



A relevância do estudo da técnica vocal para cantores populares brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Marcelo Matias Elme
UNICAMP – marcelomelme@gmail.com

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

Resumo: Muitos intérpretes da canção popular brasileira têm buscado orientação em técnicas como o canto erudito e o *belting*, inadequadas ao estilo. Ao mesmo tempo, o aprendizado por imitação, tradicional no canto popular, sofre com a escassez de modelos graças à crescente padronização na grande mídia. No entanto, já faz alguns anos que estão surgindo metodologias que respeitam as particularidades estéticas do canto popular brasileiro, possibilitando, através do estudo formal, a libertação dos padrões hegemônicos instaurados pela indústria.

Palavras-chave: Música vocal. Canto popular. Técnica vocal. Performance musical. Cultura.

The relevance of the study of vocal technique for Brazilian popular singers

Abstract: Several interpreters of Brazilian popular song have sought guidance in inadequate techniques such as classical singing and belting. At the same time, the traditional practice of learning the popular singing through imitation suffers from a shortage of models due to the increasing standardization in the mainstream media. However, methodologies that meet the aesthetic peculiarities of the Brazilian popular song are emerging, making it possible through formal study, the release of hegemonic standards initiated by industry.

Keywords: Vocal music. Popular singing. Vocal technique. Musical performance. Culture.

Nas últimas décadas, a procura pelo aprendizado formal de canto tornou-se comum entre cantores populares brasileiros. Piccolo (2006: 44) considera o surgimento de preparadores vocais para coros de música popular nos anos 1980 um dos motivos que desencadeou o interesse dos cantores populares por aperfeiçoamento, citando entre esses coros Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come. Essa procura vem crescendo a ponto de já existirem, atualmente cursos universitários que incorporaram à sua grade curricular o ensino do canto popular. Isso aponta para uma nova compreensão a respeito da utilização da voz na música popular, pois, durante muito tempo, acreditava-se que a atividade dependia da existência de um dom inato que podia ser maculado diante de qualquer tentativa de aperfeiçoamento formal. Os prováveis motivos que levaram à mudança de postura entre os cantores populares merecem ser discutidos para melhor compreensão do fenômeno.

Podemos entender o fato como uma consequência direta da formalização do ensino popular de instrumentos como violão e piano, deflagrada, possivelmente, devido à complexidade atingida pela música popular brasileira nos anos 1950 e 1960. Nesse caso, os

cantores populares também teriam considerado os benefícios do conhecimento musical formal para a realização de repertório tão elaborado e procurado por aulas, incentivando a sistematização do canto em nível popular. Podemos observar situação semelhante nos Estados Unidos, onde a formalização do ensino do *jazz* norte-americano originou escolas de música popular como a *Berklee College of Music*, que atua desde 1945 e atualmente conta com um departamento de canto responsável por diversos estilos, do *jazz* ao *pop*. No Brasil, a demanda por esse tipo de aprendizado resultou nas escolas livres de música, como opção aos conservatórios eruditos e, mais recentemente, na criação dos cursos universitários de música popular e de escolas subsidiadas pelo Estado, como a EMESP.

A ampliação dos recursos vocais através da técnica¹ pode ser outro dos motivos para a difusão do estudo do canto entre intérpretes populares, como podemos observar no depoimento do cantor Ney Matogrosso a Piccolo no qual afirma ter procurado por aulas porque queria ter mais notas graves. Já Leila Pinheiro procurou por treinamento vocal orientada por uma fonoaudióloga, devido a calos nas pregas vocais (PICCOLO, 2006: 4).

A busca pela saúde e longevidade vocal está entre os motivos comuns que levam cantores populares a procurarem por orientação, pois muitos são acometidos por lesões decorrentes do cansaço causado por horas consecutivas de trabalho, além da alternância de ajustes fonatórios praticados de forma intuitiva para realizar diferentes estilos, como samba, pagode, sertanejo, pop music, rock e MPB – em alguns casos profissionais da noite chegam a executar, sem o devido preparo, até mesmo peças eruditas (A Flauta Mágica, Carmina Burana) ou de teatro musical (O Fantasma da Ópera). Esse esforço que se acentuou após a difusão do conceito de cantor *cover*, que busca reproduzir não apenas sucessos de cantores famosos, mas também sua qualidade vocal (ZAMPIERI; BEHLAU; BRASIL, 2002: 378).

