

O CANTO POPULAR BRASILEIRO E A SISTEMATIZAÇÃO DE SEU ENSINO

Adriana Noronha Piccolo
adripiccolo@ig.com.br
UFRJ (Centro de Letras e Artes - Escola de Música)

Resumo

O canto popular brasileiro urbano possui características que o revelam como um elemento carregado de identidade nacional. Depois das modificações ocasionadas pelo advento do sistema eletromagnético de gravação de som, no final da década de 1920, e o surgimento da Bossa Nova, nos anos de 1960, as características vocais e interpretativas da MPB pouco mudaram. Por outro lado, aquela que vinha sendo uma prática intuitiva vem buscando cada vez mais um corpo sólido de conhecimentos em busca de explicações e aperfeiçoamento.

O cantor popular brasileiro, na maioria das vezes, aprende seu ofício ouvindo e imitando. Por isso, quando um aluno vai buscar o aprendizado formal dessa arte, o professor deve estar apto a ensinar aquela prática que já se consolidou e que faz parte da nossa cultura.

As principais discussões presentes neste artigo integram a pesquisa em andamento, na qual procuramos desenvolver um inventário dos elementos constituintes do fazer musical baseado na estética da música popular brasileira, com o objetivo de oferecer para pesquisadores, estudantes e cantores recursos que propiciem a propagação sistemática da nossa música.

Palavras-chaves: canto popular, música popular brasileira, ensino do canto

Abstract

The characteristics of the Brazilian urban chant reveal its charges of national identity. The advent of electromagnetic sound recording systems by the end of the 1920s and the emergence of "Bossa Nova" by the 1960s has little changed the customary vocal and interpretative characteristics in the Brazilian Popular Music. On the other hand, what had so far been an intuitive singing practice began looking towards to a deeper knowledge in the search for understanding and improvement.

The majority of Brazilian popular singers learns by hearing and imitating. When a student seeks formal learning of this art, the teacher must be apt to teach a consolidated practice, which is already part of our culture.

This article is part of a research that attempts to report an inventory of the constituent elements of the Brazilian way of making music aiming at providing resources to researchers, students and singers that may enable its systematic propagation.

O canto popular brasileiro urbano possui características que o revelam como um elemento carregado de identidade nacional. A maneira de cantar a música popular urbana - que, vale lembrar, é aprendida de maneira informal, principalmente através de imitação - vem sofrendo modificações e alguns marcos importantes foram o advento do sistema eletromagnético de gravação de som, no final da década de 1920, e o surgimento da Bossa Nova, nos anos de 1960. Desde então, apesar dos novos gêneros musicais e a despeito das peculiaridades de cada artista, as características vocais e interpretativas utilizadas na MPB pouco mudaram.

Por outro lado, aquela que vinha sendo uma prática intuitiva vem buscando cada vez mais um corpo sólido de conhecimentos em busca de explicações e aperfeiçoamento. Em monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura da Universidade do Rio de Janeiro, PICCOLO (2003) traçou uma trajetória do ensino do canto popular no Brasil, tendo entrevistado cinco professores, sendo quatro deles de canto popular e um, de canto lírico. Foi verificado que a procura pelo ensino do canto popular vem crescendo a cada ano desde a década de 1980. Como não há uma tradição em pesquisa da técnica popular de canto e, mais ainda, de canto popular brasileiro, também não há especialistas nessa área. Todos os professores entrevistados disseram ter aprendido a técnica da escola lírica de canto e, intuitivamente, adaptam essa técnica para ensinar o canto popular¹. Alguns deles vêm desenvolvendo pesquisas nessa área, como Regina Machado, professora de canto popular na UNICAMP (SP), que estuda a voz no canto popular brasileiro, e Felipe Abreu que disse seguir a tradição da música popular brasileira para ensinar. (PICCOLO, 2003: 54).

¹ Ver também CASTRO, Gabriela Samy de. *O Ensino de Canto Popular – Algumas Abordagens* (Monografia de Graduação). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2002.

Há um consenso entre os professores de que, como o aparato vocal é um só, a técnica para o seu aprendizado independe do gênero musical. Acreditamos, porém, que o canto popular brasileiro possui características bem diversas do canto lírico e até de outros cantos populares como o canto *gospel* ou o sertanejo, por exemplo, e, portanto, deve ser trabalhado de maneira específica para a reprodução de sua sonoridade. Existe uma técnica² para a sua execução, que não pode ser desprezada.

Em estudos lançados recentemente, propõe-se uma nova abordagem para o ensino do canto, apresentando como novidade exercícios baseados na estética da música popular brasileira³. Julgamos, no entanto, que o que define a popularidade do canto é a prática interpretativa da canção e, por esse motivo, não basta que ela obedeça a determinados padrões melódicos, rítmicos ou harmônicos para que a interpretação esteja de acordo com o seu estilo.

