



Voz – ruído na canção popular brasileira mediatizada

COMUNICAÇÃO

Rafaela Rohsbacker Gonzalez

Universidade de São Paulo (ECA/USP)- rafaelarg@usp.br

Resumo: Desde que a música, a partir do século XX, em busca de novas sonoridades incorpora o ruído e o reconhece como som musical, a voz cantada também passa a explorar os ruídos inerentes ao aparelho fonador. O ruído na voz da canção popular brasileira é o objeto do presente texto, que busca compreender através da interface entre musicologia, fonoaudiologia e acústica o processo pelo qual o ruído incorporou-se na voz da canção mediatizada, e identificar a aplicação deste como uma nova estética vocal, com base na audição de fonogramas lançados a partir da década de 1950 e referenciais teóricos: Mara Behlau, John Laver, Heloísa Valente, José Miguel Wisnik e Paul Zumthor dentre outros.

Palavras-chave: Voz cantada. Canção popular. Ruído. Voz-ruído. Voz mediatizada.

Noise-Voice in Mediated Brazilian Popular Song

Abstract: Since music from the twentieth century, in search of new sounds incorporates noise and recognizes it as musical sound, the singing voice also goes on to explore the noise inherent in the vocal tract. The noise in the voice of Brazilian popular song is the object of this text, which seeks to understand through the interface between musicology, speech and acoustic the process by which the noise incorporated in the voice of mediated song, and identify the application of this as a new vocal aesthetics, based on hearing phonograms launched from the 1950s and theoretical frameworks: Mara Behlau, John Laver, Heloísa Valente, José Miguel Wisnik and Paul Zumthor among others.

Keywords: Singing voice. Popular song. Noise. Noise-voice. Mediated voice.

1. Introdução

Desde que a música, a partir do século XX, em busca de novas sonoridades incorpora o ruído e o reconhece como som musical, a voz cantada também passa a explorar os ruídos inerentes ao aparelho fonador, até então rejeitados em favor de uma voz “limpa”, o mais livre de imperfeições possível. Com o surgimento de uma nova paisagem sonora, a industrial, composta de ruídos diversos provenientes da tecnologia, os ouvidos se abriram para o som ruído. A voz, ao longo da evolução das gravações fonográficas, passou por adaptações aos equipamentos tecnológicos. O cantor habituado aos estúdios pode fazer uso do microfone com consciência das características de captação e acústica, ele modela sua voz a partir das possibilidades que a tecnologia oferece. Juan Pablo González (2000) afirma que a utilização do microfone como meio para amplificar e projetar a voz produziu importantes transformações na forma de cantar e na concepção estética do canto, buscando, o intérprete moderno, a construção de uma individualidade de estilo através do timbre, fraseado,

pronúncia e manejo da distância e orientação do microfone. A melhora no sinal de reprodução em relação à fidelidade, e na captação do som proporcionou à voz um ambiente de exploração e descoberta de vocalidades, que acompanhavam os movimentos ideológicos, sociais e filosóficos.

Captar os sons e reproduzi-los, sobre instalações que, a partir dos anos 1950, com o disco em microsulcos e a *alta fidelidade* tornam-se, de fato, bastante fiéis teve, como consequência, a criação de uma *escuta* contemporânea, particularmente sensível àquilo que se denomina hoje *som*, num contexto particular. (...) O *som* é uma extensão do conceito de timbre aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente. É inquietante constatar como a busca de um *som* marcou a produção musical, de todos os gêneros indistintamente, a partir do momento em que os meios técnicos permitiram sua captação. (DELALANDE, 2003:53).

