



## A terminologia do professor de canto e a evolução da pedagogia vocal<sup>1</sup>

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Joana Mariz

Instituto de Artes/Unesp, Faculdade Santa Marcelina (SP) – joanamariz1@yahoo.com.br

**Resumo:** A linguagem utilizada pelos professores de canto no ensino de técnica vocal é tradicionalmente uma questão polêmica na área de *performance* e pedagogia do canto. O objetivo do presente artigo é apresentar uma análise crítica da história da terminologia vocal, levantada por meio de revisão bibliográfica. São discutidas as dificuldades de integração do conhecimento empírico e das ciências da voz e a origem da natureza polissêmica dos termos. A discussão aponta possíveis subsídios para a utilização fundamentada da terminologia.

**Palavras-chave:** Voz. Pedagogia vocal. Canto. Ensino de canto. Técnica vocal. Performance. Ciências da voz

#### Vocal Technique Terminology and the Evolution of Vocal Pedagogy

**Abstract:** The language used by singing teachers in teaching vocal technique has traditionally been a controversial issue in the performance and vocal pedagogy fields. The aim of this paper is to present a critical analysis of the history of vocal terminology, brought by literature review. The difficulties of integrating empirical knowledge and voice science and the origin of the polysemic nature of the terms are discussed. The discussion points out possible paths for a reasoned use of the vocal terminology.

**Keywords:** Voice. Vocal pedagogy. Vocal technique. Singing. Performance. Voice science.

Dentre todos os aspectos presentes em uma aula de canto típica, talvez o mais intrigante seja a maneira como professor e aluno verbalizam suas impressões sobre a voz. As expressões utilizadas nesse tipo de processo de ensino-aprendizagem tendem a ter conotações metafóricas, em geral relacionadas com outros sentidos que não a audição, tais como “voz branca”, “voz alta”, “voz na frente”, “voz áspera”, “voz redonda”, “voz escura”, etc. É provável que isso ocorra como uma tentativa de conferir concretude ao canto, pelo fato de a maior parte das estruturas físicas envolvidas no funcionamento do instrumento vocal não serem visíveis, pela individualidade de sensações e sentimentos que causados pela emissão vocal, e até mesmo pelo som ser, por definição, um fenômeno impalpável.

Ao longo da história da voz cantada, muitos dos termos utilizados na comunicação entre professores e alunos terminaram por tornar-se parte de um repertório comum, que, embora mais ou menos conhecido no meio da pedagogia vocal, tende a ganhar significados polissêmicos, com particularidades idiossincráticas a cada época, a cada estilo e mesmo a cada escola ou docente.

A complexidade de tal repertório foi se tornando maior à medida que novos contextos de ensino surgiram, como o surgimento da pedagogia vocal de canto popular e a explosão da influência das ciências da voz sobre o ensino de canto.

Na tradição europeia de canto, o surgimento de uma terminologia específica para técnica

---

<sup>1</sup> Artigo elaborado a partir de parte de tese orientada pela Profa. Dra. Martha Herr, no IA/Unesp.

vocal se confunde com o estabelecimento dos preceitos estéticos do tipo de canto solístico que domina a partir do início do período Barroco, conhecido até determinado período como *bel canto*, e mais tarde se desenvolvendo e tornando-se o que hoje se chama de canto erudito ou lírico.

O primeiros tratados sobre o “cantar belamente” não abordam diretamente informações sobre como eram os procedimentos práticos utilizados para o treinamento da voz. Sua maior preocupação era o estabelecimento de regras estilísticas a serem cumpridas por aqueles interessados em seguir carreira no canto, tais como o cuidado com a afinação, a boa articulação e dicção, o bom gosto na ornamentação, a postura e a qualidade ideal da voz. Esta era descrita por meio de adjetivos os mais variados: deveria ser agradável, sonora, limpa, flexível, estável, firme mas não gritada, ou por vezes até velada, se o som soasse suficientemente terno à plateia (STARK, 2003, p. 34; MANCINI, 1912, p. 60; TOSI, 1743, p. 25).