Os professores entrevistados explicaram que ensinam o canto popular trabalhando técnicas de respiração, postura, equilíbrio, relaxamento, tônus muscular, apoio, abertura de peito, aquecimento, flexibilidade, percepção, extensão vocal, ataques e cortes, emissão com uniformidade, dinâmica, ressonância, articulação, projeção, sustentação. Contudo, também não acreditamos que a utilização desses recursos definirá uma canção como popular, já que qualquer um deles pode ser realizado da mesma maneira para produzir sons de variadas características. Aliás, essa possibilidade talvez explique a idéia de que a base para a técnica do canto lírico e do canto popular é a mesma, como defenderam os mesmos professores. Apesar disso, quase todos concordaram que, num determinado momento, haveria uma mudança, uma “bifurcação”, que dizia respeito ao estilo, à estética de um gênero, de um estilo musical (ibidem).

Alguns professores também se mostraram preocupados com a produção de cantores em série. Mas é de conhecimento geral que cada voz é única, pessoal e intransferível, e muitas vezes comparada a uma impressão digital. Então, por mais que se imite um cantor, não o substituiremos jamais. Se fosse assim, não precisaríamos ficar cultuando e desejando uma nova Elis Regina: ela já teria surgido há muito, considerando as inúmeras cantoras para quem ela serve de referência. E por falar em Elis Regina, um exemplo recente da for-

²Segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa, a técnica é “a parte material ou o conjunto de processos de uma arte [...]; maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo [...]; prática”. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

³ LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-agudas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001; GOULART, Diana/COOPER, Malu. *Por Todo Canto: Coletânea de Exercícios de Técnica Vocal*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.

ça de uma personalidade é a revelação de sua filha, a cantora Maria Rita, que gerou *frisson* junto ao público pela semelhança gestual, interpretativa e de timbre. Aos poucos, porém, vai se percebendo que, por mais que tenha herdado da mãe características físicas e comportamentais, ela possui suas particularidades naquelas três categorias em que tanto se assemelha. Podemos ouvir Pavarotti e Carreras e percebermos a mesma “escola” de canto, porém, podemos também reconhecer quem é quem. Como dissemos antes, a argumentação de se buscar um estilo pessoal de interpretação não justifica que se abra mão das características de um gênero ou estilo musical.

O cantor popular, na maioria das vezes, aprende seu ofício ouvindo e imitando. Por isso, quando um aluno vai buscar o aprendizado formal dessa arte, o professor deve estar apto a ensinar aquela prática que já se consolidou e que faz parte da nossa cultura. A inovação, a evolução e a improvisação, que fazem parte da dinâmica da cultura, se houver, surgirá como escolha, consciente ou não, de cada intérprete, que já saberá de antemão os parâmetros estéticos e estilísticos de sua arte. Ao professor cabe prover o aluno de um corpo de conhecimentos; ao aluno, a liberdade de escolher entre segui-lo ou não.

Além dos estudos citados, a bibliografia sobre o assunto inclui a tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, intitulada *Tipologia da voz no samba carioca*, apresentada no ano de 2001 pela PUC de São Paulo, onde a fonoaudióloga Marta Assumpção de Andrade e Silva pesquisou as características de emissão do samba carioca, analisando gravações entre 1917 a 1998. O professor de canto popular Felipe Abreu publicou artigos na Revista *Backstage*⁴, e no volume *Ao Encontro da Palavra Cantada*⁵. Samuel Araújo, juntamente com outros pesquisadores, propõe um diálogo interdisciplinar envolvendo a acústica musical, a fisiologia da voz e a etnomusicologia e, a partir da análise do canto do sambista Elton Medeiros, faz uma “investigação das características interpretativas individuais que podem influenciar a elaboração de uma composição e, até mesmo, a constituição de um gênero” (ARAÚJO, Samuel et al, 2003: 60). Regina Machado, professora de “História do Canto na MPB” da UNICAMP/SP, está desenvolvendo desde 2004 sua dissertação de mestrado na mesma universidade, pesquisando “a voz na canção brasileira com enfoque sobre os acontecimentos estéticos e artísticos da Vanguarda Paulista”.

⁴ ABREU, Felipe. Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo. *Revista Backstage*, Editora H. Sheldon, Rio de Janeiro, agosto de 2000.

⁵ ABREU, Felipe. *A Questão da Técnica Vocal ou a Busca da Harmonia entre Música e Palavra*. In MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras). *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

Na pesquisa que estamos desenvolvendo, buscamos identificar alguns tipos de emissão e recursos interpretativos mais utilizados no canto popular brasileiro urbano desde os anos de 1960, após o advento da Bossa Nova, priorizando os intérpretes do repertório que inicialmente foi chamado pela sigla MPB. Além disso, investigaremos como, na prática, se produz essas sonoridades.

