

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

10.^o (Dez)
D. Miller

CANTO POPULAR BRASILEIRO:
a caminho da escola

ADRIANA NORONHA PICCOLO

RIO DE JANEIRO, 2003

CANTO POPULAR BRASILEIRO:
a caminho da escola

por

ADRIANA NORONHA PICCOLO

Monografia apresentada para
conclusão do Curso de
Licenciatura em Educação
Artística – Habilitação em Música
da Universidade do Rio de
Janeiro, sob a orientação do
professor Roberto Gnattali.

RIO DE JANEIRO, 2003

AGRADECIMENTO

Aos cantores entrevistados, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso e Elza Soares, pela pronta disposição e boa vontade em ajudar. Aos professores Eliane Sampaio, Felipe Abreu, Clara Sandroni, Marcelo Rodolfo e Regina Machado, pela seriedade de seus trabalhos e pela paciência e disposição em responder a tantas questões.

À Elizabeth Travassos pelos livros emprestados e pelas sugestões bibliográficas. Ao José Nunes, pela objetividade de suas intervenções. E, finalmente, ao meu orientador, Roberto Gnattali, pela confiança e entusiasmo pelo tema.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pesquisar a trajetória de dois profissionais brasileiros: o cantor popular urbano, surgido a partir dos anos 20, e o professor de canto popular. Do primeiro, investigamos questões de estilo, formas de aprendizado e influências. Do segundo, surgimento, formação e metodologia de ensino.

A idéia é chamar a atenção para as características do canto popular brasileiro, que o identificam como tal e que servem de referência tanto para o cantor como para o professor de canto. Como a maior parte dos nossos cantores aprendeu a cantar por imitação e experimentação, buscamos saber quando e por que passaram a procurar o ensino formal.

Quanto aos professores, por terem surgido há pouco tempo e terem aprendido a técnica do canto erudito, já que não existe uma técnica de canto popular brasileira sistematizada, procuramos saber como criam sua própria metodologia e se há problemas em usar a técnica do canto erudito para cantar popular.

Como referenciais teóricos, utilizamos algumas publicações recentes sobre o canto popular e seu ensino. Também entrevistamos três consagrados cantores populares – Ney Matogrosso, Elza Soares e Leila Pinheiro, quatro professores de canto popular – Clara Sandroni, Felipe Abreu, Regina Machado e Marcelo Rodolfo, e uma professora de canto erudito – Eliane Sampaio.

Pudemos verificar que, apesar de recente e de não contar com nenhum apoio governamental, o ensino de canto popular vem crescendo em número e em consistência, já que os profissionais da área têm desenvolvido suas próprias pesquisas e meios de troca de informações.

SUMÁRIO

	PÁG.
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1.	
1. O CANTO – CONCEITUAÇÃO.....	5
1.1. Canto Popular e Canto Erudito.....	5
1.2. Canto Popular Brasileiro.....	8
CAPÍTULO 2.	
2. O CANTOR POPULAR BRASILEIRO A PARTIR DOS ANOS 20 – TRAJETÓRIA.....	11
CAPÍTULO 3.	
3. O ENSINO DO CANTO POPULAR BRASILEIRO.....	24
3.1. Desenvolvimento da Técnica Vocal no Brasil.....	24
3.2. A “Escola” do Canto Popular.....	28
3.3. A Importância do Ensino.....	33
3.4. O Professor.....	36
3.4.1. Quando Surge.....	37
3.4.2. Quem É.....	40
3.5. Técnica de Ensino: Uma Adaptação da Técnica do Canto Erudito.....	42
3.6. A Caminho da Escola.....	75
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

INTRODUÇÃO

Quase todo mundo é um pouco cantor. E quase todo brasileiro, quando canta, canta música popular brasileira. Muitos cantam em casa, e outros tentam ultrapassar as barreiras do público familiar e se profissionalizar. Mas, como se aprende a cantar a nossa música? Nesta monografia, investigamos a formação e o estilo dos nossos cantores, o surgimento do professor de canto popular e seu método de ensino.

A idéia desta pesquisa surgiu por dois motivos. Um deles foi a partir de uma inquietação pessoal. Sempre cantei música popular brasileira e cantava em coros também. Ainda adolescente, procurei uma professora de canto popular, pois queria ter mais projeção e maior extensão de voz. Estudei por dois anos, parei, e depois retornei por mais cinco anos. As aulas foram ótimas, mas continuei sem conseguir alcançar as notas agudas com a tranquilidade e eficiência que o repertório coral exigia. Queria poder cantar o repertório de música popular e também de outros estilos. Mesmo na música popular, há canções que poucos cantores se aventuram a enfrentar, pois exigem grande extensão vocal, como *Luiza* de Tom Jobim e *Beatriz* de Edu Lobo e Chico Buarque, para citar apenas duas clássicas “dores de cabeça” de alguns intérpretes e ouvintes.

Anos mais tarde, resolvi tentar uma professora de canto erudito. Senti uma forte reação de colegas que sabiam que a minha preferência era pelo canto popular. Diziam que eu “estragaria minha voz” ou ficaria com a voz “impostada”, por exemplo. Ficou claro, então, o preconceito que há por parte de adeptos de ambos os estilos: muitos da técnica erudita acham que “faz mal à voz” cantar música popular. E muitos da música popular acham que a técnica erudita faz a voz ficar “feia”.

O outro motivo do meu interesse pelo tema surgiu da minha observação quanto a

crescente procura pelo ensino do canto popular, por parte de cantores de várias faixas de idade, inclusive por cantores profissionais. Tenho conhecido muitos professores de canto popular e eu mesma, como cantora popular, tenho sido algumas vezes solicitada para dar aulas de canto. No meu caso, como acho o nosso instrumento de trabalho muito delicado e cheio de peculiaridades, não me sinto preparada para ensinar. Mas fiquei curiosa e tive a idéia de investigar como surgiu o professor de canto popular, como ele aprendeu a cantar e a ensinar a cantar, o quê ele ensina e como ensina, já que há pouca bibliografia direcionada ao ensino do canto popular no Brasil e os raros livros que existem são muito recentes: datam do final dos anos 90. Além disso, os professores, quando têm alguma formação de canto, a têm baseada na técnica do canto erudito, já que foi a primeira a ter o seu ensino sistematizado no mundo ocidental, ensino este importado pelo Brasil.

Portanto, para ensinar o canto popular, os professores recorrem a uma adaptação da técnica de canto erudito segundo sua intuição e observação empírica. Mas como se dá essa adaptação? E por que adaptar? É possível cantar um ou outro estilo com a mesma técnica vocal? Afinal de contas, qual a diferença entre as duas técnicas, posto que o aparelho fonador é o mesmo? Acreditamos que, do ponto de vista estritamente técnico, a base realmente pode ser a mesma. O que vai determinar a diferença é o estilo. O canto popular, como qualquer manifestação popular – música, dança, teatro – baseia-se na espontaneidade e, talvez, justamente pela ausência de sistematização, há uma liberdade muito maior no sentido de se buscar soluções técnicas próprias, que passam muito pelo gosto pessoal do artista. Mas, para que o artista possa escolher sua própria solução com segurança, sem oferecer risco de dano ao seu instrumento vocal, ele precisa conhecê-lo bem e aí está a importância primordial do ensino do canto.

Quanto ao gosto pessoal, este também é determinado pelo meio sócio-cultural e,

principalmente, por nossas referências estéticas. O professor de canto tem os seus próprios modelos e, por mais que respeite o estilo e as preferências de seu aluno, ele vai tentar obter do cantor o resultado que procura. Dado esse fato, julgamos importante falar um pouco das características do nosso canto.

Dividimos, então, o trabalho da seguinte forma. No Capítulo 1, fazemos uma breve distinção entre o canto popular e o canto erudito, exemplificando a diversidade de tipos de emissão utilizados na canção popular brasileira. Em seguida, definimos a faixa escolhida para esse estudo, que é a do cantor popular urbano, surgido a partir do advento do rádio na década de 20, época de grandes transformações na nossa música.

No Capítulo 2, traçamos a trajetória deste profissional, buscando mostrar como os tipos de emissão e interpretação são diferentes em cada artista e época, reforçando a questão da personalização do estilo. Por outro lado, tentamos identificar o traço comum em nossos cantores, que faz com que se diferenciem dos cantores populares de outras nacionalidades. Julgamos esta questão relevante, pois é o que serve de referência a cantores e professores quando buscam aprender ou ensinar.

No Capítulo 3, abordamos a questão do ensino do canto popular. Inicialmente, fazemos um breve histórico da chegada do ensino da técnica vocal no Brasil. Em seguida, buscamos investigar como nossos artistas aprenderam a cantar, se tiveram aulas de canto ou se já sentiram necessidade de tê-las. O que se sabe é que a maioria dos nossos cantores não estudou canto, tendo aprendido a cantar através de imitação e experimentação. Alguns tiveram problemas vocais em algum momento, como rouquidão e calos nas pregas vocais, e procuraram profissionais da voz especificamente para tratá-los, e não porque buscavam aperfeiçoamento técnico.

Hoje, o quadro parece estar mudando. Por terem mais acesso aos estudos sobre

cuidados com o corpo, a voz, a saúde, a importância da higiene vocal, e também em função da alta competitividade do mercado, os cantores populares têm se preocupado cada vez mais em aprender. Conseqüentemente, têm procurado com mais freqüência os professores de canto, os fonoaudiólogos e outros profissionais da voz. Acreditamos serem raros os casos de cantores que julguem o aprendizado do canto uma atividade supérflua, ainda que o objetivo seja apenas proteger o seu instrumento de trabalho. Por isso, a importância do ensino do canto popular é também avaliada na terceira seção deste capítulo.

Na quarta seção, falamos sobre o professor de canto, tentando determinar quando surge e qual a sua formação. Na seção seguinte, procuramos identificar qual a técnica utilizada pelo professor popular, comparando-a com a técnica do canto erudito.

Temos percebido que, em contrapartida às soluções individuais e baseadas em observações empíricas, alguns professores de canto têm partido para iniciativas próprias, desenvolvendo pesquisas, criando grupos de estudos da voz, promovendo ou participando de congressos e encontros, a fim de dividirem suas dúvidas e conclusões, oferecendo aos alunos e cantores um ensino cada vez mais seguro e eficiente. Este é o tema da sexta e última seção deste capítulo.

Como referencial teórico, foram utilizadas algumas publicações recentes na área do canto popular e da história da música popular brasileira. Além disso, entrevistamos quatro professores de canto popular, Felipe Abreu, Clara Sandroni, Marcelo Rodolfo e Regina Machado, uma professora de canto erudito, Eliane Sampaio, e três cantores de MPB, Ney Matogrosso, Leila Pinheiro e Elza Soares. As entrevistas de Felipe, Regina e Leila foram realizadas através da internet. As demais, a partir de conversas gravadas.

Este trabalho é destinado a cantores, professores e alunos de canto, além de todos os que se interessam pela trajetória do canto na música popular brasileira.

CAPÍTULO 1.

CANTO – CONCEITUAÇÃO

Para definir o canto popular brasileiro, identificamos, inicialmente, as características do canto popular comparando-as com as do canto erudito. Na seção seguinte, delimitamos o nosso objeto de pesquisa: o canto popular urbano, surgido a partir do advento do rádio na década de 20.

1.1 Canto Popular e Canto Erudito

Conhecemos diversos exemplos de canto popular de diversos países e, a se tomar o exemplo do que acontece no Brasil, imaginamos que esse conhecimento seja mínimo em relação ao que existe e existiu. O jazz e o blues nos EUA, a canção italiana, o tango argentino, a música cubana, e toda a música pop e rock produzida em todo o mundo são apenas alguns a serem lembrados.

No canto popular brasileiro, também podemos estudar um universo de gêneros e estilos, por épocas e regiões. Temos as cantorias, os desafios, as emboladas, a moda, a música caipira, o forró, o maracatu e tantos outros.

Mas, o que faz com que todos esses tipos tão diferentes de música sejam chamados de música popular? Como não foram encontradas definições dirigidas ao canto, especificamente, serão usadas algumas comparações entre conceitos da música clássica e da música popular.

O verbete do Dicionário do Folclore Brasileiro (CASCUDO, 1979, p. 275) explica: “... o observador pode presenciar o fenômeno da criação da música popular, cujo processo se apresenta completo, pela sucessão instantânea das duas etapas: invenção individual e

transformação coletiva". E prossegue:

"a multiplicidade e a diversidade das versões com que se apresenta um mesmo documento atestam essa colaboração popular. O documento é conservado, modificando-se; e essas modificações visam a conformá-lo às tendências do grupo, podendo grupos diversos fixar versões diversas do mesmo documento, de acordo com o tipo de expressão musical predominante em cada um" (idem).

Segundo ABREU (2001), a música nas sociedades primitivas é "um ato comunitário":

"Não há divisão entre categorias - artista, público, obra, autor. Os membros da comunidade são ao mesmo tempo seus co-autores, seus executantes e seu público, e a obra final é o resultado dessa aliança. A transmissão dos conceitos musicais se dá por imitação, de geração em geração, modificando-se a partir de sutis transgressões na mesma medida em que pequenas transgressões sociais transformam aquela sociedade." (p.104)

É importante lembrar que a música popular e a música folclórica por muito tempo foram entendidas como uma mesma categoria. Hoje, alguns fatores as diferenciam. Um deles é que a propagação da primeira se dá através da mediação tecnológica enquanto a segunda é por transmissão oral. A primeira é baseada no anonimato, a outra tem autor conhecido. A música popular visa a comercialização, ao contrário da música folclórica.

A Enciclopédia Encarta 2000 (2000) define a música popular como:

"conjuntos de gêneros e estilos musicais desenvolvidos e praticados por pessoas com pouca ou nenhuma preparação musical. São comercializadas através de meios muito concretos e se difundem graças aos meios de comunicação de massa. Num sentido mais ambíguo, o conceito de música popular pode também se referir a qualquer gênero musical com fins recreativos. Este tipo de música circula principalmente na forma de impressos (partituras e cancioneros), gravações (discos, fitas e películas) e transmissões (rádio, televisão, sistemas de megafones) e por isso é facilmente reproduzível. Ao contrário da música popular, a música folclórica só se difunde de forma não comercial, a dizer, pela tradição oral, assim como a música clássica que geralmente é interpretada por músicos profissionais e está submetida a outros critérios de mercado."

Poucas foram as definições encontradas para a música erudita. Mas a variedade de estilos e gêneros é enorme e podemos citar as cantatas barrocas, os *lieder* de Schubert e Schumann, as óperas de Mozart, Wagner e Rossini, entre tantos outros.

O termo “música clássica” é muitas vezes usado como sinônimo de “música erudita”, abrangendo não apenas a música composta no período do Classicismo. O DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA (1994), por exemplo, diz que: o “clássico aplica-se (...) a qualquer coletânea de música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal” (p. 632).

A explicação para esse “modelo de excelência” é dada por ABREU (2001): “À medida em que a sociedade começa a ficar mais complexa e estratificada (...) começa a delegar o exercício da música (assim como o de outras funções sociais) a categorias especializadas.” (p.105). A consequência disto é que:

“A criação musical, sua linguagem estética (sistematização dos sons em modos e escalas, com suas regras), sua transmissão (codificação dos sons em forma escrita ou não), e sua execução (instrumentos, técnica vocal e instrumental) vão ficando mais intrincados e sofisticados, formando um vocabulário musical esquematizado. A música tende a ser dividida entre “erudita” e “popular” (como na China, na antiga Pérsia, na Índia, em quase toda a Europa, etc)”. (...) “A música erudita passa a ter um grau de sofisticação que pressupõe uma série de conhecimentos por parte não somente de seus autores e executantes, mas também de seus *ouvintes*, para sua máxima fruição.” (ABREU, 2001, p. 105)

Voltando à categoria “popular”, ainda sob a ótica do autor, surge, em escala comercial mundial e de modo aparentemente definitivo, a música popular urbana ocidental do século XX, que traz novidades, como:

“1) a gradual inserção dos “populares” (classe média e proletariado urbanos) na lucrativa categoria de “novos consumidores”, provocando a euforia e riqueza das poderosas novas indústrias de difusão audiovisual (a indústria fonográfica, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, o DVD, a Internet).

2) ... o fato de estas canções populares serem não mais apenas uma manifestação *regional* de uma comunidade. “Descobre-se que os parentescos sociais provocados pela *vida urbana* permitem a *universalização* (difusão) das músicas urbanas em escala jamais antes

praticada, que vai desembocar na estandardização musical internacional (pop, rock, jazz, funk, rap, bossa nova, etc), preservando-se algumas características regionais que lhe permitem identificar a procedência (em certos casos, nem isso)". (ibidem, p. 105-106)

Além disso, afirma que

"ao contrário das novas correntes da música erudita do século XX, primordialmente transgressoras e desconstrutivas do sistema tonal tradicional (...) a música popular urbana ocidental contemporânea vai restabelecer elementos musicais tradicionais (tonalidade, modalismos regionais, consonâncias, pulso regular, repetição temática, geometria de formas, etc) de inegável facilidade de assimilação pelo grande público." (ibidem, p. 106)

O autor resume ainda a questão da autoria e da hierarquia entre obra, intérprete e autor:

"na música clássica ocidental, o autor é quem determina o caráter da obra. Nela, são determinados preceitos musicais que devem ser respeitados: palavras, linha melódica, divisão rítmica, harmonia, andamento, tonalidade, acompanhamento instrumental, indicações de dinâmica, caráter geral da peça. O cantor erudito vai trabalhar com muito requinte técnico e estético para ao mesmo tempo traduzir (e sem trair) o espírito original da obra e acrescentar-lhe sua interpretação pessoal, que deve diferenciar-se dos outros cantores. No caso do canto popular, quem determina o caráter da obra é geralmente o intérprete. Ele pode, com maior ou menor intensidade, subverter as características da canção: variações sutis ou gritantes na linha melódica, na divisão rítmica, no andamento, na harmonia, no acompanhamento instrumental, na dinâmica, tonalidade à sua escolha; um samba vira reggae, um rock vira MPB, uma bossa nova vira sertanejo. A liberdade é tal que faz com que diversos autores passam a ser seus próprios intérpretes - mesmo sem terem "qualificação vocal" para tal - a fim de assegurar às suas composições sua "integridade". (ibidem, p.110-111)

Formalidade e informalidade, para o erudito e o popular, respectivamente, parecem ser a chave da questão. Estas categorias estão presentes de maneira diversa nas áreas do conhecimento, aprendizagem, produção, reprodução e interpretação, de um e de outro.

1.2 Canto Popular Brasileiro

Como foi dito antes, neste trabalho, estudamos uma parcela do canto popular brasileiro, representado pelo cantor popular urbano, aquele que tem maior projeção e divulgação nos meios de comunicação, desde o surgimento do rádio, no início da década de 20.

Sendo essa categoria associada ao que se chama de MPB (Música Popular Brasileira), tentamos delimitá-la a partir deste parâmetro. Segundo a ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (1998, p.542), a MPB já teve diversas conotações, sendo a mais recente, depois de 1981, entendida como “toda música feita no Brasil e cantada em português, inclusive rock, soul e funk, desde que não muito radicais”, sendo excluídos deste conjunto os sambas de morro ou de pagode, sertanejos autênticos ou urbanos, bregas, música da velha guarda.

Para SANDRONI (1998),

“o termo MPB começou a ser usado no final dos anos 60 com os compositores e cantores dos festivais, porém atualmente ele se confunde com a própria música brasileira e quase todo compositor ou cantor que canta em português pode reivindicar para si ser da MPB. Tem surgido também termos híbridos como MPBRock, BRock e outros tantos mais. Trata-se de esperar que o tempo nos diga como será classificada no futuro nossa produção musical atual”. (p. 51)

A afirmação da autora pode ser ilustrada com um exemplo recente: no ano passado, Rita Lee gravou um CD todo com versões das músicas dos Beatles, e percebe-se nitidamente que a sua interpretação e impostação são semelhantes aos outros trabalhos em que canta suas próprias composições. Ela manteve o “sotaque” da música brasileira. Portanto, ela foi e é, tanto num como noutro, uma cantora popular brasileira.

Tomando como base a categorização descrita acima para MPB, identificamos o canto popular brasileiro como todo aquele realizado por cantores brasileiros, que tenha o sotaque da língua e da cultura popular brasileira, percebido como tal nos centros urbanos a partir dos anos 20.

Aí é que se encontra a sutileza da questão. O que seria esse “sotaque”? É claro que ele vai se alterando de acordo com o contexto social e histórico mas podemos tentar avaliar o “sotaque” do cantor popular hoje. Tarefa bem arriscada é essa de definir as sutilezas de

um estilo, mas quem ouve Gilberto Gil, Zizi Possi, Beth Carvalho, Chico Buarque, Edu Lobo, Marisa Monte, Elba Ramalho, Caetano Veloso e tantos outros, percebe a personalidade de cada um, mas também aquele “traço comum”, que os diferencia dos cantores populares de outros povos.

Com relação aos cantores da atualidade, temos algumas hipóteses do que seria esse traço comum: mais liberdade rítmico-melódica na forma de interpretar; maior importância da palavra em relação à melodia, percebida na naturalidade da interpretação, como se o cantor estivesse falando o que canta, e sentindo o que fala-cantando; e uma certa coloquialidade técnica, como a economia de vibratos, por exemplo. A emoção é forte, mas freqüentemente contida, diferente da música popular italiana ou americana, ou mesmo a brasileira do começo do século, em que os cantores quase sempre “soltavam a voz”. A interpretação de Elis Regina para a canção *Atrás da Porta*, de Chico Buarque e Francis Hime, serve de exemplo. Nas imagens da gravação, a intérprete chora, ao mesmo tempo em que canta o fim de uma história de amor. Todos esses fatores, aliados a algumas características da própria canção brasileira, tais como sua riqueza rítmica e melódica, servem de pistas para identificar o tal “traço comum” do canto popular brasileiro.

O binômio “invenção individual e transformação coletiva”, citado no item anterior deste capítulo por CASCUDO (1979), se aplica perfeitamente ao canto popular brasileiro. Por outro lado, hoje é cada vez maior o número de *songbooks* publicados, o que por sua vez vem propiciando uma maior preocupação com a fidelidade às idéias do autor. Mas isso ainda é um fenômeno bem recente e ainda é grande o número de cantores que se fiam mais no ouvido e em sua improvisação do que propriamente nas partituras.

CAPÍTULO 2.

O CANTOR POPULAR BRASILEIRO A PARTIR DOS ANOS 20 - TRAJETÓRIA

Dentro da categoria de cantor popular urbano, de que trata este trabalho, temos também uma enorme variedade de exemplos por época e estilos, desde Francisco Alves a João Gilberto, passando por Marisa Monte e Elba Ramalho, Chico Buarque e Renato Russo. Neste capítulo, citamos alguns cantores por tipo de emissão e interpretação, analisando o contexto histórico e musical de seu aparecimento.

Lembro-me de ouvir, quando ainda pequena, algumas pessoas, incomodadas com a nova geração de cantores, fazerem comentários do tipo: “fulano não tem voz” ou “fulano não canta nada!” ou, em contrapartida, “fulano nem precisa de microfone, tem um vozeirão”. Isso era em meados dos anos 70, pós bossa-nova, quando estava consolidada uma nova estética de canto, em que a avaliação de um cantor não se limitava mais às características de sua voz. Mas, como se dá essa mudança?

No início dos anos 20, era comum que se cantasse com a voz mais impostada, com muitos vibratos e com uma sonoridade mais próxima do canto erudito. Temos a hipótese de que isto pode ser atribuído a dois episódios, principalmente. Um deles seria a vinda ao Brasil, no início do séc. XX, de companhias de óperas italianas, que se tornaram referência estética de emissão vocal. Outro fato que julgamos determinante, e que analisaremos com mais atenção, é decorrente da conjunção de três inventos decisivos, segundo SEVERIANO & MELLO (1997), para a profissionalização do canto brasileiro: o surgimento, no Brasil, do rádio, em 1922, do sistema eletromagnético de gravação de som, em 1927, e do cinema falado, em 1929. Antes disso, a ausência desses recursos técnicos, dentre eles o microfone, tornava necessário que o cantor projetasse a voz o suficiente a fim de se fazer ouvir além do

grupo de instrumentos. Como explicou o professor Roberto Gnattali (informação verbal), a captação de som nas gravações mecânicas, entre 1902 e 1927, era feita por um disco-matriz de cera, posto a girar num aparelho movido à corda por uma manivela: o fonógrafo. As frequências das ondas sonoras eram impressas por uma agulha sensível que cortava a cera. Este sistema dependia de volume e de forte emissão por parte do cantor, excluindo dessa tarefa aquele de voz pouco volumosa. “Para gravar nos antigos discos de cera, cantores como Vicente Celestino e Aracy Cortes dependiam de grande volume vocal para conseguirem imprimir suas vozes”. (SANDRONI, 1998, p.50). SEVERIANO & MELLO (1997) relatam as conseqüências do uso da nova tecnologia:

“Liberados das limitações da gravação mecânica, que os obrigava quase a gritar para registrarem suas vozes, os cantores podem agora cantar de forma mais natural, além de terem um som de muito melhor qualidade na reprodução das gravações”. (p.50)

SANDRONI (1998) lembra que, mesmo com o advento do microfone, o padrão da voz impostada e volumosa permaneceu até fins da década de 1950” (p.51). Mas, que cantor e que gênero de música se adequava a este estilo de emissão mais impostado? Podemos vir um pouco de antes da década de 20.

