacidade sensível de cada intérprete”. (MACHADO, 2011, p. 71-72)

Quadro-resumo do glossário baseado em Machado (2011).

Procedimentos de análise

Após a escolha das cantoras do universo midiático, buscamos encontrar, na história da música popular brasileira, o momento em que essas cantoras se consagraram como cantoras e representantes do samba. Encontramos no trabalho de Severiano o momento ideal, de acordo com o sucesso que as gravadoras conferiam aos artistas da década de 1970.

O mesmo modelo de representação estética, a baiana, foi adotado também por Clara Nunes e Beth Carvalho em vários momentos de suas carreiras. Clara Nunes imprimiu um conteúdo religioso mais evidente. Apresentava-se descalça e vestida de santo. Seu sucesso mais conhecido foi “A Deusa dos Orixás”. Foi a primeira brasileira a ultrapassar a cifra de cem mil discos vendidos. A marca de sua obra é o elogio à mestiçagem, à natureza brasileira e exaltação do misticismo de origem africana. Teve reconhecimento nacional e foi acolhida pelo povo-de-santo. (AMARAL, 2006). Clara Nunes abriria caminho para o samba e para as cantoras de samba divulgarem a música de seus compositores das escolas e comunidades onde o samba permanecia vivo.

Há que se considerar que, para ser samba, tem o fator pertencimento ao lugar social que se inicia nas rodas de samba, gravação e divulgação da música feita pelos compositores das escolas de samba. Assim, há dois pontos importantes para a ascensão do canto popular midiático no samba que vai caracterizar esse fazer musical, esse cantar

samba, esse “ser cantora de samba”. Veremos que a ascensão das cantoras se deu por uma teimosia de Clara Nunes que, junto ao seu produtor, que mudou toda sua estética visual, fazendo-a representante de um lugar, seja na vestimenta, na construção do repertório gravado advindo dos compositores das escolas de samba, seja na relação com a religião e tradições da baseadas nas matrizes africanas.

Apenas pela audição de gravações, o pesquisador pode obter variadas informações dos elementos musicais presentes nos áudios. Deve ser capaz de diferenciar timbres, gêneros, andamentos, dissonâncias, todos decisivos na constituição da trama geral da canção (BUDASZ, 2009, p. 17). O pesquisador que domina a sintaxe musical identificará elementos como: perfis, padrões melódicos, figuras rítmicas, encadeamentos harmônicos e detalhes de arranjo, entre outros.

Importa saber como se dá a relação do intérprete com o conteúdo musical a ser exposto. Assim como a relação intérprete-ouvinte, quando o ouvinte quer se tornar um intérprete, ele irá buscar um modelo de inspiração, um modelo para imitar e depois construir a própria identidade do seu cantar, conservando, muitas vezes, as influências iniciais dos intérpretes que o inspiraram. As artistas do cenário midiático, neste trabalho, demonstram que a mídia tem um poder de influenciar artistas posteriores e criam nelas modelos a serem seguidos ou imitados.

Além da escolha do repertório representativo, faremos uma breve contextualização da vida e obra de cada cantora, seguindo pela transcrição das melodias executadas por elas, análises das performances individuais e as considerações acerca das interpretações.

Sobre a importância da transcrição, Monteiro referencia que

O intérprete, na música popular, não irá expressar por meio de seu gesto interpretativo, o que está escrito na partitura, pois, muitas vezes, essa partitura nem existe. O intérprete, na canção popular, terá que demonstrar sua expressividade, certo grau de criatividade, bem como seu senso estilístico num grau quase autoral, facultando-lhe alterações com relação ao texto original. “a notação musical ocidental não [é adequada para representar os padrões rítmicos da música popular. Uma escrita fiel seria, muitas vezes, ilegível; em função disso, utilizam-se por convenção notações simplificadas, por definição, imprecisas.” Neste sentido, cabe ao pesquisador, transcrever, pois, é mais eficiente em materializar a interpretação musical em forma de análise por meio da partitura. Por questão de método, podemos apresentá-las separadamente para depois confrontar os resultados obtidos a partir das análises de comportamento e identificação vocal... (Monteiro, 1998)

Análise de transcrição materializa a interpretação por meio de comentários acerca do gesto interpretativo e características físicas, técnicas e interpretativas nas canções. (MONTEIRO, 1998). Sandroni (2001) relatou que é possível classificar um gênero musical a partir da melodia, da letra, do estilo do cantor e o acompanhamento do violão.

Ao pesquisar sobre a relevância do repertório, Severiano baliza as fontes de reconhecimento midiático que referenciaram Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara durante a década de 1970, fornecendo-nos as obras de relevância desse período. Para isso, as músicas referenciadas em Severiano foram: Alcione – Não deixe o samba morrer (1975); Beth Carvalho – 1800 colinas (1974); Clara Nunes – Êh, baiana (1973); Dona Ivone Lara – Tiê (1974). Em cada análise haverá os dados necessários para localizar as canções no tempo e nos registros fonográficos.

No que se refere à construção da identidade vocal do canto popular brasileiro, podemos destacar duas formas de cantar. Chamadas de modelo erudito que contempla grandes saltos melódicos, vibratos, potência vocal e notas longas, marcando o início das produções fonográficas de música popular de 1902, modelo ligado à tradição erudita. O outro modelo prevalece aspectos entoativos da canção, inspirado nas tradições do canto responsorial afro-brasileiro e do canto indígena. (ELME, 2015)

Aspectos a serem observados são aprimoramento da técnica vocal e da expressividade. A Metodologia baseada no uso do repertório confere à pesquisa a compreensão da transformação dos aspectos vocais no decorrer da história. Contemplar os aspectos de prosódia e estética, gestos vocais intuitivos na intenção de melhor comunicar os conteúdos da canção, consolidam as formas de cantar. Contempla também os processos interpretativos individualizados e como se deu a padronização das vozes pela mídia, direcionando a indústria fonográfica, conforme apontou Elme (2015).

Em cada canção, o cantor explora de formas diferentes padrões vocais como a respiração, intensidade, pronuncia articulação pausas e modo de finalizar frases. Parâmetros para a audição vocal evoca na mente do ouvinte questões relacionadas à respiração, intensidade, acentuação, duração e pronuncia. Assim, o intérprete, tendo sua liberdade de expressão garantida, irá executar, a cada vez, uma versão diferente para a mesma obra. Desta maneira, a identidade de um intérprete cumpre-se à medida em que ele se relaciona com o texto proposto pela obra. (MENDES, 2010)

Diante do exposto, a pesquisa se apresenta estruturada de maneira a contextualizar o lugar no cenário midiático em que as cantoras de samba Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara estavam inseridas. Em seguida, apresentamos como foi feita a escolha do repertório que torna as intérpretes reconhecidas como vozes representantes do samba. Apresentamos também as transcrições e análises das melodias executadas e as observações pertinentes ao vocabulário técnico e identificação da conduta vocal e do gesto interpretativo representativos do cantar samba. Por fim, apresentamos os resultados obtidos a partir de análise minuciosa do comportamento vocal das intérpretes.

3. A, B, C, D do samba

As cantoras referenciadas no cenário midiático brasileiro foram, ao meu ver, as grandes influenciadoras, incentivadores e contribuintes da construção do modo de cantar que identifica uma cantora como sendo uma voz representante do samba. Assim, elencamos a seguir parte da referência biográfica de cada uma delas, o período em que foram reconhecidas como vozes representantes do samba, as músicas de grande representação midiática, bem como as análises de seu gesto vocal e considerações sobre o modo de cantar o samba.

Severiano (2015) afirma que a formação das escolas e a fixação dos padrões rítmicos próprios do samba, que enterraram de vez qualquer herança do maxixe presente no gênero, deveram-se aos compositores Cartola e Carlos Cachça. Além disso, destacam a importância dos dois na formação e desenvolvimento da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Essa valorização do samba, dos compositores representantes do morro, irá abrir caminho para novos compositores e intérpretes durante a década de 1970 como Paulinho da Viola e Martinho da Vila.

Antes, em 1965, o chamado samba de raiz ganhou espaço graças ao show “Rosa de Ouro”, produzido por Hermínio Bello de Carvalho, este tendo descoberto Clementina de Jesus e lançando-a como artista após seus 60 anos de idade. A partir daí, as composições de Candeia, Ney Lopes, Wilson Moreira, Dona Ivone Lara, Monarco, João Nogueira e vários outros ganharam espaço na grande mídia, representados pelas vozes de Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione.

A maior parte dos componentes da música brasileira manteve contínua atividade durante anos, sob a influência de várias tendências musicais desenvolvidas (Severiano, 2015, p. 209).

Com a expansão da televisão, já então operando em redes nacionais, as trilhas sonoras das novelas passam a exercer influência muito forte na formação dos sucessos musicais, impondo a maior parte das composições que integram o *hit parade*. Tendo ainda como figura principal o mestre Cartola, coadjuvado por Nelson Cavaquinho e diversos bambas como Paulinho da viola, Martinho da vila e Elton Medeiros, vindos da década de 60, o samba marca presença no período, salientando-se entre seus intérpretes Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho [...] Outros destaques: Nei Lopes, Wilson Moreira, Noca da Portela e Dona Ivone Lara, sambistas cujas carreiras se consolidaram na década de 1970 (Severiano, 2015, p. 209).

Durante o ano de 1973, Beth Carvalho teria se consolidado com *Folhas Secas*, de Nelson Cavaquinho, mas o ineditismo da canção foi quebrado por César Camargo Mariano, arranjador que levou a mesma composição para que Elis Regina gravasse, sendo a mesma canção lançada pelas duas intérpretes.

Vários outros sucessos foram gravados e lançados após a abertura promovida por Clara Nunes no ambiente do samba. Mas, para fins de análise e de delimitar a pesquisa, faremos o recorte conforme exposto anteriormente. Importante destacar que foi Clara Nunes que quebrou o tabu das gravadoras ao ultrapassar a marca das cem mil cópias de discos vendidas, quando acreditavam que somente os artistas masculinos conseguiriam esta marca. Além disso, Clara mudou de estilo musical para aquilo que acreditava, com o apoio do então produtor Adelson Alves que sugeriu a mudança de estética visual da cantora, figurino e repertório. O estilo adotado para sua carreira estava inspirado nas origens afro-brasileira do seu repertório, além de mudar o penteado e o comportamento cênico no palco. Apostou fundo no samba de compositores ligados às raízes do samba e lançou vários autores ligados às tradições das escolas de samba.

Desta maneira, consideramos que a década de 1970 foi o marco para o samba de representação midiática. O reconhecimento das cantoras abordadas neste trabalho passa pelo reconhecimento do lugar, do público, das gravadoras que visavam o lucro e da representação que as imagens que essas intérpretes tinham diante do samba e ligação com as raízes das religiões de origem africana.

Até o ano de 1983, o mercado fonográfico reconhecia como cantoras de samba: Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, tendo lançado várias músicas de sucesso, em que valorizavam as músicas dos compositores das escolas de samba e das comunidades mais carentes e morros do Rio de Janeiro. Essas cantoras tiveram e participaram ativamente de atividades nas comunidades. Por esta razão, usamos uma denominação para cada uma delas: madrinhas, rainhas, damas e outros adjetivos para se referir a essas intérpretes.

3.1. Alcione

“Marrom é a cor do Brasil”

Nome	Alcione Nazareth
Nascimento	21/11/1947
Naturalidade	São Luiz – MA
Obra	3 compactos, 21 LPs, 19 CDs, 9 DVDs, 1 composição

Maranhense que migrou para o Rio de Janeiro em 1968 em busca de melhores oportunidades profissionais, Alcione Dias Nazareth nasceu em 21 de novembro de 1947 em São Luís. Teve sua formação musical iniciada nas bandas de música de seu pai, Mestre da Banda da Polícia Militar de São Luís do Maranhão, seu João Carlos Dias Nazareth era também professor de música de Alcione que aprendeu a tocar clarineta aos nove anos e, aos 12 anos, fez sua primeira apresentação profissional regida pelo pai, na Orquestra Jazz Guarani. O Leque estético de Marrom sempre foi amplo. Cantou samba, jazz, salsa, bolero, reggae e baladas. Tamanha diversidade rítmica permitiu que Alcione apurasse o suingue e o senso rítmico, atuando com segurança nas noites cariocas. (FERREIRA, 2013).

Aprendeu vários instrumentos de sopro, mas foi com o trompete que se apresentava nas boates do Rio de Janeiro e São Paulo no ano de 1972. No ano de 1975 que gravou um compacto com sambas-enredo e no mesmo ano gravou o LP *A voz do samba*, onde continha dois grandes sucessos: “Não deixe o samba morrer”, objeto de análise deste trabalho e “O surdo”. A única composição de sua autoria que se tem conhecimento chama-se *Amor em tom menor*, parceira com Nilton Barros.

Fundou a escola de samba mirim da Mangueira, Grêmio Cultural Recreativo Mangueira do Amanhã, da qual é presidente de honra. Fundou o centro de Arte da Mangueira e o Clube do Samba, na década de 1980, ao lado de João Nogueira, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila e outros.

O auge de sua carreira se deu no ano de 1987. Mas sua carreira se iniciara 15 anos antes, em 1972, com a gravação de um compacto de repercussão reduzida. Com sua voz de contralto, lapidada nas boates cariocas entre os anos 60 e 70 e projetada como uma das vozes do samba em 1975, Alcione trilhou caminho pavimentado por Clara Nunes. O sucesso de Clara em 1974 abriu portas da indústria do disco para intérpretes consagradas

“cantoras de samba”. Nesse momento, Alcione aproveitou a oportunidade e se tornou uma das vozes do samba, dividindo o reinado com Beth Carvalho e Clara Nunes.

