

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**ESTRATÉGIA DE ABORDAGEM EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE DO  
CANTOR**

**ROWENA JOY JAMESON**

**RIO DE JANEIRO, 2017**

# Estratégias de abordagem em busca de uma identidade do cantor

por

ROWENA JOY JAMESON

Monografia submetida ao Instituto Villa Lobos (IVL) do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Música, sob a orientação da Professora Doriania Mendes.

RIO DE JANEIRO, 2017

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha orientadora, Doriana Mendes, pelo encorajamento e disposição, sempre presente durante o meu processo de pesquisa - mas também pela inspiração como mulher, acadêmica, professora, cantora e pesquisadora da voz.

Agradeço todos os professores e os alunos que participaram da minha pesquisa, especialmente às professoras que cederam seu tempo valioso, muitas vezes me recebendo nas suas próprias casas. Senti o prazer com que elas compartilhavam suas experiências para que outros possam aproveitar.

Um agradecimento especial para duas das professoras incluídas nesta pesquisa: Glória Calvente e Clarisse Grova, que são minhas professoras particulares. São elas que me guiam com tanto amor e cuidado na minha busca como cantora, e me inspiram a ser uma professora com um olhar pelo indivíduo, respeitando sempre o processo do aluno.

Agradeço a todos os professores da UNIRIO pela instrução, inspiração e carinho; entre estes, agradeço especialmente José Wellington pela amizade e pela oportunidade de discutir o meu tema; Julio Moretzsohn, pela oportunidade de participar do seu trabalho inspirador com os corais juvenis; e Adriana Miana, por nunca desistir da aluna mais desesperadora da aula de PEMA.

Aos meus colegas e parceiros na música: Lysia Leal, por me apresentar o livro *'Complete Vocal Technique'* (SADOLIN, 2012); Alma Thomas e Pedro Milman, pela presença e apoio como amigos e músicos; Léo de Freitas, meu melhor professor de piano e pior aluno de inglês.

Também recebam o meu agradecimento Alessandra Pereira e Rafael Ferreira, que me ajudaram com a revisão do texto e tradução de citações de língua estrangeira.

Por fim, aos meus pais, Bonny Jameson e Gordon Weston, que sempre me apoiam, especialmente no que diz respeito a minha busca artística. Nunca reclamam da minha ausência, pois sabem a importância da minha jornada pelo mundo e as descobertas que realizei ao longo do caminho.

*Thank you.*

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	8
3 REFERENCIAL TEÓRICO	15
3.1 A pedagogia da autonomia de Paulo Freire aplicada à aula de canto	
3.2 A pedagogia da autonomia dialogando com os princípios didáticos da ‘Complete Vocal Technique’ de Cathrine Sadolin	
3.3 Mimesis e tekné aristotélica nos estudos do intérprete	
4 ENTREVISTAS COM PROFESSORES DE CANTO E QUESTIONÁRIOS DE ALUNOS DE CANTO	30
4.1 Respostas confrontadas e comentadas das entrevistas com professores de canto	
4.2 Análise das respostas dos questionários por alunos de canto	
5 CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS	50
APÊNDICE	51
ANEXOS	77

## 1 INTRODUÇÃO

A partir da minha própria experiência como cantora de música popular em busca de uma identidade vocal, procurei examinar como o professor de canto pode guiar o aluno nas suas escolhas interpretativas, sem direcioná-lo ao ponto de influenciar o seu desenvolvimento estilístico. Pretendi descobrir de que maneira as opções de repertório, de técnica vocal e de uso das referências de gravação podem auxiliar o desenvolvimento do cantor popular e estimular a independência do intérprete na sua busca para uma identidade vocal.

Sou crítica da abordagem “tradicional” dos professores que tive durante a minha formação como cantora. Na época e no lugar onde eu recebi a minha formação (o sudeste da Inglaterra nos anos 90), os conteúdos das aulas disponíveis foram escolhidos pelo professor, para a formação em canto erudito. A técnica passada por eles procurava desenvolver uma estética vocal clássica no aluno e o repertório reforçava isso. Passei os anos da minha adolescência estudando, apresentando e fazendo provas em *Aria* italiana e *Lied* alemão, sem questionar o repertório oferecido nem ter disponibilidade de professores de canto que me propusessem algo diferente: tenho que reconhecer que não fui uma aluna questionadora; e também é possível que a minha formação escolar não tivesse estimulado esta qualidade em mim.

Depois de ficar entediada com o estilo lírico, ou até mesmo decepcionada com o cenário de ensino, deixei o canto para trás e segui estudando outros assuntos na faculdade. Anos depois, me interessei em cantar *Jazz* e *Bossa Nova* e procurei professores de canto popular na minha cidade, sem sucesso. Fui pesquisando sozinha na procura de uma identidade vocal, já que considerei que a escola de canto em que fui iniciada tinha me deixado com a voz esteticamente padronizada. Entendi que algo importante na interpretação do repertório popular é trazer sua individualidade à performance. Também percebi a minha falta de noção das questões estéticas dos gêneros escolhidos, o que, acreditei, comprometeu a minha habilidade de emocionar ou interessar o público de música popular. É importante afirmar que, dentro da estética de

canto lírico, há várias possibilidades de interpretação e os cantores têm suas marcas individuais. A minha crítica é relacionada à abordagem de professores de canto que trabalham a técnica vocal e o repertório erudito como a base do conteúdo sem procurar trabalhar com as áreas de interesse do aluno e sem proporcionar um ambiente onde o aluno é responsável pela própria pesquisa, de acordo com a estética que mais o motiva a aprender a cantar e se desenvolver como artista.

Procurei entender se o problema que identifiquei na minha experiência representa um problema no Brasil entre os alunos e professores de canto popular. Na sua dissertação de mestrado ‘Práticas de Ensino de Canto Popular Urbano no Grupo de Estudos da Voz (GEV-RJ) e seus Desdobramentos’, Clara Sandroni (2013), aponta que, na formação dos integrantes do grupo, houve pouca informação sobre a técnica de canto popular. Tal fato deixou os professores com dúvidas acerca da prática de ensino de canto popular e foi um dos fatores motivadores para a formação do GEV-RJ. O presente trabalho procura descobrir se existe alguma espécie de técnica básica ou fundamental para todo e qualquer tipo de canto e, se for o caso, propõe que a aula de canto deveria oferecer um ambiente onde o aluno é estimulado a pesquisar seu próprio repertório e procurar as técnicas interpretativas que mais o representam como cantor. O aluno deveria procurar se expressar artisticamente na maneira que deseja, desde que não prejudique a sua saúde vocal (SADOLIN, 2012). Vou argumentar que o papel do professor deveria ser um de orientador, de acordo com a Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 1996), aquele que estimula a busca do aluno, e não o que somente transmite conhecimento e reproduz conteúdos padrões.

Encontra-se no Brasil e no exterior pouca literatura acadêmica que oriente alunos e professores sobre canto popular, quando comparado com o mundo de conhecimento do canto lírico. O termo ‘canto popular’ é muito abrangente; geralmente engloba tudo aquilo que não é considerado erudito, portanto o professor de canto que se proponha a ensinar música popular tem que se abrir a vários estilos para acolher todos os alunos que o procuram, sem mesmo ter uma gama de material que o oriente a tal ocupação. Apesar disso, nos últimos anos, a formação de professores de canto popular vem sendo pesquisada na Academia (SANDRONI, 2013), e o número de cursos

superiores de canto popular tem aumentado no Brasil (a UNICAMP tem o curso de Bacharelado em Canto há mais de 10 anos). Durante a presente pesquisa, questiono se é necessário desenvolver um método de ensino formalizado que forneça aos professores e alunos de canto popular uma base de fundamentos, que possam ser aplicados a qualquer estilo de canto. Entretanto, não é o escopo deste trabalho propor tal técnica, justamente por ser discutível a imprescindibilidade de tal método. Em lugar disso, proponho uma abordagem em que o aluno de canto popular teria a liberdade de desenvolver seu estilo vocal próprio, com uma técnica vocal saudável como base. E o professor agindo como guia, dentro de uma proposta de ensino que tenha como princípio dominante a autonomia do aluno.

A pesquisa foi realizada em duas partes: 1. entrevistas com professores de canto popular, e 2. questionários preenchidos por alunos de canto (sem especificação de estilo vocal). Primeiro, foram entrevistados sete professores de canto atuando no campo do canto popular, com a intenção de entender a abordagem, o método e as crenças didáticas dos entrevistados. Paralelamente, dados qualitativos foram coletados de alunos de canto, em formato de questionário por escrito, com o objetivo de identificar que tipo de formação tiveram e como a experiência foi percebida pelo aluno. A questão central que permeia as perguntas aos professores entrevistados e alunos questionados é: Como deveria ser o papel do professor na formação de uma identidade vocal do aluno?

Uma vez feitas as entrevistas e colhidos os questionários, uma análise dos resultados foi feita e os elementos recorrentes foram selecionados. As conclusões resultantes são apresentadas no presente trabalho em formato de uma proposta para uma estratégia de abordagem que poderá auxiliar o professor na formação de cantores de música popular, com foco no desenvolvimento da identidade vocal do cantor.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A pesquisa de mestrado de Clara Sandroni (2013) alerta para um fenômeno no campo do ensino de canto que, durante as últimas décadas, vem aparecendo de tal maneira que não pode mais deixar de ser discutido no âmbito acadêmico. Em sua dissertação, a autora trata principalmente da questão da formação de professores de canto popular urbano brasileiro, assunto que está surgindo com premência na Academia devido ao crescimento da procura de professores de canto popular no mercado de aulas de música fora das universidades. A pesquisa da autora foca no Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro (GEV-RJ), que teve seu começo no início dos anos noventa, criado por professores de canto popular e outros especialistas da voz, inclusive fonoaudiólogos. Os integrantes fundadores (dos quais a Clara Sandroni é uma) se reuniram para discutir assuntos relevantes à prática docente de canto popular, pois sentiram falta de informação acerca do assunto devido à inexistência de formação acadêmica neste campo específico. A dissertação de Sandroni (2013) também argumenta pela necessidade de reconhecer o ensino de canto popular como campo de conhecimento específico que se destaca e dialoga com outros campos de uso da voz. Para explicar a necessidade da criação do GEV-RJ, Sandroni nos lembra que “na época da formação inicial dos participantes do GEV-RJ, não havia cursos de ‘canto popular’ nas universidades (e ainda hoje há poucos) e que esse início de estudos se deu, na maioria dos casos, com professores de ‘canto erudito’.” (SANDRONI, 2013, p. 11). Nas reuniões, realizadas desde a criação do grupo até os dias de hoje, são tratados vários assuntos para que os integrantes possam compartilhar informações como: saúde vocal, técnicas e métodos para o canto popular, divulgação de novas informações recebidas por membros que assistiram palestras e oficinas, participação em pesquisas e trabalhos escritos e apresentados em conferências, como por exemplo, na Associação Brasileiro de Canto (ABC). A dissertação de mestrado da professora também inclui alguns exemplos dos trabalhos publicados por integrantes do grupo.

Nas entrevistas realizadas em grupo ou com membros individuais do GEV-RJ, os integrantes explicam as dificuldades que enfrentaram durante os anos, com a bibliografia disponível sobre canto e o uso da voz na área do canto popular. Explicam



de que maneira foram adquirindo informações de várias fontes e adaptando-as e adequando-as para a prática de professor de canto popular urbano brasileiro na realidade atual do Rio de Janeiro. De certa forma, podemos entender os professores de canto popular como autodidatas, pois conseguiram estruturar uma prática docente por processo de adaptação e agregação dos vários aspectos das suas formações *strictu sensu* (de licenciatura, de canto lírico, de fonoaudiologia etc.), não-formais (aulas particulares, participação em cursos, oficinas e grupos vocais) e informais (participação em grupos musicais, aprendizagem musical em família, gravações de áudio/DVD, acesso a informação na internet, por exemplo, vídeos no site ‘Youtube’), além de práticas complementares como *yoga*, dança e aprendizagem de outros instrumentos.

O trabalho de Sandroni provoca várias reflexões sobre a relação do canto popular com a história de ensino da técnica de canto no Rio de Janeiro e os métodos consagrados do canto lírico, exercitados como base de conhecimento para qualquer aluno de canto.

A importância que ainda hoje se dá ao canto lírico europeu ocidental no Rio de Janeiro nos chama a atenção, pois essa importância existe e persiste em diversos níveis. No nível institucional, por exemplo: o ensino de canto lírico parece ser sistemático nas universidades do Rio de Janeiro e podemos perceber nos discursos de alguns professores e alunos, a crença equivocada, a nosso ver, de que se deve estudar a técnica de canto lírico para ‘educar’ a voz, mesmo que o objetivo do aluno seja o de cantar música popular. (SANDRONI, 2013, p. 46)

A autora relata que a maior parte dos integrantes recebeu sua formação como praticantes de canto popular de maneira informal, tocando e cantando com a família, por exemplo, e cita de sua própria experiência algumas noções equivocadas que ouviu de pessoas próximas sobre a aprendizagem formalizada de canto: “ouvi mais de uma pessoa dizer que eu não precisava estudar, que um professor poderia ‘estragar minha voz’ ou ainda que minha voz iria ‘mudar’ e isso dito em tom de ameaça e preocupação.” (SANDRONI, 2013. p. 48). Com o exemplo da sua própria formação como cantora, Sandroni nos situa no panorama de educação vocal em que os professores do GEV-RJ receberam sua formação. Por um lado, para quem queria adquirir noções de técnica vocal na época, só existia professores de canto lírico, que nem sempre foram adeptos a dar aula para um público diversificado, e por outro lado, no meio do canto popular, o

estudo de técnica vocal era mal visto por supostamente influenciar a emissão vocal com os padrões do canto erudito. A autora fala da necessidade da ‘dosagem’ entre a técnica vocal e noções de estética, afirmando que uma parte importante da aula de canto popular é a discussão sobre a expressão musical;

Na minha experiência como aluna e professora de canto, reconheço o papel do conhecimento musical e estético em minha formação e acho importante que ele exista. Talvez seja comum que se pense em aulas de instrumentos e de canto como sendo uma infinita repetição de exercícios físicos realizados a partir de padrões estéticos adquiridos sem que haja uma reflexão sobre de onde aquilo vem e para onde vai. Acredito que essa visão sobre o aprendizado/ensino é simplista e limitadora. (SANDRONI, 2013. p. 53)

Para entender e aprofundar essas noções do que se entende pela parte “estética” da aula de canto, recorri à tese de doutorado de Regina Machado, professora de canto popular no curso de Bacharelado em Música Popular da UNICAMP. Com base na teoria da semiótica da canção de Luiz Tatit (2002), e para estender o escopo da teoria para a prática de canto, a autora desenvolveu um processo para descrever o comportamento vocal na canção popular, para denominar as qualidades emotivas de modo analítico. Para tal fim, foram analisadas músicas populares urbanas brasileiras que receberam interpretações diferentes por cantores populares consagrados, como material para a discussão e descrição de elementos interpretativos como: timbre, extensão, registro, emissão e articulação rítmica. A autora reconhece o crescimento no corpo de estudos acadêmicos no campo da música popular e aponta que ainda existem relativamente poucos estudos sobre a técnica vocal necessária para o exercício da canção popular.

Consideramos necessário encontrar um instrumento de análise que pudesse observar a realização vocal considerando a técnica do canto, ainda que adquirida pelo exercício da profissão e não pelo desenvolvimento de um estudo formal, mas reconhecendo a intencionalidade emocional como geradora dessa competência. (MACHADO, 2012, p. 15)

Bem como Sandroni menciona na sua dissertação, Machado discute o ‘mito’ do cantor popular, que supostamente surge em virtude do talento nato e explica que ainda existe a crença popular de que suas características ‘naturais’ —no que se inclui elementos como timbre, registro e articulação rítmica— seriam descaracterizadas se o

cantor passasse por um processo de aprendizagem formal. No primeiro capítulo, Machado afirma a existência de uma ‘genealogia’ da voz na Música Popular Brasileira, que explica o processo pelo qual a autora selecionou os intérpretes para a sua pesquisa. A autora cita o processo de auto-pesquisa de João Gilberto, conhecido comumente como o pai da Bossa Nova, que por dois anos se retirou da cena musical carioca para trabalhar sua proposta de interpretação vocal. O estilo de canto de Gilberto revolucionou a música popular urbana brasileira, rompendo com a estética da época dourada do rádio que seguiu suprema durante a primeira metade do século XX, e influenciou gerações de cantores brasileiros e internacionais que acabaram por seguir o cantor baiano. Machado afirma que “já é de praxe considerar que esse espírito investigativo de João Gilberto influenciou intensamente seus sucessores, como é o caso dos tropicalistas, que reconhecem no baiano um agente transformador de seus olhares sobre a canção popular.” (MACHADO, 2012, p. 38). Com o conceito da genealogia do intérprete de MPB, podemos inferir que o cantor popular é herdeiro de linhagens dentro da tradição e que a inserção e aceitação na tradição é feita por respeitar e imitar os cantores consagrados que vieram antes, ao mesmo tempo inovando e ganhando seguidores.

A análise de Machado contribui ao campo do ensino da música popular brasileira com um método sistematizado de escuta de fonogramas para a contemplação do gesto interpretativo na canção midiática brasileira, que pode ser usado na aula de canto ou nos estudos pessoais. Como a autora explica, o cantor popular se insere no seu meio por processo de recreação e elaboração dos elementos estéticos na sua interpretação vocal. Por processo analítico e seletivo dos elementos observados nas gravações, o cantor pode juntar uma gama de sons e gestos interpretativos por processo consciente de imitação, para a criação de uma identidade vocal própria.

Nos Estados Unidos, Kate Heidermann é pesquisadora de timbre vocal na música popular. Em um trabalho que remete à pesquisa de Machado (2012), o artigo *A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song* (2016) apresenta um sistema para a descrição de percepções de timbre, identificando quatro áreas de sensação envolvidas no espelhamento simpático de produção vocal. A autora faz uma análise de duas

músicas gravadas por Aretha Franklin e explica como o aluno de canto pode escutar e examinar a produção de timbre vocal, através do reconhecimento de sensações no seu próprio corpo. O trabalho apresenta um sistema para a análise e produção consciente de timbres, através do uso de gravações de áudio ou vídeo. A técnica de ouvir e replicar, observando as sensações, representa uma proposta didática prática para o aluno se aproximar de estilos de emissão vocal e, a partir disso, desenvolver sua própria identidade vocal. A autora explica o método que:

É baseado na premissa de que a sensação de como seria vocalizar de uma certa maneira é uma parte fundamental, embora frequentemente ignorada, de como nós conceitualizamos a execução vocal. É possível descrever essa sensação de maneira organizada referindo-se a quatro tipos de posição corporal, atividade ou tensão envolvidos na emissão vocal; o movimento das pregas vocais, a posição do trato vocal, a localização da vibração simpática, e o apoio respiratório. Estes elementos são cruciais na produção do som vocal, e fazem parte do que motiva nossas respostas emocionais e conceituais. São estes que nós usamos e sentimos quando, conscientemente ou não, simulamos um som para entendê-lo. Esta organização nos permite embasar as descrições de timbre vocal na nossa resposta sensorial ao som e nos proporciona uma estrutura compartilhada para a comunicação. (HEIDEMANN, 2016, p.2, tradução nossa)<sup>1</sup>

A questão do ‘espelhamento simpático’ é explicado pelo fenômeno de mimesis, que a autora explica como um processo de imitação, consciente ou inconsciente, no processo de aprendizagem por observação: “nossa percepção do timbre vocal de um cantor nos convida a lembrar ou imaginar os movimentos necessários à produção de um timbre parecido, ou mesmo experimentar os movimentos tentando aproximar o timbre enquanto cantamos juntos.” (HEIDEMANN, 2016, p. 4, tradução nossa)<sup>2</sup> Heidemann nos refere ao estudo de Cox (2011), que explica a recepção e o entendimento de música através do imaginário motor, que age no corpo humano e pode ser entendido pelo

---

<sup>1</sup> “It is based on the premise that one’s feeling of what it would be like to vocalize in a particular way is a fundamental yet frequently overlooked part of how we conceptualize vocal performance. It is possible to describe this feeling in an organized way by referring to four types of bodily position, activity, or tension involved in vocal production: the movement of vocal folds, the position of the vocal tract, the location of sympathetic vibration, and breath support. These components are crucial in the production of vocal sound, and are part of what motivates our emotional and conceptual responses. They are what we call upon and feel as we consciously or unconsciously simulate a sound to make sense of it. This organization enables us to ground our descriptions of vocal timbre in our felt response to sound, and provides a shared framework for communication.”

<sup>2</sup> our perception of a singer’s vocal timbre invites us to recall or imagine the motions needed to produce a similar timbre, or to actually try out the movements as we attempt to match timbre while singing along

conceito de aprendizagem de mimesis (conceito que receberá maior aprofundamento no capítulo 2 do presente trabalho): “parte de como nós entendemos a música se dá por uma espécie de empatia física que nos envolve a imaginar reproduzindo os sons que nós escutamos” (COX, 2001, p.1, tradução nossa)<sup>3</sup>

Paul Berliner, no seu livro *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (1994), afirma que o gênero de música de origem dos povos pobres e negros no sul dos Estados Unidos, muito antes de entrar para a academia e se tornar assunto considerado digno de análise pela classe branca intelectual, foi passado de geração em geração de músicos pelas relações familiares e afetivas. O Professor Álvaro Neder consolida a noção desta prática na sua análise do livro de Berliner (1994) no seu trabalho *Permita-me que o apresente a si mesmo: o papel da afetividade para o desenvolvimento da criatividade na educação musical informal da comunidade jazzística* (NEDER, 2012), ressaltando a importância da relação afetiva professor-aluno que a pesquisa de Berliner revela. O trabalho etnomusicológico de Berliner (1994) sobre a aprendizagem de jazz e o processo cognitivo de composição no improviso espontâneo contribui ao campo de música popular na Academia, valorizando o movimento popular com seu estudo dos processos culturais envolvidos na produção cultural de uma forma musical, agora plenamente integrado em instituições de educação formal nos Estados Unidos e em vários países do mundo. O autor explica os processos de ensino não formal e informal do gênero, através da análise de entrevistas com mais de cinquenta músicos de jazz que relatam as histórias de como os músicos receberam sua iniciação. Berliner seleciona exemplos de músicos que aprenderam cantando em corais de escola e de igreja, em bandas locais e tocando junto com a família. Neder (2012) observa que as relações afetivas com os professores são essenciais na preservação da linguagem estilística, que passa de professor ou artista de referência para o aluno e que garante a continuação e desenvolvimento do gênero dentro da estética. Podemos lembrar aqui o conceito da genealogia de cantores consagrados no âmbito de canto popular no Brasil no trabalho de Machado (2012).