Desde o período das primeiras gravações mecânicas, em 1902, a música popular brasileira mantinha as características que predominavam no final do séc. XIX: os gêneros valsa, modinha, cançoneta, xóti e polca, as formações instrumentais, a preferência pela música de piano, enfim, a influência da música européia. A música era predominantemente instrumental. Havia poucos cantores de sucesso, não mais que seis, como ressalta SEVERIANO & MELLO (1997): Cadete, Mário Pinheiro, Baiano, Nozinho, Geraldo Magalhães e Eduardo das Neves. Foi este o “primeiro grupo de cantores profissionais da Casa Edison”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.60).

Destes, Baiano foi o intérprete da primeira música a ser gravada no Brasil, em 1902, por sinal, uma música popular brasileira: o lundu "Isto é Bom", de Xisto Bahia. Segundo SEVERIANO & MELLO (1997), Baiano cantava qualquer tipo de música, das alegres cançonetas às modinhas sentimentais. Sobre Mario Pinheiro, dizem que "embora versátil também, preferia o repertório romântico, mais adequado à sua voz de barítono" (p.18). Se os cantores eram em número reduzido, as cantoras eram praticamente inexistentes:

"A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. (...) O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo." (SEVERIANO & MELLO, 1997, p.18)

Surgido na década de 20 e firmado na década de 30, o samba-canção era o gênero musical em voga quando do surgimento do rádio, em 1922. TINHORÃO (1997) analisa o aparecimento do gênero: "(...) o samba-canção (...) reunia a música bonita e trabalhada (...), a letra sentimental e sofisticada (...) e a interpretação de cantores operísticos como Vicente Celestino (...) ou de recursos teatrais, como Araci Côrtes..." (p.53-54), além de Francisco Alves, nas revistas de Luís Peixoto e Marques Porto. Mais adiante, explica uma outra característica do nosso canto:

"o modo dolente de interpretar o que se entendia então por canção, permitira aos compositores da época reduzir vários ritmos (num fenômeno semelhante ao ocorrido com o choro) a uma massa sonora caracteristicamente brasileira e carioca..." (TINHORÃO, 1997, p.54)

O primeiro samba-canção a fazer sucesso foi "'Iá Iá' ('Linda Flor') ou 'Ai Ioiô' (Henrique Vogeler, Marques Porto e letra de Luís Peixoto), lançada no teatro e em disco pela cantora Araci Côrtes, respectivamente em fins de 1928 e inícios de 1929" (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.705). Numa época recheada de vozes masculinas, Araci foi a primeira mulher a se destacar no cenário musical brasileiro e,

segundo SANDRONI (1998), "... reinou absoluta no teatro de revista na década de 1920". (p.51).

"Possuidora de voz aguda, cheia de musicalidade, mas de extensão reduzida, Araci sabia tirar partido de sua sensualidade e encanto pessoal pra reinar no palco (principalmente) e no disco, chegando a influenciar cantoras da geração que se seguiu, como Carmem Miranda e Odete Amaral." (SEVERIANO & MELLO, 1997, p.51)

TINHORÃO (1997) comenta o aparecimento de Orlando Silva que, levado para o rádio por Francisco Alves, se tornaria "o maior do Brasil". Reputados como grandes cantores, Orlando seria conhecido como o "príncipe da voz", numa alusão a Chico, consagrado como o "rei da voz".

SEVERIANO & MELLO (1997) afirmam que o primeiro artista a se destacar na Época de Ouro foi o cantor Mário Reis:

"Aproveitando as vantagens oferecidas pela gravação eletromagnética, Mário criou um estilo coloquial para a interpretação da música popular, rompendo com a tradição do bel-canto italiano, que imperava até então. Com isso, simplificou nossa maneira de cantar, que se tornou mais natural, mais espontânea. Sua atuação foi tão importante, que se pode dividir a história do canto popular no Brasil em duas partes: antes e depois de Mário Reis". (p.86)

SANDRONI (1998) concorda dizendo que Mário Reis foi uma exceção ao canto impostado predominante até então: "Considerado por muitos como um precursor da voz bossa-nova, Mário Reis fez muito sucesso, tanto como solista, como em duo com o cantor Francisco Alves, cantando músicas de carnaval". (p.51).

Indicada por vários pesquisadores da música popular como a Época de Ouro da MPB, o período compreendido entre 1929 e 1945 é, de acordo com SEVERIANO & MELLO (1997), a "primeira grande fase da música popular brasileira", em que ela "se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século". (p.85). MOURA (1998) atribui a importância dos anos 30 às evoluções tecnológicas: "Muito por causa das conquistas técnicas do rádio e do disco, que

transformaram a música numa forma democrática e massificada de lazer” (p.42). Um pouco depois, o autor diz que o apogeu do rádio foi “determinante na construção de ídolos populares”.

SEVERIANO & MELLO (1997) dividem a Época de Ouro em duas etapas, 1929 a 1936 e 1937 a 1945. Os cantores da primeira geração seriam: Mário Reis, Silvio Caldas, Gastão Formenti, Augusto Calheiros, Almirante, Castro Barbosa, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Carmen e Aurora Miranda, Marília Batista, a dupla Joel e Gaúcho e o conjunto Bando da Lua, além dos cantores já consagrados como Francisco Alves, Vicente Celestino e Araci Côrtes. Os autores ressaltam a importância do cinema na nossa música e especialmente o ciclo da comédia musical, desencadeado a partir do sucesso do filme “A Voz do Carnaval”, lançado em 1933. “Um lucrativo negócio, esses filmes tinham como chamariz a apresentação na tela de nossos cantores populares, na maioria das vezes interpretando música carnavalesca”. (p.86). O cinema nacional contribuiu também para a projeção da cantora Carmem Miranda, a mais importante figura feminina da Época de Ouro, transformada em estrela internacional no espaço de dez anos. “Dona de um estilo personalíssimo de cantar, ao mesmo tempo ingênuo, malicioso, brejeiro e sensual, Carmen soube explorar ao máximo não apenas a voz, mas seu carisma, sua capacidade de fascinar pessoas”. (ibidem, p.87).

Sobre a segunda metade da Época de Ouro”, entre 1937 a 1942, os autores afirmam que: “é nessa fase que se desenvolve no país um acentuado culto à voz, reflexo, talvez, do retumbante sucesso do cantor Orlando Silva, que em poucos anos de atividade se tornaria o primeiro ídolo de massa produzido pela MPB”. E sobre o cantor: “Orlando possuía uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação que, aliada a uma extraordinária sensibilidade, permitia-lhe interpretar com perfeição os mais variados gêneros” (ibidem,

p.88).

SAROLDI & MOREIRA ([s.d.] apud SANDRONI, 1998), sustentam que na fase áurea do rádio, entre 1930 e 1945, “quatro cantores dividiam o reinado quase absoluto: Francisco Alves, o *Rei da Voz*, Orlando Silva, o *Cantor das Multidões*, Silvio Caldas, o *Caboclinho Querido*, e Carlos Galhardo” (p.51), chamados pela imprensa de “Os Quatro Grandes”, num mercado em franca expansão. E também reinavam as cantoras do rádio, uma eleita a cada ano, tendo Carmem Miranda dominado o cenário musical feminino de 1930 a 1941. Também fazem parte desse grupo, segundo SEVERIANO & MELLO (1997), Ciro Monteiro, Dalva de Oliveira, Déo, Carmen Costa, Araci de Almeida, Ademilde Fonseca, Linda e Dircinha Batista, Gilberto Alves, Isaura Garcia, Jorge Veiga, Nelson Gonçalves, Odete Amaral, Roberto Paiva, o Trio de Ouro e os conjuntos Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa.

Não podemos deixar de atentar para a importância do público na escolha de seus ídolos. Explicar a preferência por um ou outro cantor é tarefa difícil e subjetiva, até para aqueles que supostamente poderiam saber um pouco mais sobre as tendências do mercado. Como exemplo disso, julgamos interessante relatar o caso de Ciro Monteiro, contado por MOURA (1998). Em 1937, o cantor participava do coro da RCA, a gravadora em que brilhavam Orlando Silva e Francisco Alves. Já havia tentado outras incursões pelo rádio, mas sem muita repercussão. Nessa época, conheceu Lupicínio Rodrigues, que lhe deu o samba *Se Acaso Você Chegasse* para cantar no rádio, mas o diretor da RCA não o considerava cantor para gravá-lo. Não imaginava que o samba se transformaria em sucesso nacional. “No ano seguinte, Mr. Evans cedeu. Cyro gravou e começou ali uma carreira fonográfica de sucesso, só interrompida em 1973, com sua morte, aos 63 anos de idade.” (MOURA, 1998, p.44)

O início da década de 30 é marcado pelo processo de consolidação e expansão do samba e da marchinha. Uma das modalidades do samba, o chamado samba de breque, viria a estimular um novo tipo de interpretação, o que pode ser percebido por sua própria definição: "samba de ritmo acentuadamente sincopado, com paradas súbitas chamadas breques (...), dando tempo ao cantor para encaixar comentários, falados geralmente, de caráter humorístico, alusivos ao tema" (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.705).

Nos anos 40, o contexto mundial teria um papel importante nas transformações musicais percebidas no Brasil. TINHORÃO (1997) atribui às transformações econômico-sociais provocadas pela Segunda Guerra Mundial, uma série de influências na música vividas por aqui, em 1946: "... os Estados Unidos, interessados em provar as excelências do *american way of life*, forneciam amplo material através da propaganda de guerra (...), cultural (...), de diversão (...) e musical, aqui através do duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro impondo o estilo *cool* dos seus cantores sussurrantes". (p.57).

Em 1945, a invasão dos edifícios de apartamentos em Copacabana é também atribuída por alguns autores como uma das causas das mudanças musicais, já que passava a haver uma maior segregação entre as camadas mais pobres e as mais ricas da sociedade, que antes conviviam nos mesmos bairros. "A capital federal passava por mudanças estruturais. Em vez das casas de Vila Isabel, os edifícios de Copacabana e Ipanema. Em vez do rádio, a tevê. (...) Em vez das serestas, os *night-clubs*. Tudo muito mais íntimo, mais cool." (MOURA, 1998, p.80). Esse divórcio entre as classes foi "iniciado com a fase do samba tipo *be bop* e abolido de meados da década de 1940". (TINHORÃO, 1997, p. 37)

Para SEVERIANO & MELLO (1997), o período 1946-1957 funciona como uma

espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular, no qual suas maiores novidades são as modas de baião, que vigorou entre 1946 a 1952, e o samba-canção depressivo, o chamado samba-de-fossa, entre 1952 e 1957. Da primeira, destacam-se Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que estilizaram e popularizaram a música nordestina. Da segunda, Antonio Maria, autor dos melhores sambas-de-fossa, e sua intérprete favorita, Nora Ney. Também chamam a atenção para o nascimento da geração que poderia ser considerada a precursora da bossa-nova, dentre ela os cantores, e alguns deles também compositores Dick Farney, Lucio Alves, Dóris Monteiro, Sílvia Teles, Luís Cláudio e Agostinho dos Santos, o grupo vocal Os Cariocas, Johnny Alf, Dolores Duran, Billy Blanco, Tito Madi, Tom Jobim, João Gilberto, Newton Mendonça e Carlos Lira. Os autores destacam ainda outros importantes intérpretes, como Nelson Gonçalves e Cauby Peixoto: "Cantores carismáticos como Orlando Silva e Francisco Alves têm um legítimo sucessor na figura de Nelson Gonçalves, ídolo de várias gerações". (p.273). E dizem que, nos programas de auditório das rádios, cantores como "Cauby Peixoto, Francisco Carlos e as rivais Marlene e Emílinha Borba desfrutam o auge da popularidade." (ibidem, p.242).

TINHORÃO (1997) afirma que Dick Farney é o responsável pela adaptação do estilo norte-americano à música popular brasileira: "sua voz era quase uma réplica da de Bing Crosby", tendo chegado a disputar nos Estados Unidos um concurso de imitação daquele, então no auge da carreira. Conta o autor: "De volta ao Brasil, (...), passou a cantar sambas-canções imitando Bing em português, no estilo sussurrante dos blues" (p.58). Indica ainda que Lucio Alves era um "imitador de Dick", e que teria o mesmo estilo de cantar. É bem provável mesmo que o "bombardeio dos hábitos americanos" tenha influenciado a maneira de cantar de nossos artistas.

Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, João Donato, Maysa, Sílvia Telles, Antonio

Maria, Dolores Duran, Nora Ney e Dóris Monteiro, segundo MOURA (1998), “já produziam um tipo de música mais intimista e distante do dó-de-peito de Nelson Gonçalves, que fazia sucesso no rádio” (p. 49). “Nesse ambiente florescia também a influência das vozes de Frank Sinatra e Bing Crosby”. (ibidem, p.50).

TINHORÃO (1997) atribui algumas mudanças ao fim da era das grandes orquestras, após o fechamento dos cassinos no Brasil, em 1946, e a rápida decadência dos programas de música ao vivo das rádios, ante o aparecimento da televisão em 1950. O aparecimento das *boites* de Copacabana, na mesma época, e a onda dos pequenos conjuntos especialistas em tocar música americana, chamados de *samba sessions*, para o novo público dessas casas noturnas foram, a seu ver, determinantes para o surgimento de um novo estilo de música: “Os cantores (...) passaram a imitar também os cantores de jazz americanos, adotando as vocalizações que integram a voz no conjunto instrumental” (p.39). Mais adiante, explica: “...a imitação dessa busca do som ‘puro’ do *cool jazz* ia conduzir à bossa nova” (ibidem, p.66). Para concluir: “Os fundadores do movimento denominado bossa nova chegaram à música popular através do jazz” (ibidem, p.38). Segundo o mesmo autor, *samba sessions* também eram chamados os encontros que, por volta de 1956, reuniam um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação econômica no apartamento da Srta. Nara Leão. Mas a música que se tocava lá não é especificada.

SEVERIANO & MELLO (1997) atentam para as inovações na área da tecnologia ligada à indústria do lazer que chegam ao país como a televisão, já citada acima, o elepê de 33 rotações (1951), o disco de 45 rotações (1953) e o aperfeiçoamento do processo de gravação de som.

Para os autores, “A segunda grande fase da música popular brasileira começa com o surgimento da bossa-nova, em 1958, e se estende ao final da era dos festivais, em 1972,

passando pelo tropicalismo e outras tendências”. (SEVERIANO & MELLO, 1997a, p.15)

A estréia internacional da Bossa Nova acontece em 1962, num show histórico no Carnegie Hall, em Nova York. De acordo com MOURA (1998), “a estética do sorriso e da flor, do banquinho e do violão (...) estava pronta para ganhar o mundo”. (p.80). Com o surgimento deste novo tipo de samba, e mais especificamente com a interpretação revolucionária de João Gilberto, chegava a hora também da grande virada no estilo do nosso canto. É curioso observar que, antes disso, João Gilberto gostava de imitar Orlando Silva, seu grande ídolo. MOURA (1998) explica como teria se dado essa transformação: “Antes de lançar-se em carreira individual, João participara do vocal Garotos da Lua, lapidando a voz *cool* que se aproveitava dos novos recursos do microfone para garantir aos versos no estúdio a mesma informalidade do samba mais coloquial.” (p.50). Na contracapa do long-play denominado *Chega de Saudade*, de João Gilberto, Tom Jobim procura dar a dimensão do acontecido: “Em pouquíssimo tempo (*João Gilberto*) influenciou toda a geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores”. (TINHORÃO, 1997, p.41). A partir de então, outros muitos sofreram esta influência como o próprio Tom Jobim, Sylvia Telles, Nara Leão, Astrud Gilberto, Johnny Alf, Leny Andrade, Jorge Ben, Wilson Simonal, Os Cariocas, Quarteto Novo e quase todas as gerações contemporâneas e seguintes, como Adriana Calcanhoto, Bebel Gilberto, Caetano Veloso e tantos outros. Gal Costa relatou em entrevistas que teve que “re-aprender a cantar” depois que ouviu João Gilberto. Caetano Veloso não se cansa de dizer em público a admiração que tem pelo artista. SANDRONI (1998) aponta a nova tendência da nossa forma de cantar, surgida com a Bossa Nova: “(...) nela o jeito de cantar passa a ser o canto quase falado, com pouco volume, explorando os microfones cada vez mais sensíveis e dando oportunidade a cantores de ‘pouca voz’”. (p.51).

Vale ressaltar que as mudanças não acontecem por acaso e nem de repente. SANDRONI (1998) lembra que Mário Reis já tinha sinalizado alguma mudança nos anos 30 e, como vimos há pouco, a influência da música americana também tinha sido percebida pouco tempo antes da gravação histórica de João Gilberto. A autora afirma que “esse jeito de cantar já existia (...) também em cantoras contemporâneas de João, como Sílvia Telles e Doris Monteiro, por exemplo”. (p.51).

Essa nova referência estética parece ter democratizado ainda mais o espaço antes reservado exclusivamente aos cantores. A primeira mudança de estilo de emissão ocorre em função dos novos recursos tecnológicos, que dispensavam a exigência de potência vocal. Agora, a mudança surgia por questões estilísticas mesmo, e não técnicas. SANDRONI (1998) explica: “Nos anos 60 o jeito de cantar mais impostado sai de moda e vira “brega”, e a MPB entra numa fase em que os compositores passam a ser porta-vozes de suas próprias canções e em que as cantoras encontram mais espaço no mercado.” (p.51). Era uma grande e importantíssima mudança para o que se entende hoje como o “canto popular brasileiro” já que, desde então, são raríssimos os cantores que ainda adotam essa interpretação “impostada”. Cauby Peixoto pode ser citado como um dos poucos que mantém este tipo de emissão, um dos fatores que fazem com que sua voz soe antiga e ultrapassada para muitos. E, da geração atual, Selma Reis serve de exemplo. O excesso de vibratos e o tipo de emissão empregados faz com que o som soe distante do que se percebe nas performances da maioria dos cantores populares a partir dos anos 60. Desde então, acreditamos poder falar muito mais de estilos de interpretação, do que propriamente de emissão vocal, que passou a ser toda mais coloquial.

O texto que está sendo dito, a mensagem que está sendo transmitida e a sinceridade deste sentimento se sobrepõem ao domínio da melodia e da bela voz. Essa maneira de

cantar, que se caracteriza por uma grande liberdade de interpretação unida por uma simplicidade técnica de emissão, se mantém como uma tendência em todos os movimentos musicais subseqüentes à Bossa-Nova, como nos Festivais da Canção, entre 1965 e 1969, no Tropicalismo, nos anos de 1967-1968, e na Jovem Guarda, entre 1965 e 1969. Foi nesse período que surgiram nomes como os de Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dori Caymmi, Gonzaguinha, Ivan Lins, Toquinho, Djavan, João Bosco, Paulinho da Viola, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia, grupos como Os Mutantes, Os Novos Baianos, entre tantos outros. Dos anos 80 para cá, tivemos a predominância do rock e do pop nacional, duplas sertanejas urbanas e, mais recentemente, o surgimento de grupos de forró.

Como exemplos dessa democratização do canto nos meios de comunicação, podemos falar de alguns cantores da atualidade. Voltando aos compositores que cantam, cujo compromisso maior parece ser o de divulgar e interpretar à sua maneira suas próprias canções, são exemplos Chico Buarque, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Nelson Cavaquinho, Cartola. Alguns sambistas também produzem uma sonoridade bem próxima da voz falada, como Beth Carvalho, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho. Outro grupo de sambistas, que participam de rodas de samba ao ar livre, sem tratamento de som adequado, ou os puxadores de samba-enredo, que precisam de mais emissão, acabam fazendo um grande esforço vocal para se fazer ouvir através do grupo de instrumentos, principalmente os de percussão, ao que nos leva a creditar o fato de que muitos deles fiquem com a voz rouca e rascante. Destes, temos Cristina Buarque, Jamelão e os sambistas da Velha Guarda. Nos cantores que são somente, ou quase, intérpretes podemos verificar – pelo menos aparentemente – uma maior preocupação com a performance vocal. Dentre eles, Gal Costa, Elis Regina, Zizi Possi, Leila Pinheiro, Marisa Monte, Ney Matogrosso, Milton

Nascimento, Zé Renato, Elba Ramalho, Paulinho Moska. O “quase” vale, por exemplo, para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Tim Maia, Renato Russo, Alceu Valença e Joyce que, apesar de serem compositores, também interpretam canções de outros compositores.

Vale ressaltar o surgimento de um novo estilo de canto, que alcançou sucesso recentemente e que será analisado com mais detalhes no Capítulo 3: é o estilo representado pela nova geração feminina de voz grave, como Daniela Mercury, Zélia Duncan, Cássia Eller e Ana Carolina.

Todos estes tipos de emissão e estilos de interpretação servem de modelo aos novos cantores e intérpretes e, conseqüentemente, serão estas referências que estarão presentes nas salas de aula de canto, seja na forma do professor ensinar, seja no objetivo que o aluno deseja alcançar.

CAPÍTULO 3.

O ENSINO DO CANTO POPULAR BRASILEIRO

Neste capítulo falamos sobre o ensino do canto popular, formal e não formal. Para isso, entrevistamos os cantores Leila Pinheiro, Elza Soares e Ney Matogrosso, e os professores Eliane Sampaio, Felipe Abreu, Clara Sandroni e Marcelo Rodolfo, além de utilizarmos algumas referências bibliográficas.

Também dividimos o capítulo em algumas seções. Na primeira, mostramos como foi a chegada da técnica vocal no Brasil. Na segunda, tentamos contar como os nossos cantores aprenderam a profissão. Na terceira, falamos sobre a importância do ensino formal do canto popular. O professor é o assunto da quarta parte, onde procuramos identificar seu surgimento e sua formação. A técnica utilizada no canto popular é abordada na quinta parte. Na última parte, nos dedicamos a algumas iniciativas que começam a surgir apontando para uma maior profissionalização do ensino do canto popular.

3.1 Desenvolvimento da Técnica Vocal no Brasil

Para abordarmos a técnica vocal adotada para o ensino do canto popular, devemos antes falar da técnica do canto erudito ocidental, já que esta foi a primeira a possuir uma sistematização do ensino e, portanto, foi a técnica utilizada para a formação dos professores brasileiros de canto.

O fato de não termos uma escola de canto desenvolvida, como na Europa, pode ser explicado: "O Brasil é um país novo em relação às culturas européias que têm, como na Itália, uma tradição mais antiga da música erudita vocal" (JOB, 1909 apud FÉLIX, 1997, p.14)

Dentro da escola erudita, é inegável a influência da escola italiana de canto na nossa cultura. A começar pelo uso constante do termo *bel canto*, em quase toda literatura de canto no Brasil, inclusive a de canto popular.

FÉLIX (1997) afirma: “a idealização do ‘Bel Canto’ e a necessidade de se fazer referência a ele e à Escola Italiana encontra-se em toda a literatura, principalmente do início do século” (p.11). Mais adiante, a autora cita uma tese para docência livre em canto, escrita por Iara Álvares Coelho, na década de 50: “encontramos aqui uma frase que nos leva a concluir que o uso do termo ‘Bel Canto’ para designar além da escola italiana de canto, também era usado como uma expressão significando o que hoje chamamos de ‘canto lírico’”. (ibidem, p.33).

