

INDÍCIOS DE ESTILO INDIVIDUAL NA INTERPRETAÇÃO DE CANÇÕES POPULARES. Simone Sperança, Lourenço Chacon – Fonoaudiologia – Departamento de Fonoaudiologia – FFC – Campus de Marília.

O trabalho fonoaudiológico com a chamada voz profissional cantada enfatiza o estudo e a prática da dimensão técnica da voz. No entanto, pouca ou nenhuma menção a elementos subjacentes à interpretação de uma canção (especialmente os de natureza lingüística, constitutivos da interpretação/atuação do cantor) é feita nesses trabalhos, já que, neles, como salienta Coelho (1994), pouco se estuda/pouco se relaciona *voz e linguagem no canto*.

Na Lingüística, estudos em prosódia, desenvolvidos tanto numa perspectiva fonética, quanto numa perspectiva fonológica, têm procurado demonstrar seu papel na estruturação da linguagem. Do ponto de vista fonológico, por exemplo, Nespor e Vogel (1986) buscam levantar evidências de que a fala, em diferentes línguas, seria organizada hierarquicamente em constituintes prosódicos, a maioria dos quais, por sua vez, seria estabelecida com base em informações de outros componentes da gramática.

Neste trabalho privilegiaremos, para tratar da interpretação de canções, o constituinte *frase entonacional*, devido ao fato de que, por ser dos constituintes mais altos da hierarquia prosódica, a informação sintático-semântica é mais fortemente mobilizada nele, além de mobilizar fatos considerados como de *performance* por Nespor e Vogel (1986). Acentuemos algumas características deste constituinte. Trata-se de uma unidade prosódica definida como o conjunto de frases fonológicas ou apenas uma frase fonológica (Φ) que porte uma linha entonacional. Para Nespor e Vogel (1986, p. 188), a regra básica de formação da frase entonacional fundamenta-se na noção de que ela é o domínio de um contorno de entoação e que os fins de frases entonacionais coincidem com posições em que pausas podem ser introduzidas.

Em razão dessa maneira de se ver a linguagem oral e pensando que a interpretação musical deveria levar em conta fatos como a organização prosódica, acreditamos ser de grande importância para o cantor atentar para as possibilidades dessa organização nas canções, visando à criação de efeitos de sentido pretendidos por sua interpretação. Portanto, propusemos este estudo-piloto, no qual buscamos verificar se o modo como a cantora Leny Andrade organiza, em suas interpretações, o componente prosódico da linguagem possibilitaria levantar indícios de um estilo individual de interpretação. Selecionamos, do repertório de Leny Andrade, as seguintes canções: (1) *A Ilha*, de Djavan; (2) *Lígia*, de Tom Jobim; e (3) *Trocando em Miúdos*, de Francis Hime e Chico Buarque. Concluída essa seleção, para efeito de comparação, escolhemos outro intérprete delas, a saber, Chico Buarque.

Tendo em mãos as canções e seus intérpretes, procuramos delimitar, a partir da percepção que um grupo de dez juízes teve de como são interpretadas, de que maneira cada intérprete organiza o constituinte prosódico que privilegiamos para nossa observação. As pausas têm papel central na delimitação desse constituinte. Assim, acreditamos que tal constituinte pode ser marcado e definido, em cada interpretação de cada canção, pela percepção auditiva que se pode ter de características acústicas julgadas, pelos ouvintes, como pausas. Cada juiz recebeu: (a) um CD contendo as versões de cada canção; (b) folhas contendo, cada uma, o texto das diferentes interpretações, modificados por nós em sua pontuação original a fim de evitarmos influências (tais como disposição em versos) sobre o julgamento das pausas; por fim, (c) um protocolo contendo as instruções quanto à disposição das músicas no CD e as regras para a marcação das pausas. A partir de uma concordância de pelo menos 70% entre os juízes dos pontos da interpretação em que julgaram haver pausa (percentual considerado como legítimo em trabalhos de caráter perceptual, como, por exemplo, Batista, 1997), as delimitações do constituinte prosódico *frase entonacional* de cada interpretação musical foram, então, definidas.