---

<sup>3</sup> *part of how we comprehend music is by way of a kind of physical empathy that involves imagining making the sounds we are listening to.*

Além dos aspectos de aprendizagem não formal e informal do *jazz* e a necessidade da inserção na comunidade que caracterizam o gênero popular, também se nota o apelo forte pela individualidade do intérprete. No seu livro, Berliner foca bastante no que diz respeito à aquisição de uma identidade interpretativa:

Na comunidade de *jazz*, o sistema de educação coloca ênfase na aprendizagem, ao invés do ensino, passando para o aluno a responsabilidade de determinar o que precisam aprender, como aprender e com quem (...). O educando sintetiza fatos dispersos na tentativa de entender a tradição mais ampla. (BERLINER, 1994. p.51, tradução nossa)<sup>4</sup>

Podemos entender essa abordagem, alinhado com a pedagogia da autonomia do autor Paulo Freire, como um aspecto essencial na busca do aluno para sua própria identidade vocal. Aprofundaremos essa noção no capítulo seguinte deste trabalho.

O corpo de estudos sobre a aprendizagem de música popular está crescendo e ganhando espaço no âmbito acadêmico no Brasil e no exterior. Os estudos citados na presente revisão organizam, e nos ajudam a entender os processos cognitivos pelos quais passa o cantor de música popular. Cabe ao professor de canto popular refletir sobre a maneira na qual se possa aplicar essas técnicas no processo de aprendizagem do aluno, conforme a prática docente de canto popular vai crescendo e se formalizando.

---

<sup>4</sup> *The jazz community's traditional education system places its emphasis on learning rather than on teaching, shifting to students the responsibility for determining what they need to learn, how they will go about learning, and from whom (...). Learners synthesise disparate facts in an effort to understand the larger tradition*

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Para fundamentar meu trabalho, escolhi três referências teóricas: Paulo Freire, Cathrine Sadolin e também analisei a minha própria experiência de aprendizagem do canto popular, considerando os princípios de *tekné* e *mímesis* de Aristóteles. O educador brasileiro Paulo Freire e as principais ideias do seu livro “Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa”, de 1996, embasam o meu trabalho nessa perspectiva progressista, que coloca a liberdade de expressão do aluno de canto, no caso do presente trabalho, em primeiro lugar na busca de sua identidade artística como o núcleo da atividade de aprendizagem. Outra referência teórica, mais especificamente voltada para o estudo de canto, encontrei na autora dinamarquesa Cathrine Sadolin, que desenvolveu do método “*Complete Vocal Technique*”, de 2012, o qual oferece uma visão simples e clara de um estudo de canto que defende a liberdade na escolha da estética vocal do aluno. E por fim, encontrei o embasamento do meu método pessoal de aprendizagem de canto popular nos princípios de *tekné* e *mímesis* de Aristóteles, que definiu esses fundamentos da aquisição de técnica como essencial para o processo de aprendizagem do artista.

#### 3.1 A pedagogia da autonomia de Paulo Freire aplicada à aula de canto.

O título do segundo capítulo do livro seminal “Pedagogia da Autonomia” de Paulo Freire, “Ensinar não é transferir conhecimento” (pg. 47), é tão claro, tão sucinto, que quase não precisa de maior desenvolvimento da ideia. A perspectiva progressista do autor descarta o modelo tradicional do professor como dono do conhecimento, em favor de uma postura de "saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção." (FREIRE, 1996, p.47). Freire defende no livro o princípio de 'pensar certo', explicando que o professor deve agir sem preconceito, sem arrogância, aceitando as possíveis diferenças entre ele e o aluno como algo natural e positivo, que possa proporcionar trocas interessantes ao longo

do processo de ensino. Acho interessantíssimo aplicar os princípios da “Pedagogia da Autonomia” na aula de canto popular, pois é um lugar onde o professor pode receber alunos com as propostas de trabalho mais diversas. O mundo do canto popular é muito diverso em termos de estilos musicais, estilos vocais, repertório e referências de interpretações que influenciam estudantes de canto popular. Dificilmente um professor de canto recebe alunos que só cantam o mesmo repertório e no mesmo estilo em que ele próprio atua como intérprete. É necessário, então, que o professor se prepare para se deparar com indivíduos que já receberam várias influências do mundo musical ao seu redor. Ou seja, alunos que possam já ter boas ideias e influências artísticas, que gostariam de se desenvolver com o auxílio de um professor que se disponha a ajudá-lo na sua busca, sem necessariamente compartilhar os seus mesmos gostos musicais. Aceitando e auxiliando a busca do aluno sem querer impor uma técnica vocal específica ou manipulando a sua voz para uma emissão estética considerada ‘certa’ dentro de alguma metodologia vocal, seria uma maneira de praticar a pedagogia da autonomia na sala de aula de canto. Estimular e orientar o aluno para fazer a sua própria pesquisa fora da sala de aula, para que ele se escute e sinta a sua emissão vocal e possa tomar decisões estéticas próprias, encorajando a sua liberdade é praticar a pedagogia da autonomia. Elaborando o conceito da liberdade do educando, Freire diz que a metodologia tradicionalista “castra a curiosidade do educando em nome da eficácia da memorização mecânica do ensino dos conteúdos, tolhe a liberdade do educando, a sua capacidade de aventurar-se. Não forma, domestica” (FREIRE, 1996, p.56). Quando li a palavra “domestica”, reconheci que foi exatamente isso que a minha voz tinha sofrido ao longo da minha educação vocal na infância e adolescência, com as aulas de canto coral e aulas particulares de canto lírico. Havia ideias restritivas da maneira que se cantava no coro da escola e da igreja, com uma estética que deixava o coro com um som uniforme, dentro da tradição britânica. Entendo a necessidade da padronização da emissão vocal de coralistas, mas enquanto um jovem cantor, isso pode influenciar muito o instrumento do indivíduo como eu acredito ter sido o meu caso. Nas aulas de canto particular o repertório foi escolhido pela professora que me preparava para exames para o ingresso na faculdade de música, fato que deixava pouco espaço para escolhas pessoais de repertório e estética. Depois de perceber que eu não queria seguir uma carreira como



cantora lírica, parei completamente de cantar. A minha voz, o meu instrumento, havia sido treinado e moldado para tal desempenho, mas os meus desejos estilísticos como intérprete (de que repertório queria cantar e de qual maneira) nunca haviam sido tratados no processo de ensino. Quando eu me aventurei, dando ‘canja’ em *open mic nights*<sup>5</sup>, ouvi comentários como: “Percebe-se que você estudou canto lírico”. Eu recebi esses comentários com tristeza, pois sabia que a maneira de apresentar uma canção popular (nesse caso, de *jazz*) requeria uma emissão vocal diferente e que as marcas deixadas na minha voz pelos anos de estudo de canto lírico não se adequavam ao estilo popular que eu gostava de ouvir e cantar em casa. Comecei a tentar descobrir sozinha o que poderia fazer para reverter esse quadro. Procurei professores de canto que atuavam nos estilos que eu queria aprender e não achei nenhum na minha região. Passei a entender que, pela primeira vez na minha vida, eu teria que me responsabilizar pela minha própria educação. Senti-me descapacitada para agir como minha própria professora, por ter passado a minha educação inteira como receptor de informação que foi selecionada para mim, seja por um professor ou pela instituição em que estudei, de acordo com as normas educacionais do país, que nunca foram questionados pelos alunos que recebiam a informação. Por isso, as ideias do educador brasileiro soavam tão radical e frescas quando li pela primeira vez. Quando Freire afirma: "Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado, mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre um ser condicionado e um ser determinado." (FREIRE, 1996, p.52). Percebi que é possível fazer suas próprias escolhas, mesmo sendo um ser pré-condicionado. Nesse tempo, eu já havia deixado o canto lírico e o coral para trás há muitos anos e começando a me responsabilizar sobre o meu próprio aprendizado vocal, ouvindo, praticando, procurando aulas com cantores que eu respeitava, que atuavam dentro do âmbito musical que me interessava. Percebi muito tarde, mas entendi que como aluna, também tenho que assumir a responsabilidade sobre as minhas escolhas educativas. De acordo com a visão de Paulo Freire, o aluno não é um objeto passivo sobre a influência total do professor. O aluno não deve ser

---

<sup>5</sup> Eventos realizados tipicamente em bares, onde a banda da casa recebe pequenas participações de cantores e músicos.

subjugado ao conhecimento do professor e sim os desejos e influências do educando deveriam proporcionar o material de estudo. Desde a mais tenra idade, observamos que a criança tem desejos, tem ideias estilísticas e gosto pessoal que precisam ser respeitados para garantir que aquele ser cresça com independência. "O exercício da curiosidade a faz mais criticamente curiosa, mais metodicamente "pesquisadora" do seu objeto." (FREIRE, 1996, p.84). O 'objeto' no caso do aluno de canto, é ele, a sua voz, a sua identidade artística e tudo que contribui à formação da mesma; a escolha de repertório, timbres, técnicas etc. Na sua busca, a meu ver, o aluno deve ser estimulado a ter curiosidade sobre o desenvolvimento da sua própria identidade.

Ao ler o tratado de Paulo Freire, surgiram várias perguntas de como os fundamentos da pedagogia da autonomia podem ser aplicados ao ensino de canto. Refleti muito sobre como tal filosofia de ensino poderia ter me ajudado a desenvolver uma identidade vocal. De que forma um professor de canto pode treinar a técnica da voz do aluno, sem domesticá-la? É sempre o caso que ao trabalhar os conteúdos básicos do canto lírico (a respiração, a impostação da voz para uma boa emissão, o trabalho de expandir a extensão vocal e padronizar as formas dos vogais), o aluno vira um produto do treinamento clássico com a estética da emissão vocal marcado com tal carimbo? Como é que o professor pode deixar o aluno de canto à vontade para treinar e descobrir os sons da sua voz, mas sempre com uma orientação para um canto saudável? A boa respiração pode ser algo em comum entre todas as técnicas de estudo de canto, mas os sons das vogais e consoantes afetam muito a qualidade da produção sonora. Existe uma forma de produção de sons neutros que formam uma base saudável para que o aluno busque de forma saudável uma sonoridade própria? No terceiro capítulo, voltaremos a discutir esses assuntos de acordo com depoimentos dados por professores de canto entrevistados para esta pesquisa. Porém, acredito que um princípio fundamental do ensinamento de Paulo Freire que possa ser facilmente incluído em qualquer aula de canto, independente de estilo ou objetivo do aluno, para que o seu desenvolvimento artístico tenha espaço na sala de aula se resume na seguinte reflexão:

Ao pensar sobre o dever que tenho como professor de respeitar a dignidade do educando, sua identidade em processo, devo pensar também, como já salientei, em como ter uma prática educativa em que

aquele respeito, [...] se realize [...]. O ideal é que, cedo ou tarde, se invente uma forma pela qual os educandos possam participar da avaliação. (FREIRE, P. 1996, p. 63)

A questão da avaliação pode ser entendida em vários contextos. Pode ser em forma de uma avaliação formal de final do semestre, uma comparação de gravações do início e o final do trabalho com certa canção, pode ser simplesmente em forma de perguntar ao aluno como se sente cantando certa frase de uma maneira ou outra, pedindo que ele experimente, se observe e se avalie durante a experimentação com uma canção. As maneiras de avaliar são várias, macro e micro, mas o importante, como afirma Freire, é que o aluno esteja presente nelas. Ao final, o objeto de estudo é o corpo físico do aluno. Diferente de qualquer outro instrumento, ele tem seu lugar dentro do corpo do músico e ninguém é capaz de avaliar as sensações que aconteçam dentro do corpo, ou a emissão que sai dele, melhor do que o cantor. A postura do professor deve ser um de mediador nessa experimentação, eu acredito, de acordo com os princípios da autonomia do educando. Por isso vejo, sobretudo, a importância de estimular o aluno de canto a se perceber e se responsabilizar pelas escolhas que faz, trabalhando para desenvolver um ouvido interno e externo crítico para poder ser um aluno autônomo.

Sobre as escolhas de repertório que o aluno pode trazer para estudar, podemos levar em consideração a seguinte afirmação de Freire:

O professor que desrespeita a curiosidade do educando, o seu gosto estético, a sua inquietude, a sua linguagem, mais precisamente, a sua sintaxe e a sua prosódia; o professor que ironiza o aluno, que minimiza, que manda que 'ele se ponha em seu lugar' ao mais ténue sinal de sua rebeldia legítima, tanto quanto o professor que exime do cumprimento de seu dever de propor limites à liberdade do aluno, que se furta ao dever de ensinar, de estar respeitosamente presente à experiência formadora do educando, transgride os princípios fundamentalmente éticos de nossa existência. (FREIRE, P. 1996, p. 58-59)

Como o âmbito da música popular engloba vários estilos, é possível que o professor de canto não domine nem seja apreciador do estilo musical que o aluno possa querer estudar, mas dentro da visão da pedagogia da autonomia, trabalhando dentro do universo do aluno, um bom professor de canto deveria ter a possibilidade de trabalhar a técnica básica e orientar o aluno na sua própria pesquisa, procurando a sonoridade que ele quer. Freire afirma que, "Como professor, preciso mover com clareza na minha

prática. Preciso conhecer as diferentes dimensões que caracterizam a essência da prática, o que me pode tornar mais seguro no meu próprio desempenho”. (FREIRE, 1996, p.67). O que constitui, na aula de canto popular, a ‘essência da prática’?

### 3.2 A pedagogia da autonomia dialogando com os princípios didáticos do ‘Complete Vocal Technique’ de Cathrine Sadolin.

A professora de técnica vocal dinamarquesa, Cathrine Sadolin, apresenta sua proposta simples para uma metodologia de canto popular já no primeiro parágrafo do seu livro “*Complete Vocal Technique*” (SADOLIN, 2012), e soa, de algum modo, familiar:

Uma questão principal no “*Complete Vocal Technique*” é fazer cantores se responsabilizarem por seu próprio desenvolvimento. Frases como “confie em você mesmo” e “Respeite suas próprias sensações”, são repetidos ao longo do livro. Neste respeito, eu penso sobre o professor como servente do cantor ou um assistente técnico, o qual possa assistir o cantor em resolver as tarefas difíceis de natureza técnica ou musical (SADOLIN, 2012, p.3, tradução nossa)<sup>6</sup>

Essa proposta didática é claramente de acordo com a visão de Paulo Freire, mas aqui especificamente voltado para professores e alunos de canto. A autora continua na página três com uma espécie de ‘pré-introdução’, explicando o que podemos esperar do livro e é diretamente aqui que encontramos o diálogo com a pedagogia da autonomia. Sadolin explica como ela busca usar uma linguagem simples e clara durante o livro, para evitar qualquer barreira de comunicação e “minimizar a distância entre o cantor e o professor”. (SADOLIN, 2012, p. 3) A autora acredita que todo mundo é capaz de cantar, e que a atividade de canto não é uma atividade que requer uma educação superior. Continua afirmando que a voz não é um instrumento complicado e, portanto, na aula de canto não é necessário o uso de termos complicados. No instituto que ela fundou, “*Complete Vocal Institute*”, e no livro do mesmo nome, como extensão do trabalho, a linguagem usada é sempre informal para tornar a comunicação mais eficaz, o

---

<sup>6</sup> A main issue in ‘*Complete Vocal Technique*’ is to make singers take responsibility for their own development. Sentences like “Trust yourself” and “Respect your own sensations” are repeated throughout the book. In this respect, I think of a teacher being a servant of the singer, or an assisting technician, who can assist singers in solving difficult tasks of a technical or musical nature.

que não diminui a seriedade do trabalho.

Outro conceito que dialoga diretamente com a pedagogia da autonomia é a crença da autora que o aluno “toma responsabilidade para si mesmo” (SADOLIN, 2012, p.11). A autora explica que é o aluno quem decide quais ensinamentos são relevantes para ele e quais não funcionam. A autora explica que o livro é uma metodologia de técnica vocal e que é através da técnica, com o domínio do instrumento, que o aluno ganhará a independência de se expressar, através de seu instrumento, da maneira que quiser:

Entretanto, este livro é principalmente sobre técnica - não porque acredito que a técnica é o aspecto mais importante do canto. Pelo contrário, a técnica é um MEIO pelo qual nós nos expressamos. Eu acho que o aspecto mais importante é a EXPRESSÃO – a transmissão de uma mensagem. O que comunicar e como comunicá-lo são as escolhas artísticas que todo cantor tem que fazer por si mesmo. Este livro trata de como realizar as escolhas artísticas que você gostaria de fazer (SADOLIN, 2012, p.6, tradução nossa)<sup>7</sup>

Para mim, Cathrine Sadolin responde com sua metodologia a pergunta que, em termos da técnica vocal e os fundamentos da prática docente de canto, a leitura da Pedagogia da Autonomia me levou a questionar: qual é a essência da prática? O que é necessário para qualquer aluno de canto, independente do estilo do repertório ou características pessoais do cantor? Embora não seja dentro da proposta do presente trabalho investigar essa metodologia profundamente, encontrei dentro dos fundamentos expostos de maneira clara e simples, uma proposta para tratar cada aluno como um indivíduo, trabalhando os conceitos básicos do uso da voz e deixando o aluno com a liberdade de trabalhar com qualquer tipo de expressão vocal.<sup>8</sup> O livro está dividido em quatro partes. O primeiro conceito explica os três princípios gerais (*Three overall principles*) que são definidos como: apoio, ‘*necessary twang*’ (técnica usada para

---

<sup>7</sup> *This book however is mainly about technique – this is not because I believe technique is the most important aspect of singing. On the contrary, technique is only the MEANS by which we express ourselves. I think the most important aspect is EXPRESSION – to convey a message. What to convey and how to convey it are artistic choices that every singer has to make for her/himself. This book is about the techniques required to accomplish the artistic choices you would like to make.*

<sup>8</sup> Veja imagem em anexo (p 74 e 75) Imagem dos princípios da *Complete Vocal Technique* (SADOLIN 2012, p. 264) ‘*Overview over Complete Vocal Technique*’

‘limpar’ o som da voz, evitando uma emissão com muito ar e trazendo brilho) e evitar a projeção da mandíbula e tensão nos lábios. No segundo conceito são tratados os quatro modos vocais (*Neutral, Curbing, Overdrive* e *Edge*). A autora explica cada modo, quais são as características do som que eles permitem devido à quantidade de metal que cada um produz e em qual estilo vocal são mais ou melhor empregados. O terceiro conceito trata de ‘*Sound Colour*’. Dentro de cada modo é possível escurecer o som ou cantar de uma maneira mais leve e clara. Cada voz tem suas cores naturais devido ao formato do trato vocal, embora o cantor pode mudar a cor manipulando as diferentes partes do aparelho fonador. O quarto aspecto da metodologia lida com os efeitos que o cantor pode escolher para incluir detalhes além da melodia e o texto, como vibrato, gritos, rosnados e distorção, por exemplo. Este conceito é uma parte interessante desta metodologia, por tratar do potencial do cantor de se expressar usando uma grande variedade de sons. Sadolin afirma que:

Eu acredito firmemente que TODOS os sons que um cantor deseje fazer são de igual importância e devem ser levados a sério e incluídos na pesquisa. Ao remover os restritivos "ideais de sons" dos estilos musicais e ao dividir e isolar todos os elementos do som, serão as escolhas interpretativas pessoais do artista que determinarão o som, ao invés da convenção. Não quero julgar quais sons deveriam ser considerados ‘certos’ e essenciais ao aprendizado. Todos os sons são igualmente valiosos; portanto, este livro inclui as ferramentas para executar todos os sons da voz que eu já encontrei. (SADOLIN, 2012, p.7. grifos do autor, tradução nossa).<sup>9</sup>

Aqui, novamente, Sadolin concorda com Freire no papel do professor de não julgar, de alimentar o desejo do aluno de se aventurar, equipado com as ferramentas para o trabalho, sem julgar o resultado desejado pelo aluno, desde que seja executado de maneira saudável.

Considero importantes outros conceitos, de acordo com a pedagogia da autonomia de Sadolin acerca dos princípios fundamentais da sua metodologia e que são

---

<sup>9</sup> *It is my firm belief that ALL the sounds a singer wishes to make are equally important and must be taken seriously and be included for research. By removing the restrictive ‘ideals of sounds’ from musical styles and by dividing and isolating all the elements of sound, it becomes the artist’s personal artistic choices that determine the sound rather than convention. I do not wish to judge which sounds should be considered ‘right’ and essential to learn. All sounds are equally valuable; therefore this book includes tools to perform all the sounds in the voice that I have ever encountered.*

apresentados nos capítulos *'Using this book'* (usando este livro) e *How to practice* (como praticar). Podemos ver nos títulos que o livro é destinado principalmente para o uso e bom entendimento do cantor e que o livro não é uma metodologia de uso exclusivo do professor. Assim, o professor não é mesmo o dono do conhecimento. Sadolin explica que cada aluno aprende de uma maneira diferente e, portanto, inclui sempre em qualquer explicação teórica durante o livro imagens anatômicas, instruções descritivas, exemplos sonoros, ilustrações e indicação de sensações possíveis durante a execução. Frisa ainda que certos tópicos serão mais importantes para alguns cantores do que outros e o aluno precisa conhecer a anatomia do seu corpo para observar o efeito nele, uma vez que todo corpo e cada voz é diferente. Assim, o aluno pode ter mais independência para descobrir quais técnicas causam quais efeitos, produzem quais sons e a partir dessas descobertas, discernir quais técnicas funcionam melhor para ele.

