



Música no rádio, consumo e a criação de uma memória midiática: (um breve estudo sobre a década de 1950)¹

Heloísa de A. Duarte Valente²

PPGCOM- UNIP

Juliana Marília Coli³

PPGCOM- UNIP

Raphael Fernandes Lopes Farias⁴

PPGCOM- UNIP

Resumo

No que música, consumo e memória se relacionam diretamente? A música mediatizada está presente na paisagem sonora, há um século. No caso da obra cantada, dada a sua natureza necessariamente híbrida (música, letra), ao qual se agregam outras linguagens (visuais, cênicas etc.) os elementos particulares da *performance* são as marcas estéticas que identificam os intérpretes. Neste texto, abordamos alguns aspectos referentes à memória na mídia, a partir das cantoras Dalva de Oliveira e Niza de Castro Tank, ambas reconhecidas em dois domínios da música popular e lírica, na década de 1950, para estudar: como tais *performances* contribuíram para a criação da personagem vocal; como se dá a relação entre a *performance* mediatizada, identidade vocal e o imaginário do ouvinte. Sendo o rádio a mídia dominante no período, tais aspectos são relevantes para formação do gosto musical, transformado em padrão de consumo.

Palavras-chave: Música midiática; gêneros musicais; década de 1950; performance do canto.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho COMUNICAÇÃO, CONSUMO, MEMÓRIA: cenas culturais e midiáticas, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

² Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão (ECA-USP). Coordenadora do Centro de Estudos em Música e Mídia- MusiMid. Contato: musimid@gmail.com.

³ Doutora em Ciências Sociais (IFCH/Unicamp). Pós-Doutora em Musicologia (*Università degli Studi di Pavia* – Cremona). Atualmente realiza Pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista com bolsa CAPES e colabora com o Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid. colijuliana@gmail.com.

⁴ Mestrando em Comunicação e Cultura Midiática pela Universidade Paulista como bolsista da CAPES e pesquisador do Centro de Estudos em Música e Mídia- MusiMid. rapharias20@gmail.com.



Um campo privilegiado para o conhecimento da cultura:

Antes de iniciarmos este ensaio, cabe perguntar, de chofre: no que canção, consumo e memória se relacionam diretamente? Embora pareça uma questão a ser respondida rapidamente, não parece ter sido explorada suficientemente nos estudos da comunicação. Sinteticamente, podemos afirmar que a canção das mídias – isto é, aquela concebida para veiculação no disco, rádio e meios audiovisuais (VALENTE, 2003)- está fortemente presente na paisagem sonora, há quase um século e faz parte do cotidiano de uma extensa camada da população, em todos os locais onde existe transmissão elétrica. Sendo assim, são capazes de criar hábitos de escuta que, ao longo do tempo vai se estender a outros hábitos de consumo paralelos.

Assim sendo, a canção midiática aparece como um objeto de estudo particularmente interessante, dada a sua natureza necessariamente híbrida (música, letra), ao qual se agregam outras linguagens: a própria função cênica e teatral (gestos, expressões faciais, atitudes); no plano das linguagens visuais, não apenas o intérprete, bem como sua *performance* transportam-se para os cartazes, capas de disco, capas de revista etc.); nas linguagens audiovisuais, a teatralidade, moldada de acordo com as tomadas de cena, pontos de vista, de acordo com outros parâmetros. São precisamente estes elementos particulares, combinados de maneiras específicas que determinarão as diferenças entre os intérpretes, as estéticas, os períodos históricos. No caso da música mediatizada, não se pode deixar de considerar as possibilidades que a tecnologia oferece.

No presente trabalho, abordamos alguns aspectos referentes à memória na mídia, tomando como exemplos as cantoras Dalva de Oliveira e Niza de Castro Tank, ambas reconhecidas em dois domínios da música popular e lírica, respectivamente. Este é o período denominado *período áureo* do rádio- entenda-se, o período em que o rádio constituiu-se como mídia hegemônica. Selecionamos aspectos da *performance*



de ambas para analisar vozes e personagens vocais/midiáticas que tiveram grande destaque no período abordado. A grande popularidade e o acolhimento destas artistas promoveram fortemente o consumo estético por meio dos discos, programas radiofônicos e outros produtos agregados (revistas, cosméticos etc.).