O sucesso de Clara em 1973 chamou a atenção das gravadoras para a possibilidade de vozes femininas serem capazes de lhes render bons lucros, oportunidade dada a Alcione ao final de 1975 que alavancou o sucesso *Não deixe o samba morrer*, no disco *A voz do samba*. Vale ressaltar que Alcione escolheu essa música e outra: Etelvina Minha Nega (João Carlos) em um momento em que a mulher ainda não tinha muito poder de escolha e de decisão sobre o repertório que seria gravado. As demais canções foram escolhidas pelos produtores Roberto Menescal e Roberto Santana. (Severiano, 2015, p. 249)

A voz grave de Alcione foi ouvida em ijexás, reggaes e ritmos nordestinos, além de baladas, forró e outros gêneros musicais. A música presente neste trabalho está registrada em seu primeiro álbum, gravado em 1975, e intitulado *A voz do samba*. O grande sucesso de 1975 e objeto de análise nesta pesquisa é: *Não deixe o samba morrer*, autoria de Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva.

Ficha técnica

Música	Não deixe o samba morrer
Compositores	Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva
Ano de gravação	1975
Disco	A voz do samba
Selo	Phillips
Letra da música	<p><i>Quando eu não puder pisar mais na avenida</i> <i>Quando as minhas pernas não puderem aguentar</i> <i>Levar meu corpo junto com meu samba</i> <i>O meu anel de bamba entrego a quem mereça usar</i></p> <p><i>Eu vou ficar</i> <i>No meio do povo espiando</i> <i>Minha escola, perdendo ou ganhando</i> <i>Mais um carnaval</i></p> <p><i>Antes de me despedir</i> <i>Deixo ao sambista mais novo</i> <i>O meu pedido final</i></p> <p><i>Não deixe o samba morrer</i> <i>Não deixe o samba acabar</i> <i>O morro foi feito de samba</i> <i>De samba pra gente sambar</i></p>

Análise

A música em análise apresenta andamento em torno de 80 batimentos por segundo (BPM), observado por meio da escuta em todo o processo de transcrição. Para efeitos de análise, contemplamos apenas a parte da melodia para observância da interpretação. A tonalidade da gravação de 1975 apresenta-se em Si menor. Já a tessitura da melodia encontra-se entre as notas Fá sustenido 2 (F# 2) e Lá 3 (A 3). A execução vocal se inicia com o trecho do refrão, parte **B** da música, *a capella*⁹, usando a livre interpretação, sem marcação rítmica. Segue-se a entrada dos instrumentos fazendo uma breve introdução, com ênfase nos bordões do violão 7 cordas, uso da flauta e cavaco fazendo a melodia de introdução. A voz executa a primeira parte do texto musical que chamaremos de estrofe e primeira parte de **A**. A forma do texto musical é mais complexa que aquela apresentada inicialmente por Sandroni, que apontou a primeira forma do samba dividida em duas partes: estrofe e refrão. Em *Não deixe o samba morrer*, a música se divide em quatro partes distintas, melodicamente, que vamos chamar de **A**, **A'**, **A''** e **B**. Melodicamente distintas, pois as partes diferem entre si apresentando variações da melodia da primeira parte **A**. A parte **B** se apresenta em forma de contraste completo em relação às partes anteriores. Para fins de análise do texto musical, dividimos as partes da letra que coincidem com as mudanças melódicas que ocorrem nela. O canto-responsorial também citado anteriormente, pode ser percebido quando o coro responde a intérprete, repetindo o refrão, enfatizando o que está sendo dito no texto.

O texto musical apresentado, dividido em quatro partes diferentes, é exposto seguindo o seguinte esquema: canto *a capella* da parte **B**; Tema: **A** e repetição, **A'**, **A''** e repetição e **B** e repetição executada por Alcione e coro. O tema é repetido na forma descrita anteriormente e, ao chegar na parte do refrão, ocorre a repetição da parte **B** em *fade-out*.¹⁰

Seguindo a análise, ilustramos aqui, por meio da partitura¹¹, algumas das considerações sobre a conduta vocal adotada por Alcione, analisando cada frase do texto musical.

⁹ Sem o acompanhamento de instrumentos musicais de qualquer tipo.

¹⁰ Finalização de uma música, diminuindo a intensidade ou a dinâmica da execução até que o som não seja mais audível.

¹¹ A transcrição da melodia executada por Alcione soa 8va acima do som real. A escolha pela transcrição nesta região, tem o intuito de facilitar a compreensão do leitor.

A música se inicia com o canto *a capella*. A frase se apresenta com movimento melódico ascendente, finalizada com uma breve fermata na nota Sol, sílaba “rer” da palavra “morrer” prolongada, e o *glissando* finalizado com o vibrato na voz da cantora. Na figura 1, são evidenciados os elementos rítmicos, com a presença da síncope remetendo ao ritmo característico do samba, sendo finalizada também com outra fermata, presente na interpretação por meio do canto livre, executado, neste caso, por meio do canto solo.



Fig 1. Fermata e *glissando* no final da frase.

No trecho a seguir, “o morro foi feito de samba”, ocorre uma articulação rítmica que valoriza a proximidade com o gesto vocal falado, ocorrendo o leve *glissando*, de baixo para cima na sílaba “fei” da palavra “feito”. E *rallentando*¹² na frase “pra gente sambar”, ainda contribuindo para o pensamento sobre a proximidade do canto em relação à voz falada. Vale considerar que omitimos aqui a anacruse presente na frase “morro foi feito de samba”. foi omitida a palavra “o” que indica o texto a seguir “morro”. Apesar de anacrústico, o trecho omitido não interfere na compreensão do que está sendo analisado.

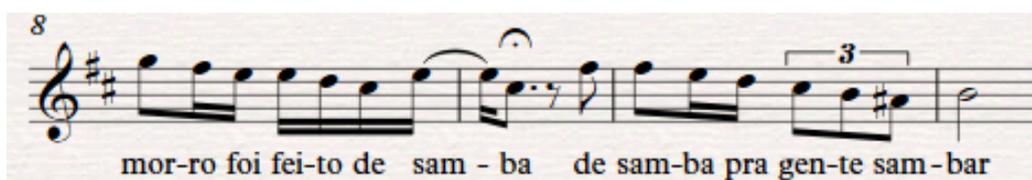


Fig. 2. Proximidade da voz cantada e voz falada presente no texto.

A voz beneficia o canto articulado do texto e acentuação melódica do texto. O gesto vocal que se apresenta com a repetição de notas, considera as consoantes como sons indispensáveis ao aspecto percussivo que a voz pode evocar.

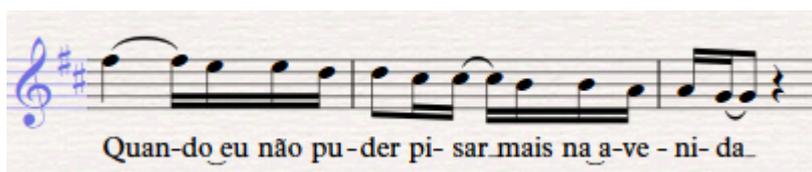


Fig 3. Final de frase aproxima o canto da fala.

¹² Diminuição do andamento durante a execução de uma música.

Na figura 4, a repetição de notas também contribui para que o texto seja compreendido como extensão da fala. Outro aspecto relevante é que as finalizações de frases se dão por meio do prolongamento melódico da última sílaba da frase e com o uso do vibrato na execução vocal da cantora.

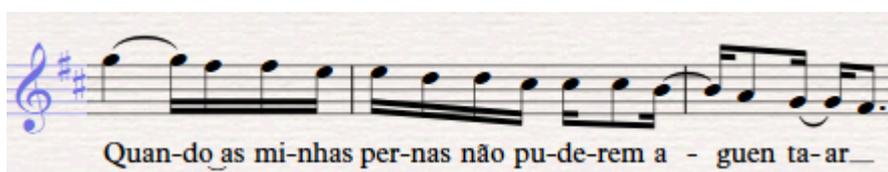


Fig 4. Final de frase usando prolongamento de sílaba e vibrato

Considerando que o vibrato é elemento significativo da conduta vocal de Alcione, compreendendo dois níveis diferentes (técnico e interpretativo), analisaremos este ponto mais à frente. A figura 5 faz uso acentuado da síncope observada na combinação de pausa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia ligada à outra semicolcheia; e outras antecipações de acentuação presentes na execução melódico-vocal. Mais uma vez, observamos, por meio da escuta do áudio, o uso do vibrato de finalização de frase e *glissando*.

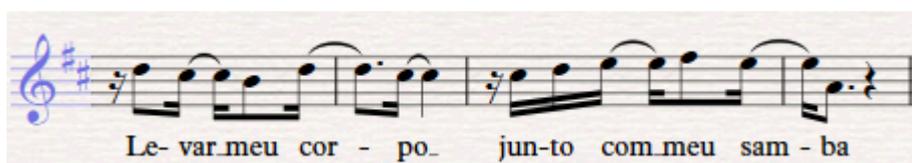


Fig 5. Uso da síncope na articulação do texto musical. *Glissando* no final da frase.

Ao comparar os finais da primeira parte, figuras 6 e 7, ocorrida a repetição, importante salientar que a única diferença de interpretação que ocorre é no final de frase que faz com que a pesquisadora avalie que não há variações na entoação de cada verso. Assim, segue-se a comparação entre as finalizações da parte A que são inerentes à composição. Alcione interpreta a canção sendo fiel ao que os compositores pensaram para o contorno melódico.

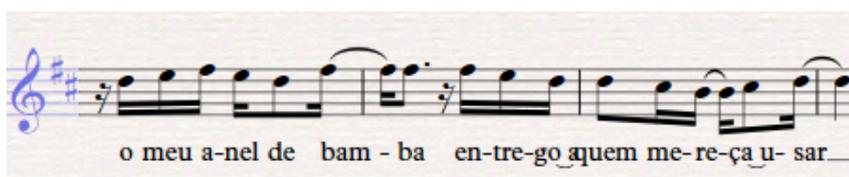


Fig 6. Primeira finalização melódica ascendente, presente na composição. Vibrato de final de frase.



Fig 7. Repetição da parte A. Comparativo melódico e finalização das frases. Ritmo melódico exatamente igual ao primeiro.

Em seguida, na primeira transição, que ocorre em A', ocorre ritmo melódico acompanhando a síncope presente na execução da percussão. O acompanhamento que se segue é um diálogo entre voz e fraseado feito principalmente pelo cavaco, mas também se observa a condução dos bordões do violão de 7 cordas e o choro da cuíca, respondendo aos finais de frase do texto melódico da cantora.



Fig 8. Ao final da frase, a cantora executa as sílabas de maneira informal.

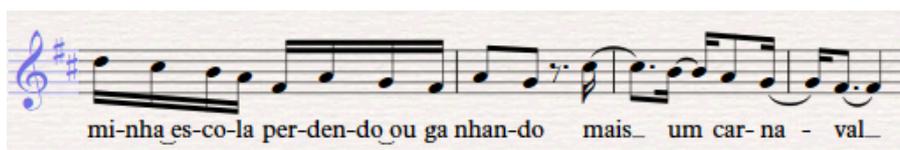


Fig 9. Uso da síncope ao final da frase.

A partir da figura 10, percebemos a transição da parte A'' que antecede a parte B, ou refrão da música. No trecho a seguir, o uso acentuado da síncope valoriza as sílabas tônicas das palavras do texto, enfatizando o que está sendo dito. Na repetição do trecho, não há mudança na melodia nem na interpretação.

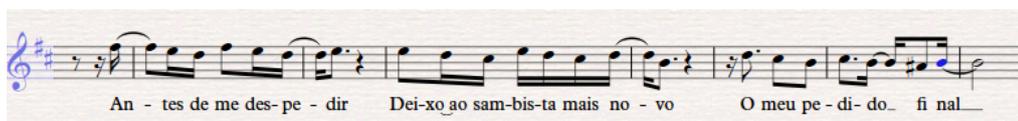


Fig 10. Uso da síncope em anacruse e acentuação nas sílabas tônicas das palavras do texto.

As figuras 11 e 12 apresentam a parte B da música ou refrão, trecho mais conhecido da canção.



Fig 11. Acentuação das sílabas tônicas, enfatizando a síncope.



Fig 12. O uso da *tercina* presente na articulação e manutenção da síncope.

O ritmo é articulado de maneira diferente da primeira para a segunda repetição do refrão e valoriza o uso da síncope e dá manutenção na ginga presente na conduta vocal.



Fig.13. Ritmo diferente da figura 11.



Fig 14. Ritmo melódico idêntico ao primeiro.

Dispensamos, nesta análise, todas as repetições idênticas da melodia em favor de uma análise coerente e que não seja cansativa. A seguir, analisamos, segundo os níveis de Machado (2011), os aspectos vocais de Alcione.

Aspectos da voz e interpretação de Alcione

A melodia executada pela intérprete não apresenta grandes variações no que se refere à interpretação. O foco na melodia por parte da cantora é evidenciado quando observamos que as intervenções do coro são realizadas em uníssono. Valorização da autenticidade da melodia.

A voz de Alcione está em registro médio para vozes femininas, caracterizando a voz de contralto¹³, com extensão para a região aguda. Ao acessar sua discografia, Alcione interpreta canções de elevado grau de complexidade, bem como de extensão, realizando grandes feitos com sua tessitura vocal. Apesar de cantar na região basal e, eventualmente, na região modal, sua voz está dentro do registro previsto para cantoras que utilizam classificação vocal de contralto, apesar de não utilizarmos esta classificação para cantores populares.

¹³ Voz de tessitura e registro grave para vozes femininas que vai da nota Fá 2 até a nota Ré 4, podendo variar de cantora para cantora.

No nível físico, a extensão de voz da cantora está fixada na região de contralto, entre as notas observadas na melodia de Fá sustenido 2 (F#2) e Lá 3 (A 3). O timbre levemente rouco apresenta voz clara e aberta, conferindo clareza e compreensão do que está sendo cantado. O registro basal, região benéfica à região de fala, aproximando a conduta vocal do canto à fala e em regiões acima do Sol 3, poderá ocorrer a modulação de ajuste fonatório para o registro modal, ou voz de cabeça.

