

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Júlio de Mesquita Filho
Campus de São Paulo

Carlos Eduardo do Nascimento

O CANTOR *CROSSOVER*:

Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas
entre o canto erudito e popular

Mestrado em Música

São Paulo, 2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Júlio de Mesquita Filho
UNESP

Carlos Eduardo do Nascimento

O CANTOR *CROSSOVER*

Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas
entre o canto erudito e popular

Programa de Pós Graduação – Mestrado em Música do
Departamento de Música da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, sob a
orientação do Prof. Dr. Angelo José Fernandes e co-
orientação de Joana Mariz.

Banca Examinadora

Angelo José Fernandes
Presidente

Adriana Giarola Kayama
Titular

Josani Keunecke Pimenta
Titular

Nascimento, Carlos Eduardo

O CANTOR *CROSSOVER*: Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular

Dissertação (Mestrado) - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Júlio de Mesquita Filho –UNESP – Programa de Estudos Pós-Graduação em Música.

1.Crossover 2. Canto 3. Canto erudito 4. Canto popular 5. Técnica vocal

Agradecimentos

À querida Profa. Dra. Martha Herr (in memoriam) que sempre acreditou no meu canto, me incentivando ir além da qualquer fronteira estabelecida.

À Patrícia Guimarães, minha primeira professora oficial de canto, sempre grande incentivadora, que com muita didática e carinho, foi o gatilho inicial para o profissional que sou hoje e continua sendo pra mim, uma grande referência em termos de talento e dedicação à essa grande arte vocal.

Ao Prof. Dr. Ângelo José Fernandes que tão generosamente aceitou orientar esse trabalho após a partida de nossa Martha, e que contribuiu muito para que esse projeto pudesse se concretizar.

À Joana Mariz, minha co-orientadora que ajudou a levantar os questionamentos mais importantes que permeiam este tema.

Às Profas. Dras. Josani Keunecke Pimenta e Adriana Giarola Kayama que prontamente aceitaram o convite para a qualificação com suas valorosas sugestões e com quem tive o privilégio de contar também na defesa.

Ao Prof. Dr. Fábio Miguel, com quem fiz o estágio docência e fui inspirado de forma bastante amorosa e didática à carreira acadêmica.

Aos meus entrevistados queridos, Mirna Rubim, Marconi Araújo e Joana Mariz por terem generosamente doado um pouco de tempo para o importante esclarecimento sobre esse tema.

À queridíssima Isabel Maresca, grande professora que me ajudou no desenvolvimento do canto erudito.

Ao meu amigo/irmão André Lopes de Araújo, com quem surgiu a primeira ideia, para que um dia eu fizesse o curso de mestrado e que, tanto pessoalmente aqui em São Paulo quanto lá da Bahia ao telefone, passou longas horas comigo considerando vários dos principais pontos desse trabalho.

À querida Sheila Minatti, a qual tenho como uma irmãzinha mais nova, que praticamente me arrastou para o mundo acadêmico com seu exemplo e ânimo.

À grande amiga Cristine Bello Guse, que sempre dividiu comigo os desafios do mundo acadêmico.

À minha irmã consanguínea e melhor amiga Katia Aparecida do Nascimento que sempre esteve do meu lado em absolutamente tudo na minha vida.

À Cely Kosuk e Laércio Rezende, que além de colegas de trabalho no coro sinfônico, foram grandes amigos e incentivadores da minha busca na música vocal.

À queridíssima e admirável Raquel Barrak, grande amiga que esteve ao meu lado ajudando muito no primeiro recital e também no agendamento e transcrição das entrevistas, contribuindo para uma organização tranquila.

Ao André Esteves pela preciosa participação na direção do meu primeiro recital de mestrado.

Yasmim Mansur, meu anjo, excelente estage manager que trabalhou incansavelmente pela realização do recital.

Aos maravilhosos cantores e amigos que também contribuíram para esse primeiro recital com suas vozes e boa energia: Natália Áurea, Clarissa Cabral, João Vitor Ladeira e Ana Carolina Moura.

Ao amigo/irmão Rodolfo Shwenger, que me brindou com seu lindo toque ao piano me acompanhando em várias apresentações ao longo do curso de mestrado.

Aos meus alunos que tiveram a paciência de remanejar, por várias vezes o horários de suas aulas para que eu pudesse realizar esse projeto.

À Josimar Brito dos Reis, meu grande companheiro de vida, quem me trouxe inspiração e motivação não somente para esse projeto acadêmico, mas para todos os projetos de vida vigentes e os que ainda estão por vir.

E por fim, à Chérie, minha amada gatinha que esteve incondicionalmente ao meu lado, todos os dias até altas horas da madrugada e que literalmente se debruçava sobre os livros acadêmicos enquanto eu concatenava as ideias para a realização dessa dissertação.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo, estudar, através de pesquisa bibliográfica e entrevistas com profissionais da área, a versatilidade vocal do cantor *crossover* ao transitar por vários estilos de canto oriundos de outras culturas e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular. Essa pesquisa possui caráter descritivo de natureza qualitativa, descrevendo as características e a complexidade do canto *crossover*, compreendendo os processos dinâmicos vividos pelos profissionais que atuam nessa abrangente área, com o intuito de possibilitar, um entendimento das particularidades desse tipo de canto. Para a investigação do tema deste trabalho, foram feitas entrevistas com profissionais que atuam hoje no mercado como cantores e professores *crossover*. Como resultado, observamos que esses profissionais, conseguem desenvolver uma voz flexível e versátil através da manipulação do seu trato vocal e que a conscientização do modelo fonte/filtro constitui uma importante ferramenta para ajudar nisso. Outro achado dessa pesquisa, foi destacar algumas características bem específicas e distintas entre o canto lírico e o popular as quais o cantor multi-estilístico precisa estar atento.

Palavras-chave: *crossover* - versatilidade vocal - técnica vocal - canto

ABSTRACT

The aim of this thesis is to study, through bibliographical research and interviews with professionals in the field, the vocal versatility of the crossover singer when moving through various styles of singing originated from other cultures, and several basic differences between classical and popular singing. This research has a descriptive aspect of qualitative nature, describing the characteristics and the complexity of crossover singing, understanding the dynamic processes experienced by the professionals that work in this wide field, in order to allow comprehension of the peculiarities of this type of singing. For the investigation of the thesis' theme, interviews were conducted with professionals who currently act in the market as singers and crossover teachers. As a result, it was observed that these professionals are able to develop a flexible and versatile voice through the manipulation of their vocal tract, and that the awareness of the source/filter model is an important tool for achieving it. Another finding of this research was to highlight some very specific and distinct characteristics between classical and popular singing, which the multi-stylist singer needs to be aware.

Keywords: *crossover* - vocal versatility - vocal technique - singing

Sumário

Introdução	1
1 - Referencial Teórico	7
1.1. Uma Conceção Antiga	7
1.2. Novas Demandas Vocais	9
1.3. Sistema fonte/filtro	17
1.4. O termo <i>crossover</i> – definição e contextualização	19
2 – Conversando sobre o Crossover - Entrevistas	21
2.1. Pergunta 1 - O que é o canto <i>crossover</i> ?	23
2.2. Pergunta 2 - O que o levou a ensinar o canto <i>crossover</i> ?	25
2.3. Pergunta 3 - Que desafios você enxerga como cantor e quais enfrenta como professor de cantores que praticam o canto <i>crossover</i> ?	30
2.4. Pergunta 4 - Quais são as diferenças técnicas entre o canto erudito e popular?	32
2.5. Pergunta 5 - Com relação ao apoio, qual as diferenças entre canto erudito e o canto popular?	41
2.6. Pergunta 6 - Como faço para cantar estilos diferentes com seus traços técnicos e expressivos respectivos sem que haja influência de um sobre o outro?	45
2.7. Pergunta 7 - Existem alguns procedimentos pedagógicos que são constantes independente dos estilos que você ensina? Quais são diferentes?	49
3 - Considerações Finais.....	54
Referências.....	57
Anexos.....	60
Anexo 1: Entrevista realizada com Mirna Rubim de Moura Vidal em 28/08/2015	60
Anexo 2: Entrevista realizada com Marconi Araújo em 01/09/2015	62
Anexo 3: Entrevista realizada com Joana Mariz em 11/10/2015.....	70
Anexo 4: Termos de Consentimento Livre Esclarecido	77
Anexo 5: Termos de Consentimento Livre Esclarecido	78
Anexo 6: Termos de Consentimento Livre Esclarecido	79

Introdução

Se o canto pode ser considerado uma linguagem universal, de forte poder expressivo, talvez até mesmo capaz de dissolver barreiras culturais, nada mais natural do que questionar como ele acontece como pode ser descrito, ensinado, aprendido (SUNDBERG 2015, p.1)

Minha experiência pessoal com estilos variados de música começou bem cedo. Desde a tenra idade eu ouvia minha mãe cantando as canções interpretadas pelos “grandes seresteiros” brasileiros como Carlos Galhardo, Orlando Silva, Silvio Caldas, Ângela Maria dentre outros. Alguns anos depois, ainda criança, eu já sofria influência de minha irmã adolescente cantando todas as melodias de “*Grease nos Tempos da Brilhantina*”, famoso musical da *Broadway* interpretado por Olivia Newton John e John Travolta em 1978. Simultaneamente, com bom ouvido que tinha, decorava todos os sambas-enredo das escolas do Rio de Janeiro. Nas novelas da TV, eu era marcado com o som da MPB sem ao menos me dar conta, e da adolescência em diante, no conservatório de música da minha cidade, que nos obrigava a estudar um pouco de cada instrumento – flauta, piano, violino, violão, etc. – tive a mistura de timbres musicais introduzida de vez na minha cabeça, como uma amálgama de sons que nunca mais me abandonou.

Minha efetiva experiência como cantor, começou pouco mais tarde, no coro do conservatório, estando a música popular em voga no meio dos jovens ávidos de “brasilidades vocais”. Eu gostava, em particular, de me aventurar em outros caminhos, quando me percebia encantado com uma canção de Debussy, Fauré, ou mesmo os *Lieder* de Schumann ou Schubert, sem ao menos saber em que língua eu estava tentando cantar. Quando conheci a ópera, encantado com as coloraturas mozartianas de *La Clemenza de Tito*, lá ficava eu, horas no quarto com o metrônomo, tentando ser uma versão masculina de Cecilia Bartoli. O grande detalhe disso tudo é que eu fazia sempre escondido! “Errado sair cantando todo tipo de música” era o que eu ouvia mesmo depois de adulto: “estraga a sua voz...cuidado”.

Foi quando num festival de música, em Minas Gerais, inscrito no curso de canto, já adulto, eu conheci o Maestro Marconi Araújo¹. Não preciso mensurar o

¹ É graduado em Regência e Composição pela Universidade de Brasília e, nos Estados Unidos, graduou-se Mestre em Vocal Performance. Somando mais de vinte prêmios nacionais e internacionais como cantor, compositor e diretor musical foi um dos pioneiros no teatro musical no Brasil, sendo diretor e vocal coach na montagem brasileira de “Le Miserables”

tamanho susto quando ouvi pessoalmente, pela primeira vez, sua voz de contra-tenor que, ao fechar os olhos, eu jurava ser a voz de um *mezzo- soprano*! Durante as aulas dadas tanto para tenores líricos ou baritenores do teatro musical, para sopranos líricos ou *belters*, eu percebia suas demonstrações, com a própria voz, em todos aqueles estilos e tipos de voz. Comecei a pensar que talvez não precisasse mais esconder meu gosto tão eclético.

Em 2008 me mudei pra São Paulo, quando efetivamente comecei a me dedicar ao canto lírico, ainda com a premissa de que, se eu estava estudando o canto lírico, não era muito bom que eu estudasse outra coisa. Em 2014, fui para os Estados Unidos fazer o curso chamado *Somatic Voicework*, com Jeannetti LoVetre², na Universidade de Shenandowa (<http://www.thevoiceworkshop.com/somatic.html>). No início do curso, os professores que ministrariam as aulas deram um concerto com uma característica muito interessante: na primeira parte todos cantaram música erudita incluindo árias de óperas, música sacra e canções de câmara; a segunda parte foi somente com música chamada por eles de *non classical*, ou seja, cantaram jazz, pop, teatro musical entre outras. Esses professores sempre diziam, durante o curso, que uma voz flexível e versátil, essa é que é sadia e longeva. Foi o suficiente para eu querer pesquisar o que está envolvido em cantar mais de um estilo com tanta tranquilidade e “sem culpa”.

Aqui no Brasil, embora muitos profissionais cantem vários estilos, não existe um nome para tal prática. Nos Estados Unidos eles chamam de *crossover singer*, ou seja, o cantor que transita por dois ou mais gêneros musicais. Passei a prestar atenção em nomes como Kristin Chenoweth³, que apesar de ter uma sólida formação em canto lírico como *soprano coloratura*, inclusive premiada, fez uma carreira de sucesso na *Broadway*.

Também, em minha própria experiência cantando no Coro da Osesp⁴ desde 2010, percebi que o repertório extremamente variado exigia alguns ajustes de

² Jeannette LoVetri, criadora do *Somatic voicework O Método LoVetri*, um sistema de pedagogia baseada na ciência da voz e da saúde. Conhecida mundialmente como especialista em Música Comercial Contemporânea (nomenclatura designada por ela para classificar todos os estilos que não são “clássicos” ou “operísticos”). Faz parte de uma faculdade de medicina, na Filadélfia e ensina seu método, o Somatic Voicework no Conservatório de Shenandoah, na Virgínia e possui vários alunos em papéis principais de produções da Broadway.

³ Bacharel em teatro musical e mestrado em ópera pela Oklahoma City University.

⁴ Criado como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo em 1994, passou a se chamar Coro da Osesp em 2001.

emissão vocal que não pareciam ser diferentes do que um *crossover* precisava fazer. Portanto, isso passou a ser o centro de minhas pesquisas.

A ideia de realizar esse estudo surgiu, primeiramente, do desejo de se experimentar novos “gostos sonoros” que a voz é capaz de realizar, novos caminhos vocais a fim de se poder ter acesso às maravilhas que esse universo pode proporcionar, as “cores sonoras” que tinha vontade de experimentar, o que significa um repertório de canto variado. Em segundo lugar, pela demanda do mercado de trabalho em nosso país para o profissional do canto.

Dissolver barreiras culturais é um ponto importante a considerar tendo em vista o objetivo deste trabalho. Um cantor profissional hoje em dia, principalmente da vertente erudita, muitas vezes precisa cantar obras consagradas que geralmente são de outras culturas, ou seja, há que se estudar o idioma específico em que a obra foi escrita, o estilo e aspectos dos quais ele tem de se apropriar.

Cada uma das diversas formas de canto existentes no mundo traz consigo uma gama de características expressivas, técnicas e musicais oriundas das mais variadas culturas e, com o arsenal de pesquisas científicas sendo desenvolvidas hoje nessa área, sabemos que o ato de cantar é uma das tarefas de coordenação mais complexas que o corpo humano é capaz de executar.

Durante uma performance vocal, o cantor precisa administrar a respiração com suas estratégias de apoio, o controle da atividade laríngea, a produção da linguagem e as nuances da entoação que conferem significado às palavras e, enquanto isso acontece, ele produz as notas musicais, ritmos e os estados emocionais sugeridos pelo compositor. Tudo isso é concatenado simultaneamente em uma situação de performance em que a presença no palco, a dramatização e a comunicação com o público acontecem ao mesmo tempo (SACRAMENTO, 2007, p. 7). Portanto, ao pesquisar sobre os diversos tipos de canto, nos deparamos com imensas possibilidades sonoras, uma grande variedade de todo tipo de timbres, diversas formas de se produzir um som vocal, “uma ampla paleta de cores sonoras” (FERNANDES, 2009, p. 3).

Em consonância com isso Hanayana, Tsuji e Pinho (2004), comentam das diferentes formas e qualidades vocais na produção da voz cantada e inclusive consideram como critérios de avaliação da voz cantada, os seguintes aspectos: ressonância, vibrato, cor, intensidade e entonação.

Percebemos que não somente culturas diferentes trazem essas diferenças vocais, mas a época em que as obras foram escritas exige nossa atenção quanto à técnica, expressão e estilo, sem mencionar o compositor que, ao escrever uma obra, geralmente tem em mente um tipo específico de sonoridade, que lhe é naturalmente familiar.

As notas escritas por um compositor não existem em um vácuo; elas foram concebidas com certa sonoridade em mente, e essa sonoridade seria, naturalmente, aquela com a qual ele se familiarizava (NEWTON, 1984, p. 03).

Ao longo dos anos, as formas e estilos musicais, as sonoridades e as práticas interpretativas sofrem influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos respectivos compositores. Essas influências se refletem em vários aspectos que merecem investigação quando se pretende interpretar uma obra vocal. Por exemplo: quais eram as circunstâncias em que essa obra foi composta e para que tipo de público; quais as condições acústicas em que elas eram apresentadas; usava-se amplificação sonora ou não; o significado do texto e as formas regionais de pronúncia deste texto. Estes são alguns aspectos que merecem a devida atenção por parte do cantor para se desenvolver um trabalho coerente envolvendo questões estilísticas (FERNANDES, 2009, p.7).

As questões que permeiam este trabalho estão relacionadas ao cantor que se aventura a transitar por alguns desses estilos e sonoridades diferentes, seja pela necessidade do mercado de trabalho ou pelo gosto pessoal, ao profissional da área que busca entender como é possível que formas tão distintas de canto aconteçam, sendo o aparelho fonador o mesmo para todos e analisar como podem ser ensinadas e aprendidas.

A expressão norte-americana usada para designar esse cantor é *crossover singer* e para esse tipo de canto *crossover singing*. Muitas vezes neste trabalho usaremos a expressão o cantor *crossover* para nos referir ao profissional do canto que executa obras tanto eruditas quanto populares.

Vivemos numa realidade em que a maioria dos cantores profissionais não podem se dar ao luxo de escolher apenas uma linha de trabalho, como por exemplo, seguir uma carreira operística, como acontece em alguns lugares no mundo; ou uma carreira essencialmente solista em concertos sinfônicos. Em nosso país, muitas vezes o cantor precisa se engajar em diferentes tipos de apresentações artísticas,

cada um com seu “estilo”. Apenas para citar um exemplo real, no Estado de São Paulo, frequentemente o cantor de um coro profissional acaba de sair de um concerto sinfônico e logo após vai cantar em uma cerimônia de casamento a fim de complementar sua renda financeira, ou seja, ele deixa concerto no qual usou uma emissão vocal apropriada para um coro sinfônico e vai cantar em um casamento como solista, muitas vezes cantando música popular, com amplificação, usando uma emissão vocal totalmente diferente. É isso que vários profissionais já fazem empiricamente, mas não sabem. O próprio cantor de coro profissional enfrenta muitas diferenças de emissão vocal ao realizar o vasto e variado repertório existente para esse tipo de canto: da música renascentista à contemporânea, cada qual com suas técnicas e sonoridades específicas, isso sem mencionar os efeitos vocais surgidos no princípio do século XX “que diz respeito a todo e qualquer uso não convencional da voz cantada na música vocal ocidental”. (FERNANDES 2009, p. 171).

Foi durante o século XX que surgiram novos estilos vocais exigindo novas técnicas para a versatilidade do cantor, aumentando as possibilidades do performer para além da técnica tradicional do canto lírico. Na última década deste século, a demanda de novas formas de interpretação vocal era premente. Com base em investigação científica, foram desenvolvidos novos métodos para preparar performances e para produzir qualquer tipo de som falado ou cantado. Sacramento (2012, p. 11) define isso como “plasticidade vocal”, o que não exclui os processos anteriormente desenvolvidos para as técnicas tradicionais.

Percebemos que existem infinitas possibilidades vocais e, neste trabalho, não temos a intenção de pesquisar cada uma das formas de canto existentes, e nem estabelecer comparações entre duas ou mais, mas sim, observar, considerar e analisar os aspectos que o cantor que se aventura a experimentar em seu repertório mais de uma forma de canto precisa estar atento, podendo assim fazer esse “cruzamento” ou trânsito por estilos e técnicas diferentes da maneira mais saudável possível e fiel a cada um destes estilos. A autora supracitada comenta que:

A caracterização vocal da personagem, como qualquer outro processo de representação com características performativas, tem subjacente uma base técnica, que, neste caso particular, é construída a partir da manipulação da configuração do trato vocal, com recurso ao controle neuromuscular das estruturas anatômicas envolvidas. O processo permite ao performer, seja ele ator, cantor ou

bailarino, elevada versatilidade e segurança na performance vocal. (SACREMENTO 2012, p.11)

É muito importante entender os processos que envolvem essa base técnica, pois ela leva a uma configuração específica das musculaturas e articuladores do trato vocal de acordo com o repertório escolhido. Todo tipo de canto trás consigo uma técnica específica e o aparelho vocal é feito de forma a permitir a realização de várias configurações diferentes, portanto, várias técnicas de acordo com o resultado vocal desejado. Dessa forma entendemos basicamente a flexibilidade e versatilidade do cantor *crossover*.

O objetivo central desse trabalho é estudar através de pesquisa bibliográfica e entrevistas com profissionais da área, a versatilidade e a flexibilidade vocal do cantor *crossover* ao transitar por vários estilos de canto oriundos de outras culturas e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular.

O Capítulo 1 intitulado “Referencial Teórico” apresenta uma pesquisa bibliográfica dividida em 4 subtópicos. No primeiro, “Uma concepção antiga”, um breve resumo sobre o que se acreditava ser a única técnica de canto considerada correta. O segundo subtópico “Novas demandas vocais”, traz as transformações do canto tradicional, algumas novas vocalidades que vieram surgindo e com elas novas técnicas. O terceiro “O Sistema fonte/filtro”, trás uma das contribuições da ciência vocal para o entendimento do mecanismo de funcionamento da voz cantada, um cerne para o cantor *crossover*. No quarto e último subtópico desse Capítulo 1, será explicado a definição do termo *crossover* e sua contextualização.

