

Análise do comportamento vocal em três gravações de “Na batucada da vida” – uma abordagem desenvolvida a partir da semiótica da canção

Regina Machado¹
reginamachado@iar.unicamp.br

Resumo: No presente artigo, a partir da Semiótica da Canção e da utilização de uma terminologia específica para a análise do comportamento vocal, abordo a presença da voz em três gravações diferentes da música “Na batucada da vida” (Ary Barroso / Luis Peixoto), mostrando o quanto a atuação do intérprete pode ressignificar a canção e revelar aspectos mais ou menos evidentes compatíveis com as qualidades emotivas de cada voz e de cada personalidade artística.

Palavras-chave: Canto Popular; Canção; Voz; Semiótica da Canção; Comportamento Vocal.

Abstract: In this article, stemming from the “Song Semiotics” and using a specific terminology for the analysis of vocal behavior, we approach the presence of the voice in three different recordings of the song "Na Batucada da Vida" (Ary Barroso / Luis Peixoto), showing how the role of the interpreter can re-signify the song and reveal more or less evident aspects compatible with the emotive qualities of each voice and each artistic personality.

Keywords: Popular singing; Song; Voice; “Song Semiotics”; Vocal Behaviour.

Introdução

“Na Batucada da Vida”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, foi composta para uma revista musical, em que era interpretada por Araci Cortes, sob o título de “A Canção da Enjeitada”. A primeira gravação, no entanto, foi realizada pela cantora Carmen Miranda em 1934, acompanhada pelo grupo Diabos do Céu. Consta do encarte do CD, lançado pelo selo Revivendo, que Carmen, com dificuldade para gravar o samba, teria reclamado a Ary Barroso: “Também, você vai fazer um samba que ocupa da primeira à última nota do piano! Isto nem é samba: é uma escala musical!”. Por essa afirmação já seria possível antever qual o modelo de integração entre melodia e letra selecionado pelo compositor.

Embora ao longo desses mais de setenta anos “Na Batucada da Vida” tenha sido regravada inúmeras vezes por cantores como Dircinha Batista, Elizete Cardoso, Miúcha e Joyce, entre outros, as releituras feitas por Elis Regina, em 1974, e Ná Ozzetti, em 2009,

¹ Cantora e professora de canto da graduação em Música Popular do Instituto de Artes da UNICAMP, Mestre em Música (UNICAMP 2007), Doutora em Semiótica e Linguística (FFLCH/USP 2012), possui três cds lançados: *Sobre a Paixão* (Dabliu Discos, 2000), *Pulsar* (Canto Discos, 2004) e *Agora o céu vai ficando claro* (Canto Discos, 2010). Em 2011 lançou, pelo Ateliê Editorial, seu livro: *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. A partir de 2013, é orientadora de Mestrado na Pós-Graduação em Música do IA-UNICAMP.

estabelecem novos referenciais para a percepção da interferência do intérprete na elucidação de certos componentes da obra, delineando outros aspectos da tensividade inscrita originalmente na canção ou mesmo criada pela versão do intérprete.

Desde a primeira gravação, em 1934, a música foi classificada como samba-canção, gênero que se transformaria consideravelmente a partir da metade dos anos 1940, sofrendo influência direta do bolero e também da canção popular norte-americana, veiculada, sobretudo, pelo cinema. Após esse período, os andamentos tornaram-se mais lentos e a contribuição harmônica fez-se mais sofisticada, incluindo tensões e extensões dos acordes, substituições harmônicas etc., que passaram a fazer parte da Música Popular Brasileira, culminando com a Bossa Nova, a partir de 1958.

Dentro do universo do samba, até a metade dos anos 1940 o tratamento dado às tragédias pessoais desenvolvia-se mais comumente por meio de uma abordagem cômica e irônica do que propriamente trágica, como se pode constatar nas composições: “Tu Qué Tomá meu Home”, de Ary Barroso e Olegário Mariano, “Gago Apaixonado”, “Amor de Parceria” e “O Maior Castigo que eu te Dou”, de Noel Rosa, “Inimigo do Batente”, de Wilson Batista e Germano Augusto, “Não Quero Saber Mais Dela”, de Sinhô, “Gavião Calçudo”, de Pixinguinha e Cícero da Almeida, “Se Você Jurar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, “Só Dando com uma Pedra Nela”, de Lamartine Babo, “Abre a Janela”, de Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti, e “Camisa Listrada”, de Assis Valente, para citar alguns poucos exemplos.

