



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE MÚSICA

**Edmar Ferretti, professora: concepções e ações na orientação e  
formação de cantores**

Uberlândia, julho de 2017

MARINA TANNÚS VALADÃO ROSA

**Edmar Ferretti, professora: concepções e ações na orientação e  
formação de cantores**

Monografia apresentada em cumprimento de avaliação da disciplina Pesquisa em Música 4 e TCC do Curso de Música – Bacharelado em Canto da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação da professora Maria Cristina Lemes de Souza Costa.

Uberlândia, julho de 2017

*Dedico esta monografia aos meus meninos preciosos, Titinha e Lolo. Sempre  
será por vocês todas as lutas e conquistas.*

## AGRADECIMENTOS

Minha gratidão à minha orientadora Maria Cristina que foi incansável e abraçou comigo a realização desta pesquisa desde a elaboração do projeto até a conclusão da monografia, me incentivando e encorajando a cada passo e desafio.

Agradeço imensamente à professora Edmar Ferretti que foi muito além de colaborar com esta pesquisa. Ela me ensinou com cada um de seus relatos sobre suas concepções acerca da música, do canto, da orientação e formação de cantores e muito colaborou para minha formação enquanto cantora e professora.

Agradeço às alunas entrevistadas e colaboradoras desta pesquisa.

Agradeço à minha professora de canto Poliana Alves, por ter mais do que me ensinado um ofício, mais do que conduzido meus estudos ela foi meu porto para perseverar.

Agradeço ao professor Flávio Carvalho por acolher-me quando retornei ao curso de música da UFU e por ensinar-me pacientemente, nas aulas iniciais de canto, de anatomia, de metodologia, e tantas outras partilhas, foi tudo muito importante para mim.

Agradeço às professoras Josani K. Pimenta e Luísa Vogt Cota pela leitura do meu trabalho e por aceitarem participar da banca da defesa.

Agradeço aos pianistas Thiago de Freitas, Silvana Gasques e Ernane Machado por me acompanharem durante a graduação e me auxiliarem na construção do fazer musical e artístico.

Agradeço a cada um dos amigos que fiz durante o Curso de Música UFU, que partilharam comigo amizade, amor pela música e conhecimentos os mais diversos.

Agradeço ao meu marido Lucas Felix Rosa pelo amor e pela parceria em tudo que me proponho a fazer. Agradeço aos meus filhos, Lucas e Lorenzo. É por vocês e para vocês o canto e as lutas.

Agradeço à minha mãe, Eliana Tannús por tudo que fez e faz por mim. Agradeço ao meu pai, Valdir Machado Valadão Junior, por facilitar e auxiliar muito em minha caminhada. Minhas irmãs Gabi e Ba, muito obriga por serem fãs do meu canto, e estarem sempre ao meu lado, me incentivando. Agradeço às minhas avós Maura e Malvina, por sempre me aplaudirem e vibrarem com cada conquista. Agradeço em memória aos meus avós Valdir, Danglars, Amélia, Geraldo e Ia. Sei que são anjos protetores em nossas vidas.

Agradeço à minha madrinha Cibele que de longe sempre me guardou em orações. Agradeço aos meus sogros João e Cida, e a meus cunhados, Thiago, Karime, Túlio e Thaís. Agradeço a toda minha família que sempre me prestigiou, esteve ao meu lado.

Agradeço à todos os amigos que fiz pelos inúmeros caminhos que andei e sempre me incentivaram a percorrer o caminho da música. Agradeço especialmente ao Rafa, à Ana e ao Ale, por dividirem amizade, palco e música comigo. Agradeço aos amigos que construí ao longo dos meus estudos e trabalhos musicais e que me foram imprescindíveis para que eu persistisse no caminho da música.

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo geral conhecer e entender as concepções de Edmar Ferretti na orientação e formação musical de cantores. Para isso optou-se pela pesquisa qualitativa buscando dar voz à professora e a algumas de suas atuais e ex-alunas, selecionadas para colaborarem com esta pesquisa. Para a coleta dos dados foram feitas entrevistas semiestruturadas e observações participantes. As observações foram feitas em ensaios do coral da UFU, que é dirigido e regido por Ferretti, em *masterclasses* de canto e palestra no Projeto La Ferretti. Os itens que nortearam toda a pesquisa, desde os estudos bibliográficos aos roteiros das entrevistas foram: a classificação vocal; a escolha de repertórios musicais de canto; o ensino e a aprendizagem de canto; e a performance artística. A pesquisa atinge seus objetivos e registra as concepções e ações de Ferretti acerca dos aspectos mencionados, referentes à orientação e formação de cantores. As considerações finais reúnem os dados mais significativos da pesquisa desvelados nas entrevistas e observações mostrando o pensamento de uma professora que, com muito cuidado e respeito, prima por zelar da saúde vocal de seus alunos, de conhecê-los e às suas vozes, sua cultura, seus interesses, a fim de desenvolver e tirar deles o melhor proveito com o maior conforto. Desvela uma professora que está sempre estudando, pesquisando. Uma professora que defende o rigor dos textos, sejam musicais ou poéticos, o estudo da dicção, das línguas estrangeiras que se vai cantar, o conhecimento e interpretação dos textos. Defende a dedicação ao estudo, e em especial, a tranquilidade na classificação de uma voz, sem a necessidade de “etiquetá-la” como sendo isso ou aquilo, mas de descobri-la, construí-la, por meio de vários caminhos, a seu tempo, cuidando do repertório e mantendo a integridade da saúde vocal.

**Palavras-chave:** Edmar Ferretti; formação de cantores; classificação vocal; escolha de repertório; cantor artista.

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
1.1 Relação com o tema .....	9
1.2 Construção dos objetivos .....	11
1.3 Justificativa .....	11
1.3.1 Edmar Ferretti - artista, cantora, professora .....	12
1.4 Estrutura da monografia .....	15
<b>2 O CANTO LÍRICO – ALGUNS ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS .....</b>	<b>17</b>
2.1 Classificação vocal .....	17
2.2 Escolha de repertório .....	20
2.3 Ensino e aprendizagem de canto .....	23
2.4 Performance artística – a ópera como referência.....	31
<b>3 METODOLOGIA .....</b>	<b>33</b>
3.1 Tipo de pesquisa.....	33
3.2. Procedimentos de coleta de dados.....	35
3.2.1. Entrevistas: Sob a luz da História Oral: Entrevista com alunas e ex-alunas de Edmar Ferretti .....	35
3.2.1.2 Elaboração dos roteiros de entrevista .....	36
3.2.1.3 A realização das entrevistas .....	36
3.2.1.4 Transcrição das entrevistas e análise dos dados.....	39
3.2.2.1 Observações Participantes .....	41
3.2.2.2 Coral da UFU.....	41
3.2.2.3 Aulas de canto.....	45
<b>4 ALUNAS E EX-ALUNAS DE EDMAR FERRETTI .....</b>	<b>50</b>
4.1 Processos de classificação vocal.....	50
4.2 Construção de Repertórios Musicais.....	52
4.3 Ensino e aprendizagem do canto .....	57
4.4 Orientação para a performance artística .....	64
<b>5. CONCEPÇÕES DE EDMAR FERRETTI, PROFESSORA .....</b>	<b>66</b>
5.1 Classificação vocal .....	67

5.2 Escolha de repertório .....	72
5.3 Ensino e aprendizagem de canto .....	73
5.4 O cantor artista .....	78
5.5 Formação e profissionalização do cantor .....	79
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>86</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>89</b>
APÊNDICE A – Termos de consentimento .....	89
APÊNDICE B – Roteiros de entrevistas.....	92



## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Relação com o tema

Desde que iniciei os estudos em canto lírico, no ano de mil novecentos e noventa e oito, um nome passou a povoar meu imaginário: Edmar Ferretti. Primeiramente, por ela ter sido a orientadora e formadora vocal da minha professora de canto, Poliana Alves. Posteriormente, por ela ter sido dada como referência a mim de um soprano lírico, quando assim fui classificada vocalmente, aos dezesseis anos de idade. Logo questionei: O que é ser soprano e lírico? Quem poderia ser uma referência de soprano lírico? O que canta e como canta um soprano lírico? A resposta foi: Edmar Ferretti.

No primeiro semestre de 2013, iniciei a graduação em canto na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sob a orientação do professor Flávio Carvalho e, a partir do segundo semestre voltei a ser orientada pela professora Poliana Alves. Tanto o professor Flávio, quanto a professora Poliana estudaram com Edmar Ferretti. Durante as aulas de canto passei a admirar a naturalidade, quase que orgânica, bem como o domínio técnico e a interpretação da professora Poliana.

Em vários momentos nas aulas, quando me sentia angustiada com as cobranças e exigências, que julgava, naquele momento, preciosistas, logo minha professora dizia-me: “Isso não é nada! Você não imagina o que é ser aluna de Edmar Ferretti.” Comecei a pensar quem era essa professora cujos ensinamentos estão no cerne da formação musical de minha professora de canto?

O certo é que ela – Edmar Ferretti – passou, desde então, a ser para mim uma referência, tanto como cantora, quanto como professora de canto. Não foram raras as vezes em que a professora Poliana selecionava determinado repertório musical para que eu estudasse e dizia-me: “Isso foi lindamente interpretado por Edmar Ferretti.” Essas menções foram povoando minha imaginação e despertaram em mim, desde a adolescência, a vontade de conhecer Edmar Ferretti.

Sobre os trabalhos musicais de Edmar Ferretti como professora de canto e regente do Coral da UFU pude conhecer por meio de alguns de seus ex-alunos, cantores, atuantes no cenário cultural e acadêmico de Uberlândia, e pude também presenciar espetáculos do Coral da UFU, que, desde 1981 está sob os cuidados e preparo vocal de Edmar Ferretti. Este coral me chama a atenção especialmente pelo fato de ser um coral heterogêneo, formado por cantores profissionais, com domínio de leitura musical, mas também por pessoas da comunidade, sem domínio de leitura musical ou técnica vocal.

Ainda assim, mesmo com essas características, com todas as dificuldades que isso demanda, Edmar Ferretti conseguiu e consegue montar espetáculos com o Coral da UFU; como óperas, oratórios, cenas líricas, o famoso espetáculo “Ópera através dos tempos” é um exemplo, bem como espetáculos de música popular como o repertório de samba de Noel Rosa. Edmar Ferretti como regente do Coral da UFU apresentou espetáculos com obras como, *Carmina Burana* de Carl Off, *Amélia vai ao Baile* de Gian Carlo Menotti, *Suor Angelica* de Giacomo Puccini, *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, entre outras.<sup>1</sup>

Infelizmente não tive a oportunidade de ouvir Edmar Ferretti cantando ao vivo, mas tive acesso a algumas gravações que me chamaram atenção devido à sua qualidade técnica, ao timbre de sua voz, à homogeneidade vocal, expressividade e interpretação artística de peças musicais. É importante lembrar que hoje Ferretti é professora aposentada da Universidade Federal de Uberlândia e segue seu trabalho como preparadora vocal e regente do Coral desta mesma instituição. Ela ministra aulas particulares de canto, prepara cantores líricos para apresentação de recitais e participação em concursos de canto em todo o país e ministra *masterclasses*.

A artista, cantora, musicista, professora de canto, regente de coro, Edmar Ferretti, tem, sem dúvida, uma trajetória longa e muita rica. Sua importância na formação de muitos músicos ao longo de décadas de seu trabalho é inegável. Conhecer essa trajetória é uma curiosidade antiga minha.

Atualmente, além do meu trabalho profissional como cantora, atuo como professora de canto ministrando aulas particulares para alunos de diferentes idades e níveis musicais. Como professora, tenho me deparado com muitos desafios referentes à técnica vocal, à classificação vocal, aos repertórios trabalhados com os alunos, aos processos de ensino e aprendizagem de canto e à performance artística.

Assim, quando me vi diante da necessidade de elaborar um projeto de pesquisa para meu trabalho de conclusão de curso, o tema já estava decidido, seria a orientação e formação de cantores por Edmar Ferretti. Junto a ele veio a questão: como essa professora orienta e forma os cantores líricos?

A partir daqui neste trabalho passo a me referir a Edmar Ferretti por Ferretti.

---

<sup>1</sup> Esses espetáculos foram apresentados respectivamente nos anos de 2014, 2013, 1993 e 2007.

## **1.2 Construção dos objetivos**

Os objetivos desta pesquisa foram inicialmente construídos a partir de minhas inquietudes diante de questões referentes a ministrar aulas de canto, orientar e formar cantores. As minhas dificuldades e meus dilemas em sala de aula, hora enquanto professora, hora enquanto aluna de canto, hora enquanto cantora, me suscitavam questionamentos e o desejo de encontrar respostas.

As questões que me instigavam eram referentes à importância da classificação vocal para o direcionamento do repertório musical desenvolvido e às maneiras com que este processo é conduzido. Interessou-me investigar acerca dos caminhos, práticas, perspectivas e ações na orientação e formação de cantores.

Desta maneira o objetivo geral desta pesquisa é conhecer e entender as concepções de Ferretti na orientação e formação musical de cantores. Os específicos: conhecer e compreender as concepções de Ferretti para a classificação vocal do(a) cantor(a); conhecer os critérios utilizados na escolha de repertório; conhecer os procedimentos para o ensino e aprendizagem do canto utilizados por Ferretti; e, compreender como ela concebe e orienta a performance artística.

## **1.3 Justificativa**

Vários são os motivos que me fazem debruçar sobre este tema de pesquisa. O principal deles é o fato de não haver trabalhos que registrem as contribuições de Ferretti especificamente como professora. Ela foi pioneira na área de Canto no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Formou gerações de cantores que hoje são professores, por exemplo, em Universidades, nos Conservatórios Estaduais Mineiros, e escolas de música. Formou artistas consagrados no cenário musical e que atuam em Uberlândia e em outras tantas localidades do país.

Esta pesquisa tem como foco as concepções e ações da professora Ferretti nos diversos aspectos da orientação e formação de um cantor, artista e professor de canto, a partir das vivências e das construções dos conhecimentos dessa professora. Vivências e concepções estas contadas em entrevistas, por ela mesma e por quatro de suas alunas, em diferentes períodos, e observadas em aulas de canto e ensaios do Coral da UFU.

Os conhecimentos mobilizados por Ferretti e suas práticas pedagógicas trazem elementos muitos particulares e pessoais, frutos de uma vida de estudos, práticas, vivências e significados que foram construídos e reconstruídos em sua longa trajetória profissional. Compreender as construções desta professora, suas formas de ver e sentir o

aluno nas suas possibilidades, criando condições seguras e saudáveis para o desenvolvimento de sua voz, de sua musicalidade e da construção de conhecimentos, pode contribuir muito com a área de canto e com aqueles que se interessam pela prática pedagógica e pela formação de cantores.

Portanto, conhecer as concepções e ações de Ferretti na aprendizagem do canto, na orientação e formação de cantores, cunhadas ao longo de sua carreira, edificadas no viver e conviver, no ensinar a aprender, no fazer artístico musical criterioso, no compromisso com a pesquisa que sustenta seus conhecimentos, pode contribuir e alimentar os processos formativos de novos cantores.

### **1.3.1 Edmar Ferretti – artista, cantora, professora**

A partir de uma entrevista concedida a mim por Ferretti, no dia 5 de setembro de 2016, busquei construir um texto que contasse um pouco sobre ela em suas origens e sua relação com a música em alguns períodos de sua vida.

Ferretti nasceu em 23 de novembro de 1936 na pequena cidade de Nova Europa no estado de São Paulo e foi nela que os primeiros contatos com a música aconteceram. Ela descreve a casa onde viveu parte de sua infância com riqueza de detalhes; o pomar no quintal da casa, o contato com a natureza, a sacada que dava para a rua aonde ela cantava e fazia dali seu primeiro palco.

Chegava na frente da casa que era uma casa grande, um jardim relativamente pequeno e um terraço grande, uma escadaria e um pequeno retângulo de cimento com mais degraus que dava pra esquina. Minha casa era de esquina. E eu cantava, cantava muito (Ferretti, entrevista realizada em 05/06/2016).

Entre as brincadeiras estava a música e o canto, ela ainda conta a mim da implicância que seu irmão tinha com ela, pois sua voz, mesmo na infância já tinha volume e corpo. Ferretti também conta das disputas calorosas entre ela e uma de suas vizinhas para saber quem delas decorava mais marchinhas de carnaval.

Aos 10 anos de idade, muda-se para a cidade de São Paulo, e é quando faz sua primeira apresentação musical na escola onde estudava.

Entre as experiências musicais na infância, Ferretti comenta que sentia um enorme prazer ao cantar os hinos na escola em datas comemorativas e afirma que naquele momento já sentia que a música era uma vocação. Ela também decorava e cantava as músicas que ouvia no rádio. Neste primeiro momento a música permeava as brincadeiras

de infância e Ferretti afirma que a voz já tinha um certo “corpo”, isto é, já era dotada de volume, intensidade e impostação.

Ferretti cantava no coral orfeônico de sua escola na cidade de São Paulo e lhe eram concedidos os solos do coro. Sua mãe, ao perceber a facilidade musical, coloca-a para estudar piano no conservatório daquela cidade. Foi no período em que cursava o ginásio em sua escola, no início de sua adolescência que Ferretti começou a estudar piano.