Felipe Abreu (2008: 124) identifica diversas formas de utilização da voz no canto popular, ressaltando que, em algumas delas, a técnica surge como importante instrumento na preservação da saúde vocal. Ele destaca principalmente o que chama de “canto de risco”, comum aos gêneros que exigem desempenho de grande resistência vocal como o rock mais pesado, o axé, o sertanejo e o *belting*², em que há maior potencial de esforço e tensão vocal em nível fisiológico, podendo ocorrer disfonias agudas ou crônicas. Neste caso recomenda o auxílio preventivo de preparadores vocais, professores de canto, fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas. Observa, no entanto, que o estudo da técnica não é garantia de eficiência, pois existem bons e maus cantores com ou sem preparação musical e/ou vocal.

Marisa Monte foi uma das primeiras intérpretes populares a declarar ter estudado canto de maneira formal – no caso, o canto erudito –, o que pode ter incentivado cantoras

influenciadas por seu estilo a adotarem também o estudo deste tipo de canto. Martins e Vitale (2007 apud SANTANNA, 2009: 100) destacam essa característica em artistas cuja “influência vem de Marisa Monte”, como “Roberta Sá, Anna Luísa e Luísa Maita, cujo treinamento no canto lírico leva a uma emissão mais segura e cuja obsessão com a técnica, bem como a maneira de compor um repertório, ‘são duas lições básicas’”. Isso, além da admiração pela cantora, talvez explique a expressiva semelhança de comportamento vocal que muitas das novas intérpretes apresentam em relação a Marisa, já que o canto lírico valoriza determinados aspectos estilísticos, como uso da voz de cabeça, no caso das mulheres, unidade entre os registros e *vibrato*, entre outros, tendendo à construção de um modelo vocal uniforme.

Embora o estudo do canto por cantores populares seja cada vez mais comum no Brasil, ainda existem aqueles que consideram um equívoco sua formalização. Alegam que o estudo formal tende a uniformizar a prática deste tipo de canto, gerando vozes padronizadas, pois, em épocas passadas, o que produzia estilos vocais inéditos era o modo particular de utilizar a voz que cada intérprete descobria de forma intuitiva. Curiosamente, podemos observar, nos últimos trinta anos, uma padronização crescente entre os intérpretes. Podemos nos questionar se o ensino do canto teve alguma participação nesse processo, pois, mesmo com o surgimento de pedagogias que valorizam a preservação de características individuais no desenvolvimento artístico, muitas são as metodologias em voga que investem na busca de modelos vocais específicos.

Ao desenvolver aspectos vocais através de metodologias tradicionais, nem todos os cantores populares conseguem fazer a necessária adequação aos seus objetivos estéticos. A aluna de canto Susan Grey, que iniciou seus estudos pelo canto erudito por acreditar se tratar de uma técnica mais completa (ELME, 2011), relatou encontrar dificuldades quanto à sua aplicabilidade em canções populares. No processo de construção vocal, ela acabou se afastando do canto coloquial devido à ênfase dada ao registro de cabeça, encontrando dificuldades na utilização do registro de peito, justamente aquele associado à fala, importante nas interpretações populares. Essas dificuldades perduraram mesmo quando já estudava com uma professora de canto popular. Outras entrevistadas relataram experiência semelhante. Além disso, cantoras populares contemporâneas que se direcionaram para o estudo formal do canto erudito parecem investir em princípios ligados a essa estética, como uniformidade entre os registros e valorização da sonoridade acima do texto. Percebe-se, no caso dessas cantoras, maior preocupação com o domínio técnico e com a saúde vocal, porém, muito se perdeu da diversidade estilística dos anos anteriores.

Assim como no caso do canto lírico, também as técnicas norte-americanas de canto, que começaram a se propagar no Brasil nas últimas décadas, necessitam de adaptações ao serem utilizadas no canto popular brasileiro. Em relação ao estudo formal do canto jazzístico, o foco recai sobre a utilização instrumental da voz. Suas técnicas são inapropriadas para servir como base do aprendizado, sob o risco de afastar as vozes dos processos entoativos (podemos encontrar diversos exemplos de intérpretes cuja ênfase na beleza vocal camufla a inabilidade para articular os conteúdos das canções, e, após a audição desses cantores, não é raro se perguntar de que se tratava o assunto da música). Mas são técnicas bastante úteis se utilizadas como material complementar, em vista da relativa importância que o canto instrumental adquiriu por aqui. O *scat vocal*, que foi implantado com sucesso em formas musicais brasileiras, por exemplo, hoje conta com pedagogias de ensino específicas que são aplicadas também aqui³.