E explica os motivos: “a ênfase à escola italiana se deve, além de outros fatores, a questões históricas e culturais. Foi na Itália onde desenvolveu-se, inicialmente, um trabalho de ensino vocal sistemático, desde o século XVII, período em que se desenvolveu o “Bel canto” (ibidem, p.11). CONDE também discorre sobre a importância da técnica italiana: “A escola italiana, durante muitos anos teve supremacia sobre as outras escolas. Só na Itália se podia aprender a verdadeira arte do canto, convergindo, para as suas escolas, artistas do mundo inteiro”. (CONDE, 1956 apud FÉLIX, 1997, p.34)

A vinda ao Brasil de companhias italianas de ópera também foi decisiva para a influência desta escola:

“Além desse aspecto, pode-se atribuir à influência da escola italiana no Brasil o seguinte fato: a tradição, desde o século passado e também no início deste século, da vinda de companhias italianas de ópera, sendo que alguns de seus elementos se fixavam no Brasil, realizando também o ensino do canto” (FÉLIX, 1997, p.11)

Como disse a autora, muitos artistas dessas companhias acabavam ficando por aqui e escolhendo lecionar como meio de se sustentar. Como no Brasil praticamente não havia o

ensino de canto na época, e já que a Itália era considerada o berço da ópera e do *bel canto*, esses profissionais eram muito valorizados, independente de se saberem a real formação de cada um.

Podemos verificar que a questão da aprendizagem através da imitação colocada no início deste capítulo não se restringe aos cantores populares. Com o ensino ainda incipiente, os que não tinham aulas, aprendiam assim. É o que constata JOB, em artigo publicado na revista *Gazeta Artística*, em 1909: “muitos cantores brasileiros aprendiam, intuitivamente, por imitação, usando como modelo cantores das companhias de ópera italiana que vinham para o Brasil”. E muitas vezes, segundo o autor, “vinham companhias com cantores de má qualidade”. (JOB, 1909 apud FÉLIX, 1997, p.13). Gil de VALADARES reforça, na mesma revista: “Infelizmente o canto artístico (...) é ainda um modo pratico de aprender músicas cantadas, ou a imitação grotesca de cantores de companhias lyricas” (VALADARES, 1911 apud FÉLIX, 1997, p.14)

FÉLIX (1997) encontra diversos autores que “dizem ser a imitação a base de quase todas as velhas escolas de canto, porque antigamente não se conhecia o funcionamento do aparelho fonador” (p.13). E explica:

“A ênfase dada ao conhecimento científico nos livros do início do século pode ser considerada um fator histórico. O conhecimento científico sobre a voz era naquele tempo relativamente recente. Somente no final do século passado, em 1854, quando Mameel Garcia inventou um laringoscópio, é que se pôde observar pela primeira vez as cordas vocais em movimento” (idem)

Portanto, a partir do princípio do séc. XX, desponta a defesa do ensino de canto com bases científicas. É o que se pode verificar no trabalho intitulado “A Ciência do Canto”, de 1940, de MOREIRA: “Devemos substituir, enfim, a pedagogia empírica e cega por uma outra clarividente, controlada por meio de noções rigorosamente científicas. A norma artística é a mesma da velha escola do ‘Bel Canto’, os meios para consegui-la é que

repousam na ciência" (MOREIRA, 1940 apud FÉLIX, 1997, p.25).

Como se percebe, a presença da escola italiana foi tão intensa que FÉLIX (1997) chega a afirmar que "o canto erudito no Brasil foi introduzido através dos cantores italianos" (p.22).

Vários autores parecem se sentir incomodados com o fato de não se desenvolver uma escola brasileira de canto, baseada nas características da nossa cultura. FÉLIX (1997) revela que, na bibliografia do início do século, há menções constantes de obras estrangeiras e quase não há citações de exemplos de cantores brasileiros da época. "Quase não encontramos referência sobre como era a vida do cantor e quem era o estudante de canto naquele tempo" (p.24). E prossegue: "São praticamente inexistentes, na primeira metade deste século, comentários ou trabalhos na literatura brasileira de canto que estejam voltados para os questionamentos dos problemas e dificuldades do canto em nosso país" (ibidem, p.29). Segundo a autora, a primeira vez em que é citada a vida musical do canto no Brasil é no trabalho de Lúcia Lopes de Almeida Noronha, de 1941, intitulado "A Higiene da Voz do Cantor".

Tivemos outras influências, além da italiana. FÉLIX (1997) encontrou no livro "Voz Profissional: O Profissional da Voz", organizado por Ferreira, um artigo de Sandra MORANI, em que ela analisa as características do canto no Brasil:

"Temos no Brasil uma linguagem bastante variada de escolas de canto. Infelizmente não temos uma linha adequada e definida. Por isto, precisamos adaptar-nos às escolas de canto que se instalaram no país, como as quatro mais famosas e reconhecidas: russa, francesa, alemã e italiana. Cada uma destas escolas procurou desenvolver-se e estruturar-se cientificamente, de acordo com as características de seu povo, levando em conta fatores como estrutura óssea, clima, alimentação, fonética, cultura etc, criando assim uma linguagem adequada. (...) Não havendo uma linguagem científica do estudo do canto no país, ficamos sem uma orientação sábia e correta, sem um corpo docente digno que fale a mesma linguagem." (FERREIRA, 1995 apud FÉLIX, 1997, p.45)

Na opinião de Mário de ANDRADE, “a música artística no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do séc XX, ela mostrou, sobretudo, um espírito subserviente de colônia” (ANDRADE, 1933 apud FÉLIX, 1997, p.23).

FÉLIX (1997) conclui: “Constatamos que todo o processo de aprendizagem de canto no Brasil é decorrente da assimilação de comportamentos, técnicas e padrões estéticos vindos de outros países, especialmente da Itália” (p.78). E, referindo-se ao método de ensino para o canto erudito, diz que:

“apesar de os autores citarem a possibilidade de um aluno se adaptar ou não ao método, a ênfase está na técnica empregada, e essa técnica é importada. Não existe, como já foi dito, uma pesquisa, uma busca de uma identidade vocal para o Brasil, assim como houve em outros países, tal qual a Itália, França e Alemanha” (ibidem, p.44)

Na década de 60, o quadro começou a mudar, como afirma FÉLIX (1997): “Como se pode observar nessa fase da leitura (*década de 60*) começa a parecer o canto mais ligado à nossa realidade, e menos idealizado, como vimos no início do século (*século XX*)” (p.36).

Se, no ensino do canto erudito, ainda se percebe lacunas relativas à adaptação à nossa realidade, o canto popular no Brasil ainda não possui nem sistematização de seu ensino.

3.2 A “Escola” do Canto Popular

Quem gosta, aprende a cantar quase ao mesmo tempo que aprende a falar. Naturalmente. A diferença dos que fazem essa opção profissional para os outros, é que provavelmente aqueles devem ter cantado muito mais durante sua infância e adolescência. E, se seu talento foi reconhecido pela família e os amigos, podem ter se exposto bem mais ao seu “público”. A maioria dos nossos cantores aprendeu assim.

É por isso que, para o cantor popular brasileiro, soa tão fora de propósito a pergunta:

“como você aprendeu a cantar?”. Elza Soares questiona: “aprender a cantar eu acho uma coisa muito estranha...”. Ney Matogrosso faz uma cara de espanto para depois responder: “cantando”. “Quem sabe, canta, quem canta já nasce sabendo, a gente não tem que aprender a cantar”, resume Elza.

Leila Pinheiro diz: “Tenho gravações cantando com 3 anos, que ilustram meu DVD e me dão a noção exata do quanto me pareceu fácil desde muito cedo, abrir a boca e cantar”. “Eu cantava desde criança. Tinha um parque de diversões perto da minha casa, em Padre Miguel, que tinha um programa de calouros nos fins de semana. E eu me lembro que eu ia nesse parque e cantava nos fins de semana”, conta Ney.

Orlando Silva não tinha nenhuma formação musical, como relata TINHORÃO (1997):

“simples trocador de ônibus, o sestoso mulatinho, levado ao rádio por Francisco Alves, revelaria uma capacidade de improvisação vocal que – considerando sua ignorância na música – seria julgada quase divinatória pelo cantor italiano Carlo Buti” (p.55).

Sim, todos mencionam o primeiro aprendizado, aquele que ocorre naturalmente, sem a preocupação profissional. Elza dá a pista: “...eu acho que cantar é um dom, quem tem dom só vai aperfeiçoar esse dom”.

SANDRONI (1998) fala sobre esse processo:

“O cantor popular, em geral, é um autodidata. Ele aprende a cantar em família, no seu grupo social, se apaixona por determinado cantor, determinada música, e vai Tateando, imitando, cantando até ficar bom. Daí ele começa a adquirir personalidade vocal própria e talvez tente seguir uma carreira profissional” (p.17)

É na questão do aperfeiçoamento que se pode perceber uma iniciativa mais consciente por parte do cantor e a maneira particular com que cada um realiza isso.

Maria Bethânia, no show “Maricotinha”, ocorrido em dezembro de 2002, no Canecão (Rio de Janeiro), contou que “sua escola” foram as noites de cantoria nas boates

de Copacabana: “Quando cheguei ao Rio para substituir Nara Leão no show Opinião, fiquei *maravilhada com a quantidade de boates e de música boa que se fazia por lá*”. Logo depois, era ela quem fazia os shows. “O público de boate é diferente, vai lá para namorar, e os músicos ficam livres”, disse em tom de brincadeira. Assim, experimentava todos os tipos de interpretação e sonoridades. “Aprendi tudo ali”, revelou.

Gal Costa, em entrevista ao “Programa do Jô” (TV Globo), veiculada no dia 13 de dezembro de 2002, contou como aprendera a cantar. “Sou totalmente autodidata”. Disse que escutava muito as grandes cantoras como Dalva de Oliveira e Elizete Cardoso, mas ao ouvir pela primeira vez João Gilberto, teve “um choque”. Foi quando decidiu: “Tenho que re-aprender a cantar”. Pegava então uma panela daquelas grandes, de alumínio, ia para o banheiro, onde tinha bastante reverberação do som, e cantava direcionando o som para dentro da panela, com um ouvido virado para o seu interior, e o outro para o ambiente, a fim de ouvir bem o som que produzia. Assim ia experimentando diversas sonoridades e escolhendo aquelas que preferia.

Com Elza Soares foi diferente. Ao perguntar se já tinha feito algum tipo de treinamento, ou se estudava em casa, ela respondeu categoricamente: “Nunca. Até hoje não canto em casa, se você quer saber. Cantava no colo do meu pai, que tocava violão. Mas eu cantava, não treinava. Treinar eu acho hor-rí-vel! Aí eu sou meio Romário: treinar pra quê?”. Mas, no final, a cantora deixa em aberto uma questão: “A Gal aprendeu com a panela, não é isso? E eu descobri com uma lata na cabeça, então cada um tem sua maneira de descoberta!”. Talvez ela treinasse sem saber...

SANDRONI (1998) acha que a prática é uma grande escola: “O cantor, antes de tudo, é o porta-voz de um repertório musical, e estou certa de que quanto mais músicas ele souber, quanto mais ele cantar, melhor cantor ele será”. (p.13)

O treinamento e a prática buscam um objetivo. Daí a importância de nossas referências culturais e musicais. É a partir delas que buscamos as sonoridades que nos agradam e que tentamos adaptar e reproduzir. Gal foi atrás da sonoridade proposta por João Gilberto. Elza diz que ouvia as cantoras de jazz, como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan. Bethânia sempre teve uma forte influência do teatro em sua carreira, assim como Ney Matogrosso, que começou fazendo musicais. Leila revela que Elis Regina foi sua mestra maior, assim como Elizete Cardoso, Maria Bethânia e Nana Caymmi, segundo ela “intérpretes raras e absolutas na arte do canto e da interpretação até hoje”.

Portanto, a imitação foi e continua sendo um meio importante da aprendizagem dos cantores. SANDRONI (1998) reforça essa afirmação:

“Em geral ele (*o cantor*) começa imitando algum cantor, desses que fizeram escola, como Chico Alves ou Aracy Cortes nos anos 30, Elizete Cardoso e Maysa nos anos 50, João Gilberto no final dos 50 e começo dos 60, Elis Regina nos anos 70, Milton Nascimento nos anos 80. Cada geração tem os seus ídolos e os reverencia seguindo seus estilos” (p.17).

É resume: “Esses grandes intérpretes são a nossa escola, a escola do canto popular, e nunca vão deixar de ser, da mesma maneira que Caruso ou Maria Callas foram e serão eternos mestres do canto lírico.” (ibidem, p.17)

Tentamos imitar aquilo ou aquele que achamos bom. E o que é ser um bom cantor de música popular brasileira? Como vimos no Capítulo 2, esse conceito muda de acordo com a época e com os conceitos do momento. Hoje em dia, na avaliação de cantores e professores, parece que emoção e estilo próprio, em primeiro lugar, e uma bela voz, depois. Leila diz: “É no mínimo, ter discernimento pra cantar o que traduza pessoalmente suas emoções e vivência, com estilo próprio, diferenciado”. Ney completa:

“pra ser um bom cantor, não digo só de música brasileira, você tem que transmitir as emoções que as palavras induzem. Se você consegue transmitir para o público as emoções que a palavra gera, você é um bom cantor. Não adianta você ter uma linda voz se você não se comunicar

através do emocional”.

Para Elza, ser um bom cantor é cantar como o Jamelão, por exemplo, ou como o Wilson Simonal, o Emílio Santiago ou o Tim Maia, donos de belas vozes, ou ainda como o Caetano Veloso e Chico Buarque. E diz que, ao cantar, preocupa-se com a sua própria interpretação, em escolher músicas com boas letras e com sua afinação.

Apesar de não termos encontrado muitas informações de cantores populares que tivessem tido aulas de canto, há algumas referências indicando que essa prática existia, embora fosse rara. SEVERIANO & MELLO (1997) falam sobre Mário Pinheiro: “Tendo estudado canto, participou do espetáculo de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909”. (p.18). O professor Roberto Gnattali contou que Cauby Peixoto mencionara suas aulas de canto durante uma gravação com o maestro Radamés Gnattali (informação verbal).

A procura pela aprendizagem formal do canto popular e a preocupação com os cuidados com a voz parecem estar aumentando a cada dia. A cantora Marisa Monte, de acordo com a ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (1998), estudou piano e violão na infância e canto lírico na adolescência: “Em 1985 permaneceu dez meses na Itália para estudar canto, mas desistiu do gênero lírico e passou a cantar música brasileira na noite” (p.527).

Dos nossos entrevistados, todos tiveram alguma experiência de aprendizado formal. Leila Pinheiro teve aulas de canto com Vitória Eucanave, Pepe Castro Neves e com Vera do Canto e Mello. Tem também encontros frequentes com a fonoaudióloga Ângela de Castro (Rio de Janeiro), além de se consultar com o Dr. Agrício Crespo (Campinas), “um dos maiores especialistas em laringe no Brasil”, e com os otorrinolaringologistas Dr. Marcos Sarvat (Rio de Janeiro) e Dr. Carlos Gregório (São Paulo), segundo ela seus

“salvadores sempre em situações de emergência vocal”. Ney Matogrosso estudou durante seis anos com a professora Fernanda Gianetti e Elza Soares começou a ter aulas, mas não deu seqüência.

3.3 A Importância do Ensino

Como vimos, exemplos geniais de autodidatas brilhantes em nossa música não faltam. Mas nem tudo são flores para o cantor popular. O que a maioria não sabe é que muitos deles, ao longo do tempo e com o mau uso da voz, acabam apresentando problemas. E procuram profissionais da voz para resolvê-los e não à procura do desenvolvimento da técnica primordialmente.

Celine Imbert ressalta a importância do ensino: “Todos nós, cantores líricos ou de música popular, precisamos cuidar da nossa voz, e só conseguiremos isso com o estudo de canto, pois através dele adquirimos técnica.” (LEITE, 2001, s.p.)

SANDRONI (1998) explica: “Muitas vezes o cantor popular só procura o professor de canto quando está tendo problemas: dificuldades nos agudos, voz cansada, ou mesmo quando já está com um problema vocal mais sério”. (p.17).

Temos exemplos como o de Elis Regina, que se tratou com o otorrinolaringologista Pedro Bloch. Outras histórias não oficiais de cantores que apresentaram problemas vocais são ouvidas com frequência como as de Marina, Gilberto Gil e Ivan Lins. Leila Pinheiro nos disse que procurou primeiro uma fonoaudióloga e depois partiu para as aulas de canto:

“pela falta de técnica, fiquei rouca quando fiz meus primeiros shows em Belém e cheguei a formar um nódulo em uma das cordas vocais, por respirar errado, forçando demais as cordas vocais. Com muitos exercícios propostos por uma fonoaudióloga e com a ajuda de um bom otorrino, corriji o calo e a rouquidão freqüente.”

SEVERIANO E MELLO (1997) contam o ocorrido com Orlando Silva: “Em

consequência de uma vida desregrada, logo perdeu a excepcionalidade da voz, declinando para sempre o seu prestígio". (p.88).

Na maioria das vezes, o cantor nem sabe que está usando mal a voz. Além disto, o *timbre que nos agrada pode soar bem diferente para os outros e vice-versa*. BLOCH afirma que "nós nunca ouvimos nossa própria voz como os outros a ouvem, pois os outros ouvem nossa voz por via aérea e nós a captamos sobretudo por via óssea. Por isso não nos é possível julgar devidamente a própria voz" (BLOCH, 1958 apud SANDRONI, 1998, p.39).

Ter uma vida profissional mais longa é outro objetivo do estudo de canto. Celine Imbert recomenda:

"Se você deseja garantir a saúde das suas cordas vocais pra cantar até os 60, 70 anos de idade, ou ainda para conseguir dar conta de uma grande e fatigante turnê de shows, você precisa fazer uso da técnica (manutenção vocal), porque, se não, você vai perder sua voz muito mais cedo do que deveria". (LEITE, 2001, s.p.)

A técnica vocal ainda pode ajudar o profissional a disponibilizar recursos que ele muitas vezes tem mas não sabe usar corretamente, dando o instrumental necessário para que ele escolha o repertório com muito mais liberdade.

Para SANDRONI (1998), "Em caso de uma voz saudável, a aula de canto popular pretende preparar o aluno para o melhor uso possível da voz, desenvolvê-la, protegê-la do desgaste, garantir sua durabilidade e firmar suas características pessoais". (p.17)

Celine Imbert diz que "a técnica vai ampliar a sua tessitura vocal, igualar sua voz nos registros graves, médios e agudos e, acima de tudo, vai lhe dar consciência do que você deve fazer para cantar qualquer música, de acordo com seu estilo". (LEITE, 2001, s.p.) E completa:

"Você não vai precisar cantar tudo forte. Mas quando precisar, vai ter o forte. Não vai precisar sustentar sempre todas as notas. Mas quando precisar, vai saber como fazê-lo. Não vai precisar cantar tudo na região aguda, mas, quando aparecer uma nota aguda pra cantar, você vai tê-la 'guardada no bolso'. A técnica vai lhe

dar todos os recursos pra usar quando precisar". (idem)

A cantora também dá uma pista para aquela questão inicial levantada por esta pesquisa sobre a dificuldade de se cantar notas agudas:

"Quando você foge daquelas notas agudas, ou daquelas outras graves, porque "arranham" ou "fecham" sua garganta, provavelmente não é porque você não as alcance, mas sim porque está lhe faltando técnica pra chegar nelas "com folga". Às vezes, você até alcança aquelas notas, mas não consegue sustentá-las para dar aquele efeito desejado. Isso acontece porque você não sabe como fazer isso. Falta técnica". (idem)

Em sua entrevista, Ney Matogrosso disse ter procurado uma professora porque não tinha firmeza em seu registro grave: "Eu fui fazer aula de canto porque tinha muita dificuldade com médios e graves. Só tinha o registro agudo e aí fui fazer pra adquirir isso".

E revela o resultado:

"Aí eu fui adquirindo graves que não tinha, e continuo tendo os agudos. Só que eu vou nos agudos quando eu quero... Antigamente eu ia porque só sabia cantar no agudo. Agora eu tenho mais instrumental pra decidir a hora que eu vou lá, quando eu quiser..."

Outra questão merece ser levantada. Se, por um lado, o aparecimento do rádio democratizou o mercado para intérpretes de todos os tipos de voz e interpretação, aumentou também a concorrência:

"A música popular brasileira teve um papel importantíssimo na popularização do rádio, do cinema e da televisão no Brasil. Na época em que o rádio se comercializa, a partir de 1931, ser músico e/ou cantor deixa de ser considerado um passatempo e adquire status de profissão, cada vez com mais prestígio". (SANDRONI, 1998, p.51)

Para SANDRONI (1998), isso explica o crescimento pela procura do ensino de canto nos últimos anos:

"O cantor popular da atualidade enfrenta um mercado complexo e muito, muito competitivo (...) Nesse contexto de competitividade o cantor popular percebe que tem que se preparar e, quebrando o preconceito a respeito do "estudo de canto", ele procura cada vez mais o professor de canto popular." (ibidem, p.17)

E aconselha: "Não espere que só o seu talento faça de você um grande artista. Estude e trabalhe sua voz" (ibidem, p.43).

Regina Machado diz que o ensino do canto popular “é importante não apenas do ponto de vista técnico, para formação do cantor, mas, principalmente no que concerne à formação do referencial estético e histórico”.

Segundo Felipe Abreu, do ponto de vista técnico, aula de qualquer escola de canto (erudito, lírico, popular, jazz, *belt*, clássico persa etc) serve para desenvolver o potencial vocal do indivíduo e adequar aquela técnica às necessidades estéticas do tipo de canto que se quer realizar. E, como a Regina Machado, lembra que a aula de canto é também uma formação musical e um local por excelência de discussões estéticas.

Clara Sandroni enfatiza os cuidados com a voz, ressaltando que essa questão diz respeito muito mais ao cantor do que ao seu público:

“Eu acho que, se a gente consegue passar para o sujeito algumas noções de proteção vocal, se a gente consegue que esse cara respire relativamente bem, compreenda que não pode forçar a voz de tal e tal maneira, que tem que ter um relaxamento de garganta, que consiga agir dessa maneira enquanto está cantando, digamos que isso aí seria um básico que, se você atingir, já pode ficar satisfeito. E isso pode demorar. E você pode nunca conseguir também. E isso não significa que ele não vai ter uma carreira brilhante. No canto popular, o que importa é que ele tenha empatia com a platéia. Se ele tem empatia com a platéia, tá tudo lindo”.

Ao que parece, hoje em dia realmente o público não está muito interessado em saber se o cantor tem ou não técnica, se tem homogeneidade na voz, qual a sua extensão vocal... O importante é que o intérprete emocione o ouvinte, e isso pode acontecer por vários motivos, que não técnicos. Mas, como vimos, a técnica vai interessar e muito para o próprio cantor.

3.4 O Professor

Falaremos aqui um pouco dos professores de canto popular, quando e como surgiram e qual a sua formação. Entrevistamos quatro professores de canto popular, sendo

três do Rio de Janeiro (Felipe Abreu, Clara Sandroni e Marcelo Rodolfo) e uma de São Paulo (Regina Machado) e uma professora de canto erudito do Rio de Janeiro que também dá aulas para cantores populares (Eliane Sampaio).

3.4.1 Quando Surge

A categoria de professores de canto popular surgiu no Brasil há muito pouco tempo, mas seu franco crescimento é uma unanimidade.

O Rio de Janeiro parece ser o Estado do país em que o movimento é melhor percebido, seguido de São Paulo. SANDRONI (2002) afirma: “praticamente não existem (fora do eixo Rio-São Paulo) professores de canto popular” (p.5). Professora da disciplina “História do Canto na MPB” do Curso de Bacharelado em Música Popular da UNICAMP, em Campinas, SP, Regina Machado, diz que conhece apenas alguns professores de canto popular: “Sei que no Brasil esta é uma escola que ainda está no começo. Porém já vem se delineando de forma clara e definida”. Os outros entrevistados são todos do Rio.

Felipe Abreu confirma o Estado como um centro especialmente pródigo no ensino do canto popular no Brasil:

“isso se deve a várias razões, por exemplo a concentração de todas as grandes gravadoras e as maiores redes de TV no Rio. Além disso, me parece que a partir do início dos anos 90, o movimento de interarticulação entre professores de canto popular, fonos e otorrinos deu especial alavancagem no aperfeiçoamento na técnica vocal para o canto popular. É hoje um movimento vitorioso, que se repete pouco em outros estados brasileiros - por enquanto!”

O movimento parece ter tomado forma em meados da década de 80. Regina Machado começou a dar aulas em 1984. Felipe Abreu, em 1989, aos 29 anos:

“Tinha 11 anos de estudos de canto e era muito procurado por jovens cantores, especialmente cantores de coral, pois também havia feito a preparação vocal de 2 ou 3 corais. As pessoas gostavam das minhas aulas pois eu tratava de repertório e de uma técnica exclusivamente dedicada ao canto popular.”