Na medida em que estudava música, cada vez mais profundamente, foi surgindo em Ferretti o interesse em estudar canto. Neste momento da adolescência, sua voz já era “generosa”, isto é, já detinha um belo timbre, volume, impostação e extensão. Ela relata que uma vizinha convence sua mãe a colocá-la para estudar canto no Conservatório Villa-Lobos em São Paulo, e nesta escola ela começa a estudar com Oswaldo Vicenzo, professor de canto.

Ferretti forma-se em canto pelo Conservatório Villa-Lobos e mais tarde aperfeiçoa-se em canto orfeônico, também em São Paulo, na escola Caetano de Campos onde forma-se regente em Orfeão. Aos 16 anos de idade, nesta mesma escola, antes mesmo de formar-se em canto, Ferretti já preparava e era chamada para fazer recitais.

Neste momento o repertório musical contava com músicas folclóricas, árias de ópera e canções, bem como, composições de autores como Waldemar Henrique e Hekel Tavares.

Ferretti ganhou, em 1964, uma bolsa de estudos na Pró-Art em São Paulo, e lá estuda e conclui o curso de canto lírico com a professora Celina Sampaio. Segundo Ferretti, Celina foi sua “grande luz e mestra”, a quem deve a descoberta da técnica vocal do canto lírico. Ferretti menciona uma sequência de professoras de canto deste período em São Paulo, uma sucedendo a outra, entre elas, Lili Lehmann que fora professora de Vera Janacópulus que por sua vez fora professora de Celina Sampaio que fora professora de Ferretti<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> **Lilli Lehmann** foi uma cantora lírica (soprano) e professora de canto alemã. Seu nome real era Elisabeth Maria Lehmann-Kalisch (nome de solteira Elisabeth Maria Lehmann) e nasceu em Würzburg a 24 de novembro de 1848 e faleceu em Berlim a 17 de maio de 1929. Lilli Lehmann e sua irmã Marie Lehmann passaram a infância em Praga e estudaram com a mãe, a cantora e harpista judia Maria Theresia Löw (1809 - 1885) e com Cölistin Müller. Seu pai, Karl-August Lehmann, tenor heróico, também foi um cantor famoso do teatro de Würzburg. Igualmente à maioria dos cantores que atingem o sucesso jovens, Lehmann era uma traquina menina de teatro. Sua mãe havia sido célebre soprano trabalhando com Louis Spohr em Kassel, e posteriormente trabalhou como harpista em orquestras e como solista. Lilli, estudou com a mãe desde criança, estreando em Praga no papel do Primeiro Menino em *Die Zauberflöte*. Lehmann publicou dois livros. O primeiro é um tratado de técnica vocal e pedagogia do canto, intitulado *Meine Gesangkunst* (publicado no Brasil como *Aprenda a Cantar*). O segundo, uma autobiografia intitulado *Mein Weg (Meu Caminho)*. Fonte: Wikipedia.

Outro momento importante da vida musical de Ferretti foi a aprovação no concurso que prestou para coralista no Teatro Municipal no final de sua adolescência. Ela integra este coral até o momento que surge outra grande oportunidade; ir a Genebra, na Suíça prestar o Concurso Internacional de Canto.

Ferretti é semifinalista neste concurso e ganha uma bolsa para estudar cenas líricas em Genebra. Então, ela pede licença do Coral do Teatro Municipal de São Paulo e segue seus estudos de música e performance na Suíça.

O começo de Ferretti como professora de canto foi com aulas particulares em São Paulo. Foi convidada algumas vezes para dar aula de técnica vocal para canto coral, entretanto, a maioria dos anos em que viveu em São Paulo dedicou-se aos estudos de canto. Somente quando vai para Goiânia fazer um recital de canto e acaba sendo convidada a lecionar expressão vocal cantada e falada naquela cidade que abraça o trabalho como professora. Ferretti conta que, tendo a responsabilidade de lecionar, sentiu

---

**Vera Janacópulos** nasceu em Petrópolis e era irmã da escultora Adriana Janacópulos. Viajou para a França aos quatro anos de idade. Dedicou-se à música de câmara e, além de interpretar autores franceses, aperfeiçoou-se em música alemã. Foi, juntamente com o pianista Arthur Rubinstein, um sustentáculo de apoio ao compositor Heitor Villa-Lobos, quando da primeira viagem desse à cidade luz. Radicou-se em São Paulo em 1940, atuando na Rádio Gazeta durante oito anos. Apresentou-se no Brasil e no exterior, convivendo com grandes compositores e interpretando suas obras (Stravinsky, Prokofiev, De Falla, Fauré, Milhaud). Vera Janacópulos nasceu em 1896 e faleceu em 1955. No Brasil gravou, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto, AZULÃO, em 1936. Gravou ainda LUAR DO SERTÃO, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, com Mário de Azevedo ao piano; MEU AMOR TÃO BOM e DANSA DE CABOCLO, de Hekel Tavares, acompanhada também por Mário de Azevedo. A apresentação da soprano brasileira, em 15 fevereiro de 1926, levou o poeta holandês Jan Engelman (1900-1972) ao êxtase. Após a apresentação ele publicou esse poema num jornal local. Fonte: <http://jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/a-soprano-vera-janacopulos>

**Celina Sampaio** (São Paulo, 21 de outubro de 1909 — São Paulo, 14 de novembro de 1974) foi uma cantora erudita e professora de canto brasileira. Embora de curta duração (1940 a 1946), sua carreira artística foi notável e elogiosamente documentada pela crítica especializada, ressaltando-se tanto as qualidades técnicas quanto a profundidade e a precisão de suas interpretações. A partir de 1947 dedicou-se exclusivamente ao magistério. Ainda adolescente, iniciou seus estudos musicais com Antão Fernandes, regente organizador da Banda Sinfônica da antiga Força Pública de São Paulo. Posteriormente, estudou canto com Vera Janacópulos, intérprete brasileira de fama internacional Aluna excepcional e dona de privilegiada voz soprano coloratura, com apenas um ano de estudo, em 1940, apresentou-se no Teatro Municipal de São Paulo, na execução do moteto *Exsultate, Jubilate*, de Mozart, sob a regência do maestro Souza Lima. A partir de então, deu vários recitais de câmara em São Paulo e no Rio de Janeiro, promovidos pela Sociedade de Cultura Artística, pelo Centro Musical Roxy King e Centro Artístico Musical. De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira, uma de suas mais importantes apresentações ocorreu em 1945, em recital da Sociedade de Cultura Artística, quando interpretou, na íntegra e em primeira audição no Brasil, o ciclo de canções *Die schöne Müllerin* (A Bela Moleira), de Franz Schubert. Apesar de ter se dedicado principalmente à música de câmara, Celina Sampaio foi também cantora de ópera, tendo atuado em montagens do Teatro Municipal, sob direção artística do maestro Armando Belardi. Na temporada de 1942 fez o papel de Mimi, na ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini e, em 1952, o de Nedda, na ópera *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Apresentava-se também pela Rádio Gazeta, fazendo parte, como solista, do corpo estável que a emissora mantinha à época, em função de suas transmissões ao vivo de óperas compactadas, também sob direção do maestro Belardi. A partir de 1947, passou a dedicar-se exclusivamente ao ensino de canto, atividade que já começara a exercer anos antes, como assistente de Vera Janacópulos. Foi fundadora e professora dos Seminários de Música da Pró Arte de São Paulo até sua morte, aos 65 anos. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Celina\\_Sampaio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Celina_Sampaio).

a necessidade de aprimorar-se na dramaturgia. Neste momento ela começa seus estudos na Escola de Arte Dramática<sup>3</sup> em São Paulo.

Os conteúdos de suas aulas eram poemas, alguns deles musicados por sua classe de alunos. Neste período ela ainda não ministrava aulas de canto individuais. O seu trabalho era voltado para a parte cênica e para as óperas que ali montou. Foi em Goiânia que surgiu o espetáculo “A ópera através dos tempos” e diversos recitais de poesia e poesia cantada dirigidos por Ferretti.

No início da década de 80, foi convidada para integrar a banca examinadora do concurso público para professor de canto, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) para a implementação da área de canto no então Curso de Artes da UFU.

Ferretti conta que seus amigos sugeriram que ela prestasse o concurso em Uberlândia ao invés de ser membro da banca e assim ela o fez. Com o afastamento do então regente do coral da UFU, professor Carlos Alberto Storti em razão da realização de seu mestrado nos Estados Unidos, Ferretti acaba prestando os concursos para professora de canto e para regente do Coral. E é nesta cidade que Ferretti começa efetivamente a trabalhar com o canto como professora.

#### **1.4 Estrutura da monografia**

Esta monografia está estruturada em seis capítulos. Neste primeiro estão apresentadas minha relação com o tema da pesquisa, a construção dos objetivos e a justificativa. Somado a isso o capítulo contém um breve panorama sobre Edmar Ferretti - artista, cantora e professora. O segundo é dedicado a alguns estudos bibliográficos referentes a aspectos diretamente ligados aos objetivos específicos e que nortearam os roteiros para a coleta de dados. São eles: classificação vocal, escolha de repertórios musicais, ensino e aprendizagem do canto e performance artística, tendo a ópera como referência. Esses estudos objetivaram subsidiar as entrevistas e observações e em fase subsequente dialogar com os dados coletados.

---

<sup>3</sup> **Escola de Arte Dramática** -Instituição fundada por Alfredo Mesquita (1907-1986), em São Paulo, em 1948, voltada para a formação de profissionais de teatro – especialmente atores. Estabelecendo-se como paradigma do ensino teatral nacional, a partir de então permanece sob a direção de seu fundador, até 1968. É em seguida incorporada à Universidade de São Paulo (USP) e sofre reformulações para adaptar-se às mudanças da sociedade e do teatro, sendo, até os anos 2010, uma das principais instituições de formação de atores no Brasil. Fonte:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>. Acesso em 7/7/17.

O terceiro capítulo começa apresentando a metodologia da pesquisa e os procedimentos de coleta de dados. Classificada como uma pesquisa qualitativa, os dados foram coletados por meio de entrevistas com Edmar Ferretti e com alunas e ex-alunas suas. Foram feitas observações participantes no coral da UFU e nas atividades de *Masterclasses* e Palestra no Projeto La Ferretti. Ainda neste capítulo estão descritos os processos de elaboração dos roteiros de entrevista, da realização e transcrição das mesmas. Fechando o capítulo há um relato das observações participantes no Coral da UFU e nas aulas de canto que tive no Projeto La Ferretti. A participação nessas aulas não estava prevista no projeto de pesquisa, mas quando surgiu a oportunidade vislumbrei a possibilidade de ter mais uma fonte de dados, além das alunas e da própria Ferretti. De acordo com o relato é possível constatar como essas aulas contribuíram para a compreensão das concepções de Ferretti acerca da orientação e formação do cantor.

O quarto capítulo apresenta como foram os processos de classificação vocal, construção dos repertórios musicais, ensino e aprendizagem do canto e a orientação para a performance artística vivenciados pelas alunas e ex-alunas de Ferretti que concordaram em participar desta pesquisa.

O quinto capítulo dá voz à Edmar Ferretti, que descreve e compartilha suas concepções sobre classificação vocal, escolha de repertórios, ensino e aprendizagem de canto, sobre o cantor artista, sua formação e profissionalização. Ferretti fala sobre suas ações em aula e o que norteia suas escolhas.

O capítulo seis apresenta as considerações finais em um texto que retoma os objetivos da pesquisa e percorre os dados marcantes explorados nas falas das colaboradoras da pesquisa contrapontados com as conclusões da pesquisadora. Finalizando, o capítulo traz uma perspectiva para futuras pesquisas voltadas à formação artística do cantor lírico, especialmente no que tange à arte dramática, conteúdo não abordado sistematicamente na Graduação em Música da UFU e tão importante para o cantor.

Por fim, são apresentadas as referências mencionadas ao longo do trabalho e os apêndices com os Termos de Consentimento e os Roteiros de Entrevistas.



## 2. O CANTO LÍRICO- ALGUNS ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS

Quatro aspectos intrínsecos ao tema desta pesquisa foram estudados ao longo da construção do projeto de pesquisa e ajudaram na delimitação do tema e construção dos objetivos. São eles: classificação vocal; escolha de repertório; ensino-aprendizagem de canto; performance artística.

Alguns trabalhos foram relevantes para entender como é ser professor de canto, quais são os critérios para a classificação de uma voz e, a partir disso, como se escolhe um repertório, quais são as possibilidades de ensino e aprendizagem do canto e como se pensa e constrói a performance artística do cantor.

### 2.1. Classificação vocal

Um ponto importante no que se refere à voz cantada, é a classificação vocal. Uma das abordagens estudadas neste trabalho toma as concepções anatômicas e fisiológicas da laringe como importantes para a classificação de uma voz. Entretanto, outros aspectos são extremamente relevantes para serem observados quando se está classificando uma voz e organizando um repertório musical tais como; a tessitura vocal, a personalidade do cantor, os componentes psíquicos e emocionais, a faixa etária, e individualidades como vemos em (MILLER, 1996; PINHO e PONTES, 2014; MANGINI, SILVA e BARROS, 2013).

A preocupação com a classificação vocal e as qualidades vocais, isto é, os subsídios e atributos vocais que um cantor deve apresentar, têm origem no período barroco da música europeia. São deste período histórico os primeiros tratados de canto, segundo, Alberto Pacheco (2006). Neles já há uma preocupação em normatizar os critérios para a boa performance do cantor, observando a manutenção da saúde vocal, os parâmetros e qualidades vocais e sonoras, conhecimentos artísticos e musicais requeridos.

Entretanto, a classificação vocal, tal qual conhecemos hoje, é algo relativamente novo, comparado à toda a história da música do ocidente. Segundo Cotte (1997), a classificação vocal remonta ao período romântico em que as grandes óperas floresceram na Europa. Neste contexto, surgiram diversas subclassificações vocais, entre elas: *soprano leggero*, *soprano lírico leggero*, *soprano lírico*, *soprano lírico spinto*, *soprano lírico dramático*, *soprano dramático*. As demais vozes – *mezzo-soprano*, *contralto*, *tenor*, *barítono* e *baixo*– também passaram por esse processo de multi-possibilidades da subclassificação vocal.

A subclassificação vocal está diretamente ligada ao repertório operístico, aos papéis dos personagens a serem interpretados. A partir do século XIX os compositores de ópera passaram a especificar qual tipo de soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono e baixo deveriam interpretar determinados personagens dentro da ópera. Por exemplo, para interpretar a personagem Mimi, da ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini (1896), a cantora deveria ser *soprano lírico*. Na mesma ópera, para interpretar a personagem Muzetta, deveria ser um *soprano lírico leggero*. Outro exemplo, para interpretar o personagem Tristão da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, deveria ser um tenor dramático.

Enquanto que a classificação vocal fala do tamanho da prega vocal e das notas pivôs das passagens de registro – voz de peito, voz mista e voz de cabeça – a subclassificação vocal contará do timbre dessa voz, do formante do cantor, dos parâmetros acústicos e ressonantes dessa voz que estão intimamente ligados às suas caixas de ressonância – tórax, rosto e crânio – segundo Miller (1996).

Com o desenvolvimento das ciências, da medicina, da fonoaudiologia e das tecnologias foi possível avançar nos estudos e promover um diálogo interdisciplinar no que se refere ao aparelho fonador. Nessa perspectiva interdisciplinar estão alguns importantes estudos de autores como Richard Miller (1996), Sílvia Pinho e Paulo Pontes (2014).

Segundo Miller (1996); Pinho e Pontes (2014), a classificação vocal é determinada pelo tamanho da laringe, especificamente dos músculos intrínsecos desta. A troca de determinadas musculaturas – músculos aritenóideo e cricótiroides – ao longo da extensão vocal irá determinar a classificação de uma voz. Também, segundo Miller (1996), a subclassificação vocal virá das características de ressonância dessa voz (timbre e os formantes do cantor).

Miller (1996) afirma que em determinada nota da escala existem trocas musculares no movimento de adução da prega vocal. Durante o uso da voz de peito o músculo responsável pelo fechamento da prega vocal para que ocorra a fonação é o aritenóideo, em determinada nota da escala, chamada nota pivô, outro músculo começa a ser usado em conjunto ao primeiro para que a prega vocal continue aduzindo, o músculo cricótiroides, aqui começa-se a ouvir a voz mista do cantor e sua primeira passagem. Em outro determinado momento da escala, o músculo aritenóideo perde sua função de adução da prega vocal e apenas o cricótiroides continuará nesta tarefa. Aí estaremos diante da segunda passagem e seu registro de voz de cabeça do cantor.

Assim sendo, na perspectiva de Miller (1996) e Sílvia Pinho (2014) o tamanho da prega vocal e as trocas musculares nas passagens dos registros vocais serão determinantes no momento de classificar uma voz.