Foi possível observarmos, diferenças na quantidade de pausas nas interpretações de Leny Andrade e de Chico Buarque, bem como diferenças nos pontos em que essas pausas ocorrem. O Quadro 1 abaixo resume nossas observações, para o conjunto das canções:

Quadro 1: Total de pausas, percebidas pelos juízes, para os dois interpretes

Interprete	Total de pausas percebidas pelos juízes na análise das interpretações de Leny e Chico.	Total de pausas que coincidem com limites de frase entonacional.	Total de pausas que não coincidem com limites de frase entonacional.
Leny Andrade	110 (100%)	84 (76,36%)	26 (23,64%)
Chico Buarque	73 (100%)	66 (90,41%)	7 (9,59%)

Passemos, agora, a informações numéricas e percentuais sobre cada uma das canções. Esses resultados apresentam-se dispostos no quadro a seguir:

Quadro 2: Total de pausas, percebidas pelos juízes, para os dois interpretes em cada canção.

Canção	Interprete	Total de pausas	Pausas que coincidem com limites de frase entonacional	Pausas que não coincidem com limites de frase entonacional
A ilha	Leny Andrade	32 (100%)	21 (65,625%)	11 (34,375%)
	Chico Buarque	17 (100%)	15 (88,235%)	2 (11,764%)
Lígia	Leny Andrade	42 (100%)	33 (78,571%)	9 (21,428%)
	Chico Buarque	29 (100%)	26 (89,655%)	3 (10,344%)
Trocando em miúdos	Leny Andrade	36 (100%)	30 (83,3...%)	6 (16,6...%)
	Chico Buarque	27 (100%)	25 (92,59%)	2 (7,41%)

Verifica-se, nos dois intérpretes, que a maioria das estruturas, estão de acordo com o algoritmo que define o constituinte *frase entonacional*, ou seja, 84 (76,36%) para Leny Andrade e 66 (90,41%) para Chico Buarque, em todas as canções. Levantamos três hipóteses explicativas para tal fato: (1) os juízes teriam se guiado por questões lingüísticas no momento em que marcaram as pausas; (2) os interpretes mantiveram-se sensíveis aos limites prosódicos; (3) ambas as possibilidades, ou seja, tanto os interpretes quanto os juízes tiveram sensibilidade para os limites prosódicos, dado o fato de que esses limites criam estruturas prosódicas já previstas pela língua.

Foi possível observar ainda que os interpretes organizam o elemento lingüístico frase entonacional de forma diferenciada em suas interpretações, como podemos ver na ocorrência a seguir, extraída da canção *A ilha*:

[E um verde] [profundo] [no olhar] (Leny Andrade)
 [E um verde profundo no olhar] (Chico Buarque)

Constam das considerações de Nespor & Vogel sobre limites e possibilidades de reestruturação de frases entonacionais algumas restrições sintáticas. Uma delas diz respeito à tendência de se evitar reestruturação em qualquer lugar que não corresponda ao final de um sintagma nominal. A regra básica para a estruturação de uma frase entonacional é a de que os limites fonológicos não sejam quebrados. Pode-se verificar que, embora tanto Leny Andrade quanto Chico Buarque, neste trecho da canção *A Ilha*, tenham organizado a estrutura

lingüística de forma diferenciada, ambos respeitaram o algoritmo. Na interpretação de Leny Andrade os juízes perceberam três pausas, ou seja, três frases entonacionais para o mesmo trecho em que Chico Buarque organiza com apenas uma frase entonacional. As diferentes organizações das estruturas lingüísticas possibilitam variedades de atribuições de sentidos. Os juízes, bem como os interpretes, podem ter sido sensíveis a este fato. Desse modo, na interpretação de Leny Andrade, as pausas que fazem com que *profundo* se transforme numa frase entonacional acabam por colocar foco (ou seja, um destaque semântico) sobre essa palavra.

Outra possibilidade a ser considerada é o andamento musical da canção, já que segundo Nespor & Vogel:

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

O aspecto *andamento musical* não foi estudado neste estudo-piloto. Mesmo assim, embora contando apenas com nossa forma de audição das canções, é possível levantar a hipótese de que (também) o andamento mais lento impresso na interpretação de Leny Andrade na canção *A ilha* tenha levado a um maior número de frases entonacionais nessa canção.