A questão da passionalidade se acentua de modo considerável a partir do início da década de 1950, dando origem à chamada “música de fossa”. Analisando o perfil vocal dos cantores surgidos nesse período – entre eles Dick Farney, Nora Ney, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Lucio Alves, Maysa e Dolores Duran –, é possível notar que ocorreu um rebaixamento nas tessituras vocais. Ou seja, abriu-se um espaço maior para cantores de vozes graves ou médio-graves, sendo esse fato notório principalmente para as vozes femininas, que atuavam, até então, em região aguda.

De imediato, isso nos possibilita compreender as diferenças entre as versões dadas por Carmen Miranda e Elis Regina, já que é possível detectar que o intérprete reflete no canto elementos presentes nos referenciais estéticos que vigoram em seu tempo. E, ainda que ele transforme elementos e estabeleça novos parâmetros, deixa transparecer essas referências em suas realizações.

Na Batucada da Vida (Ary Barroso e Luiz Peixoto)

No dia em que apareci no mundo
Juntou uma porção de vagabundo, da orgia
De noite teve choro e batucada
Que acabou de madrugada
5 Em grossa pancadaria
Depois do meu batismo de fumaça
Mamei um litro e meio de cachaça, bem puxado
E fui adormecer como um despacho
Deitadinha no capacho
10 Na porta dos enjeitados
Cresci, olhando a vida sem malícia
Quando um cabo de polícia
Despertou meu coração
Mas como eu fui pra ele muito boa
15 Me soltou na rua à toa
Desprezada como um cão
Agora que eu sou mesmo da virada
E que não tenho nada, nada
E de Deus fui esquecida
20 Irei cada vez mais me esmolambando
Seguirei sempre sambando
Na batucada da vida

Sobre a canção

O modelo central de integração entre melodia e letra é a passionalização. No entanto, a tematização aparece como modelo auxiliar, atenuando de certa forma a percepção da expansão pelo campo da tessitura. Outro elemento que contribui para uma percepção atenuada do conteúdo passional é o andamento acelerado, presente na primeira gravação realizada pela cantora Carmen Miranda e que é, provavelmente, o andamento original.

Os conteúdos disfóricos da letra são corroborados pela melodia, que se expande em movimento ascendente nas duas primeiras frases da parte A, prosseguindo em movimentos mistos (descendente/ascendente) nas outras três frases que complementam a estrofe. O encaminhamento em direção ao grave reforça os conteúdos asseverativos, enquanto as terminações agudas, atingidas por gradação ascendente, reforçam de maneira atenuada a percepção do percurso: *De noite teve choro e batucada / Que acabou de madrugada / Em grossa pancadaria*.

Essa reiteração melódica sobre um texto cuja imagem é tão densa (uma criança mamando um litro de cachaça) parece ejetar toda a dramaticidade contida na canção.

Com a entrada na parte B, instala-se momentaneamente a tonalidade menor, desenvolvendo-se a narrativa por uma série de acontecimentos trágicos, que enfatizam tudo o que já havia sido prenunciado ainda na infância da enunciadora descrita nas partes A e A'. A conjunção que se estabelece de forma breve, representada pelo surgimento do amor, é rapidamente desfeita pelo gesto de abandono: “Me soltou na rua à toa / Desprezada como um cão”.

A instalação do tempo presente reafirma a disjunção pelas isotopias de ausência, perda e descrença, renunciando-se novamente um futuro que reforça a condição anunciada no início da narrativa: “Irei cada vez mais me esmolambando/ Seguirei sempre sambando/ Na batucada da vida”.

Análise do comportamento vocal

Carmen Miranda

Andamento: 86 bpm

Tonalidade: C

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: piano, baixo, percussão, sopros (Grupo Diabos do Céu)

Forma: A A' B B' (depois de cantado, o tema é repetido instrumentalmente)

Ano: 1934 (CD *Revivendo* – com fonogramas gravados pela cantora entre 1934 e 1939 – Faixa 14)

Arranjo: Pixinguinha

O andamento rápido e a presença nítida da *voz que fala por trás da voz que canta* atenuam a percepção da tessitura descrita pela melodia. Assim, evidenciam-se elementos de figurativização e uma pronunciada capacidade entoativa (falada) da cantora, que materializa as imagens descritas na letra sem, todavia, produzir efeito de sentido com os componentes da voz.