O Capítulo 2 com o título “Conversando Sobre *Crossover* – Entrevistas” trata-se de um dos instrumentos usados na investigação deste trabalho que consistiu em entrevistar profissionais da área que, além de serem cantores *crossover*, são professores que ensinam diferentes estilos de canto. As respostas dadas a essas entrevistas, estão carregadas de valores práticos que somente quem participa ativamente, vive e conhece a realidade de um cantor *crossover*, pode compreendê-la melhor e assim, decrever a complexidade e os desafios envolvidos.

Segundo Michel (2005),

A entrevista é considerada um instrumento de excelência da investigação social, pois estabelece uma conversação face a face, de maneira metódica proporcionando ao entrevistado, verbalmente a informação necessária (p. 42)

Por fim, as considerações finais apresentam o que foi compreendido no decorrer desse estudo: o que está envolvido em ser um cantor *crossover*, em que esse cantor deve estar atento ao fazer a transição de um estilo para o outro e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e o popular. Dizemos “diferenças básicas”, por reconhecermos que, dentro do canto tanto erudito quanto popular, existe uma grande variedade de sub-estilos, o que será considerado nesse último capítulo.

1 - Referencial Teórico

1.1. Uma Concepção Antiga

Com o advento do século XIX, o canto lírico era bastante conhecido no mundo ocidental e a ópera era apreciada por todas as classes sociais. Era a maior fonte de entretenimento daquela época. Segundo Simas (2011):

A ópera, ao contrário do seu surgimento, era apreciada por todas as classes sociais, numa verdadeira diversão em massa, comparada ao cinema nos anos 1950. [...] O apoio popular motivou a composição de inúmeras obras nesse período, assinadas por nomes conhecidos do universo lírico, como: Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, George Bizet, entre outros. (SIMAS 2011, p. 16)

Podemos entender claramente como a música operística veio a influenciar a técnica vocal naquela época. Os cantores eram famosos, idolatrados e tratados da mesma forma que as celebridades da mídia atual. Esse cenário cimentou a maneira operística de canto que cada vez mais ganhava espaço na Europa.

Entre 1815 até o início do século XX, convencionava-se classificar como a era do Romantismo na História da Música. Nesse período a música se mescla ao nacionalismo, que estava cada vez mais forte na Europa. Assim, a segunda metade do século XIX é marcada pelo aparecimento das “escolas nacionais”. A escola italiana gerou uma tradição de técnica vocal e interpretação denominada Bel Canto (...), que teve sua origem no fim do século XVII e alcançou maior esplendor no início do século XIX. Os compositores que melhor representaram a era da ópera de Bel canto foram: Gioacchino

Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini (SIMAS, 2011, p.15 e 16).

O autor ainda ressalta que na medida em que a ópera se desenvolvia, o repertório vocal passou a ficar mais difícil. Esperava-se dos cantores uma complexidade técnica cada vez maior (SIMAS, 2011).

Por muito tempo as pesquisas em voz cantada foram voltadas predominantemente a esse tipo de canto. De fato, até a última década do século XX, essa era a única técnica vocal considerada correta. Segundo Sundberg (2015), isso ocorreu devido ao fato de o canto lírico envolver grandes demandas vocais e técnicas específicas que foram tradicionalmente cultivadas em universidades, conservatórios e escolas de música.

Rubim (2000) afirma que

A técnica vocal nasceu junto com a ópera. Os primeiros compositores de ópera foram também os primeiros professores de canto. Eles tinham o hábito de preparar seus cantores para executar suas óperas (obras). Com o tempo percebeu-se que preparar os cantores melhorava as vozes dos mesmos. A técnica vem se desenvolvendo gradualmente através da prática e dos estudos realizados por especialistas. Foi através do canto lírico que se iniciou os estudos da técnica vocal, estendendo-se para o canto popular e suas vertentes (SIMAS 2011, p.26)

Acrescentando sobre isso o artigo dos autores Mariz, Andrada e Silva e Piccoloto-Ferreira (2010) considera que:

Desde a época dos primeiros tratados, (...) até a atualidade, o conhecimento de canto vem sendo transmitido com base numa tradição geracional de professor para estudante por séculos. Nesse processo, um cantor que conseguiu ser bem-sucedido utilizando os ensinamentos de um cantor mais velho e experiente, tende a transmitir sua experiência pessoal a cantores mais novos, que a retransmitirão a outros, e assim por diante (p. 318)

Podemos observar, então, que esse processo, mais empírico que científico, acontecia e se repetia de professor para aluno originando assim um caminho para um futuro desenvolvimento técnico vocal. Com o tempo, as exigências advindas do conhecimento crescente em todas as áreas existentes foi dando uma nova perspectiva no que tange ao ensino puramente tradicional ou geracional e claro, foi assim também na área dos conhecimentos musicais vocais. O

tradicionalismo foi dando lugar a novos caminhos do ensino e o canto foi ganhando espaço dentro da ciência.

1.2. Novas Demandas Vocais

O canto lírico passou por muitas mudanças. De acordo com Rubim (2000)

A primeira metade do século XIX testemunhou profundas mudanças no canto, particularmente na *ópera buffa*, apesar da transição da velha tradição da *opera seria* para a *grand opera*. Juntamente com o desenvolvimento da ópera, os novos tipos de cantores foram obrigados a incrementar as demandas vocais, musicais e dramáticas de compositores como Wagner e Verdi. Para especificar o aumento da variedade de tipos de vozes, prefixos tais como “dramático” e “Helden” (heróico) foram associados às classificações vocais habituais, resultando em termos como “soprano dramático com coloratura”, “soprano dramático”, “heldentenor” dentre outros. (RUBIM, 2000, p. 12)

Começam a aumentar as audiências e com isso a necessidade de maiores teatros, maiores orquestras e também o “o ideal romântico de expandir a expressão emocional” (RUBIM 2000, p. 13)

Um nome importante que não pode deixar de ser percebido nessa fase de desenvolvimentos e mudanças do canto lírico foi Manuel Garcia II (1805 – 1906). Ele foi um dos mais influentes pedagogos conhecido por ter escrito vários tratados de canto importantes influenciando, tecnicamente falando, entre outras coisas, o estudo da voz lírica. Para citar um exemplo, no que tange ao posicionamento da laringe, “a nova técnica” apontada por Garcia consistia, entre outros aspectos, em manter a laringe constantemente mais baixa do que na “técnica antiga”. Fernandes (2009, p. 41) comenta que “a regra de Garcia de manter a laringe constantemente baixa favorece um timbre relativamente homogêneo que ele e seus contemporâneos chamavam de *voix sombrée*”.

Garcia ficou muito conhecido também por ter inventado o laringoscópio que foi uma grande contribuição para os estudos na área da ciência da saúde e outras correlatas, usada até os dias de hoje..

Conceitos extremamente valorizados por Garcia como, postura, fonação (golpe de glote) e uso dos três registros (*voce di petto*, *voce mista* e *voce di testa*) até hoje são analisados e cada vez mais desenvolvidos de acordo com as pesquisas científicas (RUBIM, 2000).

Já fazendo alusão às novas vocalidades emergentes, a mesma autora infere que, na primeira parte do século XX surgiram grandes progressos no estudo da voz devido aos avanços tecnológicos na amplificação eletrônica, fonografia e o aumento das experimentações vocais, tais como o *Sprechgesang*. Essa nova maneira de uso vocal, embora não tenha sido criado por Arnold Schoenberg (1874 - 1951) foi amplamente usada em sua obra *Pierrot Lunaire*. Segundo o dicionário de música Grove, o *sprechgesang* ou *sprechstimme* são:

Termos para um tipo de enunciação vocal entre a fala e o canto. Foram usados pela primeira vez provavelmente por Humperdinck (1897), porém explorados particularmente por Schoenberg, o qual escreveu (prefácio a *Pierrot Lunaire*) que a voz devia “dar a altura com precisão, mas imediatamente depois deixá-la descer ou subir; o interprete deve fazer de tal forma que o *sprechgesang* não se pareça nem com a fala natural nem com o canto autêntico.” (GROVE 1994, p. 895)

Sobre o uso da expressão *Sprechgesang*, Resende (2012) em sua dissertação de mestrado intitulado *3 Vezes Pierro*, nos mostra sua escolha:

Será empregada somente a palavra *Sprechgesang* para designar aqui o assunto central de estudo, mesmo que, de fato, a palavra tenha sido criada após a composição e os primeiros anos de apresentações de “Pierrot Lunaire” (...) Para o correspondente de *Sprechgesang* em português será empregada (neste trabalho) “canto falado”. (RESENDE 2012, p. 209)

Em conversa informal, Laércio Resende (autor da citação acima) nos diz que não podemos definir ao certo como esse “canto falado” começou, mas seu uso incorporado à estrutura da música durante todo o século XIX na Europa vai culminar em Schoenberg e, desse ponto em diante, vai influenciar muitas composições na forma de elaborar as novas possibilidades vocais.

Até mesmo hoje em dia vemos esse tipo de vocalidade em diversas composições tanto eruditas quanto populares que entretêm e seduzem o ouvinte.

O grupo RUMO liderado por Luiz Tatit investiu no canto falado que se utilizava de microtons e sugeria uma afinação não temperada, lembrando, em alguns momentos, a técnica utilizada por Arnold Schoenberg em sua célebre composição *Pierrot Lunaire*, escrita menos pra ser cantada do que declamada, num misto de canto e fala que o compositor batizou de *Sprechgesang* (...) embora, no caso de Tatit, o ponto de origem dos contornos melódicos fosse a entonação da fala, e não a música. (ELME 2015, p. 129)

É interessante notar que algumas das cantoras de música popular brasileira (da Vanguarda Paulista pra sermos mais exatos) aperfeiçoaram suas vozes através do estudo formal do canto lírico, como afirma Elme (2015). Foi o caso da cantora Ná Ozzetti que, apesar de, na época já estar participando do grupo RUMO, de música popular, começou a estudar canto com a soprano coloratura Cláudia Mocchi. Elme (2015) diz que, a princípio, ela conduziu as duas propostas de trabalho vocal paralelamente e, com o tempo, “todas as experiências foram sendo incorporadas, até que não soubesse mais onde começava uma técnica e onde terminava a outra” (p.43).

Sobre o canto popular brasileiro, existe uma preocupação quanto à sistematização de seu ensino. Existe uma diversidade na maneira de se cantar que pode ser observada na entoação coloquial, na fala do povo, na cultura e linguagem mais espontâneas.

Portanto, a preocupação em não padronizar o canto popular brasileiro com uma sistematização técnica, tem fundamento na variedade que este canto apresenta, sendo ela uma de suas características. (...) no canto popular brasileiro o timbre do cantor deve ser valorizado e não modificado, partindo da fala do mesmo, do mecanismo usado durante a fonação da voz falada, que mantém uma laringe mais instável. Observei que há uma grande preocupação para que o canto popular não seja engessado por uma técnica. (COUTEIRO 2012, p. 40)

Como todo profissional da voz, que precisa cuidar da manutenção de seu instrumento vocal, que vez por outra pode apresentar problemas advindos de diversos fatores, o cantor de música popular também passou a buscar ajuda nesse sentido. O problema é que alguns não concordam em uma sistematização de uma técnica, pelo fato de o canto popular sempre ter tido um caráter intuitivo, sendo mais importante a identidade vocal diferenciada de cada cantor e não uma equalização e

padronização sonoras. Mediante esses posicionamentos, questiona-se como resolver esse empasse.

Como considera Couteiro (2012), a estética do canto popular, suas singularidades e características, devem ser preservados e a técnica vocal deve servir ao canto na intenção de uma melhoria na produção vocal, uma otimização da voz, sem tentar mudar ou padronizar. A autora afirma que “um cantor que conheça as potencialidades de seu aparelho e seu mecanismo vocais será menos limitado vocalmente e terá menos problemas em relação a abusos e mau uso da voz” (p. 40 e 41).

Acredita-se que ao se trabalhar o canto popular brasileiro deve-se ter como um dos pontos mais relevantes do trabalho a preservação do timbre, único e pessoal, não mudar a cor vocal do cantor, e sim aprimorá-la, ajudando cada aluno a otimizar sua qualidade sonora (COUTEIRO, 2012, p. 14).

Enquanto no canto lírico se procura uma equalização e padronização das vogais para a construção de uma sonoridade específica, em que os cantores (apesar de suas particularidades) soam parecidos por manter os padrões estéticos bem arraigados, no popular, a intenção é, “soar diferente”, cada um com suas idiossincrasias vocais. “Outro ponto importante diz respeito à emissão e ressonância vocais, que devem partir da voz falada, das nuances e naturalidades que acontecem durante a fala” (COUTEIRO 2012, p. 41).

Percebemos que enquanto o canto erudito prioriza uma projeção vocal que proporciona o “formante do cantor” (o que se distancia um pouco mais da naturalidade da voz falada), no popular, quanto mais próximo da fala, melhor será.

Essa procura por aperfeiçoamento técnico ocorre na preparação vocal em geral de cantores não só da música popular brasileira, mas também na preparação para profissionais do teatro musical. Muitas vezes, no teatro musical, quando lemos o currículo dos atores/cantores, percebemos que eles vêm se preparando com professores de canto de formação erudita.

Como nos mostra Araújo (2013), o canto e a atuação em teatro musical tem a mesma importância, ou seja, “essa forma teatral propicia o desenvolvimento integral do multiartista, inclusive do bailarino, que nem sempre é requisitado” (p.80).

No teatro musical, diferentemente da ópera, o texto está na língua do país no qual está sendo apresentado e a grande preocupação reside na inteligibilidade desse texto que se evidencia pela alternância entre a fala e o canto.

Diferentemente do *Sprechgesang*, a principal característica do teatro musical, é justamente esse trânsito entre a fala e o canto. Araújo (2013) nos esclarece que:

Neste ponto tem papel fundamental a equipe criativa o *vocal coach* do espetáculo, que pode ser o próprio diretor musical, se este tiver o conhecimento necessário. Este deverá fazer o ator/cantor transitar entre as duas formas da voz (falada e cantada) sem dificuldade e sem mudanças tímbricas, que possam levar ao público a impressão de que o ator esteja possuído por duas “entidades” (p. 80)

Esta trânsito entre a fala e o canto constitui o aspecto mais importante do teatro musical e o medievalista Paul Zumthor (2005) nos ajuda a entender:

Podemos pensar que, num certo momento, em que se oscila da fala ao canto, algo muda de natureza. Não creio que seja esse o caso. Quando falo minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo (p.71).

Quem vai a uma apresentação de teatro musical, vai esperando os momentos em que as personagens se afirmam, que é a hora que cantam. Sem menosprezar a fala, que também é importante é claro, mas o momento mais esperado é justamente quando se junta o texto com uma melodia marcante. Isto constitui característica central desse tipo de espetáculo. Por isso, a demanda vocal para o ator/cantor é alta e exige cuidados técnicos específicos.

Uma vez que no teatro musical esse fenômeno acontece frequentemente, ou seja, o ator que está utilizando a voz da fala começa a cantar inesperadamente, há que se tomar muito cuidado, pois, como explica Nascimento (2014, p. 278), se torna muito “fácil criar uma lesão vocal, já que o canto – que é uma forma de potencialização da fala – demanda maior energia. Essa energia, se não galgada numa técnica eficiente, pode vir a causar lesões nas pregas vocais, já que estamos falando de manobras musculares laríngeas usadas tanto na fala quanto no canto”. Corroborando com isso, COSTA FILHO (2015) infere:

As manobras musculares do canto tendem a ocasionar tensões para além do que é suficiente à realização do gesto vocal e tal susceptibilidade pode ser decorrente do processo de aprendizagem de novos movimentos, que podem ser inusitados para o indivíduo e por essa razão necessitam de tempo para a adaptação; da tendência ao excesso de esforço físico realizado durante a realização de movimentos; ou do uso de procedimentos técnicos que estimulam a hiperatividade dos músculos. Fato é que os impactos dessas ações sobre a voz cantada são identificáveis nos diversos tipos de fonação dos estudantes (p. 2).

Esse tipo de problema técnico era muito mais recorrente quando não havia as técnicas de amplificação sonora, numa época que a técnica do *belting*, por exemplo, foi desenvolvida com o “objetivo de permitir que as vozes femininas fossem ouvidas ao cantar na região média e grave da voz, quando acompanhadas por uma orquestra” (MOÇO, 2010, p. 8). Porém, hoje, as grandes produções musicais trabalham com vozes amplificadas.

Na atualidade, o teatro musical vem se expandindo em vários países do mundo e já se tornou um mercado multimilionário em nosso país. Por isso, a procura por uma correta orientação vocal se torna premente entre os alunos que almejam participar das audições nos moldes da *Broadway*. Nessas audições, cada vez mais, é exigida uma grande versatilidade vocal do ator/cantor. Em Nova York, por exemplo, já existem audições em que a banca examinadora é composta por diretores e professores tanto de ópera quanto de musicais. O cantor ou cantora tem que ir para essas audições com pelo menos duas peças preparadas: uma no estilo erudito com uma voz operística e outra no estilo de musical, voz de *belting*, ou seja, já se faz audições para cantores *crossover*, exigindo que o profissional tenha domínio sobre essas duas técnicas específicas.

Moço (2010) explica o que é a técnica do *belting* e como ela acontece:

As informações mais coerentes que a literatura aponta são aquelas que defendem que as alterações do *belting* devem ocorrer no filtro e não na fonte. Não se deve interferir no mecanismo de peso, mas sim no aumento da estridência através da manipulação do trato vocal. O som estridente do *belting* é resultado da constrição anteroposterior, com leve elevação laríngea e tensão do dorso da língua para a produção de harmônicos mais agudos que darão ao som seu caráter mais estridente. A literatura associa a voz metálica que se usa no *Belting* como uma voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda picante. (p. 13)

Atualmente as pesquisas defendem que esta sonoridade deve ser obtida através da manipulação do trato vocal, como afirmou Moço (2010), com o intuito de produzir a estridência do *belting* sem uma carga de peso na laringe (voz de peito). A partir destas considerações surgiram outras denominações como “*Healthy Belting*” e “*Speaking Quality*”⁵ que visa um tratamento técnico com base fundamentada na saúde vocal (NASCIMENTO, 2014, p. 279).

Por ser o *belting* uma técnica originária dos Estados Unidos, específica da língua inglesa norte-americana, os musicais vindos da *Broadway* para o Brasil, tiveram de ser adaptados ao português brasileiro, pois como diz Rubim (2010) “teatro musical é (principalmente) texto, uma história a ser contada”. Por isso, a importância de “(...) a história ser contada no nosso próprio idioma” (NASCIMENTO 2014, p. 180).

Sobre o *belting* e o teatro musical no Brasil, Nascimento (2014, p. 180), traz à tona uma importante questão na qual o cantor *crossover*, que queira realizar esse tipo de repertório, deve estar atento: “Como então, transportar de outro país esse gesto vocal, uma história de outra cultura a ser contada, que tenha um grande alcance com o público e faça sucesso?”

Zumthor (2005) nos apresenta uma importante visão sobre essa questão:

Por vezes, estamos em presença de uma manifestação poética vocal que parece chegar de um outro caminho cultural [...] mas, se há prazer uma função se cumpre. Cabe a nós identificá-la. O fato de que tal poema oral se ache marginalizado num determinado momento não significa nada quanto ao futuro. Ele pode ser refuncionalizado; basta que o público que o recebe o viva, integre-o à sua própria consciência (p.85)

Hoje em dia, o teatro musical é muito mais próximo do público do que a ópera. Suas histórias contemporâneas, parecidas com os grandes filmes da atualidade, que fazem as pessoas se identificarem e se emocionarem, vem sendo versionadas em vários idiomas. De acordo com Zumthor, percebemos que independente da origem da obra, uma vez que ela encontre um caminho para se

⁵ *Speaking Quality* “voz de laringe média e espaço faríngeo maior que o *belting*, resultando num som um pouco mais redondo que este com pressão subglótica menos intensa e a participação muscular predominante é do CT, mas com muita participação de TA e não se encontra ainda no registro modal de cabeça (...) A base da ressonância é rino-orofaríngea”; *Healthy Belting* “é um ajuste do *Speaking*. Havendo a necessidade de mais potência no *Speaking*, ou da voz se tornar mais estridente e agressiva como nos agudos de heavy metal alguns ajustes no *Speaking* deverão ser feitos. O risco de fadiga é menor que o *Belting* devido ao comando de adução do CT e menos massa de TA, apesar da grande intensidade” (ARAÚJO 2013, p. 47, 48)

refuncionalizar, como por exemplo, através de uma adaptação para o idioma do país a ser representada, passa a ter possibilidades de cumprir até mesmo uma função social, através da compreensão do significado e da “geração do prazer”, como bem expressou o autor. Tudo isso é muito importante para o cantor *crossover* que além dos aspectos puramente técnicos, tem a responsabilidade de refuncionalizar uma obra.