Clara Sandroni conta que começou a ensinar em 1991:

“Também com a maior insegurança, sem saber se eu podia, se devia, mas todo mundo me pedia muito pra dar aula, e a Clarisse me incentivou, achou que eu já tava preparada, que eu já estudava há dez anos com ela, que eu podia dar aula. Mas, em função da minha situação financeira na época, eu resolvi tentar.”

Marcelo Rodolfo deu suas primeiras aulas de canto em 1996, mas ainda não chamava de canto popular. Só começou a ouvir falar em “aula de canto popular” no final dos anos 90 para o ano 2000, aqui no Rio, pelo menos:

“Eu já tinha ouvido falar desse movimento do Felipe Abreu, com um grupo de estudo de canto mas não sei se era voltado especificamente para o canto popular. Sabia que era um grupo de estudo da voz. É a partir dos Congressos que se começa a falar mais publicamente do ensino do canto popular. Havia demanda, sempre houve essa demanda.”

Hoje, assume claramente ser um professor de canto popular e lembra que as pessoas procuram muito especificamente por isso. E já conhece muitos professores que se auto-denominam professores de canto popular: “Isso agora é toda hora”.

“Em meados dos anos 90, já havia, sim, as escolas, e eu já sabia que nessas escolas de música havia professores de canto popular. Era o Antonio Adolfo, o CIGAM, tinham umas quatro ou cinco escolas., mas não conhecia essas pessoas. E hoje em dia isso é em cada esquina.”

Clara Sandroni também diz conhecer muitos professores: “Eu, particularmente conheço bastante. (...). Em 81, sabia que tinha professores pra vários tipos de cantores. Sabia que tinha aquela professora que dava aula pr’aquele monte de ator...”. Ney Matogrosso fala que sua professora, Fernanda Gianetti, em torno de 1975, dava aulas de canto para muitos atores, como Marília Pêra, Marcos Nanini, o Pepe, Zezé Motta, e quase não tinha cantores como alunos. “Eu era o único cantor (...) Mas eu acho que ninguém começa estudando canto. Essa é uma preocupação dos atores. Não é uma preocupação de quem canta. Quem canta, canta. Aí, se por acaso, tem alguma dúvida, alguma questão, vai lá e faz uma aula”.

Não sabemos o quê desencadeou essa procura pelo aperfeiçoamento por parte dos cantores populares, mas uma hipótese foi o surgimento dos coros de música popular, representado pelos grupos Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come, que começaram a se utilizar de exercícios de técnica vocal. Felipe Abreu conta que participava de corais desde os 14 anos, quando passou a ter aulas de técnica vocal em grupo em corais de música erudita e popular. Cita o Coral da Cultura Inglesa (depois Cobra Coral) como o grupo seminal de música coral popular brasileira, dirigido pelo maestro Marcos Leite. "Este grupo era um dos raros que tinha um preparador vocal, já naquela época (1978/1981), que acompanhava todos os ensaios e fazia também um atendimento personalizado".

Clara diz que, quando entrou para a UNIRIO, no começo dos anos 80, conheceu vários integrantes do "Coro Come", dentre eles a cantora e professora Suely Mesquita, que faziam pesquisas e davam aulas. E conclui: "Acho que a partir dos anos 80, comecei a ouvir falar mais nisso. Talvez já tivesse desde os anos 70, mas eu não sabia porque não tava ligada em música". Eliane Sampaio conta que a primeira vez que ouviu falar de professores de canto popular foi nos anos 70.

Para Regina Machado, a procura pelas aulas de canto cresceu muito nos últimos tempos, "porque as pessoas estão descobrindo a possibilidade de realização artística através da voz.". A média de alunos por professor entrevistado varia entre 10 e 40. Em relação a Felipe, a procura foi sempre grande, mas aumentou muitíssimo com a exposição de seu trabalho nos programas da série "Fama", da Rede Globo, no ano passado: "minha média anual até 2001 era de 100 pessoas que queriam ter aulas comigo. Ano passado, foram 282, do Brasil inteiro", conta.

Todos os professores entrevistados dão aulas particulares de canto. Felipe Abreu diz não dar aulas de técnica vocal em grupo, pois teve essa experiência e não achou o

resultado estimulante, nem para ele nem para os alunos. Só ensina em grupo quando faz preparação vocal para musicais de teatro ou coros, “onde há um fim comum que é o *ensemble*”. Já há alguns anos oferece cursos e workshops em várias cidades brasileiras, principalmente para os grupos de especialização em voz egressos da Faculdade de Fonoaudiologia na PUC de São Paulo, aonde vai todos os anos.

Quanto ao aumento do número de professores, Marcelo Rodolfo atribui grande responsabilidade à questão econômica. Explica que, por necessidade financeira, cantores às vezes até sem conhecimento técnico adequado, acabam optando pelo ensino. Acreditamos que, além desta questão, a demanda de cantores pela aprendizagem é determinante para o crescimento desse número.

3.4.2 Quem É

Como os outros cantores, nossos professores populares também começaram a cantar de maneira informal. Regina Machado conta: “Comecei a cantar ainda criança, por volta dos 7 anos. (...). Nessa época minha realização musical era completamente intuitiva.”. Clara Sandroni diz: “Eu já sabia cantar, aprendi em casa, cantando com a mamãe, que sempre cantou.”. E Felipe Abreu: “Comecei a cantar por volta dos 10 anos, Cantava de forma intuitiva, para apresentar minhas canções nos festivais de colégio.”

Todos os professores entrevistados tiveram aulas de canto erudito. Como vimos antes, a primeira técnica vocal sistematizada a chegar no Brasil foi a técnica erudita e o canto popular brasileiro ainda não possui sistematização de ensino. Como o ensino do canto popular é muito recente no país, acreditamos que a maioria os professores que ensinam hoje não tiveram aulas de canto popular. Alguns até conseguiram que seus professores fossem um pouco mais flexíveis ao repertório popular, como é o caso de Clara Sandroni:

“Quando decidi seguir a carreira de cantora, em 1981, fiz vestibular pra canto na UNIRIO, sem me dar conta que era canto erudito. Depois, fui estudar com a Clarisse Szajnbrum, do Quadro Cervantes, que é uma cantora de música barroca e renascentista. Ela dizia que tinha voz branca, que se adequava mais ao canto popular. Estudei com ela durante dezessete anos”.

Clara conta como via as aulas de canto na época:

“os professores ficavam fazendo você cantar *lied*, árias e coisas assim, estudar pelo *Vaccini*, ou estudar musicais americanos, e eu não gostava (...) E a maioria dos meus colegas, Felipe (Abreu), Suely (Mesquita), todos passaram por professores que davam árias, que davam *lieder*, não sei talvez eu seja a única pessoa que estudou 17 anos com uma professora e nunca cantou um *lied*.”

Regina Machado diz que só foi estudar canto formalmente aos 17 anos, com Caio Ferraz, no Conservatório do Brooklin Paulista, e aprendeu canto erudito. A formação de Felipe Abreu, que começou aos 18 anos, foi toda com professores de canto erudito:

“Fiz um ano de aulas com uma professora de canto lírico, da velha escola italiana. (...). Logo depois, em 1980, passei a ter aulas com um outro professor de canto durante uns dois anos. Quando ele foi para os EUA, comecei a ter aulas com a Maria Lucia Valladão, formada em Paris (École Normale Supérieure de Musique) e em Londres (Guildhall), e que tinha sido também orientada pelo professor alemão Walter Gruner. Apesar de ser uma professora com formação exclusivamente erudita, ela acolhia o repertório de música popular que eu lhe levava. Estudei com ela durante 7 anos. Já cantando profissionalmente, estudei com a Carol McDavit, formada pela Manhattan School of Music (escola americana de canto), durante 6 anos. Também de formação erudita, não excluía a música popular de suas aulas na parte de repertório.”

Marcelo Rodolfo também sempre estudou com professores de canto erudito:

“Nunca tive professor de canto popular, até porque não havia. É muito recente....”. Ele começou a ter aulas aos 17 anos com um professor na Escola de Música Villa-Lobos, um cantor lírico do Teatro Municipal. “Depois, quando passei para a Escola de Música da UFRJ fazendo graduação em regência fui estudar com a Diva Abalada, uma matéria secundária, de canto lírico também”.

Tanto Abreu quanto Rodolfo contam que os primeiros professores podem ter se equivocado quanto à sua classificação vocal. Rodolfo diz: “Ele me classificou como

“baixo” e então já começou meio torto, na verdade.” Felipe Abreu relata:

“O 1º conselho que ela me deu foi sair do naipe de tenores (onde cantava) e passar p/ os baixos, pois eu estava "me tornando" um barítono (na verdade, um barítono leve ou lírico, que sou). Tenho dúvidas até hoje sobre essa decisão, pois tenho mais facilidade nos agudos que nos graves (mas sou bem barítono mesmo).”

3.5 Técnica de Ensino: Uma Adaptação da Técnica do Canto Erudito

Como vimos, o ensino de canto no Brasil foi todo importado das escolas européias, através da técnica do canto erudito. O canto popular, por sua vez, sempre foi aprendido de maneira informal e só nos últimos anos começou a ser ensinado formalmente. E o que se ensina para o canto popular? É baseado em alguma técnica? Essa técnica é diferente da técnica do canto erudito? É possível usar a mesma técnica para o canto erudito e o popular?

Percebemos que há muito preconceito por parte de ambas as escolas. Muitos cantores eruditos julgam o canto popular uma arte menor, sem valor. E muitos cantores populares não gostam do canto erudito: acham sua impostação feia e muitas vezes ridícula. Há ainda os que pensam que música popular não se ensina, como afirma SANDRONI (2002):

“tem gente que acha que a música popular (...) é uma coisa muito fácil, sem elaboração, que não se compara com a música de concerto etc. Já de outra parte tem gente que acha que samba não se aprende na escola, que a música popular não pode se deixar contaminar pela rigidez acadêmica, pois perderia sua espontaneidade, sua característica primordial” (p.5)

Eliane Sampaio, professora de canto erudito, dá sua versão:

“Acho que o preconceito dos músicos populares com os cantores eruditos é ainda maior. O preconceito deles vai contra esse tipo de escola de canto “lírica”, que eu digo que não é lírica, que é errada, é antifuncional, que é a tal escola que usa aquela boca, o céu da boca muito côncavo, e a laringe muitas vezes empurrada para cima, porque o apoio também vai para cima, existe toda uma preocupação em dirigir a voz. E aí acontece isso. É contra esse tipo de som, de escola, de resultado sonoro, que eles se insurgem. Só que eles não sabem que esse tipo de canto é um canto que está totalmente ultrapassado, que nos grandes centros onde existe uma pesquisa séria a respeito da produção do som, da acústica da voz, da lingüística, ele também está descartado.”

Já havia percebido esse preconceito quando me decidi ter aulas com uma professora de canto erudito. Várias pessoas, que sabem que o meu estilo é o canto popular, me desaconselharam, dizendo que “estragaria” minha voz. Fiquei intrigada com esta questão e resolvi investigar se havia algum fundamento nesta preocupação.

Há muitas nuances na emissão da voz e resultados diferentes são buscados entre as diversas escolas de canto erudito. Também há vários tipos emissão no canto popular e cada professor vai adotar a técnica de acordo com o resultado sonoro que deseja alcançar.

Para entrarmos na questão da técnica utilizada no canto popular, falaremos sobre como são entendidos os fundamentos das escolas de canto erudito pelos professores. Como dissemos antes, a predominância da escola italiana no Brasil é uma realidade. Mas também tivemos influências das escolas francesa, alemã, russa e americana. Ao responder se os professores de canto no país pertencem a alguma escola específica, Eliane Sampaio, que também durante anos foi professora de História da Ópera na UNIRIO, responde:

“A grande maioria diz que é italiana, mas se você ouve os professores das mais diversas regiões do país, todos eles dizem que ensinam de acordo com a escola italiana, mas cantam todos diferentemente entre si. Cada um de um jeito. Se um aluno passa de um para o outro, começa tudo de novo porque o segundo está fazendo tudo diferente do primeiro, embora ambos digam que são da escola italiana. Então não existe uma coerência. Não existe um consenso”.

Perguntamos a diferença entre as escolas. Ela diz que, se pensarmos na elite pensante de cada escola, então ela é universal. Citou a tese de uma doutora francesa chamada Jacqueline Ott, intitulado “A Pedagogia da Voz e as Técnicas Europeias de Canto”, em que a mesma diz que respiração, o ponto focal e outros aspectos da técnica, acontecem sempre dentro de um mesmo procedimento. Elas diferem mais é na maneira de procurar a ressonância da voz: “Há aqueles que gostam da voz mais de cabeça, e outros que gostam da voz mais de peito, (com a predominância das ressonâncias de peito)”. Diz que há

professores que ensinam fazendo uma passagem audível entre as zonas de peito e de cabeça, provocando uma mudança no timbre da voz, porém, outros há, que sabem fazer um amálgama de uma região pra outra, não permitindo que ocorra uma mudança brusca entre as duas áreas, o que incorrerá numa quebra da igualdade que deve existir em toda a extensão de cada voz.

Ela frisa, ainda, que a divisão que se faz entre as escolas é muito limitada, já que dentro de cada uma existem divisões:

“Tem a escola italiana que prioriza a voz clara, tem a escola italiana que prioriza a voz escura, pesada, e tem uma outra escola mais ao Norte – na época que surgiu, que é ainda uma decorrência da escola do *bel canto*, (época do Barroco), que procura uma sonoridade mais clara, mais brilhante, menos pesada. Você tem também uma vertente daquela escola italiana napolitana na Alemanha. São os cantores Wagnerianos que a adotaram, os que cantam Weber e muitas obras contemporâneas”

Todos falam nas escolas mas parece que não há uma clareza sobre o que significa cada uma delas. Regina Machado diz que utiliza exercícios respiratórios e de vocalização oriundos da escola erudita italiana, mas não explica exatamente o que significa isso. Clara Sandroni conta que a Clarisse, sua professora, estudou com professores da escola alemã, como a própria Eliane Sampaio. Mas a mesma Eliane nega que tenha recebido uma técnica alemã pura:

“Eu estudei na Alemanha, sim, com a professora Margareth Von Zinterfeld, formadora de grandes vozes. Depois que a guerra acabou, em 45, ela foi para a Itália, porque queria justamente saber como se cantava claro, límpido e brilhante. Era uma mulher muito inteligente, excelente musicista e, tendo ido para a Itália, conseguiu elaborar uma técnica em que misturava o que havia de melhor na Alemanha e o que havia de melhor na Itália”.

Clara explica como entende as escolas:

“esse negócio de escola italiana, alemã, escola francesa, escola americana, escola inglesa... (...) porque a gente fala de forma muito simplista que a escola alemã tem uma respiração pra fora, abrindo as costelas, expandindo o abdômen e mantendo essa expansão na medida em que o ar sai, em oposição à escola italiana que teria uma tensão abdominal, na altura do diafragma. Então é muito simplista porque realmente nunca estudei o que

é profundamente a escola alemã e o que é a escola italiana.”

Felipe Abreu esclarece as características que utiliza de cada uma:

“Diria que hoje me identifico em alguns pontos com a escola clássica francesa (a naturalidade, a intimidade, a importância do texto), com a inglesa (a precisão), com a italiana (o tipo de apoio respiratório, a clareza vocal), com a americana (no seu interesse científico). A alemã me é mais desconhecida. Também li bastante sobre *vocal jazz* e o *belt*, que me trouxeram muitas novidades”.

Talvez não seja preciso mesmo saber com detalhes que características cada uma tem. O que importa, mais uma vez, é saber que resultado se procura e como fazer para alcançá-lo. FÉLIX (1997), referindo-se à utilização de técnicas distintas dentro do canto erudito, cita Kahle:

“Ela (Kahle) expõe que apesar dos conceitos básicos do canto serem os mesmos, o ensino difere em termos da utilização de técnicas distintas, e que cada professor pode exigir que se faça de forma diferente os vários aspectos da técnica tais como: a respiração, abertura de boca etc” (KAHLE, 1961 apud FÉLIX, p.35)

Eliane explica como, a partir das aulas da tal professora sérvia, criou sua própria metodologia:

“E depois, pelo meu próprio espírito investigativo a partir dela, fui me encaminhando a pesquisar e fui solidificando minhas convicções. Em busca de uma sonoridade que fosse densa, compacta, brilhante e, de uma certa maneira, leve. Uma escola de canto que não deteriorasse o instrumento vocal através de uma força muscular violenta e desnecessária, com vogais deturpadas o que torna o canto incompreensível, e que o pessoal de música popular identifica, generalizando, como sendo o canto lírico. Eles têm horror à disso, e eu também”.

Como pudemos observar, a técnica para o canto popular também está sendo desenvolvida desta forma, a partir de adaptações da técnica erudita, segundo o gosto e o entendimento dos professores. Por terem aprendido esta técnica, é natural que ela seja a sua referência para o ensino. A adaptação aconteceu e está acontecendo de forma bem experimental, de acordo com as referências dos professores, de suas pesquisas e de sua própria experiência profissional, seja cantando ou dando aulas.

Felipe Abreu explica:

“Minhas aulas eram baseadas no que havia estudado, com adaptações para o canto popular (...) As informações tinham que ser ‘traduzidas’ para o linguajar do canto popular. Para isso contribuiu minha prática profissional como cantor quase exclusivamente popular (em especial a MPB, o pop e o Jazz), meu contato com músicos populares, minha formação musical em música popular (harmonia, arranjo, violão, piano), minha informação musical (ouvir de tudo), minha informação em congressos e seminários de laringologia e voz, e minhas leituras.”

Diz ainda que sua técnica é um "*melting pot*", o resultado de 25 anos de experiência como aluno, cantor profissional, professor de canto, preparador vocal e pesquisador do assunto. “Sou um professor em constante pesquisa, com o objetivo de atender às necessidades dos cantores que me procuram, da MPB ao jazz, do rap ao reggae, do samba ao rock etc.”. Regina Machado também pesquisa para ensinar: “embora utilize exercícios respiratórios e de vocalização oriundos da escola erudita (italiana), pauto meu trabalho em pesquisa que venho desenvolvendo há já alguns anos e que analisa as transformações técnicas e estéticas da Canção Brasileira.”. Clara diz:

“não posso falar que me baseio na técnica alemã, ou que me baseio em tal escola. Posso dizer que eu estudei com uma professora que estudou com uma professora que estudou com uma professora que estudou com uma professora... Que a minha respiração é orientada pela técnica alemã (...) Mesmo assim, os próprios professores de canto erudito, quando vão dar *workshop* falam que cada um acaba desenvolvendo uma técnica própria... Então é um troço difícil de você patentear. No canto erudito, é mais fácil porque as pessoas estudam para cantar daquele jeito exato, mesmo assim há muitas controvérsias.”

Marcelo Rodolfo fala em “globalização das informações, cada uma fruto de muitos universos”. Diz que cada pessoa é resultado da interação desses universos todos. “Então, hoje em dia, eu acho absolutamente ridícula essa história de: sou baseado em tal escola, em tal técnica”. Frisa, porém, que é regido por princípios que norteiam seu trabalho, e que muitas vezes acaba até aceitando uma variação desse seu padrão, em função daquilo que em determinado aluno pode ser mais eficiente.

Clara dá mais detalhes:

“Então, se eu for explicar pra você a minha técnica, vou dizer uma coisa

básica, tipo “eu respiro ampliando”, “eu procuro não encher o alto do peito”, “eu procuro alargar a barriga”, “eu procuro abaixar um pouquinho a laringe”, “eu procuro dar espaço”, “eu quero que a minha voz seja livre”, “que a laringe esteja livre para vibrar”, “procuro que no grave, médio e agudo, minha voz tenha o mesmo timbre”, “eu tento não ficar variando timbre” e isso, essa coisa de igualar o timbre, por exemplo, seria uma coisa herdada do *bel canto*.”

Felipe lembra que quando começou a dar aulas, não havia ainda, como diz haver hoje, uma diferenciação marcante em relação aos vocalises de uma aula de canto erudito. Parece estar se referindo às adaptações que tem sido propostas de exercícios com sonoridades mais próximas do canto popular. São exemplos os livros "Método para Canto Popular Brasileiro" (2002), de Marcos Leite, “que propõe melodias inéditas e belíssimas” seguindo a estrutura do método Vaccai (por intervalos de 2a, 3a, etc) como exercícios vocais, e "Por Todo o Canto" (2001), de Malu Cooper e Diana Goulart, “que propõe uma série de vocalises inteiramente brasileiros do ponto de vista musical, rítmico, melódico, harmônico e articulatório”. Sem dúvida, são iniciativas louváveis na proposição de uma sistematização da música brasileira para o ensino. Mas nenhum dos dois pretende tratar especificamente da questão técnica. Então, voltemos a ela.

Independentemente da escola – em se tratando de técnica erudita - e do estilo, popular ou erudito, existe uma questão orgânica e funcional, que é o instrumento do cantor. Este funciona da mesma maneira em qualquer tipo de canto. Hoje em dia, é até curioso observar que numa aula de canto, de teatro, de instrumento, de ginástica, atletismo e ioga, questões como respiração, postura, equilíbrio, relaxamento e tônus muscular, tudo isso é abordado e muitas vezes de maneira bem similar. Assim também é com o canto. Esta frase de Eliane Sampaio ilustra nosso argumento:

“o organismo humano no Brasil, em Londres, no Japão e na África do Sul é exatamente igual. Pode se diferenciar do ponto de vista estilístico, da estética de uma camada da sociedade, de uma região ou de uma nação mas, têm que ser respeitadas as suas funções orgânicas que são iguais no mundo todo, e se desenvolver a partir delas”.

Em relação às divisões entre as escolas, parece haver uma divisão clara entre aquelas que preparam vozes para cantar peças mais leves e outras para cantar dramalhões ou peças mais pesadas. Porém, em relação à técnica, percebemos muitos pontos em comum. No trabalho de CASTRO (2002), Maria Lucia Valadão diz que "essa divisão feita entre canto lírico e canto popular, no que se refere às técnicas básicas, é absolutamente artificial, na realidade essa divisão não existe" (p. 26). E Felipe Abreu responde: "Eu acho que é muito difícil, muito difícil você separar, acho que a base é a mesma como é a base da dança clássica, ou da dança moderna, a base é a mesma: existem conceitos que facilitam a técnica vocal que devem ser trabalhados" (idem). Regina Machado diz que não vê por que "...desperdiçar elementos de uma técnica que produz resultados positivos e que já foi testada durante anos" e que, "tanto para um gênero quanto para outro, o que importa é nutrir o aluno de habilidades fundamentadas na capacidade de realização musical, para que ele possa utilizar a voz de maneira criativa orientado pela sensibilidade e pela capacidade de pensar" (ibidem, p.27).

Então não há problema em estudar a técnica erudita para cantar música popular?

LEITE (2001) responde:

"A única escola de canto metodizada e muito bem estruturada é a do canto lírico. Quando os estudantes de canto procuram conhecimento técnico, é comum que se envolvam com um profissional da área lírica, o que deve ser ótimo, desde que não se confunda técnica vocal com estética, com uma determinada maneira de cantar relacionada a outros repertórios." (s.p.)

Celine Imbert, por sua vez, diz que

"Música erudita e música popular (no caso, a nossa maravilhosa Música Popular Brasileira) são dois estilos diferentes de música, porém, a técnica para interpreta-las é a mesma, desde que você a encare como um meio de manter sua saúde vocal, e não como um estilo de canto." (idem)

E onde os professores identificam as diferenças e as semelhanças técnicas entre o canto erudito e o popular? Detectamos outro ponto de convergência de opiniões: quando se

pergunta sobre as semelhanças, a resposta está na técnica. Sobre as diferenças, a resposta é relacionada a estilo e estética.

Agora, se a técnica define o estilo ou o estilo define a técnica, é difícil responder, já que ambos estão completamente atrelados. Para Marcelo Rodolfo, “a estética acaba determinando a técnica. Não é a técnica que determina a estética, no caso do canto popular. Aí você pega aquela técnica do canto lírico e adapta pra aquela estética. Pros recursos que são demandados”.

Se a técnica para um ou para outro é igual, Regina Machado responde: “Acredito, sim, que a técnica para qualquer gênero é apenas uma. Porém a diferença reside na estética da emissão. No canto popular a voz está mais próxima do registro da fala, não usamos tantos vibratos, trabalhamos com um registro mais baixo, a potência não é relevante, a articulação rítmica por vezes é mais importante que a melódica etc”.