Surgem então, gradativamente, alguns conceitos ligados à técnica vocal, inicialmente num contexto completamente indistinto daquele ligado à beleza do canto e à musicalidade do cantor: a voz de peito, de cabeça ou de falsete, a uniformidade do timbre ao longo da extensão, a respiração, que deve ser suficiente para não interromper palavras ou frases, as melhores vogais para corrigir um som estridente ou sem brilho. Segundo PACHECO (2004), é possível perceber de TOSI (1743) a GARCIA (1924, originalmente publicado em 1841) uma crescente aproximação das questões relativas à fisiologia da voz e à técnica vocal.

Com a explosão científica do século XIX e a emergência da abordagem positivista do mundo, a voz passa a ser vista como objeto passível de investigação lógica e científica, e os vários pressupostos técnico-estéticos do canto erudito de então como partes de um mecanismo a ser dominado pelo cantor. Surge, portanto, de forma relativamente autônoma em relação à expressão musical, o conceito de “técnica vocal” como hoje o conhecemos.

A voz e a fala passam a ser objetos de estudo interdisciplinar: surge a fonética, o fonógrafo, e explode a produção de livros sobre o canto, propagando as mais diversas visões sobre a forma correta de se abordar a técnica e o treinamento da voz (VURMA, 2007). Os manuais e tratados da época privilegiavam visões idiossincráticas, e favoreciam uma multiplicação quase tão grande dos termos dirigidos aos fenômenos técnicos do canto quanto o número de títulos publicados. Dentre os autores de então, destaca-se Manuel Garcia II, provavelmente o primeiro professor a procurar uma abordagem fisiológica da técnica vocal.

Na virada do século XIX para o XX, e depois de Garcia apresentar seu tratado à Sociedade Científica Francesa, a literatura voltada ao treinamento da voz cantada passou marcadamente a incluir a visão científica da voz, por meio da inclusão de figuras anatômicas ilustrativas. Segundo VURMA (2007), logo após Garcia, em meados do século XIX, quase metade dos livros teóricos sobre canto

apresentavam capítulos sobre a anatomia do aparelho fonador; ao final do século, todas as publicações importantes continham tais informações. Estas, não obstante, continuaram tendo características vagas, impressionísticas e idiossincráticas, quase sempre carregadas de críticas a outras abordagens e, em geral, sem referências bibliográficas de nenhuma espécie ou embasamento teórico aparente (VURMA, 2007, p. 17).

Os autores posteriores a Garcia e anteriores à revolução tecnológica pós-II Guerra Mundial inauguraram uma série de questionamentos sobre a falta de clareza ou mesmo de competência dos professores de canto. Tais questionamentos eram em geral utilizados como justificativa para a publicação de seus pontos de vista pessoais em forma de manuais de treinamento técnico-vocal, que prometiam esclarecer os problemas do canto com simplicidade.

A tendência permanece até o final da primeira metade do século XX. O manual de Madeleine Mansion, de 1947, por exemplo, é uma obra ricamente ilustrada com figuras de anatomia; porém, nele a autora não faz maiores ligações entre a fisiologia e a técnica, e termina novamente por sugerir sua vivência e suas metáforas pessoais como o caminho para suprir a deficiência de clareza terminológica do canto:

Eis aqui outro livro sobre a arte do canto. Não é que faltem livros sobre o tema. No entanto, embora seja verdade que já se consumiram mares de tinta sobre o ensino do canto e que existam tratados de grande valor, tais obras frequentemente desalentam o leitor. [...] Nelas são utilizados termos misteriosos, aconselhando, por exemplo, “cantar na frente” ou “na máscara”, o que deixa perplexo o não iniciado: este se pergunta o significado destes termos levemente carnavalescos. [...]  
Eu terei alcançado meu objetivo se, por meio de minhas explicações e de minhas “imagens”, puder ajudar alguns artistas que “procuram” a sua voz. (MANSION, 1947, p. 13-15, aspas originais)

À medida que as pesquisas sobre voz cantada foram se desenvolvendo, de maneira particularmente vertiginosa a partir da década de 50, surge uma forte reação a esse tipo de literatura. Duas questões emergiram como de fundamental importância, tanto para cientistas como para os pedagogos engajados na profissionalização e na especialização dos professores de canto: a verificação da coerência entre os fatos científicos e as principais crenças disseminadas pela profusa literatura especializada e a busca de uma terminologia dotada de significados precisos.