É notório que a voz passou a ser vista como objeto de investigação científica. No decorrer do século XX ocorreu uma grande proliferação de livros relacionados ao desenvolvimento do conhecimento da produção da voz no canto, embora ainda houvesse muitas limitações tecnológicas (MARIZ, 2013, p. 18). Surgiram grandes cientistas e pedagogos da voz cantada como: Richard Miller (1926 – 2009), Ingo Titze, Johan Sundberg (1936), dentre outros. A partir daí, as pesquisas sobre voz são ampliadas em direção aos avanços de novas técnicas vocais para a necessidade e versatilidade do cantor, aumentando suas possibilidades para além da técnica tradicional do canto lírico. Na última década deste século, a demanda de novas formas de interpretação vocal era premente. Com base em investigação científica, foram desenvolvidos novos métodos para preparar intérpretes a produzirem qualquer tipo de som, falado ou cantado (SACRAMENTO, 2012). Em consonância com isso, Storolli (2014) comenta que:

Como material sonoro, a voz incorpora influências do meio, trazendo a possibilidade de fusão de culturas, suas línguas e sons. Nas diversas manifestações em que está presente, no teatro, na música, na arte sonora, na poesia experimental, surgem novos parâmetros vocais, para os quais são determinantes os movimentos das vanguardas artísticas do século XX. Em especial, a influência das vanguardas futuristas e dadaístas do início do século, responsáveis por mudanças significativas na forma de se fazer arte, se faz perceptível, norteando parte da produção artística posterior, estimulando os processos de investigação e provocando uma crescente dissolução das fronteiras artísticas, através do uso de uma mixagem de linguagens em suas manifestações (p. 113).

De acordo com a autora supracitada, foram as mudanças nos critérios estéticos que cooperam para o surgimento do uso da voz pelo cantor incorporando gritos, sussurros, gemidos, sons guturais, assobios, estalidos de língua e muitas outras possibilidades, “que diz respeito a todo e qualquer uso não convencional da voz cantada na música vocal ocidental” (FERNANDES, 2009, p. 154).

Gradativamente cria-se uma tradição de experimentação vocal, que cruza por diversas linguagens, gerando processos de criação que levam ao surgimento de novas estéticas e, conseqüentemente, novas técnicas. (STOROLLI, 2014, p.113).

O fato, como considera Elme (2015), é que os novos parâmetros musicais exigiram uma emissão vocal diferenciada, e os cantores começaram a incorporar sonoridades inusitadas às que já estavam acostumados.

Em algumas culturas, existem também formas muito diferentes de se cantar, nas quais, por exemplo, é possível ouvir dois sons ao mesmo tempo, em uma mesma emissão, um mais grave e outro agudo chamado por Sundberg (2015) de “canto dos harmônicos”. O autor explica que esse tipo de canto é cercado de misticismo, frequentemente utilizado em contextos religiosos e também “foi encontrado no País Basco, já no século XIX, pelo inventor do laringoscópio, o professor de canto lírico Manuel Garcia” (p. 271).

O próprio Sundberg se propõe a estudar a voz em outros segmentos, gêneros e culturas com estruturas musicais totalmente diferentes umas das outras; Nos traz à atenção a grande diversidade da voz cantada em seus diferentes modos de cantar e descreve alguns deles. Sugere, inclusive, que seria muito interessante conhecer as particularidades dos diferentes gêneros musicais, comparando as características da voz de um mesmo cantor em diferentes estilos de canto, tornando assim, mais significativos os resultados. Isso vai diretamente de encontro à nossa pesquisa, que visa a voz versátil do cantor *crossover*, cuja função é justamente transitar por estilos variados. O autor considera o *country*, *jazz*, *blues*, *pop*, *belting Broadway* e *kulning*, estabelecendo a diferença entre eles. Este assunto será tratado mais detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho.

1.3. – Sistema fonte/filtro

O estudo da acústica da voz cantada é bastante complexo e exige embasamento teórico em outras áreas. O artigo de VIEIRA (2004) discute questões referentes a esse assunto e, de forma bastante didática, nos dá uma breve explicação do modelo fonte/filtro na produção da voz e sua utilização no estudo de alguns aspectos da voz cantada concluindo que:

A arte do canto tem estado à frente da ciência, mas aos poucos, a acústica vem explicando fenômenos que professores de canto conhecem há séculos. Com os avanços da tecnologia, o uso não só de registros acústicos, mas de sinais aerodinâmicos (fluxo aéreo e pressão sonora) e eletroglotográficos, tende a tornar-se um forte aliado à compreensão e evolução das técnicas de canto, como tem ocorrido na fonoaudiologia e na otorrinolaringologia (...). Estas especialidades médicas, aliás, têm tido crescente interesse no estudo da voz cantada visando o aprimoramento do tratamento de problemas vocais em cantores profissionais (p. 78).

Segundo Mariz (2013)

A primeira grande contribuição da ciência vocal à compreensão do mecanismo de funcionamento da voz cantada é a noção de que o aparelho fonador funciona de maneira semelhante a um sistema acústico do tipo fonte-filtro, tal como desenvolvido por teóricos como James Flanagan e formalizado por Gunnar Fant (p. 39).

Para explicar o que seria este sistema, Sundberg (2015, p. 29) subdivide o sistema fonatório em três partes: “o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância”, diz também que a fonação é a produção de som pela vibração das pregas vocais, e continua:

O fluxo de ar que atravessa a glote durante a fonação e que provoca a vibração das pregas vocais produz um som, a *fonte glótica*, que então se irradia pelo trato vocal. O trato vocal, por sua vez, transforma as características acústicas da fonte glótica, enfatizando diferenças entre seus parciais. Essa transformação é determinada pela configuração do trato vocal, e esta, por sua vez, pela *articulação*. Articulação nesse contexto significa, portanto, *configuração do trato vocal*, e é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonoarticulatórias ou articuladores: lábios, língua, palato mole, faringe e laringe. (e conclui) O sistema respiratório funciona como um compressor de ar. As pregas vocais funcionam como um oscilador que converte o fluxo de ar pulmonar em fluxo de ar pulsante, chamado de fonte glótica. O trato vocal funciona como um ressoador que filtra a fonte glótica, produzindo vogais ou consoantes sonoras e/ou modificando a qualidade da voz (p. 29 - 30).

Ou seja, nossas pregas vocais em vibração causada pelo fluxo de ar que atravessa a glote durante a fonação, produz o som que constitui a fonte glótica que Sundberg chama de “matéria prima da voz”. A fonte glótica é o som primário da voz antes de sua amplificação e modificação pelo fenômeno da ressonância (MARIZ 2013, p. 41). Esse som, por sua vez, é irradiado pelo trato vocal que, de acordo com sua configuração específica, transforma as características acústicas da fonte glótica

como um filtro. “O filtro se assemelha a uma fôrma que modela o som gerado” (SUNDBERG 2015, p. 30). A natureza dessa modelagem, segundo Mariz (2013,p. 41), depende da configuração do trato vocal, isto é, da posição em que se encontram os vários articuladores.

Portanto, para o cantor poder emitir um som específico dentro da estética de um estilo desejado, ele terá que aprender a “modelar” esse som, usando os vários articuladores do trato vocal que constituem o filtro. A maneira como o cantor “configurar” esse filtro, irá modelar o som para se chegar a um produto final, o tipo de som desejado de acordo com o repertório escolhido. Dessa forma, podemos dizer que o cantor *crossover* desenvolve diferentes fôrmas modelando o som gerado, de forma a transitar em diferentes estilos.

1.4. - O termo *crossover* – definição e contextualização

Existem várias definições para o termo *crossover*. Segundo o dicionário *online*, Merriam-Webster (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/crossover>), o termo *crossover* é “uma mudança de um estilo ou tipo de atividade para outro”⁶. Portanto, aplicando ao contexto desta pesquisa, o canto *crossover* é “a mudança de um estilo ou tipo de canto para outro”.

Apesar dessa expressão ser amplamente usada em relação ao canto, principalmente no Estados Unidos, em toda a literatura pesquisada para este trabalho, não foi encontrado uma definição precisa do que ela significa no contexto do canto. É interessante notar que vários dos autores pesquisados falam dos inúmeros estilos de canto existentes, até mesmo de apenas um único cantor executando gêneros diferentes, mas não usam academicamente esse nome em suas publicações. Um exemplo disso é o que Sundberg sugere:

Cantores em geral adaptam o uso de suas vozes ao gênero musical em que atuam, e muitos deles podem vir até mesmo a atuar em diferentes gêneros. Uma forma eficaz de conhecer as peculiaridades vocais em diferentes gêneros musicais é comparar as características da voz de um mesmo cantor em diferentes usos vocais. Esse tipo de método oferece algumas limitações, como a de se ter apenas um cantor como referência para análise; no entanto, se esse cantor for

⁶ “a change from one style or type of activity to another”

bem-sucedido na execução dos diferentes gêneros, esses resultados serão ainda assim significativos... (SUNDBERG 2015, p.275)

Sundberg sugere aqui uma metodologia que vem em consonância com o objetivo de nossa pesquisa, que é comparar as características da voz de um mesmo cantor em diferentes usos vocais, para dessa forma, além de identificar particularidades específicas de estilos diferentes, percebermos as mudanças de configuração no trato vocal de onde vem a versatilidade do aparelho de uma mesma pessoa ao executar esses diferentes estilos.

Outra publicação que fala exatamente desse assunto, mesmo sem usar a palavra *crossover*, é o livro de técnica vocal voltado especificamente ao cantor que executa diferentes gêneros de canto de Marci Rosenberg e Wendy D. Leborgne, intitulado *The Vocal Athlete* (2013). Nesse livro, o nome que os autores sugeriram para os profissionais que executam gêneros diferentes de canto é *hybrid singer*, que traduzido quer dizer “o cantor híbrido”.

O “cantor híbrido” refere-se ao atleta vocal que possui grande habilidade em executar múltiplos estilos, possuindo uma sólida, ágil e adaptável técnica vocal afim de atender as atuais demandas da indústria musical vocal em constante evolução⁷ (ROSENBERG, LEBORGNE, 2013, p. ix [prefácio])

Rosenberg e Leborgne (2013) consideram que hoje em dia, espera-se do professor de canto uma habilidade no ensino de vários estilos vocais abrangendo o lírico, pop, teatro musical e muito mais, mas no entanto, muitos programas de pedagogia vocal, não os preparam para ensinar esses múltiplos estilos apesar da contínua exigência do mercado, deixando assim uma lacuna no ensino de canto no nosso século. Os autores supracitados compilaram uma coleção de 60 exercícios vocais dos mais variados estilos, sugeridos por professores conceituados e reconhecidos internacionalmente para que possam ser usados em estúdios de canto.

Pelo menos em dois trabalhos acadêmicos, encontramos a expressão *crossover* direcionada ao canto. O primeiro é o trabalho de Joana Mariz (2013) no qual a pesquisadora formula o “Questionário de investigação com professores ‘Cross-Over’”. O segundo, é o trabalho de Ana Cristina Pereira do Sacramento

⁷ “Hybrid singer refers to the vocal athlete who is highly skilled performing in multiple vocal styles possessing a solid vocal technique that is responsive, adaptable, and agile in order to meet demands of current and ever-evolving vocal music industry genres.” [tradução nossa]

(2009) intitulado “Técnica de Canto Lírico e de Teatro Musical – Práticas de *Crossover*”, no qual ela cita diretamente a expressão *crossover* estabelecendo comparações específicas entre esses dois estilos de canto.

O objetivo do trabalho de Sacramento (2009, p. 3) é “estudar as práticas de *crossover* entre as técnicas vocais utilizadas no canto lírico e no teatro musical” e, se tratando da definição da expressão em foco, ela diz que:

Não tendo sido encontrada uma melhor definição para as práticas de *crossover*, propõe-se: mecanismos de transição de um estilo musical para outro, implicando consequentemente a transição de uma técnica vocal para outra (SACRAMENTO 2009, p. 3)

Esses mecanismos de transição de um estilo para o outro geram muitas reflexões que permeiam este trabalho: Como é possível que um cantor possa interpretar algo tão distinto de sua própria cultura? Que técnicas existentes diferenciam um estilo do outro? Como uma mesma pessoa experimentar e dominar técnicas diferentes? Como isso pode ser ensinado? São alguns questionamentos que este trabalho procura discutir.

2 – Conversando sobre o Crossover - Entrevistas

Constitui um grande desafio para o profissional do canto que queira “viver de sua voz” em nosso país. Em conversas informais com vários cantores à medida que esse trabalho foi sendo desenvolvido, muitas situações apresentadas eram recorrentes. Alguns disseram que como profissionais do canto “tinham que se virar e cantar de tudo para sobreviver”. Outros disseram que não sabiam exatamente o que estavam fazendo em termos fisiológicos, mas “viravam uma chavinha” para cantar músicas totalmente diferentes umas das outras. Tiveram pessoas que “curtiavam muito isso de cantar de tudo”. Outros explicaram que, por causa de problemas vocais que supunham ter acontecido por se “cantar qualquer coisa”, pararam de fazer isso e mantiveram uma linha específica (geralmente a erudita) para que pudessem manter uma saúde vocal e poder ter uma longevidade maior de seu instrumento.

Muitos cantores, tanto do ramo erudito quanto do popular, nunca tinham ouvido a expressão *crossover*, mas quando expostos ao seu significado e o amplo

uso por cantores ao redor do mundo, se interessaram pelo assunto achando óbvio e resolveram adotar a expressão dizendo: “Mas eu já faço isso a um tempão, eu só não sabia que tinha um nome pra isso!”

Alguns profissionais, ainda hoje, são terminantemente contra o canto *crossover*, alegando diversos motivos como o fato de acharem nocivo ao aparelho fonador e também por escolha e identificação a apenas um tipo de música vocal específica.

Na verdade, são bastante variadas as opiniões sobre esse assunto, portanto, consideramos apropriado entrevistar pessoas que se dedicam, já alguns anos, ao desafiador trabalho de fazer esse trânsito por diversas formas de cantar. Profissionais com formação acadêmica que podem dar uma grande contribuição a esse assunto no intuito de podermos aumentar em conhecimento a respeito tema tão abrangente.

Foram elaboradas 7 perguntas estruturadas para serem feitas com cada um dos entrevistados (anexos 1,2 e 3) que trazem à tona questões como: definição do termo *crossover*, a relevância do ensino desse tipo de canto no cenário do nosso país, os desafios que esses profissionais enfrentaram como cantores e como professores, as diferenças técnicas entre o canto erudito e popular. A pergunta de número 7 foi retirada do questionário de pesquisa da tese “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,” de doutorado de Joana Mariz (2013) devidamente autorizada pela autora.

As entrevistas foram feitas com três profissionais que atuam no mercado de trabalho no eixo Rio/São Paulo. Eles permitiram, mediante assinatura do termo Livre Esclarecido (anexos 4,5 e 6) que seus nomes fossem usados abertamente no trabalho, sendo eles: Mirna Rubim⁸, Joana Mariz⁹ e o já referido Marconi Araújo.

O convite se deu através de telefonema para Mariz e Araújo, e via internet pelo Facebook para Rubim, sendo prontamente aceito pelos três. Para a primeira entrevistada Mirna Rubim, as perguntas foram enviadas por e-mail dia 21/08/2015 e respondidas dia 28/08/2015. Para o segundo e terceiro entrevistados, Joana Mariz e Marconi Araújo respectivamente, as entrevistas foram feitas pessoalmente, gravadas

⁸ É doutora em Voice Performance pela University of Michigan, Ann Arbor e foi professora adjunta de Canto na UNIRIO até 2012

⁹ Doutorado em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2013). Professora de canto erudito e popular do Faculdades Santa Marcelina, Brasil.

em aparelho iPhone 5S e depois transcritas. A entrevista com Araújo ocorreu dia 01/09/2015 e com Mariz ocorreu dia 11/10/2015.

As perguntas com as respectivas respostas dadas pelos profissionais entrevistados, foram dispostas na íntegra, neste capítulo, devido ao alto grau de relevância no entendimento dos principais questionamentos desse trabalho e também analisadas dialogando, na medida do possível, com a literatura.

2.1. Pergunta 1 – O que é o canto crossover?

✓ Mirna Rubim

O canto crossover é a atividade na qual um cantor consegue executar a técnica lírica e popular com igual facilidade e domínio.

✓ Marconi Araújo

Existem várias definições, se você procurar crossover no Google, vai ver basicamente três definições. Uma delas é o estilo de cantores pops com um “que” meio lírico, como Andrea Bocelli ou Josh Groban, para citar dois exemplos. Mas na verdade eles não cantam estilos diferentes, e sim seus próprios estilos baseados em vários outros estilos que se juntam. Essa é uma das definições.

Outra definição de crossover é a Norte Americana, que é o cantor que canta tanto teatro musical quanto ópera. Nos Estados Unidos existem audições feitas em conjunto. Eu mesmo participei cantando ópera para vários agentes lá. Hoje em dia já existem audições para crossover; você canta tanto para agente de ópera como para teatro musical, ou seja, na mesma audição se canta uma ária de ópera e uma de teatro musical e todos os agentes avaliam.

Em algumas audições que participei em Nova York tive a oportunidade de trabalhar com outros pianistas além de Martin Katz, que é meu correpetidor, e pude ter o importante feed back dessas pessoas. Isso foi muito bom porque lá existe o costume de se fazer “pré-audições” para o dono da companhia, ocasião essa em que se diz tudo para você, desde sua roupa, cabelo, repertório, até um feed back de carreira. Se você não passa na “pre-audição” você não vai para a audição definitiva.

Vou dar a minha definição do canto crossover. Para mim o canto crossover é o uso da musculatura em vários estilos, em meu livro eu chamo o canto de “canto livre”, que significa o uso do aparelho vocal como instrumento. O canto

crossover seria o uso máximo do aparelho vocal já em todos os estilos. Por exemplo, uma pessoa pode dizer que canta belting, mas o belting contemporâneo é coisa minha, é a técnica do Marconi. Parecido com o que o Seth Riggs fez. O SLS¹⁰ é uma técnica dele, ele inventou esse nome. Ele pensa da mesma forma que Jo Estill, no que tange, por exemplo, na diminuição da massa do TA. Isso para mim é registro médio belting, ou seja, nomenclaturas diferentes para falar de uma mesma coisa. O que tentei fazer no meu livro foi uma coisa mais rápida. Meu livro é uma tese. Depois que li todas as definições que existem, eu decidi definir de uma só maneira e coloquei todas as outras definições como fontes de consulta.

Você como pesquisador, precisa ter um embasamento seu, que pode ser, para citar dois exemplos, eu (Marconi), meu livro ou o Seth Riggs, que também faz crossover. É bom que você tenha dois ou três nomes para se embasar, e depois você diz: “Para esse trabalho definiremos assim”.

✓ Joana Mariz

O canto crossover acontece quando o cantor é capaz de cantar mais de um estilo musical, por exemplo: o canto popular brasileiro e o canto lírico ou o canto popular americano e o canto lírico.

As respostas dos três entrevistados à pergunta 1 estão em consonância quanto ao fato de que a atividade do Crossover é a prática de transitar de um estilo pra outro tendo conhecimento das diferente técnicas. O cantor tem que ter domínio sobre essas técnicas. Como Marconi comentou, as musculaturas serão usadas de maneiras diferentes dependendo do estilo que se está executando. Ser um cantor *crossover* envolve conhecer e saber usar essas musculaturas.

Apesar dos entrevistados definirem o termo, na literatura pesquisada para este trabalho, somente Sacramento (2009) define o termo como sendo “o cruzamento de um gênero musical para outro”.

Podemos observar que tanto Mariz quanto Rubim responderam de forma muito próxima e concisa, argumentando que o canto *crossover* consiste na prática do cantor transitar de um estilo musical para outro e, conseqüentemente, de uma técnica vocal para outra.

¹⁰ Speech Level Singing.

Ampliando o entendimento dessas definições, Araújo traz outros conceitos existentes sobre o assunto. Além de ter citado diretamente exemplos de cantores *crossover* da atualidade como Andrea Bocelli e Josh Groban, que têm “seus próprios estilos baseados em outros estilos”, trouxe também o contexto profissional norte-americano em que se utiliza amplamente esse tipo de canto e a contextualização de trabalho do cantor nos Estados Unidos. Explica como são realizadas as audições para um cantor que já domina pelo menos dois tipos de técnicas – ópera e teatro musical - evocando sua própria experiência nas audições em Nova York. O entrevistado explica a importância do condicionamento muscular laríngeo ao transitar de um estilo para outro, ou seja, o desenvolvimento de uma técnica vocal específica para o estilo desejado e o conhecimento que o estudante de canto precisa buscar para realizar isso de maneira saudável.

Percebemos que a palavra técnica está invariavelmente presente nas respostas dos três entrevistados. De fato, assim como os instrumentista precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance, os cantores, precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar. Por isso, o cantor precisa assumir a responsabilidade de pesquisa sobre os diversos aspectos do repertório escolhido, pois cada estilo traz consigo uma técnica específica para se atingir a sonoridade desejada de acordo com as obras a serem executadas. Falaremos mais especificamente de técnica nas considerações da quarta pergunta.

2.2. Pergunta 2 - O que o levou a ensinar o canto *crossover*?

✓ Mirna Rubim

A necessidade que o mercado passou a exigir e também por uma questão de curiosidade pessoal.

✓ Marconi Araújo

A minha primeira experiência com canto crossover foi com um grupo que eu tive em Brasília chamado “Coro Feminino e Coro Masculino de Brasília”, que gostava de cantar vários estilos e por isso me especializei nessa área para que eles

pudessem ter uma resposta vocal diferente à cada estilo e o público pudesse perceber essa mudança de sonoridade.

Eu, como cantor de igreja, cantando Gospel, fui estudar canto lírico. Isso já é uma espécie de crossover e fui começando a perceber que a MPB usava outro tipo de ressonância, mudança de massa, etc. O primeiro contato com eles me fez pesquisar, pois o mercado de trabalho para o cantor lírico é muito pequeno, então quando se tem mais versatilidade vocal, se tem mais chances.

Assim você pode cantar vários estilos, contanto que você administre o preconceito. Até na hora de se fazer um curriculum, se você vai mandar um curriculum para ópera, você não vai colocar nada sobre teatro musical. Existe o preconceito tanto em um como no outro. Nas minhas aulas eu ensino o canto crossover, mesmo quando o aluno vem apenas para estudar o canto lírico.

Portanto são três os motivos que me levaram a ensinar o canto crossover: o primeiro foi o “Coro Feminino”, o segundo foi a questão de eu mesmo administrar a minha carreira cantando vários estilos e terceiro saber preparar professores e alunos para entrarem no mercado de trabalho.”