Marcelo Rodolfo concorda:

“Porque no final das contas, você vai falar da respiração da mesma maneira: use mais seu diafragma, expanda-se, abra a sua garganta... Sobre a força... O cantor popular tem o microfone, o outro não tem. O que você vai dizer pra um cantor lírico é: abaixe mais sua laringe, expanda mais sua garganta, apóie mais na sua região intercostal, faça um apoio maior. É tudo muito mais. Mas você vai dizer as mesmas coisas pra um cantor popular. Mas, no caso do canto lírico, esse esforço da laringe é muito maior. Por causa do volume e do tipo de som que você espera. Então, a pressão interna é muito maior”.

Clara Sandroni acha que todo mundo está com essas perguntas na boca já há alguns anos. “E a gente tem algumas pistas, ninguém ainda conseguiu resumir num trabalho, num artigo, mas basicamente tem milhões de escolas de canto erudito e milhões de tradições de canto popular”. Identifica algumas concordâncias: “Acho que o ponto comum disso que a gente ensina pro cantor popular do que o professor erudito ensina pro

seu aluno de canto lírico são esses elementos de respiração, de igualar a voz, procurar uma voz igual, de dar volume...”

Felipe Abreu ressalta as diferenças dentro do canto erudito: “É preciso especificar o que se considera ‘canto erudito’. Um cantor que canta o repertório medieval tem (ou deveria ter) uma técnica vocal bem distante de um cantor de ópera romântica italiana”. Mas lembra que, geralmente, considera-se “canto erudito” todo o tipo de canto de alguma forma ligado ao *bel canto* italiano. “Neste canto erudito existe um ‘padrão vocal’, isto é, é preciso atingir-se uma determinada ‘sonoridade’ para ser considerado um verdadeiro cantor erudito, que inclui o domínio do legato, um tipo específico de vibrato, a grande projeção, o equilíbrio ressonantal, a ‘neutralidade’ de vogais etc”.

Diz que no canto popular, tudo é mais livre e individualizado dentro de cada gênero musical. E frisa que também existe um “padrão vocal” dentro de vários gêneros populares - a sonoridade vocal específica do rock, do *heavy metal*, do *belt*, do samba, do *rap*, e assim por diante: “Diria que as diferenças DENTRO de um mesmo gênero são bem maiores no canto popular que no erudito”. Sugere que se ouça Domingo, Björling e Pavarotti cantando uma ária italiana: “por mais diferentes que sejam as suas escolas de canto, há uma inegável qualidade similar”. E depois que se ouça Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione cantando um samba: “são padrões vocais inteiramente distintos entre si”.

Clara coloca também a importância do repertório na definição de estilo e técnica:

“A questão é o repertório, é o que você quer abordar. Aí você vai procurar os instrumentos para chegar àquele seu objetivo, que é cantar bem uma canção de Tom Jobim. Você tem que respeitar aquele estilo. Então você vai usar as armas que você tem. É basicamente o que a gente faz no canto popular. O estilo do cara é rock’n roll, bossa nova, é samba, e aí o que a gente sabe? Ah, que a respiração tem que ser assim, que a “pegada” tem que ser assim, eu gostaria de ouvir um som dessa maneira...”

Regina Machado diz que "...o que diferencia o canto popular do erudito é a compreensão do universo estético" (CASTRO, 2002, p.27). Felipe Abreu afirma que apesar de uma base comum, "os objetivos são diferentes, e que há uma série de coisas específicas do canto popular, sim" (ibidem, p.26). Malu Cooper concorda: "... eu acho que os dois estão atrelados, mas tem um determinado momento que eles começam a abrir, principalmente quando você começa a trabalhar a questão da estética e estilo". (ibidem, p.27).

Felipe Abreu publicou alguns textos em que analisa as diferenças entre o canto erudito e o canto popular. Para a Revista Backstage, de agosto de 2000, no artigo intitulado "Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo", ele chega a fazer uma tabela de diferenças características, dentre as origens, os objetivos estéticos da voz e os aspectos musicais de cada um. Usaremos, a partir de agora, outro artigo do mesmo autor - "A Questão da Técnica Vocal ou a Busca da Harmonia entre Música e Palavra" (2001) - em que ele analisa questões mais técnicas do erudito e do popular, comparando-as com outras opiniões a respeito.

Em primeiro lugar, em concordância com o que dissemos no Capítulo 2, ABREU (2001) atribui à evolução tecnológica grande responsabilidade sobre as transformações na estética do canto. Diz que "outro fator importantíssimo para o desenvolvimento vocal é a técnica/tecnologia ligada à música. Podemos afirmar que, na maioria das culturas mundiais, a técnica vocal está estreitamente ligada à dos instrumentos musicais." (p. 108). Explica então algumas adaptações da técnica vocal erudita:

"Esta 'competição' permanente entre a evolução instrumental e vocal por mais controle de volume, mais extensão, mais riqueza de timbres, mais e mais rápidos ornamentos, provocou as "transgressões" vocais posteriormente incorporadas à tradição do canto erudito (a voz de cabeça masculina ou *falsetto* dos *castrati*, os ornamentos estonteantes do Barroco, os sobreagudos femininos a partir de Mozart, o dó de peito dos

tenores a partir do século XIX, o desenvolvimento da projeção vocal no século XIX para "furar" as orquestras de mais de 100 figuras, os microtons vocais e instrumentais da música eletroacústica contemporânea, etc)." (idem)

E do canto popular urbano:

"Paralelamente, com a criação e difusão de novos instrumentos elétricos e eletrônicos (teclados, guitarras, órgãos elétricos, sintetizadores, etc), a voz humana passa a apresentar uma variedade tímbrica ainda maior. Os "ruidos" na voz (as impurezas, a rouquidão, a soproidade, os gritos, os sussurros) e nos instrumentos (distorções, *bendings*, microfônias, *delays*, *humming*s e *buzzings*) passam a ser incorporados esteticamente, como representação do *caos sonoro* das grandes metrópoles, rompendo de vez com o binômio "*beleza=pureza*". (ibidem, p.108-109)

O autor exemplifica as transformações ocorridas, listando alguns pontos que tratam dos rompimentos na estética vocal clássica introduzidos pelo canto popular urbano ocidental contemporâneo. O primeiro:

"**classificação vocal:** a tradicional categorização vocal (sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos, baixos e suas subcategorias lírico, dramático, etc) passa a não ter mais importância no canto popular, eis que o cantor pode mudar a tonalidade da obra para melhor adequá-la à sua própria tessitura vocal." (ibidem, p.109)

O que se percebe, de fato, é que importa pouco a categorização vocal na música popular. Achamos, entretanto, que deve se tomar cuidado em descartar essa delimitação, já que existem vozes que se adaptam mais e melhor a determinadas regiões. Por desconhecimento, e às vezes por gosto simplesmente, muitos cantores tentam cantar em uma região que não é a sua, deixando em risco seu instrumento vocal.

Para SANDRONI (1998), "no canto popular não há necessidade de uma classificação como no canto erudito, porém é importante que o cantor cante com conforto, procurando sua região de brilho e respeitando sua tessitura própria". (p.37)

Os aspectos relativos à emissão e à ressonância vocal analisaremos simultaneamente. ABREU (2001) diz:

“**emissão vocal:** emissão não mais precisa - e em alguns casos, não deve ser límpida (sem "ruídos") e estável (sem variações gritantes de timbre e ressonância, com eliminação de "defeitos" e impurezas). Fisiologicamente, o cantor popular abandona a técnica de estabilização da posição da cartilagem laríngea e dos seus músculos intrínsecos e extrínsecos, aproximando-se muito mais da fisiologia da voz falada, com sua instabilidade e variedade. (...) **ressonância vocal:** o equilíbrio ressonancial clássico dá vez à extrema variedade ressonancial do canto popular. Antes inaceitáveis, a *hiper e a hiponasalidade, a guturalidade, as vogais marcadas, a metalização do timbre* são agora referências estéticas para reconhecermos imediatamente determinado intérprete (o referencial máximo de sucesso de um cantor), gênero (a voz adequada para o samba, para o rock ou para o sertanejo) ou procedência lingüística (a hipernasalidade norte-americana, a guturalidade carioca, a hiponasalidade britânica).” (p.109)

Se a busca da sonoridade mais próxima da voz falada determina parte da estética da música popular, Regina Machado diz que sim, que “esse é o caminho natural da canção popular brasileira”. Felipe Abreu diz que: “Sem dúvida, a busca da sonoridade próxima da voz falada é uma verdade em vários gêneros populares, MAS NÃO EM TODOS (*rock, heavy metal, axé, sertanejo, gospel, belt, etc*, que usam uma estética vocal bem distante da voz falada)”.

E quanto aos timbres, realmente, alguns deles que seriam classificados por um especialista de canto erudito como uma “emissão errada” são justamente os que dão o caráter de popularidade de uma voz. Efeitos vocais, como uma voz rouca, soprosa ou anasalada, são muitas vezes tão apreciados que tornam-se referências estéticas para muitos aprendizes e cantores. Alguns professores exploram timbres diferentes em suas aulas.

CASTRO (2002) comenta a metodologia de ensino de Angela Herz, que explora em seus exercícios uma grande diversidade de ressonâncias e suas combinações, “já que são valorizadoras e enriquecedoras dos timbres vocais” (p.23):

“Outro ponto importante no desenvolvimento de sua metodologia foi o fato de ela própria ter trabalhado como atriz. Dando aula para atores, que precisavam criar identidades vocais diferenciadas para seus personagens, recorreu à experiência obtida em estúdio, na criação de tipos vocais para comerciais e locuções. Tal período possibilitou um verdadeiro estudo das ressonâncias e seus efeitos, além de perbeber em cada emissão as

sensações físicas, observando em que espaços a energia sonora vibrava para produzir este ou aquele timbre." (ibidem, p.21)

Maria Lucia Valadão também usa a experimentação e diz que "uma das coisas que são importantes quando a pessoa começa a trabalhar a parte técnica, é se dirigir para essa exploração das diversas possibilidades da voz, sem nenhum tipo de preconceito." (CASTRO, 2002, p.25). Insiste bastante para que todos os seus alunos façam um pouco de música popular e um pouco de música erudita, pois acha importantíssimo a pessoa poder circular entre os diversos estilos. Além disso, ressalta que, "especialmente as vozes femininas, ao usar o repertório erudito, podem trabalhar os registros mais agudos, que ficam inutilizados no canto popular". Também utiliza como recurso os clássicos da música americana, pois, "além desse tipo de música ser considerado como popular, a presença abundante das vogais em "u", na língua inglesa, propicia uma passagem pelos registros com maior facilidade" (ibidem, p.19). Em alguns casos excepcionais, propõe "exercícios de exploração de outros timbres, outros 'tipos de vozes', sempre com muita cautela, pois em geral teme que não sejam muito saudáveis". (ibidem, p.22).

Felipe Abreu explicou para CASTRO (2002) que busca seguir pela tradição da música popular brasileira, "que é diferente da norte-americana, vocalmente, pois não busca o virtuosismo vocal do cantor popular", e que trabalha predominantemente a parte rítmica, além da improvisação melódica, o timbre individual e a originalidade. (p.17)

Ainda em CASTRO (2002), Angela Herz "acredita que na medida em que o aluno puder usufruir de suas múltiplas possibilidades, oferecerá à sua personalidade a chance de optar pela construção que melhor expresse sua individualidade vocal" (p. 24). Malu Cooper diz que "o aluno, para desenvolver um controle de sua produção vocal, e poder escolher o

tipo de emissão que quer usar, precisa passar por todo o aparato, conhecer todo esse leque de possibilidades" (idem).

Já Felipe Abreu não acha bom abrir demais as possibilidades: "Nunca trabalho com uma diversidade tímbrica grande demais num determinado aluno (...) porque a minha intenção é que, no futuro, o público ligue o rádio e diga "é fulano quem está cantando" (CASTRO, 2002, p.25)

RUSSO explica onde se dão as alterações tímbricas:

"A mudança constante na forma, na posição e no grau de elasticidade das estruturas do trato vocal permite combinações acústicas variadas, ou seja, diferentes ressonâncias, o que resulta na imensa variedade de sons (...) que somos capazes de produzir. O sistema de ressonância é o principal responsável pela estética de uma voz, embelezando-a ou não, aumentando a intensidade de determinados sons e amortecendo outros." (RUSSO, 1993 apud SANDRONI, 1998, p.31)

VALADÃO, em entrevista a CASTRO (2002), afirma que: "tanto na música clássica quanto na música popular você acaba escolhendo privilegiar certas ressonâncias e não outras. Você escolhe privilegiar certas tonicidades e não outras... e uma certa maneira de dar o suporte vocal e não outra" (p.33).

Há que se ter cuidado, sim, porque alguns desses efeitos vocais, podem ser danosos ao aparelho vocal. No entanto, muitos cantores se utilizam desse recurso com sucesso, colocando em xeque todas as afirmativas em contrário. Marcelo Rodolfo exemplifica: "Aqui no Brasil, você vai pro Nordeste, tem o cantador com aquela voz totalmente anasalada. E ele está cantando errado? Não. Ele chegaria aos 80, 90 anos com a mesma voz. Então ele tecnicamente está cantando muito bem".

SANDRONI (1998) também chama a atenção para esse fato: "Na prática artística podemos observar cantores populares ou eruditos que adaptaram as técnicas que aprenderam, de uma forma pessoal e muitas vezes teoricamente 'erradas'. Diante da

realidade vitoriosa de sua arte, só nos resta tentar compreender". (p. 34)

Marcelo Rodolfo diz que existem certos padrões estéticos adotados no Brasil que são derivados de problemas vocais, como, por exemplo, a voz rouca. Sendo um problema vocal, o professor ensinará o aluno a proteger seu aparelho vocal e assim ele poderá não ter mais a voz rouca. Mas, será que, ao "corrigir" esse problema, o ensino não estará interferindo na estética do canto popular? Marcelo responde que não haverá uma interferência na estética até o ponto em que esse padrão não cause danos ao cantor:

"O professor de canto tem que estar disponível para oferecer ferramentas para a pessoa se desenvolver. Se o aluno chega com a voz rouca, isso é um problema. Isso é um defeito. O que pode atender esteticamente. Uma coisa é você falar de: "um cantinho, um violão", com um padrão estético. Agora, com a voz rouca, isso pode vir a ser um padrão estético, aceito pelas pessoas, mas é um defeito. E isso o professor de canto não pode deixar passar."

Há, então, o perigo de se perder a naturalidade do canto popular, essa diversidade de estilos, ao se ensinar uma técnica? Marcelo relata um fato ocorrido:

"Me contaram sobre um depoimento absurdo da Ana Carolina, em que ela dizia que não era a favor de se fazer técnica porque – mesmo que não tenha sido ela que tenha dito, muita gente acredita nisso – a técnica acaba com a naturalidade do cantor. Eu acho que a dita naturalidade do cantor, que a gente até já falou antes... o sujeito acha que está sendo natural, e essa naturalidade pode destruir a carreira dele. Eu acho que o que pode detonar a naturalidade do cantor é um mau professor e um mau cantor. Eu acho que o respeito ao indivíduo que está ali é absolutamente fundamental".

Regina Machado tem essa preocupação ao ensinar:

"Acho enriquecedor que se desenvolvam várias metodologias que ajudem o cantor em sua formação e principalmente respeitem a natureza de sua voz e sua personalidade artística, para que não se crie 'cantores em série'!!"

Em entrevista a CASTRO (2002), Felipe Abreu diz: "o canto popular na minha concepção é partir do material vocal original do indivíduo, do seu timbre e então construir uma técnica vocal, fisiologicamente saudável, mas baseada no seu timbre" (p.17). Mais adiante afirma: "Acho que essa é a diferença maior mesmo, conseguir respeitar e trabalhar a

individualidade tímbrica e musical daquela pessoa, sem deixar que os conceitos de pureza e linearidade vocal vigorem sobre a expressividade". (ibidem, p.25)

Segundo CASTRO (2002), para Angela Herz, "todo o seu trabalho visava uma identidade, 'uma voz que traduzisse a pessoa em tudo', buscando uma unidade" (p.22):

"A metodologia começou a se basear nisso: na busca da identidade vocal, que seria tanto empregada na voz falada, quanto na voz cantada, e que faria uso de ressonâncias que iriam favorecer a clareza da comunicação, não só no sentido estético, sonoro, mas também na forma mais direta da sua função" (idem)

Mas há certos "maus usos" que podem ser usados, com cuidado, como recursos, como a voz com ar. Marcelo Rodolfo explica:

"Voz com ar, ou já é decorrente de problema ou pode levar a um problema. Porque você enfraquece as pregas e você acaba criando uma fenda e que mais tarde pode gerar um calo, ou qualquer outra história. Só que você pode, quando isso não é um problema, usar como um recurso. O sujeito sabe, que a voz tem que estar lá, que as pregas têm que estar aduzidas, fortalecidas, mas, uma música, um repertório de um determinado show, que ele não vá se esforçar muito, ele vai usar esse recurso. Ai eu digo pra você, é um recurso. Até o que aparentemente soa como defeito, pode ser um recurso".

Cita o exemplo de Elza Soares, como um caso de estudo à parte e diz que é um verdadeiro milagre estar cantando até hoje. Conta que nos anos 70, ela tinha uma voz plena e usava aqueles efeitos que usa até hoje. Mas naquele tempo não tinha acontecido nada.

"Agora, você vai fazendo, fazendo, fazendo, no que dá? Ela está com a voz raspada, com a voz soprada, mas essa mulher canta divinamente, eu não queria que ela cantasse hoje como ela cantava antes. (...) Porque às vezes, o que a gente chama de defeito se tornou uma herança musical, aquilo é uma marca da pessoa, é uma impressão digital, é uma coisa tão pessoal e tão fundamental pra expressão daquela pessoa... Por outro lado você vai ver, ela tem super agudos, notas que quase você não tem no piano. No meu teclado já não tem mais, e ela vai lá pra do6, sei lá, ainda não fui conferir mas é super agudo. É um registro que muita cantora saudável, com a vozinha toda no lugar, não tem."

Não encontramos estudos específicos que tratem das possibilidades de uso saudável dos variados timbres e sonoridades da música popular brasileira, mas, se houver, será de grande valia a sua divulgação. Sabemos que no Rio de Janeiro, o professor Hélio Senna

esteve desenvolvendo pesquisas, através de experimentações, com um grupo de alunos na UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro), sobre os timbres dos cantos de vários povos. Talvez os fonoaudiólogos também tenham alguma opinião mais científica sobre isso. O aprofundamento desta questão fica como sugestão para pesquisas futuras.

Outra diferença entre o canto popular e o erudito muito mencionada é relacionada aos níveis distintos de se utilizar os mesmos recursos técnicos. Por exemplo, usa-se o mesmo apoio, mas no canto erudito esse apoio será maior, pois freqüentemente a intensidade do som desejada é maior. Isto porque, como lembra SANDRONI (1998), "no canto erudito, o canto é acústico, ou seja, sem amplificação; já no canto popular, a amplificação é necessária e faz parte do resultado final da voz." (p.18).

Mais um ponto levantado por ABREU (2001):

"técnica respiratória e de apoio: o canto lírico necessita de até três vezes mais capacidade respiratória do que a fala espontânea, para poder atingir grande volume de voz em frases longas; com o microfone, esta necessidade é muito atenuada, aproximando-se da espontaneidade do mecanismo respiratório da fala." (p.109)

Em entrevista a CASTRO (2002), Malu Cooper fala que

"seus exercícios respiratórios são como no canto lírico, apesar da utilização do apoio ser um pouco diferente no sentido da intensidade (...), variando conforme o estilo. Então, por exemplo, um cantor lírico ou um cantor de rock vão precisar de muito mais apoio do que um cantor de bossa-nova" (p.30).

Se há diferença na utilização da técnica por conta do uso do microfone, Regina Machado responde: "Sim, pois o microfone é um instrumento complementar ao canto popular. A técnica erudita é trabalhada para que o cantor projete a voz além do acompanhamento instrumental, as regiões onde a voz trabalha também colaboram para a audibilidade natural".

Em entrevista a CASTRO (2002), Felipe Abreu conta que o uso do microfone também se reflete na questão da dinâmica, que passa a ser trabalhada numa gama muito diferente, com fortes abrandados até pianíssimos quase sussurrados". (p.13). Para nós, ele diz atribuir a essa tecnologia os estilos de emissão de grandes cantores populares:

"Sem dúvida, o microfone foi o maior deflagrador das diferenças estéticas entre o erudito e o popular. Sem o microfone, nunca teria havido Billie Holiday, Ella, Bing Crosby, Sinatra, Elvis, Beatles, Charles Trenet, Chet Baker, Ray Charles, João Gilberto, Caetano, Gal, Zizi."

Muitos professores, hoje em dia, ressaltam a importância do cantor saber trabalhar com o microfone. SANDRONI (1998) chama a atenção ainda para o fato de que, em função desta realidade, cursos de canto popular mais modernos têm propiciado aos alunos workshops sobre o uso do microfone, equipamento de som e periféricos para shows e gravações:

"A amplificação da voz é uma realidade para o cantor popular. O amadurecimento da sua relação com o microfone faz parte de seu aprendizado profissional. Bem diferente do cantor lírico, que precisa desenvolver um volume vocal atlético para superar em volume uma orquestra, o cantor popular aprende a equilibrar seu volume vocal com o uso do microfone." (p.50)

Atualmente, muitos cantores eruditos já fazem uso do microfone e, por outro lado, muitos cantores populares cantam sem esse recurso, em rodas de samba, choro etc.

"Podemos lembrar também que recentemente, em eventos de grande porte, como Olimpíadas e eventos internacionais, os cantores líricos têm se adequadado ao uso de microfones. Por outro lado, o cantor popular canta acusticamente em sua casa, em rodas de música e eventualmente em concertos acústicos." (ibidem, p.18).

Só que, quando o cantor erudito participa desses eventos, ele já tem seu estilo de emissão determinado e não vai cantar popular só porque tem um microfone à sua frente. Nem o sambista vai impostar sua voz, de repente, sem nunca ter cantado assim. Nem que eles quisessem. Porque esse estilo é definido em anos e anos de uso e treino.

Vale lembrar que, como foi frisado antes, mesmo no canto erudito, há uma

diferença muito grande em se cantar uma ópera de Wagner ou um *lied* de Schubert, pois cada um exige um nível de dramaticidade e intensidade totalmente distinto. Mesmo assim, o estilo de emissão de ambos é semelhante. Então, a questão do estilo de emissão não se esgota na intensidade, já que os cantores eruditos têm uma emissão diferente dos populares mesmo quando cantam *piano*.

Há dois aspectos da técnica, ligados entre si, que são causa de controvérsias e preconceitos, principalmente por parte dos cantores com pouco conhecimento técnico. Um é a uniformização ou não dos registros, principalmente o de peito e de cabeça. Outro é o da tessitura vocal e a inteligibilidade das palavras quando um cantor emite notas mais agudas.

ABREU (2001) descreve a técnica utilizada no canto erudito e seu resultado:

“uniformização de registros laríngeos: a estética clássica busca desenvolver toda a extensão vocal criando a ilusão de que não existem as chamadas *quebras de registro* (do registro modal ou de peito para o de cabeça, para o de falsete, para o de flauta), criando auditivamente a impressão de uma voz timbricamente uniforme do grave ao agudo, o que requer grande técnica. O canto popular vai permitir a quebra de registros como um novo recurso timbrico, revelando esta “imperfeição” como parte da natureza fisiológica da voz. Hoje as quebras de registro estão mais ou menos presentes em diversos gêneros musicais (country, folk, rhythm & blues, gospel, sertanejo, MPB, pop, rock, jazz, etc).” (p.109)

“tessitura, inteligibilidade articulatória e papel social: a voz feminina clássica utiliza nos agudos o registro de cabeça, mais eficaz para a projeção por sobre a orquestra. A partir de certa altura - digamos do sol oitava e meia acima do dó central (sol4) - já é acusticamente impossível articular ou discernir com precisão vogais e semivogais, por uma questão de harmônicos e formantes vocais que necessitaria de um capítulo inteiro para sua explicação. Um não-iniciado no canto lírico geralmente não “entende” as palavras que o soprano está cantando nos agudos daquela ária tão bonita.” (ibidem, p.110).