Em virtude da tonalidade escolhida (dó maior), a voz de Carmen Miranda ocupa a região médio-aguda de sua tessitura vocal, desenvolvendo-se dentro do seguinte intervalo: de sol² a do⁴. Embora a melodia se desenvolva por uma grande extensão, o fato de a intérprete não enfatizar no canto o aspecto musical, mas sim o entoativo, traz à

escuta certa naturalidade de emissão que atenua consideravelmente a percepção das distâncias melódicas.

A debreagem enunciativa² coloca a enunciadora no centro dos acontecimentos, mas a coloquialidade da emissão, com a voz em ajuste fonatório para o registro modal, ocupando os sub-registros de peito e cabeça, não explicitam as isotopias³ de tragédia presentes na letra.

A presença de vibrato, outro dado que costuma ampliar na escuta a percepção da intensidade dramática, neste caso se dá de maneira também diferenciada, pois Carmen Miranda o utiliza nas penúltimas sílabas das palavras (“mun__do”, “orgi__a”, “pancadari__a”, “fuma__ça”, “capa__cho”, “enjeita__dos”) e imediatamente realiza um gesto de compensação, concluindo com um tonema⁴ descendente e breve. Assim, a maneira de emitir o som confere à voz uma leveza que não enfatiza o teor dramático da narrativa.

Esse fato nos possibilita compreender a interpretação de duas maneiras. A primeira evidencia um desejo claro da intérprete de não entrar em conjunção com a tragédia inscrita na composição, mantendo-se, assim, imune ao enunciado. Já numa segunda visão, dando voz ao sujeito da narrativa, a cantora deixa transparecer o fato de que a tragédia instalada em sua vida desde o momento do nascimento pode ter transformado todo e qualquer acontecimento, neste sentido, corriqueiro. De qualquer maneira, ambas as visões revelam o desejo de atenuar a força negativa do acontecimento narrado.

Se há uma cumplicidade entre a voz, a melodia e o componente rítmico, não se estabelece, todavia, a mesma cumplicidade entre a voz e o sentido da letra da canção. No verso número 7, que cria uma das imagens mais pesadas do texto – “**Mamei** um **litro** e **meio** de **cachaça**, bem puxado” –, fica bastante clara a opção pela atenuação do sentido, pois a voz destaca a acentuação rítmica por meio de acentos recorrentes assinalados nas sílabas em destaque. Neste caso, ao enfatizar o componente musical, a cantora valoriza o apelo somático desse trecho da composição e desvia a atenção da dramaticidade do texto. Ao mesmo tempo, a instrumentação corrobora essa

² Dispositivo pelo qual o enunciador projeta no enunciado marcas da enunciação; ou seja, a pessoa, o tempo e o lugar de onde se fala.

³ Processo pelo qual os traços abstratos que compõem a significação das palavras convergem ao mesmo *topus* (lugar de sentido) e garantem ao enunciatário uma leitura homogênea.

⁴ “Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz.” (TATIT, 1995, p. 21)

acentuação, construindo uma rara cumplicidade, para a época, entre acompanhamento instrumental e solista.

Constatamos, então, que a cantora Carmen Miranda apropriou-se da canção, destacando na interpretação elementos que já faziam parte de seu universo musical, no qual sempre prevaleceu a capacidade entoativa e a articulação que valoriza o componente rítmico da palavra, em conformidade com a diluição da intensidade dramática.

O repertório gravado pela cantora era composto predominantemente por marchas, choros e sambas, nos quais, se havia o elemento trágico, ele não se apresentava de forma objetiva. Seu gesto vocal sempre privilegiava a leveza e a alegria, que se expressavam na articulação rítmica e na capacidade de extrair a entoação do texto verbal, destacando seu componente musical e valorizando, assim, os planos de expressão musical e linguístico.

Ao delinear seu gesto vocal sem entrar em contato com o conteúdo trágico da letra, Carmen enfatiza, pelo aspecto entoativo, a superação do seu próprio destino, conferindo outro sentido à frase: “Seguirei sempre sambando, na batucada da vida”.