Sadolin considera importante que o cantor se responsabilize por seu próprio processo de aprendizagem, estimulando o aluno de canto de *'Take responsibility for yourself'* (responsabilizar-se por si mesmo), mais uma vez vinculando sua filosofia nas ideias progressistas, para que o aluno se torne autônomo e independente do professor. A autora afirma que:

Até mesmo o melhor professor do mundo não vai poder lhe ensinar nada, a não ser que você mesmo tome as lições em suas mãos e as trabalhe. No final é você que tem que decidir quais partes das lições você pode usar, quais não funcionam para você e quais delas não lhe importam. (Sadolin, 2012, p.11, tradução nossa)<sup>10</sup>

Qual é o papel do professor então, nesta visão da professora dinamarquesa? No próximo capítulo do presente trabalho, apresentarei os resultados da pesquisa entre professores e alunos de canto. Procurei compreender como professores e alunos entendem o papel do professor no processo de aprendizagem do aluno, em quais aspectos o professor deve intervir, e especificamente, até que ponto e em que maneira o professor deve influenciar no desenvolvimento da identidade artística do aluno. Sadolin

---

<sup>10</sup> *Even the best teacher in the world cannot teach you anything unless you yourself pick up the teaching and work with it. In the end it is you who has to decide which parts of the teaching you can use, which parts you cannot make work and what you do not care about.*

vê a questão da seguinte forma:

Na minha opinião o gosto do professor não é importante. Para mim, o papel do professor é simplesmente ajudar o cantor a alcançar sua maneira desejada de cantar de uma forma saudável, por exemplo, ouvindo uma possível constrição descontrolada e fazendo sugestões sobre possibilidades de sons alternativos, mas é o cantor quem deve fazer as escolhas artísticas. (SADOLIN, 2012, p.11, tradução nossa) <sup>11</sup>

Sadolin afirma que “É importante que o cantor mesmo se responsabilize pelo seu próprio desenvolvimento, em vez de depender de um professor” (SADOLIN, 2012, p.11, tradução nossa)<sup>12</sup>, pois nem sempre há um professor disponível que atue na área em que o aluno quer se especializar. Hoje em dia, existem vários modelos de aula disponível na internet, por exemplo, com muitos professores do mundo inteiro disponibilizando ‘vídeo-aula’. Mas será que podemos confiar em tudo que vemos e lemos na internet? O aluno de canto que conhece bem o seu aparelho, que tem um bom entendimento das sensações geradas durante a emissão vocal, que tem uma capacidade de avaliar bem e fazer decisões sobre timbre, cor e outros elementos estilísticos gerados pelo canto, usando seu ouvido interno e externo, vai ter a possibilidade de estudar independentemente, caso não tenha condições de fazer aula de canto. No meu caso, com a base de conhecimento que adquiri durante a minha educação vocal, mesmo sendo uma aprendizagem que seguia os padrões do canto lírico, consegui ‘reeducar’ a minha voz de maneira que, hoje em dia, consigo interpretar a minha escolha de repertório da maneira que me representa como intérprete. Através de estudos independentes, busquei timbres e sonoridades vocais, criei frases e até expressões faciais; um leque de elementos interpretativos que juntei, para que eu conseguisse me comunicar artisticamente. Quando percebi que o repertório e o estilo de canto erudito que aprendi não me serviam mais como modelo, pois os meus estudos haviam moldado o meu material vocal de tal maneira que só era capaz de reproduzir aquele som padronizado (mesmo reconhecendo

---

<sup>11</sup> *In my opinion the taste of the teacher is unimportant. To me the teacher's task is purely to help singers achieve his/her desired way of singing in a healthy manner, for example by hearing possible uncontrolled constrictions and making suggestions about alternative sound possibilities., but it is the singer who should make the artistic choices.*

<sup>12</sup> *It is important that singers themselves take responsibility for their own development instead of being dependent on a teacher*



a base de conhecimento de técnica vocal que uso até hoje), fui à procura de quem pudesse me ajudar. Na cidade onde morava não atuavam profissionais especialistas em canto de *Jazz*, o estilo que me interessava. Novamente eu estava errando no conceito do que é aprendizagem, pois procurava alguém externo a mim. Tive aulas de improviso com instrumentistas, mas não encontrei quem me orientasse na parte técnica e estilística do canto. Estes instrumentistas me orientavam a ouvir os cantores mais importantes do gênero: Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Frank Sinatra e Chet Baker foram (e continuam sendo) os meus ídolos. Então foi com muito prazer que comecei os meus estudos, sem saber mesmo que estava estudando. Ouvir, para mim, não era aprender. Para aprender uma canção, era preciso pelo menos um professor e uma partitura (dentro do meu conceito tradicionalista da educação). Logo passei a cantar junto com as gravações, seguindo as frases, imitando os timbres, a pronúncia das palavras, observando e comparando diferenças entre as interpretações de um cantor e outro, percebendo que tem mil variáveis para criar uma execução nova dentro de uma tradição existente. Talvez o *Jazz* como um gênero tenha esta característica singular; a necessidade da criação de uma identidade e a criação própria (através do improviso) do intérprete, dentro de uma tradição musical. O músico de *Jazz* aprende ouvindo e repetindo suas referências para poder ser aceito na comunidade como participante, mas a ‘sua voz’ como intérprete é um elemento fundamental (a pesquisa de Berliner, 1994, visto brevemente na seção 2 do presente trabalho, aprofunda a importância deste processo na música popular).

Um dos mais importantes conceitos que percebi na música popular, é que se pode, e deve-se mudar o tom da canção de acordo com o seu registro/extensão vocal. Para mim, a possibilidade de mudar o tom foi um elemento libertador para facilitar a execução da canção, assim trazendo a melodia mais perto da voz falada, o que não necessitava a imitação da voz como no canto lírico para alcançar as notas mais agudas. Com essa nova facilidade de escolher o tom, eu poderia mudar o caráter e a cor da peça, fazendo as minhas próprias decisões sobre a maneira que eu queria interpretá-la. Poderia baixar muito o tom, para aproveitar os meus graves, região da minha voz que me dava muito prazer em explorar (sempre me identifiquei como contralto, mas tenho a

extensão do mezzo-soprano e tive dificuldade de me enquadrar na classificação vocal do canto lírico), bem como poderia escolher um tom mais agudo se preferisse optar por uma interpretação com mais brilho, cantado na ‘máscara’. Todos os elementos de escolha, essa liberdade de interpretação que o âmbito popular permitia, me encantava e me deixava criar uma identidade vocal com qual eu me identificava. Finalmente criei coragem de me apresentar como cantora e participar em *open mic nights*, pois senti que tinha como contribuir artisticamente ao fazer musical em conjunto, que tinha uma voz que era só minha e não uma voz padronizada.

### 3.3 Mimesis e tekne Aristotélica nos estudos do intérprete

Como que eu posso avaliar a minha experiência de reeducação vocal? O que explica esse fenômeno do autodidata? O que foi exatamente que eu fiz para ‘encontrar a minha voz’, a minha identidade vocal? É um dos processos mais básicos que o ser humano conhece, uma habilidade que nasce junto conosco, a de observar o outro, analisar o fazer, entender o que isto quer dizer para si mesmo e reproduzir de acordo como nós entendemos aquele comportamento. É como nós aprendemos a falar, andar, escrever, dançar, etc. Para Platão e Aristóteles, a palavra que define esse fenômeno era *mímesis*:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (ARISTÓTELES, Trad. CARVALHO, 1970, apud SCUCATO, 2011, em linha 40)

Platão e Aristóteles diferem no impacto do fenômeno e é Aristóteles mesmo que defende a conexão entre as artes e o conhecimento. Na sua contribuição ao blog ‘Tópicos Especiais – Poesia: *O conceito de Mimesis no Pensamento Platônico*’ (2011), o professor e poeta André Scucato explica a divergência entre os grandes filósofos neste conceito:

Foram Platão e Aristóteles que, por vias diversas, pela primeira vez no Ocidente, discutiram tal concepção de arte. Platão para rebaixá-la como forma vil de conhecimento; Aristóteles, para elevá-la e dar-lhe dignidade artística. (LIMA, 2009, apud SCUCATO, 2011, em linha 1)

Recorremos, então, a Aristóteles para entender melhor este fenômeno como método de aprendizagem intrínseco do ser humano e também como ferramenta para o artista na aquisição das técnicas necessárias para a reprodução de formas artísticas. Na introdução à tradução de “Poética” por Aristóteles, o professor Paulo Pinheiro comenta como o conceito criativo, nomeado em português como mimese, é difícil traduzir. Alguns autores já expressaram o conceito com “processos imitativos”, “representações”, ou, simplesmente, “imitações”. O autor elabora um pouco mais o conceito em sua introdução:

A *mímēsis* designa a inclinação do homem representar as coisas tal como poderiam ou deveriam ser e não como são. Ela é, portanto, tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético. (PINHEIRO, 2015, p. 9, grifo nosso)

Em luz dessa definição, podemos entender a importância da técnica (*tekné*) de *mímēsis* na aprendizagem nas artes de uma maneira geral, mas especificamente nas artes interpretativas. Quando cantamos junto com alguma gravação, ou lembrando de um estilo vocal de alguma referência, imitando o som de algum cantor consagrado, estamos aprendendo a manipular a musculatura do aparelho fonador (e do corpo, de um modo geral), usando a *mímēsis*, para gerar o efeito desejado. Podem haver críticas ao uso deste tipo de técnica, pois um jovem artista não deve querer copiar ou imitar as suas referências. Mas Aristóteles explica que, por mais que o artista pretende inovar, todo e qualquer tipo de manifestação artística é uma recriação do que já existe; seja um desenho de uma flor, um retrato de um rosto, uma interpretação de uma canção. Uma interpretação é desejável, mas a técnica para executar qualquer fazer artística tem que ser adquirido por repetição do que foi pré-estabelecido. Na citação de Pinheiro (2015) acima, entendemos que é durante processo de *mímēsis* que o intérprete imita, avalia e usa sua criatividade para reproduzir de forma inovadora. A técnica adquirida passa pelo ‘filtro’ do artista, recebe seu ‘carimbo’ pessoal e um novo produto artístico nasce.

Outro termo que Scucato analisa para entender o conceito da aprendizagem

dentro da filosofia aristotélica é *tekné*. O autor explica que há bastante confusão entre os termos, devido às várias traduções e interpretações rendidas ao longo dos séculos, até mesmo por causa divergência entre os dois grandes pensadores gregos na importância e escopo dos conceitos *mímēsis*, *tekné* e *poiēsis*.

Scucato contribui com mais um artigo sobre o título '*O Conceito Grego de arte: a Mímēsis, a Techné, e a Poiēsis*'. O autor explica a origem das palavras: da palavra *poiēsis*, podemos entender o ato da criação, produção e fabricação. *Mímēsis* é relacionado à arte do ator, a mímica, a reprodução de gestos, falas e ações, e a *tekné* ao que nós entendemos como técnica, uma habilidade humana que tem o conhecimento à base do fazer.

A técnica era passada de geração a geração, aperfeiçoada, evoluindo em paralelo ao conhecimento humano e às descobertas científicas. É pela habilidade, pela técnica, que toda a arte pode ser ensinada e aprendida, comprovando seu caráter educacional. (SCUCATO, 2011, em linha 91)

Segundo esta análise, podemos lembrar que antes da tecnologia da escrita, tanto da palavra quanto da notação musical, o conhecimento era passado através da tradição oral. Durante os últimos séculos, a partitura de música se tornou o meio principal pelo qual se aprendia a música. É óbvio que artistas aprendizes assistiram seus ídolos em concertos, mas a técnica vocal recebeu tratamento e foi se dividindo em escolas, passando a ser ensinada com uma forte dependência de livros técnicos e partituras para a reprodução 'perfeita' do repertório e assim concretizou-se. A tradição oral de aprendizagem é muito mais dinâmica na sua evolução, por mais que um gênero musical seja passado, de geração em geração e sofra mudanças ao longo dos anos, por não ser registrado em forma escrita. É a aprendizagem da técnica que se mantém viva a cada novo integrante da tradição contribuindo com suas interpretações individuais. No *Jazz* e na música popular como um todo, o aprendizado depende muito mais das referências de gravações de áudio. A forma escrita dos estilos populares é usada como um guia, um mapa, que pode sofrer qualquer tipo de ajuste de acordo com o arranjo para que o intérprete possa executar a peça da maneira desejada.

Como qualquer forma de aprendizado, existe a possibilidade de não ser bem-

sucedido se o aluno “não fizer o dever de casa” da maneira certa. O aluno que usa *mímesis* corre o risco de se tornar uma cópia de um intérprete anterior, se ele não se expor a uma variação de interpretações. O cantor só pode tirar o bom proveito da *mímesis* se ele juntar uma bagagem de sons, expressões, cores e timbres, etc, como um resultado de ouvir, analisar, cantar junto e de se ouvir, repetindo todo o processo com outras referências. A técnica que o cantor usa para trabalhar a sua interpretação de uma peça se concretiza na aplicação destas ferramentas adquiridas durante os estudos, observando suas referências.

## 4 ENTREVISTAS COM PROFESSORES DE CANTO E QUESTIONÁRIOS DE ALUNOS DE CANTO

### 4.1 Respostas Confrontadas e Comentadas das Entrevistas com Professores de Canto

A fim de estabelecer quais elementos essenciais deveriam ser tratados na aula de canto, quais métodos seriam usadas e como tratar a questão do desenvolvimento do intérprete, independente de estilo de canto ou repertório a ser trabalhado, foram entrevistados sete professoras de canto popular.

Todas as professoras entrevistadas atuam ou já atuaram como intérpretes no âmbito da música popular do Rio de Janeiro, no Brasil e no exterior. As professoras foram escolhidas pelo extenso conhecimento do repertório de música popular brasileira e, em alguns casos, pelo conhecimento de estilos populares internacionais, como *jazz*, por exemplo, e também pelos anos de experiência docente. Seis entrevistas ocorreram presencialmente, e um depoimento foi recebido por escrito. Foram gravados em áudio digital e, posteriormente, transcritos. As transcrições estão incluídas nos documentos em apêndice. Optou-se por uma pesquisa qualitativa, no qual as perguntas pedem respostas descritivas, para que as entrevistadas se sentissem à vontade para discorrer livremente sobre o assunto. Das respostas, foram escolhidos os conselhos, as informações e as experiências mais pertinentes ao trabalho do professor/cantor. Para realizar a seguinte análise, foram extraídos para comparação os elementos que apresentaram semelhanças de opinião entre todas as professoras entrevistadas ou por ocasião de uma resposta muito diferente do que a maioria confirmou. O objetivo dessa análise contempla estabelecer quais elementos na prática da aula de canto ocorrem com alta frequência e quais dessas práticas podem ser consideradas essenciais para a aula de canto popular, com atenção ao que diz respeito às práticas interpretativas.

Pergunta 1 - Há quanto tempo você atua como professor de canto?

O intuito dessa pergunta foi estabelecer o tempo de experiência docente da

entrevistada, que vai de onze até vinte e três anos. Um depoimento que se destacou aqui foi a resposta da Andrea Dutra, que falou da dificuldade de assumir a carga de professor. Ela começou a dar aula há vinte anos, mas parou acreditando não ter talento para dar aula. Passou por vários tipos de experiência, desde a administração de aulas de musicalização infantil até preparação vocal para gravação, mas sempre se sentindo insegura para dar aula particular de canto. Pelo amor à educação, a vontade de dar aula e a demanda dos alunos, ela procurou outros professores de canto, como a Suely Mesquita, para aprimorar a técnica antes de voltar de vez a dar aula há três anos.

Pergunta 2 - Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Todas as professoras entrevistadas responderam que têm alunos com os perfis muito variados, mas o enfoque da aula é sempre na música popular. A Cris Delanno e a Alma Thomas, apesar de ter na sua própria formação vocal instrução de canto erudito, recebem principalmente alunos com interesse nos estilos populares. A Amélia Rabello afirma que o perfil dos seus alunos é variadíssimo, porém a proposta da aula de canto da professora é especificamente voltada para os alunos que querem adquirir o conhecimento da área de prática dela (Choro e Samba). Andrea Dutra afirma que noventa por cento dos seus alunos são amadores, muitos deles contam para a professora que: “estou trabalhando para caramba, e precisando fazer uma coisa por mim e eu amo cantar e resolvi que vou investir nisso”. (Entrevista com Andrea Dutra, p. 1, em apêndice). Clarisse Grova destaca o exemplo de um aluno que busca a aula de canto como terapia e Alma Thomas fala sobre a questão da procura das pessoas na terceira idade como elemento interessante do trabalho dela. Cris Delanno observa que muitos alunos procuram a aula dela para trabalhar a voz junto com a musicalização e Alma Thomas também afirma que muitos pais de crianças pequenas procuram aulas de canto porque a escola não musicaliza os filhos ou não atende ao talento da criança. Cris Delanno e Glória Calvente mencionam que não selecionam os alunos pela habilidade prévia ou o desejo do aluno se profissionalizar. Cris afirma que “prefiro aluno mais interessado em aprender do que um aluno que já canta bem” (entrevista com Cris Delanno, p. 1, em apêndice), enquanto Glória acredita que “as pessoas que vem até mim

são as que querem, então eu tenho a postura de aceitar todo mundo.” (Entrevista com Glória Calvente, p. 1, em apêndice).

Pergunta 3 - Você usa algum método específico com os seus alunos?

Mais um elemento comum que encontrei entre todas as professoras entrevistadas é que usam um método pessoal que cada uma desenvolveu ao longo dos anos de prática, com base nos estudos de material didático que buscaram. Adaptaram para a suas práticas docente individualizadas, de acordo com a demanda dos seus alunos de perfis variadíssimos. Andrea Dutra afirma que “não existe a aula ideal, existe um aluno e sim a que você vai dar para ele.” (Entrevista com Andrea Dutra, p. 1, em apêndice). Dutra relata que sempre teve muita preocupação em explicar a técnica vocal mas, em muitos casos, o aluno aproveita a aula de canto como uma espécie de terapia e, portanto, ela deixa ser guiada pela demanda e as necessidades do aluno. “Eu escuto o aluno, essa é a minha metodologia, eu sempre me seguro para não atropelar a demanda do aluno, deixo ele falar, deixo ele dizer, deixo ele perguntar” (Entrevista com Andrea Dutra, p. 1, em apêndice). Glória Calvente, professora com 27 anos de experiência como professora de canto particular e educadora musical renomada, confirma a experiência da Andrea:

Eu preferi, ao longo do tempo, tentar focar, centrar no que faz o aluno se libertar na sua expressão vocal e cantar com naturalidade, com tranquilidade. Eu comecei como todo mundo, querendo trabalhar com fórmulas e formas: formas de bolo, receitas de bolo e comecei a observar que o resultado era muito instável. (Entrevista com Glória Calvente, p. 1, em apêndice)

Durante os anos de pesquisa, Glória percebeu a importância do corpo integrado no ato de canto. O método que a professora trabalha foca na “relação entre a postura, a respiração, o uso da boca como articulador e o ar.” (Entrevista com Glória Calvente, p. 2, em apêndice). Destaca também o processo emocional no ato de conscientizar o corpo do aluno. Observa que só ao mexer com a respiração o aluno pode ter reações emocionais fortes, como choro, por exemplo. Ao longo dos anos trabalhando como professora de canto popular, Glória desenvolveu um vocabulário próprio que ajuda o aluno entender certos conceitos como, por exemplo, a forma da boca. Assim, afirma Calvente, o aluno começa a se entender melhor e se responsabilizar pelos movimentos que ele faz.



Alma Thomas, cantora de *jazz* e outros estilos populares, nasceu em Nova Iorque e morou a maior parte da vida adulta no Rio de Janeiro. Na sua entrevista, a cantora fala sobre a sua formação em *bel canto* e como, quando começou a dar aula de canto popular, no Rio de Janeiro, seu método passou por um processo de modificação. Assim como Glória Calvente, a cantora norte-americana explica como, ao longo dos anos, ela passou por um processo de avaliar e se adaptar às necessidades do aluno.

Os alunos brasileiros tinham uma dificuldade de referência com métodos de canto. Era difícil assimilar e criar rotinas em casa. Tentei diminuir um pouco a informação, dar exercícios de respiração em casa, porque a literatura sobre *bel canto* é sempre muito específico, muito fisiológico e se a pessoa não tem a menor percepção do seu corpo, não sabe nem qual sensação deve estar sentindo. Fui modificando a maneira que entregava a informação, então ficou mais ‘descoberta corporal’ em vez de mandar comandos. Falava sobre visualizações e sensações, por exemplo, para uma pessoa que não sabe onde fica o diafragma, para quem nunca teve contato com ensino de música. (entrevista com Alma Thomas, p.2, em apêndice).

A cantora nova iorquina passou a escrever sua própria metodologia, chamado “Canto Popular Orgânico”, baseados nos conceitos do *bel canto*, a partir do olhar de uma cantora popular. A metodologia inclui os elementos “postura, respiração, relaxamento, oscila entre os exercícios clássicos, com uma mudança nas vogais, para fazer as vozes serem mais brilhantes e mais para frente, na máscara.” (entrevista com Alma Thomas, p.2, em apêndice).

Cris Delanno, cantora que atua na cena musical brasileira há 30 anos, também é autora de um livro de didática que tem uma linguagem simples e efetiva, focada muito nos aspectos da saúde vocal. A própria cantora lidou ao longo da vida com um sulco congênito na prega vocal e sempre orienta alunos com dúvidas sobre a saúde vocal a buscar um médico especialista. Na entrevista, a Cris destacou na sua própria metodologia a importância do equilíbrio entre a técnica vocal e a estética - se referindo à interpretação. Como professora de música popular, ela observa uma certa resistência dos alunos em praticar exercícios vocais. A professora inclui no seu depoimento o caso de uma aluna que se recusou a fazer exercícios vocais, querendo cantar somente o repertório, pois havia tido más experiências com professores que só treinavam exercícios vocais. Cris explica, nesse caso, que trabalhou o repertório desejado pela

aluna até que enfrentaram dificuldades técnicas e então explicou a necessidade de trabalharem exercícios específicos para que a aluna superasse os desafios que tal canção apresentava. Cris Delanno, Alma Thomas e a Clarisse Grova mencionam nos seus depoimentos a importância do uso de gravações - de áudio e vídeo - na aula de canto, para que o aluno possa se ouvir, avaliar e observar o seu desenvolvimento. Cris Delanno também menciona o uso do microfone na sala de aula. O microfone é um elemento da prática popular que é imprescindível e que pode ser considerado uma extensão do instrumento da voz no exercício do gênero e precisa ser contemplado na aula de canto popular.

Bem como Andrea Dutra, Clarisse Grova explica que na procura de um método próprio, o contato com outros professores da área foi muito importante. A professora regularmente faz oficinas, aulas particulares e até busca conversas informais com seus pares para trocar informações sobre técnicas e práticas. Um elemento que a Clarisse destaca é a linguagem, a interpretação do texto cantado, como elemento fundamental na sua aula. A professora observa uma tendência entre os alunos mais novos de se interessar mais para música popular contemporânea em inglês do que em língua portuguesa e alerta para o fato que o intérprete tem que dominar a língua em que canta, tanto a pronúncia, quanto o entendimento do texto, para uma interpretação efetiva.