✓ Joana Mariz

Na verdade é uma história pessoal de vida. Eu comecei cantando como coralista (que já é uma forma de cantar) e a fazer algumas coisas de música popular do tipo gravar CD e fazer shows. Mas na época pensava-se que existia uma técnica para tudo e que essa técnica era a técnica do canto erudito. Comecei a estudar o canto lírico e durante um tempo eu achava que era a mesma técnica, depois fui percebendo que não, mas eu já havia criado um afeto pelo canto erudito. Logo depois entrei na UNESP e as pessoas sempre me perguntavam que estilo eu queria cantar. Mesmo a Martha¹¹ me fez essa pergunta até o fim do meu Doutorado: “Você decidiu? Que estilo você quer cantar?” Demorou um tempo para eu conseguir fazer as duas coisas com uma certa tranquilidade sem uma coisa contaminar a outra.

Quem me ouvia cantando popular dizia que havia algo do erudito e vice versa. Levou um tempo para eu deixar claro na minha cabeça o que era necessário para cada estilo. Hoje em dia nunca mais me questionaram sobre isso. Primeiramente a aplicação disso foi para mim, e naturalmente como eu tive uma

¹¹ Martha Herr –(1953 – 2015) Doutora na [Michigan State University](https://www.msu.edu/), Livre Docente pela UNESP - SP

fluência grande nos dois estilos, as pessoas começaram a me procurar, para fazer um estilo só ou para fazer coisas diferentes, ou fazem as duas coisas ao mesmo tempo, depende das suas histórias pessoais.

Aqui no Brasil não temos um nome para isso. É cantor lírico e cantor popular. Mas lá fora se chama cantor crossover.

Na Santa Marcelina¹² fui contratada para ensinar os dois estilos de canto e para cada aluno havia uma abordagem. Na faculdade percebo que os alunos de canto erudito tem muita vontade de cantar popular também, ou seja, o canto popular está se tornando cada vez mais uma realidade para o aluno de canto erudito. Isso porque o canto popular veio do início da formação deles. O canto popular americano, em particular, também. Todos eles tem um flerte com o teatro musical. Na faculdade temos que focar no programa do curso, que são dois programas separados: o erudito e o popular, até porque em quatro anos é pouco tempo para contemplar o repertório e os estilos. Dentro do erudito já tem muitos estilos, podemos dizer, sub estilos que o aluno precisa dominar. Assim como o aluno que quer cantar teatro musical e ao mesmo tempo canto popular brasileiro. Como cantar em português de forma a não soar teatro musical e vice-versa? Música popular tem muitas variações também, assim como o samba, a bossa nova, o canto popular americano, etc. O assunto do canto crossover é bem abrangente e geralmente nos especializamos mais em algum estilo. Por exemplo, ou alguém é mais camarista, ou mais operístico. Exige um domínio muito grande do estilo em questão.

Como podemos observar, são vários os motivos que levam um cantor profissional a se enveredar para o aprendizado do canto crossover. Na verdade, esse tipo de canto já é largamente realizado em vários lugares do mundo, muitas vezes, porém, não concebido de forma acadêmica. Muitos se valem desse tipo de canto transitando entre vários estilos, mas de uma maneira empírica, algumas vezes sem perceber o que está envolvido. Alguns inclusive, apresentando problemas vocais por não ter o mínimo de conhecimento sobre o assunto, sobrecarregando ou usando indevidamente a musculatura laríngea causando assim dano ao instrumento vocal.

¹² Faculdade Santa Marcelina – FASM – Cursos de Graduação

As respostas dos três entrevistados à pergunta de número 2, se cruzam no que tange a experiências pessoais e mercado de trabalho. Mariz evoca a sua história pessoal para o ensino do *crossover*. Aconteceu com ela o que em conversa com outros cantores profissionais mostrou ser um fato comum: “achar que existe apenas uma técnica de canto lírico”. Sua resposta se apresenta em consonância com o capítulo 1 desta dissertação, onde vimos que por muito tempo a única técnica vocal considerada correta foi a lírica. Segundo SUNDBERG (2015),

As pesquisas em voz cantada foram por muito tempo voltadas predominantemente ao canto operístico. [...] O fato de o canto lírico envolver grandes demandas vocais e técnicas específicas cultivadas e reproduzidas em conservatórios, escolas e universidades de música, explicaria a prevalência de estudos desse tipo de canto na ciência vocal. (p. 267)

Como aconteceu com Araújo e Mariz, o cantor profissional, na medida em que se interessa por estudar outros estilos, vai percebendo que a maneira de cantar muda de acordo com os estilos. Como nos mostra SACRAMENTO (2012), a partir da última década do séc. XX esse cenário começou a mudar com o surgimento de novos estilos vocais que exigiam outras abordagens técnicas.

As exigências técnicas colocadas pelos novos estilos vocais que surgiram durante o século XX trouxeram consigo a necessidade de uma técnica vocal versátil que permite executar todos os sons, em qualquer tipo de fonação e qualquer gênero musical, de forma consistente e segura. (p. 1)

Foram feitas muitas descobertas na última década do séc. XX devido às investigações científicas. Foram criados novos métodos de técnica vocal que ajudavam a preparar os cantores para produzir todo tipo de som, através de uma grande plasticidade vocal e, como observa SACRAMENTO (2012), estes métodos não excluem os processos corretamente desenvolvidos com as técnicas tradicionais, mas ampliam as possibilidades dos cantores para além da técnica tradicional de canto erudito.

Outro ponto importante considerado por Mariz foi a respeito do tempo necessário para se entender realmente os ajustes que precisam ser feitos para os diferentes estilos até que se domine as diferentes técnicas. Percebemos que para o cantor que executa em um mesmo concerto obras de diferentes gêneros ou em uma mesma obra mais de um tipo de emissão vocal, é fundamental dispender um bom

tempo de treinamento para que as transições ou “cruzamentos” de um estilo para o outro sejam bem estudados e pensados, para que as obras sejam executadas o mais fiel possível aos gêneros respectivos sem que um sofra influência do outro. Segundo Costa Filho (2015),

As manobras musculares do canto tendem a ocasionar tensões para além do que é suficiente à realização do gesto vocal e tal susceptibilidade pode ser decorrente do processo de aprendizagem de novos movimentos, que podem ser inusitados para o indivíduo e por essa razão necessitam de tempo para a adaptação; (p. 2)

O autor citado nos ajuda a entender esse ponto explicando que “o aprendizado do canto passa necessariamente por tentativas, erros e acertos tratando-se de um processo de condicionamento do corpo a determinados movimentos, que com o tempo se consolidam como controle ativo de um dado aspecto vocal” (COSTA FILHO, 2015, p. 70).

Outro paralelo que percebemos nas respostas à pergunta de número 2 está na procura por estilos de canto variados.

Araújo começou a ter contado com esta variação de estilo no canto devido ao coral que ele regia em Brasília que, segundo ele, “gostava de cantar vários estilos”. Por isso ele se especializou nessa área para que eles pudessem ter uma resposta diferente à sonoridade de cada estilo. E em seu caso pessoal, começou cantando em igreja e logo após procurou estudar o canto erudito, fato este que, em si, já começou a definir sua busca como um estudante que começava a aprender maneiras diferentes de cantar. Já era um prenúncio do que ele veio a se tornar hoje: um contratenor que venceu o 6º concurso internacional Bidu Sayão (2005), cantando ópera barroca, que também se tornou um expressivo nome na direção de montagens de teatro musical no nosso país, tendo preparado vocalmente, algumas estrelas desses espetáculos em que se canta no estilo *belting*. Ele comenta que essa versatilidade vocal contribuiu muito para sua carreira.

Mariz nos traz o importante assunto do currículo na Universidade onde dá aula. Ela explica que existe a procura pelos dois gêneros, erudito e popular e por isso, a universidade tem dois programas: um erudito e um popular. Ela considera a tamanha abrangência do assunto *crossover*, pelo fato de existirem muitas diferenças de estilos dentro dos próprios estilos, o que ela chamou informalmente de “sub-

estilos”, ou seja, dentro do canto erudito existem muitas variações de emissão e a mesma coisa para o canto popular com infinitas maneiras de se fazer, tanto no nosso país quanto fora.

Ela nos conta que uma tendência crescente dentro da universidade é o fato de estudantes do canto erudito também procurarem o popular. Isso acontece porque canto popular fez parte da formação deles, assim como para os norte-americanos, o *belting* sempre esteve presente de alguma forma na vida deles.

Em experiência própria, administrei recentemente um *workshop* sobre o canto *crossover* no Conservatório de Música de Tatuí, no qual o programa é somente de canto lírico. Os alunos que cantaram haviam preparado uma peça de teatro musical para poderem viver essa experiência de cantar de uma maneira “diferente” e poder ampliar seus conhecimentos de novas possibilidades vocais. Dentre as questões consideradas nesse *workshop*, estava a do mercado de trabalho, e alguns dos alunos que participaram já vislumbravam a possibilidade de fazerem audições para musicais.

Portanto, são prementes os motivos pelos quais a versatilidade vocal vem sendo explorada hoje em dia em nosso país.

2.3. Pergunta 3 - Que desafios você enxerga como cantor e quais enfrenta como professor de cantores que praticam o canto crossover?

✓ Mirna Rubim

A compreensão clara dos ajustes mecânicos de cada técnica e os limites confortáveis de cada técnica em cada indivíduo respeitando sua natureza vocal essencial.

✓ Marconi Araújo

Basicamente são dois problemas: o primeiro é o controle da musculatura, se o aluno não tem controle de musculatura ele vai de ouvido e ele corre o risco de se machucar, porque ele tenta copiar um som. A maioria dos alunos crossover, que vem para mim, copiam um cantor de ópera, copiam a Christina Aguilera e essa cópia vem de ouvido, não tem uma consciência muscular.

Primeiro me preocupo em fazer o aluno ter consciência muscular para que ele domine o estilo muscularmente. Isso significa musculatura intrínseca, fonte e

filtro, as duas coisas. Não adianta só filtro. A maioria dos alunos iniciantes muda só o filtro e não mudam a fonte, então com a mesma massa de TA cantam uma ópera e cantam Christina Aguilera e se prejudicam.

O segundo problema é o sotaque que fica de um estilo para o outro. Você vai ver um cantor de ópera cantando Christina Aguilera com um sotaque, ou seja, com um vibrato laríngeo que veio do canto lírico, ou o contrário, você vai ver cantoras líricas usando belting na parte grave e aparecendo um som pop. Ouve-se críticas, cantor lírico diz: “Ela não é cantora lírica, ela é uma cantora pop”. E o cantor pop diz: “Ele não é um cantor pop, ele é um cantor lírico”. Assim a pessoa não canta nem lá, nem cá. Esses são os dois problemas mais sérios de um crossover.

✓ Joana Mariz

O principal desafio como cantora é a entrega a um universo que é artístico e não técnico, porque tecnicamente se consegue circunscrever esses estilos e descrever com uma certa precisão; por exemplo, laringe baixa ou não tão baixa, boca em sorriso, boca com lábios protruídos ou arredondados. Mas dominar o estilo que você está cantando é você dominar o universo cultural daquele estilo. É mais complicado. Tem que ter muita propriedade de como é aquele fraseado, em que contexto se faz aquela música, qual a essência por trás daquele estilo de canto – aliás, é isso que acaba gerando um gênero musical, o contexto em que ele nasce.

O desafio como professora varia conforme a habilidade do aluno, por exemplo aquele cantor iniciante que vem do Coro, já faz o canto popular, mas acaba se apaixonando pelas duas coisas, adorando as sonoridades e querendo aprender. Para essas pessoas existe um desafio muito grande, que é dominar o aparelho fonador, ou seja, fazer esse aparelho que está acostumado a cantar no Coro cantar de outra maneira. Por exemplo, uma cantora que está acostumada a cantar muito tempo de cabeça e tende ao lírico, é difícil fazer o aparelho dela aprender a cantar de peito também. Quando o cantor já é experiente e vivenciou os dois estilos, já canta o lírico e o popular, fica muito mais fácil. Os desafios técnicos ficam menos intransponíveis, esse aluno não tem a vivência apenas de um estilo. Ele ouve outros estilos e enxerga a voz em outros contextos. Sabemos que demora pra apreender a propriedade de cada estilo.

Sobre os desafios Rubim e Araújo falam especificamente de aspectos técnicos. Interessante que a primeira entrevistada deixa claro que cada estilo possui seus ajustes mecânicos e que a grande questão está na compreensão desses ajustes para o conforto do cantor, pois é de fundamental importância respeitar o limite de cada indivíduo ao aplicar qualquer técnica. Como Araújo explicou, alguns cantores na intensão de imitar outros cantores podem inconscientemente ultrapassar esses limites podendo ocasionar lesões.

Mariz nos trás a reflexão um outro aspecto não técnico, mas não menos importante, que é o universo cultural no qual o estilo específico está envolto. Pra ela, o grande desafio está na apropriação desses aspectos que envolvem muito mais do que descrever ou realizar, tecnicamente falando, os ajustes fisiológicos envolvidos. Considra que, o que cria um gênero musical é o contexto em que determinada música foi escrita, “a essência por trás daquele estilo de canto”, corroborando com já citado Newton que diz que “as nota escritas por um compositor não existm em um vácuo (...) elas foram concebidas com uma certa sonoridade em mente...” (NEWTON, 1984, p. 03) Ela conclui que demora para apreender a propriedade de cada estilo, por isso, o profissional que já está acostumado a ouvir outros estilos e até mesmo, vivencia-los tem menos dificuldades ao mudar de uma técnica para outra de maneira mais confortável.

2.4. Pergunta 4 - Quais são as diferenças técnicas entre o canto erudito e popular?

✓ Mirna Rubim

Ajustes mecânicos no trato vocal (fonte e filtro). O canto lírico prioriza um trato vocal mais alongado e expandido lateralmente, enquanto o canto popular privilegia um instrumento menos largo e longo, mais próximos aos ajustes da fala saudável. O treinamento lírico utiliza tessituras mais agudas do instrumento e não usa (frequentemente) amplificação eletrônica.

✓ Marconi Araújo

Diferença técnica, eu posso ser muito sucinto. Fonte e filtro. A fonte e o filtro do canto lírico são completamente diferentes do canto popular. Existe uma

tradição brasileira de que se dá aula de canto popular através de repertório. Ninguém dá técnica popular. Que técnica popular? A Joana Mariz em seu doutorado também abordou sobre esse ponto. Qual é a técnica de canto popular? O que se faz? O que se fala? No canto lírico se faz o Vaccaj, se faz vários exercícios, vocalizes, e no canto popular “apenas se canta”. Isso em si já é um problema.

Já o Teatro Musical seria o canto popular americano. Eles cantam desde o High School e tem técnica para isso. As pessoas estudam teatro musical, vocalises específicos, etc.

No canto popular brasileiro não tem isso. Então, há uma preocupação em manter o timbre original da MPB. Grandes professores de canto MBP irão dizer: “Sua voz é assim, eu não vou mudar, vamos escolher um repertório adequado e manter a sua identidade vocal”.

Eu não tenho essa preocupação, primeiro eu desenvolvo a musculatura para ter uma identidade vocal, porque eu preciso saber “o que o aluno tem ali dentro” que pode ser usado. Se ele tem muito mais musculatura, mais som e mais filtro, porque que eu vou usar só o que ele tem, e dar aula de respiração?

Então a diferença técnica está na relação fonte/filtro que cada um tem respectivamente.

✓ Joana Mariz

O problema é que, no canto popular brasileiro não existe um padrão técnico. Podemos ter um canto popular brasileiro cantando de laringe baixa, assim como Dorival Caymmi e toda a sua família e podemos ter um com a laringe extremamente alta, como o Djavan. Isso muda completamente. De um modo geral o canto erudito valoriza mais uma certa uniformidade de timbre, o que leva a um controle articulatório muito maior. Então a preocupação com ressonância é muito maior, ou seja, o controle de formas articulatórias, lembrando que a ressonância é influenciada pela forma de como usamos o trato vocal. No canto erudito, em geral, vai ter posições de língua mais controladas, embora haja uma preocupação muito grande com a dicção. Ele é menos baseado na voz falada do que o canto popular. É uma adaptação da voz falada.

Durante a história do canto erudito se desenvolveu muito a técnica independente do uso do microfone e para isso, se faz necessário atingir harmônicos muitos específicos em determinados lugares. Se valoriza muito a ideia do

*chiaroscuro*¹³, coisa que, no canto popular é opcional. Você valoriza se for a sua opção. Mas normalmente, que a voz tenha harmônicos agudos e a sensação de corpo, de preenchimento, é uma coisa muito particular do erudito. Vai ter uma preocupação muito grande em controlar as suas vogais sem que as consoantes interfiram. Existe um trabalho sobre canto erudito e popular da Beatriz Rapouzo de Medeiros, falando exatamente sobre isso. Ela comparou as duas formas de cantar. O trabalho dela explica que o canto popular tem muita coarticulação, ou seja, influencia de um fonema sobre o outro, por exemplo: se eu falo “também”, ou “vou não”, e se o “vou” sai um pouquinho nasalizado por causa do “não” que vem depois, isso é uma coarticulação. Ou se falo um “t” e essa letra influencia a vogal que eu vem depois, e essa vogal influencia o próximo fonema, e assim por diante. A conclusão é que, no canto erudito começamos a tentar desfazer essa coarticulação, ou seja, cada fonema é separado mesmo. Eu percebo fortemente a dificuldade dos aluno iniciantes em fazer isso. É algo que tem que ser feito mesmo. Na hora em que se está cantando um “a” é um “a”, quando entra um “t”, tem o momento do “t”. A Beatriz Raposo de Medeiros disse que a marca do erudito é não ter coarticulação, então o nasal é o nasal, depois vem uma vogal, depois vem uma consoante. Na verdade controlamos a ressonância pela cor das vogais, se as vogais forem influenciadas pelas consoantes, não há como controlar a cor. É preciso que as vogais tenham uma cor parecida entre si, senão não tenho uniformidade de timbre.

No canto popular brasileiro não há essa preocupação. As vezes tem até sonoridades que lembram isso, como os cantores mais antigos, cantores de rádio, como Vicente Celestino, entre outros. Então o canto foi evoluindo para outro lugar. No erudito já é uma preocupação essa cor de voz constante, essa diferença acaba gerando a laringe mais baixa, faringe mais expandida, controle articulatório muito mais refinado. Nos cantos populares em geral, como no canto americano que é ligado à fala do cantor norte-americano, ou no canto popular brasileiro com a fala brasileira do cantor, por isso que sem tantas variações, o canto se torna bem mais livre. Apesar que, no Teatro Musical, o livro da Jan Sullivan e o próprio trabalho do Marconi Araújo, nos mostra que já existem formas articulatórias pré-definidas. Sullivan fala de uma forma em todos os momentos: vogais consistentes para o belting. Também há essa preocupação, porque se precisa manter a sonoridade do

¹³ O termo italiano *chiaroscuro* é normalmente atribuído à qualidade do som caracterizada pelo equilíbrio entre o som brilhante e o escuro (FERNANDES 2009, p. 235)

belting o tempo todo. No erudito não tem coarticulação, tem uma valorização muito grande da sonoridade da voz. No canto popular essa coarticulação acaba acontecendo. Se fizermos uma análise acústica de uma conversa, se eu digo um “i”, eu sei que o primeiro formante é de 300 e o segundo é 1200, se eu pegar um “i” da minha fala corrente, esse “i” vai se manifestar de uma outra forma dependendo do fonema que veio junto, se foi um “a”, um “t”, ou um “m”. Isso é a coarticulação, a influencia de um fonema sobre o outro muda a acústica daquele fonema, a distribuição de energia nos harmônicos soam um pouco diferentes. O canto erudito vai tentar dar uma distribuição de energia sempre igual, por exemplo no formante do cantor. Cada vogal tem os seus valores de ressonância, o “i” tem a potencialidade de projetar a frequência de 300 hertz, então esse é o primeiro formante do “i”. As vogais são definidas pelos formantes 1 e 2. Os formantes 3,4,5 são os que definem o timbre, tem haver com o tamanho total do trato vocal.

Como o cantor lírico tem que trabalhar muito com a equalização, ou a busca para sintonizar os harmônicos dos formantes, ou seja, a nota que for emitida com a ressonância que está propícia na coarticulação, tem que controlar muito mais as vogais do que no canto popular, embora no Belting também há uma exigência de brilho que pede esse controle.

Nas respostas à pergunta de número 4, vemos fatores importantes a serem considerados, a começar pelo modelo fonte/filtro. A fonte glótica, que acontece pela vibração das pregas vocais, é o som primário da voz, que depois é amplificado e modificado ao passar pelo trato vocal, onde têm suas propriedades primárias modificadas. Aprendemos que a natureza dessa modelagem acústica depende da configuração do trato vocal, isto é, da posição em que se encontram os vários articuladores.

A importância de tal modelo para a pedagogia do canto reside na correlação entre os três níveis fisiológicos da produção vocal e o mecanismo acústico da voz; entre as diversas sonoridades possíveis em uma voz e o que os órgãos do aparelho fonador do sujeito que a emite realizam fisicamente.

Outro fator importante do modelo é a linearidade que ele propõe entre os níveis da fonação e da articulação, isto é, sua previsão de que esses dois níveis de produção vocal funcionam de maneira relativamente autônoma um em relação ao outro, fornecendo cada um seus fatores para a soma geral de ajustes que resulta na voz que ouvimos. A ideia é que a voz que escutamos é um produto da

combinação de ajustes laríngeos (das pregas vocais) e supralaríngeos (do trato vocal) (MARIZ, 2013, p.42).