O nível técnico, contemplando o tipo de emissão vocal, articulação rítmica e vibrato, confere à intérprete projeção vocal, vibrando e reverberando na região da caixa torácica, chamada pelo canto popular de *voz de peito*, registro basal usado largamente por cantoras de samba. A emissão aparece como emissão frontal e nasal. A articulação rítmica é evidenciada no texto com a valorização das consoantes que possuem papel percussivo na entoação do texto musical e contribui também para a compreensão e evolução da dicção clara e própria da execução da cantora.

Já sob o aspecto da interpretação, a sonoridade que se percebe é de um timbre grave para vozes femininas, projetada, potente, mas, para o período de gravação, demonstra a construção da maturidade vocal da cantora. À época, os recursos de edição de áudio ainda não eram tão complexos a ponto de se modificar a voz, o que é um ponto positivo quando pensamos que a voz que se percebe na gravação é autêntica em termos técnicos de emissão vocal. A dicção clara leva à compreensão do texto em sua plenitude, além de incorporar à sonoridade a expressividade presente na interpretação. Sob outra perspectiva, a melodia executada não apresenta grandes variações melódicas de cunho improvisatório, revelando a fidelidade à melodia composta.

A letra da música aborda o lugar do samba e coloca a interlocutora em posição de avisar para o ouvinte não deixar “o samba morrer”, que o “morro foi feito de samba”, um apelo do intérprete para não deixar “o samba acabar”. O texto traz ainda os elementos fundamentais para a conservação da tradição do samba como os trechos “não puder pisar mais na avenida”, “quando as minhas pernas não puderem aguentar levar meu corpo junto com meu samba”, dando a ideia de que se o corpo não puder acompanhar o samba, o “anel de bamba” deve ser entregue a quem mereça usar, outro representante do samba.

Assim, em última análise, o padrão entoativo do texto valoriza a síncope e os batuques presentes nos instrumentos de percussão. A aproximação do canto à região de

fala cotidiana é uma das contribuições do estilo vocal característico nas cantoras de samba.

Outras considerações:

O gesto interpretativo que Alcione apresenta revela que, na sua interpretação, há sempre a presença do vibrato nas finalizações de frase. O registro médio-grave contribui para melhor articulação e compreensão do texto musical. A característica de região médio-grave será observada em outras cantoras de samba, já que a compreensão do texto será observada e valorizada de modo a facilitar a comunicação com o ouvinte e que a comunicação e compreensão do texto musical seja efetiva.

Com essas informações vocais, as cantoras que se inspiram em Alcione percebem o texto musical e tendem a executar as músicas na mesma região de execução, bem como o uso da imitação na questão da articulação do texto musical. Outro gesto a ser imitado pelas cantoras é o uso do vibrato nas finalizações de frases. Os prolongamentos de sílaba, seguido de acréscimo de nota no final da frase e o uso de *melismas*¹⁴ entre as notas demonstram o caráter emotivo presente na canção. As repetições não apresentam grandes diferenças rítmicas.

¹⁴ Execução de uma única sílaba articulando outras notas musicais.

3.2. Beth Carvalho

“Voz do samba, madrinha do samba”

Nome	Elizabeth Santos Leal de Carvalho
Nascimento	05/05/1946
Naturalidade	Rio de Janeiro – RJ
Obra	34 discos e 5 DVDs, 1 composição

Elizabeth Santos Leal de Carvalho é a voz do samba. Começou a trilhar o caminho desse gênero musical após gravar um compacto bossa-novista de 1965 e ter defendido a música *Andança* no III Festival Internacional da Canção, composição de Edmundo Souto, Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi, em 1968, música que deu nome ao primeiro álbum de Beth lançado em 1969 pela Odeon. O samba deu o tom de sua carreira a partir de 1973 quando, pela Tapeçar, pequena gravadora nacional, de onde lançou os álbuns *Canto por um novo dia* (1973), *Prá seu governo* (1974) e *Pandeiro e viola* (1975), reforçando os laços de Beth Carvalho com o samba e consolidando sua imagem como sambista.

Beth Carvalho, nascida no bairro da Gamboa e criada na Zona Sul do Rio de Janeiro, deu seus primeiros passos na música aos 7 anos quando participou do programa "Trem da alegria", da Rádio Mayrink Veiga. Ainda criança, foi aluna da Escola Nacional de Música, decidindo pela carreira artística após ganhar um violão de sua mãe. Sua avó tocava violão e bandolim, e seu pai era amigo de pescaria do cantor Silvio Caldas. Sua casa era frequentada por Elizeth Cardoso e Aracy de Almeida, entre outros artistas de sucesso da época. Levada pela mãe, frequentava as rodas de samba, festas e pagodes nos subúrbios do Rio de Janeiro.

No ano de 1973, gravou o LP *Canto para um novo dia*. Para este disco fez a adaptação da composição *Sereia*, do folclore baiano e gravou *Folhas secas* (Nélson Cavaquinho - Guilherme de Brito), fazendo sucesso ao mesmo tempo que a gravação de Elis Regina. No ano seguinte, lançou o disco *Pra seu governo*, dedicado à amiga Elizeth Cardoso, de onde saiu seu grande sucesso *1.800 colinas*, de autoria de Gracia do Salgueiro, objeto de análise desta pesquisa. No ano de 1975, Martinho da Vila compôs em sua homenagem *Enamorada do sambão*, que a cantora incluiu no LP *Pandeiro e viola*, lançado pela Tapeçar no mesmo ano. Depois ganhou uma série de apelidos e títulos que colecionou através dos anos: "Diva do samba", dado por Zuza Homem de Mello; "Rainha do samba", por Rildo Hora; "Rainha dos terreiros", carinhosamente chamada por Elifas

Andreato, e "Madrinha", como é chamada pelos vários sambistas que lançou ao longo de sua carreira.

Frequentadora dos pagodes de Cacique de Ramos, conhece a fertilidade dos compositores do povo e, mais do que isso, conhece os lugares onde estão, onde vivem, onde cantam, como cantam e como tocam. Revelou uma grande quantidade de artistas e grupos como: Fundo de quintal, Zeca pagodinho, Almir Guineto, Sombra, Sombrinha, Arlindo Cruz, Luis Carlos da Vila, Jorge Aragão, entre outros, trazendo um novo som ao samba após inserir os instrumentos em suas gravações como o banjo com afinação de cavaquinho, tan-tan, repique de mão, que, até então, eram utilizados apenas nos pagodes do Cacique de Ramos. Esta sonoridade se proliferou e Beth passa a ser chamada de Madrinha do Samba. Assim chamada pela grande quantidade de autores de escolas de samba. Apesar de mangueirense, foi a cantora que mais gravou os compositores portelenses. Possui 16 discos de ouro, nove de platina e recebeu seis "Prêmio Sharp".

Em 1980, no LP *Sentimento brasileiro*, incluiu uma composição de sua autoria, *Canção de esperar neném*, em parceria com o letrista Paulinho Tapajós, composta em homenagem à sua filha Luana, uma das poucas de suas composições que se tem conhecimento.

Segundo Monteiro (1998), em sua tese de doutorado, ao analisar uma gravação de Beth, comparando-a com a interpretação de Francisco Alves, presente na execução de *Feitio de oração* de Noel Rosa, o autor afirma que a interpretação de Beth “apresenta-se suave, fluida, emotiva, inadequada à notação musical”, com ritmos bastante irregulares, padrões de afinação diferentes, demonstrando aspectos próprios da evolução do samba, onde as acentuações se mostram de maneiras diferentes, com batidas de maior ou menor duração. Ao se referir à inadequação da notação musical, o autor aponta para os ajustes melódicos, rítmicos e entoativos do canto e afirmar que a fidelidade da transcrição não será absoluta, tendo em vista que a notação musical não atende às demandas do canto popular e dos gestos presentes no modo de cantar de cada intérprete.

Com a inovadora seção da percussão do bloco Cacique de Ramos, Beth Carvalho apresentou sua proposta “de cantar a crônica do dia a dia, a realidade e a fantasia, as tristezas, as esperanças e, sobretudo, as certezas e exigências do povo” (SEVERIANO, 2015, p. 289-290). Lançado em 1978, *Vou festejar* foi sucesso do carnaval do ano

seguinte. Nos pagodes em Cacique de Ramos que Beth conheceu compositores, ritmistas e intérpretes. *Vou festejar* pode ser considerada a peça abre-alas da moda do pagode que dominaria a produção fonográfica brasileira dos anos seguintes.

Ficha técnica

Música	1800 Colinas
Autoria	Gracia do Salgueiro
Ano de gravação	1974
Disco	Prá seu governo
Selo	Tapecar
Letra da música	<p><i>Subi</i> <i>Mais de mil oitocentas colinas</i> <i>Não vi</i> <i>Nem a sombra de quem eu desejo encontrar</i></p> <p><i>Oh, Deus, eu preciso encontrar meu amor, o-oh!</i> <i>Pra matar a saudade que quer me matar</i></p> <p><i>Eu que queria dar</i> <i>Sossego ao meu coração</i> <i>Mas fui infeliz no amor</i> <i>Fui gostar de quem</i> <i>Não gosta de ninguém</i> <i>E hoje, só me resta dor</i></p>

Análise

A música em análise apresenta andamento entre 80 e 82 BPM, foi transcrita para fins de análise na tonalidade da gravação, Mi maior, tonalidade que consta na gravação de Beth Carvalho no disco de 1974. A tessitura da melodia encontra-se entre as notas Mi 2 (E 2) e Dó sustenido 4 (C# 4)¹⁵.

A forma da música é binária, apresenta duas partes: refrão (parte **A**) e estrofe (parte **B**). A estrutura que é apresentada segue o seguinte esquema musical: exposição da parte **A**, seguida da parte **B**; repetição do tema: **A** e **B** e, por fim, segue-se a repetição refrão final (parte **A**), terminado *fade out*, com repetição da frase “pra matar a saudade que quer me matar”.

¹⁵ A transcrição da melodia executada por Beth Carvalho soa 8va acima do som real. A escolha pela transcrição nesta região, tem o intuito de facilitar a compreensão do leitor.

A análise da partitura contempla a interpretação de Beth Carvalho grafada para melhor compreensão do que está sendo executado. Nas figuras que se seguem, a análise sobre cada articulação de Beth Carvalho e suas contribuições para a formação da identidade vocal das cantoras de samba.

Na figura 15, observa-se o prolongamento da sílaba “bi” denotando o caráter expressivo da canção, com o movimento melódico acompanhando o sentido do texto. Ao final da frase, a palavra “colinas” é articulada com *glissando* entre as notas F# 3 (Fá sustenido 3) e F# 2 (Fá sustenido 2)¹⁶. A frase da figura apresenta, intrínseca, uma ligadura de elisão sonora e movimento melódico que condiz com o movimento textual na palavra “colinas”, onde a intérprete faz um movimento de subir e descer *colinas*, relacionando-o ao movimento melódico.



Fig. 15. No trecho acima, o gesto usado faz elisão e *glissando* na palavra “colinas”

A seguir, na figura 16, o prolongamento das notas provoca a ligação de notas diferentes para a articulação da sílaba aos finais de frase. Já na figura 17, é notada a presença da síncope, aproximando a execução do canto à voz falada.

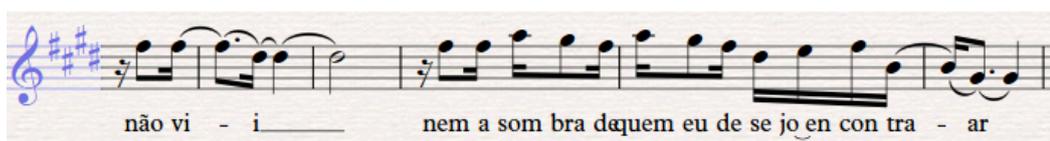


Fig. 16. A articulação do texto.

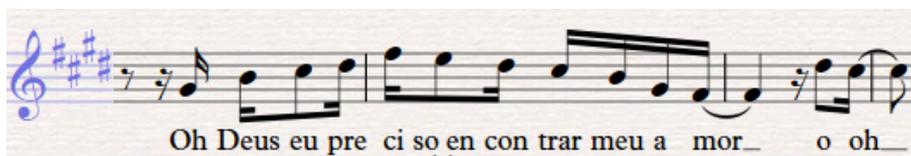


Fig. 17. Síncope presente no texto musical e articulado com as palavras na região próxima da fala.

Nos prolongamentos de frase onde há a articulação dos fonemas finais, a grafia apresenta o acréscimo das vogais articuladas para melhor compreensão da interpretação

¹⁶ Apesar da transcrição apresentar as regiões de F# 4 e F# 3, optamos por fazer a transposição de 8va para que a melodia esteja grafada dentro da pauta.

utilizada pela cantora. Os trechos “Não vi-i” e “encontra-ar” na figura 16 e “mata-ar” na figura 18.

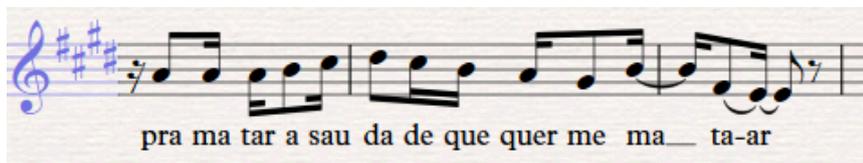


Fig 18. Ritmo da síncope presente na articulação textual. Prolongamento melódico presente no final da frase. A palavra “matar” ao final do trecho aparece acrescida de vogais de modo a facilitar a compreensão da interpretação

As figuras 19 e 20 se referem às primeiras frases da parte **B**, ou estrofe da canção. A repetição de notas contribui para melhor compreensão do texto, bem como a ideia de articulação do texto falado, que será observada mais à frente na interpretação de Beth. Outro aspecto importante é que a respiração no meio da frase expressa a adversidade com que o “eu lírico” presente no texto sente o amor.