Ainda em relação à organização das frases entonacionais, podemos considerar que as pausas, assim como percebidas pelos juízes na interpretação de Leny Andrade para a canção *Trocando em miúdos*, podem, em certos momentos, ser indício de privilégio da intérprete à configuração fonológica de palavras internas aos versos da canção. Para tanto, observemos o trecho abaixo:

[*Trocando em miúdos pode guardar*
As sobras¹] [de tudo que chamam lar²]
[As sombras³] [de tudo que fomos nós⁴]
[As marcas de amor⁵] [nos nossos lençóis⁶]
[As nossas melhores lembranças⁷]
[Aquele esperança⁸] [de tudo se ajeitar
Pode esquecer⁹]
[Aquele aliança¹⁰] [você pode empenhar¹¹]
[Ou derreter¹²]

(Leny Andrade)

Como se pode verificar, as pausas 1 e 3 privilegiam a proximidade fonológica das palavras *sobras* e *sombras*, assim como as pausas 8 e 10 privilegiam a rima das palavras *esperança* e *aliança*. Tais pausas não foram percebidas pelos juízes na interpretação de Chico Buarque no mesmo trecho da canção, como se pode conferir abaixo:

[*Trocando em miúdos pode guardar*
[As sobras de tudo que chamam lar]
[As sombras de tudo que fomos nós]
[As marcas de amor nos nossos lençóis]
[As nossas melhores lembranças]
[Aquele esperança de tudo se ajeitar]
[Pode esquecer]

*[Aquele aliança você pode empenhar]
[Ou derreter]* (Chico Buarque)

As pausas na interpretação de Chico Buarque, tal como percebida pelos juízes, parecem destacar, neste trecho, sobretudo as rimas dos versos, e não a proximidade fônica de palavras no interior dos versos.

Pudemos observar também que, segundo a percepção dos juízes, existem pausas nas interpretações de Leny Andrade e de Chico Buarque que não coincidem com limites de frase entonacional, ou seja, as pausas percebidas ferem, em alguma medida, as restrições de Nespor & Vogel para a constituição da frase entonacional. Vejamos alguns desses casos:

[Mas fico com o disco / do Pixinguinha sim] (Leny Andrade)
*[Mas devo dizer que não vou lhe dar/
O enorme prazer de me ver chorar]* (Chico Buarque)

Na primeira dessas duas ocorrências, Leny Andrade não obedece a uma das restrições aos pontos de pausa na frase entonacional, já que faz uma pausa antes do fim de um sintagma nominal (SN). Com efeito, em *Mas fico com o disco do Pixinguinha sim*, o adjunto adnominal *do Pixinguinha* foi separado do núcleo *disco*. Já na segunda ocorrência, ocorre, em Chico Buarque, a desobediência a outra restrição a pontos de pausa na delimitação de frase entonacional, na medida em que há a separação entre um verbo (*dar*) e seu argumento obrigatório (*o enorme prazer de me ver chorar*).

Um das explicações possíveis para a ocorrência de formações lingüísticas que ferem o algoritmo da frase entonacional proposto por Nespor & Vogel pode estar nos efeitos de sentidos que tais pausas ocasionam. A ruptura detectada na interpretação de Leny Andrade abre a possibilidade de se pensar numa abertura para a deriva, já que a pausa cria a perspectiva de uma hesitação que levaria o ouvinte a imaginar qual (dentre tantos possíveis) seria o disco que a personagem pegaria para si. Essa mesma ruptura sugere uma volta da personagem sobre seu próprio dizer, na medida em que, ao definir com o artigo *o* o substantivo *disco* e criar a sensação de obviedade para algo não óbvio para o interlocutor (de qual disco se trata?), reformula seu dizer, explicitando tratar-se do disco do Pixinguinha. Já em Chico Buarque, a ruptura entre verbo e argumento obrigatório acaba por reforçar o final de um verso e a ligação entre (por rima) entre as palavras *dar* e *chorar*.

Em síntese, um maior número de pausas (que levam a um maior número de frases entonacionais), bem como diferentes aspectos relacionados à organização da frase entonacional, são indícios de características estilísticas de interpretação de Leny Andrade, pelo menos no que diz respeito à constituição de frases entonacionais nas três canções estudadas.

Referências bibliográficas

- BATISTA, C. G. Concordância e fidedignidade na observação. *Psicologia*, v. 3, n.2, 39-49, jul. 1997.
COELHO, H. W. *Técnica Vocal para Coros*. São Leopoldo (RS): Ed. Sinodal, 1994.
NESPOR, M., VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

Bolsa: CNPq/PIBIC