Com a emergência de técnicas de investigação capazes de apontar explicações concretas para os fenômenos fisiológicos e acústicos da voz cantada, até então inacessíveis à visualização, surge o impulso de substituir o conhecimento intuitivo pelo objetivo e os termos tradicionais por definições exatas e pontuais.

Inicialmente, muitos autores buscaram descobrir por meio dos fatos científicos qual era o mecanismo fisiológico subjacente a certos procedimentos pedagógicos tradicionais, ou averiguar se seus próprios procedimentos pessoais eram saudáveis para o aparelho fonador (D. MILLER, 2012).

Parecia claro que era essencial descobrir como a voz cantada funciona enquanto instrumento. Ao longo dos anos, muito do meu “tempo livre” foi gasto na leitura da crescente literatura sobre fisiologia e acústica. Dessa busca pessoal veio a convicção de que a melhor maneira de preservar a técnica vocal “tradicional” é utilizar uma linguagem que comunique conceitos concretos no que diz respeito à eficiência. Como em qualquer outra área, a transferência de conhecimento só é possível se existir uma linguagem comum entre escritor e leitor, professor e aluno. (R. MILLER, 1996, p. xv)

Tal tendência leva também diversos autores a empreender releituras científicas dos tratados históricos, buscando a apreensão objetiva dos preceitos técnicos de então (COFFIN, 1989; DUEY, 1951; STARK, 2003).

Embora haja um grande interesse em conservar a estética tradicional do canto lírico, ocorre ao mesmo tempo um questionamento quanto à eficácia da maneira utilizada para a transferência desses elementos. A característica marcante do método tradicional de ensino é uma formação artesanal e empírica, perpetuada por um processo vicariante de aprendizagem. Nesse processo, os termos e práticas formativas de um professor-mestre são reproduzidos por seus alunos- aprendizes, que, uma vez bem-sucedidos, tornam-se professores potenciais e transmissores dos saberes do mestre, e assim por diante.

Esse tipo de formação em geral depende de um ambiente de admiração e confiança e de um compromisso de entrega incondicional por parte do aprendiz para funcionar, pois se fundamenta justamente na ideia de que o mestre é o modelo ideal a seguir. Nesse contexto, termos, gestos, vocalises, preferências estéticas e até mesmo ideias e posturas éticas fazem parte de um complexo amálgama que representa a totalidade da figura do mestre.

Por um lado, é graças à relação inextricável entre essa figura e a própria cultura artística que a sociedade ocidental teve séculos de formação de bons cantores e o estabelecimento de escolas estéticas fortes, como é o caso do *bel canto*. Por outro, a relação mestre-aprendiz não favorece a curiosidade por novos conhecimentos ou a reflexão sobre o porquê de certos procedimentos, que podem ser adotados pelo professor sem que haja nenhum propósito definido de sua parte, além do de reproduzir o modelo que lhe foi ensinado.

Com isso, muitas expressões utilizadas no ensino tradicional, que podem ter surgido originalmente como metáforas referentes à impressão subjetiva que determinados sons ou ajustes musculares complexos causavam em seus criadores, ganharam o status de termos objetivos e literais. O apego ao sentido estrito de certas palavras é muito criticado por diversos autores, dentre eles o professor e pesquisador William Vennard, um dos primeiros a buscar na ciência tanto confirmações de ideias tradicionais quanto soluções para impasses da técnica vocal.