Fig. 19. Repetição de notas da melodia dão a ideia do texto articulado próximos da fala.



Fig. 20. Respiração no meio da frase. Ênfase na conjunção adversativa.

Observando todas as figuras, há a presença da síncope, ou seja, as combinações de semicolcheia-colcheia-semicolcheia em cabeças de tempo e fora dele, marcados com a ligadura de prolongamento, movendo as antecipações melódicas e textuais, nas figuras 21, 22, finalizando a exposição da frase musical. Outras observações relevantes se referem à ênfase nas sílabas tônicas das palavras que coincidem com as acentuações e deslocamento rítmico e, prolongamento de frase, seguida de outra nota ligada, prolongando as sílabas das palavras.

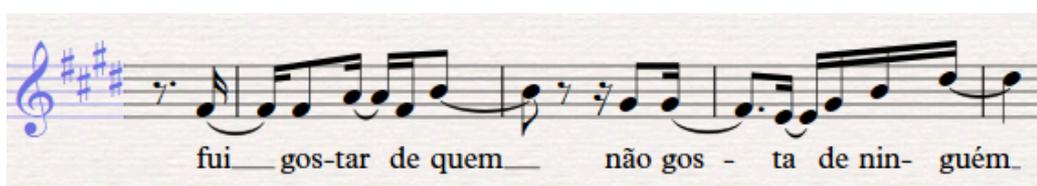


Fig. 21. Antecipação na sílaba “gos” da palavra “gosta”



Fig. 22. Prolongamento de frase fazendo uso de ligadura melódica nas sílabas “do-or”; “su-bi-i”

Ao retomar o tema, vale salientar que Beth Carvalho faz uso da linguagem coloquial que julgamos necessário expressar na transcrição da figura 23, quando a intérprete usa o fonema “i” no lugar de “ê”, na palavra “desci”. Ao rerepresentar o trecho, exceto pela mudança mencionada, não há modificações na interpretação.



Fig. 23. Texto articulado por meio da linguagem coloquial, destacado no texto musical. Prolongamento de frase utilizando ligadura melódica.

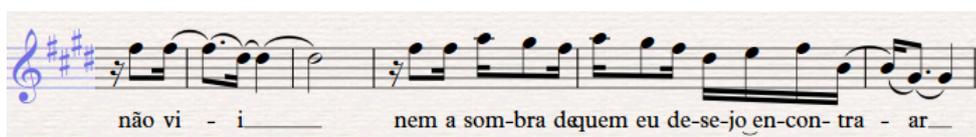


Fig. 24. Elisão melódica e prolongamento de frase.

Na figura 25, a nota Sol que inicia a próxima frase não será repetida pelo coro, no momento em que está prevista a concordância do canto responsorial, de pergunta e resposta ou repetição do trecho por parte do coro. Neste caso, há um comportamento da voz que permite à cantora utilizar *glissandos* e *melismas* de tal modo que a melodia é executada como se a voz fizesse uma apojetura na segunda nota do trecho “o-oh”, dando um aspecto melancólico e lamentoso à interpretação. Outro aspecto relevante é que a nota Fá# foi substituída por uma marcação percussiva, já que o canto é notadamente falado nessa região.

Normalmente, essas indicações não são grafadas na partitura, por isso, o trabalho do intérprete junto ao compositor é tão importante para inflexão do texto musical combinado com os movimentos da melodia, que resultará na construção da interpretação da obra, gerando, por parte da cantora, uma conduta interpretativa muito particular. Mais à frente, um trecho onde Beth Carvalho dá ênfase à fala, explicitando a aproximação do

canto com a fala de modo que a transcrição possa oferecer ao leitor a indicação da nota Fá em forma de escrita rítmica. (figura 25)

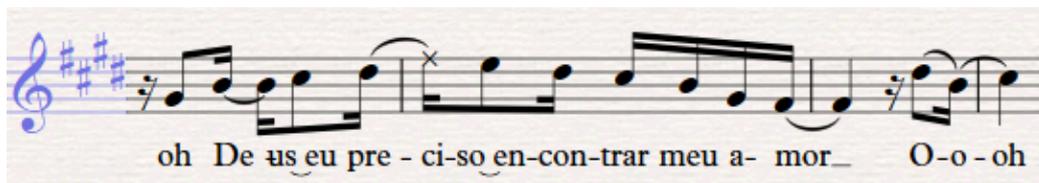


Fig. 25. Articulação rítmica próxima da fala. Final de frase lamentoso ilustrado pelo “O-o-oh”.

Como há repetições de trechos melódicos idênticos, não os repetiremos aqui. Seguindo, a figura 26 apresenta ênfase na palavra “mas” e mudança na articulação rítmica em relação à primeira vez que o trecho é apresentado.



Figura 20. Ritmo diferente da exposição da frase musical que ocorre na figura 26.



Fig. 26 Em relação à primeira vez (figura 20), o ritmo se apresenta de maneira diferente.

Aspectos da voz e interpretação de Beth Carvalho

Nos níveis de análise do comportamento vocal propostos por Machado (2011), a extensão vocal apresentada pela melodia vai da nota Mi 2 à nota Dó# 4. A tessitura permite que a voz da cantora soe em uma região médio-grave, característica presente em boa parcela das cantoras de samba, sendo considerada região de contralto. O timbre escurecido apresenta a intenção de leve impostação para projeção e o registro basal, que aproxima a voz cantada aos processos da fala.

No nível técnico, a presença da emissão anterior que usa os espaços internos da boca e um pouco do nariz, projeta e dá corpo vocal maior e mais interessante à interpretação de Beth Carvalho. A articulação permite ao ouvinte perceber o uso da linguagem coloquial, quando o uso dos fonemas a aproxima da voz falada. A articulação rítmica da voz da intérprete combina com a articulação rítmica dos instrumentos de

percussão. E ainda, Beth Carvalho enfatiza sílabas importantes que dão sentido, emoção e significação ao texto musical.

A análise da partitura traz uma visão mais clara quanto à realização vocal de Beth Carvalho na música em questão. Beth, ao aproximar o canto da fala, utiliza as elisões textuais¹⁷ e *melismas*, enfatizando o caráter emotivo nas inflexões e articulações do texto.

A voz rouca e a utilização dos *glissandos*, além da acentuação de sílabas dando a ideia de pausa entre uma nota e outra, reverbera a intenção lamentosa do texto em concordância com a melodia. A letra da música, ao abordar o exagero de se buscar o amor ideal, coloca o “eu lírico” em constante sofrimento em subir e descer colinas em busca do amor que foi infeliz. Conservando os padrões entoativos da fala e interpretando a melodia, Beth Carvalho apresenta um apuro técnico vocal e refinamento do fraseado melódico, além de não fazer uso do *vibrato* nas finalizações de frase.

Outras considerações:

Ao apreciar e analisar a canção, é possível perceber que Beth Carvalho se coloca muito à vontade quanto à interpretação da música em questão. O coro, ao repetir e responder o que está sendo cantado por Beth, articula com mais precisão o ritmo do fraseado, caracterizando o canto em conjunto e uníssono. A ideia da liberdade interpretativa confere à intérprete a independência de construção da sua própria interpretação que a identifica como cantora de samba.

A melodia, ora cantada por Beth, ora repetida pelo coro, evocam no ouvinte a sensação de diálogo e confirmação do que está sendo dito, como se o coro legitimasse a interpretação de Beth e vice-e-versa.

¹⁷ Junção de sílabas em uma nota só.

3.3. Clara Nunes

“Clara Mineira, Guerreira, Filha de Ogum com Iansã”

Nome	Clara Francisca Gonçalves
Nascimento	12/08/1942
Falecimento	02/04/1983
Naturalidade	Cedro Cachoeira, atual Caetanópolis, distrito de Paraopeba – MG
Obra	16 álbuns, 21 compactos, 1 composição

Nascida em Cedro Cachoeira e criada por sua irmã Dindinha até os 16 anos, Clara Nunes ficou órfã de pai em 1944, e, pouco depois, sua mãe veio a falecer. Desde cedo cantava ladainhas no coro da Igreja Matriz. Transferiu-se para Belo Horizonte, indo morar com outros dois irmãos, Vicentina e Joaquim. Na juventude, ouvia Carmen Costa, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Elizeth Cardoso de onde viera sua influência musical. Foi levada a várias rádios da cidade pelo violonista Jadir Ambrósio que, admirado com sua voz, a apresentava como Clara Francisca. Somente a partir de 1960 é que passa a utilizar o nome Clara Nunes.

Foi contratada pela Rádio Inconfidência ao lado de Milton Nascimento, que ainda era baixista. Sua primeira gravação, *Vida Cruel*, de Jadir Ambrósio e Wilson Miranda, foi pela Continental. Nesse período, foi eleita, por três anos consecutivos, melhor cantora de Minas Gerais. Tornou-se apresentadora de televisão na TV Itacolomi, onde apresentava artistas de reconhecimento nacional.

Em 1965, mudou-se para o Rio de Janeiro. Logo no ano seguinte, foi contratada pela Odeon onde gravou *A voz adorável de Clara Nunes*, disco em que interpretava boleros, samba-canção e canções. Em 1968 gravou seu segundo disco, *Você passa eu acho graça*, de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, primeiro grande sucesso que fixou sua presença no samba. Pesquisou a música popular brasileira, seus ritmos e seu folclore. Conhecedora de danças e das tradições afro-brasileiras, converteu-se ao candomblé em 1970 e viajou à África diversas vezes representando o Brasil.

Seu quarto LP, *Clara Nunes*, gravado em 1971, onde interpretou *Ê baiana*, de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro, Miguel Pancrácio, é que marcou seu nome na história do samba. *Ê baiana* fez enorme sucesso no carnaval do ano seguinte, sendo esta, objeto de análise desta pesquisa. Esse disco abriu caminho para o sucesso midiático. Lançou vários discos de sucesso, com sua nova marca estética, baseada nas

tradições afro-brasileiras, após esse momento. Em 1972, gravou compositores da Portela e Mangueira. Viajou a Europa cantando a música brasileira e o samba.

Em 1975, seu disco de maior sucesso foi *Claridade*, batendo recorde de vendagem feminina, abrindo espaço para que as gravadoras percebessem o potencial das cantoras de samba e aproveitando os demais talentos. Ao lançar o disco *As forças da natureza*, 1976, com composição de mesmo nome, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, contando com a participação especial de Clementina de Jesus, aparece pela primeira vez como compositora na faixa *À flor da pele*, feita em parceria com Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro.

A religiosidade estava presente na performance de Clara Nunes. O samba como importante meio de divulgação da religiosidade vinda das religiões de matrizes africanas foi importante para o processo de formação de identidade vocal do canto do seu samba (VARGAS, 2013). Um dos motivos de Clara fazer parte desse estudo é que ela foi a primeira em importância para a construção do cenário fonográfico midiático brasileiro. Sua trajetória artística se relaciona intimamente com a religião, embora tendo transitado em gêneros musicais distintos até chegar ao samba. Clara se submeteu às vontades do perfil imposto pela gravadora. Gravou boleros, música romântica e até jovem guarda. Seu primeiro disco trazia uma Clara diferente da que vai se apresentar na década de 1970.

Clara fez aulas de expressão corporal e dança afro, revelada nas suas performances durante sua carreira, principalmente na década de 1970, quando passou a gravar exclusivamente o repertório do samba e evidenciar a influência das religiões de matrizes africanas em seus shows e figurinos. Sua crença norteava toda sua representação artística. Clara quebrou um tabu do mercado fonográfico ao atingir a marca de 400 mil cópias de discos vendidos, entre 1969 e 1974, quando se dizia que mulher não vendia discos, números semelhantes aos de Roberto Carlos, considerado o Rei de vendas.

Sua identidade artística que lhe trouxe sucesso foi construída com ênfase em práticas culturais de matriz africana. Os cabelos de Clara, antes de se tornar cantora de samba, apareciam presos ou alisados. Como cantora de samba, reconhecida como a “deusa dos orixás” suas madeixas apareciam soltas e com bastante volume.

Seu primeiro grande sucesso como representante do samba foi *Ê baiana* (1971), canção que ressalta a força do seu canto, tendo sido maior sucesso do carnaval do ano de

1972. Três anos após o lançamento do disco de estreia, *A voz adorável de Clara Nunes*, de 1968, é que Clara alcançaria a cifra de mais de 100 mil cópias de discos vendidos, quebrando um grande tabu das gravadoras, além de contribuir com a ascensão nas carreiras de Beth Carvalho e Alcione. Em toda sua obra há referências a quem canta o samba verdadeiro e a identificação das raízes das religiões de origem africana.

Ficha técnica

Música	<i>Ê baiana</i>
Autoria	Fabrizio da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro, Miguel Pancrácio
Ano de gravação	1971
Disco	Clara Nunes
Selo	Phillips
Letra da música	<i>Ê baiana, Ê, ê, ê baiana, baianinha Ê baiana, Ê, ê, ê baiana</i> <i>Baiana boa Gosta do samba Gosta da roda E diz que é bamba</i> <i>Olha toca viola que ela quer sambar Ela gosta do samba, ela quer rebolar</i>

Análise

A música em análise apresenta andamento em torno de 120 BPM. Foi transcrita a partir da gravação de 1971 para fins de análise na mesma tonalidade da gravação, Lá Maior. A tessitura da melodia encontra-se entre as notas: Lá 2 (A 2) e Ré 4 (D 4)¹⁸. Já a forma musical é bem simples, dividindo o texto musical em três pequenos trechos que vamos chamar de **A**, **B** e **C**. A estrutura apresentada na gravação se dá com a introdução de instrumentos de percussão, marcando o ritmo e os batuques característicos do samba, em particular, o samba de carnaval, de andamento mais rápido. Segue-se a entrada do cavaco, e, depois, Clara Nunes entoando a melodia das partes **A**, **B** e **C**. Na parte **A**, não ocorre repetição, porém, as partes **B** e **C** são cantadas e repetidas pela intérprete. Após a

¹⁸ A transcrição da melodia da voz de Clara Nunes soa em som real.

exposição do tema por parte de Clara Nunes, segue-se a entrada do coro na parte **A**. A parte **B** é executada por Clara e repetida pelo coro, bem como a parte **C** da música. Ao reapresentar o tema, Clara executa mais uma vez o tema musical, abrindo *voicing*, fazendo sua voz soar uma 3ª acima da melodia entoada pelo coro. As partes **B** e **C** são executadas por Clara novamente e repetidas pelo coro. Por fim, quando a parte **A** (refrão) é reapresentado, Clara mantém o uso de *voicing*¹⁹, repetindo junto com o coro e terminando a música em *fade out*.