Justamente a sua presença no cenário midiático fez das duas artistas personagens de uma memória midiática da música no Brasil. Nosso estudo pretende estudar leva em conta aspectos como a relação entre a *performance* vocal mediatizada pelas gravações; ainda: o arranjo musical e a *assinatura* do maestro arranjador. Ainda: como tais *performances* contribuíram para a criação da *personagem vocal*. Temos convicção de que estes elementos são relevantes para formação do gosto musical, transformado em padrão de consumo.

O canto mediatizado : fontes para o estudo da cultura midiática .

Partimos do pressuposto de que os traços particulares atestam como as vozes dos cantores fonofixadas (CHION, 1994) nos discos, fitas magnéticas e outros suportes tecnológicos extremamente relevantes para entender como tais intérpretes acabam por constituir tramas da memória cultural. Para essa empreitada, faz-se imprescindível recorrer à teoria sobre a *performance*, desenvolvida por Paul Zumthor (1997). Sua importância fundamental consiste no fato de que todos os quadrantes do eixo comunicacional se fazem presentes e têm função específica e ativa. Em outros termos, a *performance* é resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, as circunstâncias, nos quais se incluem o espaço, os meios eletroacústicos de tomada do som para amplificação ou transmissão - ou *telefonía*, segundo o compositor Michel Chion (1994).



Adotando o pensamento de Zumthor (1985; 1997; 2005)⁵, a canção midiática deve ser entendida como um desdobramento da oralidade tecnicamente mediatizada - modalidade em que se desenvolve a canção das mídias (VALENTE, 2003). O que a caracteriza é a *performance* é que nela as tecnologias vigentes permitem o apagamento dos vestígios espaciais da voz ao vivo. Perde-se, ainda, a *tatilidade* e, em grande medida, a “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2001, p.19)⁶. Importante é ressaltar, ainda que elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação, denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também seleções feitas por uma extensa comunidade. Reiteramos que um conjunto de estratégias contribui para reforçar um padrão de gosto estético culturalmente pré-estabelecido; assim como promove a eleição de outros- tal ocorre com as modas.

Se considerarmos o produto que está fonofixado (CHION, 1994) nos discos, outros elementos de *performance* passam a fazer parte dos critérios de análise: o tempo de existência do fonograma, às vezes é perceptível pelo exercício de escuta. Ainda, somada ao padrão de pronúncia, a emissão vocal, e, mais particularmente, a “mímica vocal” (FONÁGY, 1983)⁷ constituem elementos relevantes, justamente por trazer informações precisas acerca de como se proferiam as *performances*, na época em que foram os registros foram efetuados e, assim, oferecer elementos para detecção dos elementos que compõem os padrões de gosto. Para elucidar este tema, permitimo-nos apresentar dois modelos distintos de *performance*, de um mesmo período histórico, sobre o qual se desenrolam os nossos atuais projetos de pesquisa.

⁵ O autor elaborou um estudo acerca dos níveis de aproximação da linguagem escrita com a oral, classificando a comunicação poética em níveis, de acordo com a maior ou menor aproximação com a escrita, chegando a uma tipologia. Esta que mencionamos é historicamente a mais recente (ZUMTHOR, 1985).

⁶ Outro aspecto importante a levar em consideração não apenas a distribuição de canais ou a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por dar notas diferenciadas no timbre e nos modos de ataque.

⁷ *Mímica vocal* designa a gesticulação facial executada ao se pronunciar os fonemas, capaz de ser percebida pela escuta. (FONÁGY, 1983).



O Rádio e consumo de música, no Brasil da década de 1950.

Em meados dos anos 1940, no Brasil - o rádio já consolidado como veículo de comunicação – se abre para uma nova cena musical, marcada pela penetração de gêneros estrangeiros como o bolero, a rumba, o *chá-chá-chá* e o *cool jazz*. Os sambas de morro e os arranjos mais contrapontísticos, bem como o canto mais “leve” e cheio de *bossa*, perderam espaço. As orquestras volumosas, as letras sentimentais e o canto empostado, ornamentado, dominaram o gosto daquele período. (NAPOLITANO, 2001).