Ainda sobre classificação vocal, Mangini e Silva (2013), ao estudarem as três maiores escolas de canto – francesa, italiana e alemã – afirmam:

Os parâmetros classificatórios mais utilizados pelas três escolas são, respectivamente, a tessitura e o timbre. Concluiu-se que a classificação de vozes envolve fatores anatômicos, funcionais, psíquicos, culturais e, portanto, deve ser encarada como um processo lento e gradual de construção da identidade vocal do cantor lírico (MANGINI e SILVA, 2013, p. 209).

Aqui, a ideia de processo gradual para conhecer e classificar uma voz está colocada. Além do respeito à tessitura vocal, isto é, ao conjunto de notas melódicas que o cantor emite com maior facilidade há que se respeitar também o seu timbre natural, bem como a qualidade do som emitido pelo cantor, que nada mais é que sua identidade vocal.

Ademais, a necessidade de entender como funciona, “como responde” uma voz a determinado repertório e ao longo de sua extensão, requer tempo, escuta, observação e a construção de todo um aparato de conhecimentos sobre a voz enquanto instrumento melódico musical peculiar, posto que falamos de um ser humano que é o próprio instrumento. Tal fato requer tratamento especial.

Ainda, os autores Mangini e Silva (2013), fazem a seguinte comparação: a classificação vocal é tão importante quanto a tipagem sanguínea. Um erro nesse sentido, pode acometer prejuízos a esta voz. Mangini e Silva fazem essa comparação pois entendem que a classificação de um cantor é sua identidade vocal, é parte de suas características sonoras, anatômicas, fisiológicas e psíquicas.

### **Escolas de Canto**

Sobre as grandes escolas de canto pode-se dizer que são três– francesa, alemã e italiana (Miller (1997). Entretanto, a escola italiana, escola do *bel canto*, está intimamente ligada ao desenvolvimento de um repertório operístico. Esta é a escola seguida por Edmar Ferretti e na qual se pauta para orientação e formação de seus estudantes de canto lírico. Nesta pesquisa, portanto, a ênfase será dada aos princípios da escola italiana.

Segundo Miller (1997), quatro são os preceitos em que se ancoram a Escola de Canto Italiana: Primeiramente, *Gola aperta*, termo italiano que significa, laringe livre, no

sentido de não haver tensões laríngea e/ou no pescoço e/ou na língua do cantor no ato da execução de seu canto. Em seguida, a *Voice placement*, que é a colocação da voz na máscara facial, ou seja, nas cavidades de ressonância frontal da face tais como, os sinos zigomáticos e a fronte craniana durante a execução do canto.

Sobre a *Impostazione e Appoggio*; o primeiro termo do italiano “impostação” está relacionado aos movimentos de báscula da laringe, causando o seu abaixamento e, conseqüentemente, o levantamento do palato mole, aumentando o espaço interno das cavidades oro nasais, espaços utilizados para a circulação, amplificação e ressonância do som produzido pela prega vocal.

Quanto ao *Appoggio*, é a junção de 5 fatores aliados em ação conjunta tendo como resultante a produção de um canto apoiado. São eles: 1) Postura correta do corpo; 2) Controle da gestão respiratória; 3) Laringe livre, – e aqui podemos dizer, livre de tensões na laringe, no pescoço e na língua; 4) voz na máscara, ou seja, nas cavidades de ressonância da face; e 5) articuladores como língua e maxilar livres de tensões.

A escola italiana do *bel canto*, tem na pera clássica e romântica seu repertório por excelência. De certa forma, a técnica italiana está a serviço desta demanda de repertório operístico. O uso dos vibratos, a voz brilhante, “na frente”, isto é, nos ressonadores faciais do cantor, são características da escola e atendem às necessidades do repertório operístico que estilisticamente necessita desses recursos técnicos.  necessário que a voz do cantor esteja “na frente”, “na máscara” para que ela seja ouvida junto à orquestra pelo público.

## 2.2. Escolha de repertório

Uma vez dada a classificao e subclassificao do cantor – subclassificao aqui dentro do contexto dos papeis operísticos que tendem a especificar qual o tipo de soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono e baixo, entre outras classificaes, devem fazer determinados personagens -  chegado o momento da escolha do repertório escrito para aquela determinada voz.

Miller (2000, 2008) dedica-se  escrita de um livro para cada classificao vocal e o possível repertório operístico que cada uma delas podem executar, isto é, um livro para tenores, um para bartonos e baixos, um para sopranos, um para mezzos e um para contraltos.<sup>4</sup> Neles estão descritas as características e particularidades de cada uma destas

---

<sup>4</sup>MILLER, Richard. **Training tenor voices**. New York: Schirmer Books: Simon and Schuster Macmillan, Schirmer Cengage Learning, 1993.

vozes, bem como, as formas de direcionar os estudos técnicos e as soluções de problemas enfrentados pelos alunos de canto lírico, não perdendo de vista o quanto é ligada a questão da classificação vocal ao repertório que essa voz irá executar. Isso significa que, árias de ópera escritas para soprano têm que ser executadas por sopranos, pois a melodia é escrita de acordo com a tessitura daquela voz, e da mesma forma acontece com as demais classificações vocais.

E, pensando no âmbito das subclassificações vocais, cada uma delas conta com determinados tipos de ferramentas ou características que farão com que essa ou aquela voz desenvolva, com mais ou menos facilidade, determinado tipo de repertório. Por exemplo, vozes leves como as dos sopranos *leggero* ou lírico *leggero* terão maior facilidade em desenvolver repertório que contenha notas rápidas e/ou coloraturas, muito típicas no repertório barroco e clássico, diferentemente de um soprano dramático que esteja desenvolvendo um repertório que necessite de “peso” e volume vocal como um papel em uma ópera romântica wagneriana. E ainda, a subclassificação está também relacionada ao temperamento psicológico da personagem.

Contudo, Barros (2012), em sua tese de doutorado, afirma que, na escolha de repertório e na construção artística do aluno de canto há que se considerar as individualidades, subjetividades e os componentes psíquicos deste sujeito. Ou seja, dada a classificação vocal do estudante de canto, o repertório se delimita para aquele tipo de voz. Todavia é necessário levar em consideração a personalidade deste cantor na escolha do repertório, haja vista que a voz traz um pouco da marca da psique deste aluno de canto.

O que quero salientar é que determinados personagens operísticos e repertório de: canções, cantatas, oratórios encaixam com maior facilidade em determinados cantores, por suas vozes conterem determinados elementos que são inerentes à sua personalidade. Assim as decisões para escolha de repertório de um aluno de canto lírico e/ou um cantor lírico vão além da classificação anatomo-fisiológica da voz. Segundo Barros (2012), é necessário que haja um diálogo com a neurologia e a psicologia.

Ainda dentro da análise da construção do repertório de um performer, Santos (2015) afirma que esta escolha:

---

\_\_\_\_\_. **The structure of singing**. System and art in vocal technique. New York: Schirmer, 1996.

\_\_\_\_\_. **On the Art of Singing**. Oxford University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **Training Soprano Voices**. Oxford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices**. Oxford University Press, 2008.

(...)se caracteriza como uma prática particular a cada universo, incorporando valores, significados e características distintas. Ao pensarmos mais especificamente acerca do processo de formação do cantor lírico no ensino superior, devemos levar em consideração uma série de fatores relacionados e intrínsecos a área (SANTOS, 2015, p. 1)

Neste sentido deve-se levar em consideração a individualidade de cada aluno durante o processo de orientação e formação em canto lírico, na medida em que os alunos se diferem entre si e representam um universo de possibilidades de ensino-aprendizagem. E ainda, todo conhecimento que abarca as escolhas feitas na construção de um repertório é a resultante de uma bagagem adquirida ao longo de vivências e experiências desses alunos, sendo elas musicais ou não, e estas devem ser consideradas neste processo.

Mais uma vez é ressaltada a bagagem adquirida ao longo da vida, das experiências e da formação musical do estudante de canto como fator importante para a construção dos repertórios musicais. A importância dada a estes conhecimentos adquiridos ao longo da trajetória musical do estudante junto ao autoconhecimento de seu aparelho fonador são imprescindíveis no processo de sua formação. Esta “bagagem” auxiliará nas escolhas dos repertórios musicais que o cantor inevitavelmente terá que fazer no decorrer de sua formação assim como em sua carreira.

Santos cita Perrenoud (2015) acerca dos repertórios como ferramenta para o ensino dos conteúdos sobre o canto quando afirma que:

Conhecer os conteúdos a serem ensinados é a menor das coisas, quando se pretende instruir alguém. Porém, a verdadeira competência pedagógica não está aí; ela consiste de um lado, em relacionar os conteúdos a objetivos e, de outro, a situações de aprendizagem (PERRENOUD, apud SANTOS, 2015, p. 8).

Correlacionar os repertórios estudados e os conteúdos de canto aos objetivos que se pretende chegar com o estudante é, entre outras coisas, saber escolher as canções, árias, cantatas, árias antigas em determinados idiomas e/ou língua pátria, tendo como objetivo o desenvolvimento do aluno e suas respostas vocal à técnica e interpretativa diante destas peças musicais.

No caso do repertório operístico, segundo Miller (1996), ele está diretamente ligado à classificação e subclassificação vocal, como já foi dito. Isto significa, por exemplo, que uma ária de ópera escrita para um soprano dramático não deve ser interpretada por uma soprano *leggero*, já que as habilidades vocais e as características

acústicas estão diretamente ligadas às exigências da escrita musical para esta ou aquela voz.

É preciso, neste processo de escolhas de repertórios, o cuidado e atenção do professor de canto quanto à classificação e subclassificação do estudante de canto lírico, bem como as características específicas de sua voz, além de levar em consideração a idade deste estudante, posto que ao longo dos anos a estrutura das pregas vocais modificam-se e é imprescindível que se preserve a voz de um jovem cantor trabalhando um repertório leve que não sacrifique seu aparelho fonador.

Assim, não podemos reduzir a questão das escolhas de repertório ao simples fato do aumento numeral deste, mas sim pensá-lo sempre de maneira pragmática e utilitarista. Na prática, a escolha do repertório está a serviço de quê e qual sua utilidade? O professor escolhe o repertório do aluno pensando, antes de tudo, em quais ferramentas vocais poderão ser “lapidadas” com aquela escolha, qual o conhecimento que é demandado e qual se adquire com este ou aquele repertório.

Por fim, para além do desenvolvimento da técnica vocal para o canto, vemos que a escolha do repertório a ser trabalhado demandará inevitavelmente a busca de conhecimentos históricos, estilísticos, musicais, interpretativos, estéticos e de idiomas.

### **2.3. Ensino e aprendizagem de canto**

Sobre as metodologias de ensino-aprendizagem de canto começamos apontando alguns problemas. O primeiro é relativo às dificuldades na apresentação e esclarecimento de conceitos aos estudantes. Outra questão bastante comum nas aulas de canto é o uso das metáforas

Santos (2010) afirma que há algumas lacunas na formação de cantores quanto à forma de esclarecer conceitos. Muitas vezes, a nomenclatura utilizada por professores de canto pouco ou nada se auto explicam.

Uma lacuna comum no ensino-aprendizagem do canto lírico que foi pouco esclarecida na nossa formação foi aquela relativa aos conceitos sobre a “colocação” ou “impostação” da voz, ou seja, de que maneira clara e objetiva o cantor pode otimizar sua produção vocal a partir das causas, não dos efeitos. Essas dúvidas que assombram o aprendizado e a prática do canto de muitos alunos e professores têm sido transmitidas de geração a geração de professores e alunos de canto. Os grandes cantores líricos não descrevem seus processos de ensino e aprendizagem, já que optaram focar em suas carreiras. Raros são os livros que

descrevem a prática do canto de forma eficiente (SANTOS,2010, p. 255).

As terminologias para denominar algumas ações no ato de cantar são vagas e muitas vezes não se auto explicam, como foi dito. Santos (2010) aponta justamente para esse problema no ensino e aprendizagem do canto, qual seja, o uso de uma nomenclatura sem uma prévia explicação dos termos utilizados e seus significados. É tarefa do professor elucidar esses termos para que fiquem claros para o aluno, tanto os conceitos quanto as práticas e aplicabilidade das mesmas de fato.

Sobre aquecimento e desaquecimento vocal Scarpel (1999) esclarece que

No canto, a alta demanda vocal, como as fortes intensidades e as notas agudíssimas utilizadas no canto lírico; e os diferentes ajustes no trato vocal de cantores populares, associados muitas vezes à movimentação corporal e dança, correspondem em termos de sobrecarga muscular àquela realizada por uma bailarina clássica, um atleta de ginástica olímpica ou um jogador de futebol, num setor corporal diferente. (...) À similaridade do aquecimento do esportista, o cantor ao aquecer a musculatura do aparelho fonador, integra os sistemas respiratório, laríngeo e ressonantal, evitando o esforço e sobrecarga desnecessários. Desta maneira, contribui para a prevenção de lesões e alterações que frequentemente ocorrem quando não existe a preparação adequada. A saúde vocal é essencial para uma longa carreira profissional. O aquecimento e desaquecimento da musculatura envolvida no processo da fonação são requisitos básicos para a boa performance e saúde da voz. Por outro lado, a fadiga constante gera esforço e a consequente formação de patologias que levam à redução ou eliminação da performance no canto (SCARPEL, 1999, p.8).

Sem dúvida que o preparo da musculatura laríngea e respiratória para o canto é uma das maiores preocupações do ensino e aprendizagem para professor, para que o ato de cantar não seja danoso ao aparelho fonador. A comparação do cantor ao atleta como aparece na citação de Scarpel (1999) neste contexto é verdadeiro, haja vista a necessidade de se desenvolver um preparo das musculaturas envolvida no processo fonatório voltado para o canto.

Ao falarmos sobre os termos da nomenclatura voltada para o ensino e aprendizagem do canto esbarramos em outra questão polêmica, o uso de metáforas para criar imagens de ações que o aluno deve fazer na execução de seu canto. Nesse sentido, Sousa, Silva e Ferreira (2009) a partir de uma pesquisa com professores de canto concluem que:



A maioria dos professores pesquisados utiliza metáforas como ferramenta didática, por acreditar que elas estimulam a propriocepção e a musicalidade, e que a instrução por meio de linguagem fisiológica é muito complexa. Tal achado pode estar associado ao fato de que esses profissionais tendem a não separar o processo fisiológico de produção da voz do processo subjetivo da criação artística. (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p.317)

É bastante comum o professor de canto lançar mão de frases como conduzir a voz para a frente; colocar a voz na máscara; cantar como num bocejo; dirigir a voz para cima, entre os olhos; não deixar a voz cair, como mostra as autoras do artigo, na tentativa de criar imagens para os conceitos que não se auto explicam, como já havia dito Santos (2010). Segundo Sousa, Silva e Ferreira (2009) essas expressões metafóricas são exemplos “de um jargão conhecido no meio musical como imagens” (p.1), e são utilizadas por professores de canto de abordagens técnicas e estilísticas as mais variadas em seu processo de ensino.

Outro importante autor que aborda esse assunto e é citado por uma das entrevistadas nesta pesquisa é Perez-Gonçalvez (2000). O autor afirma que “toda sensação corporal advinda do ato de cantar é informação” (p.32) e dentro dessa perspectiva é importante que o cantor seja vigilante às suas ações no ato de cantar.

Assim sendo é fundamental perceber e se perguntar: existe algum esforço? Ele é demasiado? Alguma tensão? Alguma contração muscular desnecessária? Como está a gestão da respiração? Existe algum travamento dos articuladores – língua, maxilar? Como está a postura? Entre outras perguntas que devemos nos fazer na execução do canto. Perez-Gonçalvez (2000) salienta que a “técnica pode até esconder o esforço, mas não pode supri-lo jamais” (p.33).

Por fim, Perez-Gonçalvez (2000) frisa que devemos nos ater aos gestos vocais que causam sensação de comodidade, ou naturalidade para expressão do canto. Deve-se conhecê-los para que possam ser executados de maneira natural, cômoda e sem prejuízos do aparelho fonador. Esta é uma tarefa empírica de autoconhecimento do cantor e de seu canto, cabe ao professor de canto elucidá-la.

Outro dado mencionado por uma das colaboradoras desta pesquisa foi o uso da técnica de Alexander por Ferretti Ferreti nas aulas de canto. Para entender melhor a técnica e como esta auxilia no processo de ensino-aprendizagem do canto, Campos (2007) foi imprescindível ao afirmar que:

A Técnica de Alexander pode ter papel fundamental em uma nova e mais saudável relação do cantor e do aluno de canto com seu instrumento vocal, em diversos níveis: respiração, apoio da voz, qualidade, projeção e colocação vocal e produção vocal ao nível da laringe. A Técnica de Alexander proporciona a superação de muitos problemas e limitações gerados pelo mau uso do organismo, adotado inconscientemente pelo próprio cantor. Percebemos ainda que, além de todos os aspectos técnicos relativos à prática vocal, outros pontos como ansiedade, tensão, esforço, bem como a expressividade no canto também foram elevadas a uma mais saudável e eficaz conduta do cantor a partir da prática da Técnica de Alexander (CAMPOS, 2007, p.2)

Segundo Campos (2007) a técnica de Alexander tem como seu objetivo principal a reeducação psicomotora, ensinando como corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias ajudando a detectar e reduzir o excesso de tensão, promovendo harmonia e bem-estar. Ela responde a uma demanda que existe em todas as pessoas: viver com menos esforço e maior liberdade, tanto de movimento quanto de pensamento.