A canção popular brasileira encontra assim novas personalidades vocais em seus intérpretes. As vozes-ruído, compostas de qualidades vocais¹ que apresentam certa irregularidade sonora, cada vez mais abrem espaço na estética do canto popular brasileiro contemporâneo. De acordo com a autora Sandra Madureira (2005) as condições de produção da fala possibilitam infinitos ajustes, e por isso, ela se torna muito expressiva. Desta forma, no discurso existe o conteúdo, que é o sentido, e a matéria fônica, que constitui a forma. Esta é a que causa impressões nos ouvintes, que então, lhe atribuem sentido. Toda fala é expressiva, pois veicula, através da fonação e articulação dos sons, alguma forma de emoção, atitude, estado físico, crença ou condição social.

A partir do momento em que o cantor faz uso da técnica vocal, dos campos de emissão e da variação consciente de registro, ele pode produzir alterações significativas em seu timbre natural. Essas alterações, inseridas numa interpretação, podem produzir efeito de descontinuidade na escuta, gerando uma nova informação, que atua como elemento de atração na relação com o ouvinte (...). (MACHADO, 2012: 53)

O conceito de ruído, bem como suas definições, modifica-se dependendo do prisma pelo qual é analisado. Diferentes áreas do conhecimento atribuem tanto conotações positivas como negativas ao seu significado e sua representação no desempenho das funções e estudos, explicando o ruído sob as perspectivas da física (acústica), psicologia, fisiologia, música, estética e sociologia. O ruído pode ser contraposto a tom para a compreensão do fenômeno acusticamente, sendo tom um som ordenado de perfeita onda senoidal com altura definida, enquanto o ruído compõe-se de um som desordenado de onda distorcida. Seria, o ruído, um elemento pré-musical, que em séculos passados foi abstraído da música por conta da destilação e organização feita com os sons para se chegar aos tons da arte ordenada. No século XX o ruído é reincorporado a composição musical como característica de estilo. Esteticamente, quase todos os sons são compostos de tom e ruído, e os valores estéticos

surtem da predominância de um sobre o outro². Para o compositor e educador musical Murray Schafer (1997) os mais importantes significados de ruído se enquadram em: *som indesejado*, *som não musical* (composto por vibrações não periódicas, contrário ao som musical), *qualquer som forte*, e *distúrbio em qualquer sistema de sinalização* (qualquer perturbação que não faça parte do sinal). Schafer atenta para a subjetividade do termo ruído, onde um mesmo som pode soar música para uma pessoa e ruído para outra. De acordo com o compositor e ensaísta José Miguel Wisnik (1999) o ruído constitui uma interferência na comunicação. “O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, 1999: 33). O autor lembra que o grau de ruído que se percebe em um som é variável dependendo do contexto, assim, varia de acordo com o contexto histórico, cultural, e pessoal.

2. Música e ruído

A respeito do ruído na história da música, Levarie (1977) argumenta que anteriormente ao século XIX, embora os instrumentos de ruído existissem, eles eram pouco prescritos pelos compositores, nunca tendo caracterizado o estilo musical de um período ou compositor. A partir do Romantismo, considerado pelo autor antecedente direto das tendências atuais, o ruído passa a ser incorporado, sendo produzido também por instrumentos tradicionais que criam a ilusão artística de ruído, culminando no estabelecimento deste como uma característica de estilo primário, observável nas crescentes listas de instrumentos de ruído no século XX. A musicóloga Heloísa Valente (1999) esclarece que o movimento do Futurismo “foi diretamente responsável pela penetração do ruído, do som considerado não-musical, no universo da linguagem musical”, e que o desenvolvimento tecnológico e o surgimento da máquina inspiraram uma série de composições. “A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical.” (WISNIK, 1999:43)

Seguindo este movimento de transformação, a voz cantada acompanhou as tendências, movimentos e composições. “Schoenberg, (...) usa o canto no limite da fala, como *sprechgesang* ‘cantofalado’, o que significa trazer para o domínio melódico toda a gama de ruidismos dos timbres e das entoações” (WISNIK, 1999:45). A fala é uma mistura de ruído (consoantes) e tom (vogais), que o canto busca amenizar com a valorização deste sobre aquele. Segundo Valente (1999) a tradição do bel canto é uma técnica que suprime os ruídos e irregularidades da emissão vocal. Desta forma, a voz contemporânea da música de concerto

tem como elemento significativo a introdução do ruído, “representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte (arrotos, tosse, gritos) (...) sem a impositação tradicional do bel canto” (VALENTE, 1999:164).