Para o cantor *crossover*, aprender a fazer essas combinações de ajustes laríngeos é parte integrante de seu trabalho, pois seu “objetivo é o uso flexível e consciente de determinados ajustes de fonte e de filtro, com vistas à obtenção de sonoridades específicas”. (MARIZ, 2013, p.44)

Mais dois pontos importantes a serem considerados nas respostas de número 4, são o formante do cantor e a coarticulação. Estes contribuem para o entendimento da diferença entre os dois gêneros de canto: erudito e popular.

Podemos dizer que o formante do cantor é a ressonância específica de sua voz e segundo Sundberg é:

O pico de energia em frequências altas do espectro, na região entre 2 mil e 3,5 mil Hz presente em vozes da tradição operística ocidental, em geral masculinas, mas também nas vozes femininas de contralto. O formante do cantor permite que a voz seja ouvida com maior destaque, sobretudo quando acompanhada por uma orquestra. A produção do formante do cantor parece envolver um grau considerável de expansão da faringe. (SUNDBERG, 2015, p.303)

Sundberg (2015) mostra que os formantes são diferentes entre homens e mulheres afirmando que, tanto o posicionamento da laringe como o comprimento da faringe, parecem ser decisivos na determinação dessa diferença e que “existem bons motivos para assumirmos que a posição da laringe está relacionada ao uso eficaz da voz” (p. 156). O formante do cantor permite que a voz, mesmo sem amplificação sonora, seja ouvida com maior destaque quando acompanhada por uma massa orquestral, o que não acontece no canto popular, visto que uso da amplificação sonora é uma de suas características. Um estudo mais profundado dos princípios acústicos do formante do cantor está dentro da complexa ciência da acústica.

Outro ponto importante a considerar é a *coarticulação*. Mariz, citando o trabalho de Beatriz Rapouzo de Medeiros, nos diz que a coarticulação é “a influência de um fonema sobre o outro mudando sua acústica e a distribuição de energia nos harmônicos, portanto eles soam um pouco diferentes” ¹⁴, o que é muito comum no canto popular tanto brasileiro quanto no norte-americano. Já o canto erudito, vai tentar dar uma distribuição de energia o mais uniforme possível, por

¹⁴ Retirado da entrevista - resposta à pergunta de número 4

exemplo, em relação ao formante do cantor. Ou seja, o objetivo é que não haja esta influência de um fonema sobre o outro, levando a uma articulação, o mais clara e independente possível.

Na verdade, existe uma discussão entre os profissionais da área sobre as diferenças entre o canto lírico e popular. Enquanto no canto lírico, de modo geral, valoriza-se muito mais a padronização técnica, a uniformidade de timbre, o grande controle articulatório, preocupação constante com a dicção, projeção e com a cor da voz, no popular, não existe um padrão técnico.

Segundo Abreu (2011), no canto popular brasileiro, o timbre único e diferenciado do cantor é o que deve ser valorizado, partindo da fala – o que mantém posicionamento laríngeo mais instável – e não a padronização com o risco de se engessar a voz através de uma técnica. Coutinho (2012) comenta que:

O canto popular brasileiro sempre foi intuitivo. Há poucas décadas surgiu uma procura por melhorar a voz do cantor popular. O próprio cantor passou a buscar um aperfeiçoamento devido a dificuldades vocais encontradas e aparecimento de problemas em seu aparelho vocal, por mau uso e/ou abuso da voz. Em outros tempos só cantores com grande capacidade vocal faziam carreiras de sucesso, gravavam e realizavam shows. O canto intuitivo não deve ser desprezado, ele existe, sempre existiu (p. 40).

Ou seja, na “intuição” do canto popular, nunca houve uma preocupação quanto, por exemplo, se a laringe está alta ou baixa. Como Mariz comentou, usando o exemplo da família Caymmi no que tange à laringe baixa e do Djavan no caso de laringe alta. Nesse tipo de canto esses dois extremos são aceitos.

Antigamente, tinha-se um conhecimento mais limitado das técnicas vocais. Embora já se soubesse que as modificações de qualidade sonora da voz eram produzidas por diferentes caminhos, esse conceito era reduzido em dois principais: “o timbre claro e o timbre escuro ou *sombré*” e que, o posicionamento e a movimentação da laringe fazia muita diferença na emissão do som vocal. Isso era basicamente o que diferenciava os dois timbres – claro e o *sombré* (FERNANDES 2009, p. 24). Mas sabemos que ainda hoje esse conceito de Garcia é mantido por algumas linhas de canto erudito que, só o fato de se incentivar um trato vocal mais expandido na intenção de se ter “mais espaço”, automaticamente se obtém uma laringe mais baixa proporcionando um “sombré” ainda que mínimo.

Essa preferência de emissão com a laringe mais baixa, chamada por Garcia de *voix sombrée*, contribui para uma sonoridade mais escura e ao mesmo tempo maior projeção devido ao alongamento e espaçamento do trato vocal, como observado por Rubim em sua resposta. Porém, há linhas do canto erudito que trabalham com a laringe mais alta, tornando a sonoridade mais clara. Sobre isso Fernandes (2009) comenta que:

Diferente da qualidade sonora da *voix sombrée*, era o timbre resultante da técnica de produção vocal antiga, chamado por Garcia de *timbre clair*. Neste caso, a laringe fica posicionada mais alta, proporcionando um timbre mais claro e brilhante, e facilitando a enunciação dos textos. (p. 25)

Costa Filho (2015) nos mostra outro apontamento com relação a essa questão e infere:

Cada voz tem a sua própria dimensão e posicionamento laríngeo que é compatível com o canto. Assim, se a laringe estiver excessivamente abaixada através da ação dos músculos infra-hioideos, e mantida nesta posição pelo equilíbrio do sistema muscular acima descrito, o alargamento do espaço faríngeo causará um som escuro, difuso, difícil de ser sustentado e comprometerá a integridade dos fonemas, devido à extrema alteração no sistema de acoplamento (a relação entre a laringe, a faringe e os articuladores) De outro modo, se a laringe for mantida excessivamente alta o som tornar-se-á mais evidente, porém sem foco (p165).

Hoje em dia ainda existem contradições a respeito do posicionamento da laringe, mesmo entre os estudiosos do canto lírico. Isso dependerá da estética vocal que o cantor ou professor de canto realiza de acordo com o repertório a ser executado. Zimmer, Cielo e Ferreira (2010) em seu artigo nos dão um ponto de visão ainda mais ampliado sobre o assunto:

Noções sobre anatomia e fisiologia da laringe e demais órgãos do trato vocal são importantes para os cantores. Durante o canto popular, a laringe está em constante movimento de elevação e abaixamento que possibilita as inflexões de graves e agudos da voz falada presentes nesse estilo musical. É importante o cantor saber as consequências negativas de manter a laringe em posição fixa (p.7)

Na verdade a laringe deverá estar em constante movimentação assim como o movimento de qualquer órgão ou músculo do corpo humano, pois o grande perigo está na rigidez, no caso em questão, da laringe, que poderá proporcionar

dano ao instrumento. O cantor deve sempre buscar o equilíbrio no uso das musculaturas intrínsecas da laringe para que nenhuma esteja sobrecarregada, gerando assim, tensões desnecessárias que acarretariam uma emissão inapropriada. Gurry (2014) observa que:

Quando o cantor executa uma escala musical ascendente, a laringe naturalmente sobe, e que essa movimentação é um processo desejável, que se ajusta às flutuações da melodia cantada, assim como ao movimento de outros órgãos e músculos. Qualquer posição da laringe contrária ao fluxo fisiológico de movimento é prejudicial à voz. (p.146)

O conhecimento sobre a voz hoje em dia, é muito mais amplo devido às inúmeras pesquisas que permitem ter um conhecimento mais preciso sobre aspectos do corpo humano, principalmente no que tange ao complexo funcionamento do trato vocal e também, o amplo arsenal de repertórios vindos das mais variadas culturas nos instiga a investigar mais sobre o assunto.

Quando falamos de culturas diferentes, maneiras de cantar diferentes, inevitavelmente falamos também de técnica.

Behlau (2004) afirma que “técnica é o conjunto de modalidades de aplicação de um exercício vocal utilizadas de modo racional para um fim específico” (p. 45). Sobre isso, Lopes de Araújo e Santos-Momensohn (2014) observam que:

Acredita-se, portanto, que técnica vocal pode ser considerado um trabalho de aprendizagem, desenvolvido por um determinado período de tempo com o objetivo de condicionamento neuromuscular (memória e condicionamento físico e vocal), com o uso de técnica com o propósito de desenvolver uma estética vocal para execução de um determinado repertório (p. 135)

Todo repertório a ser executado possui uma estética pre-concebida que demanda uma técnica levando ao acionamento combinado de musculaturas específicas trabalhando simultaneamente dentro de uma modelagem que irá resultar na estética desejada. Como Araújo comentou “o canto *crossover* é o uso da musculatura em vários estilos”¹⁵.

O estudo das musculaturas intrínsecas da laringe é uma grande ajuda para o entendimento do nosso aparelho fonador e como afirma Pinho Pontes (2008), para

¹⁵ Retirado da entrevista – resposta à pergunta de número 4

Correlacionar os variados aspectos vocais com as prováveis atividades da musculatura laríngea do trato vocal, assim como com a dinâmica respiratória, particularmente os efeitos do controle voluntário da respiração, no processo de produção vocal falada e cantada. (p.22).

Araújo (2013) concorda com isso ao inferir que o conhecimento destes músculos nos leva a um melhor entendimento dos processos de fonação.

Portanto, para o cantor *crossover* conseguir transitar por estilos diferentes e ter domínio das diferentes técnicas de canto, ele precisa de conhecimento sobre os processos que envolvem a fonação vocal e tempo de estudo para o condicionamento muscular do aparelho vocal cuja configuração muda de acordo com cada um dos gêneros em questão. Diferente do cantor que executa apenas um estilo, ele sempre terá que fazer adaptações e ajustes na configuração de seu trato vocal para a execução, o mais fiel possível, de cada um dos estilos de seu variado repertório.

Sundberg (2015), no capítulo 10 de seu livro, nos ajuda a entender o uso da voz em vários tipos de canto como o *jazz*, *blues*, *pop*, *belting Broadway*, *kulning*, *jojk*, *country*, inclusive o que ele chama de “cantos guturais”. Considerando o que já se sabia sobre as propriedades da voz, ele estabelece comparação entre os diferentes modos de cantar e descreve cada caso.

Por exemplo, o *country*, é o gênero musical que ocupa uma posição de grande destaque dentre os diversos tipos de músicas populares. Foram realizados inúmeros estudos sobre as características vocais em cantores profissionais desse gênero, comparando o comportamento vocal em suas vozes cantada e falada. Conforme Sundberg (2015), os resultados mostram que o modo como esses artistas utilizavam a voz era muito semelhante ao empregado em suas vozes faladas com frases relativamente curtas e a variação de volume pulmonar pequena comparada à do canto erudito. A pressão subglótica e os níveis sonoros correspondentes eram também semelhantes aos encontrados na fala.

Um dos motivos de o canto *country* ser tão diferente do erudito, segundo Sundberg, é o fato de ele ser muito mais próximo da fala. No canto erudito, com suas estruturas musicais mais complexas e geralmente acompanhados por orquestras, os cantores, não fazendo uso de amplificação sonora, precisam ter suas vozes altamente projetadas, portanto, eles precisam desenvolver o que já

aprendemos ser o formante do cantor permitindo que a voz seja ouvida destacadamente, mesmo se acompanhada por uma grande massa sonora como a de uma orquestra, com um grau considerável de expansão faríngea, como que mudando as qualidades naturais das vogais, com um efeito equalizador das mesmas, para serem bem ouvidos pela plateia. No *country*, além do uso de microfone a estrutura musical é consideravelmente mais simples com melodias geralmente mais curtas e de fácil compreensão. O texto desempenha um papel mais importante que a projeção vocal, por isso, o cantor *country* precisa, em primeiro lugar, empenhar-se por uma total clareza do texto. Como Sundberg (2015) afirma, “utilizar o formante do cantor no gênero country seria simplesmente um absurdo” (p. 274). Após considerar sobre “A Diversidade da Voz” no capítulo 10 de seu livro, o autor faz uma conclusão muito pertinente:

O que foi apresentado corresponde a apenas uma fração das inúmeras possibilidades de uso vocal no canto. (...) Não há como negar que o canto operístico tenha se consolidado como manifestação artística, através de séculos, e atingido respeitabilidade perante diferentes culturas. Não obstante, a voz infantil, o canto dos harmônicos, o jazz, o pop, o kulning e o jojk, entre outros, formam também um patrimônio cultural de extrema importância – ainda que relativamente pouco estudado. Acredita-se que estudos sobre a grande riqueza e diversidade das inúmeras manifestações vocais possam apontar para novos caminhos na cultura e ciência da voz cantada (p. 283)

2.5. Pergunta 5 - Com relação ao apoio, qual as diferenças entre canto erudito e o canto popular?

✓ Mirna Rubim

Na minha opinião, o apoio é uma atividade dinâmica, rica em possibilidades inerentes à cada cor vocal idealizada. Varia independentemente das técnicas, por causa das cores e intenções dramáticas desejadas.

✓ Marconi Araújo

O apoio para mim é uma manobra que não muda, mas se ajusta. Então,

penso que, se tenho mais massa de TA para cantar o meu apoio vai ser um pouco maior, ele sozinho se ajusta, eu não preciso fazer força. As pessoas associam que aumento da massa exige mais força, por isso o apoio é associado à força. Penso diferente. Lembra que eu falei “fonte e filtro?”, eu não falei de apoio, porque o apoio para mim é praticamente igual - apoio e o contra apoio - a sustentação da voz de um locutor para mim é a mesma coisa, eu tenho que sustentar a voz do mesmo jeito.

Agora, como eu uso esse apoio em uma frase longa, quando preciso fazer mais “apnéia” vou fazendo ajustes. Mas o que considero mais importante na diferença entre o canto erudito e o popular no que tange ao apoio é o uso da massa e do filtro. Mudando a massa o apoio já vai se adequar.

✓ Joana Mariz

No geral, o canto popular usa muito menos apoio. Eu não gosto de usar o termo apoio significando só uma força ou um conjunto de forças do mecanismo respiratório. O apoio é produto da interação entre a musculatura respiratória, no geral, tanto inspiratória quanto expiratória, e a fonação. Considera-se, muitas vezes, a fonação como algo passivo, como se o ar viesse e a fonação acontecesse. Mas na prática a prega vocal é uma válvula muito ativa e capaz de se fechar completamente ou de permitir o escape de ar constante. Então como a Jeanie Lovetri fala: “The vocal folds control the airflow”, ou seja, as pregas vocais é que controlam o fluxo de ar. No livro do Sundberg, Ciência da Voz, que foi publicado em português agora, ele fala muito da relação entre a fonação e pressão sub-glótica. Isso explicado está na minha tese também: o que define a pressão sub-glótica é a relação entre quão fechada está a prega vocal (ou seja, quanta resistência ela oferece) e quanta pressão vem dos pulmões para vencer essa resistência. O aluno de canto erudito iniciante vai adquirindo essa capacidade de aumentar a pressão em função de uma maior coordenação da fonação aos poucos. E quando se chega ao nível de ópera, que é o nível máximo de apoio, até com relação à música de câmara dentro do mesmo gênero erudito, tanto o tônus geral do apoio quanto a firmeza glótica vão estar bem maiores do que as que acontecem no teatro musical, ou em qualquer outro estilo de canto popular. O nosso instrumento pode se considerar de palheta dupla e como essa palheta vai receber esse sopro, com maior ou menor resistência, é de grande relevância para entender o conceito de apoio.

No glossário¹⁶ do livro de Sundberg (2015) vemos uma definição do que seja “apoio”:

Termo frequentemente utilizado na prática e ensino vocais, que faz referência à sensação de “suporte” dos músculos respiratórios para a atividade fonatória. Em termos fisiológicos, o apoio parece estar associado ao controle apropriado da pressão subglótica. (p. 298)

Por que Sundberg fala de “controle apropriado da pressão subglótica”? Como ele mesmo explica, essa pressão, é o fluxo de ar, impulsionado pelas musculaturas envolvidas na respiração, que está no nível abaixo da glote. Isso nos ajuda a entender o que Mariz considerou em sua resposta sobre o apoio ser a relação entre a fonação e pressão sub-glótica. Quanto mais intensa é a fonação, mais pressão desse ar abaixo da glote será necessário. (SUNDBERG 2015, p. 307). A produção de notas mais agudas, por exemplo, envolve pressões subglóticas maiores, portanto, deve se ajustar essa pressão à produção da frequência de fonação desejada.

Segundo Fernandes (2009) a técnica do apoio vem ao encontro das necessidades de se manter um maior controle dessa pressão subglótica durante a fonação e de se criar um efeito de estabilidade que possibilite o melhor aproveitamento do ar, a melhor afinação e um maior controle da dinâmica. (p. 210)

Sundberg (2015) diz que essa pressão de ar deve ser criteriosamente ajustada à produção da frequência de fonação desejada, pois erros no emprego dela podem conduzir a desvios que podem ser causa de desafinação vocal. (p. 307)

Diniz de Souza (2008) explica que apoio respiratório é um conceito vastamente utilizado por cantores, principalmente pelos líricos e que variados estilos musicais requerem diferentes demandas vocais e padrões de apoio respiratório, mas que, há controvérsias quanto à melhor forma de realizar este suporte. Algumas escolas ensinam que deve haver a distensão do abdômen, enquanto outras advogam a entrada da musculatura para baixo da caixa torácica. (p. 19)

Araújo (2013, p.21) infere em seu livro que apoio ainda é fator de muitas controvérsias quanto a como deve acontecer e que, prós e contras relevantes devem ser discutidos com os alunos, para que ampliem seus conhecimentos e

¹⁶ “Este glossário é uma versão expandida e revisada pelo autor, juntamente com a tradutora para o português, Gáucia Laís Salomão e seu colaborador, Leonardo Fucks, daquela redigida em 1996.

façam suas escolhas, mas em sua resposta a pergunta 5 deixa claro que apoio na verdade não muda, e sim se ajusta, como respondeu Rubim, “por causa das cores e intenções dramáticas desejadas”.

Percebemos que, de acordo com as variações técnicas, estilísticas, musicais haverá variações no uso do apoio ou suporte respiratório e o domínio dessas variações constitui o controle da pressão subglótica.

Para frisar a importância desse suporte respiratório no canto, Fernandes (2009) comenta ainda:

Cantar não é apenas falar em alturas determinadas com o prolongamento da duração das vogais. Além disso, as exigências respiratórias do canto superam as da fala. Aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória. Cantores (...) precisam receber o treinamento adequado para desenvolverem uma técnica de respiração que lhes propicie bom fôlego, o vibrato estável, a melhor afinação, a execução refinada do legato e a capacidade de cantar homogênea e equilibradamente em variados níveis de dinâmica (p.205)

Fernandes (2009) nos mostra de maneira bastante lógica a existência de níveis diferentes de pressão subglótica deixando claro que, o nível de energia respiratória gasta na fala não é, de forma alguma, o nível necessário para o canto (p. 205), e, considerando especificamente sobre os tipos de canto, Mariz afirmou em sua resposta que no canto erudito, tanto o tônus geral do apoio quanto a firmeza glótica vão estar bem maiores do que as que acontecem no teatro musical, ou em qualquer outro estilo de canto popular.

Podemos entender então que, em geral, o canto popular usa menos apoios do que o canto erudito e que variados estilos musicais requerem diferentes padrões de apoio respiratório e que esse apoio, ou pressão subglótica vai se ajustando de acordo com o nível de energia respiratória pretendida para uma maior eficácia vocal na performance.

2.6. Pergunta 6 - Como faço para cantar estilos diferentes com seus traços técnicos e expressivos respectivos sem que haja influência de um sobre o outro?

✓ Mirna Rubim

Através do conhecimento claro e específico do funcionamento do seu instrumento, com base na fisiologia da voz e, principalmente, conhecendo as possibilidades vocais com base na acústica vocal.

✓ Marconi Araújo

Estudando músculos. Eu agora estou dando um curso que se chama TEV¹⁷ estilos vocais, onde os alunos cantam todos os estilos que querem, do sertanejo ao lírico. Como faço para que tenham um domínio dessas estruturas? Eu digo que a partir do momento que você tem domínio muscular, você vai pegar o estilo que você domina. Como você domina esse estilo? Você escuta muito, está com ele na sua cabeça copiando muita gente, muitas ideias. Na hora de reproduzir, você não reproduz de ouvido, você reproduz analisando a musculatura daquele cantor que emitiu.

Mostro o exemplo de um cantor sertanejo cantando agudíssimo e como ele conseguiu fazer isso: é agudo, é metálico, mas não é estreito, como ele consegue, vamos ver? Ele é um tenor ligeiro, que tem pouca massa, já fala nessa região mais aguda, a laringe dele sobe, mas não exaustivamente como um cantor baritenor. Então como a laringe dele sobe naturalmente, ela não está alta ao ponto de incomodá-lo. Tem vibrato, movimento, tem mobilidade, tem o abaixamento, o externo tireóideo está agindo ali, por isso consegue abaixar um pouco a laringe. A cabeça dele está encaixada, significando que ela está fazendo fechamento posterior intenso com a laringe um pouquinho mais baixa. Diferente daquele cantor sertanejo que a cabeça está mais para frente e que, ao invés de usar o CT¹⁸ para alongar o

¹⁷ Técnica de Expressão Vocal

¹⁸ Músculos cricotireóideos: são tensores responsáveis pelo alongamento das pregas vocais durante a emissão de tons agudos. (ARAÚJO 2013, p. 14).

TA¹⁹, usa o queixo. Como ele está encaixado, quer dizer que quem está alongando a corda vocal dele é o CT. Não há sujeira na voz dele, ele não cansa, não tem fadiga, significa que o TA está alongado e tem muito uso de CT.