Já o método que a cantora de choro e samba Amélia Rabello criou, se baseia no próprio repertório. A professora dá suas aulas de interpretação dos gêneros na Casa do Choro, no centro de Rio de Janeiro, e na Escola Portátil, curso de extensão da UNIRIO. A necessidade de oferecer esses cursos surgiu a fim de que a tradição de canto do gênero se mantivesse viva e saudável, resultando no motivo pelo qual a cantora criasse a sua maneira de dar aula. O repertório oferece o ponto de partida para a descoberta dos alunos, de uma maneira muito prática:

Na verdade a ideia desse tipo de aula foi minha, que seria um aprendizado pela educação do ouvido.(...). O objetivo é que as pessoas aprendam através das gravações enviadas, que elas aprendam ouvindo e tentando repetir. Essa é a proposta. Porque no canto popular, você precisa dessa velocidade. Você tem que estar pronto para um show, para uma gravação, para fazer um jingle, ter essa capacidade de rapidez, de compreender aquela sequência melódica e trabalhar. (Entrevista com Amélia Rabello, p.1, em apêndice).

Clara Sandroni explica que, o uso do repertório como base para um método é uma técnica muito comum entre os professores, mas que ainda não recebeu nome. A professora explica que aprendeu a técnica vocal que ela hoje aplica, a utilização da voz mista, da sua própria professora. Para desenvolver sua técnica docente, Clara assiste a palestras, lê livros e pesquisa com outros profissionais da voz.

Pergunta 4 - Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Amélia Rabello explica sua postura como professora, que é de acordo com a metodologia progressista exposta no primeiro capítulo do presente trabalho, com a seguinte fala: “sou mais uma companheira para aquelas pessoas, tentando mostrar o que eu consegui assimilar ao longo de tantos anos. (...), Eu procuro mostrar o que é o aparelho vocal, o que precisa fazer ali e, rigidez, eu acho, não tem que haver.”(Entrevista com Amélia Rabello, p. 2, entrevista em apêndice). Alma Thomas também afirma, usando quase as mesmas palavras: “A gente é guia, sempre falo isso, então como a gente pode buscar o seu potencial?” Já a Clarisse Grova trata a postura do professor com bastante delicadeza, tentando ao máximo “deixar fluir”, mas percebendo até onde é preciso orientar o aluno. A professora explica que “não costumo interferir com as escolhas, mas tento influenciar a partir do momento que eu posso oferecer e indicar outras coisas, então eu percebo gestos vocais nesses alunos que eu valorizo e me emocionam.” (Entrevista com Clarisse Grova, p. 3, em apêndice). Cris Delanno relata que muitos alunos, quando começam as aulas com ela, tem fortes referências de cantores que imitam ou que gostariam de imitar. Alma Thomas observa o mesmo fenômeno e as duas professoras percebem que, em muitos casos, falta no aluno uma percepção real de como é a própria voz. Delanno observa ainda que muitos alunos se assustam ao ouvir a gravação da sua voz: “às vezes cantam mais junto com a música e de repente eles se vêm com a voz deles, (...), você acompanha isso de a pessoa tirar esse referencial externo e trazer para um referencial interno, com muito carinho, muito jeito para a pessoa não desistir” (Entrevista com Cris Delanno, p. 3, em apêndice). Alma Thomas descreve uma técnica de trabalhar com referências de gravação para que o aluno se situe e se classifique vocalmente. A professora pede que o aluno traga três

referências de cantor que acha que se parece. Se as referências são muito distantes da realidade do aluno, ela desenvolve o exercício para que o aluno melhor se auto-perceba. E Sandroni sintetiza quase todos os depoimentos com a seguinte frase onde professor tem: “um papel de orientação musical, de fazê-lo ouvir muitos estilos e auxiliar o aluno em sua pesquisa pessoal” (Questionário respondido por escrito, Clara Sandroni, P. 1).

Calvente observa que existem professores que interferem no estilo e identidade do aluno, mas diz que ela mesma evita fazer isso. Entretanto, a professora aponta que desde que o professor trabalhe com determinadas técnicas e métodos, ele já vai interferir com o desenvolvimento estético da voz do aluno, por exemplo, no caso da técnica *belting*. Por mais que a Glória minimize a manipulação estética da voz do aluno, ela também observa que “o professor tem essa condição de desvendar o que a pessoa é de fato, que eu acho que muitas pessoas não sabem quem elas são, o que é a sua voz e o que elas podem fazer com aquilo” (Entrevista com Glória Calvente, p. 2, em apêndice). A professora menciona grupos de cantores, como os de samba ou de música religiosa que, de tanto seguir padrões mercadológicos, cismam com uma estética vocal e não conheçam outras capacidades das suas vozes. Nestes casos, Calvente trabalha uma variação de repertório, para libertar a voz do aluno.

Para exemplificar a experiência de Glória Calvente, Andrea Dutra relata dois casos de alunos que começaram a estudar com a professora, já com boas vozes, mas com estilos de canto muito caracterizados - uma mulher que canta com a voz de uma garotinha e um homem que gosta de teatro musical, mas não canta de uma maneira natural. O aluno já estudou outras técnicas vocais, que o levaram a criar uma emissão diferente à sua voz natural, com formas de boca muito engessados. A professora relata que, com muito cuidado, ela pede para os alunos fazerem exercícios diferentes, a fim de experimentar sonoridades diversas, mesmo com o aluno passando pela sensação de sair da zona de conforto. Com o aluno que gosta do repertório pesado de teatro musical e música popular brasileira dos anos 40, Dutra pede para ele experimentar um outro repertório, por exemplo, uma bossa nova, para que experimente a sensação de cantar dentro de uma estética diferente.

Alma Thomas explica um processo que ela inclui no seu método, para trabalhar a interpretação da canção a partir de uma análise do texto, pedindo que o aluno crie um mapa ou espécie de partitura, marcando palavras que são importantes para o aluno, fraseado e respiração. Em seguida, o aluno declama o texto e observa se as marcações expressam bem o texto na voz falada, antes de trabalhar o texto com a melodia. Isto é uma maneira de afastar a música de qualquer gravação de referência e fazer o aluno pensar sobre sua própria maneira de interpretar o texto. A importância de trabalhar com a interpretação do texto é algo que Grova também esclarece no seu depoimento como fundamental.

Pergunta 5 - A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

A escolha do repertório é um assunto que gerou respostas bastantes variadas das professoras na medida em que elas influenciaram, ou melhor, o grau de influência que elas acreditam que devem ter. No entanto, há uma certa coerência nessa questão entre todas elas. Clarisse Grova e Clara Sandroni são as professoras que deixam seus alunos mais à vontade para selecionar o repertório. Grova afirma: “Eu não acostumo interferir porque eu acho que não funciona bem, é um impacto ruim, mas é uma coisa que a gente pode oferecer” (Entrevista com Clarisse Grova, p. 3, em apêndice). Glória Calvente diz que não acostuma escolher repertório para o aluno e só sugere uma mudança nas suas escolhas quando observa que ele se limita a um tipo de música que ‘aprisiona’ a sua voz. Cris Delanno acredita que a escolha do repertório deve ser um acordo entre os dois. “Porque eu quero que eles reflitam. O que eu quero cantar? (...) Eu procuro sugerir coisas que eu acho que vão ficar bem e eu acho que a pessoa vai sacando um pouco (...) O que a gente gosta de cantar tem que estar de acordo com o material vocal dela (sic)” (Entrevista com Cris Delanno, p.3, em apêndice). De maneira parecida, Andrea Dutra declara que deixa o aluno escolher inicialmente, mas se ela percebe que ele sempre escolhe o mesmo tipo de repertório, porque só gosta daquilo ou porque ele se identifica demais vocalmente com as referências daquele estilo, a professora propõe outras coisas. Alma Thomas trabalha com um método mais definido na escolha das canções: “eu sempre tenho os meus alunos trabalhando duas músicas, uma que eu escolhi, outra que

eles escolhem. De preferência de andamentos diferentes. Mas eu sempre quero influenciar com repertório que acho que tem a ver com a voz deles.” (Entrevista com Alma Thomas, p. 6, em apêndice). Diferente de todas as outras professoras, a própria proposta de aula da Amélia Rabello necessita que o repertório seja de escolha da professora, pois é o conhecimento que ela traz para a aula a razão pelo qual os alunos a procuram. Porém, observando as aulas da Amélia Rabello na Escola Portátil, é interessante constatar que a professora pergunta aos alunos se eles gostaram de cantar a canção<sup>13</sup>, se eles ficaram à vontade na apresentação da música e se eles se identificaram de alguma maneira com o texto ou a melodia. Geralmente os alunos gostam muito do repertório, pois é por isto que procuram as aulas com a professora, mas em alguns momentos eles relataram que não se identificaram com uma música específica. Amélia dá muito importância para o *feedback* de cada um neste sentido, a fim de entender a relação de cada aluno com o repertório escolhido.

Pergunta 6 - A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno ou do professor?

Novamente, sobre o que diz respeito às escolhas interpretativas de uma determinada canção, uma vez que o repertório foi escolhido e trabalhado, há certo consenso entre as professoras entrevistadas. A frase de Sandroni serve como síntese para as outras professoras quando diz: “são sempre opções do aluno, do cantor. O professor pode ajudar a mostrar opções, a diminuir exageros ou vícios.” Rabello concorda, explicando que por mais que o professor tenha que dar a liberdade de escolha para o aluno, também precisa sentir a vontade de orientar nas escolhas estéticas. Por seus anos de atuação no campo de choro e samba, a intérprete tem o dever de compartilhar esse conhecimento para manter a tradição do estilo:

Acho assim: que o aluno tem que fazer a escolha e eu tenho que dizer se está bom ou não. A escolha pode ser dele, mas eu tenho que ter a liberdade de dizer ‘olha, para isso aqui, não fica bom, não é legal desse jeito, melhor de outra maneira’, e procura outro caminho. (Entrevista com Amélia Rabello, p. 3, em apêndice).

---

<sup>13</sup> Observação feita nas aulas de canto em grupo na Escola Portátil, realizadas no primeiro semestre de 2017, em função de atividade complementar para o estágio supervisionado, exigência da licenciatura em música.

Clarisse Grova afirma que nas escolhas de fraseado e timbre, o professor deve interferir e oferecer alternativas. Com gravações de áudio e vídeo, a professora ajuda o aluno a se observar e perceber elementos na sua voz que ele possa aproveitar mais ou diminuir, se a tendência é de abusar demais de um artifício ou vício vocal. Cris Delanno acredita que o papel do professor é de mostrar as possibilidades para o aluno fazer e optar por elementos estilísticos com propriedade:

Eu acho que é [papel] do professor mostrar as possibilidades para o aluno escolher. Eu posso dar a minha opinião como autoridade, está me dando essa responsabilidade então não posso sonegar informação, mas eu não acho que tem que ser como eu acho. Eu acho que a responsabilidade final é de quem vai cantar, do aluno. Mas o professor tem um papel fundamental, que é, mostrar as possibilidades, abrir o leque. (Entrevista com Cris Delanno, p. 4, em apêndice).

Alma Thomas percebe que quando o aluno já tem uma natureza expressiva e sensível a interpretação, ela não interfere com as opções. Como já relatado acima, a professora trabalha com o texto como ‘mapa’ para que o aluno faça suas escolhas de fraseado, que inclui as marcações de respiração e dinâmica, assim destacando pontos culminantes e momentos de interesse emotivo. Com alunos que têm mais dificuldade, a professora trabalha de maneira mais detalhada com este método, para que o aluno gere mais intimidade com o material. Similarmente, Andrea Dutra relata que muitos alunos já têm uma percepção ‘natural’ do uso de timbres, sonoridades e um bom manejo do fraseado. Porém, alertou para os casos de alunos que têm ‘vícios’ vocais, tais como o uso excessivo de vibrato e sons anasalados, que possam ser questões de gosto. Neste sentido, a professora toma muito cuidado de dialogar com o aluno sobre essas ferramentas para mostrar que são artifícios e podem ser selecionados e dosados para ter o maior efeito na interpretação de uma canção, o importante é que sejam usados sob controle, com discernimento.

Glória Calvente é a única professora que não vê a necessidade de interferir nas escolhas estéticas do aluno na interpretação de uma canção, a não ser por motivos técnicos, tais como a respiração em determinada frase ou que possa ajudar com a sugestão de um timbre, com uma alteração de uma forma da boca. Porém, em outro momento no seu depoimento, explica que a escolha de uma determinada técnica vocal,

como influência a emissão do aluno, já é uma ‘interferência’ no estilo vocal do aluno.

Pergunta 7 - Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Novamente, a pergunta recebeu respostas variadas entre as professoras entrevistadas, porém com alguns elementos comuns entre todas. Para Cris Delanno, qualquer aluno de canto deve receber informações sobre o funcionamento do instrumento, as possibilidades de ressonância e timbre, a resistência, força, elasticidade, agilidade e a respiração que, de acordo com a professora, pode variar de um estilo para o outro, mas que são elementos essenciais na aprendizagem de canto. Alma Thomas expressa ideias similares à Cris, indicando o apoio, a afinação e a questão do ritmo como os elementos mais básicos que tem que ser abordados como a base técnica para qualquer aula de canto. Andrea Dutra, novamente expressando esses elementos básicos:

Eu acho que o mínimo que você faz como professor é ensinar o cara a respirar. Daí para frente, postura, um relaxamento, esse compreensão, aí lá para frente, é o que venha de um trabalho de ritmo, que eu tenho precisado fazer com alguns alunos, às vezes eu tenho que parar para fazer aula de percepção, às vezes é percepção rítmica, percepção harmônica. (Entrevista com Andrea Dutra, p.4 em apêndice).

Na resposta da Glória Calvente identifiquei pelo menos três elementos fundamentais que a professora recomenda que sejam trabalhados na aula de canto popular:

- 1) A noção do corpo como o instrumento não é somente as cordas vocais e que o movimento e percepção do corpo é relacionado com a produção vocal;
- 2) O ar (a respiração) e o apoio;
- 3) Formas da boca e os efeitos resultantes na ressonância.

Em contrapartida, Clarisse Grova acredita que não existem princípios comuns para qualquer aprendizagem de canto. Observa que uma noção de harmonia básica e a habilidade de solfejo ajudaram a ela no seu início como cantora, mas se diz apreciadora



de formas de canto simples. Um elemento da aula de canto da professora Clarisse, que é recorrente durante seu depoimento, é o trabalho com a interpretação do texto e a comunicação através do mesmo. Também com uma abordagem que foca na interpretação sobretudo, Rabello afirma que não trabalha com técnica vocal, o foco do seu trabalho é o repertório de samba e choro, que pode ser realizado com qualquer pessoa independente de idade ou informação prévia que o aluno recebeu sobre a voz. Clara Sandroni também diz que não acredita que tenha princípios fundamentais, porém menciona a respiração e a saúde vocal como elementos básicos.

Pergunta 8 - Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Observa-se nos depoimentos de todas as professoras, que o uso de referências de gravações, embora compondo um aspecto essencial do trabalho de um intérprete, não deixa de ser um assunto muito delicado, com o qual as professoras trabalham com bastante cuidado. A Amélia Rabello explica, novamente com bastante clareza, uma postura que é comum entre todas as professoras, na seguinte sua resposta à pergunta acima citada:

Com certeza, na verdade é um trabalho de ouvir e repetir, ouvir e repetir. É uma grande forma de aprender e de aprendizado, para a partir dali, encontrar o seu caminho. Não é para repetir e fazer igual o que aquela pessoa estava fazendo, é para entender a linguagem e a partir dali escolher a sua maneira de fazer” (Entrevista com Amélia Rabello, p. 3, em apêndice).

O depoimento da Glória Calvente também esclarece de maneira bastante enxuta o pensamento da maioria, que é de acordo com o conceito aristotélico de mimesis, com a seguinte afirmação:

Eu acho que a referência musical constrói o músico. Um músico é suas referências: ele cria a partir das suas referências. Quanto mais ampliadas foram as referências, mais o músico vai lucrar no sentido do que ele vai poder trazer para seu trabalho de criação. (Entrevista com Glória Calvente, p. 5, em apêndice).

Assim, bem como as outras professoras, Glória indica a escuta de uma grande variação de referências, para abrir a base de conhecimento para que o aluno reflita nas suas escolhas interpretativas.

Andrea Dutra aproveita as gravações de áudio e de vídeo na sua aula, para fazer uma análise. Se o aluno aprecia determinada performance, a professora pede para ele reconhecer porquê e segue uma análise dos elementos, tais como: o tipo de emissão vocal, postura do corpo do cantor no palco, como ele se comunica etc. O problema que as professoras frisam é que o aluno pode criar certos vícios de estilo se as referências de gravação usadas são limitados a um cantor ou estilo vocal. A Cris Delanno recomenda que o aluno ouça várias interpretações da mesma música. A professora menciona a facilidade que o aluno tem hoje em dia com gravações disponibilizadas na internet. Através de plataformas como Spotify e Youtube, o aluno de canto popular tem acesso a várias gravações da mesma música por intérpretes variados, que ele possa ouvir, analisar e cantar junto, tendo contato assim com uma opção de arranjos e estilos. Clarisse Grova mostra uma postura um pouco menos preocupada com a questão da imitação, pois afirma: “mas a gente começa imitando um pouquinho e depois vai limpando o meio de campo, vai se dando conta.” (Entrevista com Clarisse Grova, p. 6/7, em apêndice). Amélia Rabello seleciona e manda gravações para os alunos estudarem em casa (além da partitura, para quem leia música escrita). Para a professora é assim, ouvindo as referências, que o aluno aprende a linguagem e como intérprete se situa dentro daquela tradição. Já a Alma Thomas expressa cautela referente à questão do uso de gravações e recomenda que, para o bom aproveitamento da referência de gravação, o trabalho necessariamente caminhe junto com algum trabalho de interpretação consciente, tipo o qual ela descreve no seu próprio método (relatado anteriormente no presente capítulo). A preocupação da professora Alma é o seguinte: “se a referência do aluno não é a sua própria voz, sempre vai ter um impasse”. Por isso, Alma afirma que o uso de gravação mais efetiva seja a da própria voz do aluno. Também faz menção de plataformas como Youtube em internet, especificamente aqueles que incluem vídeos do cantor, onde o aluno possa observar o formato da boca, movimento da mandíbula, postura, técnica de microfone etc.

Pergunta 9 - Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

Esta última pergunta recebeu os mais variados comentários. As respostas vão de

acordo com as questões que mais preocupam cada profissional. A Cris Delanno tem uma questão de saúde vocal pessoal, que levou a cantora a passar por várias dificuldades durante a carreira musical. Sua proximidade com profissionais na área de saúde vocal e sua própria pesquisa no assunto proporcionam um aprofundamento, um olhar e ouvido mais aprimorados no que diz respeito à problemas vocais. Alguns alunos da professora chegaram em sua sala de aula por indicação dos médicos conhecidos da Cris. A professora alerta para um cuidado redobrado no trabalho do professor de canto e que sempre no caso de dúvida, o professor deve encaminhar o aluno a um especialista.

Alma Thomas observa como é difícil cantar, que são tantos elementos a serem trabalhados na sala de aula, que o aluno pode acabar se prendendo nos detalhes e se preocupar demais na hora de apresentar uma música. Afirma que esses elementos vão sendo assimilados lentamente e que depois da análise, o aluno precisa ‘desligar’, relaxar e ter um momento na aula para interpretar livremente.

Amélia Rabello observa que os alunos que têm mais sucesso, que se destacam mais, são aqueles que realmente se dedicam aos deveres e estudos. A aula de uma hora é muito pouco para tudo o que tem que ser assimilado e muito treino precisa ser feito fora da sala de aula, onde a professora estimula, mandando gravações, bibliografias e outros materiais de estudo para os alunos. Destaca o cuidado que o professor precisa ter na maneira que influencia a voz do aluno: “tem que ser do jeito da pessoa, com meu dedo, senão onde que eu entro?” (Entrevista com Amelia Rabello, p.4/5, em apêndice).

Clarisse Grova observa que material de canto para o aluno ou professor de canto popular precisa ser mais simples, melhor esclarecido e menos misterioso. Não acredita que haja necessidade de um método específico, mas as informações têm que ser divulgadas de maneira mais transparente. Lamenta a decadência do ‘piano bar’ na cena musical carioca, pois o mesmo proporcionava uma experiência de palco ímpar para o cantor popular.

Glória Calvente relata a sua experiência como integrante do Grupo de Estudos da Voz, em que participa com vários profissionais da área de canto popular, como Clara Sandroni e Suely Mesquita, bem como fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas, desde

1990. Os profissionais perceberam que houve uma falta de estudos na área de canto popular e que em muitos casos, faltaram informações para os professores que ofereceram aulas desse tipo de canto. O grupo de colegas existe para a troca de informações e para facilitar a divulgação de técnicas na área, participando de eventos como congressos da Associação Brasileira de Canto, por exemplo, sendo representantes da área de música popular. Como participante do mesmo grupo, Clara Sandroni recomenda “participar de um grupo de estudos, trocar informações com colegas interessados em canto. Estudar fisiologia da voz” para alunos e professores de canto popular.

#### 4.2 Análise das Respostas dos Questionários por Alunos de Canto

Para complementar as informações colhidas das entrevistas com as professoras, foi feito um levantamento por questionário para alunos de canto, a fim de ampliar o panorama dos conceitos pesquisados com os professores. Os questionários foram mandados para alunos de canto da UNIRIO, não somente do curso de bacharelado em canto da UNIRIO, mas também alunos que estudam canto de diversos tipos, como os que estão cursando a Licenciatura, bacharelado em MPB (Música Popular Brasileira) e que estudam canto na Escola Portátil. As 17 respostas por escrito foram recebidas e, a seguir, apresento um resumo dos dados levantados.

A primeira pergunta solicitou ao aluno para completar a seguinte pergunta: ‘você se identifica como aluno de:...', com o intuito de estabelecer qual área de música o aluno estuda ou canta com mais frequência - em que ‘mundo’ musical ele se insere. Todos os 17 alunos responderam que cantam música popular, com 10 especificando MPB. Mais duas pessoas se classificam como cantores de música erudita ou lírica, além de se identificar como cantores de música popular. Duas pessoas não se identificaram como cantores, somente estão estudando neste momento. Outras pessoas, além de se classificar como cantores de música popular, completaram outros estilos como jazz (2), samba (1), gospel (1) e rock (1).

A segunda pergunta verificou se o aluno é ou já foi aluno de canto. Todos responderam positivamente, com a maioria estudando atualmente, alguns já estudaram e depois pararam.

A terceira pergunta procurou saber por que o aluno buscou um profissional da voz e se avaliou a experiência como bem-sucedida. Todos os alunos responderam que sim, com nenhum deles relatando uma experiência negativa. Os principais motivos de buscar a aula de canto foram: para conhecer o instrumento da voz melhor; para profissionalizar-se; para aprimorar elementos técnicos tais como - projeção, afinação, técnica de respiração, o conhecimento do uso do corpo. Alguns alunos afirmaram ter estudado com vários professores com resultados bastante proveitosos, que propiciaram uma variedade de informações, com que o aluno pudesse construir sua própria base de conhecimento.