O Brasil recebe uma enorme influência da música latino-americana nos anos 1940 e 1950 e a *Rádio Nacional*, do Rio de Janeiro será o centro hegemônico, tanto na programação, no lançamento de artistas, como na configuração dos modelos radiofônicos. Nesse período se dá a conformação das mídias sonoras no Brasil, o auge do rádio e consolidação de uma indústria fonográfica, dentre eles, o bolero e o samba-canção. Programas dedicados às músicas hispânicas aparecem nas rádios, tais como disputando espaço com gêneros musicais nacionais como samba, música erudita e com o noticiário, além dos programas de auditório. Em meados dos anos 1940, dos 20 programas da *Rádio Difusora*, de São Paulo, havia 11 dedicados à música, o que revela a importância da música na grande de programação:

Ritmo alegre, Canções do México, Canta Brasil, Melodias Inesquecíveis, Escola de Samba, Miscelânea Sonora, Arraial da Curva Torta (programa sertanejo), Programada Saudade, Calouros de Otávio Gabus Mendes, Programa Orquestral, Ritmo Clube. (MAIA, 2007, p. 11).

A rádio paulistana *Tupi* era uma emissora mais voltada à informação, entretanto, é possível verificar uma grande diversidade na programação musical apresentada:



Bazar de Ritmos, Vozes Favoritas, Carnaval na Onda, Em Tempo de Valsa, Programa Segunda Frente Sonora (auditório), Orquestra de Salão Tupi, Sílvio Mazzuca e sua Orquestra, Alma Del Bandonéon, Ritmo de Havana, Sucessos do Momento, Orquestra Sinfônica, Valsas Inesquecíveis com a orquestra sinfônica Tupi. (MAIA, 2007, p. 11).

A *Rádio Nacional* apresentou o programa *Nas Asas de um Clipper*, transmitido em 1947 retratando o cenário musical do México, da Argentina e de Cuba – transmitido também em cada um desses países. Durante seis semanas cada um dos países era retratado e um concurso que levaria algum ouvinte a visitar os países envolvidos era promovido. Dentre seus grandes destaques, figura Dalva de Oliveira (aliás, Vicentina de Paula Oliveira 1917-1972)

Em outra direção, a *Rádio Gazeta* realizou, por anos, uma extensa e rica programação musical ao vivo, gratuita em horário nobre, na época à noite, mantendo em sua estrutura um ambiente digno dos grandes teatros de ópera, mantendo regentes de orquestra, um coro lírico e um coro popular, uma orquestra sinfônica e uma orquestra jazz sinfônica, arranjadores, cantores solistas, pianistas correpetidores e copistas, além de uma fonoteca para arquivo e estudo dos músicos. Especialmente no campo vocal foi inovadora ao produzir e difundir obras inéditas e óperas inteiras da especificamente para o lírico, constituindo-se em forte veículo para a democratização da música naquele momento.

Para os iniciantes do canto das décadas de 1950-1960, *Rádio Gazeta* significou uma oportunidade de início de carreira. Tendo, em seus quadros, um dos mais importantes e influentes maestros da época, Armando Belardi, como diretor artístico, a *Rádio* possuía uma programação variada, seja no âmbito da música erudita, bem como da música popular, dentre os quais destacamos a *Cortina Lírica*, na qual se notabilizou Niza de Castro Tank na ópera e *O Brasil e o seu folclore*, na música popular brasileira.



É interessante notar que era a *Gazeta* que trazia os artistas importantes em récitas inéditas, antes mesmo da estreia dos artistas no teatro. Deste fato, deduz-se a importância que a rádio e o jornal *A Gazeta* tinham, enquanto um potente mecanismo de comunicação e divulgação na cidade de São Paulo, na consolidação da imagem dos artistas e de sua visibilidade comercial para a posterior venda de seus discos, assegurando, ao mesmo tempo, sucesso de bilheteria para o próprio Teatro Municipal.

Fruição acusmática (da música) de vozes imaginárias...

Como expansão das vozes acusmáticas do rádio, artistas ganhavam fisionomia e corpo através das revistas especializadas e, mais tarde, pelas capas de disco. No Brasil, títulos como *Revista do Rádio*, *Radiolândia* ou outras mais generalistas, como *O Cruzeiro* e tantas outras mostravam as feições e a atitude dessas pessoas que as câmeras captavam, de maneira mais ou menos espontânea. Mas estas imagens não podiam abarcar o movimento – algo somente viável no cinema e, posteriormente, na televisão. Nesses termos, a imaginação e o imaginário do ouvinte atuavam sob um estímulo muito forte.