A música *Ê baiana*, gravada em 1971, conforme especificado em ficha técnica, foi sucesso do carnaval de 1972. Possui letra de fácil assimilação e de andamento rápido e ritmo contagiante. A presença dos instrumentos de percussão, contribuem para a ênfase na articulação que valoriza os sons rítmicos presentes no canto e na fala. As consoantes do texto fazendo um papel percussivo. Para fins de análise, somente a melodia executada pela voz ou pelo coro foram contempladas nesta transcrição. As repetições idênticas não aparecerão no texto de análise.

A música se inicia com alguns compassos de percussão, seguido de 8 compassos de cavaco, executando o acorde de Lá maior para introduzir a entrada da voz. Quando a voz inicia o canto da parte **A**, ocorre uma breve antecipação, com *glissando* ascendente para o ataque da nota Lá - primeira da melodia - como quem “pega a nota por baixo” (termo utilizado no vocabulário do canto popular). Esse comportamento vocal, por representar uma antecipação muito breve, menor do que uma semicolcheia e não havendo grafia adequada a esse tipo de interpretação, não foi transcrito na figura 27. Outro aspecto relevante é o arpejo articulado com a interjeição “Ê”, nota-se, ouvir a gravação da música em análise, a precisão melódica na emissão das notas. A figura 28 apresenta o que podemos chamar de **A'**, já que mudança melódica ocorre apenas nos dois últimos compassos da figura analisada.



Fig. 27. Parte **A** da canção.

¹⁹ É quando se utiliza notas do acorde de acompanhamento da melodia, podendo estar uma 3ª, 5ª, 7ª acima ou abaixo da nota principal da melodia.

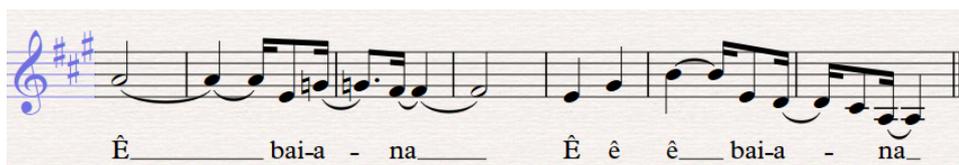


Fig. 28. Finalização melódica descendente.

A seguir, observamos a exposição da parte **B** da canção que é repetida em outra parte **B** pela cantora, referenciada nas figuras 29 e 30. A repetição não será utilizada já que os trechos melódicos são repetições idênticas. Nota-se que há deslocamento de acentuação da sílaba tônica na palavra “gosta” nas duas figuras.



Fig. 29. Texto musical simples que aproxima o canto da fala.



Fig. 30. Idem fig. 29.

Após a repetição da parte **B**, segue-se a parte **C** do texto musical onde os aspectos expressivos da canção se fundem à manipulação dos sons tornando a execução tanto percussiva quanto melódica da canção. Na figura 31, o texto cantado-falado é “olha toca viola” e seguindo-se a melodia quase percussiva, valorizando os ataques consonantais que constam no texto. Outro ponto interessante a ser observado é a presença da combinação de síncope: semicolcheia-colcheia-semicolcheia característicos.

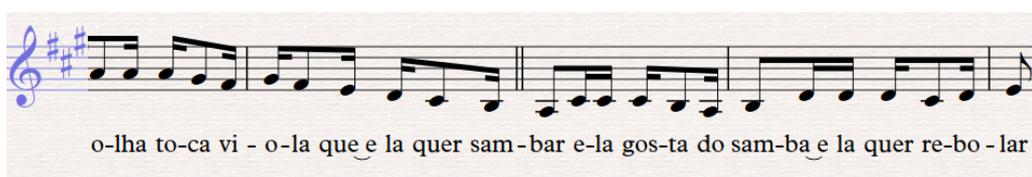


Fig. 31. Síncope e aspectos entoativos de aproximação do canto e da fala.

Após a primeira exposição do tema, Clara Nunes divide a interpretação com o coro, apresentando abertura de *voicings*. Cabe à Clara o destaque dessa abertura de vozes onde os intervalos de 3^{as} sobressaiam na voz da cantora, enquanto a melodia é executada pelo coro. Pode ser observado nas figuras 32 e 33. Nota-se que a abertura de vozes é tímida ocorrendo apenas na parte **A** da música.



Fig. 32. Os dois primeiros compassos antevendo a abertura de vozes, seguida de melodia em uníssono.

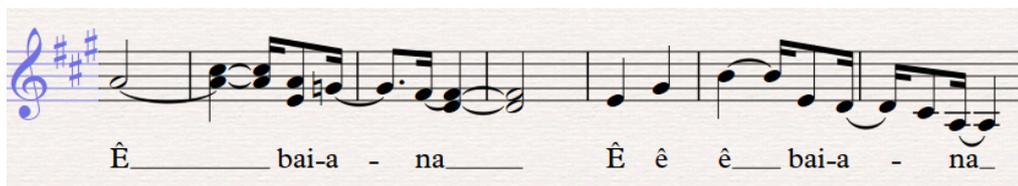


Fig. 33. Abertura de vozes, destacada por Clara Nunes, seguida de uníssono.

Outro momento importante da interpretação pode ser observado na figura 34 onde o coro repete em 8vas, a parte cantada novamente por Clara, parte **B**, revelando a características do canto informal presente no canto executado em roda.



Fig. 34. Canto em oitavas por parte do coro.

A forma da música é bem simples, apresentando a execução e repetição sequencial de cada parte da canção. A composição se assemelha a um canto folclórico, dada a simplicidade do texto musical. Ao final da parte **B**, ocorre a elisão no texto entre as sílabas “ba” da palavra “bamba” com a sílaba ‘o’ da palavra “olha”, seguida de sensação de *glissando* ascendente para chegar até a nota.



Fig. 35. Elisão das sílabas e movimento melódico ascendente no segundo compasso do trecho.

A gravação termina com a música em *fade out*, transmitindo a sensação *motto perpetuo*²⁰, que a música não pode parar, ou até mesmo, que trata-se de um bloco de carnaval que está em constante movimento.

²⁰ Movimento contínuo, que não para, que não acaba.

Aspectos da voz e da interpretação de Clara Nunes

A extensão vocal de Clara Nunes está na região de mezzo-soprano²¹. O timbre se apresenta na forma de voz clara, aberta e, em algumas ocasiões, fechada no momento de articulação do texto. O registro basal e por vezes, nas regiões de modulação fonação, transita para o registro modal, ou *voz de cabeça*. Além da região média da voz feminina, percebe-se o uso de timbre claro e aberto.

No nível técnico, observa-se a emissão frontal, nasal e anterior. Em alguns casos coberta, pois se utiliza de uma leve impositação dando à voz uma característica de potência apoiada nessa técnica de emissão vocal. A articulação rítmica aproxima o canto da fala, observando que o texto musical é rico em repetições de notas que promovem essa aproximação. Por fim, afirmamos por meio da apreciação musical que Clara não utilizou do vibrato para a emissão vocal e finalização do fraseado.

No nível interpretativo, a relação texto-melodia demonstra o caráter rítmico-percussivo presente na canção, especialmente nas partes em que o canto aparece em forma de canto-responsorial, onde a solista canta uma vez, sendo seguida pela repetição do coro. A intérprete utiliza a voz para dar ênfase ao material sonoro em consonância com o texto musical, valorizando os aspectos rítmicos, criando uma interpretação gesto que evidencia a leve impositação vocal e articulação do texto.

A letra da música é simples de modo a facilitar a assimilação e compreensão do texto musical. O modelo de canto-responsorial onde o coro repete a melodia e letra executada primeiramente pela solista, contribui com essa ideia de estabilização da melodia. O texto traz à mente do ouvinte as qualidades da baiana e as relações entre ela e os elementos da roda de samba, conforme se observa no trecho “baiana boa gosta do samba, gosta da roda e diz que é bamba”. Já no trecho seguinte, a parte C, o ritmo do texto e da melodia denotam o ritmo da percussão observado na articulação das consoantes. A finalização da música que ocorre em *fade-out*, evoca a situação do carnaval quando acontece a passagem do bloco de foliões entoando o refrão da música. A interpretação de Clara dialoga com a ideia do texto, indicando o movimento da festa do carnaval realizada por blocos de foliões, conforme apontado anteriormente. O ritmo marcado pela dicção evidenciada pela articulação do texto, denota o uso das consoantes como fator percussivo.

²¹ Voz intermediária dentre as vozes femininas. Apresenta registro entre as notas Lá 2 e Fá 4, podendo mudar de cantora para cantora.

Outras Considerações

Na interpretação de Clara Nunes, o aspecto expressivo é observado por meio do modo como a intérprete articula o texto e a melodia. Elementos físicos como a clareza do timbre, a articulação rítmica e a dicção contribuem para a construção da personalidade presente na interpretação. O material vocal de Clara Nunes, mesmo baseado no canto mais refinado, apresenta um leve aspecto nasal na interpretação e articulação do texto-melodia, significa dizer que a o modo de cantar utiliza dos recursos vocais em benefício da construção da interpretação. O *glissando*, os aspectos rítmicos, os prolongamentos de frase por meio da ligadura melódicas e elisões textuais estão presentes até agora nas manifestações vocais das cantoras de samba. A abertura de vozes por parte de Clara em sua interpretação está registrada antes das gravações de Beth Carvalho e Alcione. Será observado no trabalho de Dona Ivone Lara que executou com excelência, domínio e maestria, a improvisação no cantar samba. O modo de interpretar de Clara Nunes transcendeu o tempo como modelo de canto popular e do cantar samba, por meio da divulgação midiática.

3.4. Dona Ivone Lara

“Uma joia rara, grande rainha do samba”

Nome	Yvonne Lara da Costa
Nascimento	13/04/1921
Falecimento	16/04/2018
Naturalidade	Rio de Janeiro
Obra	Ao todo, 19 álbuns entre os quais estão 15 CDs, 2 DVDs e mais de 140 composições.

Tendo perdido os pais muito jovem, a então menina Yvonne foi submetida ao internato até os 17 anos, quando foi morar com o tio Dionísio Bento da Silva, violonista 7 cordas que fazia parte de grupo de chorões que reunia Pixinguinha, Donga e outros e com quem Yvonne aprendeu a tocar cavaquinho.

Antes, aos 12 anos, ganhou de presente dos primos Hélio e Fuleiro um pássaro “Tiê-sangue” que, juntamente com a expressão “oialá-oxá”, herdada da avó moçambicana, serviram de inspiração para o primeiro samba de partido alto em parceria com os primos: *Tiê* (1934).

Em 1945, quando foi morar em Madureira, passou a frequentar a Escola de Samba Prazer da Serrinha, mesmo período em que começou a compor sambas para a escola, bem como partidos-altos que eram mostrados a outros sambistas como sendo de autoria de Fuleiro, pois o preconceito não favorecia a aceitação de mulheres sambistas. Somente em 1965 que ingressou à Ala de compositores do Império Serrano quando compôs o clássico *Os cinco bailes da corte*. Em 1968, tornou-se madrinha da ala de compositores desta escola e desfilou na ala das baianas.

O ano de 1970 foi de grande importância para sua carreira. Produzido por Sargenteli e Adelson Alves, teve seu primeiro disco gravado, *Sambão 70*, disco em parceria com outros artistas e compositores. Em 1974, passados 40 anos de composição da música *Tiê* e, aos 56 anos de idade, teve seu primeiro partido-alto registrado em disco no LP *Quem samba fica? Fica.*, álbum coletivo produzido por Adelson Alves e distribuído por EMI-Odeon, onde interpretou *Tiê* e *Agradeço à Deus*, parceria com Mano Décio da Viola. Mesmo tendo grandes sucessos gravados por vozes conhecidas no cenário midiático, obteve o reconhecimento do grande público apenas quando da gravação de *Sonho Meu*, parceria com Délcio Carvalho eternizada na voz de Maria

Bethânia em seu disco *Álibi*, contando com a participação de Gal Costa, em 1978. Com esta composição e neste mesmo ano, ganhou o “Prêmio Sharp” de melhor música do ano.

Figura constante nos espetáculos do Teatro Opinião nos anos 1960, passou a ser chamada de “Dona” Ivone Lara pelo radialista Adelzon Alves, ao lhe conferir tal tratamento respeitoso e reverencial. É a partir daí que Dona Ivone Lara começa a se impor como compositora, incorporando ao nome artístico o prefixo que simbolizava a experiência que já trazia na bagagem.

Dona Ivone Lara popularizou o próprio nome artístico ao fazer a opção de trocar o ‘Y’ pelo ‘I’ em seu nome. Teve grandes sucessos gravados por vários artistas nacionais de grande reconhecimento por parte da mídia e do grande público. Consolidou grandes parcerias no âmbito da composição com Délcio Carvalho, Hermínio Bello de Carvalho, os primos Hélio e Mestre Fuleiro e Bruno Castro, seu parceiro mais recente.

Somente em 1978 em que conseguiu gravar seu primeiro álbum solo, cujo título *Samba minha verdade, samba minha raiz*, distribuído pela EMI-Odeon, é que conseguiria traduzir por meio dos sons sua ideologia musical e sua devoção ao samba que aprendeu a cantar e a compor desde cedo nos terreiros da vida.

