

Canto popular e padronização vocal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcelo Matias Elme
UNICAMP - marcelomelme@gmail.com

Angelo José Fernandes
UNICAMP - angelojfernandes@uol.com.br

Resumo: A canção popular brasileira é reconhecida hoje como um dos mais importantes patrimônios do Brasil. O canto associado a este tipo de canção formou-se durante o século XX, período em que se estruturaram diferentes maneiras de utilização da voz através de intérpretes com gestos vocais personalizados. Diferentemente, podemos perceber na interpretação de determinados cantores brasileiros contemporâneos uma tendência à padronização vocal, influenciados por uma estética estandarizada baseada no canto pop norte-americano, principalmente aquele associado ao *gospel*, em que sobressaem os melismas. Nota-se também a utilização da técnica vocal conhecida como *belting*. As recentes transformações operadas na indústria fonográfica e o aumento significativo das igrejas evangélicas no país podem estar entre os motivos que estimularam a difusão desta tendência estética.

Palavras-chave: Música vocal. Padronização. *Performance*. Canção popular brasileira.

Popular Singing and Vocal Standardization

Abstract: The Brazilian popular song is one of the most important inheritances of Brazil at the present time. The vocal performance associated to this kind of song developed throughout the 20th century when different vocal styles were structured based on personal practices of the various singers. Despite this fact, it is noticed that the practice of contemporary singers has a tendency of a standardization based on the North American pop singing mainly the gospel and belting singing. The recent transformations in the phonographic industry and the increase in the number of protestant evangelical churches can explain this fact.

Keywords: Vocal music. Vocal standardization. Performance. Brazilian popular song.

1. Introdução

Podemos observar em atuais programas televisivos uma tendência à padronização na *performance* vocal de cantores populares brasileiros. O sucesso de programas americanos de calouros, como *American Idol* e *The Voice*, refletiu-se no Brasil através da importação dessas franquias, rebatizadas como *Ídolos* e *The Voice Brasil*, em que não apenas o formato do programa é reproduzido mas também a valorização de uma estética estandarizada baseada no canto pop norte-americano, principalmente aquele associado ao *gospel*, em que sobressaem os melismas. Em alguns destes cantores, nota-se também a utilização de um modelo vocal referenciado no *belting*¹, técnica utilizada nos musicais da Broadway. A pesquisadora Consiglia Latorre, em cujo currículo consta a participação como jurada de importantes concursos vocais, fez uma análise desse fenômeno em sua dissertação de mestrado:

A partir da observação do estilo vocal de muitos intérpretes contemporâneos da música popular brasileira, como professora de canto popular, em instituições públicas e privadas ou em oficinas de música popular, ou também como membro de comissão julgadora de concursos de música popular, foi possível identificar uma estética vocal estandardizada, referenciada por um tipo hegemônico de escuta, de onde esses intérpretes retiram seu modo de expressão musical. Essa escuta hegemônica, difundida por influentes meios de comunicação de massa, é caracterizada pelo uso de recursos vocais estranhos às condutas da tradição do cantar brasileiro, cuja procedência acha-se profundamente enraizada na fala popular. Um dos exemplos mais flagrantes é o uso indiscriminado do *vibrato* em quase todas as sustentações das vogais nas finalizações das palavras e frases, chegando a alterar a dicção e a prosódia da canção brasileira, e denotando uma clara influência da música *gospel* norte-americana (LATORRE, 2002: 148-149).

A tradição do cantar brasileiro a que Latorre se refere é abordada na pesquisa de Regina Machado através da “genealogia da voz”² existente entre as sucessivas gerações de cantores populares, através da qual o estilo de um cantor serviu como referência estética para outro, o que culminou em “um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção” (MACHADO, 2012: 22). Dessa forma, mesmo quando aconteceram rupturas estilísticas, como no caso do canto coloquial utilizado na bossa nova, que se contrapunha à maneira impostada de cantar dos cantores do rádio, em algum nível conexões sempre existiram. Isso pode ser observado claramente no canto de João Gilberto, que herdou a *métrica derramada*³ do estilo de Orlando Silva, seu ídolo.