Na música popular brasileira ocorre um processo semelhante, notável com a passagem de uma estética vocal baseada na impositação do canto tradicional para um canto mais próximo da fala. De acordo com o autor Marcos Napolitano (2005), a música popular na América inicialmente incorporou as formas e valores europeus, e conseqüentemente, o bel canto. Porém, com a diversidade étnica que havia neste continente, novas formas musicais surgiram da interseção de culturas. Assim, as características do estilo lírico foram desaparecendo aos poucos do canto popular brasileiro. Durante o período do Samba dos anos 1920- 30 e a Época de Ouro³, cantores como Mário Reis e Carmen Miranda trouxeram uma forma mais coloquial de cantar, ou seja, mais próxima da fala e sem tantos ornamentos. Segundo a cantora e compositora Regina Machado (2007), no período seguinte, denominado pré-bossa-nova⁴, os intérpretes buscavam aprimoramento na timbragem e no fraseado musical, trazendo certo glamour à voz. O movimento da bossa-nova trouxe a desconstrução completa da estética erudita no canto popular. A partir deste período, a voz nada tinha da antiga impositação ou ornamentação. De fato, as novas tecnologias em equipamentos de som e gravação colaboraram com o reconhecimento e surgimento de intérpretes que possuíam ou optavam por vozes mais intimistas. É esta tecnologia que permite a exploração destes recursos, por ser capaz de captar detalhes sutis da voz em *hi-fi*⁵ como a soproidade, por exemplo. De acordo com Paul Zumthor (2000) os meios eletrônicos auditivos exercem impacto sobre a vocalidade, pois não contam com a presença de quem traz a voz, gerando, portanto, a *esquizofonia*⁶. Desta forma, na canção mediatizada a transmissão da expressividade do cantor se dá unicamente através do gesto vocal.

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

A nova estética vocal da canção brasileira, mais próxima da fala, passou a valorizar os ruídos inerentes a esta. Não apenas através da rítmica das articulações e da utilização de sons pouco convencionais do trato vocal na música, mas também através do timbre, que foi bastante explorado pelos intérpretes e influenciado por diversos movimentos musicais. Em detrimento às exigências que antes definiam o perfil do bom cantor, superadas pelos novos artistas, a voz que antes se apresentava limpa, potente e padronizada, quase livre

de ruído, engendrou caminho para a diversidade da voz, com irregularidades e imperfeições. Assim, intérpretes com qualidades vocais como rouquidão e sopro também se consagraram com suas personalidades sonoras. O timbre-ruído configura uma nova estética, a ponto de até mesmo gerar timbres manipulados⁷, capazes de influenciar a expressividade.

3. Voz-ruído

O ruído vocal significativamente perceptível pode ter origem na fonte glótica, ou nos ressonadores do trato vocal. De acordo com a fonoaudióloga Mara Behlau (2001), rouquidão, aspereza e sopro, são qualidades vocais que apresentam tal ruído acompanhando o tom vocal, originários das configurações e particularidades da glote. A autora descreve as características acústicas, fisiológicas e psicodinâmicas da voz soprosa, áspera e rouca, onde se faz o recorte do objeto desta pesquisa. Tais qualidades vocais, sejam elas acessadas através da manipulação dos formantes ou provenientes de condições naturais do sujeito, quando conciliados à arte do canto geram estruturas e parâmetros particulares à esta simbiose.