Venerar a imagem ao invés da realidade é idolatria, e no entanto em nossa profissão há muitos desses adoradores. Os alunos tem uma fé supersticiosa na nomenclatura de seus professores e rebaixam a de outros que dizem a mesma coisa com outras figuras de linguagem. Eles são tão leais ao sentido literal de termos que não foram criados para serem levados ao pé da letra, que perdem a polpa da fruta e levam embora a casca. (VENNARD, 1967, p. 149)

O uso de termos idiossincráticos revela também duas importantes questões implicadas no modelo de ensino da pedagogia vocal. A primeira diz respeito à complexa questão da cognição e da aprendizagem do canto, que compreende inúmeros fatores além da linguagem utilizada para comunicação de conceitos. A segunda revela o potencial da terminologia idiossincrática em estabelecer uma relação de poder e hierarquia sobre os alunos e de fazer perdurar a competitividade e a falta de comunicação entre os professores de canto que, em princípio, prescindem de uma linguagem comum para obterem eficiência no treinamento vocal.

Tangenciando essas duas questões, o cantor, professor de canto e cientista Donald Miller descreve as particularidades do processo de estabelecimento da terminologia no âmbito do ensino particular de canto, apontando suas características e limitações:

A quem a linguagem do canto deve servir? Aos relativamente inexperientes, para quem os termos são novos e misteriosos, ou aos velhos profissionais que “sabem o que querem dizer” quando os utilizam, mesmo que não consigam dar uma definição de dicionário? [...] Entre os experientes, no entanto, o anseio por definições claras frequentemente vem aliado ao desejo de fazer com que todos sigam as suas maneiras particulares de se expressar. Não sem justificativa para fazê-lo, eles apontam que os estudantes *deles* não acham esses termos confusos. Isso não é arrogância, mas uma convicção nascida da prática centrada no ensino particular de canto. (D. MILLER, 2008, p. iii-iv, os itálicos são do autor)

Mas o objetivo final desta linguagem é aparentemente de fato o de formar artistas, que precisam de boas *performances* e não de boas explicações objetivas de suas práticas, e tal objetivo vem sendo plenamente alcançado ao longo dos séculos. Por que então surge de maneira tão premente por parte dos autores modernos a iniciativa de busca de uma linguagem comum para a classe? E se a linguagem pode carregar consigo tanto o poder de agregação de um grupo de alunos em torno de um professor ou de uma escola estética, como também o potencial de manipulação do nível de dependência dos mesmos em relação a esse professor, por que os docentes passam a se engajar na busca de conhecimento e nomenclatura comuns?

Acontecimentos marcantes do século XX, tais como a dissolução da tonalidade e a emergência da música e da estética contemporâneas, o advento das gravações em áudio e vídeo e a consequente diminuição da procura por concertos, e o enorme apelo comercial da música popular, constituíram ameaça não somente à estética vocal romântica, mas à sobrevivência do mercado de canto erudito e do próprio nicho de atuação dos professores de canto tradicional, que passaram a sentir a necessidade de se organizar em prol da profissão.

Assim, o interesse pela associação entre as informações científicas sobre a voz cantada e o ensino do canto deixa de ser uma iniciativa individual de alguns professores e passa a ser tendência de classe no início da década de 50, principalmente nos Estados Unidos. A mudança de patamar vem ao encontro de algumas circunstâncias sociais que acabaram por redefinir o papel profissional do professor

de canto na sociedade norte-americana, influenciando outras regiões, como é o caso da Europa e, mais recentemente, do Brasil.

Segundo BLESS (2011), os anos 50 foram um marco para as ciências da voz, não somente pela explosão tecnológica característica do período pós-II Guerra Mundial, mas também porque nesse período médicos e outros profissionais da saúde começaram a se interessar pela pesquisa de vozes saudáveis e esteticamente especializadas, como é o caso dos cantores.

É nesse contexto que a terminologia moderna do canto deixa de ter interesse meramente idiossincrático de professor para aluno, de uso restrito ao processo de treinamento vocal. Ela passa a carregar a missão de expressar de maneira clara e racional todo o universo de novos conhecimentos científicos, a de comunicar-se com outras áreas de conhecimento interessadas na voz e principalmente a de representar e universalizar a agora reconhecida disciplina pedagogia vocal.