Campos (2007) ainda afirma que a técnica de Alexander é um método de reeducação prático e simples. É uma prática que resulta em um melhor funcionamento dos reflexos naturais do organismo. Isso traz diversos benefícios para a saúde como a prevenção de problemas posturais e dores musculares, maior liberdade de movimento através do aperfeiçoamento da coordenação e equilíbrio do corpo, respiração mais livre, além de bem-estar físico e mental.

Otimizando o uso do corpo, que é o instrumento do canto, a técnica de Alexander pode colaborar para o aperfeiçoamento do canto na medida em que reorganiza e melhora toda a estrutura corporal.

Ainda sobre ensino e aprendizagem do canto é necessário elucidar o instrumento vocal, descrevendo-o e mostrando o seu funcionamento para o aluno de maneira clara e objetiva. Marsola e Baê (2000) apontam os órgãos e aparelhos envolvidos na fonação e no canto.

Passando pela descrição do aparelho respiratório e o caminho que o ar percorre para a produção do som, ao descrever o processo respiratório Marsola e Baê (2000) apontam a importância do uso correto do músculo diafragma, caso contrário, a garganta assumirá a função de apoio da voz fazendo com que esta saia com muito esforço, o que dificultará sua boa emissão.

Ainda sobre o aparelho respiratório Marsola e Baê (2000) afirmam que: “respirar bem é meio caminho andado para cantar bem” (p.22.) e explicam:

Durante a emissão do som, o cantor deve fazer uma leve pressão abdominal (...). É para esta região que o cantor deve voltar sua atenção, principalmente nas notas mais difíceis. (...) controlar a respiração significa retirar dela toda a energia que o tom exige para manter a sua eficiência. O cantor busca uma ginástica respiratória, porém essa inspiração deve ser normal, sem exageros e deformações no tórax e no abdômen por excesso de ar. O segredo do folego não está só na capacidade torácica, e sim em saber controlar, dosar e usar a musculatura que controla a nossa respiração (diafragma) (MARSOLA E BAÊ, 2000, p. 21-22).

As autoras elucidam através de imagens a composição do aparelho fonador, “aonde o ar se transforma em som pelas pregas vocais” (p.22) e a função de cada um de seus articuladores no resultado sonoro final, tais como como mandíbula, língua, palato mole, lábios, alvéolos, dentes e palato duro.

Além de auxiliar no resultado final da voz, os articuladores também são responsáveis por encaminhar este som produzido pelas pregas vocais até os ressonadores. Dentre os articuladores as autoras salientam que a posição correta da boca tornará a passagem entre os registros graves e agudos da voz mais fácil.

Marsola e Baê (2000) também se ativeram ao aparelho ressonador, responsável pela amplificação do som, apontando as duas principais caixas de ressonância do corpo: caixa de ressonância inferior - faringe, traqueia, brônquios e pulmões - e caixa de ressonância superior - cavidades bucais e da face.

Outro termo muito utilizado por professores de canto e que muitas vezes não é bem compreendido pelos alunos é “cantar na máscara”. Marsola e Baê (2000) também explicam esse termo. Segundo as autoras, a máscara nada mais é que o conjunto de ressonadores faciais e “cantar na máscara” é cantar utilizando esses ressonadores. As autoras ainda relatam a dificuldade que os cantores apresentam em utilizar corretamente esses ressonadores faciais, e que são eles associados ao trabalho conjunto aos ressonadores de peito e palatais é que asseguraram o brilho da voz em toda a sua extensão.

O termo “impostação vocal” também é muito utilizado por professores de canto. Marsola e Baê (2000) afirmam que o trabalho vocalização feito pelo professor de canto é importante para que o aluno apreenda a impostação da voz e, ou seja, esta impostação vocal para o canto é adquirida através de exercícios vocais denominados vocalizes. Edmar Ferretti delega a estes exercícios vocais extrema importância nas aulas de canto.

Os exercícios de vocalização são feitos com intervalos musicais e acompanhados por um instrumento harmônico, o que garante a afinação do cantor, segundo as autoras. As funções destes exercícios são a de educar o ouvido e trabalhar as pregas vocais do cantor, e ainda, exige deste o domínio correto da respiração, dos articuladores e dos ressonadores. Os vocalizes feitos com vogais são denominados vocálicos e os feitos com sílabas são denominados silábicos.

Marsola e Baê (2000) afirmam que problemas técnicos tais como: vozes trêmulas, nasais, guturais, veladas, duras, estridentes, sem potência, extensão, segurança, comando e elasticidade, podem ser solucionados aplicando o uso correto e contínuo de vocalizes.

A prática frequente de vocalizes sanará estes problemas citados acima e auxiliará o cantor a obter uma voz com maior extensão vocal, uma sonoridade mais bonita e flexível. Eles ajudaram o estudante de canto/cantor a alcançar as notas com maior facilidade, firmeza e segurança. Em resumo, o cantor que dedica-se ao estudo da técnica vocal melhorará sua emissão, a beleza e unidade de seu timbre<sup>5</sup>, tessitura<sup>6</sup>, intensidade<sup>7</sup>, ritmo e afinação.

Outro ponto abordado por Marsola e Baê (2000) e que também é devidamente explicado por Edmar Ferretti em entrevista que me foi concedida, diz respeito à particularidade de cada voz na hora da vocalização. É necessário avaliar anteriormente o potencial e as características vocais de cada aluno de canto e somente após esta análise iniciar o vocalize direcionado para esta voz.

Marsola e Baê (2000) apontam os três pilares que devem estar em conexão durante o ato de cantar, são eles: a audição, a emissão e a afinação. As autoras descrevem este processo na citação abaixo:

O ouvido escuta o som e simultaneamente cristaliza as atitudes necessárias à arte vocal, o aparelho auditivo as posiciona de tal maneira que as respostas neuromusculares e sensoriais se realizam e determinam a audição. Quando o som é captado pelo ouvido, outros estímulos transmitem a informação aos centros

---

<sup>5</sup> O timbre é a personalidade de cada voz. Todas as vozes possuem características próprias e únicas que as diferenciam das demais, é como se fosse uma impressão digital. O timbre é determinado por fatores complexos como: a estrutura anatômica dos órgãos fonadores, a capacidade das cavidades de ressonância, o número e ressonância dos harmônicos que acompanham os sons e que são determinados pelas dimensões das pregas vocais. In: MARSOLA, Monica e BAÊ, Tutti. Canto: Uma expressão: princípios básicos da técnica vocal. São Paulo: Irmãos Vitale. p. 41

<sup>6</sup> É o conjunto de notas, geralmente de uma oitava mais uma quinta, onde o cantor emite a voz com total homogeneidade. Idem. p.33

<sup>7</sup> Intensidade é a propriedade do som de emitir uma nota mais forte ou mais fraca. Ao cantarmos, notamos que no decorrer de uma canção, dependendo da intenção, da letra e da melodia, não podemos emitir as notas com a mesma força (intensidade). Idem. p.41.

cerebrais e aí o som é guardado na memória. Para coordenar o som e emití-lo, entram em ação novos estímulos que partem de certas áreas do cérebro para os centros nervosos dos músculos respiratórios, laríngeos, bucais e outros. Então você ouve guarda o som na memória e agora sim o emite. (MARSOLA; BAÊ, 2000, p.47)

As autoras ainda conceituam a afinação, tão primordial ao cantor. Diz-se que o cantor afinado é aquele que atinge as alturas sonoras propostas de forma correta e, afinar nada mais é que, “atingir a mesma frequência que foi tocada ou ouvida na melodia original a ser cantada.” (MARSOLA e BAÊ, 2000, p. 47).

Um dos pontos da entrevista com Edmar Ferretti que mais chamou a minha atenção é quando ela fala sobre o corpo que canta e a interpretação ao cantar. Neste caminho Marsola e Baê (2000) fazem uma ponte entre o corpo, a voz e a interpretação.

A afirmativa que toda voz habita um corpo é dotada de significado e força. Marsola e Baê, assim como Edmar Ferretti, acreditam que quando esta voz soa, todo este corpo vibra e canta, e este percebe todas estas sensações e vibração.

Marsola e Baê (2000) afirmam que o ato da fonação causa sensações internas em todas as pessoas estando elas conscientes ou não deste ato. Contudo, cabe a nós estudantes, professores de canto, e cantores, problematizarmos e refletirmos este ato que é motriz de nossa profissão e arte. Isto significa que o cantor precisa conscientizar-se para que possa controlar a voz e usá-la de maneira otimizada e expressiva.

Marsola e Baê mostram que as emoções quando são verdadeiras fazem com que “o corpo reaja através de gestos, expressões faciais e corporais” (p. 59) de forma espontânea, e exemplificam isso através da descrição da postura de uma pessoa triste e outra alegre, a primeira com movimentos contidos, sensação de nó na garganta e a segunda com postura ereta, movimentos amplos e voz clara.

As autoras apontam que muitas vezes quando cantamos nem sempre conseguimos a “emoção necessária” para que nosso corpo reaja de forma adequada e o cantor muitas vezes acaba caindo no engodo de gestos forçados e interpretações estereotipadas. Por isso é importante e necessária a conscientização deste corpo que canta para que “haja entrega na interpretação” (p.59). Outro apontamento feito por Marsola e Baê é que este processo de conscientização da interpretação musical é algo individual pois cada cantor/ator tem sua forma de conceber a interpretação passando pelo crivo de suas subjetividades e personalidade.

A pergunta lançada pelas autoras e que também me é uma inquietude: Como adquirir essa consciência corporal? Uma das maneiras de auxiliar o cantor neste processo de conscientização muito utilizada por Edmar Ferretti nas aulas de canto, são as técnicas de Alexander<sup>8</sup> e os exercícios de psicocalistenia<sup>9</sup>.

Já Marsola e Baê (2000) aconselham a observação do próprio corpo, movimento, postura, equilíbrio, tensões e pontos de relaxamento, andar e articulações. Como já mencionei, Miller (1996) também aponta três pontos do corpo que devem ser muito bem observados durante o ato de cantar, são eles; pescoço, língua e maxilar. Segundo Miller, estes pontos devem permanecer relaxados e livres de qualquer tipo de tensão durante o canto. Ainda, Pinho, Korn e Pontes (2014) apontam o entrelace das musculaturas do corpo humano mostrando que o ponto de término de um determinado músculo entrelaça no ponto de inserção inicial da outra musculatura “vizinha” e que desta forma determinados pontos de tensão e nódulos musculares geram um movimento em cadeia causando muitas vezes uma “tensão corporal generalizada”, daí a importância da consciência e relaxamento corporal de forma sistêmica e global.

As autoras supracitadas afirmam que a consciência corporal refletirá na interpretação e esta possui dois momentos. Primeiro passa pelo crivo da compreensão estritamente musical da canção; letra, música, harmonia, arranjo, ritmo. O segundo, a forma com que transmito o que apreendi; gesto, dinâmicas, expressões corporais, figurino, postura cênica, localização no palco, feições.

Se houver consciência do próprio corpo a mensagem que se deseja passar através da interpretação musical será assertiva. Assim, quanto mais nos lançarmos na busca desta conscientização das possibilidades corporais, mais “aptos e ricos em recursos estaremos para interpretar”. (MARSOLA E BAÊ, 2000, p.60)

---

<sup>8</sup> A **Técnica Alexander** tem como objetivo principal uma reeducação psicomotora, ensinando como corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias ajudando a detectar e a reduzir o excesso de tensão promovendo harmonia e bem estar. A **Técnica Alexander** responde a uma demanda que existe em todas as pessoas: viver com menos esforço e maior liberdade, tanto de movimento quanto de pensamento. É um método de reeducação prático e simples, aplicado a mais de 100 anos em vários países de mundo. Não é um tratamento e não deve ser identificado com técnicas de relaxamento, massagem ou expressão corporal. É uma prática que resulta em um melhor funcionamento dos reflexos naturais do organismo Isso traz diversos benefícios para a saúde como a prevenção de problemas posturais e dores musculares, maior liberdade de movimento através do aperfeiçoamento da coordenação e equilíbrio do corpo, respiração mais livre, além de bem-estar físico e mental.

Fonte: <http://tecnicadealexander.com/tecnica.php#oquee>

<sup>9</sup> Psicocalistenia é uma sequência de 23 exercícios com movimento e respiração coordenados que ativa o fluxo de energia vital através de todos os grupos musculares, órgãos, glândulas e tecidos. Faz parte da Rotina Diária Arica e de muitos outros treinamentos.

Fonte: [http://metacultura.org/trabalho\\_de\\_corpo/treinamento-de-psicocalistenia](http://metacultura.org/trabalho_de_corpo/treinamento-de-psicocalistenia)

Um dos pontos que mais me chamou atenção nas entrevistas com as alunas e a própria Edmar Ferretti foi a citação da palavra “verve” ao cantar e interpretar a música. A palavra está diretamente atrelada a toda esta discussão de consciência corporal e transmissão de verdade ao interpretar. Quando acreditamos verdadeiramente no que se está cantando as emoções são transmitidas ao público. E segundo Marsola e Baê (2000) este sentimento “vem de dentro para fora fazendo com que o corpo fale” (p.60) independente se este cantor está “imóvel ou em movimento”. O primordial é sensibilizar quem está ouvindo e transmitir sentimentos e emoções.

Marsola e Baê assim como Ferretti mencionam que de nada vale afinação ou técnica vocal sem a interpretação e ainda buscar diariamente a sua “voz”, o seu estilo e a sua interpretação.

#### **2.4. Performance artística - a ópera como referência**

Tendo em vista o repertório de canto advindo das óperas e sua íntima relação com a performance artística, posto que um cantor de ópera interpreta personagens, Guse (2011) afirma que as exigências em relação a este cantor-ator mudaram nos últimos anos. Espera-se cada vez mais dele, além de uma bela voz e um conhecimento estilístico, a atuação cênica convincente e natural.

No texto, a autora afirma que, com o processo de modernização da ópera, exigiu-se do cantor um esforço interpretativo ainda maior, pois sua interpretação é um elo entre a obra do compositor da ópera e associações que são feitas a esta. E mais, reinventar e modernizar a ópera deve ser um esforço iniciado pelo material humano: o cantor.

Um problema apontado pela autora é a carência de disciplinas nos currículos dos cursos superiores de música voltadas à formação cênica do cantor de ópera. Ela aponta um negligenciamento dos cursos básicos de formação desses cantores líricos nesse aspecto, e um certo desorientamento dos mesmos no que tange à performance artística.

Muitas vezes a saída é o autodidatismo para esses cantores, afirma Guse (2011). Não raro, exageros e erros são cometidos na interpretação prejudicando a própria emissão vocal. Guse cita Helfgoot e Beeman (1993) quando atesta que é “necessário um cantor total para uma arte total” (HELFGOOT; BEEMAN apud GUSE 2011, p.16). É necessário um domínio técnico, conhecimento musical, estilístico, da dicção do idioma, contudo também é preciso formação e consciência da performance artística. O desenho poderia ser: performance artística no geral, performance artística operística em particular.

No livro, a problematização de Guse é uma reflexão teórica para auxiliar um “desenvolvimento cênico individual desse canto. (p.19) Ela afirma que a tarefa do cantor de ópera é “revelar o drama através da música” (p.19) O cantor, para além de seu canto, é um ator e sendo assim sua tarefa é dupla; a de cantar e atuar.

Como entender essa tarefa de cantar e atuar? Canta-se e atua-se cenicamente com o corpo. Nesse sentido, o artigo de Moura (2014) busca correlacionar o corpo do cantor à sua emissão vocal e a sua performance artística, partindo da premissa que o cantor canta com a totalidade de seu instrumento sendo este seu próprio corpo. Ela afirma que o corpo do canto não é apenas o emissário passivo dessa voz e o entendimento dela vai além do trabalho fisiológico interno.

Os objetivos da autora visam:

[...] analisar o entendimento de corpo presente no cotidiano de estudantes de canto apontar a emergência de novas concepções de corpo, ligadas à superação da dicotomia corpo-voz no treinamento do cantor, em interface com os estudos corporais (MOURA,2014, p.2).

Por fim, o artigo de Lucila Tragtenberg, *Performance vocal: expressão e interpretação* (2007), contribuiu para essa revisão bibliográfica na medida em que foca no processo de criação e na interpretação vivenciado por interpretes-cantores. Ela abordará a interpretação vocal atrelada ao canto, o gestual, a improvisação, a atuação cênica e ao processo criativo. O cantar na totalidade, para além do domínio técnico, da atuação, dos conhecimentos músicas, linguísticos poéticos e estilísticos adquiridos, a familiaridade com a língua e o texto cantado, é alçar uma arte da totalidade.

Assim, feito esse recorte em quatro pontos – classificação vocal, escolha de repertório, ensino-aprendizagem do canto e performance tendo a ópera como exemplo – foi possível alavancar esta revisão de literatura que contribui para o entendimento e problematização desta pesquisa.



### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa caracteriza-se por uma abordagem qualitativa, isto é, envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas e processos interpretativos advindos do contato direto desta estudante-pesquisadora com a(s) situações(s) pesquisadas, buscando aqui entender os dados e/ou fenômenos estudados segundo a perspectiva dos colaboradores da pesquisa e situação estudada.

A pesquisa qualitativa segundo Denzin e Lincoln é

Um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem (DENZIN; LINCOLN, 2005, p. 17).

Nesse sentido, esta pesquisa busca perceber as concepções de Edmar Ferretti, esse sujeito histórico e social que me é contemporâneo, dando-lhe voz para conhecê-la e interpretá-la em suas dinâmicas que são ou não mutáveis, em suas contradições, em suas convicções.

Chizzotti (1995) afirma que, “o objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações” (p. 79).

E ainda:

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo e o objeto e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes significado (CHIZZOTTI, 1995, p.79).

Partindo de uma dialética estabelecida entre mundo real, sujeito pesquisador e o objeto de pesquisa é que foi construído o conhecimento e a reflexão nesta pesquisa, buscando entender a inter-relação entre eles.

Segundo Godoy (1995), a pesquisa qualitativa “tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental”. Aqui o autor fala da preocupação primordial da pesquisa de caráter qualitativo com o estudo e análise do mundo empírico em seu ambiente natural. Nesta perspectiva, valoriza-se o contato “direto e prolongado” do pesquisador com os colaboradores da pesquisa. Outro caráter salientado por Godoy diz respeito à coleta de dados da pesquisa feita através de gravações, vídeos e/ou anotações e cabe ao pesquisador observar, selecionar, analisar, problematizar, interpretar e refletir os dados da pesquisa.

Outra característica da pesquisa qualitativa é o fato de ser descritiva. Segundo Godoy (1995), a palavra escrita tem lugar de destaque e é fundamental “tanto no processo de obtenção de dados quanto na disseminação dos resultados” (p.2).

E mais uma vez vemos que os dados aparecem sob a forma de transcrições de entrevistas, como no caso desta pesquisa especificamente. A análise dos dados segundo Godoy (1995) visa “a compreensão ampla do fenômeno estudado” e considera que “todos os dados da realidade são importantes e devem ser examinados e os envolvidos devem ser “observados como um todo.” (p.2).

Nesta perspectiva é importante também assegurar o ponto de vista dos participantes da pesquisa. Segundo Godoy (1995):

Os pesquisadores qualitativos tentam compreender os fenômenos que estão sendo estudados a partir da perspectiva dos participantes. Considerando todos os pontos de vista como importantes, este tipo de pesquisa “ilumina”, esclarece o dinamismo interno das situações, frequentemente invisível para observadores externos. Deve-se assegurar, no entanto, a precisão com que o investigador captou o ponto de vista dos participantes, testando-o junto aos próprios informantes ou confrontando sua percepção com a de outros pesquisadores (GODOY, 1995, p. 63).

Neste sentido trata-se de trazer à tona as vozes e muitas vezes a memória dos participantes da pesquisa, mesmo que essas sejam dissonantes. Para não perdermos a perspectiva do todo analisado e para que as análises dos dados não sejam meros fragmentos lançados é preciso perceber o que Godoy chama de “dinamismo interno das situações”, como os dados da pesquisa se relacionam, como se entrecruzam, quais são as proximidades e distanciamentos, quais são as contradições. Em suma, as partes que compõem o todo.

Assim, o objeto desta pesquisa, como dito anteriormente, é um sujeito histórico e social; histórico porque tem historicidade, uma trajetória legítima construída ao longo do tempo, e social, pois está contido em um meio social e interage com ele, hora modificando-o hora sendo modificado, entretanto em dialética e reciprocidade com esse todo que lhe é intrínseco.

### **3.2 Procedimentos de coleta de dados**

Para a coleta de dados foram usadas as ferramentas de entrevistas e observações. Foram feitas entrevistas com Ferretti, duas alunas e duas ex-alunas suas. Somado a isso, senti a necessidade de experienciar alguma situação de aula com Ferretti. A primeira opção seria observar e participar de alguns ensaios do coral, dirigido por ela

Acreditei que poderia vê-la atuando na preparação vocal do coro, na leitura e interpretação das obras. Em conversa com o regente assistente do Coral, me inteirei da atuação de Ferretti junto ao coral, dos horários e dias de ensaio e de quando eu poderia ir ao ensaio e pedir autorização para observar/participar.

Depois de realizadas as entrevistas e feitas as observações participantes nos ensaios do coral surgiu a oportunidade de participar de *masterclass* e aula individual pública com Ferretti dentro do projeto “La Ferretti”. Inscrevi-me e fui selecionada podendo então experienciar as aulas como aluna. Essa oportunidade enriqueceu significativamente minha coleta de dados, bem como meus critérios de análise dos dados coletados.

#### **3.2.1 Entrevistas: Sob a luz da história oral com as alunas e ex-alunas de Edmar Ferretti**

Escolhi utilizar a entrevista semiestruturada, visto que o que se busca com essa pesquisa é conhecer as ações e concepções de Ferretti na orientação e formação de cantores líricos. Para isso é necessário dar liberdade de voz a ela e aos alunos por ela orientados.

Segundo Moreira e Caleffe (2006) “os pesquisadores abordam a entrevista de diferentes maneiras” (p.166). As diferenças remetem “à natureza das perguntas e ao grau de controle exercido pelo entrevistador ao entrevistado” (p. 166). Utilizo, então, o recurso da entrevista semiestruturada para a coleta de dados desta pesquisa objetivando ofertar maior abertura à fala das entrevistadas.

Para Moreira e Caleffe (2006) em entrevistas semiestruturadas “geralmente se parte de um protocolo que inclui temas a serem discutidos”, porém, estes não são “introduzidos da mesma maneira” e não se espera “que o entrevistado seja limitado em sua resposta nem que responda tudo da mesma maneira”. Como dito anteriormente, o “entrevistador é livre para deixar os entrevistados desenvolverem as questões da maneira que eles quiserem” (p.169)

Assim, usar a entrevista semiestruturada, permite ao entrevistador “controle sobre a conversação, embora permita ao entrevistado alguma liberdade” (p.169).

### **3.2.1.1 Elaboração dos roteiros de entrevista**

Os roteiros das entrevistas foram elaborados a partir dos objetivos geral e específicos desta pesquisa. Neste sentido buscou-se elaborar perguntas objetivas e pertinentes que dessem conta de responder aos objetivos da mesma.

Primeiramente elaborou-se o roteiro para a entrevista com a professora Ferretti. As perguntas foram pensadas no sentido de buscar conhecer suas concepções e ações no processo de formação de cantores. Assim sendo, o roteiro da entrevista privilegiou os temas expressos nos objetivos sem, no entanto, engessar as possibilidades de respostas e mesmo de falas direcionadas a outros aspectos não mencionados nas perguntas, dando à entrevistada liberdade em sua fala.

Em seguida foi desenvolvido o roteiro para as entrevistas com as ex-alunas e alunas de Ferretti. Sempre tendo como referência os objetivos, geral e específicos da pesquisa. Além de focar nas concepções e ações de Ferretti na orientação e formação de cantores, me ative também na elaboração de perguntas que me ajudassem a conhecer e compreender seu trabalho no processo de classificação vocal do cantor; nos critérios utilizados por ela na escolha do repertório de seus alunos; compreender como ela concebe e orienta a performance artística, e indagações para que eu conhecesse as metodologias utilizadas por ela no ensino-aprendizagem do canto.

### **3.2.1.2 A realização das entrevistas**

No início do primeiro semestre de 2016, algumas alterações com relação ao cronograma de atividades da pesquisa foram feitas. Primeiramente, para que otimizássemos nosso tempo elegemos entrevistar alunos e ex-alunos de Ferretti que estivessem disponíveis de imediato. Estas pessoas foram duas ex-alunas e duas alunas. Com essa mudança foi possível conhecer um pouco mais sobre a professora e o ser

humano Ferretti. A partir dos dados coletados nestas primeiras entrevistas notamos a necessidade de reestruturar o roteiro de entrevista a ser feita com a professora.

A primeira entrevista durou 32 minutos, foi feita com uma das atuais alunas particulares de Ferretti. A entrevista foi realizada no dia 5 de abril de 2016, na casa da entrevistada. Fui recebida de maneira cordial por ela e, a entrevistada se mostrou muito interessada em colaborar com esta pesquisa. A aluna entrevistada, Débora<sup>10</sup>, é bacharel em canto. Passou por uma formação musical no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia e no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Atua como cantora e professora de canto. Frequentemente apresenta-se em recitais e concertos de música erudita, sob a orientação da professora Ferretti. Esta aluna recebe aula e orientações da professora desde 2013.

Da entrevista destaco alguns aspectos relevantes: primeiramente o fato de Ferretti não estar, a princípio, preocupada com a subclassificação vocal da aluna, em enquadrá-la em uma “gaveta” de classificação. Ferretti preocupa-se com a tranquilidade e o quão confortável a voz faria esse ou aquele repertório. Sempre preocupada em desenvolver leveza vocal. Aqui leveza referindo-se ao desenvolvimento de habilidades vocais como a coloratura, trinado, cadências para que a aluna tivesse maiores oportunidades no circuito de óperas montadas no país onde existe a valorização destas determinadas habilidades. Outro ponto refere-se à característica das aulas, voltadas para o estudo técnico, a interpretação do repertório e a pronúncia correta do idioma.

O cuidado, o primor e rigor com o aquecimento vocal é um ponto comum entre as entrevistadas, no caso específico, aqui Débora ainda menciona que somente com esses aquecimentos e sob a orientação de Ferretti a voz “chegava ao ponto”.

A segunda entrevista teve a duração de 32 minutos também. Realizada no dia 12 de abril de 2016. Foi feita com uma ex-aluna de Ferretti, Patrícia, formada no curso de canto por esta professora, na década de 90. Fui bem recebida na casa da entrevistada que se mostrou extremamente pronta a colaborar com esta pesquisa através do registro de sua entrevista. Patrícia atua como cantora lírica e apresenta-se com frequência em recitais, óperas e concertos em Uberlândia e outras cidades do Brasil. A entrevistada também atua como professora de canto em uma instituição pública na cidade de Uberlândia.

Desta entrevista realço alguns aspectos que serão desenvolvidos no capítulo 4 desta monografia:

---

<sup>10</sup> Os nomes das alunas entrevistadas são fictícios.

Patrícia menciona a dificuldade no processo de classificação vocal, pois até o momento em que foi ter aulas com Ferretti, nunca tivera aulas de canto. A ex-aluna destaca o quão criterioso foi esse processo de sua classificação vocal e afirma que, da postura a tudo que envolve o canto, Ferretti a ensinou. Patrícia aponta também que todo repertório proposto por Ferretti encaixava-se perfeitamente na sua voz.

Os critérios utilizados para a classificação da voz de Patrícia e das demais entrevistadas parecem ser os mesmos; aonde a voz “canta melhor”, com mais conforto, com a resposta, nas palavras dela, de todos os harmônicos desta voz. Mais uma vez aqui, na escolha do repertório, Ferretti opta primeiramente por um repertório leve inicialmente, tendo como sinônimo de leveza âmbitos melódicos mais reduzidos, dentro da tessitura da voz e o uso da *mezza di voce*, ou seja, uso do meio da voz em detrimento do uso dos extremos – agudo e grave – preservando assim essa voz que era na época uma voz jovem.

A ideia da junção entre interpretação e técnica de forma concomitante durante as aulas também foi um dado que me chamou atenção. A entrevistada afirma que segundo Ferretti, “sem a interpretação não adianta a técnica”, ou seja, elas andam e se constroem de maneira simultânea.

Nesta entrevista, Claire Dinville, escritora e fonoaudióloga francesa, aparece pela primeira vez na fala de Patrícia, como sendo referencial teórico utilizado por Ferretti nas aulas de canto. E o método Vaccaj como material didático utilizado por Ferretti.

A terceira entrevista durou aproximadamente 31 minutos. Também foi feita com uma ex-aluna, Sílvia, atualmente aposentada, graduada no curso de canto da Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação da professora Ferreti. A entrevista foi feita na residência de Sílvia que me recebeu muito cordialmente e apontou a importância do registro desta pesquisa sobre as ações e concepções de Edmar Ferretti na orientação e formação de cantores.

Sílvia atuou como cantora e professora no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia por mais de duas décadas. Participou de várias montagens de óperas promovidas por Ferretti, inclusive como protagonista de algumas delas. Apresentou-se em recitais de canto lírico, nos e para os quais, em larga medida fora orientada por Ferretti.

Os aspectos mais importantes de sua entrevista foram: O fato da entrevistada relatar que Ferretti, por meio do vocalize inicial das aulas conseguia perceber se a aula da aluna iria ser produtiva ou não, se ela deveria cantar ou não. Sílvia salientou que Ferretti conhece o aluno para além de sua voz, de seu material vocal, que ela consegue ver o

componente humano em toda sua complexidade, em todas as suas potencialidades a serem desenvolvidas. Para isso, Ferretti muitas vezes utilizava outras ferramentas para auxiliar esse corpo a cantar, como por exemplo, os exercícios de psicocalistenia, isto é, exercícios conjugados no auxílio à postura correta do corpo, respiração e relaxamento corporal.

Outro ponto que me chamou atenção foi o relato do incentivo que Ferretti dá aos seus alunos a procurarem por cursos de verão voltados para encenação, para marcação cênica o que mostra sua preocupação na formação mais global e multimodal desse aluno.

A quarta entrevista durou 54 minutos. Desta vez uma outra atual aluna particular de Ferreti, Maria, que me recebeu em sua residência e como as outras entrevistadas se mostrou muito prontificada em colaborar com esta pesquisa.

Maria passou por uma formação musical formal, tendo se formado no conservatório e na universidade. Atualmente é professora de canto em uma instituição pública e apresenta-se com frequência em recitais e óperas e é coralista no coral regido por Ferretti. É aluna da professora desde 2009 e sempre que vai se apresentar em algum evento musical é preparada por ela.

De sua entrevista destaco alguns aspectos: primeiramente, o relato da entrevistada sobre o fato de Ferretti não ter se preocupado em classificar sua voz e sim em auxiliá-la a cantar com paciência, no tempo que fosse necessário. Entre os pontos técnicos a serem desenvolvidos saliento o auxílio ao apoio vocal para o canto e o trabalho no desenvolvimento do *legatto*. Na entrevista foram relatados os exercícios pontuais ministrados por Ferretti para que essas ferramentas fossem desenvolvidas. Ela também sugere que a aluna busque cursos de línguas para auxiliar na interpretação de canções ou árias em outros idiomas, evidenciando mais uma vez a preocupação em uma formação global deste aluno.

### **3.2.1.3 Transcrições das entrevistas e análise dos dados**

A tarefa de transcrever uma entrevista é árdua, melindrosa e demorada, ainda mais para quem se lança a fazê-la pela primeira vez, como foi no meu caso. Nesse sentido busquei entender melhor esse processo da transcrição da fonte oral para que não caísse em equívocos desvirtuando o conteúdo e as falas dos colaboradores desta pesquisa.

Transcrever uma entrevista é sempre um processo que requer cuidado. A transformação de um documento oral em documento escrito acaba acometendo

determinadas alterações na fonte inicial. Nesse sentido, por exemplo, o uso de determinada pontuação pode mudar o significado do documento que inicialmente é oral.

Outro ponto que não consegue ser reproduzido fidedignamente na transcrição é o ritmo e a entonação da fala, cabe ao transcritor, em um exercício de proximidade ao documento oral, tentar reproduzi-la atentando-se para que não haja, em larga medida, ressignificações, representações<sup>11</sup> e interpretação inadequada desta fonte oral. Sobre o ato de transcrever uma entrevista concedida oralmente Portelli (1981) afirma:

A transcrição transforma objetos auditivos em visuais, o que inevitavelmente implica mudanças e interpretação. (...) A mais literal tradução é dificilmente a melhor, uma tradução verdadeiramente fiel sempre implica certa quantidade de invenção. O mesmo pode ser verdade para a transcrição de fontes orais. (...) A fileira de tom e volume e o ritmo do discurso popular carregam implícitos significados e conotações sociais irreproduzíveis na escrita. (...) A mesma afirmativa pode ter consideráveis significações contraditórias, de acordo com a entonação do relator que pode ser representado objetivamente na transcrição, mas somente descrito aproximadamente nas próprias palavras do transcritor (PORTELLI, 1981, p.99).

Durante o processo de transcrição de uma entrevista esbarramos na questão de torná-la legível e inteligível ao leitor. Nesta tentativa recorreremos ao uso da pontuação correta e de normas da gramática, tendo sempre em mente, neste ato, que não podemos fugir das intenções da fala do entrevistado. Nesse sentido Portelli (1981) acrescenta:

A fim de tornar a transcrição legível, é usualmente necessário inserir sinais de pontuação, sempre, mais ou menos adição arbitrária do transcritor. A pontuação indica pausas distribuídas de acordo com as regras gramaticais: cada sinal tem um lugar convencional, significação e comprimento. Estes quase nunca coincidem com os ritmos e pausas do falante, e, portanto, terminam por confinar o discurso dentro de regras gramaticais e lógicas não necessariamente seguidas por ele (PORTELLI, 1981, p.100).