A autora descreve as características da sopro: na qualidade vocal soprosa ouve-se a voz acompanhada de ar não sonorizado pelas pregas vocais; assim, há presença audível de um ruído junto à fonação, que é o fluxo contínuo de ar através da glote. A respeito das características acústicas, Behlau a caracteriza como uma voz de intensidade baixa, e que também pode ser de intensidade forte quando houver esforço de compensação para reduzir o escape de ar. Apresenta formantes fracos e harmônicos superiores fracos. Para a psicodinâmica vocal⁸ pode gerar os juízos de fraqueza, falta de potência e sensualidade. Segundo a mesma autora a aspereza é notada por sua característica “rude”. Geralmente nota-se um esforço por parte do falante, e é comum ouvir-se dois focos de ressonância simultâneos. Pela situação de rigidez, a frequência fundamental é aguda. É pobre em harmônicos e rica em ruídos. Pode gerar as impressões de agressividade e incomodo. Ainda de acordo com Behlau (2001), a rouquidão é uma qualidade vocal do tipo ruidosa, que geralmente apresenta frequência e intensidade diminuídas. É uma qualidade mista, com elementos de sopro e aspereza. Acusticamente apresenta perturbação na forma da onda, e ruído substituindo os registros dos formantes. Pode chegar ao cancelamento total dos harmônicos. Para a psicodinâmica vocal pode transmitir a impressão de cansaço e estresse.

Outras sonoridades ruidosas da voz podem ser ouvidas na música popular brasileira, como os ruídos produzidos a partir de registros vocais e da configuração e constrição da musculatura da laringe e ressonadores, que podem fazer vibrar as mais diversas

partes do trato vocal. Contudo, esteticamente, mais pertinente que compreender sua produção, é compreender o emprego da voz-ruído nas performances e reconhecer a sua presença na canção moderna. Com o intuito de localizar tais qualidades vocais na discografia da canção nacional, o recorte das audições dos fonogramas fez-se a partir da década de 1950. Os exemplos neste texto mencionados foram escolhidos por se tratarem de interpretações e intérpretes que instigaram esta pesquisadora a investigar a relação ruído e voz na canção, sendo objetos de análise que integram um projeto de pesquisa de pós-graduação em andamento sob orientação da Prof^ª. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente.

Partindo de cantores que não costumam apresentar um padrão vocal ruidoso, as vozes roucas, ásperas e soprosas surgem enfatizando a mensagem letra-música. Nesse caso, um bom exemplo do ruído vocal sendo empregado como recurso interpretativo é a gravação da música *Negro Gato* de Getúlio Côrtes registrada no álbum *Marisa Monte* (1988), onde a cantora utiliza uma voz ruidosa, e com certa soproidade a fim de transpor para a voz o ronronar do felino e sua personalidade. A expressividade molda a sonoridade da voz em busca da coerência entre texto, música e canto. O disco *Falange Canibal* (2002) de Lenine traz a canção *Nem sol, nem lua, nem eu* onde o cantor utiliza bastante soproidade em diversos trechos, e na maioria dos finais das frases. Lenine parece cantar de uma forma intimista, como se estivesse contando “baixinho” os fatos para alguém. Em frases como “Hoje eu encontrei a lua” e “Hoje eu acordei o dia” a delicadeza da voz e soproidade são evidentes. Este exemplo evidencia a relação existente entre a intenção da mensagem musical explícita através da poesia com a psicodinâmica vocal que a representa.

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

A cantora Rosa Passos também apresenta leve rouquidão ao cantar, notável em sua interpretação da música *Você vai ver* gravada no álbum *Amorosa* (2004). A voz apresenta soproidade que oferece leveza e delicadeza ao canto. Em relação à bossa-nova, o compositor

Tom Jobim, ao interpretar canções, também apresentava voz soprosa, um exemplo está no disco *Urubu* (1976) com a música *Lígia*. O foco artístico recaía sobre a poesia, e não sobre a voz “grande” de um intérprete, permitindo que o próprio compositor se expressasse com sua qualidade de sopro vocal/ruído, sua estética.