Os títulos da nova tendência têm em comum com a literatura da fase anterior o uso de ilustrações de anatomia. Porém, quase todos se preocupam em estabelecer relações objetivas entre a anatomia e a fisiologia e a acústica do canto. Em geral, são textos teóricos com poucos exercícios práticos sugeridos, se comparados aos manuais tradicionais. Seu grande diferencial é que, embora apontem cada um abordagens pessoais, baseiam-se em conceitos e teorias científicas definidas, de autoria identificável. (VENNARD, 1967; APPELMAN, 1986; R. MILLER, 1996; STARK, 2003; D. MILLER, 2008)

Embora munida de uma ancoragem científica definida, a pedagogia vocal moderna se depara com a dificuldade de encontrar termos objetivos e universais que sejam também adequados para o cotidiano do ensino do canto. Uma vez que a nomenclatura pedagógica passa a se destinar fortemente à classe de profissionais da voz interessados em acumular conhecimento objetivo sobre o canto, o primeiro impulso dos autores relacionados é recorrer preferencialmente ao universo científico, mais do que buscar elaborar definições consensuais de termos tradicionais e já difundidos, por serem estes originalmente ligados a conotações metafóricas.

No entanto, o universo científico parece ser muitas vezes por demais árido e distante da realidade prática cotidiana para ser facilmente incorporado a ela. Sua terminologia envolve conceitos complexos, que demandam um conhecimento específico anterior em outras áreas que não a música.

Outro fator diferencial é que no caso do treinamento vocal os julgamentos de valor são parte inextricável da elaboração estética. Faz parte do processo de instrução do canto que o resultado da percepção de determinadas qualidades da voz não se restrinja a dados físicos objetivos, mas seja permeável às influências subjetivas do professor.

Difícilmente seria possível considerar o ser humano como um receptor passivo de estímulos exteriores: na prática, ele seleciona os estímulos relevantes de seu ambiente, compara-os e os interpreta. Assim, a qualidade de uma dada produção vocal não pode ser avaliada de maneira

absoluta, mas em comparação com outras produções vocais e com as representações na memória que, coletivamente e individualmente, nós construímos dessa voz. Além disso, o julgamento da qualidade vocal depende igualmente do contexto de escuta e das expectativas do sujeito que percebe. (GARNIER et al, 2005, p. 152)

Ao mesmo tempo, a tentativa científica de reduzir os termos a significados simples levantam uma questão pertinente à discussão sobre a linguagem verbal dos professores: os termos pedagógicos devem, obrigatoriamente, encontrar uma correspondência fisio-acústica precisa?

VIDAL (2000, p. 101) aponta que tais expressões provavelmente funcionam como condensadores de comandos, que pretendem ajudar na memorização integrada de coordenações musculares e ajustes internos conquistados pelos alunos, e também como facilitadores da evocação de sensações positivas ou negativas experimentadas durante o processo de aprendizado.

Para capturar o sentido desses termos é necessário um enfoque multifacetado, que compreenda fatores estético-vocais, musicais, linguísticos, sensoriais, cognitivos e sócio-culturais, além dos fatores fisio-acústicos comumente analisados pela literatura de orientação científica (GARNIER, 2005, p. 160).

Tais questões parecem se relacionar com o desafio da integração entre o conhecimento científico e o artístico, em busca de uma conseqüente livre comunicação entre os dois lados. Um olhar mais aprofundado, no entanto, revela que o problema envolve premissas muito anteriores, que passam por questões epistemológicas e até mesmo éticas. A perspectiva científica do mundo é diretamente ligada à interpretação lógica e especializada do mundo real, à busca de evidências que comprovem hipóteses, à objetivação e à racionalização como ferramentas maiores. A perspectiva artística, embora possa eventualmente apresentar características semelhantes, em geral não se atém a este escopo de pensamento, e apresenta, ao contrário, uma tendência holística, intuitiva e sensorial de visão da realidade.