A pergunta número 4 pediu que o aluno afirmasse se achava necessário estudar canto com um professor que atua, ou como intérprete ou especialista, na área de canto em que o aluno quer se interessar. Treze alunos responderam que sim, mas a maioria desses não achou de importância fundamental. Entre os quatro alunos que não acharam necessário estudar com um especialista no estilo que procuram, e os outros 13 que acharam algo positivo, houve um consenso nas justificativas que complementam as respostas de que basta o professor agir com sensibilidade em relação a busca do aluno e ter um bom conhecimento técnico da voz no canto. Em muitos casos, quem respondeu positivamente achava que facilitaria o aprendizado se o professor fosse conhecedor do estilo que o aluno procura trabalhar. Porém, um fator importante para muitos era ter uma afinidade com o professor, independente da área de atuação ou seu conhecimento especialista.

Uma pergunta que recebeu as respostas mais variadas e ricas do levantamento foi a pergunta 5: “o que você acha mais importante no estudo de canto (com ou sem, o auxílio de um professor)?” Para apresentar aqui as respostas, analisei os comentários e achei interessante e oportuno agrupá-los nas seguintes subcategorias: elementos técnicos, elementos estéticos e atitudes/ posturas do aprendiz. Segue uma listagem dos

elementos mais frequentes indicados pelos alunos:

**Figura 1: Lista, organizada em categorias, das respostas mais frequentes da pergunta 5: “O que você acha mais importante no estudo de canto (com ou sem, o auxílio de um professor)?”**

ATITUDES	ESTÉTICA	TÉCNICA
<ul style="list-style-type: none"> <li>● disciplina</li> <li>● paixão</li> <li>● concentração</li> <li>● ter prazer e soltura</li> <li>● dedicação e treino</li> <li>● sensibilidade</li> <li>● exercitar todos os dias</li> <li>● se entender para controlar a voz</li> <li>● autoconhecimento para não forçar a voz</li> <li>● ser gentil com a voz e o corpo e entender a união entre os dois</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● ouvir</li> <li>● observar grandes cantores</li> <li>● entender o estilo que pretende interpretar</li> <li>● experimentar e improvisar</li> <li>● entender a letra</li> <li>● trabalhar a interpretação ‘interna’ e não ‘externa’ para evitar imitação</li> <li>● buscar sua própria expressão.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● respiração</li> <li>● fazer exercícios de afinação e ritmo</li> <li>● trabalho corporal</li> <li>● percepção vocal</li> <li>● cantar sem tensão</li> <li>● conhecimento da teoria musical</li> <li>● fisiologia da voz</li> <li>● compreender os limites da voz para prevenir machucados,</li> <li>● ter um professor.</li> </ul>

A pergunta seis pediu aos alunos para refletirem no desenvolvimento da identidade vocal do cantor e qual é o papel do professor neste processo. No que diz respeito ao processo do desenvolvimento das características vocais do aluno, as respostas incluíram considerações sobre escolha e pesquisa de repertório, com bastante ênfase na importância de ouvir e se expor a referências de outros cantores.

Um aspecto que quase todos os alunos comentaram foi o gosto musical e o quanto e como as diversas influências ouvidas durante a vida inteira podem criar

preferências e, por consequência, o cantor vai formando uma identidade vocal. Uma aluna coloca que “desenvolver uma identidade no canto está vinculada diretamente ao seu desenvolvimento como ser humano”<sup>14</sup> e, portanto, o autoconhecimento é o caminho para o amadurecimento pessoal e o desenvolvimento da identidade do cantor. Depois de iniciar os estudos e conscientizar este gosto na escolha de repertório, pesquisando sonoridades e referências e entrando em um universo musical (ou vários), o estudante vai amadurecendo as suas escolhas. Portanto, alguns alunos acreditam que neste aspecto do desenvolvimento de gosto o professor não entra, já outros acreditam que o professor pode sim agir como uma influência, sugerindo referências de gravação e alternativas para abrir os horizontes do aluno.

Através da escuta de outros cantores, o aluno passa a imitar as sonoridades do que escuta experimentando as sensações, descobrindo as suas características vocais. Assim, ele passa por um processo de reconhecer e escolher as suas preferências pessoais, com quais sons, timbres e fraseados ele se identifica e se emociona.

Então, qual é o papel do professor diante dessa busca, se tantos elementos envolvidos no processo de autoconhecimento e a identidade do cantor são feitos fora da sala de aula?

A aluna Giovana resume da seguinte maneira:

Acho que o professor nos ajuda a aperfeiçoarmos uma técnica, mas também nos ajuda a nos apropriarmos da técnica do nosso jeito. Ele passa a teoria, mas também nos encoraja para buscarmos o que a nossa personalidade tem a oferecer dentro dessa teoria.

Porém, existem divergências de opinião sobre a influência do professor na identidade vocal do aluno. Para alguns alunos, o professor não deve interferir, que o papel do professor é aquele de um técnico, que deve focar na saúde vocal e na boa emissão do aluno. Outros acreditam que o professor pode ou deve trazer o seu conhecimento para o aluno, mostrando os caminhos, guiando as suas escolhas para que ele descubra o seu potencial, sem querer moldar a sua voz. Para estes alunos, o

---

<sup>14</sup> Estela Manfrinato

professor deve proporcionar o conhecimento para que o aluno possa acessar os recursos da maneira que o serve, de forma consciente e criativa. Enquanto alguns alunos expressaram um receio enquanto a possibilidade do professor ‘moldar’ a sua voz, outros alertam para o fato que é justamente o papel do professor, como observador do processo do aluno, em verificar que não fique preso a um estilo ou ‘molde’ vocal. O professor deve observar, orientar e esclarecer durante o processo de aprendizado, variando as técnicas e orientações de acordo com a individualidade de cada aluno. O professor pode também indicar boas referências para o aluno ouvir e fazer sugestões de repertório diferente do que o aluno costuma cantar e ouvir, mas sempre deixando-o participar ativamente neste processo.

A última pergunta deixou o aluno livre para adicionar, se quisesse, algum comentário final relevante ao processo do aluno de canto. As seguintes recomendações se destacaram por sua relevância no processo de aprendizagem dentro ou fora da sala de aula:

- A necessidade de estudar a teoria musical que define a musicalidade do artista e ‘cria a personalidade em cada estudante de música’;<sup>15</sup>
- Ter cuidado com a voz e escolher o tom certo. Selecionar um repertório amplo que respeite as características da voz, mas sempre pensando no público;
- O autoconhecimento como elemento fundamental para o processo de transformação que o aluno de canto vai passar. O aluno deve ter paciência com seu processo e se responsabilizar pelo mesmo e não ao professor, pois este deve agir como guia, que indica ao aluno o caminho, mas não o trilha;
- A importância da saúde vocal. Em qualquer caso de dúvida, o aluno deve consultar um médico especialista e o professor deve estar atento aos possíveis sinais de problemas de saúde vocal para poder orientar o aluno e encaminhá-lo ao especialista adequado;
- Ouvir vários estilos de música;
- Treinar o trabalho corporal para poder controlar a respiração e combater o nervosismo.

---

<sup>15</sup> Nilson



## 5 CONCLUSÃO

Depois de realizar a análise das entrevistas, confrontar os dados da pesquisa e avaliar as respostas dos alunos e das professoras que participaram da presente pesquisa, determinei que as respostas podem ser organizadas em três categorias para observarmos os elementos tratados com mais frequência, e com o maior grau de concordância entre profissionais e alunos. Percebi que os elementos fundamentais para uma estratégia de abordagem em busca de uma identidade do cantor, garantindo a independência do intérprete no seu processo de aprendizagem, são: Técnica, Estética e Atitude (TEA).

Com isto, foi possível concluir a pesquisa e responder à pergunta exposta no Capítulo 2 do presente trabalho - a dúvida que surgiu durante a leitura da 'Pedagogia da Autonomia': 'Qual é a essência da aula de canto?'

A estratégia TEA pode ser usada na aula de canto popular para garantir a autonomia do aluno, guiar suas escolhas como intérprete - sempre com o foco na boa emissão e a saúde vocal -, e estimulá-lo como artista na busca de uma identidade vocal.

Além da estratégia de abordagem 'TEA', este trabalho pretende contribuir com o corpo de pesquisa e os questionamentos feitos nas faculdades de música no Brasil sobre a prática de canto popular. Apesar de a Música Popular Brasileira ter ganhado espaço nas universidades (nacionais e internacionais) durante as últimas décadas, ainda existe uma disparidade entre a presença do estudo de canto popular e a importância cultural que esta atividade tem hoje e na história do país.

## REFERÊNCIAS

BERLINER, P. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

COX, A. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. *Journal of the Society for Music Theory*. v. 17, n. 2, julho, 2011.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia. Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

HEIDERMANN, K. A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song. *Journal of the Society for Music Theory*. v 22, n. 1, março, 2016.

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

NEDER, A. Permita-me que o apresente a si mesmo: o papel da afetividade para o desenvolvimento da criatividade na educação musical informal da comunidade jazzística. *Revista da ABEM*, Londrina jan-jun 2012.

PINHEIRO, P. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-33.

SADOLIN, C. *Complete vocal technique*. Copenhagen: Shout Publications, 2012.

SANDRONI, Clara. *Práticas de Ensino de Canto Popular Urbano Brasileiro no Grupo de Estudos da Voz (GEV- RJ) e seus Desdobramentos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCUCATO, André. O Conceito Grego de arte: a Mimesis, a Techné, e a Poiésis. *Topicos Especiais*. Agosto, 2011. Disponível em: <<http://topicosespeciaispoetica.blogspot.com.br/2011/08/o-conceito-grego-de-arte-mimesis-techne.html>>  
Acessado em: 15/06/2017

SCUCATO, André. A Mimesis Aristotélica. *Topicos Especiais*. Agosto, 2011. Disponível em: <<http://topicosespeciaispoetica.blogspot.com.br/2011/08/2.html>>  
Acessado em: 15/06/2017

**APÊNDICE**  
**Entrevistas com professores de canto popular**

**Entrevista com professora de canto Clarisse Grova, em 17 de abril, 2017**

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

11 anos, desde 2008

2. Qual o perfil dos seus alunos? Profissionais, estudantes, cantores de música popular e pessoas que buscam terapia mesmo, às vezes, até eu tinha um aluno incrível, musical pra caramba, ele era completamente psicótico e cantava demais, ele só ia lá para cantar, cantar, cantar. Muito interessante, a gente aprende muito com todos vocês.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Não. Eu tô sempre assim; já fiz workshops que a Mirna Rubim fez com Felipe Abreu, tentando perceber algumas coisas, converso com alguns professores assim sempre que posso, sou muito amiga da Suely Mesquita, também da Angela Herz, todos vão buscando seus métodos, e a Janaina Azevedo, Eveline Hecker também, então já conversei com várias, muitas, e sempre buscando umas coisas e cada um tem seu jeito próprio, então, eu vou criando meu, né, um método meu. Que na verdade, eu busco exercícios do jazz que eu tenho prontos, inclusive, os básicos, e procuro, eu mesmo faço umas aulas com pessoas que eu escolho. Eu vou fazer aula com a minha colega Suely Mesquita, eu pago a hora aula e aprendo, fico sabendo, porque tem pessoas que não querem expor seus métodos, só para alunos, mas ela não, por exemplo a Suely Mesquita é uma querida que eu troco muito ideia com ela, mas faço aula quando quero, vou lá, faço uma aula, ela me passa as coisas e eu uso, ou não, isso. Encontro com a Paula Santoro, que é outra professora ela também conversa comigo, então eu vou vendo, porque a gente não tem nenhum método específico, então o que que vai acontecendo, eu vou percebendo algumas coisas através da prática comigo, né, o que que dá certo, alguns exercícios que eu acho muito bons, tô apaixonada por um, nesse momento, inclusive, e eu vou fazendo, algumas orientações, tem o canudo com a água, os exercícios de vibração e mais alguns de fonoaudiologia da língua (estica a língua) que vai ao céu da boca até lá em baixo, são exercícios que eu tenho adquirido com professores ali acolá, de adução dos pregos vocais, uma opção de coisa, e aí eu vou juntando, dependendo do momento, sempre tendo um esclarecimento de ouvido para uma voz soporosa com uma voz com um problema que você percebe aí e, claro, indica, manda para um otorrino porque é importante isso, né, um nódulo, uma fenda, qualquer coisa que a pessoa tenha, a gente não pode sair atropelando assim.

(EU) – Você acha que teria que ter um método, se alguém deveria escrever?

Eu acho complicado, porque na verdade, eu acredito na linguagem, no conhecimento do que você...eu acho que o cantor canta de tal jeito a partir do conhecimento que ele tem da linguagem dele, do entendimento do que ele tá querendo dizer. Se você não tivesse a informação, você corre o risco de chutar medíocre. O fundamental para mim, eu acho, que eu já havia comentado com você, eu só canto do jeito que eu canto porque eu canto

em português, eu acho que a linguagem, a coisa linguística, tem especificidade pro canto, e o português, eu tenho alunos que preferem cantar em inglês porque se identificam mais, é mais fácil, componham em inglês, alunos mais novos, né, mas aí me falam ‘não mas eu também canto música brasileira’ mas eles dizem claramente ‘é porque para mim mais fácil cantar em inglês do que em português’. Eles têm mais facilidade. Eu não tenho. Agora existem assim, por exemplo, hoje em dia já têm escolas bilingues, então tem jovens que já vem com isso desde criança então fica mais fácil para eles. Que não é o caso desse rapaz que conversou comigo hoje, inclusive. Eu já tenho uma outra aluna que um dos pais é estrangeiro, e aí o inglês é mais fácil para ela, porque ela entende o que está cantando. Agora a resistência de algumas pessoas como eu, por exemplo, em cantar música americana, música em inglês, seja exatamente por isso, porque eu não admito cantar uma coisa que eu não esteja pensando nela, se eu não conseguir pensar entender e sentir o que eu estou dizendo, eu não vou cantar bem. Então eu preciso dominar esse entendimento, esse pensamento. Eu acho que o canto só flui se você entende o que você está dizendo, e isso é impressionante o que eu tenho percebido nas pessoas, como isso faz diferença. Porque eu falo assim ‘estou cantando só’, mas não é só isso, existe uma explicação de como o telespectador, o receptor, está te percebendo, e faz toda a diferença quando você imprime realmente um conhecimento da tua linguagem com sentimento, você diz aquilo como se a história fosse tomando conta. Então é esse o método que acredito.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Isso é delicado. Eu acho que o material que a gente tem... depende do que eles ouvem, né. Eu fico um pouco preocupada nesse sentido, em delinear ou definir alguma coisa, uma identidade. Eu procuro deixar fluir, eu não sou uma professora preconceituosa com os estilos. Depois a gente ver como que fica, mas a princípio, se eles buscarem, eu acho que a coisa tem que ser um pouco direcionada sim. Que que o aluno tá buscando? Ele busca uma coisa um sucesso? Ou ele tem tempo, tem calma, tem nitidez de que ele foi escolhido que ele é um artista, isso as vezes com a idade que eles têm, eles ainda não têm noção, né, mais eu não interfiro, não acostumo interferir com as escolhas, mas tento influenciar a partir do momento que eu posso oferecer algumas coisas, indicar outras coisas, então eu percebo gestos vocais nesses alunos que eu valorizo, me emocionam. Eu tenho uma turma que eu tenho cinco maravilhosos, e isso é coisa que eu não vejo no mercado. Eu estou em êxtase porque são homens também, agora todos cantando em inglês, a maioria. Desse cinco, quatro cantam em inglês, e que sentem facilidade nisso. Eu agora quero ouvi-los cantando em português porque mude muito, você sabe disso, você sabe as duas coisas.

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Eu acho que a escolha do repertório é a mesma coisa, eu não acostumo interferir porque eu acho que não funciona bem, é um impacto ruim, mais é uma coisa que a gente pode oferecer, a partir do momento que, eu tenho alunos que cantam para louvar, tudo bem, agora só cantar para louvar eu acho que é perda de tempo. Então se você está numa escola eu acho que você tem que ser aberto. Cantar para louvor e escutar o que o outro

está cantando e se influenciar. É por isso que eu acho a aula em grupo interessante para quem está começando e quem quer ser cantor e que já tem um material vocal. Agora o que eu tenho visto são escolhas interessantes, mas não da música popular brasileira. O que eu percebo, o que eles escolham, é porque a música internacional está mais interessante do que a gente tem hoje no mercado. E tá mesmo, harmonicamente, de ideia, de criatividade. A gente só tem o funk e uma repetição de uma coisinha meio (canta uma melodia popular parecido com uma música da Anitta). Agora eu vou na festa e escuto isso, mas não vou cantar nem vou aconselhar, agora então eu não recebi nenhum aluno querendo cantar funk. Nada disso, isso não tem acontecido. Agora eu vejo esse fenômeno, eles vão para a música americana completamente, Rhianna, é mais interessante do que a gente tá fazendo, não falando do que a gente herdou; Tom Jobim, Caetano e tudo mais, isso aí tá intocável, tá beleza, agora não tem atualmente coisa interessante então eu entendo essa busca, essa identificação com a música estrangeira, internacional. Agora eu fico num mato sem cachorro porque eu preciso oferecer para eles opções em português. Hoje uma veio com carinhoso, outra com Pitty, tem umas escolhas estranhas assim, sabe, mais que eu não posso interferir em princípio. Eu acho que nós temos que oferecer, mais acho que um 'corta onda' você se meter no desejo da pessoa querendo cantar aquela coisa, eu acho que é um começo. Acho que temos que ter muito cuidado com isso, que eles são muito tímidos, a gente quando começa é muito tímido, fica esperando muita coisa do professor e a gente não pode magoar isso. O Aluno é uma joia.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Não eu acho que a gente pode interferir nisso sim; timbre, fraseado, tudo isso depende muito do que você oferece, então eu acho que a gente tem uma responsabilidade sobre isso mais nunca no radicalismo, que a gente percebe num aluno um metal quando ele canta certa canção que na outra ele não usa, mas que a gente percebe que ele tem aquele metal quando ele precisa. Eu falei isso hoje. Eu gosto de filmar, então a gente pode escutar e conversar na sala sobre o que aconteceu. Então eu falei 'você tem esse metal na voz' e ele falou 'não mas a minha voz não é isso'. Eu falei 'não já entendi, quando você canta essa música vai ser bom você usar esse metal'. São influências que ele escutou do cara que canta e tal. Mas ele já descobre cantando essa música (que é em inglês) que ele tem onde achar isso na garganta dele, na musculatura dele, ele tem como fazer esse movimento com as pregas, né, ele já sabe, ele já aprendeu a conseguir esse timbre aí. Então acho que ele experimentando as canções é que ele vai achando certos registros para certas mudanças mesmo no timbre, timbrar de uma forma ou de uma outra. Mas sempre tendo uma característica dele, é isso que é mais complicado que é, aos poucos, o cantor vai se transformando e se fazendo 'autoral' mesmo.

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Princípios de formação eu não acho não. Aqui no Brasil é diferente, se é o que estou entendendo, né. Claro, estudei teoria musical muito, claro, solfejei muito quando era menina. Isso talvez tenha me ajudado bastante, mas eu abandonei totalmente a teoria

musical para ser interprete. Agora que eu voltei, isso muda bastante coisa, você começa a compor, isso abre tua cabeça, você deixa de ser tão exigente com os cantores. Eu me encanto as vezes com as formas de canto que são ainda pobres, mas que são tão simples que transformam o seu olhar, acrescentam, né, então, eu acho que princípios na formação - de cara não, mas eu acho que mais tarde vai fazer falta.

(EU) – A pergunta quis dizer; se existe alguma coisa que todo cantor tem que aprender, independente de estilo.

CG – é, mas eu acho que ainda é assim contido na linguagem. Todo cantor tem que aprender a entender a sua língua mãe, entender português, o que isso quer dizer, todo cantor tem que entender

(EU) – texto?

CG – texto. É isso que tem que entender, porque nós somos perceptíveis musicalmente. O ser humano tem isso, musicalidade, o brasileiro tem ‘suingue’ e tudo mais. Tem pessoas que não conseguem, que param em outro lugar, não tem concentração para isso. Agora eu acho que tá tudo contido aí, no texto, e aí tem contexto, o fundamental é isso.

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Acho. Acho muito sim. Hoje teve uma discussão com uma aluna que me perguntava o que que eu achava dela gravar covers e botar em internet. ‘Ue’, eu vivo fazendo cover então, eu vou lá, o pessoal pede ‘canta um Caetano, um Tom Jobim’. Isso é cover por que? Eu sou interprete, eu vou lá e vou cantar a música do compositor. Então eu acho ótimo a gente tem esse veiculo então vamos lá. E eu acho que sim, essas referências de gravações e tudo mais a gente começa assim a influenciar os cantores, né e depois você vai depois delineando sua história. Mas a gente sempre começa imitando um pouquinho e depois vai limpando o meio de campo, vai se dando conta, vai crescendo, vai entendendo melhor tudo isso.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

Eu acho que nós, os professores de canto vivem buscando uma coisa, e quem acha não repassa. Eu acho que as coisas têm que ser mais simples, colocados mais simplesmente. Eu vejo várias coisas em internet que são bem legais mais eu sinto falta de algumas coisas, não sinto falta de um método, não é nada disso, eu só acho que as coisas têm que ser menos misteriosas.

Lamento as poucas casas que nós temos para poder trabalhar porque acho que o cantor brasileiro, a formação é essa, é você começar ali naquele barzinho... as casas com toque mais profissional com piano, baixo, um piano-bar mesmo, eu sinto falta disso, porque a coisa do samba começa a tumultuar e fica muito alegria e você, ali você também aprende porque você tem a coisa da voz, por exemplo eu tinha um grupo que eu

cantava, enorme que era o Botafogo no início e depois foi compasso carioca, mudou de nome, eu cantava ali no Rio Senário e eram três entradas bem pesadas e eu baterista metia a mão, maravilhoso, Jorge Gomes, e eu gostava muito, mas era uma 'bandona' mesmo, e no dia seguinte, são três entradas de samba, de uma hora direto, eu só tinha um pouquinho só no meio de instrumental, mas o resto foi eu o tempo inteiro e continuo fazendo isso agora mas é 'Happy Hour', é uma coisa mais eu e piano, é uma coisa mais tranquila. Agora já quando você canta samba você aprende que no dia seguinte você vai estar rouca, vai estar com a voz magoada, então não pode ser assim, tem que ser diferente, você aprende de repente que tem que ter um retorno, não importa, se a sua voz no PA tá baixa, alguém tem que ver isso para você, são coisas que você vai aprendendo, se você vai cantar samba, tem outros estilos que você não vai precisar tanto de retorno, a pesar de precisar sempre, mais que você não depende tanto disso. Então são coisas que, alguns toques bobos que tudo mundo pode dar, e sinto falta disso, de a gente poder aprender cantando todo dia. Foi assim que eu fiz.