Como é possível notar, as vozes-ruído estão presentes em intérpretes de diferentes movimentos musicais da canção nacional. O ruído na voz mediatizada, em suas diversas formas, pode trazer ao intérprete maiores possibilidades de expressão de sua arte. Assim como o som ruído incorporou-se na música contemporânea, a voz-ruído incorporou-se na canção.

4. Considerações finais

A interpretação musical é subjetiva, tanto por parte do intérprete quanto por parte do ouvinte, bem como o conceito de ruído é flutuante, passível de um considerável número de acepções. Não é possível afirmar com certeza qual foi a intensão do cantor ao optar por determinadas mudanças de notas, duração, intensidade ou timbre, a menos que ele próprio o diga. Da mesma maneira, não é possível generalizar as impressões, sentimentos e opiniões que uma performance irá gerar no público, pois cada indivíduo irá apreciá-la ou rejeitá-la de uma forma diferente. Neste sentido, a voz-ruído pode agradar a alguns e desagradar a outros, tanto em estética quanto em sensações. Embora haja certo consenso quanto às impressões causadas pelas qualidades vocais caracterizadas por ruído junto à voz modal, estas não são as únicas possíveis. Ainda que o objeto deste texto envolva certa subjetividade, é possível afirmar que o ruído na voz cantada está presente na música popular brasileira mediatizada caracterizando recurso interpretativo ou timbre do cantor.

Referências

- BEHLAU, Mara (org.). *Voz. O livro do especialista*. V.1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. VALENTE, H. A.: *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2007
- GONZALEZ R, Juan Pablo. *El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa*. *Rev. Music. Chil.*, Santiago, vol.54, no. 194, jul. 2000. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.pid=S076-27902000019400004&script=sci_arttext . Acessado em: 05 out. 2013.
- LAVER, John. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LEVARIE, Siegmund. *Noise*. In: *Chicago Journals – Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1977), pp. 21-31.



MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2007.

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

MADUREIRA, Sandra. “Expressividade da fala” in KYRILLOS, Leny R. (org.) *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

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

PINHO, Silvia M.R. *Fundamentos em Fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. V.1. 2ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

_____. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Discografia

GUINGA. Cine Baronesa. Caravelas, 2001.

JOBIM, Tom. Urubu. WB Records, 1976.

LENINE. Falange Canibal. BMG, 2002.

MONTE, Marisa. Marisa Monte. EMI-Odeon, 1988.

PASSOS, Rosa. Amorosa. Sony Music, 2004.

SALMASO, Mônica. Iaiá. Biscoito Fino, 2004.

Notas

¹ Qualidade vocal é o termo atualmente empregado para designar o conjunto de características que identificam uma voz (...) A qualidade vocal é nossa avaliação perceptiva principal e relaciona-se à impressão total criada por uma voz, e, embora a qualidade vocal varie de acordo com o contexto de fala e as condições físicas e psicológicas do indivíduo, há sempre um padrão básico de emissão que o identifica. (...) está relacionado com a seleção de ajustes motores empregados, tanto em nível de pregas vocais e laringe, quanto em nível do sistema de ressonância (...). (BEHLAU, 2001:92)

² Siegmund Levarie, 1977.

³ Segundo SEVERIANO e MELLO (1997) a Época de Ouro foi o período da música brasileira compreendido entre 1929 e 1945, onde figuraram grandes compositores e intérpretes. Período marcado pela chegada do rádio e da gravação eletromagnética do som ao Brasil.

⁴ Severiano e Melo, 1997.

⁵ Alta fidelidade, razão sinal/ ruído favorável, onde os sons podem ser ouvidos claramente. (SCHAFER, 2011)

⁶ “(...) separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica” (SCHAFER, 2011).

⁷ “A partir do domínio sobre a emissão, é possível transitar pelos diversos registros, operando mudanças que levam a alterações do timbre natural, fazendo surgir outras vozes dentro da voz” (MACHADO, 2013)

⁸ A avaliação da psicodinâmica vocal é a descrição do impacto psicológico produzido pela qualidade vocal do indivíduo (...). (BEHLAU, 2001)