Foi de Hermínio Bello de Carvalho que ganhou o precioso título de Primeira Grande Dama do Samba. Foi a primeira a cantar abrindo vozes, a compor com influência do jongo, dos sambas de terreiro, de enredo e do canto orfeônico, a tocar o cavaquinho e a confeccionar seus figurinos para as apresentações. “Seus famosos “lará la laiá”, melodias que combinam lirismo, sofisticação, sinuosidade e apelo popular têm assinatura inconfundível”. (NOBILE, Lucas, 2018, Folha de São Paulo, 18 de Abril de 2018, C1).

Assim, o reconhecimento midiático injustamente tardio dado à Dona Ivone Lara fez com que o objeto de análise desta pesquisa se fizesse pautado na primeira composição e gravação de grande relevância tanto no aspecto composicional quanto de representação do samba de Dona Ivone Lara, *Tiê*. A seguir, mostramos a transcrição, análise e resultados obtidos a partir desse método de pesquisa.

Ficha técnica

Música	Tiê
Autoria	Dona Ivone Lara, Primo Hélio e Mestre Fuleiro
Ano de gravação	1974

Disco	Quem samba fica? Fica. (coletivo)
Selo	Odeon
Letra da música	<p><i>Tiê, tiê, Óia lá, Oxá</i> <i>Tiê, tiê, Óia lá, Oxá</i></p> <p><i>Passarinho Estimado</i> <i>Que me deu inspiração</i> <i>Nos meus tempos de criança</i> <i>Guardei na lembrança essa recordação</i></p> <p><i>Representava pra mim</i> <i>Carinho, amor e paixão</i> <i>Mas o ingrato do Tiê</i> <i>Desprezou meu coração</i></p> <p><i>A estrela no céu corre</i> <i>E eu também quero correr</i> <i>A estrela atrás da lua</i> <i>E eu atrás do meu tiê</i></p> <p><i>Bem que vovó me dizia</i> <i>Criança, olha lá, tome cuidado!</i> <i>Oxá, esse seu passarinho</i> <i>Está mal acostumado</i></p>

Análise

A canção escolhida para fins de análise do comportamento vocal de Dona Ivone Lara foi *Tiê*. No processo de escolha, muitas de suas composições tinham o reconhecimento midiático por meio de outros artistas. Conforme dito anteriormente, a gravação de seu primeiro disco se deu após mais de 40 anos de sua primeira composição. Assim, optamos pela relevância e importância de sua primeira composição, abrindo mão do quesito “sucesso midiático” para analisar a raiz e origens da conduta vocal e da interpretação do samba criado a partir do canto tradicional da grande Rainha do samba, Dona Ivone Lara.

O andamento observado na canção está entre 95 e 100 BPM. A tessitura encontra-se entre as notas Fá 2 (F2) e Dó 4 (C4)²², a tonalidade da gravação de 1974 analisada é a de Fá Maior. Em termo formais, trata-se de um partido alto que contém duas partes distintas, apresentando forma binária, sendo refrão e estrofe. Refrão que chamaremos de

²² A transcrição da melodia executada por Dona Ivone Lara soa 8va acima do som real. A escolha pela transcrição nesta região, tem o intuito de facilitar a compreensão do leitor.

parte **A** e estrofe de parte **B**. A estrutura apresentada é simples, pois executa o refrão com repetição e estrofe. O texto é de fácil compreensão, especialmente na parte do refrão, porém, contornos melódicos construídos ao longo da interpretação da parte **B**, cuja complexidade poderá ser observada a seguir.

Apesar do canto e da composição, em termos gerais, serem simples, o que Dona Ivone Lara executa na gravação de 1974, rompe a barreira do simples, revelando complexidade, refinamento e bom gosto na construção melódica durante a interpretação. O que veremos a seguir são opções melódicas que a cantora e compositora faz para interpretar a canção e a consequência deste ato é a criação de variações melódicas para a própria composição.

A música é apresentada com canto *a capella* de Dona Ivone Lara, seguido do acompanhamento do cavaco e demais instrumentos na parte **A**. As figuras 36 e 37 ilustram o canto *a capella*. As figuras 38 e 39, o canto repetido pela intérprete com a presença do acompanhamento harmônico.

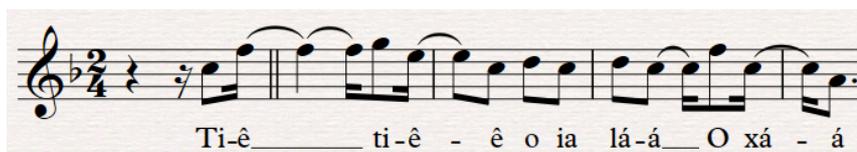


Fig. 36. Acentuação rítmica nas palavras “Tiê” e “Oxá”.



Fig. 37. A palavra “cavaco” sendo inserida após o canto *a capella* como acompanhamento.

Nas figuras 38 e 39, o canto da parte **A** é repetido rítmico e melodicamente idênticos ao canto *a capella*. Só que agora, acompanhado pelo cavaco.



Fig. 38. Exemplo melódico idêntico ao da figura 36.



Fig. 39. Finalização de frase com nota mais longa que a apresentada na figura 37.

Ao iniciar a exposição da estrofe, ou parte **B** do partido alto, Dona Ivone executa movimento melódico diatônico ascendente, compreendendo a extensão de um intervalo de 7ª menor, fazendo uso da síncope e da *tercina*²³, que dá a ideia de deslocamento rítmico presente no texto musical (Figura 40). Na figura 41, as combinações de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e seus deslocamentos caracterizam o canto e o ritmo presentes no samba.



Fig. 40. Movimento melódico ascendente, síncope e *tercina*.

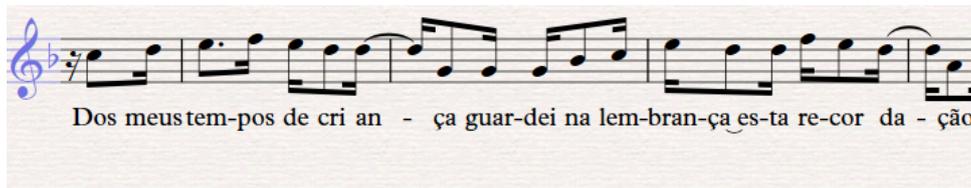


Fig. 41. Síncope e antecipações rítmicas presente em todo o trecho.

A retomada do refrão ocorre com a melodia sendo executada de maneira diferente da primeira vez que foi apresentada, conforme se observa na figura 42. A repetição do trecho faz com que Dona Ivone execute outras inflexões melódicas, diferentes das anteriores. O padrão entoativo e de caráter improvisatório serão observados durante toda a execução. Dona Ivone não repete nenhuma frase melódica. Somente aquela apresentada na primeira parte da análise de transcrição quando ela canta *a capella* e, em seguida, acompanhada de cavaco. A diferença de contorno melódico pode ser observada na figura 43.

²³ Combinação de 3 colcheias para serem executadas em um tempo dentro do compasso.



Fig 42. Ao comparar as duas melodias, observa-se a mesma parte da música, mas com melodias diferentes.



Fig 43. Idem figura 42. Contorno melódico diferente da primeira exposição.

Característica que também será observada na parte **B** ou estrofe da canção. Ou seja, para cada parte da música, Dona Ivone executa uma melodia que é variação da primeira ou da segunda parte, em consonância com o coro, que executa, na parte **A** ou no refrão, a mesma melodia das figuras 36 e 37. Essa variação de melodia pode ser observada na figura 44, equivalente à segunda estrofe da canção.



Fig. 44. Contrariando a primeira vez que o **B** aparece com contorno melódico diatônico ascendente, a segunda apresentação de **B** demonstra a variação de melodia, fazendo uso de saltos.



Fig. 45. Melodia variação da primeira parte **B**, apresentada na figura 40.

Na terceira repetição da parte **A**, ocorre mais uma variação melódica do trecho que pode ser observado na figura 46, ao comparar com as duas vezes anteriores já apresentadas e observadas nas figuras 36 e 37 e, 42 e 43.

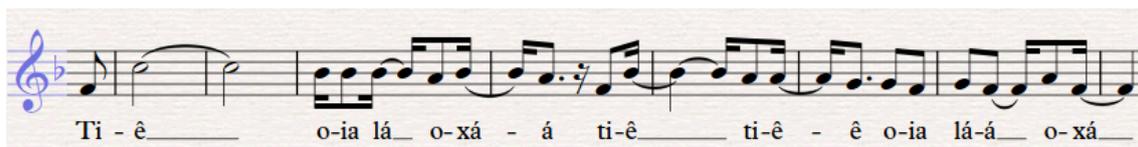


Fig. 46. 3ª variação de melodia da parte **A**.

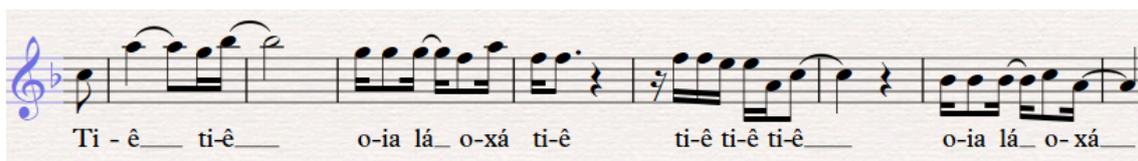


Fig. 47. Variação da melodia do refrão.

A terceira estrofe aparece com pontos de variação quando comparada à primeira, conforme observado nas figuras 48 e 49. Demonstra movimento melódico diatônico ascendente e variação, uso da síncope e pequenos *glissandos* entre as palavras. Dona Ivone Lara, assim como Beth Carvalho e Clara Nunes, não faz uso de vibrato nas finalizações de frase.



Fig. 48. Movimento melódico ascendente assim como na primeira apresentação da parte B, figura 40.



Fig. 49. Variação da segunda parte do B.

Outra observação a se fazer no gesto vocal de Dona Ivone Lara é que todas as variações melódicas presentes em sua execução configuram abertura *voicings* mais complexas e completas em relação a esta melodia, beirando a improvisação. Dona Ivone Lara parece não estar satisfeita com o canto em uníssono característico dos cantos de roda e demonstra total liberdade e para a inserção das linhas melódicas que canta.



Fig. 50. Trecho melódico variação do trecho principal cantado pelo coro.



Fig. 51. Variação da parte A.

A quarta e última apresentação de estrofe ocorre com mais uma variação da parte **B**. Ao ser apresentada novamente, o movimento melódico será o mesmo. Assim, observaremos apenas os trechos que ocorrem variações. É importante ponderar que, as variações ocorrem tanto na parte **A** quanto na parte **B** da música.



Fig. 52. Quarta variação da estrofe.



Fig. 53. Idem figura 52.

As improvisações que ocorrem nos refrãos podem ser notadas nas figuras 54 a 62, conforme segue:



Fig. 54 Variação rítmica e melódica da parte A.

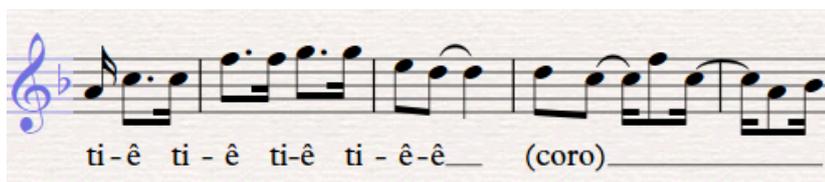


Fig. 55. Variação rítmica e melódica do refrão.

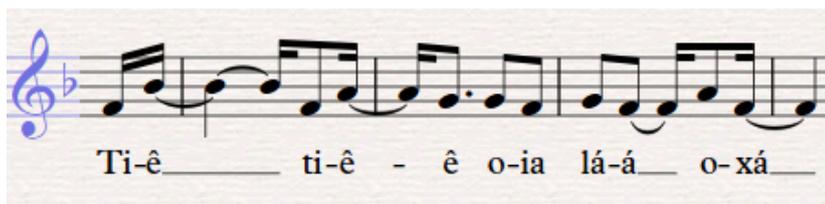


Fig. 56. Repetição junto ao coro



Fig. 57. Variação da parte A.



Fig. 58. Variação da parte A, semelhante às primeiras variações do início da música.



Fig. 59. Uso da síncope e do ritmo percussivo das palavras.

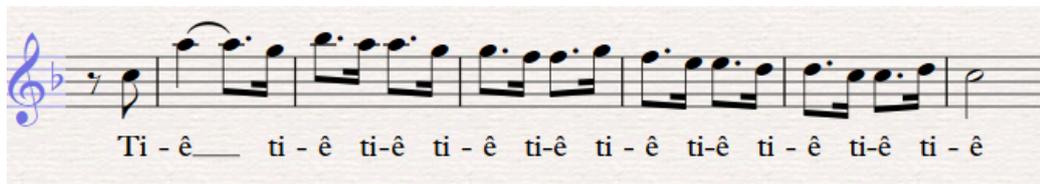


Fig. 60. Uso de ligadura melódica entre as sílabas e ritmo diferente das primeiras variações



Fig. 61. Final da primeira semi-frase.



Fig. 62. Variação semelhante à figura 60, utilizando o padrão rítmico presente no maxixe de colcheia pontuada e semicolcheia.

Aspectos da voz e da interpretação de Dona Ivone Lara

Os aspectos físicos do comportamento vocal demonstram que a extensão da melodia da música em análise encontra-se entre as notas Fá 2 (F2) e Dó 4 (C4). A Tessitura se enquadra na classificação vocal de contralto mas com grande extensão para a região aguda. Dona Ivone Lara possui um timbre mais aberto que valoriza os aspectos naturais da fala e o registro principal usado pela intérprete é o basal com ajuste fonatório para o registro modal quando necessário.