Vou analisando qual é o filtro final que ele está utilizando, eu escuto que ele tem um filtro rino e orofaríngeo, laringofaríngeo não é tão importante, então ele usa mais a vogal do rino - faríngeo que é “i” e a vogal “a” do orofaríngeo, então vou trabalhar isso. Eu escrevo isso, vou trabalhando o repertório em cima disso.

Tomo como outro exemplo a cantora Ana Carolina. A maioria do que ela canta é com voz de peito, nos high belts agudos ela usa um pouco de belting, mas ela basicamente usa voz de peito, a ressonância já é muito maior, laringo faríngea. Ela tem uma laringe mais baixa e consegue som quase soul o tempo inteiro. Por características as músicas são muito graves, ela usa isso como fitcher, como algo especial. Um soprano ligeiro não consegue fazer esse tipo de ajuste, tem um limite. Para cantar uma Ana Carolina teria que começar a tessitura num Fá, num Mi ou Ré, se ela não tem essas notas não consegue fazer o ajuste, o músculo tem um limite.

O que eu faço então, é um fichamento muscular do estilo e um fichamento auditivo do estilo para eu saber, como é a apogiatura que um cantor sertanejo faz, como é um melisma que a Beyonce faz, vou analisar o estilo, isso não tem nada haver com a voz. Na escuta, estudar musicalmente, começar a anotar os improvisos, estudar escala de jazz, escala de blues, são coisas que ajudem.

O último TEV foi sobre o pop. Dei escala de improvisação, pentatônica, melódica e de blues e os fiz improvisarem em cima disso para aprender a cantar o pop. Nas aulas trabalhamos improviso, controle de afinação, técnicas para melismas, velocidade, a cor vocal necessária, se é preciso de um som orofaríngeo, se deve-se abrir ou fechar pilares, etc. Tudo isso são coisas separadas e trabalhamos cada uma delas.

✓ Joana Mariz

Primeiramente o aparelho fonador precisa estar treinado para fazer dois ou mais ajustes diferentes, ele tem que estar acostumado com os pressupostos técnicos de cada estilo. O apoio maior do canto erudito precisa estar dominado e

¹⁹ Músculos tireoaritenóideos: responseveis pelo encurtamento das pregas vocais durante a produção de tons graves. (ARAÚJO 2013, p. 14)

depois é necessário reduzi-lo para o canto popular, isso falando no nível da respiração com fonação. A fonação que talvez tenha mais presença do TA no canto popular do que no canto lírico, dependendo de que tipo de canto lírico e de que tipo de canto popular se está fazendo, talvez precise se adaptar. O cantor talvez tenha que usar mais TA e depois voltar mais para o lugar da voz mista, ou o contrário. Inclusive me lembrei de uma diferença importante para colocar na resposta anterior: o canto erudito trabalha com padrão de fonação ressonante, o canto popular pode trabalhar, mas muitas vezes não trabalha. A voz ressonante tem um fechamento glótico muito suave, mas completo; isso dá uma sonoridade específica para o lírico. O Sundberg fala sobre isso no seu livro, que a característica predominante do canto erudito é que a fonação é ressonante. Nela, a fase fechada bem definida gera bastante harmônicos agudos na fonte glótica da voz; ao mesmo tempo, o contato suave entre as pregas vocais, com o mínimo de colisão, gera bastante presença da frequência fundamental no espectro, que dá a sensação de preenchimento. Então a emissão ressonante é uma emissão que equilibra corpo e brilho. Sundberg também fala dos vários modos de fonação: tensa, normal, flow, breathy, whispered. O modo mais econômico é o ressonante, que é o que com menor pressão, menor força de colisão, obtém mais volume, mais harmônicos, é um ajuste otimizado, que ele chama de “flow”. Essa voz ressonante é uma exigência no canto erudito, mas pode aparecer também no canto popular. Quando isso não acontece no canto erudito, diz-se que o cantor está com a voz fora do lugar, ouvimos aquele som como fora de uma ideia de linha de canto.

Embora escritas de maneiras diferentes, percebemos uma nítida correlação nas respostas à pergunta de número 6.

Para Rumim, cantar estilos diferentes com suas características específicas, sem que um estilo influencie o outro é uma questão de ter conhecimento do trato vocal com base na fisiologia, o que está intimamente relacionado ao estudo das musculaturas intrínsecas da laringe e seu funcionamento, conforme respondeu Araújo, que por sua vez está ligado ao treinamento e ajustes dessas musculaturas que segundo Mariz, caracterizam os pressupostos técnicos de cada estilo.

Um dos arifícios delineados por Araújo para o desenvolvimento das inúmeras possibilidades vocais é a escuta. Ouvir inúmeras vezes um artista e seu modo de

cantar específico, gera a uma tentativa de imitação, por parte do aluno, que automaticamente o leva a fazer, mesmo sem se dar conta, alguns ajustes a fim de chegar a reproduzir um determinado som o mais próximo possível do desejado. Citando exemplos de cantores conhecidos e com características diferentes, Araújo deixou claro a importância de considerar e analisar a emissão vocal desses artistas com base nas musculaturas usadas por eles, para que o aluno tenha consciência das próprias musculaturas e assim, poder reproduzir o som desejado, não apenas de uma maneira empírica pela imitação, mas pelo uso consciente seu aparelho vocal. Frisou também a importância de analisar com os alunos outras características como vibrato, apogiaturas entre outras coisas, para uma maior fidelidade ao tipo de canto específico.

Para Mariz, não é possível a um cantor fazer, o trânsito de um estilo para outro, sem que seu aparelho fonador esteja treinado e devidamente acostumado com às características técnicas exigidas por cada um. Trazendo novamente à tona a questão do apoio, afirma que, para o canto erudito, este será maior tendo que ser reduzido, pelo mesmo cantor, quando vai cantar popular. Assim como Araújo, fala também do uso das musculaturas TA e CT considerando com bastante cuidado, que a presença de cada um desses músculos, em maior ou em menor grau, dentro de cada estilo é relativa.

Mas em sua resposta a pergunta 6, destacou o padrão de fonação ressonante. Para entender o que seria isso, recorreremos mais uma vez a Sundberg e sua explicação sobre a vibração das pregas vocais.

Quando as pregas vocais vibram, a glote se abre e se fecha repetidamente. Durante a fase aberta, a passagem do ar é liberada e durante a fase fechada, essa passagem é interrompida. O fechamento se inicia na base da glote e se estende até a superfície superior das pregas (SUNDBERG 2015, p. 98).

Mariz explica que, na voz ressonante esse fechamento glótico, embora muito suave, é completo e bem definido. Isso trás uma sonoridade específica para o lírico gerando bastante harmônicos agudos e, ao mesmo tempo, bastante presença da frequência fundamental no espectro, que dá a sensação de preenchimento na emissão vocal. Isso não quer dizer que esse fechamento bem definido não possa ocorrer também no popular. Pode ocorrer, mas não é exigência como no caso do canto erudito

2.7. Pergunta 7 - Existem alguns procedimentos pedagógicos que são constantes independente dos estilos que você ensina? Quais são diferentes?

✓ Mirna Rubim

Acredito em todos os princípios que norteiam o funcionamento dos músculos voluntários. Pois são eles que podemos controlar com a mente. Para tal, sigo os dogmas do treinamento muscular: alongando através de exercícios de agilidade e leveza até os agudos; frontalizando a emissão com exploração dos articuladores; sustentando notas longas para o fortalecimento da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe. Depois aplico os dogmas comuns ao repertório desejado pelo cantor.

Os procedimentos diferentes são os ajustes acústicos inerentes a cada gênero/estilo. O repertório definirá tais ajustes.

✓ Marconi Araújo

Eu tenho que me certificar do conforto do aluno sempre, se eu não tiver certeza de que o que ele está fazendo é confortável, tenho que parar. Isso é um grande erro dos professores de canto, que se importam apenas com o som. E o pior problema é quando o aluno diz para você que está confortável e não está. Até que você mostra para ele o que é conforto e ele diz: “agora nem doeu mais”. Eu não posso deixar que um aluno meu sinta dor em aula nenhuma. O professor geralmente diz: “é assim mesmo, tem que trabalhar, isso incomoda, é normal ficar um pouco rouco”. Se o aluno está sentindo isso eu preciso corrigir.

Quais os procedimentos para que isso não aconteça?

Chega um aluno novo, eu não tenho como saber o que é o conforto para ele, mas eu tenho como prevenir, então toda a minha aula inicial tem uma prevenção, eu diminuo a massa dele inteira e o faço cantar com a “sensação de apneia”. Isso é um procedimento Barroco, eles chamavam de músculos inspiratórios e expiratórios, à luta entre os dois davam o nome de “lutte vocale”, que depois vira apoio. Alguns músculos querem expelir o ar e alguns querem inspira-lo, se eu conseguir equilibrar esses músculos eu tenho uma sensação de apneia e não há excesso de sopro sobre a corda vocal. Se não há esse excesso de sopro sobre o TA, ele não fadiga. Por mais que o aluno tente gritar, ele não vai conseguir, o

máximo que vai acontecer é a voz quebrar e isso não machuca, pelo contrário se a voz quebra ela vai para um lugar melhor, para um falsete ou para voz de cabeça. Eu falo isso no meu livro, explico o que seria esse exercício de apneia, de controle de massa, de lutte vocale.

Isto se dá quando Inspiro, abaixo a minha laringe e mantenho a sensação de inspiração na hora de expirar, ou seja, eu penso que estou mantendo a relação de inspiração, então eu mando o aluno falar: Janeiro, fevereiro, março, etc. Com um mínimo de massa possível e fechamento regular, a voz já eleva, eu já estou usando ressonância e ele nem percebeu ainda, isso na primeira aula. Quando ele consegue fazer isso, eu já consigo eliminar vários problemas independente do estilo, isso porque eu acredito no canto livre.

A emissão do canto livre é a voz rica, que serve para qualquer coisa, é a voz com um mínimo de esforço e o máximo de resultado. Com a voz rica você faz qualquer estilo, a voz rica falada vai me ajudar ir para qualquer caminho. São ruas diferentes, mas com encruzilhada no mesmo lugar.

Um aluno que tem um problema vocal, um nódulo por exemplo, não conseguirá fazer essa voz. Na hora que eu detecto isso, mando para o médico, para a fonoaudióloga, isso na primeira aula. O mesmo procedimento independente do estilo.

Procedimento diferente depende do estilo. Se você vai fazer um sertanejo de raiz será necessário o “high belting” para meninos, que é bem agudo. Terá também que diminuir muito a massa. Vai continuar nesse lugar onde você está e usar projeção orofaríngea e rinofaríngea.

Se você vai para o canto lírico, vai precisar de mais massa. A voz precisa subir inteira com a massa inteira, então será necessário abaixar bastante a laringe para conseguir isso. Se eu vou cantar MPB, preciso de um mínimo de massa e de um “mínimo de tudo” para que o som soe MPB, estou falando Bossa Nova. Para fazer, por exemplo, voz de João Gilberto é muito difícil, porque tem ficar “pequenininho” o tempo inteiro.

O que geralmente o aluno faz? Ele “aperta”, usa musculatura do pescoço para segurar. Já tive alunos assim, que cantam na noite inclusive, quando você pede para cantar forte, ele para de sofrer, porque tem alguma coisa de tensão aí.

Eu preciso que esses músculos fiquem trabalháveis, conscientes e malhados. Recomendo para a Silvia Pinho, primeiro porque ela sabe exatamente o

que eu estou dizendo. Se meu aluno precisa de velocidade, porque está fazendo carreira, eu preciso de um trabalho mais direcionado. Ela faz a avaliação dela, compara com o que eu disse e trabalha por prioridade. Isso é o que o fonoaudiólogo deve fazer junto ao professor de canto, porque esse aluno vai precisar de uma musculatura, senão vai se machucar. Com o médico a mesma coisa.

A partir daí eu posso trabalhar num campo limpo, então o aluno vai ter gradações.

A pergunta é: Porque eu obrigo os meus alunos de teatro musical a estudar canto lírico? Porque ele precisa trabalhar mais músculos, precisa ceder mais, para que cante melhor o teatro musical, ele vai ter que ir um pouco “over” daquilo. O estilo que tem mais “over tudo” é o canto lírico. Esse tipo de canto estica mais tudo, a laringe é mais baixa, os filtros são utilizados mais que todos.

Quando o aluno está cantando o sertanejo, MPB, pop e está dominando, aí entra a hora de eu dizer que ele vai estudar canto lírico. Eles não vão começar canto lírico do zero, pois já têm uma musculatura forte, só precisam fazer ajustes. Ele vai começar a cantar uma ária antiga, já vou dar um personagem, também tenho que saber motivá-lo pelo canto lírico.

O meu objetivo como professor de canto é fazer o meu aluno de belting chegar ao final do processo cantando o canto lírico, tanto que, meu próximo livro agora vai ser O Canto Lírico Contemporâneo, que é uma maneira diferente de pensar o canto lírico. Tem várias escolas de canto, escola francesa, inglesa, italiana, alemã...e a “minha técnica lírica” é a junção de todas essas escolas, adaptadas à fisicalidade, aos músculos do aluno. No teatro musical os papéis se adequam à essa fisicalidade.

✓ Joana Mriz

No modo como eu trabalho, o controle da fonação tem que estar presente para todos, existe um básico, que é equilibrar o ataque vocal para não ser nem brusco, nem tenso, nem aspirado, independente do estilo. Outro aspecto que vou trabalhar é o dos registros vocais, voz de peito e voz de cabeça. Todos os cantores tem que ter isso resolvido, uma cantora lírica, por exemplo, vai cantar pouquíssimas notas de peito, se for soprano, mas tem que ter uma base de peito, porque como essas duas musculaturas são antagônicas, o TA e o CT, elas participam do

mecanismo de afinação do canto, se uma está tensa ou pouco flexível, ou pouco desenvolvida ela vai atrapalhar a outra. Deve-se trabalhar esse mecanismo separado e integrando. Então trabalho a uniformidade; centro, grave e agudo todos tem que ter. Outro aspecto importante é o desenvolvimento do controle voluntário da musculatura extrínseca da laringe, ou seja, articuladores, elevadores e depressores da laringe. Daí a pessoa pode escolher o padrão vocal e a sonoridade que ela quiser. Porque se ela vai transitar de um estilo para o outro ela não pode estar escrava de um determinado padrão de ressonância, e a ressonância está diretamente relacionada às configurações que adotamos em nossos articuladores e em nossa laringe. Geralmente os cantores já sabem um pouco o estilo, porque eles vivem o estilo culturalmente, no contexto mais amplo. Assim, quando eu trabalho com a fonação a respiração vai se ajustando. Se a fonação e os articuladores estão resolvidos e o cantor conhece o estilo, ele começa a cantar bem naquele estilo, geralmente. E também eu dou referências musicais suficientes para ele, pelo meu exemplo e por exemplos musicais. E os procedimentos vão ser diferentes de acordo com o estilo que está sendo ensinado. Primeiro tenho que preparar o corpo para que ele consiga fazer, e vai ter um preparo que é muito comum para todos os estilos, por um lado, e alguns ajustes que exigem mais do corpo, por outro. O corpo tem que ter uma sinergia entre a fonação e a respiração, o aparelho fonador tem que estar preparado, existe uma organização postural geral necessária, é preciso ter domínio dos registros e domínio articulatório. Uma vez que vai desenvolvendo isso, que é necessário em todos os estilos, o aluno vai utilizando essas habilidades para cantar o estilo pretendido, que ele vai aprender por meio da escuta de gravações, de apresentações ao vivo, e de si próprio cantando, além, é claro, da imersão no universo musical e cultural daquele tipo de música.

Com base nas respostas à pergunta de número 7, percebemos que os procedimentos utilizados com alunos de canto independente dos estilos são: alongamento através de exercícios de agilidade e leveza até os agudos; frontalização da emissão com exploração dos articuladores; sustentação de notas longas para o fortalecimento da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe; atenção ao conforto dos alunos (a voz com o mínimo e esforço e o máximo de resultado); sugerir acompanhamento com fonoaudiólogo; o controle da fonação, equilibrar o ataque vocal para não ser nem brusco, nem tenso, nem aspirado;

trabalhar os registros vocais, voz de peito e voz de cabeça e as musculaturas que são antagônicas, o TA e o CT (trabalhar esses mecanismos separados e integrados); trabalhar a uniformidade - centro, grave e agudo; controle voluntário da musculatura extrínseca da laringe, ou seja, articuladores, elevadores e depressores da laringe;

Quanto aos procedimentos pedagógicos que são diferentes, os três entrevistados foram unânimes ao dizer que, estes vão depender do estilo.

Percebemos que o trato vocal, com suas as musculaturas e articuladores envolvidos no ato de cantar, é o mesmo para todos. Portanto os procedimentos que levam ao aluno a conhecer seu aparelho e saber da sinergia que precisa existir entre os órgãos responsáveis pela respiração e fonação, serão usados e desenvolvidos independentes dos estilos em questão. A configuração no uso dessas musculatura e articuladores, que já tem de ser conhecidas e dominados pelos alunos, é que mudará de acordo com o repertório a ser trabalhado.

3 - Considerações Finais

No decorrer desse trabalho constatamos ser desafiador e ao mesmo tempo fascinante, falar da voz! Fazer uma abordagem detalhada das diversas dimensões da produção e da percepção vocal constitui tarefa árdua, pois a grande diversidade das suas manifestações espalhadas pelo mundo é inquestionável. Realmente a voz tem um poder capaz de influenciar nas mínimas e nas grandes coisas da vida, desde o comportamento de uma criança ao ouvir a voz materna a uma grande nação ávida pela “voz de comando” de seu líder.

A voz cantada sempre movimentou gerações e, é consequência hoje, o fato de constituir um mercado multimilionário mundial.

Essa presença vocal que marca inquestionavelmente todas as culturas existentes tem instigado muitos a pesquisar esse tema e hoje nos trás muitos esclarecimentos sobre o assunto.

É muito importante compreender através de pesquisa literária e de escuta (na medida do possível) as concepções antigas sobre o canto, que de forma algumas foram ineficazes ou se tornaram obsoletas, e também, acompanhar ao longo dos anos as novas demandas vocais que foram surgindo para compreendermos melhor o panorama extremamente variado da música cantada que escutamos no nosso tempo. Vivemos em uma época globalizada em que muitas culturas se cruzam como nunca antes, “onde tudo somado, as divisões intelectuais e estéticas são mais naturalmente maleáveis, e esse tipo de cruzamento pode se dar, afinal, sem maior dificuldade” (NESTROVSKI 2009, p. 17).

Diante da literatura pesquisada para esse trabalho e das entrevistas com profissionais que estão hoje atuando tanto como cantores *crossovers* como professores que ensinam esse tipo de canto, observamos que o cantor *crossover* consegue desenvolver uma voz versátil pela manipulação, consciente ou não, do seu trato vocal. Sabemos que muitos cantores hoje em dia praticam o canto *crossover*, mas de uma maneira empírica. Uma conscientização do modelo fonte/filtro, um conhecimento das musculaturas e articuladores do trato vocal e suas configurações envolvidas na transição de um estilo para o outro constitui uma forte ferramenta ao cantor que se aventura a cantar vários estilos musicais.

Constatamos que a técnica vocal erudita, independente de seus “subestilos” funciona como um equalizador de timbres. Embora os cantores tenham vozes diferentes, há sempre a intensão de buscar uma sonoridade parecida. Embora a pronúncia e o texto sejam valorizados o enfoque maior é, em geral, com a qualidade da emissão.

No canto popular não existe a preocupação com a equalização de timbres, pois são valorizados justamente os contrastes timbrísticos entre as vozes. O timbre individual de um cantor, por exemplo, uma voz rouca pode ser considerada uma “marca pessoal”, que constitui uma característica importante do canto popular. A presença de microfone, por exemplo, elimina a necessidade de projeção da voz exigida no canto erudito e a inteligibilidade do texto é mais valorizada que a qualidade da emissão vocal.

Portanto podemos destacar características bem específicas e distintas entre o canto erudito e o popular as quais o cantor multi-estilístico precisa estar atento.

Canto erudito

- ✓ Mais distante da voz falada naturalmente - em termos de emissão e articulação
- ✓ Um trato vocal mais alongado e expandido lateralmente
- ✓ Laringe mais baixa
- ✓ Equalização e uniformidade das vogais
- ✓ Preocupação com a ressonância – o formante do cantor
- ✓ Controle articulatório mais refinado
- ✓ Tessituras mais agudas
- ✓ Não uso de coarticulação
- ✓ Não uso de amplificação sonora

Canto Popular

- ✓ Mais espontâneo e mais próximo da fala natural
- ✓ Não existe padrão técnico
- ✓ Não preocupação com equalização e uniformidade das vogais
- ✓ Liberdade com respeito ao posicionamento da laringe
- ✓ Pode ocorrer coarticulação
- ✓ Uso de amplificação sonora

✓ Identidade vocal valorizada

Sabemos que cada um dos aspectos relacionados acima traz consigo uma gama de material implícito que serve como pontos de partida para pesquisas futuras ao se estabelecer comparações entre o canto lírico e o popular. Poderíamos analisar separadamente questões como: emissão, vibrato, consoantes, vogais, repertório, tessituras, padrão técnico, identidade vocal, amplificação sonora, registro, dinâmica, etc. Cada um desses pontos constitui fonte de pesquisa e análise para trabalhos futuros.

Ainda hoje, vemos bastante resistência entre alguns cantores líricos em cantar algo de outro gênero com o medo de “estragar a voz”. Da mesma forma, muitos cantores de música popular resistem em estudar sistematicamente o canto lírico com receio de “engessa-la”. Mas achados científicos recentes mostram que quanto mais se conhece os processos e mecanismos da produção vocal, mais se percebe as infinitas possibilidades sonoras que nosso aparelho fonador pode executar e quanto mais conscientes, mais bem equipados os profissionais estão para atuar no mercado, seja qual for a exigência.