De certa forma, a construção de seu gesto vocal termina por nos apontar uma disjunção dentro da própria composição, visto que, usualmente, canções cujas letras tratam de acontecimentos trágicos tendem a apresentar andamentos lentos. Este samba, no entanto, talvez adequado ao universo do teatro de revista para o qual foi composto, apresenta um comportamento diferenciado. O jornalista e crítico musical Sérgio Cabral, em seu livro *No tempo de Ari Barroso*, no qual retrata a vida do compositor, diz que a gravação de Carmen Miranda foi um equívoco da intérprete e do arranjador, Pixinguinha.

Carmen teve muitas dificuldades para cantá-la, no estúdio da Victor, chegando a queixar-se de que Ari Barroso utilizou-se de toda a escala musical para compor o samba. Não é uma música muito fácil de ser cantada, mas não foi o excesso de notas que prejudicou a gravação, até porque o excesso de notas não é a principal característica de “Na Batucada da Vida”. Ela e Pixinguinha, autor do arranjo e regente da orquestra denominada Diabos do Céu, não perceberam que a música merecia um tratamento que sublinhasse a letra de Luiz Peixoto, além de acentuar certos detalhes da linda melodia de Ari Barroso. (CABRAL, 1993 p.130)

Sendo Carmen Miranda a cantora em questão, nos parece, todavia, que a opção pela maneira de construir a interpretação foi claramente escolhida pela intérprete, cuja

imagem, nesse momento, era bastante definida, não cabendo uma canção de andamento lento e de forte apelo dramático. Ainda que o arranjador pudesse estar conectado exclusivamente com a porção musical da canção, acreditamos que a interferência da cantora tenha se manifestado no sentido de valorizar o componente temático pela ênfase nas articulações rítmicas, atenuando a própria passionalização inscrita no percurso melódico e submetendo a letra ao poder da música, para assim enfraquecer a percepção do conteúdo pelo ouvinte.

Elis Regina

Andamento: 48bpm

Tonalidade: A

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: piano, baixo, bateria

Forma: Introdução A A' B B'

Arranjo: Cesar Camargo Mariano

Ano: 1974 (LP *Elis* – Faixa 1)

Diametralmente oposta é a interpretação de Elis Regina para a mesma canção. O andamento muito mais lento, a modalização da melodia e o tratamento harmônico reforçam imediatamente a percepção da passionalização que rege a integração entre melodia e letra. A escolha da tonalidade, um tom e meio abaixo da gravação original, expõe um percurso que vai de Mi² a La³ e explora a região médio-grave da tessitura, possibilitando que a intérprete alterne procedimentos timbrísticos, ora escurecendo o timbre,⁵ ora enfatizando sua metalização.⁶

É importante destacar que Elis faz uso desses procedimentos somando-os à alteração de notas que enfatizam a percepção do percurso melódico. Em algumas frases, como na primeira, em que a melodia originalmente se desenha de maneira ascendente,

⁵ O escurecimento do timbre ocorre com a projeção maior de harmônicos graves da voz. Isto pode ocorrer não só pela escolha da tonalidade, mas principalmente pela maneira de emitir o som.

⁶ Em oposição ao escurecimento timbrístico, que requer uma emissão mais posteriorizada, com ocupação ampla do espaço interno da boca pelo fluxo de ar, a metalização demanda o uso de ressoadores frontais e maior pressão subglótica.

É possível perceber que o desejo de atenuação da carga dramática, que na gravação de Carmen Miranda é explorado pelo aspecto do encurtamento das durações, aqui é redimensionado pela conduta oposta. Ou seja, as sílabas marcadas são alongadas e as durações são projetadas de forma a unir as palavras, reforçando a percepção do conteúdo do texto, bem como do percurso melódico.

Já na sequência imediata desses versos, Elis executa a frase “Despertou meu coração” com uso acentuado do vibrato, prolongando as notas e tornando a emissão vocal mais fechada. Ao fazer isso, além de prestar uma reverência à sua principal influência vocal, Ângela Maria, ela transporta o ouvinte para o universo musical daquela intérprete, que foi (e é) um expoente importante: o universo das canções em que a perda é um acontecimento central necessariamente assinalado pela voz do intérprete. É importante destacar que essa conduta é utilizada no único momento em que a letra faz alusão à perda amorosa.

Elis faz uso de dinâmica crescente, do *mezzo-forte* para o *forte*, valorizando a chegada aos pontos culminantes da melodia, o que de certa forma ocorre em sintonia com a letra e reafirma o aspecto passional da interpretação.