Se, anteriormente ao surgimento da fotografia, conhecer as feições de alguém só era possível através do contato pessoal, o retrato (pintura a óleo, bico-de-pena) era privilégio de poucos. Assim, pode-se avaliar a notoriedade de um artista, ao percebê-lo retratado por um grande mestre. Com a invenção da fotografia, as imagens começariam a proliferar-se, de várias maneiras.

Há de se ter em conta que uma imagem jamais será desinteressada; ela exerce uma função que justifica a sua existência: promoção de um novo *hit*, nova turnê, biografia etc.. Após a década de 1950, as capas de disco ganham o *status* de *signos* de grande relevância, ao adquirir papel semântico: de invólucro, a capa fará parte integrante do projeto criador e identificará o selo da gravadora, o intérprete etc..



As capas dos discos, portanto, tornaram-se parte do conteúdo da mensagem. As ilustrações cedem espaço para os rostos dos intérpretes que, por sua vez, transmitem parte da sua *performance* por meio da fotografia.

Dalva, a estrela: do rádio para o disco.

Sua *performance* vocal muito particular e emprego da extensão mais aguda são sua marca característica, tendo modelo para outras cantoras de sua época. Reconhecível pela escuta, nem sempre o que se ouve corresponde à imagem visual concebida pela indústria fonográfica. Senão, vejamos este dois exemplos⁸:



Figura 1- O encantamento do bolero, Odeon, 1962

O disco *O Encantamento do Bolero*, de Dalva de Oliveira (figura 1), mostra na capa uma fotografia, ocupando o canto direito, em que figura uma mulher debruçada sobre um sofá em veludo vermelho, em trajes íntimos – o que alude claramente à vida privada e à sensualidade erótica. A própria Dalva empresta seu semblante à imagem, unindo à intérprete vocal o corpo que vive a narrativa anunciada. No entanto, o sorriso e a direção do olhar à câmera/espectador incitam o leitor a uma interpretação subliminar... As faixas do disco, na contracapa, não parecem estar em sintonia com o convite que se sugere na capa: *Minha oração; Nem*

⁸ Apesar de nos referirmos à década de 1950, apresentamos discos lançados na década seguinte pelo fato de as capas da década anterior não oferecerem suficientes dados para análise. O repertório, no entanto, bem como a *performance* da cantora mantêm-se muito próximos ao da década anteriores.



Deus, nem ninguém; Tu me acostumaste (Tu me acostumbraste); E a vida continua; Lembrança; Sabor a mi; Sem ti; Meu último fracasso (Mi último fracaso); História de um amor; Ai de quem; Loucura, loucura A barca (La barca). Muitas dessas são boleros traduzidos e arranjados, o que demonstra a forte penetração do gênero, no Brasil. Os títulos abarcam a temática do amor e suas variantes e vão ao encontro da imagem da capa e das questões já suscitadas acerca do bolero e sua temática enquanto gênero musical.



Figura 2 Rancho da Praça Onze, Odeon, 1965

O álbum *Rancho da Praça Onze* (figura 2) não se concentra em um determinado gênero, apresentando variação temática entre as músicas, estas profundamente influenciadas pelo bolero e gêneros hispânicos.: *Rancho da Praça Onze; Hino Ao amor (Hymne à l'amour); Voltarei de joelhos (In ginocchio da te) Hoje; Sonho de pobre; Samba samba; Que sabes tu; Junto de mim; A Bahia te espera; Fracasso; Sempre te amarei; Ser carioca.* O samba se faz muito presente, mas não é o samba da denominada “velha guarda”.

O apelo dos títulos, altamente melodramáticos, em sua maioria, remonta à cena do bolero. Ao encontro dessa dramaticidade, a capa do disco apresenta novamente a intérprete no papel da mulher – e da voz – que sofre na intimidade, que pode estar à espera de alguém – do ouvinte? – e o convida a ouvir suas angústias, mais, convida a formar um dueto de experiências sentimentais compartilhadas. Essa



personagem- a própria intérprete, aparece em trajes denotando elegância e distinção: anel, estola de pele, maquiagem, unhas feitas – em traje de noite, como se estivesse pronta para sair com um hipotético amante. A sobriedade é destacada pela fotografia em preto e branco, com o fundo escuro.