### **Entrevista com professora de canto Alma Thomas, em 24 de abril, 2017**

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

Sou professora de canto desde 2004, então semana que vem vai fazer 13 anos

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Bem, tenho vários alunos de perfis variados. Tenho alunos de cinco anos que vai até oitenta. Os estudantes, normalmente os estudantes fazem aula porque eles estão querendo saber se eles querem ser músicos ou musicistas então faz parte de uma pesquisa pessoal deles, mais ou menos na faixa etária de 13 aos 17. Os alunos mais novos geralmente são crianças que têm pais que acham que eles tem talento, porque uma criança de 5 não pode determinar isso, mas demonstra um interesse, normalmente não tem musicalização na escola, normalmente é particular a escola mas mesmo assim, não tem programa de música ou que tem até um generalizado que não atende o talento, ou o suposto talento, da criança. Quem tem 20 anos ou mais, tenho alunos da Unirio, que por falta dos horários das professoras da unirio, e o fato que as professoras são professores da música erudito, então recibo vários alunos da Unirio e da UFRJ. Isso também influencia os meus preços. Eu diminuo o preço também se eu vejo que o aluno está progredindo e estuda, já foi estudante, sei como que é e isso é um peso muito grande se a faculdade não te atende e você tem que pagar por fora. Mas só faço isso se vão estudar, porque para mim, como professora, não vale a pena dar a primeira aula pela primeira vez, sempre. quando você vê um aluno progredindo você procura mais atendê-lo. Como as aulas são particulares, é muito pessoal. Não tenho nenhum aluno que faz a mesma coisa do que outro. Quando a gente sai daquela faixa etária, tipo, alguém que é profissional, normalmente são cantores profissionais, canam em igrejas, ou são atores que estão querendo uma base musical para poder colocar no currículo para conseguir

mais trabalho. Aí os meus alunos mais velhos, 50 para cima, é terapêutica. A maioria, é super eclética, é para movimentar o corpo, ou conhecer o próprio corpo, em muitos casos, eu já recebi pessoas com mais do que 70 anos que nunca nem pensou na sua voz, como funciona a fisiologia, e eles acabam, ajuda na comunicação até, eu percebo, quem é mais idoso está se abrindo a essa possibilidade de fazer uma aula de canto, sabendo que não vai se profissionalizar, mas é mais terapêutico no sentido da comunicação. Quem tem acima de 50 eu vejo um desenvolvimento muito mais rápido, a assimilação, porque é uma pessoa com muito experiência de vida com seu próprio corpo, embora talvez não focou no aparelho da voz, sabe mais do que um aluno dos cinco anos até os trinta. Acho que eles, mais do que os outros, beneficiam das aulas.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Uso a metodologia, que é minha. Inicialmente não era, eu sempre seguia os princípios do canto italiano, tipo do belcanto, porque foi assim que eu aprendi. Ao longo dos anos, quando eu fui me profissionalizar na música popular, fui tendo que ajustar a técnica que tive para que atendesse o resultado sonoro que queria. Eu inicialmente ensinava os meus alunos assim, com as técnicas do belcanto, com a respiração, o relaxamento, postura, emissão, apoio, tudo, porque eu fiz aula dos 5 anos até os 17. Mas era música erudito e tudo belcanto. Aí os alunos brasileiros tinham uma dificuldade de referência com métodos de canto. Era difícil assimilar e criar rotinas em casa. Tentei diminuir um pouco a informação, dar exercícios de respiração em casa, porque a literatura sobre belcanto é sempre muito específico, muito fisiológico e se a pessoa não tem a menor percepção do seu corpo, não sabe nem qual sensação deve estar sentindo. Fui modificando a maneira que entregava a informação, então ficou mais ‘descoberta corporal’ em vez de mandar comandos, falava sobre visualizações e sensações, por exemplo, por uma pessoa que não sabe onde fica a diafragma, para quem nunca tinha contato com ensino de música. Nenhuma linguagem que eu tinha podia ser utilizado. E isso acaba sendo frustrante, porque o aluno sai. Eu criei esse método super didática e com linguagem em português simples que não necessita nível superior, chamado ‘O Canto Orgânico’, que basicamente tem os fundamentos do belcanto, através dos olhos de uma cantora popular. Fala sobre postura, respiração, relaxamento, oscila entre os exercícios clássicos, com uma mudança nos vogais, para fazer as vozes serem mais brilhantes e mais para frente, na máscara. No belcanto a gente jogaria a voz mais para trás para que ela subisse e criasse mais espaço inteira, em vez disso eu trabalho o passagio para frente, dando a escala pentatônica menor e acaba trabalhando o ouvido ao mesmo tempo, para que o aluno tenha uma linguagem popular, porque a maioria das músicas populares do mundo, tanto as brasileiras, tanto as francesas, venezuelanas, americanas, se baseiam na escala de blues menor, mesmo que tenham influências locais, qualquer melisma da voz, tudo que vc analisa, é uma escala pentatônica. Então eu misturei os dois conceitos, eu ainda uso os exercícios antigos mas modifiquei as sílabas e eu ainda inseri umas escalas, mais a teoria modal para desenvolver o ouvido da pessoa sem necessariamente falar sobre teoria modal, porque para os cantores que me procuram que não tocam instrumento seria muito difícil a assimilação das escalas todas. Assim eles ficam mais livre na hora de cantar, procuram mais sons, tipo a sétima,



a sexta, nona etc, mas não vão saber que é isso, mas vão fazer porque estão praticando as escalas fora daquele eixo maior/menor.

Outras coisas que eu faço são coisas mais modernas que trabalha a ‘nasalação’ para substituir a laringe alta, que ta na moda agora do ‘belting’. Em vez de buscar o limite da laringe alta, eles mantêm a laringe baixa, que nem no belcanto, por questões de saúde. A gente reverte esse som no nariz para ganhar mais volume e mais projeção sem esforço. Eu chamo em português de ‘gritadinha’ e acaba sendo um grito que não é um grito, que não é ‘laringeal’ mas que realmente não força a laringe para subir.

A gente também tem que ajustar as técnicas por questões da etnia. A gente tem que ver como é o formato do nariz, as bochechas, os olhos, a face toda é diferente do que a minha. A gente fala muito sobre isso. Eu como professora estou ensinando um conceito que cada pessoa tem que ajustar por causa da fisiologia. Cada rosto é um rosto e vai fazer um som diferente. Vai sentir mais formigamento na boca do que eu sinto na minha por causa do formato dos lábios, meu nariz é mais larga do que a outra pessoa, tem que entender isso para não achar que está fazendo algo errado. Se não, vai falar que ‘ah mas não está vibrando tanto quanto você está falando’. Isso é um impasse muito grande, se você não estabelece que não tem que ser igual à professora, a pessoa acha que está fazendo errado e fica com vergonha de falar o que está sentindo porque não está fazendo a coisa ‘certa’. Quando a gente está nesse ambiente professor-aluno, parece que tem uma cobrança. Percebo aqui no Brasil que a pessoa chega na aula achando que tem que saber já, e isso gera uma vergonha, acham que tinha que saber. Falo que a nossa aula é para a busca do potencial que a pessoa tem e os caminhos que a gente pode tomar. Ninguém toma o mesmo caminho, ninguém aprende com a mesma linguagem. Toda a linguagem no meu livro faz um pouco sentido mas 70% acontece na aula física, de sentir, de se mexer, embora tem outros alunos que não precisam disso, que ficam em casa com o livro e sai tudo fácil. Aí tem misturas, que não tem um jeito, tem vários.

Então isso é o meu método, ‘Canto Popular Orgânico’. Eu escolhi esse nome porque ele surgiu de problemas que tinha, mesmo com tantas aulas, eu escolhi um rumo que não foi atendido por aquelas aulas, decidi ser cantora popular, e não lírica, e não é a mesma coisa. Não que seja totalmente diferente, eu continuo achando que o belcanto, como base, é ‘a’ metodologia mais saudável, porque é incrível que depois de tantos anos cantando grandes quantidades de tempo, empurrando o meu limite, eu em nenhum momento tenho ferido o meu aparelho, e isso eu atribuo às aquelas aulas que eu tive ao longo da minha vida.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Bem, eu acho que nesse sentido, a gente é guia e não como referência. justamente por causa daquela questão que estava falando sobre a própria fisiologia. Se o aluno tenta atingir o meu timbre, não está sendo fiel àquele timbre que é própria ao corpo dele. Já tive guru, que amava, mas em nenhum momento alguém me pediu ser idêntico. Já tenho muitos colegas que passaram por isso, estagnou seus estudos e o seu desenvolvimento.

Eu nunca impôs o jeito que tem que cantar. Então a gente é guia, sempre falo isso, então como a gente pode buscar o seu potencial. Começo pedindo o aluno trazer três cantores que acha que parece. Como nem a gente olhar no espelho e as vezes tem uma visão distorcida da nossa imagem, as vezes a pessoa tem uma visão distorcida do como a voz é. Sete vezes em dez eles trazem coisas que não tem nada ver. Aí, faço de novo. Não falo que errou, falo ‘agora quero mais três’, para ver se acontece de novo, porque às vezes não entende a pergunta. Aí, se eu vejo que o aluno realmente não se ouve, aí eu apresento referências do que eu acho que é parecido com a voz deles; o registro, timbre, para ver se gosta. E se não gosta, eu já vejo que tem um trabalho enorme de convencê-los que eles não se ouvem do jeito que soam. Então trabalho muito com gravar a voz quando treinam em casa, não quando estão comigo, porque muitas coisas acontecem quando estão com o professor, mas quando estão em casa, mais relaxados, eu acho que a verdadeira voz sai, e a gente analisa essas gravações juntos. Porque essa coisa de ‘achar sua voz’, - é isso que a maioria das pessoas falam; ‘eu estou achando a minha voz’. As vezes, na música popular, a gente fissa com um artista e quer parecer com ele. Aí, o próximo passo depois disso, para desfazer nossa imagem, é que eu faço, o que está na metodologia, ‘os quatro passos para uma interpretação’. Eu acho que entender o que é interpretação é o caminho para desfazer a imitação; o que é muito importante no desenvolvimento de um cantor, imitar é muito importante, para aprender a fazer certas coisas, mas rola um momento que, eu acho, que a gente quer se expressar. Os passos são; Primeiro a gente pega o texto e a gente sublinha as palavras chaves - mais importantes, para o meu aluno, não para mim, não o que a gente escuta na gravação, a gente vai pelo texto. E a gente faz uma recitação desse texto, para ver se ‘bate’. Se você não fala daquele jeito, provavelmente não é para cantar daquele jeito, na música popular. Aí depois disso a gente faz um mapeamento da respiração. Onde você quer respirar, agora cante, onde que você acha que deve respirar? Terceiro passo; a gente coloca dinâmica - por causa daquelas palavras, por causa daquelas respirações, provavelmente a gente vai saber onde a gente quer diminuir o volume, aumentar o volume, fazer um crescendo, vai ficar mais evidente depois de fazer o mapeamento do texto, da respiração etc. E o quarto passo é juntar tudo. A pessoa acaba cantando a música nada a ver com a referência e já está ‘achando a sua voz’ porque meio que fez uma limpeza. Já fica longe da gravação. É assim que eu trabalho essa questão de procurar sua própria voz

5.A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Eu sempre tem os meus alunos trabalhando duas músicas, uma que eu escolhi, outra que eles escolhem. De preferência, de andamentos diferentes. Mas eu sempre quero influenciar com repertório que eu acho que tem a ver com a voz deles, e eu também quero saber como eles estão se sentindo naquele momento. Mas na primeira aula, a gente sempre faz um listão, às vezes isso me ajuda com alunos que têm referências musicais super diferentes que as minhas, aí eu posso dar uma escutada às coisas na lista para tentar achar algo para sugerir que não seja fora da realidade para eles.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Tem alunos que são super expressivos. E eu não sinto que eu preciso me envolver nas suas escolhas de interpretação. Tem outros, por exemplo, tenho um aluno que toca piano clássico desde três anos de idade, canta super bem, mas continua com dificuldade de interpretar, vocalmente, mas no seu instrumento sem nenhum problema. Ele é o meu aluno há dois anos e agora ele está estudando improviso, porque tem a bagagem para entender o improviso do ponto de vista harmônico, e mesmo assim, é muito difícil ele se expressar. Uma parte da nossa aula é uma análise de construção de frases, o que é uma boa improvisação, por quê você fica emocionado. Então a aula se baseia numa análise de músicas que emocionam o aluno e tentar identificar as sequências. Aí eu falo o que eu acho. Aí a gente faz um exercício de contraponto à melodia para descobrir quais são as modificações possíveis. Aí, depois disso, a gente faz um exercício rítmico para ver quais são as variações possíveis. Outra coisa é o reconhecimento das tensões, mas tudo isso acaba ajudando com o desenvolvimento da interpretação. Depois, quando você volta para a música e canta a melodia você começa a escutar um monte de coisa, você vai cantar uma frase melhor porque você trabalhou o ritmo, ou estender essa nota além do ponto. Isso ajuda ele, particularmente, em fraseado. O outro lado mais simples é aquele que descrevi dos quatro passos. Que acaba já inventando frases pro aluno, os mínimos detalhes que você quer que a música tem, interpretação, respiração boa para você ter um apoio bom, e a dinâmica.

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Sim, com certeza. O primeiro sempre sendo o apoio, e a noção que o apoio a respiração são dois conceitos separados. Respirar, tudo mundo respire, se não, cai no chão. Apoio na verdade é um conceito que para a maioria é muito difícil. A língua falada é cheio de consoantes, e isso, na música popular, acaba atrapalhando. Se alguém tem algum transtorno fonoaudiológico; com 's' com 't', fala com a língua presa, aparece no canto e atrapalha o apoio. O minuto que a pessoa começa a entrar na dúvida de que tipo de som que deve fazer, ela entra em pânico, cria ansiedade e o apoio instantaneamente cai. Quando a gente está ansiosa, é muito difícil manter uma respiração boa e corta toda aquele trabalho de respiração diafragmática. Eu sinto que essa questão do apoio é o conceito fundamental. O apoio e como os sons podem atrapalhar o apoio.

Outro conceito que acho fundamental é a afinação. Tem que afinar. Afinar é difícil. Quem faz mais, faz melhor, quem faz menos, não faz tão bem. E eu falo sobre a afinação como se fosse uma habilidade atlético que você tem que treinar na academia. Para afinar, tem que ter uma referência. Se eu vejo que o aluno não tem afinação consistente, eu sempre aconselho a aprender a tocar o teclado. Ou algum instrumento que, com facilidade, vão poder chegar e verificar a nota. Se tenho um aluno que chega e só escuta Sepultura, eu tento dar novas referências. Não que Sepultura seja ruim, mas é difícil distinguir a melodia.

Então, apoio, afinação e o mais importante eu acho, que a maioria das cantores deixam por fora, - uma noção rítmica sólida. Se você não consegue manter um ritmo consistente, qualquer melodia em qualquer estilo musical vai ser difícil. Eu uso um método bem legal que se chama 'o passo', um método brasileiro, e eles usam em muitas

escolas, é um método corporal bem lúdico, que funciona para qualquer idade. Isso ajuda internalizar a música.

Eu falaria que são esses três elementos mínimos - apoio, afinação, a questão rítmica.

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Sim, mas aquilo que eu falei; para evitar imitação, tem que andar de mãos dadas com alguma esquema de interpretação. Algum método. Ou do professor, ou seu, que te leva longe da gravação e que o aluno consegue traçar um caminho que não tem nada ver. E pode até trazer danos, porque, naquela esperança de fazer igual, você pode fazer alguma coisa com a sua voz que não tem nada a ver com sua fisiologia e acaba se machucando no intuito de aperfeiçoar algo que alguém já aperfeiçoou.

Eu acho que as referências de gravação mais maneiras são o aluno se gravando e o aluno assistindo vídeo de cantor cantar para ver o que eles fazem fisicamente. Isso é bem maneiro. Porque às vezes a gente não consegue fazer mesmo até que nós vemos alguém fazendo. Youtube é excelente para isso, hoje em dia, 'A, ela fez aquela coisa de relaxar a mandíbula que a alma estava fazendo, porque eu não estava vendo por causa da bochecha da Alma é tão fofinha que é difícil ver'.

Se a referência do aluno não é a própria voz do aluno, sempre vai ter um impasse. Não pode ser minha, nem do outro. Porque a maneira que a gente se ouve dentro da nossa cabeça é muito diferente por causa da referência e a gente não se ouve do jeito que os outros nos ouvem. E saber criticar.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

Eu acho que falei tudo que verdadeiramente faço. É muito difícil cantar. Tem que ter apoio, tem que ter projeção, tem que ser afinado, tem o ritmo, é uma palavra para executar e você tem que estar vindo de algum lugar e tem que estar indo para algum lugar, é a preparação de entrar naquela nota. Cada nota tem muita coisa para pensar. A aula é um extremo análise, a gente está quebrando em moléculas. Então depois de fazer a análise, a gente tem que desligar, a tem que ser um momento de livre interpretação, então eu sempre falo 'agora esqueça tudo que a gente falou hoje e canta'. A gente quer que o aluno volta para casa e assimilar lentamente cada elemento.

### **Entrevista com professora de canto Cris Delanno, em 29 de abril, 2017**

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

23 anos, eu comecei dando aula para uma amiga,

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Tem de tudo. Tem os adolescentes que adoram música e querem cantar. Tem gente que adoram música mas teve uma vida atrapalhada e agora querem cantar. Tem gente que tem vontade de seguir a música como carreira. Não tenho o foco de escolher aqueles alunos que querem ser cantores, eu prefiro aluno mais interessado em aprender do que um aluno que já cante bem. Acho que tem uma característica funciona - o aluno com o professor, né, e como eu tenho um foco bem amplo, se o aluno não saber cantar, a parte da música, depois da faculdade agora eu tenho mais ferramentas de trabalhar para ensinar música. Às vezes a pessoa vem para aprender cantar mas ela quer, na verdade, é aprender música. Eu dou alguns conceitos que ajuda ela a cantar. É sempre popular, porque não me sinto capacitada para dar aula de música erudito, não é a minha prática há muitos anos. A pessoa que é profissional me procura para fazer alguma coisa, uma preparação mais pontual, uma preparação para algum disco, algum show.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Algumas coisas. Eu acho importante o equilíbrio - da técnica e a estética - a estética que eu digo é a interpretação. Uma tem que trabalhar junto com a outra, não que sejam separados. Mas, por exemplo, não fico trabalhando só a técnica, e deixando de lado a interpretação, na hora de cantar, como que ela aplica isso. São coisas separadas, mas tem que andar junto.

Eu tive aula de canto erudito e fui cantar música popular e falei, gente! que que eu faço? Procuo trabalhar junto a técnica com a música. Na hora de cantar e a pessoa não consegue fazer tal coisa, eu falo, 'então vamos fazer um exercício'. A gente trabalha uma determinada coisa que a pessoa precisa para cantar alguma coisa que ela quer. Como a maior parte dos meus alunos não são cantores profissionais, eu acho que estimula eles a aprender a técnica. 'A tá! É por isso que eu tenho que fazer esse exercício ridículo'. Mais a maioria gosta dos exercícios porque vê, porque eu sempre procuro trabalhar o repertório.

Eu tenho microfone, teclado, um programa de gravação, e o piano também. Normalmente a gente faz os exercícios no piano porque acho importante a caixa sonora, o teclado não me satisfaz para a voz, porque a gente tem uma caixa acústica e acho que ajuda os alunos a ouvir os harmônicos, que o teclado não tem. No 'karaokê' a gente tem como mudar o tom, então a gente experimenta tonalidades diferentes, ou se eu vou acompanhar, boto uma levada, para 'vestir' a música que a pessoa vai cantar. Aí eu mando por email para estudar. A gente foi gravando 'picotado' para a pessoa aprender a música. Depois de um trabalho que é todo feito com exercícios, aí vai e canta, deu problema, aí ela chega na outra aula para a gente consertar. Há sempre uma conversa com a técnica e o canto. Eu falo de estética porque é como a pessoa se expressa, né. Tem uma estética nisso. Procuo ir dentro do estilo que a pessoa gosta de cantar, coisa que interessa a pessoa. E com a gravação eu percebo que a pessoa tem uma noção de como é. E a pessoa tem que aprender a usar o microfone também, que pro cantor popular, eu acho que é parte do instrumento. Mas eu não limito o exercício só a o que a

pessoa vai usar, eu procuro também expandir a voz da pessoa, e a maioria entende na medida que a gente faz essa troca - como o exercício é importante é que quer fazer mais, é uma forma de cativar, de mostrar a importância.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Tem gente que chega aqui com uma referência de algum outro cantor que adora e que quer cantar igual. Ou de um ideal de uma voz, de pessoas que ela gosta. Às vezes a pessoa se assusta com a gravação, quando eu percebo que a pessoa não tá muito conectada com como ela é realmente, que a pessoa tem uma visão muito idealizada do canto, e ela tá distante desse real dela, eu procuro tentar que a pessoa compreenda através de exercícios, o que é necessário ser construído, porque o instrumento da voz, eu acho interessante, que ele é um instrumento que é construído, ele não vem pronto, né, conforme o repertório que você canta sua voz vai mudando. Quando eu comecei a cantar música popular, eu tinha voz de cabeça, tinha 17 anos, minha voz estava mudando, eu tinha muito agudo, eu ganhei grave, né, a minha estética, o que eu gosto, também foi mudando. Tenho certeza de todas as gravações que eu fiz me ajudaram a entender que a minha voz estava muito agudo, mas eu só trabalhava até o Dó3. Eu era muito nova também, mas eu vi que era como eu me identificava como cantora. Tem gente que chega aqui e eu pergunto 'O que que você gosta de cantar', eu faço que a pessoa reflita o que ela gosta de escutar, eu não chego com uma coisa pronta, eu dou trabalho para a pessoa. 'Vamos cantar outra', eu tento passear um pouco e apontar. Assim, às vezes, a pessoa nunca cantou nada, a maior parte dos meus alunos não cantam já um repertório, às vezes cantam mais junto com a música e de repente eles se vêm com a voz deles, e aí às vezes é um susto e aí você acompanha isso para a pessoa tirar essa referencial externo e trazer para um referencial interna, com muito carinho, muito jeito para a pessoa não desistir, né. Às vezes a pessoa chega querendo cantar uma música, aí eu falo 'tem que ter uma extensão assim', eu mostro, a gente faz a música, e 'eh, não, essa música não dá muito bem para a minha voz'. Eu não saio cortando, 'não é essa não', eu experimento, procurando orientar. Tem gente que naturalmente sabe escolher o repertório.