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibrações das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia da emissão). É a tensão do perfil melódico em si que alinhava as vogais. (...) É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/. (TATIT, 1995, p.10)

Em sua versão de “Na Batucada da Vida”, Elis Regina, livre de qualquer preocupação com uma imagem pré-estabelecida, pôde expressar sua imediata identificação com a letra, alterando sem maiores pudores alguns elementos da melodia que contribuía diretamente para o distanciamento da significação construída pelo texto. Não estando presa a uma única imagem pública, como se dava com a cantora Carmen Miranda, e sobretudo livre do julgamento dos próprios compositores quanto às mudanças produzidas na melodia, Elis pôde reconstruí-la de acordo com sua própria compreensão e

intenção dramática. Vale observar que também neste caso a presença do arranjador, Cesar Camargo Mariano, certamente contribuiu, com sua re-harmonização, para respaldar ou mesmo redirecionar o olhar da cantora sobre a composição.

Ná Ozzetti

Andamento: 71 bpm

Tonalidade: C

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: violão, cello, contrabaixo, percuteria

Forma: Introdução A A' B B' Intermezzo A A' e B instrumental B voz Coda

Ano: 2009 (CD *Balangandãs* – Faixa 8)

Arranjo: Dante Ozzetti

A cantora Ná Ozzetti, ao longo de sua carreira, tem primado por realizar releituras de clássicos da canção popular de maneira muito própria, muitas vezes transportando essas canções para universos musicais bastante distanciados daqueles de origem da canção, como se pode observar nas regravações de “Sua Estupidez” e “No Rancho Fundo”. No caso desta regravação, no entanto, Ná se manteve próxima da referência original, ou seja, da gravação de Carmen Miranda, escolhendo para cantar a mesma tonalidade utilizada pela intérprete. Sua gravação está inserida no CD *Balangandãs*, dedicado a reler parte do repertório de Carmen Miranda, fato que sugere sua intenção em manter elos com as gravações originais desta artista.

Ao adotar determinados comportamentos vocais, Ná Ozzetti conseguiu, todavia, evidenciar o conteúdo dramático da letra, reconstruindo o elo com a melodia sem alterá-la, mudando apenas ligeiramente o andamento original. É possível afirmar que sua versão equilibrou elementos da composição que, ao que tudo indica, haviam sido redimensionados nas versões anteriores. Assim, é possível compreender, como destacamos anteriormente, o quanto a interferência do intérprete, por seu gosto, estilo e até imagem pública, pode evidenciar os elementos inscritos em uma canção ou mesmo alterar esses elementos mediante a construção de um gesto vocal. O que a versão de Ná Ozzetti torna visível é que ela pôde construir o seu gesto sem promover nenhuma alteração significativa na melodia ou na letra, fazendo uso exclusivo de algumas mudanças de sub-registro vocal e enfatizando determinados tonemas, como veremos a seguir.

Embora haja alguns pontos diferenciados na melodia entre sua gravação e a de Carmen Miranda, não são alterações substanciais feitas intencionalmente para ressignificar a canção do ponto de vista do intérprete, como ocorreu na gravação de Elis Regina. As poucas alterações parecem resultado da ação do tempo sobre a canção, quando, por ter sido regravada tantas vezes, já não se sabe mais ao certo como é a melodia original.

No início da canção, Ná realiza uma terminação na palavra “mundo”. Aplica a ela um tonema descendente, glissando a nota final; distancia-se da altura definida da melodia e se aproxima de um padrão entoativo (falado), largando a emissão como se desejasse expressar desleixo. A seguir, complementa essa intenção finalizando a frase “Juntou uma porção de vagabundos da orgia”, sujando acentuadamente a emissão na palavra final. É possível depreender dessa atitude vocal o desejo de exprimir no campo sonoro a significação do texto poético. Assim, já no início da canção, a maneira de abordar as notas, nesta frase que situa o ambiente do nascimento do sujeito da enunciação, faz uma síntese de todo o contexto que se apresentará ao longo de toda a execução.

Abrimos aqui uma brecha para explicar o conceito de “sujeira” na voz. Utiliza-se de modo amplo as terminologias “suja” e “limpa” para identificar aspectos referentes a um índice maior ou menor de ruído na produção vocal. Uma voz “suja” é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz “limpa” é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas da melodia expressas pelo timbre.