Ainda sobre essa ótica, Portelli acredita que a posição e o exato comprimento da pausa têm uma importante função no entendimento do significado do discurso da fala. O autor ainda caracteriza e faz diferenciações no que se refere ao tamanho das pausas:

(...) pausas gramaticais regulares tendem a organizar o que é dito em torno de um modelo referencial basicamente explicativo, ao passo que pausas de posição e comprimento irregulares acentuam

---

<sup>11</sup>Esse conceito originalmente pode ser encontrado em Chartier (2002).



conteúdo emocional, e pausas rítmicas muito pesadas lembram o estilo de narrativas épicas. (PORTELLI, 1981, p.100).

Outras nuances do discurso oral devem ser percebidas como, por exemplo, a mudança de ritmo e isso ocorrerá quando houver mudança de atitude do entrevistado em relação à entrevista. Essas mudanças de ritmo, segundo Portelli, podem acontecer no decorrer da entrevista e passam despercebidas na transcrição.

Enfim, a tarefa de reproduzir o discurso oral em texto é de longe uma reprodução fiel. É um processo que passa pelo crivo de ressignificações, mesmo que seja para a adequação aos padrões gramaticais e, certas nuances da fala, do gestual, do que chamamos de discurso não verbal, dificilmente conseguem ser descritos em uma transcrição com cem por cento de fidelidade à intenção do entrevistado. Cabe a nós sermos mediadores cuidadosos nessa tarefa de transcrição.

### **3.2.2 Observações participantes**

Foi pelo Coral da UFU que conheci Ferretti pessoalmente, que me apresentei a ela e pude inteirá-la desta pesquisa. O primeiro encontro foi bastante positivo. A professora se colocou muito interessada e disposta a colaborar com a pesquisa permitindo que eu fizesse as observações participantes no coral e se prontificando a conceder-me a entrevista. O coral ensaia três vezes por semana, cada ensaio tem duração de três horas aproximadamente. Foram feitas observações em 3 dias de ensaio durante duas semanas.

#### **3.2.2.1 Coral da UFU.**

Optei por fazer as observações participantes no coral para que eu pudesse passar pela experiência e vivenciar a metodologia, as orientações de Ferretti, bem como ter a voz aquecida pela orientação dela, e entender a resposta vocal que minha voz daria aos exercícios de vocalize por ela ministrados.

A primeira observação foi feita no dia 8 de junho de 2016. O ensaio teve duração de 2 horas, iniciou às 19 horas e finalizou às 21 horas. O coral da UFU conta com a regência da professora Ferretti há mais de trinta anos.

Inicialmente Ferretti começa os ensaios aquecendo as vozes com vocalizes contendo âmbitos melódicos pequenos, no máximo uma quinta de extensão. Os primeiros sempre com vibração labial e lingual. Ferretti se atenta à tessitura de cada naipe do coral que é composto por 4 naves: sopranos, contraltos, tenores e baixos.

Conforme as vozes foram respondendo aos exercícios de vocalize ela foi passando exercícios mais complexos e de âmbitos melódicos maiores – 7 notas melódicas, 8 notas melódicas – trabalhando assim a extensão vocal.

Após o aquecimento vocal, ela passou a linha melódica de cada voz com o auxílio do piano, corrigindo ritmos e notas melódicas, quando necessário. A música estudada foi Feitiço da Vila, de Noel Rosa e Vadico, uma música popular, um samba com arranjo coral para 4 vozes, repleto de síncopes. O que me chamou atenção foi a complexidade rítmica da música e, mesmo a maioria dos coralistas não sabendo ler a partitura, eles conseguiram, por meio das orientações e explicações de Ferretti, compreender as células rítmicas da música.

Para isso a professora subdividiu a figura musical da semínima em 4 semicolcheias, utilizando esta figura para passar aos coralistas o tempo de duração de cada nota e o recurso de dobrar ou triplicar a vogal na leitura rítmica como, por exemplo: na palavra Minas, a sílaba “Mi”, notada com uma colcheia pontuada, ficaria “Miii”, e a sílaba “nas”, notada com uma semicolcheia, ficaria “nas”.

Me ative ao grau de complexidade harmônica e à abertura de vozes, algumas vezes acometendo dissonâncias e intervalos melódicos difíceis de serem cantados.

Após passar cada voz, Ferretti começou a uni-las. Inicialmente, de duas em duas, primeiro com o auxílio do piano e, posteriormente, sem ele. Somente ao final as vozes foram todas unidas.

Outro ponto muito salientado por Ferretti refere-se à dicção da língua e à interpretação, todos esses aspectos passados concomitantemente. No que se refere à interpretação do samba, ela pediu para que o coral se ativesse ao “balanço” advindo das síncopes e do próprio estilo musical, o samba.

No dia 10 de junho foi feita a segunda observação participante no coral. Inicialmente, Ferretti seguiu o mesmo roteiro de aquecimento vocal do primeiro dia de observação. Após esse momento passou-se à continuação do estudo da música O feitiço da Vila. Foram estudadas primeiramente o final da música que não havia sido passado no ensaio anterior.

Seguiu-se, então, o mesmo modelo do ensaio anterior. Primeiramente passou-se, com o auxílio do piano, cada naipe separadamente e depois uniram as vozes dos tenores com os baixos. Posteriormente dos sopranos com os contraltos e finalmente as 4 vozes foram unidas. Após esse momento a música foi passada várias vezes na íntegra. Depois,

Ferretti foi fragmentando a música em trechos e corrigindo notas e ritmos em cada uma das vozes que apresentava dificuldade.

Para que fosse compreendido o andamento da música, a professora propôs a seguinte dinâmica: enquanto um naipe cantava sua voz, os outros naves percutiriam a unidade de tempo, para que fosse sanado o problema de ralentar a música ao longo de sua execução.

Após essa dinâmica, Ferretti passou mais umas três vezes todas as vozes marcando a unidade de tempo. A professora sugeriu que, onde houvesse síncopes, os coralistas dobrassem a vogal para que se resolvesse o problema da compreensão do ritmo sincopado. Observei que com essas pontuações feitas por Ferretti os problemas foram sendo solucionados.

Por fim, Ferretti pediu auxílio dos coralistas e do segundo regente para o início da música que pede um vocalize em fonema. Ela pede sugestão para qual tipo de fonema poderia ser utilizado naquele determinado trecho – “temtemremtemtemtem”, “badabaua”. Ela elege algumas solistas para cantarem essa melodia inicial em fonemas, os quais ainda não tinham sido definidos. Aqui me chama atenção esse caráter democrático em Ferretti e me remete à música que é verdadeiramente feita e pensada em conjunto, sem nenhum tipo de relação hierárquica, valorizando os sujeitos que a produzem.

No dia 13 de junho, durante as observações do ensaio do coral, os exercícios de vocalize duraram 30 minutos. Dos três dias de observação esse foi o dia em que o tempo de aquecimento vocal foi mais longo. Começou com vibração labial, seguido de vibração lingual, e exercícios com V que auxiliam a adução da prega vocal impedindo o vazamento de ar durante a execução do canto. Após exercícios de ressonância com a boca fechada “mastigando um M”, depois exercícios para desenvolver o *legatto* – IU, IU, IU.

Após esse primeiro momento de pré-aquecimento vocal, Ferretti passou a dividir as vozes, primeiro as vozes graves e, em seguida, as vozes agudas. Neste momento ela trabalhou a voz de peito de cada naipe do coro. Acredito que essa escolha se deu pelo âmbito melódico do repertório que está sendo estudado, a escrita melódica abarca a tessitura da voz de peito.

Os exercícios de vocalize foram finalizados com os extensores vocais; exercícios utilizando a escala diatônica com oito notas e a consoante V seguida de todas as vogais. Exercícios com estas consoantes auxiliam na adução total da prega vocal impedindo que haja vazamento de ar durante o canto. Acredito que a escolha de Ferretti por esses

exercícios tenha sido justamente para evitar este vazamento de ar, aquecendo as vozes já auxiliando no fechamento total da prega vocal.

Chamou-me atenção um exercício que chegou a atingir uma décima segunda de extensão, ou seja, um exercício longo. O exercício tem dois momentos: ascendente até a décima segunda nota em *staccato*, e, em seguida, o mesmo movimento descendente para depois ascender novamente com a dinâmica do *legatto* e descer em *staccatos* para desenvolver leveza e coloratura vocal. É um exercício que consegue exercitar a respiração, a percepção melódica musical, as articulações de *legatto* e *staccatos*, as coloraturas e a extensão vocal.

Edmar Ferretti fragmentou o final destes exercícios de vocalize, que é um arpejo descendente. Em *staccatos* ela trabalhou todas as vozes, acredito que para desenvolver leveza vocal, a dinâmica do *staccato* e a percepção musical. Este exercício foi bem extenso e feito com todas as vogais e a nota mais aguda que os sopranos e tenores atingiram foi um D65.

Passado o aquecimento iniciou-se o estudo do repertório. A música estudada foi “Mais um samba popular”, composta por Vadico e Noel Rosa, um arranjo para quatro vozes – sopranos, tenores, contraltos e baixos.

A música foi estudada em trechos por cada naipe, com a orientação da professora. Foram feitas as leituras do texto, do ritmo e da melodia, nesta ordem. Após esse momento, as vozes foram unidas de duas em duas – tenores e baixos, sopranos e contraltos – para depois todas as vozes cantarem juntas.

A professora observou que o naipe dos sopranos estava cantando com a voz muito aerada e entubada – ou seja, cantando com vazamento de ar e a ressonância prejudicada por uma colocação vocal posterior. Ferretti pediu para que cantassem com mais energia e, mais na frente, pensando na voz à frente.

A questão da dicção também foi abarcada, por exemplo, com a palavra botequim. Ferretti indagou ao coro: “Como um sambista falaria essa palavra?” e um coralista disse que o sambista Zeca Pagodinho, por exemplo, falaria “butiquim”. Então, a professora completou: “Então falaremos butiquim.” Penso que com essa colocação Ferretti ensina o respeito ao estilo musical, à maneira com que o sambista fala.

A canção foi passada várias vezes. É uma canção muito sincopada, o que é característico em um samba. Intervalos de segundas menores, dissonâncias entre as vozes também são recorrentes na composição de “Mais um samba popular”, e esses aspectos foram estudados exaustivamente.

Ao final do ensaio foi retomada a canção que vinha sendo estudada em ensaios anteriores “O feitiço da Vila”. Esta foi passada junto aos coralistas uma vez. Este ensaio do coral teve a duração de 2 horas.

Foram feitas 3 observações do ensaio do coral.

### **3.2.2.2 As aulas de canto**

Nos dias 13 e 14 de julho pude fazer 3 aulas de canto com Ferretti, abertas ao público, duas aulas individuais e 1 aula em grupo. As aulas faziam parte do projeto Masterclass La Ferretti. Para isso fui submetida a um processo de seleção e fui uma das alunas selecionadas para receber aulas com Ferretti. Ao final dos dois dias de trabalhos nós, os alunos da masterclass faríamos um recital cujo repertório seria este trabalhado por Ferretti.

Nas duas aulas individuais pude cantar duas árias de ópera e receber as orientações para a interpretação deste repertório. Já na aula em grupo foram abarcados por Ferretti os exercícios de psicocalistenia e exercícios de aquecimento e desenvolvimento vocal.

Na primeira aula de canto individual, cantei a ária *L'altra notte in fondo al mare* da ópera Mefistófeles do compositor Arigo Boito. Confesso que não foi nada fácil chegar e cantar na frente de Ferretti e sem qualquer ensaio prévio com o pianista que me acompanhou. Assim que houve um primeiro erro na execução da prática de conjunto eu parei de cantar e Ferretti pediu para que eu seguisse. E eu segui com menos vigor ao cantar e novamente parei.

Ferretti pediu para que eu soltasse os braços e respirasse. Perguntou se eu estava muito nervosa e eu respondi que estava. Em seguida continuei a execução da ária até o fim. Assim que terminei a execução Ferretti começou suas observações, questionamentos e apontamentos.

O primeiro questionamento diz respeito à forma com que dividi as cadências<sup>12</sup> da ária, cortando-as antes da nota mais grave. E ali ficou claro para mim a importância de dominar os conceitos musicais; se tivesse levado em consideração o conceito de cadência musical, isto é, um trecho onde conclui-se uma ideia musical, eu não teria sido traída pela edição da partitura que dava a entender que as divisões das coloraturas que caminhavam

---

<sup>12</sup> Cadência, na teoria musical ocidental, é uma série particular de intervalos, ou acordes (progressão de acordes ou intervalos) que finalizam uma frase, seção ou obra musical. Cadências dão às frases um final próprio, que pode, por exemplo, sugerir ao ouvinte se a peça continuará ou se concluiu. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cadência>

para as cadências não seriam seccionadas na nota mais grave das mesmas, o que acabou fazendo com que as cadências ficassem inconclusivas e pouco movimentadas o que jogou por terra o conceito do termo. Para Ferretti, o domínio dos conceitos musicais, da harmonia são primordiais e essenciais para a correta interpretação de uma obra musical.

O segundo apontamento da professora referiu-se à dicção da peça que está no idioma italiano. Ela pede para que eu reforce as consoantes duplas que aparecem nas palavras com uma pequena suspensão, que eu as marque com uma caneta marca texto na partitura e que eu abrande os “Rs” brandos.

Em seguida ela passa a dicção e a tradução de todo o texto comigo. Junto a isso traz todo o contexto da cena, a situação e os sentimentos da personagem Margarida, protagonista da ópera.

Neste instante Ferretti interrompe e vira-se para o grupo que assiste a aula e menciona que até o momento, de todos os participantes da *masterclass*, não disse para nenhum aluno que a voz não era boa para o canto, mas que é importante orientar sobre como usar esta voz. Desta afirmativa de Ferretti consigo observar que a professora parte do princípio que todo estudante de canto pode sim tornar-se um excelente cantor desde que se dedique ao estudo de sua voz, dedique-se a entender como funciona seu corpo durante o canto.

E então Ferretti volta-se a mim e pergunta sobre o que diz o texto e quais são os sentimentos da personagem que estou interpretando. Eu vou contando o que sei sobre o contexto da ária e ela vai me auxiliando a construir esta cena através da tradução do texto, palavra por palavra.

Ao construirmos a cena, Ferretti me conduziu a perceber a carga de dramaticidade e tragédia que a personagem carrega, “uma mulher encarcerada, acusada de ter afogado o filho no mar e matado sua própria mãe”.

Ferretti pede para que eu fale o texto que estou cantando. E eu apenas leio. Ela me interrompe e pergunta - qual a emoção do texto? Aponta que mesmo eu sabendo da situação cênica em questão, de um modo geral, eu não estava transmitindo a interpretação e os sentimentos da personagem da cena.

Recomeço a leitura dramática, ela interrompe mais uma vez e pergunta o significado de uma determinada palavra e reafirma a importância de sabermos o significado de cada palavra no texto para darmos a ela o verdadeiro peso interpretativo que a ela se refere. Ferretti atribui extrema importância à interpretação do texto ou poema da obra na composição da performance artística. Cada palavra que compõe o texto da

composição musical tem um significado importante no contexto total da obra, por isso, para Ferretti, cada palavra deve ser cantada com a interpretação e o significado que lhe cabe dentro do contexto.

Ferretti afirma que é preciso saber o significado de cada palavra contida no texto para saber valorizá-la com a dinâmica musical adequada, a cor timbrística vocal que valoriza sua interpretação, o recurso interpretativo que passe a mensagem da palavra, do texto, das frases musicais.

Para além da perfeita leitura rítmica, melódica do texto, da dicção correta do idioma cantando é essencial conhecer o significado de cada palavra do texto para que seja dada a correta interpretação da obra, segundo Ferretti.

Dadas as explicações, ela solicita que eu recomece a ária novamente, para que ela faça os apontamentos pertinentes à interpretação e técnica vocal. Então recomeço. Assim que finalizo a primeira frase da ária, Ferretti interrompe elogiando o legato da voz, o timbre e a condução da frase, contudo ela aponta para o “R” duplo que canto erroneamente em uma palavra que o “R” é brando – “mare” –, Ferretti aponta para o rigor na dicção correta da língua em que se está cantando.

Ela pede para que recomece a frase atentando-me para a correta pronúncia do “r” que na palavra italiana “mare” deve ser brando. E mais uma vez recomeço a ária. Canto um trecho maior da ária e novamente a professora interrompe apontando para uma respiração que eu estava fazendo de forma errada e estava seccionando a frase musical. Ela pede para que eu controle a pressão aérea na execução da frase, e para que eu a comece piano, pede agogia e movimentação na frase musical.

Ferretti explica o sentido da movimentação da frase musical que eu estava executando mostrando-me o contexto da cena e o texto cantado pela personagem, atrelados à escrita musical que encaminha para um momento de tensão na música e de tremenda dor sentida pela personagem presa sob a acusação injusta de ter matado seu filho e sua mãe. E ela pede para que eu movimente esta frase sem respirar no meio dela, pede para que eu controle a utilização do ar através da dinâmica musical, começando piano a frase.