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Acho que é os dois. Porque eu quero que eles reflitam. Que que eu quero cantar? Eu trabalhei numa escola que tinha umas músicas gravadas, tinha um 'cardápio musical', era tudo em midi, então poderia mudar o tom, era uma ferramenta muito boa, era até um cardápio bem variado, sabe, mas eu não tenho essa facilidade de fazer esses arranjos todos em midi. Eu acho legal o aluno tem uma 'banda' para dar um 'support', mas é bom ter um piano, ter essa referência. Eu procuro sugerir coisas que eu acho que vão ficar bem e eu acho que a pessoa vai sacando um pouco. Eu não estou falando de cantores profissionais, né, quando a pessoa é profissional, eu questiona mais, quando não é profissional, acho que quer ter uma vivência musical. Quando é profissional, às vezes a pessoa componha, e é difícil, mas eu sou mais crítica, porque se a pessoa quer ser profissional, ela tem que saber mais como a voz dela funciona. O que a gente gosta de cantar tem que estar de acordo com o material vocal dela.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Eu acho que é do professor mostrar as possibilidades para o aluno escolher. Eu posso dar a minha opinião como autoridade, está me dando uma responsabilidade, então não posso sonegar informação, mas eu não acho que tem que ser como eu acho. Eu acho que a responsabilidade final é de quem vai cantar, do aluno. Mas o professor tem um papel fundamental, que é, mostrar as possibilidades, abrir o leque.

Eu tenho uma aluna que tem uma voz linda, que chegou aqui dizendo não quero fazer exercício, porque ela ia para uma aula em que ela só fazia exercício, e a gente começou a cantar, e ela trazia músicas que não dava para ela cantar. Mas quando ela quis cantar uma música que precisava de uma técnica, ela demorou, mas ela entendeu. Mas eu não falo, 'eu não dou aula para você'.

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Acho que sim. Saber o instrumento, como funciona; as possibilidades de ressonâncias; timbre; opções que ela tem, a resistência, força, elasticidade, agilidade, a questão da respiração, que pode variar de um estilo pro outro, mas eu acho que a pessoa tem que aprender, o ciclo da respiração, por que às vezes a pessoa fica preocupada no tanto que ela consegue cantar sem respirar, mas o que acontece no tempo que ela não está cantando é extremamente importante, que é o ciclo da respiração. O fraseado musical.

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Eu acho. Por exemplo, uma pessoa vai cantar uma música que tem várias gravações. Sempre falo, escuta várias pessoas - hoje em dia tem essa facilidade, na minha época não tinha, tinha que ter o disco, agora tudo está no youtube, eu mando os links para a pessoa escutar. Mas assim, a referência é para a pessoa desenvolver o estilo com que a pessoa se identifica, a pessoa gosta de Jazz, ou jazz brasileira, é importante que ela escute bastante para poder desenvolver o estilo dela. Se tenta copiar uma, nunca vai sair igual, quanto mais referências você tem, e mais trabalha seu próprio estilo. Geralmente a pessoa que faz aula já escuta muito. Quando a pessoa vem com referências, assim, que me dá a impressão que ela só escuta o que mais aparece, aí eu começo a apresentar outras coisas.

Tenho um aluno que componha em inglês, ele toca e canta. Eu falo para ele 'cara, mas você já pensou em cantar em português?' essa idade não tem muita referência de música brasileira.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

O professor deve indicar, se como professor eu vejo que tem uma questão, eu tenho uma aluna que ela tem um sulco congênito, eu tenho também, na corda vocal, que dá uma característica um pouco diferente, eu tenho a voz um pouco mais rouca, então a minha voz falada era muito ruim. A minha professora nunca falou para mim para procurar um fono, aí essa menina veio indicada pelo fono. Ela teve alta pelo fono para fazer aula de canto. Mas eu falei, olha, está na hora de você voltar. Ela faz teatro, então a voz dela tem que estar muito bem colocada. Uma voz falada ruim, o cantor não usa a voz, não tem como, né, se o cara não anda bem, como que ele vai correr?

### **Entrevista com professora de canto Amélia Rabello, em 02 de junho, 2017**

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

11 anos

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Variadíssimo. Tem pessoas que vão seguir a profissão, tem pessoas curiosas de saber como é e tem amadores, cantam por prazer de cantar para sentem bem. Tem de tudo. Pessoas muito novas, e tenho uma aluna de 78 anos. Têm quatro de 15/16.

É sempre o repertório de canto de samba e choro, o objetivo é esse, de não deixar esse gênero desaparecer. E de trazer o conhecimento para os jovens, que não têm a menor ideia do que seja isso, gostam do choro instrumental, tocado, e vão querendo entender o que seria o choro cantado, né. E na verdade o choro não é isso, que ele abrange todos os gêneros, então o choro, o samba canção, o samba são as valsas, enfim.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Não. Na verdade a ideia desse tipo de aula foi ideia minha, que seria um aprendizado pela educação do ouvido. Então a gente tem as partituras, as músicas escritas, como material de consulta. O objetivo é que as pessoas aprendem através das gravações enviadas, que elas aprendem ouvindo e tentando repetir. Essa é a ideia. Porque no canto popular, você precisa dessa velocidade. Você tem que estar pronto para um show, para uma gravação, para fazer um jungle, ter essa capacidade de rapidez, de compreender aquela sequência melódica, e trabalhar. Quem não quer trabalhar, eu acho que a função é a mesma, que é entrar nesse universo, sem ser por meio da partitura exclusivamente porque é diferente essa relação, eu acho que não dá o balanço, o movimento que é preciso ter para cantar esse tipo de música que a gente trabalha ali.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?



Como eu não trabalho com técnica vocal, eu trabalho com sentimento, sensibilidade, com emoção, aparece ali uma quantidade variada de pessoas com situações psicológicas, físicas, até, cada um no seu universo. Nem me coloco nesse universo de professor, sou mais uma companheira para aquelas pessoas, tentando mostrar que eu consegui assimilar ao longo de tantos anos, né, de canto e de convívio com pessoas que cantam. Então, o que eu procuro mostrar o que que é o aparelho vocal, o que precisa fazer ali e rigidez, eu acho, não tem que haver. ‘O que que você está fazendo? Não é desse jeito, porque que você cantou dessa maneira?’ Não leva canto algum para um lugar, pelo contrário, reprime, e acho que dentro do carinho da afetividade e da verdade, você consegue muita coisa.

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Na minha aula, do professor, porque eu estou levando para eles o conhecimento desse assunto, esse gênero, e eles não sabem, sabem alguma coisa ou outra, mas não tem essa vivência, desse assunto como eu tenho, que é uma caminhada muito longa de crescimento dentro desse ambiente, eu cresci dentro de um ambiente assim, então eu conheço os autores, eu conheço as gravações, eu sei quem estava naquele regional, qual é o melhor jeito esteticamente daquela música, de se fazer daquele jeito e acho que tem dado certo, porque, com essa base, com essa estrutura desse tipo de música se pode cantar qualquer outra. É uma música complexa, ela é rica, ela abre portas para muitos outros caminhos musicais e acho que dá uma base seguir e cantar o que aparecer.

- *Eu pergunto sobre uma cena que presenciei fazendo estágio com a Amélia na aula de canto na Escola Portátil, de uma aluna que não se sentiu à vontade cantando a música daquela semana*

Tudo bem, não canta, acho que não é obrigada a gostar. O que que eu tento fazer ali. São muitas apostilas, e não são separadas por grau de dificuldade. A primeira, o que deu início a esse curso, que tinha pouca gente, então não tinha uma apostila. Eu procuro botar nesse material, eu procuro misturar, então eu boto o material uma composição de 1930, mas naquela mesma apostila tem alguma coisa bem recente de 2000-e-pouco, mas eu tento fazer essa mistura e mostrar que o compositor que fez lá em 1940 não é muito diferente do que estão fazendo agora, com uma linguagem de hoje, com um conceito de hoje, mas a estrutura básica é uma coisa parecida.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Acho assim, que o aluno tem que fazer o escolher e eu tenho que dizer se ta bom ou não. A escolha pode ser dele, mas eu tenho que ter a liberdade de dizer, olha, para isso aqui, não fica bom, não é legal desse jeito, melhor de outra maneira, e procura outro caminho.

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Não, eu acho que o que eu proponho ali (na escola portátil) qualquer um pode cantar que vinha de qualquer escola de canto diferente, que vinha de fora do Brasil, aliás é o que mais tem, pessoas que vem de fora do Brasil e fica, faz um ano e sai daqui feliz. Lá na Urca, tem uma aluna do canto lírico, ela precisa de uma busca para dentro, para que não fique tão 'over', para adaptar a voz dela para aquele gênero ali. A última música que a gente trabalhou ela sentiu um incômodo, falou que não sentiu a música e tal. Pode ser que ela volte no próximo sábado e dizer, 'não, eu pensei melhor' de ficar ouvindo, ouvir mais, que não entrou de primeiro, pode ser da formação que for, pode ser jazzista, um canto lírico, um cantor de igreja, uma senhora de 78 anos, dona de casa, tá tudo bem para mim, qualquer um pode cantar do seu jeito, só vou dar uma ajustadinha para ficar bonito, e para fazer o diferencial. Eu procuro fazer um trabalho autêntico, mais puro, porque lá fora, na Lapa, é uma coisa muito mais ligado ao pagode, é uma outra estilo de samba, eu detesto, o tipo de canto, o tipo de melodia cantado, então a gente tenta mostrar a diferença, que tem um tipo de canto que chega nas pessoas de verdade, e não é esse de botequim.

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Com certeza, na verdade é um trabalho de ouvir e repetir, ouvir e repetir. É um grande forma de aprender, e de aprendizado, e a partir dali, encontrar o seu caminho. Não é para repetir para fazer igual o que aquela pessoa estava fazendo, é para entender a linguagem, e a partir dali, escolher a sua maneira de fazer dentro daquilo que aquela música 'gosta', o que fica bom, bonito, para aquele gênero ali. Têm coisas que simplesmente não combina. Tem canto de igreja, tem aluno que canta na igreja evangélica e tem aquele vibrato que é absurdo, não quero que ele raspe, que ele perca isso, mas ele tem que saber dosar para usar para essa música para ficar mais bonito, ideias, não quero que não usem, mas essas ideias, acho que tem que ser selecionadas, é uma estética que não combina. Eu acho que o canto popular no Brasil hoje se perdeu muito, está muito misturado com muita coisa, algumas vezes dá certo, a maioria das vezes não dá, fica faltando carimbo, o 'digital' de cada um.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

A única coisa que eu posso dizer e que seja interessante e que, as pessoas que se destacam ali são as pessoas que realmente se dedicam, que durante a semana faz o dever de casa, que o que a gente tem ali é muito pouco, é uma hora. Então eu mando para as pessoas; biografia de autor, a história da época, toda semana mando todo o material, várias referências de gravação - compara o cara que gravou em 1935, qual é a diferença que se percebe, isso tá no email. Quem faz isso, quem está realmente envolvido, quem quer absorver o máximo possível, essa pessoa vai adiante. Já formei pessoas que foram adiante, gravaram disco.

As pessoas querem uma coisa de pressa, querem gravar um disco. Não é assim, o disco é uma meta. Mas não é assim, hoje em dia o disco virou um cartão de visita, é tudo muito rápido. É muito importante estruturar isso.

Acho que o aprofundamento de todo dia é muito importante. A música é a base da repetição, tem que repetir.

O professor tem que ser paciente. Tem uma aluna lá na Urca que vem de São Paulo. Ela estava me contando a história dela, de canto, tudo que ela fazia a pessoa dizia que era ruim, fazia tudo para modificar aquela voz e trazer um outro modo de cantar, então ela aqui está se sentindo mais solta. Eu não quero o sofrimento de ninguém. Só quero mostrar que é assim, é mais simples, mais fácil do que fica buscando uma coisa que não é. Vc me pergunta se tem que ser do meu jeito, não. Tem que ser do jeito da pessoa, com meu dedo, se não, onde que eu entro?

### **Entrevista com professora de canto Andrea Dutra, em 09 de junho, 2017**

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

Eu comecei como professora de canto talvez uns vinte anos, e fiquei dando aula durante uns dois anos, parei muito tempo porque eu achava que eu era uma péssima professora. Eu achava que eu era incapaz de dar aula, porque eu já tinha dado aula de ballet, eu me achava uma péssima professora, eu dava aula de inglês, eu me achava uma péssima professora. Eu sempre achei que eu não tinha talento para dar aula. Então eu tentei, dei aula em escola uns dois anos, aula de música para pré escola, e ensino fundamental, dei aula em creche - musicalização para pré-escola e dei aula em casa, tinha um foco de aula para adultos não-musicais, então era mais musicalização, através da voz para adultos com problemas de ritmo, que era um assunto difícilíssimo, na época eu achava que fosse simples, e não é, porque você vai tocando em outros assuntos, né. Aquilo li foi me confundindo, porque era demais para mim, na época, fique amiga dos meus alunos, nunca mais voltaram e só me chamavam para tomar chopp. Aí eu interrompi isso durante muito tempo e como sempre me pediram aula, eu resolvi que eu ia estudar para tentar desbloquear meu problema de dar aula. Aí eu fui estudar com a Suely (Mesquita), pedi para ela me dar essa aula específica, porque eu tenho amor pela educação, mas eu me senti incapaz. Fiquei estudando com ela, isso há três anos, que eu comecei esse processo. Comecei dando aula para uma amiga, para fazer esse teste. Então tem uns três anos, mais ou menos, que eu voltei a dar aula, muito recente.

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Olha, noventa por cento amadores, que tem outra atividade profissional, e resolveu que 'ai eu quero fazer uma coisa por mim', interessante, todo mundo fala isso, 'não aguento mais, estou trabalhando para caramba, e estou precisando fazer uma coisa por mim, e ai eu amo cantar e resolvi que vou investir nisso', tem esse perfil, tem o perfil daquela pessoa que já cantou e parou, fica naquela, não tem coragem de assumir que quer cantar,

e aí fica cultivando esse sonho. Eu faço preparação vocal também, então hoje eu tenho uma peça infantil e são atrizes muito jovens, que nunca cantaram na vida, já estava em cartazes quando me procuravam desesperadamente, estava tudo meio complicado ali e aí eu fui apagar o incêndio, né. E faço preparação de cantores em estúdio, né, que é para gravação. Então o aluno vem já com aquele repertório definido, ou quase definido, para preparar o repertório para gravar aquele disco. Mas esses também não são profissionais, é o primeiro disco, ou segundo. Adoro esse trabalho, especialmente assim.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Não, eu uso todas as informações que eu já tive, estudo tudo, acho que para cada um funciona uma coisa, né, acho que isso foi uma das coisas que eu já entendi, né, que não existe a aula ideal, existe um aluno e a aula que você vai dar para aquele aluno. Eu ainda estou aprendendo, que claro, isso não vai acabar, porque claro, os alunos são todos muito diferentes, que quando você percebe que às vezes um aluno tem uma questão pessoal, que às vezes ele precisa superar, e ele escolheu cantar para superar, e às vezes aquele caminho vai ser mais difícil, e você vai precisar bater mais um papo, vai para outro lugar, ou vai para um outro caminho, relaxando. Que tem gente que até demora para entrar no processo. É uma terapia, né, de certa forma. São aqueles profissionais que escolheram cantar para me soltar, só que às vezes é muito além de que só querer cantar, né, tem uma história toda aí por trás. Então eu escuto o aluno, essa é a minha metodologia, eu sempre me seguro para não atropelar a demanda do aluno, deixo ele falar, deixo ele dizer, deixo ele perguntar, porque eu sempre tive muita preocupação com a questão da explicação técnica, sou muito assim, quero entender, quero explicar, quero que o cara entenda como o mecanismo funciona, aí eu descobri que às vezes a pessoa não quer saber. Aprendi escutar a demanda do aluno para oferecer o que ele pode compreender e que deseja.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Eu fui essa pessoa quando eu era aluna iniciante, eu tinha uma imagem vocal de mim mesma. Eu achava que eu cantava mais para o grave, que eu era contralto, eu forçava os tons para baixo, era uma identidade, assim, que tinha a ver com o momento da minha vida, como eu queria parecer como cantora com as minhas referências. Tive aula com alguns professores e enfim, encontrei uma professora que pegou, Cristina Passos. E a Cristina foi, aos poucos, com muita habilidade, me mostrando que eu podia continuar passando a mensagem que queria, mas num lugar que fosse confortável de verdade para a minha voz. Então eu vejo que isso acontece muito também aqui. Tenho uma aluna adulta que fala como se fosse uma criança, canta como se fosse uma criança. Então é muito difícil, porque ela se comporta assim, ela é uma fofa, ela é gatinha, isso é ela, e, você percebe pela voz dela que ela poderia fazer muito mais, mas ela fica presa a essa identidade, da gatinha, da fofinha. Eu acho que tem a ver com aquela coisa que nós fazemos, né, o que eu acho que é mais legal para mim, o eu melhor, o que dá certo, ou já deu certo. Eu acho que ela tem muita preocupação com afinação, ela é muito afinada, ela sabe que é uma qualidade dela, então isso faz parte desse quadro da 'certinha'. Então eu proponho tirar isso, proponho cantar fora do tempo, tirar esses limites, e ela fica

doida. Aí não consigo! Um dia ela saiu da aula e me mandou uma mensagem, dizendo ‘obrigada por me ajudar a ser quem eu sou’, isso é incrível. Tem um aluno que está comigo há um ano e meio. Ele queria estudar para musicais. ‘Na verdade’, ele falou, ‘eu não sei muito bem o que eu quero’, porque ele é do teatro, escreve peças, nem é ator, ‘e eu quero cantar, estou a vida inteira querendo cantar, e não consigo’. Já fez aula com um monte de preparadores para musical, uma galera meio do erudito, meio do musical, e ele chegou aqui cheio de vícios, cheio de formas, de ovo na boca, vícios de emissão, aí, você fala, onde é esse cara, tira tudo isso, onde tá? E como foi difícil tirar, porque se eu tenho uma proposta como professora, é ‘encontrar sua voz’. Não sou capaz de fazer você nenhum tipo de cantor. Eu falo o tempo inteiro do ‘canto natural’. Tem a ver com a coisa física, né, porque o cara aprendeu que a forma é tal, não, relaxa isso, relaxa isso, vai ficar feio, vai ficar diferente, não tem problema, não estamos buscando resultados, estamos buscando só um caminho diferente. Então sempre com essa proposta antes de cantar ; fala a letra, canta a melodia sem a letra, quem não é músico e quer cantar, ele não sabe nem ser acompanhado. Faço um monte de exercícios com melodias bonitas, em escalas, para soltar o fraseado, para tirar a régua. Ele fala agora ‘sabe aquele Alexandre que eu era’, porque ele tem umas demandas emocionais também, porque com tempo ele vai te contando, ‘porque meu namorado, porque a minha mãe...’ não é só esse trabalho. Primeiro que ele veio com repertório de musicais, e ele nem sabe inglês. Eu falei, olha, a música brasileira tem milhões de coisas maravilhosas para todas as situações. Vamos parar desse negócio de cantar em inglês se você nem sabe do que você está cantando, começa cantando o que você entende. E ele proponha sempre coisas muito pesadas, Bethania, música dos anos 40. Aí eu comecei a propor cantar bossa nova, por exemplo. ‘Pô, mas essa coisinha levinha, bobinha’, - é, exactamente, isso, vamos fazer esse bobinho aqui um pouquinho, até aí encontramos um jeito dele cantar aquilo. Ai, pelo repertório, a gente achou esse caminho, vamos procurar coisas que você gosta que não sejam tão pesadas. Tem aula que a gente sentar e ouve música e vê vídeo, ‘o que que você tem como referência? O que que você acha bonito, qual é a intenção? E de impressionar, de emocionar a plateia?’

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Eu sempre começo com que o aluno proponha mas se eu percebo que o aluno sempre proponha aquilo, o lugar onde ele se garante, eu eventualmente vou propor coisas diferentes para ele sair do conforto dele. Ou daquilo que acha que o representa vocalmente, né, então eu falo ‘experimenta isso aqui’ - ‘ah pode ser’, eu proponho coisas didaticamente, e, com as duas finalidades, experimentar outras formas, outras maneiras de cantar, outras músicas, e também para ajudar o cara perceber que ele pode ampliar, ele não vai se perder se ele se ampliar,

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Tem gente que já tem isso muito definido, né, tenho um aluno que canta maravilhosamente bem, que já ganhou um reality show, mais que tem um problema nasal, canta tão bem quanto em inglês, quanto em português, mas fica cantando tudo aqui (mostra a região nasal), isso acontece muito, né, e eu fiquei discutindo muito isso

com a Suely (Mesquita), porque me incomoda pessoalmente esse som, e aí, a questão, te incomoda porque é uma questão de gosto, ou que está errado, é um problema de emissão errado, que vem de um abuso que vai machucar, você tem obrigação de interceder, mas, se não é, porque que você vai dizer que não é bonito cantar assim, é difícil, né? Teoricamente, se o cara te procurou, ele está querendo que você interceda. Ele acha legal, mas eu acho excessivo. É o que digo, se o cara vem com milhões de vibratos, o cara não tem quase nenhuma técnica, mas ele sabe usar o vibrato, ele está com os recursos desequilibrados, né. Então o que eu falo para o cara não ficar triste, se ele vem com aqueles vibratos, ou aquele anasalado, ou aqueles drive toda hora, falo 'acho tudo bom, tá, mas tudo tem que estar sobre o teu controle'. Você pode usar o drive, o vibrato que você quer, mas na hora que você decidir.

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Respiração, relaxamento, postura, esse conhecimento mínimo dos seus recursos e como aplicar. Mas eu acho que o básico é: Vai ter que fazer uma malhação, cantar é uma atividade física. Não tem como fugir disso, então, a não ser que você é um fenômeno da natureza você vai ter que fazer exercícios de respiração, ter que entender como funciona esse aparelho, esse sistema, se não, você não tem o resultado mínimo para você começar a cantar. Eu acho que o mínimo que você faz como professor é ensinar o cara a respirar, daí para frente, postura, um relaxamento, esse compreensão, aí lá para frente é o que venha um trabalho de ritmo, que eu tenho precisado fazer com alguns alunos, às vezes eu tenho que parar para fazer aula de percepção, às vezes é percepção rítmica, percepção harmônica. Estou até com problema de aluno com a afinação, não sei o que fazer, porque ele canta afinado sozinho acapella e quando entra o acompanhamento ele pira, ele não consegue fazer um vocalise.