Ninguém parece mesmo se importar se um cantor popular “quebra” ou não seu registro vocal. Pelo contrário, na música popular, essa quebra de registro muitas vezes é desejável. Até porque o ouvinte dessa música não está preocupado com a “perfeição” técnica, e talvez nem conheça a diferença entre uma voz homogênea e outra em que se

perceba a passagem de registro. Pode ser até que esse ouvinte ache interessante e original que o cantor use os registros audivelmente misturados.

“As diversas técnicas vocais vão tratar a “passagem” de maneiras diferentes. No canto lírico, o cantor vai se esforçar por realizá-la da forma mais inaudível possível, tentando com isso obter maior homogeneidade em toda a sua voz. Já o cantor tirolês, ao contrário, vai utilizar a característica brutal da passagem para mudar de vogal e dar o efeito do tiroleio – técnica do *yodel* (...) Aqui no Brasil, temos o curioso exemplo do cantor Bob Nelson, que, nos anos 40, fez sucesso ao cantar como um tirolês usando a técnica do *yodel*” (SANDRONI, 1998, p.35)

Eliane Sampaio diz que as escolas européias também utilizam de maneiras diferentes os registros. Ela própria defende o uso misturado das ressonâncias:

“É difícil você encontrar a *mélange*, quer dizer, a mistura de uma com a outra, que é o que dá uma voz inteira. Se você consegue misturar as duas, aí então a voz torna-se imbatível. Porque você tem as duas coisas, as duas possibilidades, com uma grande gradação de cores e gradação de volumes”.

Apesar de trabalhar a uniformidade dos registros com seus alunos, Clara Sandroni diz que tanto faz que se perceba ou não a passagem de voz:

“Eu não conheço nenhum professor de canto que ensine pros seus alunos a ter uma voz diferente, que o grave soe de um jeito e o falsete de outro. Isso, por exemplo, é um dos aspectos que está presente em vários tipos de canto popular no Brasil. Você tem um falsete bem diferente do peito, né, uma quebra bem drástica, mas ninguém assume isso como técnica de canto. Nem nenhum professor pesquisou isso, mas se eu fosse querer cantar como, sei lá, milhões de tipos de cantores do Brasil, eu teria que estudar isso.”

Quanto ao uso dos agudos, o problema principal parece ser consequência de que, quando um cantor vai para essa região, em geral, precisa usar o registro de cabeça. E o registro de cabeça é muitas vezes associado à técnica lírica, causando resistência nos cantores populares. Por outro lado, se o cantor fica restrito apenas à voz de peito, sua tessitura fica muito reduzida. Como explica Eliane:

“Então, não é que a música popular não tenha que ter ressonância de cabeça, ela terá alguma também. O problema é que aqui no Brasil os cantores e em especial os maestros não admitem, já vão logo dizendo que a voz está impostada, que é voz lírica. Voz lírica, uma pinóia! O que acontece é que, como fazem aqui, a extensão fica desse tamanho (muito curta)”.

O público mais uma vez acha que isto não importa, que o cantor popular não precisa ter uma extensão vocal ampla, já que as canções de seu repertório não o exigem. Sim, realmente, muitas músicas brasileiras não requerem uma extensão muito grande, principalmente o samba. Mas discordamos em parte desta generalização. O que dizer, por exemplo, das composições de Edu Lobo, Chico Buarque, Tom Jobim e Guinga? Músicas como *Luiza* e *Beatriz* viraram uma espécie de “tabu” para os cantores. Temos dúvidas se há mesmo tão poucas canções com uma grande extensão ou se os intérpretes é que estão evitando cantá-las. Limitações técnicas restringem a escolha do repertório. Clara defende:

“Trabalhar a extensão vocal é uma coisa necessária para a saúde da sua voz. Não é pra ficar naquela coisa histérica de que todo mundo tem que cantar agudo, todo mundo tem que ter agudo, soprano tem que dar lá5, tem que, nada disso. Mas é como se você tivesse fazendo uma massagem, Clarisse usa muito isso e eu gosto, como se você tivesse uma massa de pão. Você bate, bate, amassa, dobra, vira e tem uma hora que você estica, dobra de novo, estica, dobra de novo... É como se, pra aquela massa ficar boa assim, você também tem que esticar. Então você não pode trabalhar a extensão vocal só no centro, você tem que ampliar, porque é físico mesmo, você tem que alongar pra dar elasticidade. Então na técnica, na aula, você pode ir sempre procurando - é claro, nunca forçando a barra, nunca fora da possibilidade do sujeito - aumentar essa extensão pro grave e pro agudo, dentro de todos os limites de saúde mental e física. Pra que no repertório, ele trabalhe numa extensão mais confortável.”

Quando mencionamos a dificuldade de se cantar músicas como *Beatriz* e *Luiza*, Clara concorda: “E todo mundo quer cantar”. Só para situar o problema, *Beatriz* tem uma extensão de pouco mais que duas oitavas (vai do fá#2 ao sol4) e *Luiza* tem uma oitava e meia (do sol3 ao ré5) mas, nesta última, o obstáculo maior parece estar na melodia repleta de acidentes. Clara conta sua experiência com a primeira:

“Estudei *Beatriz* durante anos com a Clarisse, justamente porque ela queria que eu desse aquele “mi”, que na partitura acho que era um fá sustenido e a gente abaixou um pouquinho porque não ia dar mesmo. Aí eu dava aquele grave, sei lá que nota era, mas era uma “forçação” de barra de grave, pra eu conseguir dar um “mi” com naturalidade. E raramente eu consegui dar. Porque eu conseguiria dar facilmente em falsete ou forçando. Mas com o timbre igual? Isso é técnica, é muita técnica... Não é natural”.

Ela explica como foi sua luta para juntar a técnica erudita para o uso da voz de cabeça e o que queria como resultado sonoro da canção popular:

“Eu usava disfarçado (o falsete) ou então eu não usava. Há dez, quinze anos atrás, eu tinha dificuldade de dar (notas agudas), porque eu queria dar de peito, ou o outro jeito seria fingir uma voz lírica e isso era contra os meus princípios, e o da Clarisse, porque a gente queria uma voz igual. E a gente ficava naquela batalha pra dar aquele “mi” com naturalidade. Se eu fosse mais ousada ou se soubesse talvez do meu falsete, tinha dado aquele monte de nota de falsete e pronto, mas eu queria impor uma técnica...”

Embora sempre tenha ouvido que o falsete é um recurso das vozes masculinas e que raríssimas mulheres o têm, Clara defende com segurança que o falsete nada mais é que a voz de cabeça: “É a mesma coisa: falsete e voz de cabeça. Têm nomes diferentes, mas anatomicamente é a mesma coisa. A laringe é a mesma”. Conta que descobriu que tinha esse recurso por acaso, quando teve uma gripe enorme e perdeu todo o grave: “só sobrou o falsete. Aí é que eu saquei que eu tinha falsete, e aí é que eu comecei a usar, o que foi um alívio pra mim...”:

“Quando eu descobri esse tal de falsete, foi uma solução porque facilita dar algumas notas sem um trabalho desgraçado, a voz fica diferente, mas e daí? Eu canto ela toda desigual, quando vai para o agudinho eu deixo o falsete ficar bem levinho, e o resto eu peso... A Clarisse não ia me deixar fazer isso, eu tinha que dar com a voz plena, quando vai subindo pra agudo, mistura, quando ta no agudo, ta tudo misturado, e a voz tem que estar sempre com muitos harmônicos, e aquele agudo tem que estar equilibrado perfeitamente e isso não tem nada a ver com a música popular. Não precisa ser assim. Quando descobri o meu falsete é que eu percebi que podia ficar brincando com aquilo e usar muito levezinho e misturar tudo.”

Questionamos se essa voz em falsete que ela diz ficar diferente também perde o volume: “É, e volume também é harmônico, você tira agudo, tira médio, tira grave, tira tudo e deixa ela lá... A Clarisse jamais me indicaria pra fazer isso”. Então, anatomicamente pode ser igual, mas o resultado sonoro que se espera do que estamos chamando de voz de cabeça é diferente do falsete. A voz de cabeça fica cheia e plena, com harmônicos e volume e é o que se busca na técnica erudita. O falsete é aquela vozinha fina e delicada, muito

utilizada no canto popular. Clara resume: “A gente tem o falsete pra dar o agudo. O resto é civilização”.

Eliane Sampaio diz que estudou *Beatriz e Luiza* com a Selma Reis e com a Marília Pêra e explica como alcançar os agudos:

“elas passaram direitinho, sem mudar o timbre, e sem perder a personalidade da voz, a característica da voz. Agora, essa coisa de que a voz passa por trás é que eu acho que é a chave. Porque você pode levar essa voz - eu não gosto de falar assim, mas para que as pessoas entendam - essa voz não lírica, você consegue levar essa voz pra cima, se você passa por trás. Por que é a única passagem que existe pro som. Ela vem da laringe, ela passa margeando a faringe e aí ela se projeta até em cima. Mas, se não for assim, não tem outro lugar porque não tem outra *chaminé*, vamos dizer assim”.

Perguntamos aos nossos entrevistados se o cantor popular precisa ou não ter uma extensão ampla. Regina Machado diz que isto não é relevante para determinado tipo de repertório. Clara Sandroni responde: “Precisar, não precisa. Eu acho bom que tenha, mas precisar não precisa”. Felipe Abreu dá sua versão: “Acho a questão da extensão uma das mais simples tecnicamente no canto popular. O fato de não precisar de muita projeção vocal FACILITA uma grande extensão, ao contrário do que se possa imaginar”. Parece estar falando deste “falsete levezinho” que a Clara mencionou.

Eliane Sampaio respondeu: “não precisa, porque quando vai ao sol (sol4) eles já acham que é agudo!”. Entramos então em uma outra questão. Parece mesmo que o agudo para o cantor popular é bem distante do agudo para o cantor erudito.

LEITE (2001), por exemplo, concorda com a colocação de Abreu, sobre a relação entre inteligibilidade do texto e registro vocal, só que se refere ao dó4 para o canto popular, um intervalo de 5ª abaixo ao citado por ABREU (2001):

“Nas vozes femininas, para que se compreenda claramente o texto de uma canção, é perigoso ultrapassar o dó4” (...) Observamos que as vozes femininas podem vocalizar à vontade na região tradicional do soprano, desde que não tenham compromisso de dizer um texto nessa região. Observamos também que os tenores não têm o problema da dificuldade de

compreensão do texto na região sobreaguda, como os sopranos, e que também podem utilizar a voz de falsete como um rico recurso expressivo. Alguns cantores da nossa música popular, como Zé Renato e Cláudio Nucci, fazem a passagem da voz de peito para a voz de falsete com tal categoria que não percebemos nenhuma quebra no equilíbrio da sonoridade” (LEITE, 2001, s.p.)

Em relação à inteligibilidade das palavras, Eliane diz que os músicos populares têm uma idéia distorcida do canto erudito:

“Eles se baseiam muito nesse tipo de professor que tem por aí, que canta com aquele céu da boca alto (*e demonstra fazendo aquele som fechado de palato levantado*), que parece que tem um ovo na boca. Mas esse cantor lírico eu também detesto. Eu não faço isso. Os meus cantores, todos, todos, cantam com as vogais puras. Você entende tudo o que eles falam. Quando eles (*os músicos populares*) falam do canto “lírico”, eles pensam na ópera, mas existe a música clássica de canto para concerto, existe a música coral, os Réquiem de Verdi, Réquiem de Brahms, a 9ª Sinfonia, e por aí vai, o repertório é vastíssimo. E quando se faz recital de canção, tipo *lied* alemão, canção francesa, música espanhola, música russa e por aí vai, também o valor da letra é enorme, os compositores escolhem textos de grandes poetas do mundo, de grandes poetas universais, é Reiner, é Schiller, é Verlaine, Victor Hugo, os nossos compositores também escolhem textos dos nossos poetas maiores, como Drummond, Bandeira, Virícius. Então, é claro que a letra é importantíssima para todas essas canções, não é uma preocupação exclusiva da música popular, de jeito nenhum!”

Esta tendência a se evitar notas agudas parece estar levando a outra consequência. Cada vez mais surgem cantoras com vozes graves ou baixando a tonalidade ao máximo para manter a voz no registro médio-grave.

Marcelo Rodolfo conta que este é um problema que enfrenta frequentemente com as vozes femininas. “Primeiro, esse questionamento quando eu começo a puxar muito pro agudo: ‘Ah, mas eu não vou precisar usar essas notas’. Já é uma frase equivocada. Quem disse que você não vai?” E argumenta:

“Quando eu tenho ferramentas na minha mão, tenho pra usá-las quando for preciso. E hoje o mercado está invadido de profissionais. Quanto mais recurso você tiver, melhor. Então, você pode até ser um mezzo soprano mas de repente tem uma extensão enorme pro agudo. Vai até um dó5. E pode acontecer que um soprano não passe de um lá4. São coisas variáveis. De repente pintou um comercial lá, precisa de uma voz assim e assim e o cantor pode dizer: ‘eu faço isso!’”

Além das ferramentas, menciona a própria riqueza estética que se pode dispor,

como querer dar uma outra cor a determinada interpretação e não poder porque tem um registro estreito e limitado em vários aspectos.

“Quando você tem uma técnica bem estruturada, é quase que inevitável você adquirir notas, quer você queira, quer não. Porque se eu estou liberando minha musculatura, e estou me colocando de uma maneira correta, abre-se um caminho. E é claro que se você não exercita aquelas notas, elas vão te sair não com tanta facilidade, mas se elas estão ali, por que não aproveita-las?”

Fala sobre o preconceito dos cantores em relação às notas agudas:

“Porque fica muito aquela associação: “voz aguda é voz de nhinhinhi”, de voz chata, e não é nada disso. E a Zizi Possi? Tudo bem, ela não fica pendurada em notas agudíssimas mas o seu registro, ela tem uma extensão! Acho um exemplo de uma cantora com uma quantidade de recursos fantástica, e que consegue ir pro grave e pro agudo e ninguém percebe que ela está indo mais agudo que 95% das cantoras brasileiras. Porque existe, primeiro, uma qualidade técnica dessa voz, a maneira como ela trabalha, e existe uma qualidade artística muito grande. Então, essas duas coisas aliadas... esquece que está cantando agudo, se está grave, não interessa. Interessa o resultado final”.

Uma hipótese para explicar essa tendência a baixar o registro é simplesmente a de que o público esteja preferindo as vozes femininas graves, e das masculinas agudas, por isso o aumento de cantoras com esta característica. Felipe Abreu diz que:

“A questão é que, no Brasil (e em países latinos de forma geral), o público não aprecia HOJE tanto vozes femininas agudas, como já apreciou no passado (Carmen Miranda, Aracy Cortes, Dalva). A partir especialmente de Nora Ney, Maysa e Bethânia, as cantoras brasileiras de vozes graves passaram a ser muito valorizadas. Na minha opinião, isto tem relação direta com a maior facilidade de o ouvinte compreender o texto numa região mais próxima da voz falada. Já no caso masculino, a esmagadora maioria é de cantores de vozes médias e agudas, dificilmente temos baixos como cantores de grande sucesso popular.”

O argumento de que as vozes estejam “se tornando graves” somente pelo gosto do público não nos soa suficiente. Temos cantoras de vozes agudas fazendo sucesso como Gal Costa, Zizi Possi, Elis Regina e Sandy.

Permanece, portanto, a dúvida sobre se essa tessitura foi baixando apenas por uma questão estética, um modismo da época, ou uma dificuldade técnica. É muito mais fácil e cômodo, e exige muito menos esforço do cantor, usar a região média, mais próxima da fala.

É importante lembrar que cantar fora de seu registro natural – para mais ou para menos - é um risco sério para a voz. Como afirma Eliane: “Outra agressão constante da música popular com a voz é que não respeitam a classificação vocal. Isto não é uma coisa arbitrária, deve ser respeitada a estrutura do aparelho vocal. Esta é a causa de tantas vozes arruinadas”.

Marcelo Rodolfo acredita que:

“As mulheres brasileiras querem ter a voz grave, e ponto. As vozes, na época do rádio, eram muito puxadas pro lírico, e mais pro agudo, com muito uso de voz de cabeça... Então, hoje, as pessoas querem sair daquilo ali, aquele padrão já não interessa mais, então vamos descer. (...) Qual é o tipo de voz feminina que faz sucesso na música popular brasileira? São as vozes graves. Às vezes nem é uma contralto, às vezes é soprano mesmo, aguda, que força uma barra e aí vai parar na mão de um fonoaudiólogo, na mão de um otorrino, com calo, tem que fazer cirurgia...”

Ele alerta para o fato das pessoas, cada vez mais, se julgarem, equivocadamente, possuidoras de uma voz grave: “Porque quando se fala: ‘a minha voz é naturalmente grave’, ela pode ter passado a vida inteira falando grave e a voz dela não ser naturalmente grave”. E conta sua própria experiência: “O meu caso, por exemplo. A vida inteira gostei, por diversas questões, da minha voz grave. Então a minha voz era toda assim (*e puxa para o grave*). Eu falava tudo assim, tudo enterrado, todo mundo achava lindo, e me prejudiquei bastante com isso”.

Para ABREU (2001), essa tendência em se buscar um registro feminino grave também tem a ver com a transformação do papel da mulher nas sociedades: “à medida em que passamos a escutar-lhes as palavras, sua tessitura foi baixando para regiões próximas à da fala (ou vice-versa?). Aplaudimos vozes graves que jamais teriam vez no canto clássico, de Maria Bethânia a Cassia Eller, de Bessie Smith a Cesária Évora.” (p.110).

O mesmo ocorre com as vozes masculinas como relata o mesmo autor:

“Em movimento análogo, a voz masculina clássica que se recusava à “delicadeza” do falsete e encorpava seus agudos de peito com técnicas chamadas de “cobertura” ou “semicobertura”, passa, no canto popular, a se permitir mostrar o seu “lado feminino”, em gritos, estridências, falsetes. As vozes de baixo, com sua autoridade e “macheza”, são hoje praticamente ausentes do canto popular.” (idem)

Marcelo também compara com as vozes populares de hoje com as dos anos 30:

“Ao mesmo tempo que as vozes masculinas eram graves, eram os vozeirões, e as vozes femininas eram mais puxadas pro agudo, houve uma inversão. Hoje você tem: qual é tipo de voz masculina que faz sucesso na música brasileira? É a voz de tenor. Qual é o tipo de voz feminina que faz sucesso na música popular brasileira? São as vozes graves”.

Para ABREU (2001), essas questões relativas à aproximação dos registros masculino e feminino têm uma explicação sócio-cultural:

“As tessituras femininas do canto popular hoje aproximam-se das masculinas, ao mesmo tempo em que fusionam-se papéis sociais femininos e masculinos. Não raro nos perguntamos ao ouvirmos pela primeira vez um cantor popular: “será homem ou mulher?”, situação que é muito diferente de quando pensamos num soprano ou nos antigos *castrati* (homens que desempenhavam papéis explicitamente femininos no teatro lírico). Estamos hoje diante de uma androginia vocal, análoga à, digamos, androginia nos papéis sociais.” (p.110)

Mesmo assim, defende o uso da voz feminina em toda a sua extensão:

“Não podemos deixar de pensar, entretanto, que os agudos e sobreagudos do canto clássico feminino foram uma conquista das mulheres ao longo dos séculos e que, de alguma forma, ao recusá-los hoje, elas se recusam também ao que lhes é vocal e sexualmente exclusivo e único.” (idem)

Outra questão a ser abordada, de confronto entre o erudito e o popular, é mais estilística do que técnica. Em se tratando da mesma base técnica, como vimos até agora, perguntamos aos professores se é possível aos cantores populares e eruditos transitarem em ambos os estilos livremente. Felipe responde:

“Em tese, sim. Mas na prática, as provas são decepcionantes ou mesmo desastrosas: veja Kiri Te Kanawa cantando Cole Porter, Domingo cantando Ary Barroso, Elly Ameling cantando Richard Rodgers, Pavarotti cantando “Maria”, Carreras cantando Lloyd Webber, Jessye Norman cantando spirituals. No caso inverso (cantores populares em repertório erudito): veja a catástrofe que é Michael Bolton cantando Verdi, Streisand cantando Fauré, Chaka Khan cantando Handel, Aretha Franklin cantando Puccini”.

Marcelo Rodolfo acha que seria o ideal mas que na prática é muito difícil:

“Ou você cai numa questão de indefinição estética, ou no caso do cantor lírico que faz o popular, ele continua com um pé no lírico, porque o inverso é praticamente impossível, ou então ele efetivamente acaba desviando de alguma coisa. Pode haver uma exceção na face da terra, como o André Previn, que é um super regente e pianista clássico e que é um super pianista de jazz. (...) Mas isso é um em um milhão, é muito difícil”.

Clara também usa o exemplo prático:

“Você já viu um cantor lírico cantando popular? Você aceita porque ele quer fazer isso. Agora, aquilo é uma coisa popular? Nunca vai ser. Porque é que nem você colocar o peso-pesado de Box, e dizer pra ele que ele tem que lutar que nem um peso leve. É impossível. Ele pode até fingir, mas não tem jeito, é físico. Ele já respira daquele jeito, ele já emite daquele jeito, ele tem um formante daquele jeito, mesmo que ele evite, você vai dizer: “Ah, olha lá um cantor lírico cantando popular!” ou então “Olha um cantor popular cantando lírico!”. É feio? Aí todo o resto é estética, mas que são coisas diferentes, são. Não adianta querer dizer que não.”

Ao defender a aprendizagem da técnica vocal, Celine Imbert afirma: “Isto não implica que você vai passar a cantar MPB como se estivesse cantando uma ária de ópera. Não! Seria horrível, equivocado e de péssimo gosto! Você estaria cantando fora de estilo. E não é este o objetivo da técnica” (LEITE, 2001, s.p.).

O maestro Marcos LEITE (2001) também não vê problemas em estudar a técnica lírica, desde que se atente para o objetivo a ser alcançado:

“O embasamento técnico oferecido pelo canto lírico é ótimo e certamente ajuda qualquer cantor, pois o processo fisiológico do canto é exatamente o mesmo, tanto para um Pavarotti quanto para uma Elis Regina: os dois têm um diafragma, que apóia uma coluna de ar, que pressiona as pregas vocais, produzindo som; a partir daí, na hora de se trabalhar volume e as ressonâncias, cada um opta por um caminho estético, em função da música que pretende realizar; é nesse momento que observamos um equívoco por parte de cantores que, não tendo consciência dessas diferenças, cantam a música brasileira com a sonoridade do *bel canto*.” (s.p.)

A questão física, de adaptação da musculatura a determinado resultado é ressaltada como uma das causas da dificuldade de adaptação, como diz Marcelo:

“Porque veja bem: o cantor precisa se exercitar diariamente, ponto. O cantor lírico precisa se exercitar mais e de maneira muito mais intensa, porque a exigência é maior. É quase como a comparação entre uma pessoa

que malha porque quer ficar bonitinha e o fisiculturista. A pessoa faz duas horas de academia por dia, dependendo do corpo até uma hora por dia para corpos que respondem muito facilmente, ao passo que o fisiculturista fica 3, 4 horas, além de ter uma alimentação toda diferenciada.”

Clara também usa a comparação física:

“A base é a mesma mas eu vou usar aquele velha comparação: do amador de atletismo e do campeão de Olimpíada. O esforço que você tem que fazer pra cantar bem árias do Mozart ou de Wagner, não se compara ao esforço que você tem que fazer para cantar bem um samba. Esforço físico. E a preparação que você tem que ter. São anos e anos de preparo técnico pra você conseguir o tal do formante do cantor, o F3. Sem esse formante, você não canta lírico. Pode ser que você tenha espontaneamente, o que é muito raro, mas você adquire toda uma técnica pra alcançar esse formante. Então, aí tem uma diferença básica. A preparação física e o esforço.”

O estilo fica impresso no cantor como uma marca registrada. Mas, afirmar que faz mal à voz cantar um ou outro estilo, será pertinente? “Claro que se você estudar erudito e cantar popular, você não vai “estragar” a voz. Cantar uma vez ou outra não faz mal”, diz Clara, acrescentando que, no fundo, depois de 20 anos com essa polêmica na cabeça, acha que os dois lados – os eruditos e os populares - estão certos:

“Quando eu estava na faculdade, e já estava estudando com a Clarisse, tinha uma colega nossa que estudava com a Eliane, e a Eliane proibia a ela de cantar música popular. E ficava todo mundo: “ai, que horror”. Mas a idéia disso é que você se prepara pra fazer uma coisa, você vai desenvolvendo todos os seus sentidos, toda a sua musculatura pra fazer uma determinada coisa, então o professor pede: “não fica fazendo a outra coisa”. Então, atualmente, eu acho certíssimo.”