Isto posto, retomemos a análise. Mais à frente, na frase “Mamei um litro e meio de cachaça, bem puxado”, a cantora distende o tempo interno das palavras “cachaça” e “puxado”, alongando a segunda sílaba de cada uma, produzindo no ouvinte a sensação de intensidade do ato. Vemos aqui uma ação local que valoriza o plano da expressão, ao mesmo tempo em que explicita o plano do conteúdo.

Nas frases seguintes, a expressão da fragilidade do enunciador se dá pela alteração do sub-registro vocal. A passagem da ressonância baixa para a alta, com um ligeiro tremor na voz, é o elemento que traduz no campo sonoro a condição passiva do enunciador ante o abandono. Essa atitude vocal permanece até o final da exposição do tema, quando o sujeito resignado reconhece sua condição ao afirmar, de maneira metafórica, que seguirá “sempre sambando na batucada da vida”.

Conclusão

Se na gravação de Carmen Miranda há uma dose de impessoalidade na voz do enunciador que comparece no enunciado – e o que captura o ouvinte é a capacidade de explicitação entoativa da cantora –, na gravação de Elis Regina a voz é cúmplice da narrativa. Essa cumplicidade já se revela desde a concepção do arranjo até as alterações da melodia; pronuncia-se categoricamente quando, ao mudar a palavra “sambando”, presente na última estrofe, para “cantando”, a intérprete se coloca de modo evidente no centro da narrativa, assumindo, efetivamente, o papel de sujeito da enunciação.

Já na versão de Ná Ozzetti, a cumplicidade se estabelece com a canção, ou seja, com o elo existente entre melodia e letra, e ela constrói todo o seu gesto vocal a serviço da explicitação desse elo. Ao fazer isso, a melodia, que aparentemente estava desconectada da letra, revela a sua cumplicidade. Desta forma, fica claro que a cantora construiu sua interpretação não submetendo exclusivamente a composição à sua personalidade artística ou a uma leitura personalista.

É possível depreender, desta forma, que cada intérprete estabeleceu elos diferentes com a canção para criar sua interpretação. No caso de Carmen Miranda, o elo direto deu-se com a música, resultando numa interpretação na qual não ocorreu a valorização do componente dramático da letra e que se mostrou, assim, predominantemente tematizada. Já na versão de Elis Regina, sua identificação imediata com a letra provocou alterações na composição original para ajustá-la ao universo dramático do texto, evidenciando o caráter passional da interpretação. Por fim, a cantora Ná Ozzetti permitiu, primeiro, que a canção falasse através de sua voz, para depois criar marcas de sua leitura, expondo os elos dramáticos contidos na composição. Conseguiu manter viva em sua interpretação a proposta inaugural de Carmen Miranda e, ao mesmo tempo, construir uma leitura particular da canção, deixando clara sua interferência e seu gesto interpretativo.

É comum no universo da canção popular que as letras, e mesmo as melodias, sofram pequenas alterações ao longo dos anos e das diversas gravações, já que, na maioria dos casos, a canção popular se aprende por meio da escuta, e não da linguagem escrita,

como na chamada música erudita. Dessa forma, ela termina (ou começa sua jornada) propagando-se como numa brincadeira de *telefone-sem-fio*, produzindo resultados com algumas diferenças daquilo que seria a referência original. No caso desta canção, especificamente, fica claro que, além de sofrer esse processo natural, houve intenção por parte das intérpretes na realização de algumas modificações que, por um lado, corroborassem o sentido profundo da canção e, por outro, imprimissem características de seus gestos interpretativos.

Ao analisar o gesto vocal do cantor, é possível observar como as composições têm maleabilidade e vida própria. Na maioria das vezes, para muito além daquilo que o próprio compositor projetou ou vislumbrou em sua obra, o intérprete é capaz de se apropriar da canção, elucidando, a cada nova leitura, sentidos que pareciam ocultos. No caso das três gravações analisadas, observa-se que o gesto vocal de cada intérprete – projetando-se na obra e extraindo dela elementos diversos, recriando e sobretudo particularizando o fazer musical – torna a presença do cantor, feito cancionista, indispensável à genealogia da canção.

Referências

- CABRAL, Sergio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- ELIS REGINA. *Elis* (LP) Phonogram/Philips (1994). Rio de Janeiro.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- MIRANDA, Carmen. *Coletânea RVCD037 Revivendo Discos* (s.d.). Rio de Janeiro.
- OZZETTI, Ná – *Balangandãs* (CD) MCD (2009). São Paulo.
- TATIT, Luiz. *O Cansionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.