E novamente eu recomeço a ária e Ferretti vai conduzindo minhas respirações, a dinâmica, pede cuidado para que eu não cante com o timbre aberto, ou seja, sem a impostação correta da voz. Então, consigo fazer a frase inteira em uma única respiração, contudo o último tempo da frase me falta o ar e eu não consigo dar o valor correto da figura musical escrita na partitura, e ela sai curta.

Fico chateada por não conseguir dar o valor correto à última nota da frase musical, porém Ferretti diz para que eu use isto como expressão musical, para que eu traga para a minha interpretação da ária esta falta de ar. Esta angústia cabe na interpretação do texto que está sendo cantado fazendo parte do contexto da cena musical e teatral. Roubar um pouco do tempo da última nota da frase trouxe à cena os sentimentos vividos pela personagem interpretada, a angústia e a tristeza pela sua condenação injusta pela morte de sua mãe e de seu filho.

Ferretti pede para que eu “bombe” o diafragma assim que eu terminar uma frase complicada, ou seja, para que eu respire novamente abrindo e apoiando os músculos intercostais das costelas, mantendo-os abertos. Ferretti ainda lembra que a concepção da respiração para o canto é horizontal e não vertical, é preciso movimentar as costelas horizontalmente, é preciso uma respiração mais baixa, sem elevação de ombros.

Ferretti afirma que o ato de cantar é muito “cabeça”, pensar, tomar consciência, antever o que virá pela frente para se preparar. Ela diz: “Aqui eu tenho uma ponte. Como eu devo me munir para atravessá-la?” Eu tenho um trecho musical, eu preciso antever quais são os arcaibouços, os instrumentos, as ferramentas que eu devo me munir para que eu o faça com o menor esforço físico e a maior consciência, beleza estética e artística.

Na segunda aula que fiz sob a orientação de Ferretti cantei a ária *O il ciel di Parahyba* da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes. A professora pede para que eu cante toda a ária. Ela elogia, diz que tem pouca coisa para falar e pede para que eu cante novamente. A professora acredita que as intenções nas frases musicais estão corretas, pede para que eu explore ainda mais as dinâmicas musicais dentro de cada uma delas e pede para que eu tenha maior atenção na dicção do italiano. Para Ferretti, o conhecimento de línguas, o domínio da dicção do idioma e a tradução da obra palavra por palavra que se está cantando é de extrema importância para a formação do cantor e para a construção de sua performance artística.

Ferretti elogia o envolvimento que tenho com a ária e pede ainda mais capricho e para que eu não desperdice nenhum momento deste envolvimento. Ela percebe na execução da ária um envolvimento emocional que tenho, e musicalmente aponta que a cor de minha voz se adequa de maneira assertiva à interpretação da ária, e a forma com que conduzo as frases musicais são coerentes aos sentimentos da personagem. Estes apontamentos de Ferretti envolvem questões subjetivas, mas também construídas no estudo teórico, sério e rigoroso ao longo de sua trajetória como cantora lírica e professora de canto.



Em alguns momentos ela pede menos explosão de voz, maior cuidado para que a voz não quebre, ela orienta todas as dinâmicas das frases, como começar piano alguma delas e ir para um crescendo que conduzirá para um momento forte. Ferretti sempre lê e relê o texto para que tenha em mente todos os significados, sentimentos e expressões que compõem a cena, a personagem e o contexto como um todo para daí sair a minha interpretação da obra. Neste momento Ferretti explora na aula elementos da técnica vocal, teóricos e estilísticos, históricos, linguísticos e interpretativos.

A professora associa a condução das dinâmicas das frases musicais com o drama vivido pela personagem no texto, uma escrava que vive em um lugar lindo, porém presa às amarras da escravidão e afastada do convívio do homem que ama, e assim vai me orientando nas intenções de cada uma delas.

Ela termina dizendo que é muito bonito o que faço na ária, pede para que eu me atente à unidade da voz, ao contato do fluxo de ar com o palato mole, à abertura correta e não exagerada deste palato, que é disso que virá a unidade de minha voz em todos os seus registros – peito, misto e cabeça.

Seguimos a aula e Ferretti pede que eu cante a outra ária, *L'altra notte in fondo al mare*. Canto a primeira parte e ela interrompe corrigindo minha pronúncia. E pede para que eu recomece. Ferretti vai orientando as dinâmicas conforme vou cantando. Novamente orienta a execução das cadências – que nesta obra específica são escritas em coloraturas – que tenho para cantar na ária, no sentido que eu faça o menor esforço físico para executá-las e que as seccione corretamente para que tenham o sentido de término da frase musical.

Das duas aulas que tive com Ferretti pude perceber que ela concebe a construção da interpretação de uma obra para o canto embasada em uma série de ferramentas que o cantor deve ter em mãos para que seu trabalho seja otimizado, consciente e a performance artística aconteça. As ferramentas são: uma ótima leitura rítmica e melódica da partitura, entendimento da harmonia da peça, tradução da obra - palavra por palavra -, leitura dramática do texto, saber o contexto em que ele se insere – é uma canção, é um oratório, é um ciclo, é uma ária de ópera. Tendo esses conhecimentos prévios em mãos, o cantor utilizará corretamente as dinâmicas musicais, conduzirá melhor as frases. Isto tudo sem deixar de usar a técnica vocal a seu favor para diminuir os esforços desnecessários que prejudicariam seu canto.

## 4 ALUNAS DE EDMAR FERRETTI

De acordo com o que foi descrito no capítulo da Metodologia (p. 34), sobre a coleta de dados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com duas alunas e duas ex-alunas de Ferretti – Sílvia, Patrícia, Débora e Maria. O objetivo foi conhecer as concepções da professora a partir da percepção de suas alunas, ou seja, de quem vivenciou e vivencia na prática a formação como cantoras, artistas e professoras, orientadas por Ferretti.

Os aspectos abordados com elas nas entrevistas e que compõem esse capítulo são: 1) processos de classificação vocal; 2) construção de repertórios musicais; 3) ensino e aprendizagem de canto; e 4) orientação para a performance artística.

### 4.1 Processos de Classificação Vocal

A classificação vocal para um cantor é um dos processos mais importantes. Ela determinará os repertórios e programas pertinentes à sua voz. A classificação correta preserva a voz, na medida em que se canta na tessitura adequada, e otimiza essa voz, pois ela corresponderá com todos os seus harmônicos equilibrados e, somado à técnica vocal correta, os parâmetros acústicos e ressonanciais trarão o timbre vocal pleno deste cantor.

No entanto, este processo nem sempre é simples e rápido. É o que nos relata Patrícia. Esta aluna nunca havia tido aulas de canto. Teve como sua primeira professora, Edmar Ferretti. Na época, Patrícia era muito jovem, tinha uma voz extensa que correspondia muito bem em toda sua extensão. E este fato fez com que Ferretti tivesse o maior critério e cuidado ao classificá-la, atentando-se à tessitura vocal da aluna.

Patrícia relata-me que tudo o que envolvia o canto, desde a postura correta do corpo à técnica vocal e interpretação das obras, lhe foi apresentado primeiramente por Ferretti. A aluna afirma: “De postura, a tudo que envolve o canto ela me ensinou” (Patrícia em entrevista 12/04/2016). No período da graduação, a aluna foi classificada como soprano lírico ou lírico dramático. Ela afirma que sua voz correspondia muito bem ao repertório para esta classificação e que esta condução de sua voz, feita por Ferretti, preservou os seus agudos.

Quanto à aluna Sílvia, ela passou por uma experiência diferente no seu processo de classificação vocal. Por ter sido coralista antes de entrar no Curso de Música e cantar no naipe dos sopranos no Coral da UFU, regido por Ferretti, sua classificação como

soprano já estava sedimentada, pois Ferretti já conhecia sua voz. Assim, como iniciou no curso de canto, ela relata que se adaptou e correspondeu muito bem à sua classificação vocal.

Sílvia menciona os critérios utilizados por Ferretti para a classificação de sua voz. Primeiro, a leveza da voz, sendo esta leveza a tranquilidade ao cantar, o controle da pressão e da tensão e a tessitura da voz, ou seja, a região da voz em que as notas são emitidas com mais facilidade pelo cantor. Somado a isto, a fluidez e o caminhar da voz ao longo de sua tessitura também foram critérios adotados por Ferretti para a classificação da voz da aluna. Sílvia afirma que estes critérios adotados para a classificação de sua voz foram muito acertados, pois além de preservarem sua voz, desenvolveram-na.

Quanto à aluna Débora, que se formou em canto no Curso de Música da UFU e posteriormente passou a ter aulas particulares de canto com Ferretti, o relato foi diferente. Ela afirma que nunca conversou com Ferretti sobre a sua classificação e subclassificação vocal e que, o trabalho de Ferretti com ela centrou-se no desenvolvimento de repertórios que correspondessem à sua classificação vocal, que já viera bem definida - um soprano lírico com coloraturas.

No caso da aluna Maria a tessitura vocal, ou seja, a região da voz em que as notas soam com mais facilidade, mais tranquilidade e mais beleza timbrística, foi o critério que Ferretti usou para sua classificação vocal. Maria justifica ainda que a extensão vocal, isto é, os limites graves e agudos de uma voz, não é, segundo Ferretti, critério para a classificação vocal. E mais, no seu caso específico, as passagens musculares, ou troca dos músculos – tiroaritenóideo e cricótiroideo – que ocorrem nas pregas vocais responsáveis pelos registros da voz de peito/voz mista e voz mista/voz de cabeça estavam deslocadas. Isto significa que, se este critério, o das passagens musculares que ocorrem nas pregas vocais, fosse usado para classificar a voz da Maria, fatalmente haveria equívocos.

Em resumo, segundo o relato das alunas, fica claro que Ferretti centra a classificação vocal na tessitura da voz e não na escuta das mudanças timbrísticas que ocorrem na voz durante as duas passagens musculares ocorridas na laringe como indicam os escritos de Miller (1996). Segundo as alunas e ex-alunas de Ferretti, colaboradoras desta pesquisa, é a partir da tessitura da voz, do estudo e observação das respostas vocais de cada aluno em seu tempo que Ferretti começa a direcionar os repertórios musicais a serem desenvolvidos por estes.

#### 4.2. Construção de repertórios musicais

É a partir do estudo criterioso, da escuta, da observação de como se comporta a voz e da percepção de onde centra sua tessitura que Ferretti começa a compor os repertórios pertinentes às vozes de cada um de seus alunos. Alguns dos relatos de suas alunas nos mostram as escolhas e os caminhos traçados por Ferretti na composição destes repertórios.

A aluna Patrícia conta que todos os repertórios escolhidos pela professora, durante o tempo em que cursou música na Universidade Federal de Uberlândia, corresponderam perfeitamente à sua voz, e esta desenvolveu-se de maneira saudável adaptando-se ao *bel canto* sem nenhum tipo de problema vocal. Aqui fica claro um dos caminhos traçados por Ferretti na escolha da construção dos repertórios de seus alunos, qual seja, a preservação da saúde vocal e a manutenção de suas características reais e naturais, como timbre, intensidade, volume.

Patrícia relata-me que quando começou seus estudos no curso de graduação em música, Ferretti passou-lhe, inicialmente, árias antigas, do período barroco, e aos poucos foi acrescentando músicas brasileiras. Este tipo de escolha na construção dos repertórios, visa a trabalhar e desenvolver o “meio de voz” do aluno, a região em que está a tessitura vocal, pois as melodias das árias antigas têm âmbito pequeno, isto é, extensão melódica pequena, se comparadas às óperas clássicas e românticas.

Do relato de Patrícia sobre a construção de seu repertório por Ferretti, percebo pertinência entre o que a aluna me conta sobre as concepções da professora em relação à classificação vocal, centrada na tessitura da voz, e as escolhas referentes às obras que serão interpretadas por seus alunos. Os repertórios escolhidos por Ferretti têm funções como as de auxiliar a sedimentação da classificação vocal e o desenvolvimento da voz para a técnica do canto lírico.

Patrícia relembra que fez diversos duetos e música de câmara<sup>13</sup> com a aluna Sílvia, todos escolhidos e orientados por Ferretti. A utilização de duetos, trios e quartetos vocais

---

<sup>13</sup> É a música erudita composta para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes que tradicionalmente podiam acomodar-se nas câmaras de um palácio. Atualmente a expressão é usada para qualquer música executada por um pequeno número de músicos. A palavra câmara indica que a música pode ser executada em salas pequenas, geralmente com uma atmosfera mais íntima. Nesta categoria geralmente não está incluída a música para instrumento solo, entretanto, é comum incluir obras para piano solo, dependendo da ambientação. Sua composição é destinada a um pequeno número de instrumentos ou vozes - geralmente, até o máximo de dez. Entre os seus gêneros mais importantes estão o quarteto de cordas, quinteto de sopros e o trio com piano, dentre outras diversas combinações de instrumentos. Pode haver também a execução em "solo", "trio" ou "duo". Nestes casos, geralmente se prescinde da regência por um maestro.

Fonte: Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_de\\_c%C3%A2mara](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_c%C3%A2mara)

na composição dos repertórios dos alunos de canto de Ferretti é recorrente. Isto mostra um outro aspecto das concepções dela sobre a orientação e formação do cantor, qual seja, a importância dada ao exercício de cantar em grupo para vivenciar e construir outros conhecimentos técnicos e musicais, como: harmonia musical, contraponto, percepção musical, estilo.

Patrícia sempre fazia a segunda voz e seu aparelho fonador não se cansava, sempre correspondia bem às escolhas de repertório feitas por Ferretti. A aluna acrescenta ainda que, conforme sua voz ia correspondendo ao *bel canto*, a professora ia acrescentando ao repertório árias de ópera do período clássico e romântico. Este tipo de escolha de repertório – a ópera clássica e romântica – trabalha os extremos graves e agudos da voz, pois o âmbito melódico das óperas destes períodos, em geral transcendem a extensão de duas oitavas. Aqui evidencia-se mais um dos aspectos das concepções de Ferretti na construção dos repertórios de seus alunos, qual seja, primeiro trabalhar o desenvolvimento técnico da tessitura da voz e conforme esta voz corresponder ao domínio técnico e ganhar tónus muscular, trabalhar sua extensão.

Patrícia relata que em geral executava 12 obras musicais por semestre, sendo todas estas obras escolhidas por Ferretti. Ela conta que a professora ainda montava óperas e escolhia entre os alunos do curso de canto quem seriam os solistas. Delegava os personagens para cada um de acordo com as classificações vocais. Desta fala da aluna percebo outra concepção de Ferretti sobre a orientação e formação do estudante de canto, a necessidade da experiência com a ópera, a cena lírica e a interpretação teatral, para que o aluno saiba construir e compor sua performance artística nas obras musicais que está estudando.

Ainda, segundo Patrícia, apenas no final do curso de música, quando já estava mais familiarizada aos repertórios musicais destinados à sua voz, que realmente começou a ter certa autonomia nas escolhas. No entanto, tudo ainda passava pelo aval da professora.

Do relato da aluna Patrícia percebo que Ferretti parte da tessitura vocal para a construção dos repertórios musicais e conforme esta voz vai se desenvolvendo ela agrega as demais possibilidades de repertórios, sejam elas direcionadas à ópera de diferentes períodos da história, ou ao desenvolvimento de canções eruditas, música sacra, oratórios,

---

duetos, entre outros. Contudo, sempre respeitando as características reais, naturais e possibilidades daquela voz.

Sobre as escolhas de repertórios musicais feitos por Ferretti para a aluna Sílvia, esta relata-me que a professora priorizou repertórios leves, isto é, com muitos melismas, trabalhando o desenvolvimento de coloratura vocal, ou seja, a capacidade da voz em fazer notas e passagens rápidas. Sílvia relata que nunca teve problemas vocais no período em que foi aluna de Ferretti. A escolha da professora em priorizar repertórios leves com coloraturas evidencia mais uma de suas concepções sobre a construção dos repertórios de seus alunos de canto, a necessidade de desenvolver ferramentas vocais – coloratura, trinado, *legatto* – pertinentes à técnica do canto lírico desde o início dos estudos de canto.

Sílvia conta ainda que Ferretti parte da classificação vocal para a escolha dos repertórios e se o aluno está cantando de maneira confortável, sem agressão ao seu aparelho fonador, então o trabalho está sendo encaminhado de forma correta. Esta aluna relata como foi construído o seu repertório musical por Ferretti durante o período em que fez o curso de música. Ela diz que havia um programa a ser cumprido durante os períodos do curso na UFU e que o aluno de canto deveria cantar músicas em determinados idiomas e para isso havia aulas de dicção de línguas. Sílvia fez repertórios em espanhol, em português, fez canções alemãs, *lieder* e algumas árias de ópera.

Das experiências da orientação e construção dos repertórios das alunas Débora e Maria percebo algumas diferenças em relação à orientação que Patrícia e Sílvia tiveram, tendo em vista que Débora e Sílvia passaram primeiramente pelo curso superior de música para depois irem estudar canto com Ferretti.