Isso faz com que o impulso de incluir o conhecimento científico na prática pedagógica do canto corra eventualmente o risco de complicar um pouco mais a questão da falta de clareza de termos, pois os professores passam a utilizar termos científicos da mesma maneira que utilizam os termos metafóricos tradicionais.

Todas essas disparidades entre as perspectivas científica e artística da voz levam ao questionamento: até que ponto o conhecimento sobre a voz obtido por meio da metodologia científica pode ser de fato extrapolado para a prática da pedagogia vocal?

No entanto, a despeito de todas essas ponderações, as contribuições científicas para a melhoria da eficácia do treinamento dos aspectos técnicos do ensino de canto são inegáveis, e se manifestam principalmente no enorme poder comercial de que os métodos pedagógicos modernos desfrutam. Muito do conteúdo dos títulos da pedagogia vocal moderna é, portanto, dedicado a fornecer explicações acessíveis de informações disponíveis em livros científicos, e à elaboração de correspondências entre termos científicos e musicais.



Se a uniformização da terminologia parece um projeto incompatível com o universo artístico do canto, mas o ganho com o conhecimento objetivo sobre a voz se mostra vantajoso para a pedagogia vocal, tudo indica que um caminho intermediário reside justamente na elaboração que os profissionais envolvidos na área fazem deste conhecimento, ao trazê-lo para seu universo e depararem-se com o desafio de aplicá-lo na prática com os alunos. Essas elaborações são as grandes responsáveis pela fixação de novos paradigmas para a compreensão da voz cantada dentro do meio artístico. A coerência da escolha por uma ou outra terminologia parece estar condicionada ao aprofundamento do professor de canto nos dois principais referenciais de sua área – o conhecimento empírico musical e os conceitos das ciências da voz.

## REFERÊNCIAS:

- APPELMAN, Ralph. *The science of vocal pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press; 1986.
- BLESS, Diane. *Três décadas de evolução do exame de laringe: uma imagem vale mais do que palavras*. XIV Simpósio Internacional do CEV. 02/07/2011.
- COFFIN, Berton. *Overtones of Bel Canto*. USA: The Scarecrow Press, 1980.
- DUEY, Philip. A. *Bel Canto in its golden age: a study of its teaching concepts*. EUA: King's Crown Press, 1951.
- GARCIA, Manuel. *Garcia's treatise on the art of singing: a compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice*. GARCIA, Albert (ed.) Londres: Leonard & Co.: 1924.
- GARNIER, Maëva et al. Etude de la qualité vocale dans le chant lyrique. IN: *SCOLIA*, n. 20, p. 151-169, 2005.
- MANSION, Madeleine. *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- LAMPERTI, Giovanni B. *Vocal wisdom: maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Transc: William Earl Brown. USA: Taplinger, 1957.
- MILLER, Donald G. *Resonance in singing: voice building through acoustic feedback*. Princeton: Inside View Press, 2008.
- MILLER, Richard. *The structure of singing: system and art in vocal technique*. Nova Iorque: G. Schirmer, 1996.
- PACHECO, Alberto J.V. *Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. [dissertação] Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- RADOMSKI, Teresa. Manuel Garcia (1805-1906): a bicentenary reflection. IN: *Australian Voice*, n. 11, p. 25-41, 2005.
- STARK, J. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press; 2003
- TETRAZZINI, Luisa, CARUSO, Enrico. *Caruso and Tetrzzini on the art of singing /by Enrico Caruso and Luisa Tetrzzini*. Nova Iorque: Dover, 1975.
- TOSI, Pier F. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern songers*. Trad. de Galliard. 2ed. Londres: Virgil's Head, 1743.
- VENNARD, William. *Singing: the mechanism and the technic*. 5ed. Los Angeles: Carl Fischer; 1967.
- VIDAL, Mirna R. M. *Pedagogia vocal no Brasil: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. [dissertação] Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000
- VURMA, Allan. *Voice quality and pitch in singing: some aspects os perception and production*. [tese] Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations; 2007.