Temos, então, a construção de um gênero composto de uma canção midiática, em que os signos não se atêm apenas à composição e à linguagem musical: letra e traduções, fotografia, capas de disco, arranjos instrumentais diversos, promoção do consumo - concursos radiofônicos etc, constituindo-se em um “*fato social total*”, no dizer do de Christian Marcadet, estudioso da canção (2007).

A diva assoluta, do teatro aos alto-falantes.

A programação de música cantada das rádios brasileiras entre as décadas de 1940 a 1970 difundiu a continuidade a uma autêntica tradição da didática italiana do canto, especialmente do *belcanto*, pautada na observação empírica e imagética dos mecanismos da voz, muito mais ligada a uma audição filtrada dos aspectos linguísticos, estéticos, culturais, e emocionais que compõe uma intuição refinada como guia comparativo para a descoberta da voz.

Niza de Castro Tank (1931-) será um caso exemplar: inicia sua carreira como contratada exclusiva da *Rádio Gazeta* e em menos de um ano se torna uma das referências nacionais da excelência no *belcanto*, ao lado de artistas como Bidu Sayão, dentre outras grandes sopranos brasileiras⁹, escolhidos a dedo pelo maestro Armando Belardi, diretor artístico da *Gazeta*.

⁹ Ao ingressar na *Gazeta* atuava ao lado um *cast* já de excelência. Apenas para citar alguns nomes: Agnes Ayres, Josephina Spagnolo, Neid Thomaz, Lia Fêde e Lucia Quinto. Tinha ainda como tenores: Bruno Lazzarini, Assis Pacheco, Manrico Patassini, Sergio Albertini, os barítonos: Luiz Saccomani, Costanzo Mascitti, Joaquim Villa, Paulo Fortes, Fernando Teixeira e Andrea Ramos, os baixos: José Perrota, Benito Silva, para citarmos apenas alguns dos nomes do *cast* fixo Além destes, os cantores



A *Rádio Gazeta*, *Conservatório de São Paulo* e *Teatro Municipal*, sob a direção artística do maestro Belardi, representaram um tripé fundamental de produção, formação e difusão do *campus* musical erudito na cidade de São Paulo, agregando-se a este ainda, o *Jornal A Gazeta* que, através de suas críticas e notícias semanais da programação da Rádio, afirmava uma concepção estética subjacente a programação musical da Emissora, como a maior instância consagradora do ambiente musical na cidade de São Paulo nas décadas de 1950-1960. Deste modo, a *Gazeta* não somente atuava como produtora musical e de artistas (*star system*), mas também como verdadeiro veículo criador e mantenedor da estética musical da ópera, sustentando por um monopólio estético –cultural –social das relações no ambiente musical.

É importante destacar que grande parte da programação da *Gazeta* era composta por concertos e apresentações musicais abertas ao público, com ingresso gratuito. O público enfrentava longas filas para assistir às apresentações, fossem elas de música erudita, ou popular. Até onde pudemos averiguar, no momento, não parece que àquela época havia distinção marcada de campos entre música popular e erudita, tal como se verifica nas últimas décadas. O público, não se segmentava em torno de preferências que significassem excludentes, comparecendo indistintamente em vários tipos de espetáculo, sem prevenções ou preconceitos e ali comparecia para usufruir de um bom espetáculo.

À parte o deleite de seus fãs, Niza Tank serviu de exemplo para os interessados em aprender o canto lírico. E, de fato, muitos dos cantores que puderam ver ou ouvir a *performance* de Niza, ou de outros cantores, relatam que nesta observação, aprenderam a respirar e a trabalhar uma emissão e dicção equilibradas, seja em sua *performance* da música de câmara, das canções brasileiras, como na ópera.



Niza de Castro Tank transformou-se numa das principais intérpretes vocais da obra de Carlos Gomes, tendo sido responsável pela criação mais completa da personagem vocal Ceci da ópera *O Guarani*, conferindo a esta personagem nuances de uma gestualidade vocal (ZEDDA, 2008, JUVARRA, 2006) única e inigualáveis. Através desta criação da personagem vocal Niza nos demonstra a possibilidade de um perfeito ajuste técnico da vocal persona à realização estética vocal de uma personagem que ganha em sua interpretação uma autonomia única. Ao realizar com êxito uma personalidade vocal feminina caracterizada por novas especificidades históricas que reconhece a força da voz da mulher na ópera, Niza emerge como mais uma *prima-donna* da ópera brasileira. Assim, à parte a função de entretenimento, a *Gazeta* promoveu a educação artística.