Já no nível técnico, a emissão observada por meio da apreciação da gravação é a emissão anterior com notas de emissão nasal. Em muitos momentos, a intérprete valoriza a articulação rítmica e observa-se a ocorrência de emissão comprimida. Em outras situações ocorre a emissão coberta, dando aspectos de leve impostação da voz. Essa riqueza de timbres explorada por Dona Ivone Lara em sua interpretação chama atenção pela diversidade e compreensão da intérprete sobre o seu canto e os processos que seu corpo sonoro necessita para o cantar. A articulação rítmica é muito precisa, embora sua maior contribuição para a identidade vocal no samba seja a improvisação melódica feita a cada vez que expõe o mesmo trecho musical. Importante notar que Dona Ivone Lara não faz uso de vibrato em momento algum, o que nos leva a refletir sobre a importância de se ter um canto livre da inflexão do vibrato, com liberdade para a improvisação.

A letra da música e as inflexões melódicas do canto de Dona Ivone, remete à tristeza causada pela ausência de Tiê, pássaro estimado, fonte de inspiração da canção. Dona Ivone lembra no texto, o diálogo com a avó revelando que o “passarinho está mal-acostumado”. Tiê era sua boneca, seu brinquedo de estimação, revelado no trecho “representava pra mim, carinho, amor e paixão”, mas, em se tratando de um pássaro que busca a liberdade, o trecho seguinte revela a decepção causada por ter ido embora: “mas o ingrato do Tiê desprezou o meu coração”. A ideia do canto livre pode ser relacionada com a liberdade do passarinho que acabou indo embora pela oportunidade dada de ser solto da gaiola. Assim, Dona Ivone Lara demonstra a liberdade de inflexões melódicas e variações dentro da própria composição.

A sonoridade resultante do canto de Dona Ivone Lara nos remete ao canto folclórico, recortado por elementos musicais diversos, além da bagagem musical dessa intérprete que reverbera em seu canto. A dicção apresenta-se clara, dialogando com a sonoridade de sua voz além de contribuir para a formação do gesto interpretativo a partir da manipulação dos materiais sonoros e textuais. A interpretação de Dona Ivone Lara é mais complexa ao analisar o grau intelectual e musical presente na interpretação. As contribuições do canto dela são inúmeras e imensas para o campo do canto popular e da construção da identidade do canto no samba.

Outras considerações

O canto de Dona Ivone Lara revela propriedade no que está sendo dito no texto pois suas canções demonstram situações cotidianas da experiência da intérprete. Dona

Ivone, possui uma interpretação que reflete a segurança no modo de cantar. A composição, a experiência vinda das rodas de samba, o domínio do instrumento harmônico de acompanhamento, a origem e vivência nas comunidades onde o samba se fez e se faz presente como tradição, são descritas nas canções de autoria. Dona Ivone Lara não teve seu reconhecimento midiático no momento da sua juventude, porém, seu papel no canto popular, no samba e na composição são de extrema importância e contribuição para a música popular brasileira.

Em suma, o canto de Dona Ivone Lara é dotado de apuro técnico, refletido na maneira como conduz a improvisação vocal, em contraponto com o coro. O que se observa é que Dona Ivone é dotada de consciência rítmica, melódica, harmônica e vocal, contribuindo para a compreensão e propriedade com que executa suas composições.

Considerações finais:

Após análise das cantoras do A, B, C, D do samba, podemos elencar algumas características comuns do canto no samba. A primeira delas é o tipo de repertório. Parece meio óbvio avaliar que uma cantora de samba para ser reconhecida como tal, deve cantar samba, mas o samba de onde? De quem? Ao observar o repertório de samba das intérpretes, ele parece convergir na manutenção dos compositores das comunidades, nos autores das escolas de samba. Isso não deslegitima compositores anteriores à década de 1970, apenas localiza no tempo, aqueles que representam e são representados pelo samba tradicional. O decênio em questão parece ser o momento em que o samba reconquista seu lugar de destaque e de representação do lugar de onde veio, as pessoas que o tocam e de onde nasceu.

Ao determinar os nomes das cantoras de reconhecimento midiático, no título proposto deste trabalho, revela-se que, cantores de outras gerações tiveram seu repertório construído a partir do momento em que cantoras passaram a ser representantes do samba e seu modo de fazer conduziram às diretrizes para a interpretação, a composição e o modo de tocar. O Samba, conforme proposto na *Carta do Samba*, de Edison Carneiro em 1962, deve manter as características naturais e tradicionais, proporcionando a perpetuação de suas tradições, sem prejuízo à evolução e transformação natural do gênero musical e da música brasileira.

O A, B, C, D do samba coloca em diálogo os aspectos vocais que caracterizam o modo de cantar o samba. A estética vocal é representada pelo modo de cantar de cada uma das cantoras, evidenciando a fusão de elementos como a habilidade vocal, a interpretação e a construção do gesto interpretativo que participará do processo de identificação das cantoras como representante do gênero musical. Uma cantora de samba

será reconhecida como tal caso se identifique: com o lugar de tradição do samba, como representante dos compositores, e até mesmo sob a ótica da identificação religiosa. O modo de cantar, a letra da música, o vestuário, contribuem para a criação do estilo e da legitimação das cantoras.

Sob a ótica da fonoaudiologia, neste trabalho representado pelo diálogo entre a música, a compreensão do texto e os níveis de realização vocal proposto por Machado (2011), as cantoras de samba apresentam registros médio-graves para vozes femininas, utilizando leve impostação, reverberando numa potência vocal característica das cantoras de samba. Outros usos da voz estão pautados nos ajustes fonatórios para a articulação e compreensão do texto sem prejuízo à interpretação. O uso do vibrato aparece na conduta vocal adotada por Alcione, o que não foi observado nas outras cantoras, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara. O uso da síncope que caracteriza o samba pode ser observado no canto com a ênfase nas consoantes que dará a sensação percussiva no modo de cantar.

A letra da música tem papel fundamental na interpretação cancional pois é por meio do texto musical e da realização vocal que o intérprete explicita sentimentos, valores, histórias do cotidiano e práticas religiosas. Assim, a letra e a melodia, revelam o caráter expressivo tanto no que se refere à composição como ao papel do intérprete sobre como executar a música. A letra reflete na identificação de valores e habilidades sobre quem escreve, quem compõe e quem interpreta.

O uso da tecnologia modifica o modo de escuta e assimilação do material musical apreciado, compreendido e reconstruído por meio da interpretação. Valente (1999) apontou que as tecnologias proporcionaram o ambiente *lo-fi* que modifica a percepção e a compreensão do material musical. A performance gravada sofre alterações que vão influenciar no modo de fazer de cada indivíduo, pois, a busca pela perfeição gerada pela manipulação do material gravado exigirá do intérprete maior precisão e desenvolvimento das habilidades técnicas. Assim, a construção da interpretação irá influenciar diretamente a maneira como o canto será executado.

Com a expansão e domínio das grandes gravadoras durante a década de 1970, a mídia teve grande relevância no reconhecimento das cantoras de samba. Vale ressaltar que, após o sucesso de vendas representado por Clara Nunes desde 1971, é que as cantoras de samba passaram a ter reconhecimento por parte da indústria fonográfica, mercado

cultural e dos compositores, uma via de mão dupla, tanto para as gravadoras quanto para os compositores das escolas de samba. Ao representar o samba, a religião, e o lugar das tradições do samba, Clara Nunes serviu de parâmetro para que a indústria fonográfica buscasse um modelo de canto para as vozes femininas que fosse lucrativo.

O processo de formação das cantoras de samba passa pela tradição oral e imitação das vozes que serviram de modelo. A estética vocal tende a aproximar o canto da fala, desmonstrada e percebida na interpretação, além da intenção do caráter emotivo presente na relação texto-melodia. Nesse sentido, a tradição oral permite que as cantoras tenham suas práticas musicais legitimadas, por um lado, pela roda de samba, por outro, pela própria indústria fonográfica do período. Nos casos analisados, além do reconhecimento em um lugar social, cantando compositores das escolas de samba, as intérpretes apresentadas neste trabalho, tiveram seu reconhecimento por parte das grandes gravadoras da década de 1970. Neste cenário, consolida-se as características presente no cantar samba, nas intérpretes daquela e de gerações posteriores.

Sob aspectos técnicos, fica evidente que todas as cantoras, objeto de análise neste trabalho, tinham formação musical prévia. Não exatamente nos meios acadêmicos da música clássica, mas dominavam instrumentos que serviram de apoio às suas interpretações e/ou em suas composições. Outro aspecto relevante é que as cantoras de reconhecimento midiático representavam suas escolas de samba e outras comunidades onde o samba de morro sempre esteve presente. Assim, a estética vocal esperada de uma cantora de samba personifica e representa o lugar, os fazeres, os cantares de um povo.

O A, B, C, D do samba que referenciou tantas cantoras Brasil adentro contribui para o entendimento do padrões entoativos e interpretativos presentes nas cantoras de samba. Considerar as características vocais de regiões de emissão vocal médio-graves permitem perceber a formação da estética vocal primordial nas cantoras de samba.

A construção da identidade estético-vocal do canto no samba, percebe-se, em primeiro lugar, quando da aproximação da voz cantada à voz falada. Passando pela década de 1970, a contribuição das cantoras de samba para o canto midiaticizado integra elementos de interpretação que são reproduzidos por cantoras de gerações mais recentes, por meio da reprodução da música gravada.

Donas de vozes que perpassam os registros médio-graves da voz feminina, rouca e suave, A, B, C, D do samba dão corpo sonoro à sua voz, aproximando-a da fala, emitindo o ritmo articulado do texto junto à execução melódica. A malemolência presente no seu canto é percebida também por meio do uso de prolongamento de sílabas por meio de ligadura melódica, melismas, glissandos, “drops”²⁴ e apoiaturas em cada nota que articula. As vozes das cantoras de samba servem como modelo para as cantoras das novas gerações, pois os seus padrões estéticos interpretativos serviram e servem como norteador para cantoras em formação, para a validação e perpetuação midiática.

²⁴ Deixar cair

Referências bibliográficas:

ABIB, PEDRO RODOLPHO JUNGERS. Cultura popular, educação e lazer: uma abordagem sobre a capoeira e o samba. *Praxis Educativa*. Ponta Grossa, n 1, v. 1, p. 58-66, jan-jun 2006.

ALBANO, Paola Cecilia. *Análise da performance vocal em canção popular brasileira dos alunos do Bacharelado em Música Popular (orientação canto popular) na Faculdade de Artes e Design (FAD) da Universidade Nacional de Cuyo (UNCUYO) – Mendoza/Argentina: uma contribuição para o ensino do canto popular no contexto latino americano*. 2016. 192f. Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, Campinas-SP, 2016.

AMARAL, Rita. SILVA, Vagner Gonçalves. Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, Salvador, n 34, p. 189-235, 2006.

ARAÚJO, Samuel. et al. Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.7, p. 52-67. 2003.

BARROS, Frederico. *O samba bate outra vez – algumas considerações sobre o samba no século XXI*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, jul. 2011.

BASTIAN, Hans Gunther. A pesquisa (empírica) na educação musical à luz do pragmatismo, *Revista em Pauta*. v. 11, n16/17. p. 75-106. abr-nov. 2000.

BUDASZ, Rogério. Pesquisa em Música no Brasil, métodos, domínios, perspectivas. Volume 1 ANPPOM, Goiânia, 2009.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson, PALOMBINI, Carlos. Música e tecnologia no brasil: a canção, o som e o microfone. ANPPOM 2006. p. 313-317.

CONTIER, Arnaldo Daraya. et al. Do morro do samba ao samba do morro: contribuições para a história cultural do samba (1910-1940) cadernos de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, v.3, n.1, p.119-125. 2003.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. ANAIS DO II SIMPOM 2012 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. UFRGS, Porto Alegre, 2012.

ELME, Marcelo Matias. *As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino*. 2015. 269f. Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas, Campinas-SP, 2015.

FERREIRA, M. Cantadas: a sedução da voz feminina em 25 de jornalismo musical – Rio de Janeiro: Organograma Livros, 2013.

FORIN JUNIOR, Renato. PASCOLATI, Sonia. Sereias brasileiras: o *logos* feminino na canção popular. Revista Contexto: programa de pós-graduação em letras, Vitória, n 31, p. 350-367, 2017.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. Per Musi, v. 12, p. 5-24, 2005.

MACEDO, Gisele. A força feminina do samba. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

MACHADO, Regina. A Voz na Canção Popular Brasileira, um estudo sobre a vanguarda paulista. Ateliê Editorial. Cotia, SP. 2011

MATOS, Cláudia Neiva. *Canção popular e performance vocal*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro. jun. 2004

MENDES, DORIANA. *Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. 2010. 176f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-RJ. 2010.

MIGUEL, Fábio. et al. A Pesquisa em Técnica Vocal, Voz e Canto em Práticas Interpretativas no Brasil: Análise dos Resumos das Dissertações. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.126-145.

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que p samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20 n. 39, p. 167-189. 2000

PESSOA, F. F. P. *Cuidado, violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro*. 2012. 105f. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2012.

PICCOLO, Adriana Noronha. O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino. XV ANPPOM, 2005. P. 408-414.

SANDRONI, C. Feitiço decente. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012

SANTOS, Regina Maria Meirelles. *Matrizes africanas no samba*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro. jun. 2004.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. A canção no tempo: 85 anos de música brasileiras, vol. 1: 1902-1957. 6ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. A canção no tempo: 85 anos de música brasileiras, vol. 2: 1958-1985. 6ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

SILVA, Talita Guimarães da. *A Influência de Práticas Letradas na Arte do Samba, em sua Criação e Execução*. Língua, Literatura e Ensino, v. IV, p. 607-614. Maio 2009.

TATIT, Luiz. O século da canção. Ateliê Editora, Cotia, SP. 2ª edição, 2008.

TRAGTENBERG, Lucila. Performance vocal: expressão e interpretação. Per Musi, Belo Horizonte, n.15, p. 41-46. 2007.

TOMÁS, Lia. Música e filosofia: estética musical. São Paulo. Irmãos Vitale, 2005.