Concluimos por experiência própria que ser um cantor *crossover* envolve mais do que entender o modelo fonte/filtro, conhecer as musculaturas envolvidas e saber fazer os ajustes necessários para uma sonoridade específica.

Na maioria das vezes esse cantor estará diante de uma manifestação de outra cultura, que não a sua, o que constitui uma grande responsabilidade: transportar de outro país um gesto vocal, uma história a ser contada no idioma específico desse país.

Um cantor tem sempre uma história a ser “cantada”, uma verdade a ser transmitida precisando portanto se apropriar dela, torná-la sua, se identificar para poder refuncionalizá-la, e assim, passar essa verdade a diante, cumprindo sua função: gerar prazer a quem escuta!

Referências

- ABREU, Felipe. Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo. Revista *Backstage*. Rio de Janeiro: Editora H. Sheldon.2000
- ARAÚJO, Marconi. *O Belting Contemporâneo – Aspectos Técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013
- BEHLAU, M. *Voz: livros do especialista*. 2a ed. Rio de Janeiro: Reviter; 2004, v.I.
- COSTA FILHO, M. A Pedagogia do Canto Através do Movimento Corporal [tese de doutorado] Universidade de Aveiro: Portugal, 2015
- COUTEIRO, S. C. M. O Ensino do Canto Popular Brasileiro - Abordagem Didática: técnica vocal e performance [dissertação de mestrado] Universidade Federal de Goiás. 2012
- DIEHL, A. A.; TATIM, D. C. *Pesquisa em ciências sociais aplicadas*. São Paulo: Prentice Hall, 2004
- ELME, M. M. *As Técnicas vocais no Canto Popular Brasileiro: Processos de Aprendizagem informal e Formalização do ensino* [dissertação]. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2015
- FERNANDES A. J. *O Regente e a Construção da Sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. [tese] Campinas: Instituto de artes de Campinas, 2009
- GARCIA, Manuel P. R. *Traité complet sur l'art du chant*. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.
- GURRY, N.R.C. *A voz de tenor*. Bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade. [dissertação] Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- GROVE, Dicionário de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Lathan; tradução Eduardo Francisco Alves – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994
- HANAYAMA, E.M.; TSUJI, D.H.; PINHO, S.M.R. *Voz Metálica: Estudo das Características Fisiológicas*. Revista CEFAC, São Paulo,v.6, n.4, 436-45, out-dez, 2004
- LOPES DE ARAÚJO, A.; MOMENSOHN-SANTOS, T.M.; GIANNINI, S.P.P.; MIGUEL, F.; PETIAN, A. Aquecimento Vocal para o Canto Erudito: Teoria e Prática. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 122-137
- MARIZ, J. *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 de doutorado]. São Paulo: UNESP, 2013.

MARIZ, J.; ANDRADA E SILVA, M.A.; PICCOLOTTO-FERREIRA, L. *O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens*. Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia v. 3, n. 15, p.317-28, 2010

MERRIAM-WEBSTER, dicionário online. Disponível em (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/crossover>) acesso em 16/02/2016

MICHEL, M.H. *Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 2009

MOÇO, M. *Belting – definição e estudo de caso dentro de uma visão videolaringoscópica* [dissertação] Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ, 2010.

NASCIMENTO, C.E. *As Transformações do Belting no Teatro Musical*. (monografia) Música e Mídia – Apontamentos e Exercícios de Clariaudiência. IV, V, Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo 2014, 1 CD-ROM

NEWTON, George. *Sonority in singing: an historical essay*. Nova York: Ed. Vantage, 1984.

NESTROVSKI, A. *Outras Notas Musicais: da idade média à música popular brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2009

PINHO, S.M.R, PONTES, P. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Série Desvendando os Segredos da Voz. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

RESENDE, L. *3 vezes Pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o Português* [dissertação] Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

ROSEMBERG, D.R.; LEBORGNE, W.D. *The Vocal Athlete: Application and technique for the hybrid singer*. San Diego, CA: Plural Publishing, 2013.

VIDAL, M.R.M.; *Pedagogia vocal no Brasil: Uma abordagem emancipatória para o ensino do canto – aprendizagem do canto*. [dissertação] Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

SACRAMENTO, A.C.P. *Técnica de canto lírico e de teatro musical – práticas de crossover* [tese] Universidade de Comunicação e Arte de Aveiro, Portugal, 2009

_____, As vozes do Performer. *Cadernos PAR*. n 5 (mai 2012), p. 11-19

SIMAS, M.T.P. *A prática do canto lírico na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte* [monografia] Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

STOROLLI, W.M.A. *perVERSIONES: a voz performática de Fátima Miranda*. Urdimento, v.1, n.22, p111 - 122, julho 2014

SUNDBERG, J. *Ciência da Voz na Fala e no Canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VIEIRA, M.N. *Uma introdução à acústica da voz cantada*- Seminário Música Ciência Tecnologia, São Paulo – IME / USP 2004

ZIMMER, V.; CIELO, C.A.; FERREIRA, F.M. *Comportamento vocal de cantores populares*. Revista CEFAC, v. 14 n.2 São Paulo Mar/Apr. 2012

ZUMTHOR, P. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*; trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP; Ateliê Editorial, 2005.

Anexos

Anexo 1: Entrevista realizada com Mirna Rubim de Moura Vidal em 28/08/2015

1. O que é o canto crossover?

É a atividade na qual um cantor consegue executar a técnica lírica e popular com igual facilidade e domínio

2. O que o levou a ensinar o canto crossover?

A necessidade que o mercado passou a exigir e também por uma questão de curiosidade pessoal.

3. Que desafios você enxerga como cantor e quais enfrenta como professor de cantores que praticam o crossover?

A compreensão clara dos ajustes mecânicos de cada técnica e os limites confortáveis de cada técnica em cada indivíduo respeitando sua natureza vocal essencial.

4. Quais são as diferenças técnicas entre o canto erudito e popular?

Ajustes mecânicos no trato vocal (fonte e filtro). O canto lírico prioriza um trato vocal mais alongado e expandido lateralmente, enquanto o canto popular privilegia um instrumento menos largo e longo, mais próximos aos ajustes da fala saudável. O treinamento lírico utiliza tessituras mais agudas do instrumento e não usa (frequentemente) amplificação eletrônica.

5. Com respeito ao apoio, existe diferença entre o canto erudito e o popular?

Na minha opinião, o apoio é uma atividade dinâmica, rica em possibilidades inerentes à cada cor vocal idealizada. Varia independentemente das técnicas, mas sim por causa das cores e intenções dramáticas desejadas.

6. Como faço para cantar estilos diferentes com seus traços técnicos e expressivos respectivos sem que haja influência de um sobre o outro?

Através do conhecimento claro e específico do funcionamento do seu instrumento, com base na fisiologia da voz e, principalmente, conhecendo as

possibilidades vocais com base na acústica vocal.

7. Existem alguns procedimentos pedagógicos que são constantes independente dos estilos que você ensina? Quais são diferentes?

Sim. Acredito em todos os princípios que norteiam o funcionamento dos músculos voluntários. Pois são eles que podemos controlar com a mente. Para tal, sigo os dogmas do treinamento muscular: alongando através de exercícios de agilidade e leveza até os agudos; frontalizando a emissão com exploração dos articuladores; sustentando notas longas para o fortalecimento da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe. Depois aplico os dogmas comuns ao repertório desejado pelo cantor.

Os procedimentos diferentes são os ajustes acústicos inerentes a cada gênero/estilo. O repertório definirá tais ajustes.

Anexo 2: Entrevista realizada com Marconi Araújo em 01/09/2015

1. O que é o canto crossover?

Na verdade existem várias definições, se você procurar crossover no Google, vai ver basicamente três definições. Uma delas é o estilo de cantores pops com um “q” meio lírico, como Andrea Bocelli ou Josh Groban, para citar dois exemplos. Mas na verdade eles não cantam estilos diferentes, e sim seus próprios estilos baseados em vários outros estilos que se juntam. Essa é uma das definições.

Outra definição de crossover é a Norte Americana, que é o cantor que canta tanto teatro musical quanto ópera. Nos Estados Unidos existem audições feitas em conjunto. Eu mesmo participei cantando ópera para vários agentes lá. Hoje em dia já existem audições para crossover, você canta tanto para agente de ópera como para teatro musical, ou seja, na mesma audição se canta uma ária de ópera e uma de teatro musical e todos os agentes avaliam.

Em algumas audições que participei em Nova York tive a oportunidade de trabalhar com outros pianistas além de Martin Katz, que é meu correpetidor, e pude ter o importante feed back dessas pessoas. Isso foi muito bom porque lá existe o costume de se fazer “pré-audições” para o dono da companhia, ocasião essa em que se diz tudo para você, desde sua roupa, cabelo, repertório, até um feed back de carreira. Se você não passa na “pre-audição” você não vai para a audição definitiva.

Vou dar a minha definição do canto crossover. Para mim o canto crossover é o uso da musculatura em vários estilos, em meu livro eu chamo o canto de “canto livre”, que significa o uso do aparelho vocal como instrumento. O canto crossover seria o uso máximo do aparelho vocal já em todos os estilos. Por exemplo, uma pessoa pode dizer que canta belting, mas o belting contemporâneo é coisa minha, é a técnica do Marconi. Parecido com o que o Seth Riggs fez. O SLS* é uma técnica dele, ele inventou esse nome. Ele pensa da mesma forma que Jo Estill, no que tange, por exemplo, na diminuição da massa do TA. Isso para mim é registro médio belting, ou seja, nomenclaturas diferentes para falar de uma mesma coisa.

O que tentei fazer no meu livro foi uma coisa mais rápida. Meu livro é uma tese. Depois que li todas as definições que existem, eu decidi definir de uma só maneira e coloquei todas as outras definições como fontes de consulta.

Você como pesquisador, precisa ter um embasamento seu, que pode ser,

para citar dois exemplos, eu (Marconi), meu livro ou o Seth Riggs, que também faz crossover. É bom que você tenha dois ou três nomes para se embasar, e depois você diz: “Para esse trabalho definiremos assim”.

2. O que o levou a ensinar o canto crossover?

A minha primeira experiência com *canto crossover* foi com um grupo que eu tive em Brasília chamado “Coro Feminino e Coro Masculino de Brasília”, que gostavam de cantar vários estilos e por isso me especializei nessa área para que eles pudessem ter uma resposta vocal diferente à cada estilo e o público pudesse perceber essa mudança de sonoridade.

Eu, como cantor de igreja, cantando Gospel, fui estudar canto lírico, isso já é um espécie de *crossover* e fui começando a perceber que a MPB usava outro tipo de ressonância, mudança de massa, etc. O primeiro contato com eles me fez pesquisar, pois o mercado de trabalho para o cantor lírico é muito pequeno, então quando se tem mais versatilidade vocal, se tem mais chances.

Assim você pode cantar vários estilos, contanto que você administre o preconceito. Até na hora de se fazer um curriculum, se você vai mandar um curriculum para ópera, você não vai colocar nada sobre teatro musical. Existe o preconceito tanto em um como no outro. Nas minhas aulas eu ensino o *canto crossover*, mesmo quando o aluno vem apenas para estudar o canto lírico.

Portanto são três os motivos que me levaram a ensinar o canto crossover: o primeiro foi o “Coro Feminino”, o segundo foi a questão de eu mesmo administrar a minha carreira cantando vários estilos e terceiro saber preparar professores e alunos para entrarem no mercado de trabalho.

3. Que desafios você enxerga como cantor e quais enfrenta como professor de cantores que praticam o canto crossover?

Basicamente são dois problemas: o primeiro é o controle da musculatura, se o aluno não tem controle de musculatura ele vai de ouvido e ele corre o risco de se machucar, porque ele tenta copiar um som. A maioria dos alunos *crossover*, que vem para mim, copiam um cantor de ópera, copiam a Christina Aguilera e essa cópia vem de ouvido, não tem uma consciência muscular.

Primeiro me preocupo em fazer o aluno ter consciência muscular para que ele domine o estilo muscularmente. Isso significa musculatura intrínseca, fonte e

filtro, as duas coisas. Não adianta só filtro. A maioria dos alunos iniciantes muda só o filtro e não mudam a fonte, então com a mesma massa de TA cantam uma ópera e cantam Christina Aguilera e se prejudicam. O segundo problema é o sotaque que fica de um estilo para o outro. Você vai ver um cantor de ópera cantando Christina Aguilera com um sotaque, ou seja, com um vibrato laríngeo que veio do canto lírico, ou o contrário, você vai ver cantoras líricas usando *belting* na parte grave e aparecendo um som pop. Ouve-se críticas, cantor lírico diz: “Ela não é cantora lírica, ela é uma cantora pop”. E o cantor pop diz: “Ele não é um cantor pop, ele é um cantor lírico”. Assim a pessoa não canta nem lá, nem cá. Esses são os dois problemas mais sérios de um *crossover*.

4. Quais são as diferenças técnicas entre o canto erudito e canto popular?

Diferença técnica, eu posso ser muito sucinto. Fonte e filtro. A fonte e o filtro do canto lírico são completamente diferentes do canto popular. Existe uma tradição brasileira de que se dá aula de canto popular através de repertório. Ninguém dá técnica popular. Que técnica popular? A Joana Mariz em seu doutorado também abordou sobre esse ponto. Qual é a técnica de canto popular? O que se faz? O que se fala? No canto lírico se faz o Vaccaj, se faz vários exercícios, vocalises e no canto popular “apenas se canta”. Isso em si já é um problema.

Já o Teatro Musical seria o canto popular americano. Eles cantam desde o High School e tem técnica para isso. As pessoas estudam teatro musical, vocalises específicos, etc.

No canto popular brasileiro não tem isso. Então, há uma preocupação em manter o timbre original da MPB. Grandes professores de canto MBP irão dizer: “Sua voz é assim, eu não vou mudar, vamos escolher um repertório adequado e manter a sua identidade vocal”.

Eu não tenho essa preocupação, primeiro eu desenvolvo a musculatura para ter uma identidade vocal, porque eu preciso saber “o que o aluno tem ali dentro” que pode ser usado. Se ele tem muito mais musculatura, mais som e mais filtro, porque que eu vou usar só o que ele tem, e dar aula de respiração?

Então a diferença técnica está na relação fonte/filtro que cada um tem respectivamente.

5. Com relação ao apoio, qual as diferenças entre canto erudito e no canto popular?

O apoio para mim é uma manobra que não muda, mas se ajusta. Então, penso que, se tenho mais massa de TA para cantar o meu apoio vai ser um pouco maior, ele sozinho se ajusta, eu não preciso fazer força. As pessoas associam que aumento da massa exige mais força, por isso o apoio é associado à força. Penso diferente. Lembra que eu falei “fonte e filtro?”, eu não falei de apoio, porque o apoio para mim é praticamente igual - apoio e o contra apoio- a sustentação da voz de um locutor para mim é a mesma coisa, eu tenho que sustentar a voz do mesmo jeito.

Agora, como eu uso esse apoio em uma frase longa, quando preciso fazer mais “apnéia” vou fazendo ajustes. Mas o que considero mais importante na diferença entre o canto erudito e o popular no que tange ao apoio é o uso da massa e do filtro. Mudando a massa o apoio já vai se adequar.

Como exemplo, no teatro musical eu posso fazer uma nota straight tone, vibrar só no final, já no lírico eu vibro intensamente. Existem diferenças expressivas de área para área, se você compara uma “Cleópatra” com uma “Butterfly” não tem nada haver uma coisa com a outra, e os dois são canto lírico. Numa Cleópatra se faz um straight tone e é canto erudito.

O que eu posso dizer são as diferenças estilísticas, e isso é uma lista interminável. No canto lírico eu preciso ter a laringe completamente baixa, por isso eu preciso de um vibrato contínuo, não aumentar a massa, aumentar o trabalho do CT, o legato é a coisa mais importante no canto lírico. O mais importante de um professor de canto lírico é ensinar o aluno a fazer um bom legato, uma linha de canto.

Já no teatro musical o legato não é importante, falar o texto é a coisa mais importante, são coisas opostas. Existe um artigo da Celi Saureth, que ela fala sobre isso. Belting for Contemporary Performance é o nome do artigo. A Jan Sullivan também fala sobre isso no seu livro *The Phenomenal of the Belting Voice*, ela é *crossover* americana, canta musical e ópera. Ela diz que corrigiu voz de cantores líricos através do belting, e menciona isso no prefácio do livro dela.

No teatro musical os valores são outros. Já o cantor lírico vai se preocupar muito com o legato e a projeção da voz, porque ele não tem microfone, precisa chegar com a voz até o final do teatro, o texto muitas vezes fica esquisito, tem legenda inclusive na língua pátria. No teatro musical eu posso fazer um

pianíssimo falando o texto, porque todo mundo vai escutar, tem microfone e o padrão é outro. A partir daí vão vindo outras coisas de interpretação que vão dando diferenças.

6. Como faço para cantar estilos diferentes com seus traços técnicos e expressivos respectivos, sem que haja influência de um sobre o outro?

Estudando músculos. Eu agora estou dando um curso que se chama TEV* estilos vocais, eles cantam todos os estilos que querem, de sertanejo a lírico. Como faço para que tenham um domínio dessa estrutura? Eu digo que a partir do momento que você tem domínio muscular, você vai pegar o estilo que você domina. Como você domina esse estilo? Você escuta muito, está com ele na sua cabeça, copiou muita gente, muitas ideias. Na hora de reproduzir, você não reproduz de ouvido, você reproduz analisando a musculatura daquele cantor que emitiu.

Mostro o exemplo de um cantor sertanejo cantando agudíssimo e como ele conseguiu fazer isso: é agudo, é metálico, mas não é estreito, como ele consegue, vamos ver? Ele é um tenor ligeiro, que tem pouca massa, já fala nessa região mais aguda, a laringe dele sobe, mas não exaustivamente como um cantor baritenor. Então como a laringe dele sobe naturalmente, ela não está alta ao ponto de incomodá-lo. Tem vibrato, movimento, tem mobilidade, tem o abaixamento, o externo tireóideo está agindo ali, por isso consegue abaixar um pouco a laringe. A cabeça dele está encaixada, significando que ela está fazendo fechamento posterior intenso com a laringe um pouquinho mais baixa. Diferente daquele cantor sertanejo que a cabeça está mais para frente e que, ao invés de usar o CT para alongar o TA, usa o queixo. Como ele está encaixado, quer dizer que quem está alongando a corda vocal dele é o CT. Não há sujeira na voz dele, ele não cansa, não tem fadiga significa que o TA está alongado e muito CT.

Vou analisando qual é o filtro final que ele está utilizando, eu escuto que ele tem um filtro rino e orofaríngeo, laringofaríngeo não é tão importante, então ele usa mais a vogal do rino - faríngeo que é “i” e a vogal “a” do orofaríngeo, então vou trabalhar isso. Eu escrevo isso, vou trabalhando o meu repertório em cima disso.

Tomo como outro exemplo a cantora Ana Carolina. A maioria do que ela canta é com voz de peito, nos high belts agudos ela usa um pouco de *belting*, mas ela basicamente usa voz de peito, a ressonância já é muito maior, laringo faríngeo, ela tem uma laringe mais baixa e a orofaríngeo, ela consegue som quase soul o

tempo inteiro. Por características as músicas são muito graves, ela usa isso como fitcher, como algo especial. Um soprano ligeiro não consegue fazer esse tipo de ajuste, tem um limite. Para cantar uma Ana Carolina teria que começar a tessitura num Fá, num Mi ou Ré, se ela não tem essas notas não consegue fazer o ajuste, o músculo tem um limite.

O que eu faço, então, um fichamento muscular do estilo e um fichamento auditivo do estilo para eu saber, como é a apoatura que um cantor sertanejo faz, como é um melisma que a Beyonce faz, vou analisar o estilo, isso não tem nada haver com a voz. Na escuta, estudar musicalmente, começar a anotar os improvisos, estudar escala de jazz, escala de blues, e coisas que ajudem.

No último TEV que eu dei foi o pop, dei escala de improvisação, pentatônica, melódica e de blues e os fiz improvisarem em cima disso para aprender a cantar o pop. A aula é dividida em um setor musical, onde se trabalha improviso, controle de afinação, técnicas para melismas, velocidade. E outro setor, que cor que eu preciso, preciso da orofaríngeo, abre ou fecha pilares, são coisas separadas.

7. Existem alguns procedimentos pedagógicos que são constantes, independente do estilo que você ensina? Quais são diferentes?÷

Eu tenho que me certificar do conforto do aluno sempre, se eu não tiver certeza de que o que ele está fazendo é confortável, tenho que parar. Isso é um grande erro dos professores de canto, que se importam apenas com o som. E o pior problema é quando o aluno diz para você que está confortável e não está. Até que você mostra para ele o que é conforto e ele diz: “agora nem doeu mais”. Eu não posso deixar que um aluno meu sinta dor em aula nenhuma. O professor geralmente diz: “é assim mesmo, tem que trabalhar, isso incomoda, é normal ficar um pouco rouco”. Se o aluno está sentindo isso eu preciso corrigir.

Quais os procedimentos para que isso não aconteça?

Chega um aluno novo, eu não tenho como saber o que é o conforto para ele, mas eu tenho como prevenir, então toda a minha aula inicial tem uma prevenção, eu diminuo a massa dele inteira e o faço cantar com a “sensação de apneia”. Isso é um procedimento Barroco, eles chamavam de músculos inspiratórios e expiratórios, à luta entre os dois davam o nome de *lutte vocale*, que depois vira apoio. Alguns músculos querem expelir o ar e alguns querem inspira-lo, se eu conseguir equilibrar esses músculos eu tenho uma sensação de apneia e não há

excesso de sopro sobre a corda vocal. Se não há esse excesso de sopro sobre o TA, ele não fadiga. Por mais que o aluno tente gritar, ele não vai conseguir, o máximo que vai acontecer é a voz quebrar e isso não machuca, pelo contrário se a voz quebra ela vai para um lugar melhor, para um falsete ou para voz de cabeça.