A performance do canto: vestígios de uma memória da cultura midiática.

Se a música pode construir e transmitir emoções, através de seu código, destacamos que, no caso da música vocal, esta capacidade ganha maiores proporções, à medida que o instrumento do qual emana o som e som o qual se dá a *performance* é o próprio corpo humano, dotado de particularidades comuns ao ser vivo (respiração, transpiração, movimento etc.). Num outro nível, a capacidade de se acoplar um texto linguístico, de conteúdo decodificável pelo receptor/ ouvinte agrega outras acepções semânticas. Com isto, ressaltamos que as expressões de conteúdo emocional agregam outros níveis de carga semântica. Os processos musicais da gestualidade vocal e cinética são, pois, intrínsecos aos estados afetivos do intérprete.

Com isto, pretendemos aferir sobre as possíveis características da *vocal persona* no momento criativo onde a intérprete realiza em cena, uma síntese estética que confere à personagem vocal autonomia na resolução de problemas técnicos, bem como de estilo de canto, recriando leituras intertextuais sobrepostas e altamente criativas, segundo uma visão corpórea e psicológica de mulher do século XX, tendo



em vista a estreita e sutil ligação físico, psíquica e emocional, entre cantor e personagem (BOUCHARD, 2010). Enfim, compreendemos aqui uma estreita relação entre a gestualidade presente no jogo de imagens criadas, a partir da personalidade vocal, sendo afirmada pelo repertório na construção das suas personagens vocais das cantoras de rádio.

Enquanto ícones de uma geração de cantoras de rádio, as cantoras Niza Tank e Dalva de Oliveira, acabam por criar personagens vocais, conferindo a estas nuances de uma gestualidade vocal única e inigualável. Por isto, a *performance* vocal midiática de grandes intérpretes da rádio, embora metamorfoseada pelos filtros tecnológicos, não prescinde de uma materialidade que repousa e emana do silenciosa do corpo, enunciando-se como memória de um contexto subjetivo e objetivo, portanto situacional que pressupõe o conhecimento daquilo que se transmite (RICOEUR, 2007).

Tendo em conta que a memória das linguagens da mídia se faz também pelo consumo – estético, no caso – o repertório musical transmitido pelas ondas radiofônicas viria a constituir-se como fonte privilegiada, não apenas pela rememoração constante que as peças de repertório evocam, mas também pelas constantes versões nômades (ZUMTHOR, 2005) que vão surgindo ao longo dos anos. No caso da ópera, surgem as diferentes interpretações da partitura. No caso da canção popular, as novas *performances* tendem a efetuar modificações, uma vez que este signo é dotado de uma flexibilidade intrínseca maior, ou propriedade de *movência*, segundo ainda Zumthor (1997). É por estes caminhos que nossos projetos vêm seguindo seu rumo.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: ZOUK 2012.

BOUCHARD, Vincent. **Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire**. Université de Montreal, Département de musicologie, 2010.

CHION, Michel. **Musiques: médias et technologies**. Paris: Flammarion, 1994.



COLI, Juliana. “As vozes profissionais do cantor: A carreira de Niza de Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo”. In: VALENTE, Heloísa; COLI, Juliana (orgs.). **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada**. São Paulo: Letra e Voz.

FÓNAGY, Ivan . **La vive voix: essais de psycho-phonétique**. Paris: Payot, 1983.

JUVARRA, A. **I secreti del belanto**. Edizioni Curci: Milano/Italia, 2006.

MATOS, Cláudia Neiva. “Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, vol 15 n. 27, p. 121-132, 2013.

MARCADET, Christian. “Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa”. In: VALENTE, Heloísa (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

MAIA, R. Marta. “A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50”. In: **Congresso Nacional de História da Mídia, n. 5, 2007. Anais**. São Paulo, 2007, p. 1-15.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VALENTE, Heloísa de A.D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

ZEDDA, Paolo. **VI Convegno Internazionale di Foniatria e Logopedia La voce artistica**. The Artistic Voice In <http://zeddap.perso.neuf.fr/paolozsite/>, 2008.

ZUMTHOR, Paul. “A Permanência da Voz”. In: **O Correio da Unesco**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, ano 13, Nº 10, outubro 1985.

____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

____. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.