O professor Felipe Abreu, em suas pesquisas, descreveu algumas dessas características, em entrevista a CASTRO (2002):

O cantor popular vai possivelmente explorar as diferenças, as quebras entre registros de ‘peito’ e ‘cabeça’, pois não há o desenvolvimento de uma voz timbristicamente uniforme, em toda a tessitura; as mulheres enfatizarão o registro de peito assim como os homens ficarão livres para utilizar o falsete; os agudos podem ser ‘abertos’; enunciação é geralmente mais importante do que a qualidade da emissão; a classificação vocal é prescindível, já que o cantor pode adequar livremente à sua voz a tonalidade da obra; com a presença do microfone, ‘não há necessidade da presença do formante do cantor’; há uma ‘busca de coloquialidade’; o vibrato é opcional e depende do gênero; a posição da laringe é bastante variável, assim como na fala, sendo em alguns estilos predominantemente elevada (ABREU apud CASTRO, 2002: 13).

A predominância do registro de peito poderia explicar a sensação de proximidade com a voz falada, ressaltada por tantos pesquisadores. E também a grande demanda por um registro mais grave nas vozes femininas, já que não é possível utilizar este registro em frequências muito altas. Os homens também fazem uso freqüente da voz de peito. Até o momento, pudemos perceber que os cantores e cantoras usam o falsete de maneiras distintas. Enquanto as mulheres o usam ocasionalmente e disfarçadamente, ou seja, sem que se possa perceber a quebra ou a mudança dos registros, os homens o utilizam com maior freqüência e sem nenhuma preocupação em disfarçá-lo. É só lembrar da interpretação de Gilberto Gil para a música “Marina”⁶ ou a de Milton Nascimento para “Ponta de Areia”⁷, para citar dois exemplos.

Para a nossa análise, selecionamos os cantores que foram mais tocados entre os anos de 1965 e 1985, de acordo com SEVERIANO & MELLO (1997), por acreditar que tenham consolidado uma “escola de canto popular brasileira” e venham servindo de referência para novos cantores da nossa música. Dentre eles, Roberto Carlos aparece com trinta e sete gravações, excluindo uma em que canta em parceria. Chico Buarque, Milton Nascimento,

⁶ CAYMMI, Dorival. Marina. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL. *A gente precisa ver o luar*. São Paulo: WEA Discos, p1989. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

⁷ NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Ponta de Areia. In: MILTON NASCIMENTO. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, p1975. 1 CD. Faixa 6.

Caetano Veloso e Gilberto Gil empatam com doze gravações solo. Dentre as mulheres, Elis Regina lidera com dezoito gravações solo, seguida de Clara Nunes com dez, Gal Costa com nove e Maria Bethânia com sete.

Por questões de cronograma, infelizmente não podemos escolher todos. Abriremos mão de Roberto Carlos porque acreditamos que não se afina com o grupo inicialmente identificado com a MPB. Também não investigaremos a voz de Chico Buarque porque, sendo muito mais um “compositor que canta” do que propriamente um intérprete, avaliamos que não venha servindo tanto como referência para os novos cantores da música popular brasileira. Optamos, então, por investigar as vozes de Milton Nascimento, Caetano Veloso e Elis Regina.

Utilizamos gravações comerciais desses cantores para analisar alguns recursos interpretativos por eles adotados como dinâmicas, tipos de vibratos, ornamentações, registros, ressonâncias, pressão, ataques, finalizações e outras características da emissão. Esse trabalho está sendo feito em duas etapas. Na primeira, através da audição, fazemos um levantamento dos efeitos utilizados, com a respectiva identificação e descrição. Na segunda, através de programas como o *Cool Edit* (Syntrillium Co.) e o *Praat*, fazemos uma análise acústica de algumas sonoridades selecionadas, identificando categorias como frequência, intensidade e pressão. Com a combinação das duas análises, pretendemos reduzir a margem de erro que uma avaliação meramente empírica ou meramente técnica poderia acarretar.

Procuraremos descrever as características de uma prática que já possui uma “técnica intuitiva” a fim de que se possa produzir uma “técnica sistematizada”, desenvolvendo um inventário dos elementos constituintes do fazer musical baseado na estética da música popular brasileira. Nosso objetivo é oferecer para pesquisadores, estudantes e cantores recursos que propiciem a reprodução sistemática da nossa música.

Referências bibliográficas

- ABREU, Felipe. Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo. Revista Backstage. Rio de Janeiro: Editora H. Sheldon, agosto de 2000.
- ARAÚJO, Samuel et al. Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca. Per Musi. Belo Horizonte, v.7, 2003. p.52-67.
- CASTRO, Gabriela Samy de. O Ensino de Canto Popular – Algumas Abordagens (Monografia de Graduação). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

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

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

PICCOLO, Adriana Noronha. Canto Popular Brasileiro: A Caminho da Escola. (Monografia de Graduação). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2003.

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