Eliane dá sua versão: “se ele souber cantar...”. E completa: “Tudo depende da coerência. Também não sou partidária das pessoas que ensinam técnica lírica e depois abandonam para cantar totalmente diferente. É uma agressão muito grande ao seu órgão vocal”. Clara: “Eu acho que se você passa o dia inteiro estudando canto lírico, não tem sentido você, de noite, todo dia, cantar numa roda de samba. Pela questão técnica mesmo, acho que as coisas não convivem pacificamente”. Felipe diz que “Depende. Um cantor erudito não vai prejudicar sua voz se utilizar a técnica que conhece. Mas há dificuldades estéticas em utilizar-se da técnica erudita em certos gêneros populares, como o rock, o

reggae, o pop, a bossa nova etc". E Regina afirma que "Nada que se realiza com critério prejudica ninguém".

Felipe acha que "tudo depende de bom senso e, em muitos casos, de uma acomodação do tratamento musical":

"Existem algumas possibilidades de 'crossover' que são bem sucedidas, em que os gêneros musicais populares são "parentes próximos" vocais do canto erudito (em especial da ópera e opereta): os musicais da Broadway, a zarzuela, o tango, a seresta, a canção napolitana, etc. Então temos resultados interessantes: Te Kanawa cantando "West Side Story", Berganza cantando zarzuelas, Domingo cantando tangos, Paulo Fortes cantando serestas. Temos ainda o que eu acho mais interessante: quando há uma adaptação musical inteligente em que os estilos em princípio contrastantes são amalgamados: ouça as versões jazzísticas de "Porgy & Bess", como a insuperável de Ella Fitzgerald/Louis Armstrong, mas tb as de Lena Horne/Harry Belafonte e Ray Charles/Cleo Laine. Repare no arranjo estupendo na versão de Sinéad O'Connor para a "Ave Maria" de Gounod, ou a mesma "Ave Maria" na versão profana "cabaretienne" da cantora alemã Ingrid Caven. Ou nas versões sinfônicas de *spirituals* cantadas magnificamente por Kathleen Battle. Claro que há desastres, como o Messias de Handel em ritmo pop-brega e outras excrescências".

Marcelo Rodolfo diz que há casos em que é possível a mesma pessoa cantar o estilo popular e o erudito, há outros em que não. Conta a história de um tenor que era também cantor de rock, mas não pôde levar essa carreira adiante porque "a estética do rock é totalmente incompatível com uma saúde vocal plena", ao contrário da estética do musical e da ópera, que são bem parecidas:

"... se você faz uma carreira de musical, é compatível (com o canto erudito). Porque a estética de musical é MUITO parecida. Então eu acho que vai haver uma compatibilidade ou não dependendo de você, da sua saúde vocal, da sua capacidade de se deslocar entre as duas coisas. Efetivamente, do ponto de vista estritamente técnico, ele pode. Ele tem horas do dia que pode estudar tanto um quanto outro. Mas certamente não vai ser bom nem em um, nem noutro. Ele pode ser regular em cada um deles."

Tanto Marcelo quanto Eliane citaram o exemplo da professora e cantora americana Elizabeth Howard, que esteve no Rio de Janeiro, no ano passado, participando do II Congresso Brasileiro de Canto, em 2002. Eliane disse que entendeu perfeitamente o que ela demonstrou:

“Então a diferença é muito pouca. Pode ser até, talvez, calculado como sendo uma pequena diferença de posição da laringe que, de acordo com o que eu ensino, desce, porém, sem inclinar-se para frente. Ela aconselha que a laringe desce com uma pequena inclinação anterior. (...) Mas realiza isto de uma maneira tão impressionante, que ela passa de uma posição pra outra no meio da palavra, no meio do canto, na mesma frase, na mesma sílaba. E a sonoridade muda pouco, muda muito pouco, e ela frisa a todo momento que é ‘porque o som passa por trás’, isto é, rente a uma faringe pré-distendida pela pressão do ar da inspiração e mantida pelo apoio; esta é a única via existente para o som, exatamente como eu afirmo, tanto para a música popular como para a clássica/lírica. Já a Lisa Popeil uma professora americana que tem uma cotação alta, faz como eu, ela desce a laringe inteira, sem bascular a laringe na frente; sem fazer aquele peso com a língua sobre a laringe. Bem aqui. (*e demonstra na voz*). Ela esclarece, ainda, que a laringe também pode apresentar-se com uma certa inclinação contra a pele do pescoço, o que ocorre com alguma frequência em vários cantores, no estilo BELT”.

Marcelo conta que ela partia da mesma base técnica e ia adaptando aos estilos: musical, ópera e clássica, *gospel*... Disse, porém, que foi possível perceber, quando ela fazia um trecho de uma canção brasileira, a estética da música americana. “Tem o sotaque, que é muito diferente. Não cantou forte, nem com a voz super impostada, mas tem uma estética que é diferente”. Mesmo assim, disse que “foi absolutamente impressionante o que ela mostrou (...), desde isso a cantar trechos de óperas, *dificilíssimos*, no tom original, agudíssimos, e com a voz plena”. Faz questão de frisar duas coisas: uma que “pessoas como ela são casos muito raros”. A segunda, que “ela transitou entre o popular musical americano e a ópera que (...) têm linguagens muito próximas. Porque são linguagens de teatro. Esse super pop do cantor americano, sempre cheio de vibrato e vozes grandes, é uma herança do musical. Que é uma herança do lírico”.

Na última tentativa em saber mais sobre as diferenças entre os estilos, perguntamos sobre os resultados buscados no ensino do canto erudito e popular. Para Regina Machado, no canto erudito, procura-se o virtuosismo, a formação de repertório e o conhecimento das diversas estéticas vocais, seja para a ópera ou para a música de câmara. No canto popular, habilidade técnica, desenvolvimento da personalidade vocal e artística e conhecimento

sobre a música popular brasileira. Então, ela contrapõe virtuosismo x habilidade técnica, formação de repertório x desenvolvimento da personalidade vocal, conhecimento das estéticas vocais x conhecimento da música popular brasileira. Interessante observar que a professora não fala do conhecimento das estéticas vocais da música popular brasileira, apesar desta ter sido uma afirmação recorrente em vários depoimentos ao longo deste trabalho.

Felipe Abreu acredita que o objetivo é o mesmo:

“em ambos, uma técnica que permita ao aluno um canto sem esforço, sem danos ao aparelho vocal, que lhe permita realizar o que sua imaginação conceber, observados os limites e as características naturais de cada voz. E em ambos, espera-se que o ensino do canto prepare os alunos para uma carreira profissional”.

Marcelo Rodolfo concorda:

“Eu acho que buscam exatamente a mesma coisa, que é a excelência dentro da sua estética. Acho que é uma questão absolutamente estética. É claro que cada uma dessas estéticas carrega características muito particulares, que efetivamente não se misturam, e pra falar a mais básica de todas, a fidelidade à partitura.”

Para finalizar este capítulo, falaremos brevemente de algumas dificuldades que os professores manifestaram em relação aos resultados alcançados nas aulas, que poderiam ser resolvidas com um tempo maior de trabalho.

Marcelo Rodolfo diz encontrar muitos problemas em seus alunos relativos a questões do dia-a-dia da sociedade moderna, que acabam interferindo no trabalho vocal, como o estresse, a tensão e os problemas emocionais. Relata que quando começou a dar aulas, “tinha uma certa ilusão” de que poderia fazer um trabalho mais completo e minucioso e hoje, acha que, mais do que qualquer coisa, faz um trabalho de reeducação:

“Então, cada vez estou mais preocupado com outros aspectos que rodeiam o canto. Você começa a descobrir que não basta saber só lidar com uma técnica. O trabalho tem sido mais de “recuperar” vozes do que propriamente de “aperfeiçoar” vozes. Porque a minha idéia sempre era para chegar a um ponto de trabalhar mais musicalmente do que propriamente tecnicamente, mas não tenho visto isso nos meus alunos. No

final das contas acaba sendo um trabalho terapêutico. O trabalho muitas vezes acaba ficando dividido entre a parte psicológica até a terapia vocal mesmo”.

A sua preocupação é principalmente com o corpo equilibrado. Por isso ele se baseia nos princípios da Técnica de Alexander, buscando um relaxamento derivado do controle sobre o próprio corpo, porque, como diz, “com o pescoço, tórax e abdômen como um bloco de pedra, de tensão, não adianta...”. “Não procuro aquele relaxamento que você fecha o olho e fica todo molinho e dorme. Interessa que, quando você está de olho aberto, o que pode fazer com você mesmo para estar bem”. Explica o que seria essa reeducação, em relação à respiração: “dentro desse trabalho, já existe uma forma de se trabalhar a respiração que é reencontrar a respiração da criança de até três ou quatro anos, antes de ser “poluída” pela educação, pela sociedade, e de criar tensões e posturas equivocadas”.

“Toda a abertura de garganta que é demandada, essas aberturas todas especialmente na área do diafragma... A gente está falando de coisas que sempre teve, mas que com o tempo foram sendo destruídas. Então o meu trabalho acaba sendo um trabalho de resgate e aí se chega ao que a pessoa realmente possa ter e depois, claro, aplica-se técnicas mais específicas”.

Marcelo também enfatiza a importância da fala com seus alunos. Depois de analisar o estado geral do aluno, procura saber como ele está falando: “Porque às vezes você faz todo um trabalho de canto, se esfalfa, e quando sai dali, o aluno passa a maior parte do tempo falando. Se ele está falando mal (no dia-a-dia), todo esse trabalho é praticamente jogado fora”. E lembra: “a gente luta o tempo inteiro contra várias coisas que vão contra o trabalho. Ele (o aluno) está o tempo todo estressado. Ainda tem a dificuldade da própria fala. Acho pouco, uma aula por semana, pra você trabalhar lutando contra essas forças todas...”.

Estes problemas devem ser resolvidos antes que se desenvolva o trabalho mais musical, mas o tempo de uma hora com o aluno obriga a escolher prioridades.

Clara Sandroni também menciona a dificuldade relativa ao tempo de trabalho:

“O professor particular que se encontra uma vez por semana com o aluno, tem uma influência muito pequena no desenvolvimento da voz daquele sujeito. Até porque ele pode durar muito pouco tempo tendo aula com a gente. E eu me lembro sempre como demorava, como cada passo com a Clarisse demorava.”

3.6 A Caminho da Escola

No Brasil, hoje, praticamente não existe curso para formação de professores de canto. O que há são Bacharelados em Canto, todos baseados na escola erudita.

FÉLIX (1997) analisou os currículos dos cursos de bacharelado em canto de “quatro universidades, dentre as maiores existentes no Brasil”, que são a UFBA, UFRJ, UNESP e UNIRIO. E verificou que “somente duas Escolas de Música, a da UFRJ e a da UFBA oferecem disciplinas pedagógicas” (p.62). Em ambas, a maioria das disciplinas pedagógicas são cursadas na Faculdade de Educação. Na UFBA, “observou-se que, apesar de oferecerem disciplinas que têm como função o auxílio pedagógico ao ensino de canto, nenhuma delas tem relação direta com o canto” (ibidem, p.64)

Na UFRJ, “A única disciplina que se relaciona diretamente com o canto é a ‘Prática de Ensino de Canto’, única disciplina cursada na própria Escola de Música e ministrada por um professor da área de canto.” (idem). “Não existem no Brasil cursos especializados na formação do profissional cantor que queira aperfeiçoar-se no magistério do canto”. (ibidem, p.81).

O canto popular está mais distante ainda da Universidade. Para não dizer que está totalmente fora dela, o aluno que faz a graduação em Música Popular na UNICAMP, em Campinas - SP, pode escolher o Canto Popular como uma opção de instrumento. Ou seja, em todo o Brasil, uma única cadeira em apenas uma Universidade. Para o professor de

canto popular, também não há educação formal. SANDRONI (2002) confirma: "As universidades não formam cantores populares, muito menos professores de canto popular." (p.5)

Preocupada com esta questão da formação do professor, FÉLIX (1997) desenvolveu um trabalho que tem como objetivo "alertar sobre a importância do conhecimento dos procedimentos pedagógicos por parte do professor de canto, de forma que o mesmo pudesse transmitir mais efetivamente seus conhecimentos" (p.3). A autora diz que mesmo sem haver cursos para essa formação, "a maioria dos cantores no Brasil dedicam-se ao magistério de canto" (ibidem, p.67). "Constata-se assim a importância de se oferecer a esse profissional opções de uma adequada formação e um direcionamento à pedagogia vocal no Brasil" (ibidem, p.80)

Para FÉLIX (1997), um dos autores que mais defendem a formação do professor de canto no Brasil é Sylvio Bueno Teixeira, que afirma:

"Evidentemente, os conservatórios musicais formam cantores. Esses, durante o tempo que permanecem no estabelecimento, recebem educação vocal relativa ao seu caso. Não se cogita de dar-lhes conhecimentos básicos para que lecionem, mais tarde, após o término de seus estudos. Isto nos leva a conjecturar que o estudo feito não lhes confere habilidade suficiente para que possam formar, desenvolver e aperfeiçoar a voz cantada de outrem" (TEIXEIRA, 1970 apud FÉLIX, 1997, p.36)

Este depoimento coloca em evidência a necessidade de se atentar para as características individuais de cada aluno, e é reforçada por FÉLIX (1997):

"na literatura atual, encontramos autores que, mesmo de forma inconsciente, defendem a necessidade de se atentar às características dos alunos com o qual se trabalha e também a aceitação de que o método possa adaptar-se ou não ao aluno. Só atualmente é que se começa a questionar a necessidade de saber aplicar os conhecimentos técnicos para lecionar." (p.46)

Para ensinar, alguns conhecimentos são imprescindíveis. "O conhecimento científico da voz, sua anatomia e fisiologia, como requisito para lecionar é ressaltado pela

maioria dos autores" (ibidem, p.12). A ênfase dada ao conhecimento científico também "pode ser visto como uma forma de enfatizar o ensino-aprendizado de canto por outras vias, tendo não somente a imitação como fator preponderante" (ibidem, p.13).

Num artigo para a "Revista Brasileira de Música", MOREIRA diz que "o mestre do canto para que mereça esse nome necessita conhecer, previamente, a foniatria, isto é, o tratamento da voz, pondo-se ao corrente dos estudos sobre a sua formação, emissão e patologia" (MOREIRA, 1938 apud FÉLIX, 1997, p.18).

SAMPAIO (2002) diz que:

"A voz e o canto são fenômenos complexos que não dependem só da natural predisposição física e psíquica do indivíduo. Esses são, antes de qualquer coisa, ligados a uma cadeia de causa e efeito fisiológicos e psicológicos, no contexto dos modernos critérios da didática, requerendo a colaboração de vários especialistas, para serem verdadeiramente realizados com mais clareza e precisão, da que corriqueiramente acontece" (p.21)

Marcelo Rodolfo acha que é importante que o professor de canto popular tenha tido alguma experiência no canto erudito:

"Eu acho que, a partir do momento que você resolve dar aula, você não pode deixar de passar pelo canto lírico. Porque a questão da técnica surge com o canto lírico, mesmo. E hoje tudo o que se faz tem todo o pezinho lá. (...) Acho isso absolutamente fundamental."

Lembra o que viu a americana Elizabeth Hower mostrar no II Congresso Brasileiro de Canto, apresentando um trabalho extraordinário, muito voltado para o musical, mas todo calcado no canto erudito. "Tudo o que ela fala a respeito da música popular, cantando rap, jazz, são variações a partir desse tema".

Felipe acha que o mais importante é que é absolutamente fundamental que professor e aluno sejam sempre "encharcados" da cultura musical específica com que lidam. "É preciso dominar o estilo e o gênero que se quer ensinar, seja o *lied* ou o *reggae*. Só é possível produzir-se determinado som vocal se se tem uma concepção claríssima deste

som". Marcelo concorda e aconselha: "Faça aula com seu professor, com seus mestres, leia muitos livros, ouça muitos cantores populares, eruditos, dentro dos populares todas as gamas, do lírico, vai ouvir Wagner, Mozart, música medieval, ouça tudo. Ouça muito. Porque isso expande seu ouvido e seus horizontes".

Clara conta o desconforto que sentia, enquanto aluna, por não saber nas aulas exatamente o que estava trabalhando e o porquê: "A Clarisse nunca me falou sobre o que ela estava me ensinando. É como se isso fosse uma coisa que ela herdou dos professores dela e os professores dizem que não tem que falar nada pro aluno. Que você tem que fazer o aluno ir fazendo as coisas". Lembra que descobriu que possuía o falsete por acaso. Defende, portanto, uma troca maior entre aluno e professor para que o primeiro tenha mais consciência dos objetivos de cada processo do trabalho.

Marcelo também fala sobre uma formação mais completa dos professores que inclua alguns conhecimentos em fonoaudiologia;

"eu acho que a situação ideal é que você tenha profissionais com uma formação muito mais ampla. Eu acho que a formação dos futuros professores de canto, e eu espero que um dia a gente possa ir para uma universidade, onde tenha lá a formação de canto, e onde você teria depois um trabalho de música popular, e paralelamente a essa atividade curricular, independentemente de ser canto lírico ou popular, que você tenha a formação em fono".

FÉLIX (1997) atenta para o ensino intuitivo: "... Não há uma consciência por parte dos professores, dos procedimentos pedagógicos que utilizam. O trabalho desenvolvido ocorre de forma intuitiva" (p.71).

Clara confirma que tanto a sua aprendizagem como a da professora que a ensinou foram totalmente intuitivas: "O que eu sei é que de uma forma bem instintiva eu vou passando pros meus alunos porque a Clarisse assim me passou. E a Clarisse da mesma maneira, nunca estudou teoria, nunca se imaginou dando aula numa Universidade, ela

sempre trabalhou muito instintivamente". Sem uma escola que forme profissionais, não há como ser diferente.

Felipe Abreu avalia os professores de canto popular:

"Como em qualquer campo profissional, há professores bons, razoáveis e despreparados. A grande dificuldade é que o canto popular não merece da Academia um reconhecimento como uma matéria de valor independente, o que eu acho um absurdo no Brasil - o país onde certamente há a maior variedade de cantos populares no mundo, e onde a música popular é o mercado cultural mais rico e mais importante. Me entristece ver como a Academia não compreendeu a importância da música popular urbana brasileira."

Regina Machado concorda que existem alguns profissionais preparados e muitos despreparados, não só no canto popular mas no erudito também. "Também não acho que haja consenso sobre a técnica, mas, não vejo isto negativamente. Ao contrário, é o que pode fazer com que o ensino cresça e amadureça".

Clara Sandroni acredita que hoje o professor é mais bem preparado do que antes, porque há muito mais material disponível e grupos de discussão.

Isto porque alguns profissionais têm partido para iniciativas criativas, escrevendo, pesquisando e criando círculos de estudos. Felipe conta que logo que começou a estudar canto, interessou-se pela parte técnica e anátomo-fisiológica, passando a ler bastante sobre pedagogia vocal (Appelbaum, Van Christy, Lehmann, Sergius Kagen, até mesmo Herbert-Caesari) e que, desde 1991, começou a freqüentar assiduamente congressos, seminários, encontros sobre laringologia, fonoaudiologia e canto, no Brasil e no exterior. Diz que essa prática foi e ainda é uma das minhas mais importantes fontes de estímulo ao estudo permanente da voz.

"Durante todo esse processo, tenho freqüentado masterclasses e workshops de diversos profs. de canto erudito e popular, das mais diferentes escolas de canto - Ileana Cotrubas (Romênia), Agnès de Brunhoff (França), Stephen Chun-Tao Cheng (China), Herman LeRoux (EUA), Elizabeth Howard (EUA), Marvin Keenze (EUA), William Reilly (EUA), Jo Estill (EUA) etc etc."

CASTRO (2002) relata que Felipe Abreu, "após uns três anos dando aulas, começou a esbarrar em limitações, especialmente no que dizia respeito à etiologia das disfonias" (p.16). Foi quando criou, juntamente com Clara Sandroni, e mais alguns professores, o GEV-RJ (Grupo de Estudos da Voz). Felipe nos conta:

"Em 1991, reuni um grupo de colegas - (...) jovens professores de canto popular em busca de maior conhecimento de técnica vocal - e alguns regentes e fonoaudiólogos e fundamos o Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro, onde, durante sete anos, fizemos reuniões semanais para estudar a voz sob todos os seus aspectos. Tínhamos sempre convidados, especialmente professores de canto, otorrinos, cirurgiões de cabeça e pescoço, pesquisadores musicais, etnomusicólogos, fonos, terapeutas e preparadores corporais, engenheiros acústicos, músicos acompanhadores, regentes, etc".

Clara conta que o GEV foi criado no mesmo ano em que começou a dar aulas:

"a gente criou o GEV justamente porque existiam vários professores que davam aulas de canto popular que sentiam que precisavam se embasar mais. Que não tinham conhecimento médico, não tinham conhecimento de várias coisas que hoje parecem ridículas pra gente mas que realmente na época, não tinha a menor idéia".

E juntaram dez, quinze pessoas, fizeram o curso com Roberval Pereira Filho, fonoaudiólogo que estuda anatomia e fisiologia da voz e a partir daí começaram a estudar várias coisas. "A gente se reunia todo sábado durante três anos, depois passamos para encontros quinzenais durante mais dois anos. De quinze passou para dez pessoas e todas desde o começo foi um grupo bem unido". Além de Felipe e Clara, participam do GEV os professores Suely Mesquita, Cecília Spyer, Glória Calvente, Ana Calvente, Marco D'Antonio, Alza Alves e Kaleba Villela. Desde 96, o grupo tem se reunido bem pouco, mas mantêm contato entre si, também através de uma lista de discussão na Internet, sobre voz, chamada "Preparação Vocal".

"é uma lista que existe há uns dois ou três anos, que participam professores e cantores, basicamente cantores de tudo quanto é parte do Brasil e do mundo, muita gente do Rio, muitos professores de canto popular, professores de canto lírico. Tem um arquivo com coisas

fantásticas, além de discussões profundas e intermináveis. Três professores respondem. E a Suely (Mesquita) é coordenadora.”

As cantoras Diana Goulart e Malu Cooper e a fonoaudióloga Flávia Azevedo também têm um grupo de estudos e pesquisa da voz cantada e se reúnem desde 1999, e as duas primeiras também disponibilizaram uma página na Internet com sugestões de exercícios, comentários de alunos, professores e cantores, espaço para mandar comentários, links para diversos centros de estudo da voz e do canto.

SAMPAIO (2002) ressalta a importância dessa troca de experiências:

“Seriam absolutamente necessárias as ocasiões em que, dentro do âmbito de nossa associação fossem formados grupos de estudo, onde pudéssemos discutir (PF não entendam por brigar) o equilíbrio entre o empírico e o racional na administração de uma técnica aos nossos alunos.” (p.21)

Em seu livro, SANDRONI (1998) dá dicas de várias sociedades que congregam médicos, terapeutas e cantores. Dentre eles a Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz (SBLV), que realiza Congressos desde 1991, congregando otorrinolaringologistas, fonoaudiólogos e cantores, em São Paulo.