O que se observa atualmente é a utilização de um modelo já estruturado de canto que se recusa a dialogar com maneiras de cantar fundamentadas na tradição brasileira. Ainda que a influência estrangeira faça parte do aprendizado dos cantores populares, o que causa estranheza é a fidelidade ao modelo apreendido, sem concessões para reinterpretações. Machado observa a ausência de propostas estéticas inovadoras, ressaltando, ainda, um paradoxo existente na tendência à padronização típica do mercado fonográfico, em que a “premissa da inovação seria cada vez mais indispensável para a projeção em um ambiente saturado e ao mesmo tempo carente de novas propostas tanto vocais quanto musicais” (MACHADO, 2012: 35).

2. Influências estrangeiras

Formada principalmente a partir do amálgama de elementos musicais europeus e africanos, a música popular brasileira nunca deixou de sofrer influências estrangeiras, mesmo depois de estabelecidas suas bases. Especialmente a música norte-americana foi ganhando força durante a década de 1920 e consagrou-se definitivamente com o advento do cinema falado. O jazz faz parte da formação da música popular brasileira “tanto através da

transposição direta (isto é, temas originais norte-americanos executados por formações instrumentais semelhantes às desenvolvidas nos EUA) como por influências diversas em formas da música popular brasileira” (CALADO, 2007: 221). Em texto presente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mario de Andrade comenta que os processos polifônicos e rítmicos do jazz estariam se infiltrando no maxixe, mas que isso em nada prejudicava o caráter da peça, certamente porque os antepassados coincidiam. Curiosamente, o músico defensor do nacionalismo afirmava nesse texto que o artista não deveria sucumbir ao exclusivismo reacionário e que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela formação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE *apud* CALADO, 2007: 222).

Enquanto o samba consolidou-se principalmente através da canção, o jazz evoluiu em direção à música instrumental, até mesmo no caso da utilização da voz cantada. A vocação instrumental do canto jazzístico pode ser observada na técnica do *scat singing*, modalidade de canto em que as palavras são substituídas por sílabas aleatórias, permitindo ao intérprete improvisar melodias livremente. O *scat singing*, que tem em Louis Armstrong e Ella Fitzgerald seus maiores representantes, no Brasil foi incorporado por cantores como Dolores Duran, Leny Andrade, Elza Soares, Djavan, e Jane Duboc, entre outros. Alguns deles, como Djavan, adaptaram a técnica para fonemas mais próximos à sonoridade do português brasileiro, criando vocalizações bastante originais.

Na transição da década de 1960 para 1970, difundiram-se no país aspectos da chamada contracultura, “que colocava em pauta as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise, das drogas e do rock, estilo musical até então estigmatizado como expressão do imperialismo cultural norte-americano” (ZAN, 2006: 5-6). O contexto da valorização dos ideais da contracultura aliados à expansão da indústria fonográfica, que incluía grande circulação de música estrangeira, provocou o favorecimento de uma mundialização na cultura popular. Ao mesmo tempo em que se esvaziava o discurso nacionalista, cooptado pela ditadura, estabeleciam-se novas identidades vinculadas a segmentos da cultura internacional, como o movimento Black Power, intensificando o alcance da música *pop* no país.

Dessa forma, desenvolveu-se uma corrente musical em que davam o tom “sensibilidades mais negras que mestiças” (NAVES, 2010: 126). O discurso da negritude, presente na cena musical americana dos anos 1960, contaminou a música brasileira inicialmente através da música de Jorge Ben Jor, que, já em seu disco de estréia, *Samba Esquema Novo*, de 1963, aludia ao universo negro em termos poéticos e musicais. Tim Maia,

nos anos 70 “introduziu no Brasil, de maneira idiossincrática, o estilo soul music” (NAVES, 2010: 127). Sua voz com timbre grave e grande extensão, trazia a influência da emissão dos cantores americanos de *soul*. Outros se seguiram, consolidando uma cena *black music* no Brasil: Gerson King Kombo, Toni Tornado e as bandas Dom Salvador e grupo Abolição e Black Rio.