Quanto às técnicas derivadas do CCCA (Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano) (MARIZ, 2013), que têm no *belting* sua principal base, devemos considerar alguns fatores. Pelo fato de o *belting* ser uma maneira de cantar que provém da fala, procurando expandi-la, é possível encontrar semelhanças com o canto popular brasileiro. De fato, podemos identificar em gravações de Dalva de Oliveira, Elis Regina e Djavan, por exemplo, diversas situações em que o sub-registro de peito estende-se até uma região bastante aguda da voz, apresentando similaridades com a sonoridade típica do canto *belting*, o que indica a possibilidade de adaptações dessa técnica para a interpretação do repertório brasileiro. Porém, uma aproximação entre esses dois universos musicais ainda não foi feita, ou, pelo menos, divulgada. Por estas técnicas estarem demasiadamente atreladas às particularidades de estilos norte-americanos como *gospel*, *soul*, *rock*, *country* e *pop* (muitas ornamentações e distorções vocais, por exemplo) ou aos padrões vocais próprios dos personagens do teatro musical (*legit*, *belter*, *baritenor*), seu uso pode inibir o desenvolvimento, em cantores populares brasileiros iniciantes, tanto do estilo pessoal quanto da expressividade característica de nossa canção. Além disso, existe a questão da emissão, uma vez que diversos aspectos dessas técnicas só se realizam de forma satisfatória através da língua inglesa, requerendo, adaptações bastante específicas em sua utilização no português brasileiro (ARAÚJO, 2013: 71). Para que o intérprete não corra o risco da padronização vocal, é necessário, ao se estudar o CCCA, já ter relativo domínio de sua própria voz, além da presença de professores conscientes.

A identificação e conseqüente imitação de modelos vocais específicos tornaram-se a base pela qual os cantores populares desenvolveram sua arte durante o século XX. Machado

(2012: 22), servindo-se do termo “genealogia da voz⁴”, explica como se operaram as influências estilísticas no canto popular brasileiro, ressaltando as relações existentes entre as sucessivas gerações de cantores populares, através das quais o estilo de um cantor serviu como referência estética para outro⁵, o que culminou em “um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção”. Como essa técnica não era obtida através de aprendizado formal, diversos intérpretes descobriam maneiras inéditas de utilização da voz. O aprimoramento vocal acontecia a partir da própria realização das canções, sendo selecionados, intuitivamente, procedimentos que se mostravam mais eficazes na comunicação com o público. Com o passar do tempo, alguns desses recursos se constituíram como próprios do canto popular brasileiro, em especial aqueles ligados à fala (TATIT, 2002).

Porém, devido a mudanças socioculturais das últimas décadas o aprendizado autodidata através da imitação talvez não seja mais tão eficaz quanto já foi anteriormente. A grande oferta de trabalho dos primeiros anos, com cassinos, gravadoras e emissoras de rádio contratando cantores, favorecia uma prática constante, através da qual os intérpretes podiam aprimorar tanto técnica quanto estilo. Essa oferta perdurou nos anos 1950 e 1960, através das boates, em que a convivência entre músicos de diversas procedências e a troca de informações musicais vigoravam. Além disso, nesses meios, havia uma triagem quanto à qualidade artística e à originalidade, estimulando os cantores a treinarem para melhor realizarem as canções (hoje, diferentemente, a produção de um disco está ao alcance quem puder pagar, e, com as modernas técnicas de gravação, todos, virtualmente, podem cantar). Com a substituição da música ao vivo, nas casas noturnas, pela música gravada, perdeu-se um importante ambiente para o aperfeiçoamento vocal. A situação se agravou nas últimas décadas, em que a convivência nas ruas deu lugar àquela realizada nos *shopping centers* e nas redes sociais⁶, o que vem causando a separação da sociedade em segmentos cada vez mais nítidos e desestimulando a convivência entre grupos diferenciados.

A reeducação auditiva e uma educação do canto que não considere apenas a técnica podem ser soluções para que os intérpretes ampliem seu repertório estilístico tanto vocal quanto musical, entrando em contato com sua própria voz e expressividade. Contribui, para isso, a pesquisa realizada em prol da formalização do ensino do canto popular que leva em consideração as particularidades técnicas e estéticas do estilo. Já existem e continuam se desenvolvendo estudos e metodologias específicas para o canto popular brasileiro, como é o caso dos trabalhos de Adriana Piccolo, Consiglia Latorre e Regina Machado. Piccolo (2006), por exemplo, fez uma significativa análise das vozes de cantores populares, buscando

identificar os tipos de emissão e recursos interpretativos mais utilizados e estruturando exercícios vocais com base em suas descobertas. Técnicas alternativas foram consideradas, como no caso do trabalho de Latorre (2002), que incorporou o canto Werbeck, também conhecido como Escola do Desvendar da Voz⁷, à sua proposta pedagógica, baseada no estudo das condutas vocais de cantores populares de vários períodos. Machado (2012), por sua vez, utilizando-se também da observação de intérpretes do cançãoeiro popular e partindo do estudo da Semiótica da Canção⁸, estruturou uma metodologia que vincula realização vocal a um tipo de análise que busca ampliar a compreensão do sentido, contribuindo com os processos interpretativos individualizados. Essa pesquisa vem sendo realizada de forma cada vez mais consciente, possibilitando a libertação dos padrões hegemônicos instaurados pela indústria musical. Atualmente, observamos exemplos de artistas que se beneficiaram com o estudo formal do canto popular e apresentam comportamentos vocais criativos, como Mônica Salmaso e Lívia Nestrovski, pertencentes à nova geração de cantoras paulistas.