VALENTE, H. de A. D. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio – São Paulo: Annablume, 1999.

VARGAS, Monique Francielle Castilho. Tem orixá no samba: a umbanda na produção cultural de Clara Nunes nos anos de 1970. Revista científica Intraciência. Faculdade do Guarujá (FAGU) Ed 12, 2016.

_____. Rainha do Mar: Clara Nunes e a luta antirracista no samba de 1970. Revista da ABPN. V. 5, n. 10, p. 125-140, mar-jun. 2013.

VIEIRA, Maurílio Nunes. Acústica Musical. Introdução à acústica da voz cantada. I seminário de Música Ciência Tecnologia. Departamento de física UFMG. p. 70-79. 2004.

Referências fonográficas:

ALCIONE, Não deixe o samba morrer. Rio de Janeiro: Phillips, 1975.

CARVALHO, Beth. 1800 colinas. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1974.

LARA, Ivone. Tiê. Rio de Janeiro: Odeon, 1974.

NUNES, Clara. Êh baiana. Rio de Janeiro: Phillips, 1971.

Websites:

<http://www.alcioneamarrom.com.br/#biografia>. Acesso em: 25 out. 2018.

http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/clara_nunes.htm. Acesso em: 3 set. 2018

<http://www.donaivonelara.com.br/textos.php?id=125>. Acesso em 23 out. 2018

<http://www.donaivonelara.com.br/vida.php> Acesso em 23 out. 2018.

<http://dicionariompb.com.br/dona-ivone-lara/dados-artisticos> Acesso em 23 out. 2018.

http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/ivone_lara.htm. Acesso em 23 out. 2018.

<http://www.donaivonelara.com.br/textos.php?id=115> Acesso em 23 out. 2018.

<http://www.donaivonelara.com.br/textos.php?id=112> Acesso em 23 out. 2018.

<http://dicionariompb.com.br/dona-ivone-lara/discografia> Acesso em 23 out. 2018.

<http://tvbrasil.ebc.com.br/damas-do-samba/bastidores/beth-carvalho>. Acesso em 18 jun. 2017.

Anexos

Não deixe o samba morrer

Transcrição para fins acadêmicos

Edson Gomes da Conceição e Aloísio Silva

Voz

8

16

22

26

31

37

42

47

52

Não dei-xe o sam-ba mor- rer _____ Não dei - se o sam-ba a-ca-bar O
mor-ro foi fei-to de sam - ba de sam-ba pra gen-te sam-bar
Quan-do eu não pu-der pi- sar mais na a-ve - ni-da_ Quan-do as mi-nhas
per-nas não pu-de-rem a - guen-ta - ar_ Le - var_ meu cor - po_
jun-to com meu sam - ba o meu a-nel de bam - ba en-tre-go quem me-re-ça u- sar
_____ Quan-do eu não pu-der pi- sar mais na a-ve - ni- da_
Quan-do as mi-nhas per-nas não pu-de-rem a - guen-ta - ar Le - var_ meu cor - po_
jun-to com meu sam - ba o meu a-nel de bam - ba en-tre-go quem me-re-ça u- sar
_____ Eu vou fi- car_____ no me-io do po - vo es-pi - an - do
mi-nha es-co-la per-den-do ou ga nhan-do mais_ um_ car- na - val_ an

57

tes de me des-pe - dir dei-xo ao sam-bis-ta mais no - vo O meu pe-

62

di-do_ fi nal_ An - tes de me des-pe - dir Dei-xo ao sam-bis-ta mais no

68

- vo O meu pe - di-do_ fi nal_ Não dei-xe o sam-ba mor-rer_ Não

76

dei-xe o sam-ba a-ca- bar_ O mor-ro foi fei-to de sam - ba Desam-ba pra gen-te sam

81

bar Não dei xe o sam-ba mor - rer Não dei xe o sam - ba a-ca- bar_ O

86

mor-ro foi fei-to de sam - ba Desam-ba pra gen-te sam-bar Quan-do eu não pu

92

der pi sar_mais na a-ve - ni da Quan-do as mi-nhas per-nas não pu-de-rem a-

97

- guen ta-ar_ Le- var_ meu cor - po_ jun-to com meu sam - ba

102

o meu a-nel de bam - ba en-tre-go a quem me re - ça u sar_

107

Quan-do eu não pu-der pi sar_mais na a-ve - ni da_ Quan-do as mi-nhas

112

per-nas não pu-de-rem a - guen ta - ar Le var_ meu cor - po_ jun-to com meu sam

117



- ba o meu a-nel de bam - ba en-tre-go a quem me reça u sar — Eu vou fi car

123



— no me-io do po-vo es-pi - an-do mi-nha es-co-la per-den-do ou ga nhan-do mais

128



— um car - na - val — an - tes de me des pe - dir

133



dei-xo ao sam-bis-ta mais no - vo O meu pe - di- do_ fi nal — An

139



- tes de me des pe - dir Dei-xo ao sam-bis-ta mais no - vo O meu pe-

144



di- do_ fi nal — Não dei-xe o sam ba mor rer — Não dei-xe o sam -ba a-ca bar

151



— O mor-ro foi fei-to de sam - ba De sam-ba pra gen-te sam-bar

156



Não dei-xe o sam-ba mor - rer Não dei-xe o sam - ba a-ca- bar — O

160



mor - ro foi fei-to de sam - ba De sam-ba pra gen-te sam - bar

1800 colinas

Intérprete: Beth Carvalho

Disco: Pra seu governo - 1974

Gravadora: TapeCar

Gracia de Salgueiro



Beth



Su bi_____



— mais de mil oi to cen tas co li nas— não vi - i_____ nem a som bra de



quem eu de se jo en con tra - ar Oh Deus eu pre ci so en con trar meu a mor



— o oh— pra ma tar a sau da de que quer me ma__ ta-ar



oh Deus eu pre ci so en con trar meu a mor o oh— pra ma tar a sau



da de que quer me ma__ ta ar— eu— que que-ri-a dar— sos-se

43

- go ao meu co-ra-ção mas_____ fui in fe liz_ no a mor_ fui

49

— gos-tar de quem_____ não gos - ta de nin- guém_ e ho - je_

Beth e coro

54

só me res - ta do - or por is so eu su bi i su - bi de- pois "dis- ci - i" mais de

60

mil oi-to-cen-tas co - li- nas_____ não vi - i_____ nem a som-bra de

Beth

66

quem eu de-se-jo en-con- tra - ar_____ oh De us eu pre - ci-so en-con-trar meu a- mor

70

— O-o-oh pra ma tar a sau da de que quer me ma ta ar

76

Coro

oh Deus eu pre ci so en con trar meu a__mor o oh_____ pra ma tar a sau

81

da de que quer me ma__ ta ar eu__ que que-ri-a dar sos-se

86

- go ao meu co-ra- ção mas fui in fe liz no a mor fui

92

— gos tar de quem não gos ta de nin guém e ho je só me res ta do

98

Beth e coro

or por is so eu su bi i su bi e de pois "dis" ci mais de mil oi to cen tas co li

104

nas não vi Ai eu não vi nem a som bra de quem eu de se jo en con tra

110

Beth

— ar oh Deus eu pre ci so en con trar meu a mor o o oh

116

Coro

pra ma tar a sau da de que quer me ma ta ar oh Deus eu pre

121

ci so en con tar meu a mor o oh pra ma tar a sau da de que quer me ma

126

— ta ar pra ma tar a sau da de que quer me ma ta ar

132



Musical notation for measure 132, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: pra ma tar a sau da de que quer me ma___ ta___ ar

136



Musical notation for measure 136, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: pra ma tar a sau da de que quer me ma___ ta___ ar... fade out

Ê baiana

Fabrcio da Silva, Baianinho,
Enio Santos Ribeiro, Miguel Pancracio

Voz

Ê bai-a - na Ê ê ê bai-a - na bai-a - ni-nha

10 Ê bai-a - na Ê ê ê bai-a - na Bai-a - na bo

18 - a gos-ta do sam - ba gos-ta da ro - da e diz que é bam

24 ba bai-a - na bo a gos-ta do sam - ba gos-ta da ro - da

31 e diz que é bam - ba o - lha to-ca vi - o - la que e la quer sam - bar e - la gos-ta do

35 sam-ba e la quer re - bo - lar to-ca vi - o - la que e - la quer sam - bar e - la gos-ta do

39 sam-ba e - la quer re - bo - lar Ê bai - a - na Ê bai-a - na Ê ê

47 ê bai-a - na bai-a - ni-nha Ê bai-a - na Ê ê ê bai-a

56 - na Bai-a - na bo - a gos ta do sam - ba gos ta da ro

62 da e diz que é bam - ba bai-a - na bo a gos ta do sam

68



- ba gos ta da ro - da e diz que é bam - ba o-lha to ca vi-

73



o-la que e la quer sam-bar e-la gos-ta do sam-ba e la quer re-bo-lar to-ca vi-

77



o-la que e-la quer sam-bar e-la gos-ta do sam-ba e-la quer re-bo-lar Ê bai - a-na Ê

83



bai-a - na Ê ê ê bai-a - na bai-a - ni-nha Ê bai-a

92



- na Ê ê ê bai-a - na Bai-a - na bo - a

99



gos ta do sam - ba gos ta da ro - da e diz que é bam - ba

105



bai-a - na bo a gos ta do sam - ba gos ta da ro - da

111



e diz que é bam - ba o-lha to-ca vi - o-la que e la quer sam-bar e-la gos-ta do

115



sam-ba e la quer re-bo-lar to-ca vi - o-la que e-la quer sam-bar e-la gos-ta do

119



sam-ba e-la quer re-bo-lar Ê bai - a-na Ê bai-a - na Ê ê

127



ê bai - a - na bai - a - ni - nha Ê bai - a -

132

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody consists of the following notes: a dotted quarter note on G4, an eighth note on A4, a quarter note on B4, a half note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F#4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, and a quarter note on C4. There are slurs under the first four notes and the last four notes. The lyrics are: - na _____ Ê ê ê _____ bai - a - na_

Tiê

Transcrição para fins acadêmicos

Dona Ivone Lara, Tio Hélio e Mestre Fuleiro

Voz

Ti-ê ti-ê - ê o ia lá-á O-xá - á Ti-ê ti-ê O ia

8

lá-á o-xá ca va(co) Ti - ê ti-ê - ê o ia lá-á o-xá - á ti-ê ti-ê

15

o-ia lá-á o-xá Pas-sa - ri-nho es - ti- ma - do que me deu ins-pi ra

21

çã-ão Dos meus tem-pos de cri an - ça guar-dei na lem-bran-ça es-ta re-cor da - ti-ê

26

ti - ê-ê o-ia lá o-xá-á ti-ê ti-ê - ê o-ia lá-á o-xá Ti-ê

33

ti-ê o-ia lá-á o-xá - á ti-ê ti-ê - ê o-ia lá-á o-xá E re

41

- pre-sen-ta-va pramim ca-ri - nho a-mor e pai xã - ão Mas o in-gra-to do ti - ê des-pre

47

zou meu co-ra-ção Ti - ê o-ia lá o-xá - á ti-ê ti-ê - ê o-ia

55

lá-á o-xá Ti - ê ti-ê o-ia lá o-xá ti-ê ti-ê ti-ê ti-ê

63

o-ia lá o-xá A es-tre-la no céu cor - re e eu tam-bém que-ro cor - rer a es

69

tre-la a- trás da lu - a eu a trás do meu ti - ê ti-ê o-ia lá o-xá

76

ti-ê ti-ê o-ia lá-á o-xá Ti - ê ti-ê o-ia lá-á o-xá

84

- á ti-ê - ti-ê - ê o-ia lá-á o-xá Bem que vo-vó me di

90

zi-a cri-an-ça o-lha lá to-me cui da - do o-xá es - se seu pas sa - ri-nho es - tá mal

95

a - cos-tu - ma-do ti-ê ti - ê ti-ê ti - ê o-ia lá o-xá ti-ê

104

ti-ê ti - ê ti-ê ti - ê-ê (coro) Ti-ê ti-ê - ê o-ia

111

lá-á o-xá pas-sa - ri-nho es - ti ma - do que me deu ins-pi-ra - çã-ão nos meus

117

tem-pos de cri an - ça guar-dei na lem-bran-ça es-ta re-cor-da- çã-ão ti-ê ti-ê ti-ê

122

o-ia lá o-xá ti-ê o-ia lá-á o-xá ti - ê ti-ê o-ia

130

lá-á o-xá - á ti-ê ti-ê - ê oi-a lá-á o-xá Re - pre-sen-ta-va pra

137

mim ca-ri - nho a-mor e pai-xã - ão mas o in-gra-to do ti - ê des-pre-zou meu co ra

143



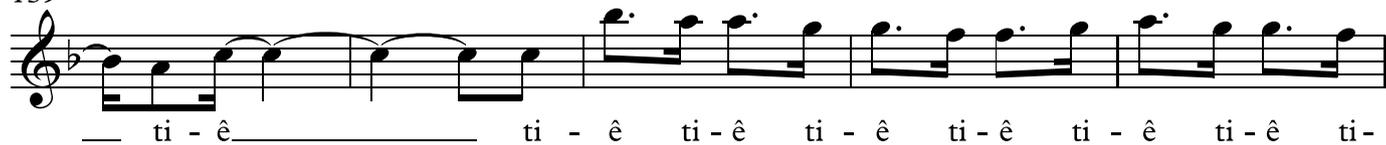
çãõ ti-ê _____ o-ia lá_ o-xá_ ti-ê _____ ti-ê - ê o-ia lá-á_ o-xá

151



— Ti - ê_ ti - ê ti-ê ti - ê ti-ê ti - ê ti-ê ti - ê ti-ê ti - ê o-ia lá_ o-xá

159



— ti - ê _____ ti - ê ti -

164



ê ti - ê ti - ê_ ti - ê_ o-ia lá_ o-xá_ ti - ê...