Constituídos preferencialmente por músicos que professavam a ideologia dos movimentos de afirmação da cultura negra, esses grupos orientavam-se pelo lema *black is beautiful* e pelas interpretações virtuosísticas de cantores como James Brown, Marvin Gaye, Isaac Hayes e grupos como Earth, Wind and Fire e Commodores, que criavam ritmos basicamente dançantes (NAVES, 2010: 128).

A estética *black* influenciou também ao trabalho de músicos e cantores da MPB, como Elis Regina, Luís Melodia e Djavan. O que se pode observar, porém, é que, enquanto para estes artistas as influências estrangeiras serviram para ampliar possibilidades interpretativas através do processamento e incorporação dos novos elementos, que passaram a atuar em consonância com os elementos da tradição cancional brasileira⁴, para os artistas observados nos citados programas televisivos elas passaram a ditar uma forma padronizada de canto. Entre os motivos possíveis para o abandono dos referenciais estéticos tradicionais brasileiros estão as mudanças operadas na indústria fonográfica a partir dos anos 1990.

3. Transformações no mercado da canção

A indústria fonográfica teve grande importância para a constituição dos estilos vocais populares, incentivando alguns tipos de canto enquanto descartava outros. Dessa forma, as transformações estéticas foram estimuladas por sua adaptabilidade aos meios de gravação ou por suas possibilidades mercadológicas. Já no início do século XX, período em que surgiram as primeiras gravações fonográficas, a escolha da canção como principal representante da música comercial partiu de um detalhe técnico, uma vez que os primeiros aparelhos captavam, com certo sucesso, o canto acompanhado, bem mais do que outras formações instrumentais. As transformações nos meios de gravação e reprodução sonora possibilitaram um canto mais coloquial, e o sucesso obtido por intérpretes hábeis em sua comunicação com o público orientou o investimento da indústria em estilos personalizados de canto, tornando a canção popular brasileira o gênero dominante no país durante quase todo o século XX.

Podemos perceber hoje, porém, uma significativa diminuição na veiculação midiática deste tipo de canção. Entre os possíveis motivos está uma mudança de

direcionamento da indústria fonográfica, causada pela evolução tecnológica que, em meados dos anos 1990, através da digitalização de fonogramas, permitiu o surgimento de um mercado paralelo de CDs piratas, assim como o compartilhamento de arquivos em MP3, através do qual o usuário pode “baixar” para seu computador desde material inédito até obras completas de seus ídolos. Desta forma, as gravadoras, sofrendo prejuízo, passaram a evitar projetos de longo prazo, como os que são necessários para a consolidação de trabalhos autorais, e priorizaram os gêneros da moda, como a trinca sertanejo/ axé/ pagode, e, recentemente, as versões “universitárias” do forró e da música sertaneja, produções padronizadas que visam o sucesso imediato. Entre as estratégias das gravadoras estava a aposta na segmentação de mercado, o que contribuiu para o esvaziamento da noção do termo “MPB”, que desde os anos 1970 funcionava de forma genérica, abarcando repertórios díspares como música nordestina, frevo ou choro. Os artistas “de catálogo”⁵ pouco a pouco foram deixando as grandes gravadoras e realocando-se nas gravadoras e selos independentes, onde tinham maior liberdade criativa. Sem o investimento maciço das *majors* para a divulgação de seus trabalhos, esses artistas, aos poucos, ficaram excluídos da grande mídia. O resultado, após trinta anos, é que grande parte das novas gerações conhece pouco da tradição estabelecida pela MPB no século XX, e, conseqüentemente, não se pauta em seus referenciais.