Eu falo isso no meu livro, o que seria esse exercício de apneia, de controle de massa, de *lutte vocale*.

Inspirei, abaixei a minha laringe e mantenho a sensação de inspiração na hora de expirar, ou seja, eu penso que estou mantendo a relação de inspiração, então eu mando o aluno falar: Janeiro, fevereiro, março, etc. Com um mínimo de massa possível e fechamento regular, a voz já eleva, eu já estou usando ressonância e ele nem percebeu ainda, isso na primeira aula. Quando ele consegue fazer isso, eu já consigo eliminar vários problemas independente do estilo, isso porque eu acredito no canto livre.

A emissão do canto livre é a voz rica, que serve para qualquer coisa, é a voz com um mínimo de esforço e o máximo de resultado. Com a voz rica você faz qualquer estilo, a voz rica falada vai me ajudar ir para qualquer caminho. São ruas diferentes, mas com encruzilhada no mesmo lugar.

Um aluno que tem um problema vocal, um nódulo por exemplo, não conseguirá fazer essa voz. Na hora que eu detecto isso, mando para o médico, para a fonoaudióloga, isso na primeira aula. O mesmo procedimento independente do estilo.

Procedimento diferente depende do estilo. Se você vai fazer um sertanejo de raiz será necessário o “high belting” para meninos, que é bem agudo. Terá também que diminuir muito a massa. Vai continuar nesse lugar onde você está e usar projeção orofaríngea e rinofaríngea.

Se você vai para o canto lírico, vai precisar de mais massa. A voz precisa subir inteira com a massa inteira, então será necessário abaixar bastante a laringe para conseguir isso. Se eu vou cantar MPB, preciso de um mínimo de massa e de um “mínimo de tudo” para que o som soe MPB, estou falando Bossa Nova. Para fazer, por exemplo, voz de João Gilberto é muito difícil, porque tem ficar “pequenininho” o tempo inteiro.

O que geralmente o aluno faz? Ele “aperta”, usa musculatura do pescoço para segurar. Já tive alunos assim, que cantam na noite inclusive, quando você pede para cantar forte, ele para de sofrer, porque tem alguma coisa de tensão aí.

Eu preciso que esses músculos fiquem trabalháveis, conscientes e malhados. Recomendo para a Silvia Pinho, primeiro porque ela sabe exatamente o que eu estou dizendo. O meu aluno precisa de velocidade, porque está fazendo carreira, eu preciso de um trabalho mais direcionado. Ela faz a avaliação dela, compara com o que eu disse e trabalha por prioridade. Isso é o que o fonoaudiólogo deve fazer junto ao professor de canto, porque esse aluno vai precisar de uma musculatura, senão vai se machucar. Com o médico a mesma coisa.

A partir daí eu posso trabalhar num campo limpo, então o aluno vai ter gradações.

A pergunta é: Porque eu obrigo os meus alunos de teatro musical a estudar canto lírico? Porque ele precisa trabalhar mais músculos, precisa ceder mais, para que cante melhor o teatro musical, ele vai ter que ir um pouco “over” daquilo. O estilo que tem mais “over tudo” é o canto lírico. Esse tipo de canto estica mais tudo, a laringe é mais baixa, os filtros são utilizados mais que todos.

Quando o aluno está cantando o sertanejo, MPB, pop e está dominando, aí entra a hora de eu dizer que ele vai estudar canto lírico. Eles não vão começar canto lírico do zero, pois já têm uma musculatura forte, só precisam fazer ajustes. Ele vai começar a cantar uma ária antiga, já vou dar um personagem, também tenho que saber motivá-lo pelo canto lírico.

O meu objetivo como professor de canto é fazer o meu aluno de *belting* chegar ao final do processo cantando o canto lírico, tanto que, meu próximo livro agora vai ser O Canto Lírico Contemporâneo, que é uma maneira diferente de pensar o canto lírico. Tem várias escolas de canto, escola francesa, inglesa, italiana, alemã...e a “minha técnica lírica” é a junção de todas essas escolas, adaptadas à fisicalidade, aos músculos do aluno. No teatro musical os papéis se adequam à essa fisicalidade.

Anexo 3: Entrevista realizada com Joana Mariz em 11/10/2015

1. O que é o *canto crossover*?

Para mim o *canto crossover* acontece quando o cantor é capaz de cantar mais de um estilo musical, por exemplo, o canto popular brasileiro e o canto lírico ou o canto popular americano e o canto lírico.

2. O que a levou a ensinar o *canto crossover*?

Na verdade é uma história pessoal. Eu comecei cantando como coralista, no canto coral que já é estilo de canto por si só, e comecei a fazer algumas coisas de música popular, gravei CD, fiz shows e tal. Mas na época pensava-se que existia uma técnica universal para tudo e que essa técnica era a técnica do canto erudito. Comecei a estudar canto erudito. Durante um tempo eu achava que era a mesma técnica, depois fui percebendo que não, mas eu já havia criado um afeto pelo canto erudito. Logo depois entrei na UNESP e as pessoas sempre me perguntavam que estilo eu queria cantar. Mesmo a Martha me fez essa pergunta até o fim do meu Doutorado: “Você decidiu? Que estilo você quer cantar?” Demorou um tempo para eu conseguir fazer as duas coisas com uma certa tranquilidade sem uma coisa contaminar a outra. Quem me ouvia cantando popular dizia que havia algo do erudito e vice-versa. Levou um tempo para eu deixar claro na minha cabeça o que era necessário para cada estilo. Hoje em dia não me questionam mais sobre isso.

Primeiramente, a aplicação dessa descoberta foi para mim. Depois, naturalmente, como eu comecei a participar muito de discussões sobre isso e acabei desenvolvendo uma fluência grande nos dois estilos, as pessoas começaram a me procurar, para fazer um estilo só ou para fazer estilos diferentes do que estavam acostumadas, ou para fazer as duas coisas ao mesmo tempo, dependendo das suas histórias pessoais.

Aqui no Brasil não temos um nome específico para isso, dizemos que alguém é cantor lírico e cantor popular, mas lá fora isso se chama *canto cross-over*.

Na Faculdade Santa Marcelina fui contratada para ensinar os dois estilos de canto e para cada aluno eu procuro uma abordagem. Na faculdade, percebo que os alunos de canto erudito tem muita vontade de cantar popular também - ou seja, o canto popular está se tornando cada vez mais uma realidade para o aluno de canto

erudito. Isso porque o canto popular vem em geral do início da formação deles e o canto popular americano, em particular, também. É a música que eles costumam ouvir fora do contexto de estudo deles. Todos eles tem um flerte com o teatro musical. Na faculdade, temos que focar nos dois programas separados, o de erudito e o de popular, até porque em quatro anos é pouco tempo para contemplar o repertório e os estilos dos dois tipos de canto. Somente dentro do erudito já tem muitos estilos, sub-estilos que o aluno precisa dominar. Música popular tem muitas variações também, como o samba, a bossa nova, o canto popular americano, etc. O assunto do canto *cross-over* é bem abrangente, e geralmente na nossa primeira formação de canto nos especializamos mais em algum estilo dentro de um tipo de canto. Por exemplo, ou alguém é mais *camerista*, ou mais operístico. Essa especialização exige um domínio muito grande do estilo em questão.

3. Que desafios você enxerga como cantora e quais você enfrenta como professora de cantores que praticam o canto *cross-over*?

O principal desafio como cantora é a entrega a um universo que é artístico e não técnico, porque tecnicamente se consegue circunscrever esses estilos e descrever com uma certa precisão; por exemplo, laringe baixa ou não tão baixa, boca em sorriso, boca com lábios protruídos ou arredondados. Mas dominar o estilo que você está cantando é você dominar o universo cultural daquele estilo. É mais complicado. Tem que ter muita propriedade de como é aquele fraseado, em que contexto se faz aquela música, qual a essência por trás daquele estilo de canto – aliás, é isso que acaba gerando um gênero musical, o contexto em que ele nasce.

O desafio como professora varia conforme a habilidade do aluno, por exemplo aquele cantor iniciante que vem do Coro, já faz o canto popular, mas acaba se apaixonando pelas duas coisas, adorando as sonoridades e querendo aprender. Para essas pessoas existe um desafio muito grande, que é dominar o aparelho fonador, ou seja, fazer esse aparelho que está acostumado a cantar no Coro cantar de outra maneira. Por exemplo, uma cantora que está acostumada a cantar muito tempo de cabeça e tende ao lírico, é difícil fazer o aparelho dela aprender a cantar de peito também. Quando o cantor já é experiente e vivenciou os dois estilos, já canta o lírico e o popular, fica muito mais fácil. Os desafios técnicos ficam menos intransponíveis, esse aluno não tem a vivência apenas de um estilo. Ele ouve outros

estilos e enxerga a voz em outros contextos. Sabemos que demora pra apreender a propriedade de cada estilo.

4. Quais são as diferenças técnicas entre o canto erudito e popular?

O problema é que no canto popular brasileiro não existe um padrão técnico. Apenas para citar um exemplo, podemos ter um cantor popular brasileiro cantando de laringe baixa, assim como Dorival Caymmi e toda a sua família e podemos ter um com a laringe extremamente alta, como o Djavan. Isso muda completamente os parâmetros técnicos que teríamos que comparar. De um modo geral, o canto erudito valoriza mais a uniformidade de timbre, o que leva a um controle articulatório muito maior. Então a preocupação com ressonância é muito maior, ou seja, o controle das formas articulatórias, lembrando que a ressonância é diretamente influenciada pela forma de como modificamos as configurações do trato vocal. O canto erudito, em geral, vai ter posições de língua mais controladas, embora haja uma preocupação muito grande com a dicção. Ele é menos baseado na voz falada do que o canto popular. É uma adaptação da voz falada. Durante a história do canto erudito se desenvolveu uma técnica que prescinde do uso do microfone, e, para isso, se faz necessário projetar harmônicos muito específicos em determinadas regiões de audibilidade. Valoriza-se muito a ideia do *chiaroscuro*, isto é, o equilíbrio entre o corpo e o brilho da voz, coisa que no canto popular é opcional. Você valoriza se for a sua opção. Mas normalmente, que a voz tenha harmônicos agudos e a sensação de corpo, de preenchimento, é uma coisa muito particular do erudito. Então o erudito vai ter uma preocupação muito grande em controlar as suas vogais sem que as consoantes interfiram. Existe um trabalho que compara canto erudito e popular, da Beatriz Raposo de Medeiros, falando exatamente sobre isso. O trabalho dela explicou que o canto popular tem muita co-articulação, ou seja, influência da articulação de um fonema sobre a articulação do fonema vizinho. Por exemplo, se eu falo “não”, e se o “o” da palavra “não” sai um pouquinho nasalizado por causa do “nã” que vem antes, ou se eu emito uma consoante plosiva e a vogal vizinha soa mais tensa ou menos “espaçosa” pela influência da consoante, e assim por diante. A conclusão da Beatriz é que, no canto erudito, ao construir a técnica começamos a tentar desfazer essa co-articulação, ou seja, cada fonema é emitido separado mesmo. Eu percebo fortemente a dificuldade dos alunos iniciantes em fazer isso. É algo que tem que ser construído mesmo. Na hora em que se está cantando um “a” é

um “a”, quando entra um “t”, tem o momento do “t”. A Beatriz Raposo de Medeiros diz que a marca principal do canto erudito é justamente não ter co-articulação; então o nasal é o nasal, e por exemplo depois vem uma vogal oral, depois vem uma consoante. Na verdade essa busca pela eliminação da co-articulação ocorre porque nós controlamos a ressonância pela cor das vogais, e se as vogais forem livremente influenciadas pelas consoantes, não há como controlar a cor. É preciso que as vogais tenham uma cor parecida entre si, senão não tenho uniformidade de timbre.

No canto popular brasileiro não há essa preocupação de maneira tão rígida. Às vezes tem até sonoridades que lembram isso, como os cantores mais antigos, cantores de rádio, como Vicente Celestino, por exemplo. Mas não é uma condição do canto popular. No erudito a preocupação com a constância e com o equilíbrio entre brilho e corpo acaba gerando a laringe mais baixa, faringe mais expandida, controle articulatório muito mais rígido. Nos cantos populares em geral, como no canto americano ligado à fala do cantor norte-americano, ou no canto popular brasileiro com a fala brasileira do cantor, o canto se torna bem mais livre. Nesse tipo de canto, o compromisso muito maior acaba sendo em geral a proximidade com a fala, e a fala é co-articulada, naturalmente. Isso generalizando, porque no Teatro Musical, por exemplo, o livro da autora Jan Sullivan e o próprio trabalho do Marconi Araújo mostram que existem formas articulatórias pré-definidas. Sullivan fala de uma fôrma praticamente igual para todas as vogais, no seu quadro “vogais consistentes para o *belting*”. No belting como no erudito, também há essa preocupação de se manter uma sonoridade muito específica o tempo todo. co-articulação,

5. Com respeito ao apoio existe diferença entre o canto lírico e canto popular?

Existe sim. No geral, o canto popular usa muito menos apoio. Eu não gosto de usar o termo apoio significando só uma força ou um conjunto de forças do mecanismo respiratório. O apoio é produto da interação entre a musculatura respiratória, no geral, tanto inspiratória quanto expiratória, e a fonação. Considera-se, muitas vezes, a fonação como algo passivo, como se o ar viesse e a fonação acontecesse. Mas na prática a prega vocal é uma válvula muito ativa e capaz de se fechar completamente ou de permitir o escape de ar constante. Então como a Jeanie Lovetri fala: “The vocal folds control the airflow”, ou seja, as pregas vocais é que controlam o fluxo de ar. No livro do Sundberg, Ciência da Voz, que foi publicado em português agora, ele fala muito da relação entre a fonação e pressão sub-glótica.

Isso explicado está na minha tese também: o que define a pressão sub-glótica é a relação entre quão fechada está a prega vocal (ou seja, quanta resistência ela oferece) e quanta pressão vem dos pulmões para vencer essa resistência. O aluno de canto erudito iniciante vai adquirindo essa capacidade de aumentar a pressão em função de uma maior coordenação da fonação aos poucos. E quando se chega ao nível de ópera, que é o nível máximo de apoio, até com relação à música de câmara dentro do mesmo gênero erudito, tanto o tônus geral do apoio quanto a firmeza glótica vão estar bem maiores do que as que acontecem no teatro musical, ou em qualquer outro estilo de canto popular. O nosso instrumento pode se considerar de palheta dupla e como essa palheta vai receber esse sopro, com maior ou menor resistência, é de grande relevância para entender o conceito de apoio.

6. Como faço para cantar estilos diferentes, com seus traços técnicos expressivos respectivos, sem que haja influência de um sobre o outro?

Primeiramente o aparelho fonador precisa estar treinado para fazer dois ajustes diferentes, ele tem que estar acostumado com os pressupostos técnicos de cada estilo. O apoio maior do canto erudito precisa estar dominado e depois é necessário reduzi-lo para o canto popular, isso falando no nível da respiração com fonação. A fonação que talvez tenha mais presença do TA no canto popular do que no canto lírico, dependendo de que tipo de canto lírico e de que tipo de canto popular se está fazendo, talvez precise se adaptar. O cantor tenha que usar mais TA e depois voltar mais para o lugar da voz mista, ou o contrário. Inclusive me lembrei de uma diferença importante para colocar na resposta anterior: o canto erudito trabalha com padrão de fonação ressonante, o canto popular pode trabalhar, mas muitas vezes não trabalha. A *voz ressonante* tem um fechamento glótico muito suave, mas completo; isso dá uma sonoridade específica para o lírico. O Sundberg fala sobre isso no seu livro, que a característica predominante do canto erudito é que a fonação é ressonante. Nela, a fase fechada bem definida gera bastante harmônicos agudos na fonte glótica da voz; ao mesmo tempo, o contato suave entre as pregas vocais, com o mínimo de colisão, gera bastante presença da frequência fundamental no espectro, que dá a sensação de preenchimento. Então a emissão ressonante é uma emissão que equilibra corpo e brilho. Sundberg também fala dos vários modos de fonação: tensa, normal, flow, breathy, whispered. O modo mais econômico é o ressonante, que é o que com menor pressão, menor força de colisão,

obtem mais volume, mais harmônicos, é um ajuste otimizado, que ele chama de “flow”. Essa voz ressonante é uma exigência no canto erudito, mas pode aparecer também no canto popular. Quando isso não acontece no canto erudito, diz-se que o cantor está com a voz fora do lugar, ouvimos aquele som como fora de uma ideia de linha de canto.

7. Existem alguns procedimentos pedagógicos que são constantes, independentemente do estilo que se ensina? Quais são diferentes?

No modo como eu trabalho, o controle da fonação tem que estar presente para todos, existe um básico, que é equilibrar o ataque vocal para não ser nem brusco, nem tenso, nem aspirado, independente do estilo. Outro aspecto que vou trabalhar é o dos registros vocais, voz de peito e voz de cabeça. Todos os cantores tem que ter isso resolvido, uma cantora lírica, por exemplo, vai cantar pouquíssimas notas de peito, se for soprano, mas tem que ter uma base de peito, porque como essas duas musculaturas são antagônicas, o TA e o CT, elas participam do mecanismo de afinação do canto, se uma está tensa ou pouco flexível, ou pouco desenvolvida ela vai atrapalhar a outra. Deve-se trabalhar esse mecanismo separado e integrando. Então trabalho a uniformidade; centro, grave e agudo todos tem que ter. Outro aspecto importante é o desenvolvimento do controle voluntário da musculatura extrínseca da laringe, ou seja, articuladores, elevadores e depressores da laringe. Daí a pessoa pode escolher o padrão vocal e a sonoridade que ela quiser. Porque se ela vai transitar de um estilo para o outro ela não pode estar escrava de um determinado padrão de ressonância, e a ressonância está diretamente relacionada às configurações que adotamos em nossos articuladores e em nossa laringe. Geralmente os cantores já sabem um pouco o estilo, porque eles vivem o estilo culturalmente, no contexto mais amplo. Assim, quando eu trabalho com a fonação a respiração vai se ajustando. Se a fonação e os articuladores estão resolvidos e o cantor conhece o estilo, ele começa a cantar bem naquele estilo, geralmente. E também eu dou referências musicais suficientes para ele, pelo meu exemplo e por exemplos musicais. E os procedimentos vão ser diferentes de acordo com o estilo que está sendo ensinado. Primeiro tenho que preparar o corpo para que ele consiga fazer, e vai ter um preparo que é muito comum para todos os estilos, por

um lado, e alguns ajustes que exigem mais do corpo, por outro. O corpo tem que ter uma sinergia entre a fonação e a respiração, o aparelho fonador tem que estar preparado, existe uma organização postural geral necessária, é preciso ter domínio dos registros e domínio articulatório. Uma vez que vai desenvolvendo isso, que é necessário em todos os estilos, o aluno vai utilizando essas habilidades para cantar o estilo pretendido, que ele vai aprender por meio da escuta de gravações, de apresentações ao vivo, e de si próprio cantando, além, é claro, da imersão no universo musical e cultural daquele tipo de música.

Anexo 4: Termos de Consentimento Livre Esclarecido**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno de pós-graduação Carlos Eduardo do Nascimento, do curso de Mestrado em Música da Universidade Júlio de Mesquita Filho – UNESP (campus SP) que pode ser contatado pelo e-mail carloseduardo.n.art@gmail.com e pelo telefone (11) 970659751. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevista visando, por parte do referido pesquisador a realização de uma dissertação. Minha participação consistirá em conceder essa entrevista que será gravada e transcrita. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica e autorizo que os dados sejam dispostos na íntegra nesse trabalho incluindo a divulgação de nome e imagem. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento e aprovação de seu conteúdo ou parte dele. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Diretora

Estúdio VOCE

CNPJ 11.495.267/0001-13

Mirna Rubim de Moura

São Paulo, 28 de agosto de 2015

Anexo 5: Termos de Consentimento Livre Esclarecido**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno de pós-graduação Carlos Eduardo do Nascimento, do curso de Mestrado em Música da Universidade Júlio de Mesquita Filho – UNESP (campus SP) que pode ser contatado pelo e-mail carloseduardo.n.art@gmail.com e pelo telefone (11) 970659751. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevista visando, por parte do referido pesquisador a realização de uma dissertação. Minha participação consistirá em conceder essa entrevista que será gravada e transcrita. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica e autorizo que os dados sejam dispostos na íntegra nesse trabalho incluindo a divulgação de nome e imagem. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

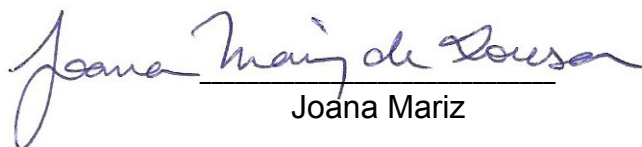


Carlos Eduardo do Nascimento
Marconi Araújo

São Paulo, 01 de setembro de 2015

Anexo 6: Termos de Consentimento Livre Esclarecido**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno de pós-graduação Carlos Eduardo do Nascimento, do curso de Mestrado em Música da Universidade Júlio de Mesquita Filho – UNESP (campus SP) que pode ser contatado pelo e-mail carloseduardo.n.art@gmail.com e pelo telefone (11) 970659751. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevista visando, por parte do referido pesquisador a realização de uma dissertação. Minha participação consistirá em conceder essa entrevista que será gravada e transcrita. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica e autorizo que os dados sejam dispostos na íntegra nesse trabalho incluindo a divulgação de nome e imagem. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.


Joana Mariz

São Paulo, 11 de outubro de 2015