FÉLIX (1997) diz que acontece anualmente, desde 1995, um seminário chamado “Encontro de Saúde Vocal”, em São Paulo, organizado por Jarbas Taurino, com o propósito de divulgar as informações mais recentes sobre a voz e o canto. “Dentre os assuntos abordados destacam-se: respiração, procedimentos pedagógicos no canto lírico, atuação da fonoaudiologia junto à voz profissional, vivência corporal de antiginástica, a individualidade do desenvolvimento vocal...” (p.53)

Segundo a autora, a partir desses eventos foi lançado o ‘Projeto Voz e Vida’, com o objetivo de promover o encontro dos profissionais de saúde vocal (fonoaudiólogo, fisioterapeuta, psicólogo e odontólogo) com os artistas que utilizam a voz para trabalhar (cantores, professores de canto, maestros e regentes). A idéia inicial deste projeto é oferecer

subsídios científicos aos artistas e fornecer aos profissionais a possibilidade de vivenciar a expressão vocal. “O ‘Projeto Voz e Vida’ foi lançado oficialmente no dia 3 de outubro de 1997.” (FÉLIX, 1997, p.53)

A Associação Brasileira de Canto (ABC), fundada em 1995 por iniciativa de Eliane Sampaio e Vera do Canto e Mello, durante o I Encontro Brasileiro de Canto, realizou no ano de 2002 seu “II Congresso Brasileiro de Canto – a Voz no Século XXI”, que reuniu diversos profissionais ligados a essa área, desde professores de canto erudito e popular, até fonoaudiólogos e cantores. FÉLIX (1997) define:

“É uma associação sem fins lucrativos, com a finalidade de encorajar o ensino de canto e atingir os mais altos graus de arte vocal e a pesquisa em todos os níveis” (FÉLIX, 1997, p. 52). (...) Promove eventos anuais sobre canto, com profissionais da área e também de outras que se relacionam direta ou indiretamente com o canto. Tem também como objetivo desenvolver uma maior integração da classe do professorado de canto no Brasil, seguindo o modelo da Associação Nacional de Professores de Canto (NATS) nos Estados Unidos” (p.52-53)

Na apresentação da Revista *A Voz no século XXI- II Congresso Brasileiro de Canto* (2002), José Hue, presidente da ABC, resume o objetivo do encontro: “Esperamos (...) fomentar o intercâmbio de idéias entre seus participantes e constituir, sem imposição de verdades absolutas, um diálogo produtivo e interativo entre as áreas pedagógica, performática e clínica”. E mais:

“Esperamos que os esforços na organização desse evento solidifiquem, cada vez mais, não só a estrutura, como também a relevância da ABC, e que possamos, através de outros eventos dessa natureza, expandir, dentro do possível, a conscientização e chamar à responsabilidade de cada um de nós quanto ao incremento de novos estudos e pesquisas quanto ao bom uso da Voz em todos os seus aspectos, áreas e setores em nosso país”.

A Sociedade de Laringologia promoveu o seu IV Congresso de Laringologia e Voz, de 2 a 6 de dezembro de 1997. FÉLIX (1997) diz que no mesmo ano foi realizado o II Encontro Brasileiro de Canto, contando com vários temas sobre o campo, a exemplo de: ‘A Fisiologia da Voz no Corpo’ e ‘Canto Lírico e Popular: Uma análise Comparativa’”. (p.54).

O III Encontro Brasileiro de Canto foi realizado no RJ, em agosto de 2000.

Ao perguntarmos se participavam desses encontros para discussão com outros profissionais, Marcelo Rodolfo diz que, de grupos de estudos, não. Mas que sempre que toma conhecimento dos cursos e congressos está presente: “quando fico sabendo, vou sempre. E sempre há troca de informações”. Regina Machado responde que muito raramente participa. Clara, Felipe e Eliane estão sempre participando.

Existem poucas publicações e estudos disponíveis no mercado sobre o canto brasileiro, e menos ainda, sobre o canto popular brasileiro. Além disso, o que há de material está espalhado pelo Brasil, não foi editado e é de uso exclusivo do professor que o criou. As reuniões do GEV (Grupo de Estudos da Voz), por exemplo, resultaram em diversos textos que estão para ser publicados. Para Mônica Salmaso, “o estudo dessa diversidade possui muito pouco (quase nenhum) material didático que represente a cultura musical que somos, o que faz com que o estudo da música popular importe métodos do estudo da música erudita ou do jazz americano” (LEITE, 2001, s.p.).

Porém, nos últimos anos, algumas publicações têm apontado para o maior interesse e preocupação nessa área. Podemos lembrar os já citados livros de Marcos Leite e o de Diana Goulart e Malu Cooper, além do “260 dicas para o cantor popular profissional e amador”, de Clara Sandroni, lançado em 1998. A própria Clara lembra que nesses livros, “além de informações básicas, você encontra sugestões de bibliografia”. Sobre técnica vocal e cuidados com a voz, de um modo geral, a oferta é bem maior: “no Sul, tem manuais brotando em tudo quanto é canto, em bancas de jornais e em São Paulo tem coisas muito interessantes também. Os próprios fonos têm publicado, de uns anos pra cá, diversos livros sobre saúde vocal”, confirma Clara.

MOURA (1998) se mostra inquieto com a atenção dada a nossa música: “a

manifestação artística que melhor propaga o país em todo o mundo é justo a menos agraciada oficialmente por leis de incentivo, subsídios, reserva de mercado ou quaisquer outras medidas de apoio, em seu próprio território ou no exterior". (p.61). Mônica Salmaso reforça: "A cultura brasileira, em especial a música, tão importante como produto que nos caracteriza e como comportamento social, seguindo a maneira brasileira, carece sempre de metodologia de estudo." (LEITE, 2001, s.p.)

Apesar de estarem fora da Universidade, no Rio, as aulas de canto popular ganham cada vez mais espaço nas aulas particulares e nos cursos de música privados. Dentre eles, estão o Conservatório de MPB de Curitiba, o CIGAM, a Escola de Música Antonio Adolfo, o Conservatório Brasileiro de Música, o SENAC, o In Concert, dentre muitos outros.

Marcelo Rodolfo atenta para esse caminho que vem tomando o nosso canto popular: "eu acho que a tendência, aqui no Rio, pelo menos, é de uma maior profissionalização. Graças aos Congressos, graças às coisas que têm se apresentado...":

"A minha expectativa é de que isso cada vez mais cresça, que esses Congressos continuem acontecendo, os encontros, mesmo os encontros e Fóruns, como o Rio a Cappella, que trata basicamente de conjuntos vocais mas que tem essa preocupação de estar sempre levando profissionais da área do ensino de canto... Essa profissionalização ..., acho que não vai ter volta, não..."

A necessidade de um maior tempo de estudo para a formação do cantor, a importância da formação do professor, a demanda pelo ensino, o mercado de música popular no Brasil e no mundo, a crescente profissionalização de todos os envolvidos, a curiosidade dos nossos profissionais - apesar de todas as adversidades -, a necessidade de um maior aprofundamento em todas as questões relativas à técnica, estilo, ensino-aprendizagem, tudo isto, ao nosso ver, aponta para a Universidade.

SANDRONI (1998) é uma das que defendem o curso superior em canto popular: "imagino que numa Universidade de Música Brasileira, da mesma forma que

instrumentistas, arranjadores e maestros estudariam os gêneros brasileiros (...), os cantores estudariam os estilos e técnicas de canto referentes a estes gêneros". (p.16). Que incluiria o estudo dos estilos dos cantores brasileiros:

"Estudariamos os estilos de canto de nossos grandes intérpretes como Aracy Cortes, Francisco Alves, Carmem Miranda, Orlando Silva, Mário Reis, Dalva de Oliveira, João Gilberto, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Milton Nascimento, enfim, os exemplos não acabam e o assunto é imenso. Os cantos regionais, o malabarismo das emboladas, as harmonias vocais dos sertanejos, as heranças culturais européias, africanas, indígenas e muitas outras." (ibidem, p.17)

Regina Machado diz:

"Então o aluno não só trabalhará a questão da técnica vocal como também entrará em contato com a "...trajetória histórica da nossa canção, compreendendo o desenvolvimento técnico e estético percorrido pela voz na canção brasileira..." e assim irá "acordar a memória cultural da nossa história...". (CASTRO, 2002, p.20)

SANDRONI (1998) acha que essa realidade está próxima: "Acreditamos que em breve as demais universidades brasileiras irão se abrir para a realidade do grande mercado que é a música popular e do quão proveitosa seria a junção desta música (com toda a sua riqueza e tradição) e o ensino acadêmico". (p.16)

Sobre a possibilidade de haver um consenso sobre a técnica para o canto popular, a resposta é quase sempre negativa. Para Felipe Abreu,

"Exigir-se um consenso sobre técnica vocal para o canto popular é como exigir-se o mesmo para o canto erudito. Há escolas, há estilos, há gêneros. Mas por outro lado existem também as verdades anatômicas, fisiológicas, científicas que estão acima de discussões estéticas e têm de ser divulgadas para todos. Creio que a maior dificuldade para o canto popular está na METODIZAÇÃO de seu ensino, mas muitas iniciativas importantes estão sendo feitas".

Regina Machado diz: "Acho que a natureza anárquica da canção popular não pode ser engaiolada simplesmente para caber na academia". Marcelo Rodolfo pensa que "Consenso, não. Eu acho que consenso em técnica, no dia que isso acontecer, eu acho que a gente vai estar no ano de 4 mil e não sei quanto".

Se existe uma escola de canto popular brasileiro, Regina Machado diz: "Acho que sim e venho comprovando isto através de documentos fonográficos, uma escola que se delineou naturalmente e que cabe a nós organizar estruturalmente". Clara Sandroni concorda que sim, "no sentido que existe um estilo, uma tradição... Escola não tem. Essa que é a questão, tem um monte. O estilo de canto brasileiro é a MPB. Porque é a hegemonia". Felipe Abreu diz que "Formalmente, com método elaborado e testado, ainda não. Informalmente, existem várias que, mais uma vez repito, estão ligadas a determinados gêneros musicais - como deve ser!". Clara ilustra:

"A gente nunca teve consenso no GEV. Sobre alguns aspectos, não, sobre outros, sim. Mas o objetivo não era esse. A questão nunca foi tirar um consenso de nada. Eu acho também que a gente nunca vai ter consenso nenhum sobre metodologia. Porque é uma coisa muito particular, tanto quanto os estilos. Não tem sentido se falar em consenso, não tem nada a ver com música, justamente é o contrário. Você tem a diversidade".

Segundo Felipe, "um consenso único para toda a riqueza do canto popular é redutor e empobrecedor". E resume:

"Acho que o caminho para consolidar-se uma ESCOLA DE CANTO POPULAR BRASILEIRO está:

- 1) na pesquisa permanente e divulgação dos princípios anátomo-fisiológicos da voz falada e cantada, como a laringologia, a fonoaudiologia e o canto os definem.
- 2) na aceitação de que sempre co-existirão estéticas distintas no que se refere aos vários cantos populares brasileiras, e que isso é natural e benfazejo.
- 3) no dar-se conta de que o empirismo não pode substituir o conhecimento científico e técnico.
- 4) no dar-se conta de que uma metodização da técnica não pode ser um "gesso" artístico, "mumificando" as experiências e descobertas individuais e de grupos, no que se refere à estética vocal
- 5) na idéia de que a técnica vocal existe para SERVIR à arte vocal, e não é um fim em si mesma
- 6) no fato de que o objetivo final de qualquer técnica vocal é salvaguardar a saúde vocal do indivíduo e dar-lhe as ferramentas para conseguir atingir seus objetivos artísticos.
- 7) na percepção de que só haverá uma relativa unificação de métodos em canto popular quando houver uma demanda acadêmica nesse sentido".

Além destes importantes itens de caráter técnico, citados por Felipe, defendemos que a escola brasileira formule o quanto antes a sistematização de seu legado, incluindo o

estudo dos gêneros, as análises das canções, o estudo do repertório e a investigação dos timbres, transformando-o em material didático pedagógico.

CONCLUSÃO

Verificamos que a maioria dos nossos cantores aprendeu a cantar por meio da imitação de seus ídolos ou da própria experimentação de sonoridades. O mesmo aconteceu com nossos professores de canto. Até bem pouco tempo, poucos cantores recorriam ao ensino de canto formal, mas há registros de que existia essa procura, como os casos de Mário Pinheiro (1880-1923) e Cauby Peixoto (1934-).

Pudemos constatar que, desde os anos de 1970, e principalmente a partir de meados dos anos 80, esse quadro vem mudando lentamente. Cada vez mais cantores populares têm procurado aulas de canto e isto se deve a três principais fatores. O primeiro é decorrente dos problemas causados pelo uso inadequado da voz provocando calos e outros danos nas cordas vocais de vários profissionais. O segundo é a quantidade cada vez maior de informações sobre a importância de uma boa saúde vocal, encontradas em livros e artigos escritos principalmente por fonoaudiólogos. O terceiro é o crescente interesse por parte dos músicos populares em se aperfeiçoar, atendendo às exigências de um mercado cada vez mais competitivo. Não por acaso os cantores aqui entrevistados, Ney Matogrosso, Leila Pinheiro e Elza Soares, procuraram aulas de canto.

Quanto ao ensino formal, vimos que a técnica vocal chegou ao Brasil através da escola de canto erudito, no início do século XX. Segundo o relato dos professores entrevistados, até o início dos anos de 1980, não havia professores de canto popular. Concluímos então que o professor de canto popular da atualidade, de modo geral, formou-se, como única opção possível em sua época, pela escola do canto erudito.

Em consequência dessa formação, para ensinar, esse professor tem feito uma

adaptação da técnica erudita, que aprendeu, para atender às exigências estilísticas do canto popular. Os professores de canto popular hoje, portanto, estão desenvolvendo, cada um, sua própria técnica vocal. A partir da constatação do surgimento destas novas técnicas, refletimos sobre o quê é preciso buscar para atingir a sonoridade do canto popular brasileiro e o quê o caracteriza e distingue dos cantos de outros povos.

Observamos, ao longo deste trabalho, que ocorreram determinadas mudanças nas características do canto popular brasileiro, surgido a partir do advento do rádio e do sistema de gravação eletrônico na década de 1920. Nos anos 20 e 30, o tipo de emissão dos nossos cantores era muito influenciado pela escola lírica, principalmente a italiana, com vozes impostadas e projetadas. Aos poucos, graças aos novos recursos técnicos, como a invenção do microfone e a gravação eletromagnética, e, mais tarde, a influência da música norte-americana no Brasil, com as canções dos filmes musicais, o *cool jazz* e o *blues*, foram surgindo, no âmbito do rádio e do disco, cantores com uma interpretação mais coloquial, mais próxima da voz falada. Esse "movimento" teve como principais representantes os cantores Mário Reis e, posteriormente, João Gilberto, maior expoente da bossa nova, o grande e definitivo fator de rompimento com a estética até então vigente.

Com isso, a era da ditadura das grandes vozes chegou ao fim. Compositores e intérpretes com pequena tessitura e projeção, ou timbre considerado incomum, já podiam gravar e ser considerados cantores. A despeito dos vários modos de interpretação e da característica pessoal de cada artista, todos os principais representantes da chamada *canção popular brasileira*, desde os tempos de Sinhô e Noel Rosa até Cartola, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Zeca Pagodinho, por exemplo, carregam em suas criações traços culturais que mais os aproximam do que os diferenciam, constituindo, ao nosso ver, uma verdadeira *escola de canto popular brasileiro*. Identificamos, a seguir, algumas

características desta *escola*.

Uma delas é a busca de uma emissão que prioriza o texto, resultando numa sonoridade mais próxima da voz falada. Outra é a forte presença do ritmo, traço marcante da própria canção brasileira, que condiciona a interpretação e, conseqüentemente, a emissão. A ausência de excessos interpretativos, de malabarismos vocais, do uso de vibratos exagerados faz com que outros aspectos se sobreponham à exigência de uma voz “bonita”, “pura” ou de grande volume.

No canto popular brasileiro, a interpretação é sempre mais valorizada do que a técnica. Se um cantor tem uma bela voz, ou alcança notas muito agudas ou muito graves, ou tem um timbre interessante, isso vai pesar como mais um dado na avaliação do ouvinte, nunca como o mais importante. Mais importante que tudo é o texto, a maneira de dizê-lo, e o intérprete deve estar sempre a seu serviço, com a sua emoção e sinceridade. Na opinião da maioria dos entrevistados, cantores e professores, a interpretação é fundamental para a avaliação do que seja um bom cantor.

Estabelecer esta prioridade não significa que o ensino da técnica possa ser descartado. Pelo contrário, todos concordam que a técnica é fundamental, na medida em que vai ajudar o intérprete a utilizar as ferramentas necessárias para melhor comunicar a sua mensagem. Ela também vai possibilitar ao cantor proteger o seu instrumento de trabalho para que o use sem problemas durante toda a sua vida, dando-lhe mais liberdade para a escolha de repertório, tonalidade e recursos interpretativos, de acordo com o seu gosto e suas limitações físicas, e não por limitações técnicas.

Afinal, como os professores fazem a tal adaptação da técnica erudita para o canto popular e criam a sua técnica específica? Percebemos haver um consenso entre os professores, de que a base técnica é a mesma. Há funções orgânicas – como a respiração,

postura, abertura de garganta, posição de laringe e outras - que podem ser trabalhadas da mesma maneira, para o canto popular e o erudito. A diferença está nas especificidades de cada estilo e, conseqüentemente, no resultado sonoro que se procura.

Verificamos, também, que a diferença não é percebida somente entre o canto erudito e o popular, já que no primeiro encontramos tipos de emissão distintos para as canções, a música renascentista e as óperas mais dramáticas e, no outro, acontece o mesmo com o musical, o rock ou a bossa-nova. As diferenças técnicas serão trabalhadas, então, através do repertório e de pequenas adaptações físicas: o cantor usará com maior intensidade o seu apoio se precisar de mais projeção de voz ou se usar notas muito agudas, por exemplo. A abertura da garganta e a posição da laringe também variam de acordo com o tipo de som que se quer gerar.

Notamos que aquela idéia, a que se referiam alguns de nossos colegas, de que o uso da técnica pode levar o cantor popular a ficar com a voz "feia", pode estar relacionada com o fato dele cantar fora do estilo, o que em geral acontece quando um cantor de ópera resolve cantar bossa-nova utilizando toda a sua técnica erudita. Acostumado a cantar de uma certa maneira, ele dificilmente conseguirá mudar e adaptar a sua emissão, a não ser que os estilos sejam afins, como é o caso da ópera e do musical. Pelo que podemos perceber no relato dos professores, há uma adaptação orgânica para cada tipo de emissão. Esta necessidade de adaptação também explica a convicção de outros colegas de que "faz mal à voz" do cantor erudito cantar popular e vice-versa. De fato, alguns professores disseram acreditar que não é bom ficar usando essas mudanças com frequência.

Apesar de algumas conclusões, outras questões técnicas, a nosso ver, merecem ser aprofundadas em pesquisas futuras. Uma delas é relativa à passagem entre os registros vocais (do registro de cabeça para o de peito e vice-versa). Parece haver consenso de que

no canto popular não importa que se perceba a mudança de registro, ao contrário da técnica erudita. Porém, quase todos os professores populares mencionaram trabalhar a passagem de forma que ela se torne imperceptível. A outra é que certos recursos vocais, considerados “errados” pela técnica erudita, são aplicados com sucesso por alguns cantores populares e já se tornaram referências estéticas para a MPB. Fica a pergunta se estes que os utilizam com êxito têm algum “dom especial”, ou se pode haver alguma técnica específica para realizá-los. Defendemos, portanto, que se desenvolva um estudo de timbres e de possibilidades de emissão baseado na estética da música popular brasileira, com bases científicas, para que recursos típicos da nossa música possam ser empregados de maneira segura por cantores, alunos e professores. Desta forma, talvez não corrêsemos o risco de tirar esses “defeitos” e, com eles, um pouco do que já se tornou parte do nosso estilo de cantar.

Quanto àquele problema de “se alcançar notas agudas com tranquilidade”, na entrevista com professores de canto observamos que vários deles acreditam que esta não é uma questão relevante para o cantor popular, já que elas – as notas agudas – estão pouco presentes na canção brasileira. Apesar disto, a maioria acha importante que se exercite toda a extensão vocal do aluno. Alguns chegam a defender a inclusão de canções líricas durante as aulas, para que se possa trabalhar a região aguda.

Constatamos, também, que o uso da técnica para se alcançar essas notas pode ser diferente no canto popular e no erudito. Um recurso, muito utilizado pelo cantor popular, é o uso do falsete, que seria a “voz de cabeça disfarçada”, explicado por Clara Sandroni. O outro é o uso de um apoio maior, recurso utilizado pela técnica erudita, que costuma gerar repulsa por parte de alguns cantores populares.

Vimos, ainda, que há atualmente uma resistência, principalmente das vozes femininas, em cantar na região aguda e alertamos para o perigo que isto pode representar

para as vozes deste tipo. Alcançar notas graves a qualquer custo não significa ter a voz grave e forçar a voz, em qualquer região, pode acarretar problemas vocais. Resta saber se as pessoas estão preferindo cantar grave porque gostam mais ou porque é mais cômodo e fácil, já que, quando falta técnica para usar os agudos com eficiência, a voz pode soar apertada e arranhada: é desagradável para quem ouve e incômodo para quem canta.

Foi verificado que o tempo de uma hora de aula por semana deixa muito a desejar para a complexidade do assunto, conforme relatado por alguns professores em suas entrevistas. Visto que o corpo do cantor é o seu próprio instrumento, e que não só as condições físicas mas também as psicológicas são alguns aspectos determinantes de seu bom desempenho, muitas variantes podem nele interferir. É muito comum que o aluno chegue com problemas vocais, causados por tensão ou estresse, por uso de bebida ou uso intenso da voz, que são urgentes de se resolver. Alguns antes mesmo que se comece a trabalhar uma técnica propriamente dita ou antes de se dedicar a questões mais musicais como os diferentes estilos de música brasileira e as sutilezas interpretativas, só para citar algumas. Lembramos que a pergunta relativa ao tempo de aula não constava do questionário da entrevista.

Confirmamos que o interesse pelo canto popular é uma realidade e que grupos de estudos têm sido criados com o objetivo de aprofundar o assunto. Congressos reunindo profissionais de todas as áreas ligadas à voz têm sido realizados com cada vez maior frequência.

Vale a pena ressaltar que, no Brasil, o canto popular está presente em quase todos os bares, teatros, casas de show, esquinas, rodas de música, rádios, discos e em quase todas as residências. Não por acaso, a primeira música a ser gravada no Brasil, em 1902, foi uma música popular. É a qualidade da nossa música popular que está sendo sistematicamente

reconhecida no exterior. Apesar de tudo isto, ainda não há um ensino de nível superior para o cantor popular. Nem para o professor de canto popular. O que há, hoje, é uma recém-criada cadeira de canto popular, como opção de instrumento, dentro do curso de Bacharelado em Música Popular, numa única universidade no Brasil – a UNICAMP, em Campinas, São Paulo.

Pelo crescente interesse pelo assunto e pela demanda cada vez maior por esse ensino, parece estar mais do que na hora do ensino do canto e da formação do professor de canto popular ganharem a atenção que lhes é devida. Só assim, será possível sistematizar o ensino do canto popular brasileiro.

Concluimos, portanto, e de acordo com a opinião dos professores, que é preciso se pensar uma modalidade de ensino mais abrangente para o canto popular, especialmente para aquele aluno que quer se tornar um profissional. E que esse ensino forme também o professor de canto popular. Que inclua o estudo de técnicas diversas, tipos de canto de todo o Brasil, as sonoridades populares de outras partes do mundo, a técnica do canto erudito, para que se trabalhe as diferenças, os variados timbres. Que se aprenda fisiologia da voz e os princípios da fonoaudiologia; que se faça trabalhos corporais como a Técnica de Alexander, por exemplo, tão utilizada por cantores, atores e outros; que se ofereça práticas interpretativas, e que se experimente, pesquise e discuta idéias.

Para que a escola e o ensino sirvam para alargar o conhecimento e o domínio e manter vivas as características da nossa cultura popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Felipe. Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo. *Revista Backstage*, Editora H. Sheldon, Rio de Janeiro, agosto de 2000.

ABREU, Felipe. A Questão da Técnica Vocal ou a Busca da Harmonia entre Música e Palavra. In MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras). *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

CASTRO, Gabriela Samy de. *O Ensino de Canto Popular – Algumas Abordagens* (Monografia de Graduação). UNIRIO/CLA. Rio de Janeiro, 2002.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editor-assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 2ª ed., São Paulo, Art Editora, Publifolha, 1998.

ENCICLOPÉDIA ENCARTA 2000. Produzida pela Microsoft Corporation, 2000.

FÉLIX, Sandra Mara de Paula. *O Ensino de Canto no Brasil: Uma Visão Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino de Canto no Brasil*. (Dissertação de Mestrado). UFRJ. Rio de Janeiro, 1997.

GOULART, Diana/COOPER, Malu. *Por Todo Canto: Coletânea de Exercícios de Técnica Vocal*. Rio de Janeiro, 2000.

LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-agudas*. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2001.

MOURA, Roberto M. *MPB - Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

SAMPAIO, Eliane. Novas Idéias Velhas, Velhas Idéias Novas. *A Voz no século XXI - II Congresso Brasileiro de Canto*, Rio de Janeiro, p.21-24, out. 2002.

SANDRONI, Clara. *260 Dicas para o Cantor Popular – profissional e amador*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1998.

SANDRONI, Clara. Canto Popular e Universidade. *A Voz no século XXI - II Congresso Brasileiro de Canto*, Rio de Janeiro, p.5, out. 2002.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras, vol 1: 1901-1957*. 5. ed. São Paulo, Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras, vol 2: 1958-1985*. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 1997a.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

2