Um dos mercados privilegiados com a segmentação do mercado foi o religioso, que ganhou força com o aumento significativo das igrejas evangélicas no Brasil nas últimas décadas e ajudou a difundir a música *gospel* em produções fonográficas direcionadas aos fiéis. Já em 2006, dados disponibilizados pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) colocavam a produção musical *gospel* entre as três mais consumidas do país, atrás apenas do *pop-rock* e do *country-sertanejo* (HERSHMANN, 2007: 142 *apud* CALDAS, 2010). Segundo o Novo Mapa das Religiões “os evangélicos, incluindo-se tanto os ramos tradicionais quanto pentecostais, seguem sua trajetória de crescimento, passando de 16,2% para 17,9% nos primeiros anos desta década chegando a 20,2%” (NERI, 2011: 8). O canto *gospel* vem sendo associado recentemente à corrente estética conhecida como Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano (CCCA), que engloba ainda outros estilos, como *black*, *rock*, *pop*, *country* e teatro musical. O que estes estilos têm em comum é, principalmente, a utilização frequente do *belting*.

A partir a década de 2000, outra manifestação cultural tipicamente americana, o Teatro Musical da Broadway, atingiu grande sucesso no Brasil, quando espetáculos importados e vertidos para o português começaram a ser produzidos. Estes espetáculos têm

como característica, assim como o *gospel*, a valorização do virtuosismo vocal no canto, deixando pouco espaço para a fala coloquial. Muitos destes, como “*Les Misérables*” (2001) e “A Bela e a Fera” (2002), são franquias americanas poderosas que, por exigência contratual, prevêm grande fidelidade aos originais, e que, se por um lado estimularam as produções a um nível de profissionalismo desconhecido até então, por outro impuseram um “pacote” com “todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. (...) Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado.” (VENEZIANO, 2008: 2-3).

A demanda por atores-cantores provocada por esses espetáculos estimulou a procura pelo estudo do *belting*. Muitos são os professores brasileiros que estão se especializando neste tipo de canto, importando integralmente os procedimentos das novas escolas de canto americanas e inclusive habilitando-se a reproduzir métodos franqueados comercialmente, enquanto outros adaptam conhecimentos extraídos dessas escolas e desenvolvem seus próprios métodos (MARIZ, 2013). Uma vez que, no *belting*, os padrões articulatórios e ressonanciais obrigam os cantores a uma emissão que, se não sofrer ajustes, tende à sonoridade do inglês norte-americano mesmo quando cantada em português, a utilização da técnica no Brasil necessita de adaptações, o que não acontece em muitos casos. O diretor de musicais e professor de canto Marconi Araújo comenta esta situação:

Cantar em português usando esta técnica [o *belting*] não é muito fácil. Milhões de vezes, após as audições preliminares normalmente feitas em inglês, meus alunos recebem um *call-back* para uma fase final em português. Estes me procuram desesperados sem conseguir cantar uma ária em português, quando a dominavam completamente em inglês. Outro problema é a diferença cultural. Professores brasileiros, depois de fazerem especializações com profissionais de *Belting* de língua inglesa, tentam aplicar o que aprenderam, literalmente, em cantores brasileiros... Não funciona!!! Por exemplo, o ensino americano é baseado na língua inglesa e os ajustes para o português devem ser respeitados e adaptados didaticamente aos nossos cantores. O que para eles pode parecer completamente sem esforço para nós pode se tornar um verdadeiro martírio! (ARAÚJO, 2013: 71).

Outros professores de canto, não necessariamente ligados ao Teatro Musical, começaram a fazer uso da técnica. Mariz identifica a influência da escola norte-americana de canto popular entre os cantores brasileiros mais recentes, principalmente aqueles mais afamados, “pela ornamentação fraseológica típica dos cantores afro-norte-americanos, pelo uso da técnica conhecida como *belting*, e pela maior presença de vibrato” (MARIZ, 2013: 8-9). O aprendizado deste tipo de técnica, que prevê um modelo vocal específico, por parte de cantores comerciais contemporâneos, pode também ter sido responsável pela uniformização nas maneiras de se cantar música popular brasileira. Araújo comenta a situação:

A técnica de MPB (supõe-se a técnica que os cantores deste estilo usam) não tem nada a ver com *Belting*. Uma música para ser cantada ao pé do ouvido, como Bossa Nova, com a maior aproximação do microfone possível, não tem características nem de sopro e nem tímbricas relacionadas à Ópera ou Teatro Musical. O professor deste tipo de técnica pode até fazer uso do canto lírico e do *Belting* como formadores de um aparelho vocal mais resistente e maleável, mas deve saber adaptar essas técnicas de uma maneira efetiva sem que ocorra o surgimento do que eu chamo de “sotaque vocal”. O “sotaque vocal” aparece, por exemplo, quando se escuta um cantor lírico tentando cantar uma peça popular e deixando que a sua formação apareça na performance. Pode aparecer também quando um cantor de Pop *Belting* cantando uma Bossa Nova deixa aparecer sua formação na interpretação, muitas vezes criticada como “americanizada” (ARAÚJO, 2013: 27).

O uso do *belting* ainda é recente, mas podemos supor que veio para ficar, se considerarmos que vem sendo empregado há mais de dez anos em espetáculos musicais de grande sucesso no Brasil. Como qualquer técnica vocal, o *belting* deve ser adaptado às características do idioma, o que demanda tempo e estudos, e, se utilizado na canção brasileira, carece de reavaliação. Ao mesmo tempo tornam-se urgentes iniciativas que ajudem a valorizar e reinserir no cotidiano brasileiro o legado cultural deixado pelos cancionistas e cantores populares. A Universidade, hoje, pode ser um dos agentes importantes nesse processo.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo: aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e música pop*. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CALDAS, Rebeca dos Santos. Indústria fonográfica gospel: a produção de música religiosa dentro das estratégias de mercado. VI ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24671.pdf>> Acesso em 18 de março de 2014.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. São Paulo 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista.



MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto*. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERI, Marcelo Côrtes. *Novo Mapa das Religiões*. Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2011.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliана: Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: v.2, 1999.

VENEZIANO, Neyde. Melodrama e tecnologia no musical brasileiro. ABRACE, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>>. Acesso em 18 de março de 2014.

ZAN, José Roberto. *Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção*. IASPM-AL, La Habana, Cuba, 2006. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/JoseRobertoZan.pdf>>. Acesso em 18 de março de 2014.

¹ Técnica vocal que “utiliza predominantemente o registro de peito até a região aguda da voz, e a estridência como ferramenta para encobrir as passagens de registros, causando a sensação de potência e energia” (LOVETRI, 2002 *apud* MARIZ, 2013: 9). Araújo ressalta que o *belting* foi desenvolvido para a língua inglesa e que deve sofrer ajustes ao ser utilizado no português brasileiro, o que nem sempre é levado em consideração por professores brasileiros que se especializaram no exterior (ARAÚJO, 2013: 71).

² O termo “genealogia da voz” foi formulado por Júlio Diniz em “Sentimental demais: a voz como rasura”, in *Do samba-canção à tropicália* (DINIZ, 2003: 99 *apud* MACHADO, 2012: 21).

³ Martha Ulhôa chama de *métrica derramada* a maneira “frouxa” com que os cantores brasileiros distribuem as notas entre melodia e acompanhamento, o que permite adequar o sistema de acentuações do português, que é irregular, à métrica dos compassos musicais (ULHOA, 1999).

⁴ Isto pode ser observado na dicção de Jorge Ben Jor, que alia à tradição brasileira do canto falado efeitos vocálicos próprios do rock e do blues, como estridências e *blue notes*.

⁵ A instrumentalização das gravadoras operada nas décadas de 1960 e 1970 foi responsável pela constituição de um elenco estável com nomes hoje clássicos da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, que se tornaram grandes astros, através de uma estratégia que visava manter um quadro estável que vendesse discos com regularidade, mesmo que em pequenas quantidades. Estes artistas ficaram conhecidos como “artistas de catálogo” em contraposição aos “artistas de marketing”, produzidos através de fórmulas consagradas pelas gravadoras com o intuito de vender grandes quantidades de discos a um custo relativamente baixo, mesmo que por um tempo reduzido (DIAS, 2008: 78).