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Sim, acho muito bom porque quando você pergunta para ele o que que ele gosta, às vezes ele repensa. Aí você senta, é o que eu faço muito, e assiste junto, isso é bom, isso é ruim? Porque que você gosta desse cara, é a técnica, é a emissão? isso ajuda ele a compreender esses fatores do canto, né, é a performance, como ele se comunica, e como é que se comunica esse cara, como é a postura no palco? ele é corporal, tímido, explícito corporalmente, e aí você ajuda o aluno compreender todas as instâncias, entender que uma coisa é emissão, outra coisa é performance, outra coisa é respiração.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

Não, acho que cobrimos tudo.

## Entrevista com professora de canto Gloria Calvente, em 15 de junho, 2017

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

27 anos

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

Todas as minhas aulas são voltadas para canto popular. Os alunos são bem variados, nesse período. Já trabalhei com muitos profissionais, já trabalhei com pessoas amadoras que queriam cantar como uma forma de se expressar, com estudantes, é muito aberto. Eu não tenho nenhum tipo de seleção a priori, tenho a sensação do que as pessoas que vem até mim são as pessoas que devem, então eu tenho a postura de aceitar tudo mundo.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

Essa pergunta é bem danada, né. Eu não uso uma metodologia partindo do que o meio acadêmico chamaria de metodologia. Eu preferi, ao longo do tempo, tentar focar, centrar no que faz o aluno se libertar a sua expressão vocal e cantar com naturalidade, com tranquilidade. Eu comecei, que como que todo mundo, né, querendo trabalhar com fórmulas e formas, formas de bolo, receitas de bolo e comecei a observar que o resultado era muito instável. Que às vezes tudo dava certo e às vezes tudo dava errado. E como eu tenho um background pedagógico muito forte, né, por conta da minha experiência como educadora musical numa escola como ceate que tem um arcabouço muito rechonchudo, essa experiência começou a bater na 'Glória professora de canto', que veio de uma cantora que começou a trabalhar para ajudar a equacionar sua situação profissional, assim que eu cheguei como professora, eu acho, como muitos professores que estão hoje por aí. E essa minha vivência numa escola que regularmente promove leituras, promove debates, promove discussões, investiga o que que deu certo, o que que não deu certo, aquilo mexeu muito em mim, porque eu não fazia isso como professora de canto. Aquilo começou, acendeu uma lampadinha na minha cabeça. Eu pensei, bem, porque que é tão instável isso. E eu me dei conta de que eu não sabia o que que travava a voz dos meus alunos, porque que o timbre é daquele jeito, porque que tinha tanto médio, porque que tinha tanto nasal, porque que o grave era daquele jeito, o que que eu poderia fazer para dar um outro horizonte para aquela pessoa. Porque só dar vocalise pode mudar nada na vida de alguém, né. E essa pergunta começou a me perseguir. Logo começou a minha jornada com os estudos da voz, que eu acho que eu vou falar depois.

Então devagarzinho eu comecei a perceber que todas as respostas eram no corpo das pessoas, de algum modo, a maneira que ela posicionava a cabeça, queixo, como elas abrem o ombro, não abrem, como elas pisam, como o quadril se mexe, de algum modo, tudo aquilo ali estava me mostrando alguma coisa, e eu comecei bem devagarzinho ir nessa direção, do corpo, e acho que cheguei a onde estou hoje, que toda essa minha abordagem inicial, ela vai por essa relação entre a postura, a respiração, o uso da boca

como articulador, e o ar, né. Essa junção das coisas. Como que você trabalha com o fluxo do ar, para firmar a emissão, trazer essa experiência das formas, internas e externas, os articuladores, perceber como um corpo mais consciente de si trabalha a favor disso. Só isso já é um caldeirão de bruxa, né, porque você está mexendo com um monte de coisas naquela pessoa, que você está fazendo ela respirar muito mais do que estava respirando antes, só isso é um desenrolador de pessoas - quantas pessoas caem no choro em determinados momentos, porque chega em lugares em que não chegaram antes. Quem ouvir essa fita pode dizer ‘nossa, o que que ela faz de tão impressionante?’ mas não é tão impressionante, é uma coisa simples. Vai em outra direção, vai na direção da liberdade da expressão. Então eu acho que esse é o meu principal foco hoje, não sei se eu posso chamar de metodologia porque é uma coisa muito pessoal e eu sou muito criativa e tenho muito experiência, são muitos anos fazendo a mesma coisa, e você via lembrando as pirações do passado, então você volta, às vezes você olha uma pessoa e saca uma coisa completamente nova, tudo é feito num flow de troca muito pertinente àquele momento entre eu e o aluno. Uma coisa que tem a ver com a minha metodologia é que eu uso determinadas palavras de determinados conceitos então quero que o aluno entenda o que eu estou querendo dizer com aquilo. Ele tem que falar a minha língua para ele poder entender o que eu estou trazendo. As palavras que eu elegi ao longo dos anos tem um conceito poderoso e cheio de significados, eu chamo a boca de ‘sala’, porque se você não trabalha bem com a boca, sua voz não vai render nem 50% do que ela poderia, né. Essa ideia de chamar sua boca da sua ‘Sala Cecília Meireles’, aquele lugar onde seu som vai ser feito, ela é poderosa, e a pessoa começa a ser mais responsável com os movimentos que ela faz. Ela não vai ficando caretas absurdas, que ela vai perceber que isso não vai dar certo.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

Esse é um assunto muito quente. Eu tenho muitos amigos, professores de canto fortíssimos nesse campo, do Rio de Janeiro e o Brasil, que eles reúnem a preparação vocal do cantor no sentido de dar um direcionamento estético, mercadológico e de interpretação além da técnica. Eu até já fiz isso. Hoje eu não faço mais. Eu acho que, quando você faz uma escolha para uma técnica vocal, você já tem interferência. Então, na hora que eu uso firmemente a ideia do registro de mistura da voz da cabeça como uma ferramenta fundamental para mulher, cantora, de certa forma eu já estou fazendo um nível de interferência que é estética e que vai interferir na identidade do cantor, né? E a mesma coisa do professor que vai trabalhar com belting.

Eu acho que o professor tem essa condição de desvendar o que a pessoa é de fato, que eu acho que muitas pessoas não sabem quem elas são, o que é a sua voz e o que elas podem fazer com aquilo.

Existem pessoas que elas entram na gaveta do estilo. Vamos falar de cantora de samba, que facilita, aqui no Rio, ‘cantoradesamba.com.br’. A pessoa resolve ‘vou fazer um gig, vou levantar esse repertório, depois vou gravar um disco etc etc’. E ela tem referências, que todo mundo tem referências, né, claro, influências, pessoas que mexeram na vida delas, e ela começa a buscar uma forma de se enfiar ali, antes dela saber quem ela é.



Isso eu considero uma coisa lamentável. É dos processos mais tristes, porque ela tem que se colocar naquele negócio que ela inventou para ela mesma, que ela não entende que lá mais em frente ela não vai se entender mais. Eu gostaria que a minha resposta para essa pergunta fosse, se o professor de canto tenha essa proposta dentro do trabalho dele, essa visão ampla do que isso significa existencialmente, filosoficamente, conceitualmente, até espiritualmente para aquela pessoa, isso é um processo de grande crescimento, de grande libertação, quando ela está livre para cantar, não importa se ela cantar no banheiro, no karaokê, vai fazer o efeito.

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

Eu sempre peço que os meus alunos tragam repertório, que não significa que de vez em quando eu não vou sugerir alguma coisa. Eu faço isso muito quando vejo que o repertório do aluno, que é o caso do 'cantordesamba.com.br' foi a origem da prisão da criatura. Um exemplo bem recente; no final do ano passado eu atendi um cantor de rock, tenor, sempre tive a voz muito agudo, então ele faz um trabalho de cover de rock and roll, canta heavy metal e pop, e esse faz isso há muitos anos. Tem um circuito rock and roll no subúrbio e ele é uma figura muito forte no circuito, mas ele ficou mais velho e ele começou a não conseguir cantar nos tons mais velhos que ele cantava. Ele acabou chegando até mim, e eu pedi para que ele tocasse e cantasse alguma coisa para mim para eu entender o que estava acontecendo. Ele cantou uma música para mim e eu falei, 'ok, já entendi, pode parar', e a primeira coisa que a gente fez foi; não fazer repertório de rock and roll. Porque toda a ideia dele era de força, que ele fez desde jovem, e ele é muito robusto, aliás, se eu fosse fazer o que ele faz, eu não daria conta nem um quarto do tempo que ele deu conta, e depois, devagarzinho, a gente foi pegando aquelas vivências e trazendo pra cá. Ele até que foi bem, para muitas pessoas isso é muito difícil, para as pessoas que são totalmente fechadas na sua caixa. Eu uso esse sugestão de repertório, não no sentido, 'ai eu acho que isso vai ficar bem na sua voz', isso é um tipo de atuação que não me interesse como profissional. Conheço muitas pessoas que fazem isso, eu acho que as pessoas tem que cantar o que elas tem vontade, mas nesse sentido eu prefiro sugerir. Talvez sugerir coisas musicalmente interessantes que ajudam a trabalhar aspectos assim - uns textos, músicas com frases bonitas para trabalhar uma emissão mais estável, ou ainda quando chegam pessoas com referências muito restritas. Ai eu sugero para as pessoas ir lá ouvir para ampliar seus horizontes nesse sentido.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

Eu diria que essa responsabilidade é mais do aluno do que o professor. Porque eu penso dessa forma. Eu não tenho essa proposta de montar uma pessoa pronta para o mercado. Agora tem acontecido algumas vezes, mas foi um processo que levou a isso, não foi um ponto de partida. Eu posso sugerir um timbre ou um fraseado quando eu vejo que pode ajudar, às vezes quando a pessoa está com uma dificuldade com a respiração, né, mas tem muito mais a ver com a questão técnica, da emissão, do que estética. Não me meter em questões estéticas

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

Sim, sim, sim, até já falei aqui. Se o seu corpo é tudo torto, se você não tem noção que seu corpo é o instrumento, seu instrumento não é a corda vocal, também que a sua boca, a sua boca, a sua língua, a maneira que você abre a sua boca, a maneira que você coloca o seu pescoço, enfim, a maneira que você lida com seu movimento, que voz é um movimento, né, o canto é um movimento. Se esse movimento ele está desassociado do seu movimento geral, isso vai dar merda em algum lugar. Isso aí é lei. Não está escrito em nenhum lugar, mas se um dia eu tiver saco de fazer esse negócio de doutorado, quem sabe, eu vou escrever, isso é lei. O ar, né, a estabilidade do fluxo de ar, essas ideias de apoios, como, o que elas são, como apoiar, o que fazer, como manter a frase, numa pressão homogênea, num tempo que vai te favorecer a interpretar coisas com elegância, com a força, com o suingue que você quer, e a questão das formas, que eu considero 'o tudo', na vida de um cantor, é entender que forma existe, porque não acredito que forma existe é um desperdício de voz, de ar, né, muda totalmente a ideia de ressonância. E ressonância, né, acho que você pode cantar qualquer coisa, mas se você não entender esse processo, acho que lá na frente você vai pagar a conta disso

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

Eu acho que a referência musical, ela constrói o músico. Um músico é suas referências, ele cria a partir das suas referências. Quanto mais ampliadas foram as referências, mais o músico vai lucrar no sentido do que ele vai poder trazer para seu trabalho de criação, seja ele que for, compositor, arranjador, intérprete, quanto mais ele vai trazer coisas diferentes. Um cantor que ouve muitos cantores diferentes, ele aumenta sua capacidade de reflexão sobre seu próprio processo. O meu aluno roqueiro, que ele só ouviu aquilo. Então ouve aqui ô!. Cantores evangélicos. Os professores de canto estão entupidos de cantores evangélicos, é o maior tristeza do mundo porque eles só fazem a mesma coisa. Eles só ouvem os cantores evangélicos, então eles repetem a repetição da repetição da repetição. E eles mesma se incomodam nisso. Tem esse desejo de ir além daquilo e não conseguem. Eles fazem aula para cantar igual aquele cara da gravação e eu digo não. Tinha uma época que eles cismaram comigo. Então é nesse sentido, não é para formar o desenvolvimento estilístico, é para ampliar a base de reflexão do seu próprio processo. Músico como intérprete.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?

Eu queria aproveitar dessa última pergunta para falar sobre o Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro. Era o longínquo ano de 1990, e eu estava grávida do Daniel e eu recebi um telefonema do Felipe Abreu, dizendo que havia um grupo de cantores populares interessados nesse campo de aulas de canto mas que queriam dar aula voltado para música popular, e não para música erudita e não tinham em seus professores e os seus estudos uma referência desse tipo. Eu comecei a estudar canto em 1981, e estudar canto naquela época significava, obrigatoriamente, estudar canto lírico. Eu nem sabia

que naquela época, que até haveriam outras possibilidades de trabalhar com música, mas não morava na europa e aqui tinha canto lírica. Só que falava para os meus professores das minhas dificuldades como cantora, e não consegui avançar, tinha uma dificuldade de passagem. Aquilo me fazia muito mal, tive um nódulo aos 18 anos. Conforme eu ia encontrando outros professores, o assunto era sempre o mesmo. Felipe é o meu amigo e sabia que isso era uma questão para mim. Na noite do encontro, todos falamos das dificuldades que todos tinham, como buscar uma maneira de ensinar técnica vocal mas que se adequasse aos ensinamentos de música popular, e não do ensino de música erudito. Na época era um grupo muito maior de hoje. Tinha Filipe, Marco d'Antônio, Edu Lopes, Alsa Alves, dois fonoaudiólogos, que eram a minha irmã, Ana Calvente e Angela Castro, um otorrino, que era Marcos Sarvat, Calella Vilela, Clara Sandroni, Suely Mesquita, não consigo falar tudo mundo, Então nós formamos um currículo de estudos, a partir de discussões, e a presença das fonoaudiólogas, e Marcos Sarvat, que entrou depois. Nós alertamos sobre essa possibilidade de buscar interseção entre esses três áreas, só que isso naquela época era totalmente novo, hoje tudo mundo fala isso, só que naquela época não. Então primeiro a gente fez uma lista do que a gente não sabia em termos de fisiologia e anatomia, do aparelho fonador, fomos estudar isso, depois buscamos outros assuntos, depois a gente começou a trocar o que que cada um de nós fazia, começamos a trocar bibliografia, estudamos textos, estudamos livros, e esse processo ele foi bem intenso durante algum tempo, nós encontramos semanalmente, todos os sábados de manhã

- *E tem documentação sobre isso ?*

Mais ou menos, A Suely e a Clara poderia te falar sobre isso.

Chegamos a fazer parte dos primeiros congressos elaborados pela Associação Brasileira de Canto, por associações de fonoaudiólogos e de médicos, a gente se organizou e a gente fez parte de mesas redondas, nesses primeiras programas. Depois, começamos a ampliar e por um tempo a gente não se encontrou, cada um tinha sua vida, e de alguns anos para cá, nós voltamos a se encontrar mas agora somos um grupo bem menor e não queremos abrir para ninguém. Como a gente tem nosso processo, que tem 26 anos, a gente acha que qualquer pessoa a gente teria que explicar tanta coisa que não valeria a pena. Então a gente continua a se encontrar quatro vezes por ano, com uma pauta definida, mas ficamos muito amigo, né.

- *Você pode me dar um exemplo de uma reunião desses. Por exemplo, qual é o objetivo da próxima reunião*

A próxima reunião a gente vai trocar um curso sobre dinâmica respiratória que foi oferecido por uma fonoaudióloga, que é a minha irmã, a Suely e o Marco. Ou alguém faz um curso e devolve para os outros, a gente discute os prós e as contras. A gente quer falar sobre como a gente está dando aula nesse momento, e a gente tem o doutorado da Clara Sandroni, que vários de nós estamos participando dos questionários. Por exemplo, isso seria a pauta de um reunião.

**Questionário respondido por Clara Sandroni, recebido por escrito em 15 de junho 2017**

Este questionário faz parte da minha pesquisa para o trabalho de conclusão de curso para a licenciatura em musica. As suas respostas vão contribuir para o meu melhor entendimento das experiências de professores e alunos de canto, portanto peço que você responda às perguntas da maneira mais completa possível. Desconsidere a pergunta caso não se aplique a você.

1. Há quanto tempo você atua como professor de canto?

\_\_\_\_\_ Desde 1991.

2. Qual o perfil dos seus alunos? (Profissionais/estudantes/cantores de música popular ou erudito)

\_\_\_\_\_ sempre variou muito e sempre na área do canto popular.

3. Você usa alguma metodologia específica com os seus alunos?

\_\_\_\_\_ Só comentando, “metodologia é o estudo dos métodos” nesse caso vc deveria usar o termo “método”.

\_\_\_\_\_ Tenho usado diversas referências. O que eu aprendi com minha professora, Clarisse Szajnbrum, que trabalha com o principio da voz mixta, e a utilização do repertório como base para exercícios de técnica vocal (isso é bem comum, mas ainda não tem um nome), basicamente. Mas costumo ler diversos métodos, livros sobre voz, assistir palestras e workshops, etc. e retirar deles tudo o que acho interessante para utilizar em minhas aulas.

4. Em sua opinião, como é o papel do professor de canto no desenvolvimento da identidade vocal do aluno?

\_\_\_\_\_ um papel de orientação musical, de fazê-lo ouvir muitos estilos, e auxiliar o aluno em sua pesquisa pessoal.

5. A escolha do repertório é a responsabilidade do aluno, ou do professor?

\_\_\_\_\_ no caso da aula particular é do aluno.

6. A escolha de elementos estilísticos, como timbre e fraseado, são responsabilidades do aluno, ou do professor?

\_\_\_\_\_ não diria responsabilidade. São sempre opções do aluno, do cantor. O professor pode ajudar a mostrar opções, a diminuir exageros ou vícios...

7. Existem princípios na formação do aluno de canto que são fundamentais para todos os tipos de cantor, independente de estilo ou a área de interesse do aluno?

\_\_\_\_\_ acho que não, vc teria que voltar ao básico do ser humano, respirar, ter boa saúde vocal...

8. Você acha útil o uso de referências de gravações para o desenvolvimento estilístico do intérprete?

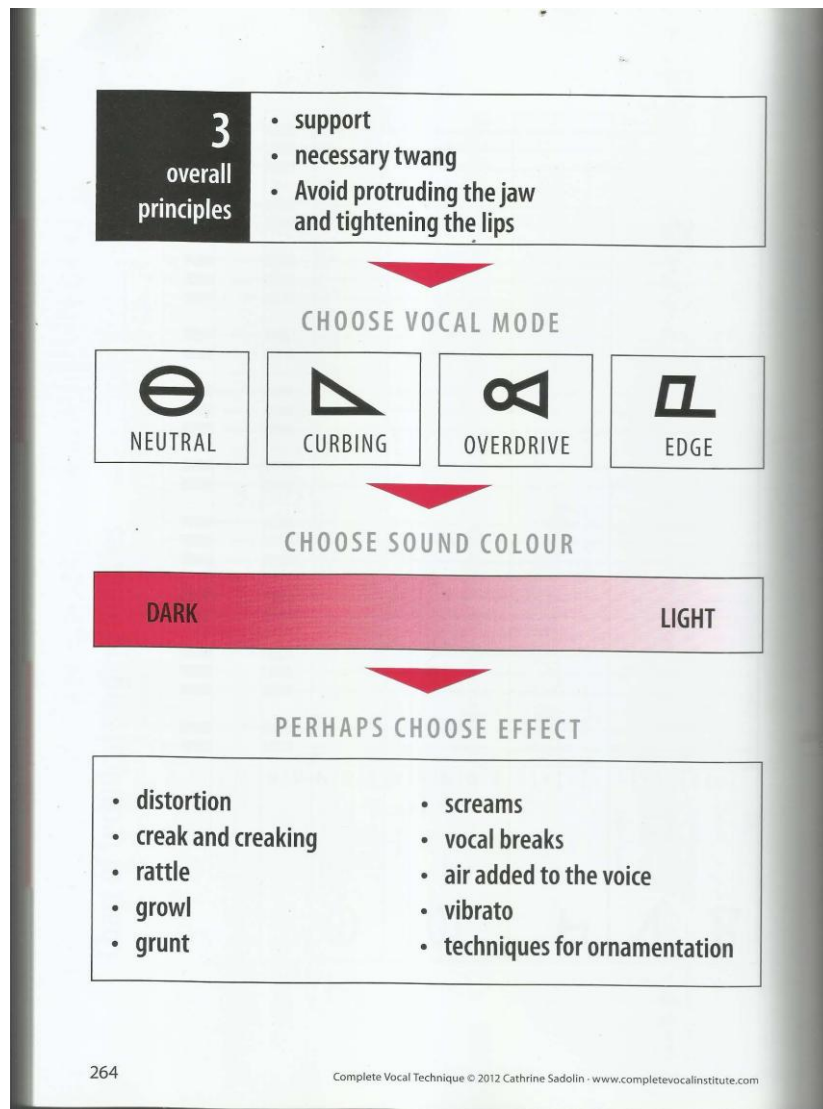
\_\_\_\_\_ sim.

9. Você gostaria de acrescentar mais algum comentário relevante aos seus estudos da voz ou empenho profissional?







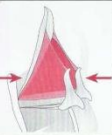
\_\_\_\_\_ participar de um grupo de estudos, trocar informações com colegas interessados em canto. Estudar fisiologia da voz.

## ANEXO

1. Imagem dos princípios da *Complete Vocal Technique* (SADOLIN 2012, p. 264)  
'Overview over Complete Vocal Technique'



2. Imagem dos princípios da *Complete Vocal Technique* (SADOLIN 2012, p. 265)  
'Overview over Complete Vocal Technique'

Mode	 <b>NEUTRAL</b> NON METALLIC	 <b>CURBING</b> HALF METALLIC	 <b>OVERDRIVE</b> FULL METALLIC	 <b>EDGE</b> FULL METALLIC
Air	With air / without air	Never add air to the voice	Never add air to the voice	Never add air to the voice
Method	Loose jaw 	HOLD	"Bite" 	TWANG the epiglottis funnel 
Vowels in the high part of the voice	All	I (sit) UH (hungry) O (woman)	EH (stay) OH (so)	I (sit) EH (stay) A (and) OE (herb)
Pitch	All	All	♀ max D5    ♂ max C5	All
Volume	Quiet Can be loud in the high part of the voice	Medium	Loud	Loud
Character	Soft	Restrained	Shout	Scream