Referências:

- ABREU, Felipe. *O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação*. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2008.
- ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop*. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.
- BEHLAU, Mara; BRASIL, Osiris O. C. do; ZAMPIERI, Sueli A. *Análise de cantores de baile em estilo de canto popular e lírico: perceptivo-auditiva, acústica e da configuração laríngea*. Revista Brasileira de Otorrinolaringologia v. 68, nº 3, 2002.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. *Téchne: entre a arte e a técnica*. Revista Litteris Filosofia, Rio de Janeiro, n.5, jul. 2010. Disponível em <<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/TECHNEANTONIOJACKSON.pdf>> Acesso em 16/05/2015.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- ELME, Marcelo Matias. *Reflexões para o desenvolvimento de uma metodologia para o canto popular brasileiro*. São Paulo, 2011. Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Musical – Universidade Estadual Paulista.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- 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*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2002.

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

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2013.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto*. Trad. CARDOSO, Jacira. São Paulo: Antroposófica, 2011.

Notas

¹ O *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* define técnica como “a parte material ou o conjunto de processos de uma arte”, “maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo” e “prática” (FERREIRA, 2009: 1925). Já para o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, técnica é o “conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou uma ciência”, a “destreza, habilidade especial” e “maneira de tratar detalhes técnicos”, e, ainda, “jeito, perícia em qualquer ação ou movimento” (HOUAISS E VILLAR, 2009: 1821). Brandão (2010:2) ressalta que “o liame entre arte e técnica praticamente não existe, pelo menos etimologicamente, já que a palavra *arte* – do latim *ars* – corresponde à grega *τέχνη* [*téchne*] que foi, muitas vezes, traduzida simplesmente por técnica”.

² 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).

³ A professora Cinthya Borgani, da Faculdade Souza Lima relatou utilizar métodos de improvisação vocal norte-americanos, como os de Bob Stoloff e de Michele Weir. Além disso, seus alunos estudam as canções e os improvisos solfejando, para adquirir maior consciência do caminho melódico e harmônico (ELME, 2011).

⁴ 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).

⁵ Segundo a autora, Elis Regina baseou-se em Ângela Maria; Roberto Carlos em Orlando Silva e João Gilberto; Gal Costa em Dalva de Oliveira e João Gilberto; Marisa Monte em Gal Costa. (MACHADO 2012: 21-22). É importante notar também que em todos esses casos a influência foi processada, gerando vozes personalizadas que, por sua vez, influenciaram novos cantores.

⁶ O psicanalista Christian Dunker (2015) avalia o atual momento em que se encontra o Brasil como baseado num conflito, que denomina “lógica de condomínio”, uma forma de viver alimentada pela hiperindividualização e pelo encolhimento do espaço público. Segundo este conceito, as pessoas perderam a consciência de que existe um espaço comum chamado Brasil, e a existência é pensada entre muros, com as partes envolvidas traduzindo os conflitos em termos de condomínios. O autor explica: “Se eu sair do meu muro, eu vou sair para brigar, para quebrar o muro do outro. Não é que o outro esteja fazendo algo com o qual eu não concordo. Ele é de uma dimensão que eu não consigo reconhecer como semelhante à minha”. Entrevista concedida por Dunker à Folha de São Paulo, publicada em 21/03/2015. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1605857-logica-de-condominio-traz-cisao-ao-pais-diz-psicanalista.shtml>>. Último acesso em 30/03/2015.

⁷ Valborg Werbeck-Svärdström (2011), idealizadora do processo, acreditava que o aprendizado do canto pode apenas fazer manifestar algo que já está presente no ser humano e cuja realização só pode ser impedida por obstáculos físicos. Dessa forma, o principal equívoco das pedagogias em voga seria investir em uma “formação” ao invés de uma “libertação” da voz.

⁸ Ferramenta analítica voltada para a canção popular brasileira desenvolvida por Luiz Tatit baseada na semiótica gerimasiana, que avalia a integração entre música e letra e a rede de significados gerada a partir dessa integração.