A aluna Débora, classificada durante o curso de música da UFU como soprano lírico com coloratura, aponta que Ferretti tentou testar em alguns momentos de seus estudos um repertório um pouco mais leve como o de soprano lírico ligeiro. Ferretti acreditava que devido à aluna ser ainda muito jovem seria mais fácil para ela conseguir papéis de personagens com vozes mais leves nas óperas, como os papéis de soprano lírico ligeiro, e este tipo de escolha de repertório preservaria elementos vocais importantes para o canto lírico bem como a saúde vocal da aluna.

Sabe-se, em geral, que quando o cantor é jovem sua voz tem maior facilidade para desenvolver ferramentas vocais como a coloratura e o trinado, pois a musculatura e as cartilagens da laringe ainda são muito flexíveis, segundo o estudo de MILLER (1996). Para Ferretti é importante desenvolver e preservar estes elementos nas vozes dos alunos jovens e, uma forma para isto, é a utilização de repertórios que trazem a coloratura em

sua escrita musical e, é por isso também, que em um primeiro momento Ferretti opta por desenvolver com Débora este repertório mais leve, voltado para o soprano lírico ligeiro.

De acordo com o relato de Débora, Ferretti acredita que, para além da voz existem também as características físicas do personagem da ópera que se está interpretando, a idade, a personalidade, a maturidade. Devido à pouca idade de sua aluna, suas chances nos concursos para ingresso em montagens de ópera, seriam maiores caso tentasse papéis condizentes à sua idade, como os que são geralmente escritos para sopranos lírico ligeiro. Um outro ponto importante sobre as concepções de Ferretti em relação aos repertórios musicais estudados por seus alunos é a adequação dos personagens interpretados por eles à sua maturidade física e vocal bem como a de seus conhecimentos musicais e interpretativos.

Por ter passado anteriormente por um curso de graduação em música e trazer consigo esta bagagem, Débora relata autonomia na escolha de seus repertórios musicais, mas Ferretti ainda a auxilia neste processo dando-lhe sugestões de peças que poderiam se agregar aos estudos e aos programas de concertos feitos por esta aluna. Pude perceber que Débora detém maior autonomia na escolha de seus repertórios musicais comparando-a com as alunas que se formaram no curso de música, tendo sido orientadas por Ferretti. Atribuo esta postura da professora com a aluna ao fato dela respeitar e valorizar esta bagagem musical que a aluna traz consigo advinda de sua trajetória ao longo de seus estudos.

Já a aluna Maria conta que foi a partir de uma escolha errada que fez de repertório musical que foi procurar orientação de Ferretti. Nesta época ela já era formada em canto e uma interpretação frustrada de uma ária de ópera levou esta aluna a ter aulas com Ferretti.

Maria relembra que Ferretti assistiu à sua interpretação de uma ária de ópera – um quarteto para soprano, *mezzo*, tenor e baixo – e percebeu que aquele personagem, o *mezzo* soprano, não correspondia à voz da aluna. Ao final da apresentação, a professora comentou que a escolha de Maria em interpretar aquele personagem não foi correta, tendo em vista o desconforto, o esforço demasiado e o fato da voz não soar de maneira plena durante a execução da obra. E para além da voz não corresponder à execução da ária, Ferretti apontou que a aluna não conseguia naquele momento trazer as características físicas, a personalidade daquela personagem para a sua interpretação. Maria me conta que era demasiadamente tímida para interpretar aquela determinada personagem, que era uma mulher muito segura de si.

Percebo, mais uma vez, que Ferretti não se atém apenas à correspondência ou facilidade vocal do aluno ao interpretar um repertório, a professora também está atenta à interpretação cênica, à correspondência referente à verdadeira personalidade do personagem que se interpreta ao executar uma ária de ópera, como no caso descrito a cima.

Maria conta que Ferretti fez um estudo de sua voz, foi trabalhando suas qualidades e possibilidades a fim de desenvolvê-la, e que não estava preocupada em classificar a voz da aluna e sim orientar seu canto, mesmo que para isso levasse um tempo maior. Inicialmente trabalharam um repertório leve – de âmbito melódico pequeno – com a intensão de desenvolver tecnicamente o meio de voz da aluna, a tessitura, sem exigir esforço nas extremidades graves e agudas de sua voz. O repertório contava, segundo Maria, com árias de óperas, canções francesas e canções brasileiras.

A aluna diz ainda que a organização e montagem de seus repertórios musicais sempre foram feitas em conjunto com Ferretti. Maria relata que as canções francesas foram muito trabalhadas devido à dificuldade que ela apresentava com este idioma, e que a professora chegou a sugerir que ela fosse fazer aulas de francês. Outra escolha de Ferretti na orientação de seus alunos de canto fica evidenciada a partir da fala de Maria, de iniciar os estudos a partir das dificuldades de cada aluno a fim de vencê-las e agregar novos conhecimentos, no caso específico, o de línguas, à formação do estudante de canto.

Por fim, percebo que as escolhas feitas por Ferretti para montar e selecionar os repertórios musicais de seus alunos centra-se na preservação da voz deste aluno, no respeito à sua tessitura vocal e possibilidades vocais. A voz de cada aluno é muito bem estudada por Ferretti para que ela possa desenvolver os potenciais de cada um deles.

De maneira geral, Ferretti concebe a orientação para a formação dos repertórios musicais de cantores líricos primeiramente a partir do trabalho de obras musicais que têm suas melodias escritas dentro da tessitura vocal ou “*media voice*” do estudante, bem como o estudo de coloraturas e/ou passagens rápidas. Posteriormente, quando a voz do estudante de canto estiver com o tônus muscular preciso, a professora passa a explorar os limites da extensão vocal deste estudante, sem prejuízo de sua voz, preservando-a. Ferretti preocupa-se também, desde o início dos estudos de canto, com o desenvolvimento da interpretação e da performance artística de seus alunos, adequados ao repertório, bem como, o estudo rigoroso do idioma em que estão escritos.



### 4.3 Ensino e aprendizagem do canto

Dos relatos das quatro alunas de canto de Ferretti pude perceber que o trabalho da técnica vocal é feito concomitantemente à construção da interpretação da obra que se está cantando. E a fala de Patrícia confirma esta escolha de Ferretti no processo de ensino e aprendizagem do canto: “Ela cobrava respiração (...) e junto com a técnica, ela aplicava a interpretação” (Patrícia, entrevista realizada em 12/04/2016).

Segundo a aluna Patrícia, a técnica vocal adotada por Ferretti nas aulas de canto envolve posição correta de palato e língua na boca, respiração e apoio vocal. Para isso, a professora utiliza os aquecimentos vocais adequados para trabalhar a igualdade da voz nos registros de voz de peito, voz mista e voz de cabeça, aliando sempre o processo de ensino técnico à construção da interpretação das obras. Patrícia também relembra que mesmo após aprendido sobre a técnica vocal do *bel canto* com Ferretti, a professora sempre a lembrava sobre as posições do palato, sobre a dicção correta da língua, sobre a condução do *legatto* na voz.

Sobre os passos para o estudo diário do canto, orientados por Ferretti, a aluna Patrícia relata-me que vocalizava todos os dias, lia o repertório de canto, estudava o ritmo das músicas, estudava línguas, estudava a métrica do idioma encaixando-o na linha melódica da voz e no ritmo. O estudo diário de canto é uma das concepções que está no cerne das exigências de Ferretti para que o aluno aprimore e desenvolva seus conhecimentos musicais, interpretativos e de técnica vocal.

A aluna Patrícia dita o passo a passo do estudo orientado pela professora: “Primeiramente, Ferretti orienta que seus alunos leiam o texto ou o poema da música, depois que veja o ritmo, as figuras rítmicas, a tessitura, a tonalidade. O próximo passo é encaixar o ritmo no texto, ver a altura das notas e encaixar as palavras dentro desta melodia” (Patrícia, entrevista realizada em 12/04/2016).

Patrícia aponta que Ferretti sempre mencionava a importância de estudar a música sem o texto, apenas com o nome das notas, e só depois disso colocar o texto para que nenhum erro de leitura musical fosse sedimentado. Aqui percebo uma outra concepção de Ferretti em relação ao processo de ensino e aprendizagem de seus alunos, o rigor com o que está escrito na partitura. A professora cobra do aluno que ele seja fiel ao ritmo, às linhas melódicas, à dicção do texto e a tudo que o compositor da obra que ele está estudando escreveu.

Segundo Patrícia, Ferretti sempre exigia que seus alunos fizessem primeiramente a leitura musical da obra para depois ouvirem gravações dela. Depois, sugeria que sempre

ouvissem pelo menos três interpretações diferentes da mesma peça, para que pudessem perceber as diferentes nuances interpretativas dadas por cada cantor, e que tentassem perceber o porquê disto para que pudessem assim fazer nascer a interpretação da obra, própria e autêntica do aluno.

A aluna Patrícia relata que Ferretti foi “brava” ao lhe ensinar canto, posto que a aluna chegou até a professora para ter aulas sem saber nada sobre o que era o estudo de canto. Patrícia diz que a professora teve que “arregaçar as mangas” e que jamais deixou de acreditar que a aluna iria conseguir ultrapassar suas dificuldades e se tornaria uma cantora.

A fala de Patrícia nos mostra outra concepção de Ferretti em relação ao processo de ensino e aprendizagem do canto, a crença na capacidade do aluno, a valorização do ser humano que está em sala de aula. A professora acredita que com o estudo diário e consciente de canto, e quando o aluno quer e sente-se motivado, especialmente pelo professor, a aprender, as dificuldades serão vencidas, os conteúdos serão apreendidos e o aluno desenvolverá seu canto e seus conhecimentos musicais.

Sobre a resolução dos problemas referentes ao canto, Patrícia relata que Ferretti passava-lhe exercícios vocais pontuais para que ela sentisse desde o apoio vocal, a respiração correta, a abertura correta da musculatura do abdômen para otimizar esta respiração direcionada ao canto. A professora passava exercícios para que a aluna percebesse fisicamente a musculatura do abdômen trabalhando junto ao diafragma e para que sentisse a coluna de ar saindo dos pulmões, passando pela traqueia e com isso iriam trabalhando juntas a emissão e impostação corretas da voz para o *bel canto*.

Pode-se perceber, a partir da fala de Patrícia, o domínio dos conhecimentos da professora em relação à técnica vocal do canto lírico, bem como, o conhecimento de como devem ser feitos os ajustes necessários para que o corpo se organize para cantar de forma a não sacrificar essa voz, utilizando as musculaturas e fazendo movimentos corretos. Ferretti preocupa-se em vocabularizar correta e elucidativamente cada termo que é passado para o aluno em relação aos ajustes corporais que devem ser feitos ao cantar.

Sobre os materiais didáticos e referenciais teóricos utilizados por Ferretti nas aulas de canto, Patrícia lembra-se dos livros da escritora e pesquisadora da voz cantada Claire Dinville, autora do livro “A voz cantada”, obra em que trata dos parâmetros e características da voz voltados para o canto lírico. Em seu livro, Dinville afirma que é possível desenvolver a voz de todo aluno e com o auxílio da técnica vocal e muito trabalho é possível que todo aluno de canto consiga aprender canto lírico. Os escritos de Dinville

sobre o canto vêm ao encontro do que Ferretti acredita sobre o ensino e aprendizagem do canto lírico, isto é, é possível aprender canto e desenvolver a voz de todo estudante, desde que haja trabalho sério e criterioso e se respeite o tempo de aprendizado e a naturalidade da voz de cada estudante.

Outro material didático utilizado por Ferretti, segundo Patrícia, foi o livro de Vaccaj, com exercícios de vocalizes, intervalos melódicos, ornamentos vocais e recitativos de árias. Contudo estes livros eram mais uma ferramenta entre tantas outras utilizadas por Ferretti para o ensino e aprendizagem de canto. Patrícia conta que a professora estudava e trazia para a aula exercícios voltados à correção de postura. Além disso, aplicava a técnica Alexander e fazia relaxamento do corpo para o auxílio da consciência corporal, pois acredita que todo o corpo canta, por isso a importância da consciência deste corpo.

Patrícia conta que, por ser atriz, Ferretti sempre trabalhou os textos e suas interpretações dramáticas através da recitação de poemas e a leitura dramática dos próprios textos musicais. Ela afirma que a professora busca esta verdade na interpretação das obras musicais a partir do entendimento, da tradução, da leitura e releitura, da declamação dos textos e poemas musicais. Para a professora é a partir destes exercícios que nascerá a interpretação fidedigna aos personagens e à mensagem contida nas canções, óperas, oratórios.

No ensino da construção das interpretações e das performances artísticas das obras, Ferretti ancora seus conhecimentos, segundo o relato de Patrícia, nos textos do ator, pedagogo e escritor russo Constantin Stanislavski<sup>14</sup>. Stanislavski tornou-se mundialmente conhecido por desenvolver um “sistema”<sup>15</sup> que auxilia a interpretação do ator. Este sistema, embora destina-se a atores de teatro ainda é utilizado por artistas de outros segmentos, na composição de seus personagens. Esta organicidade e naturalidade que advém do ator/cantor no processo do estudo e da composição do personagem que

---

<sup>14</sup> Ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e século XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposituras cênicas são largamente utilizadas por artistas de outros segmentos. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanislavski](https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski)

<sup>15</sup> O sistema embasava nas ações físicas, as quais "[...], por sua vez, transmitem o espírito interior do papel que estamos interpretando [...]", sendo elas *abastecidas* pela vida e pela imaginação que o ator empresta à personagem. Assim sendo, a partir de Stanislavski, ações físicas, espírito interior, imaginação, são palavras chaves e integradas em todos os métodos de interpretação para o ator desde então. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanislavski](https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski)

aparece no “sistema” de Stanislavski está nas concepções de Ferretti sobre a construção da interpretação e performance artística.

Ainda do relato da aluna Patrícia, Ferretti preocupava-se com tudo, desde o vestuário adequado de seus alunos para as apresentações musicais até a alimentação saudável e adequada para a voz. Ferretti preocupava-se também com a montagem do repertório dos alunos para as apresentações e organizava a sequência das peças musicais, o que era adequado estar no início da apresentação, o que deveria estar no meio e no fim da apresentação, levando em consideração o menor esforço e a maior otimização da voz.

Por fim, Patrícia relata que, para Ferretti, era de suma importância que o aluno pesquisasse sobre o repertório que estava estudando; se era um poema, era importante saber se era um só ou se fazia parte de uma coletânea de poemas, quem era o poeta que os escreveu, em qual período histórico que foi criado, saber se este compositor fazia parte de alguma escola de música.

Já o relato da aluna Sílvia sobre o ensino dos repertórios de canto sob a orientação de Ferretti, a aluna conta que os primeiros passos da professora neste processo de ensino são com peças mais leves, com âmbito melódico menor e adequado à tessitura da aluna. Sílvia conta que estes primeiros momentos de estudo orientados por Ferretti são para que o estudante de canto adeque sua voz, a sua classificação e que sejam exploradas, a partir destes estudos, as qualidades timbrísticas desta voz e que elas aparecem no repertório musical.

Sílvia ainda comenta que o ensino deste repertório desenvolvido sob a orientação de Ferretti durante o curso de graduação em música, iniciou-se com peças mais simples, leves e dentro da tessitura vocal da aluna e, conforme sua voz, a seu tempo, ia adquirindo domínio e segurança técnica, o repertório ia tornando-se mais complexo, com árias de ópera que exploraram os extremos graves e agudos da voz. Esta característica metodológica no ensino e construção dos repertórios aparece na fala de ambas alunas que formaram-se no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia e foram alunas de Ferretti.

Outra característica da forma com que Ferretti ministrava suas aulas de canto era primeiramente o desenvolvimento vocal dos alunos através do aquecimento e do ensino da técnica vocal aliada àquelas músicas que faziam parte do repertório dos seus alunos. Após este primeiro momento a pianista que acompanhava os alunos entrava em sala de aula para o momento da prática de conjunto, que também era orientada por Ferretti. Neste

momento a professora orientava dinâmicas, articulações, interpretação, corrigia a dicção do idioma e a postura do aluno.

Outro diferencial das aulas de canto de Ferretti, também mencionados por Sílvia é a adoção de exercícios para o relaxamento corporal, a utilização de exercícios de psicocalistenia, como já foi dito anteriormente. Sílvia percebia que após a realização destes exercícios corporais seu canto ficava ainda mais otimizado, pois os pontos de tensão corporal tinham sido desfeitos.

Em suas aulas de canto, Ferretti prioriza o aquecimento vocal, preocupa-se em ativar a musculatura e as articulações da laringe utilizadas para o canto e através das características da voz, ouvidas pela professora durante o aquecimento, ela é capaz de perceber se a aula daquele aluno irá render ou não. Sílvia relata-me que Ferretti conseguia perceber o tempo preciso do aquecimento vocal dependendo do que o aluno apresentava em sua voz durante o vocalizo e que esse tempo podia variar de acordo com a “voz do dia.” Em geral, uma das razões para esta variação vocal, especialmente nas mulheres, ocorre devido às mudanças hormonais no período do ciclo menstrual. Isto é o que afirma o fonoaudiólogo Ademir Baena<sup>16</sup>. Ferretti em suas aulas percebe estas variações durante a vocalização de suas alunas e em algumas situações opta que o aluno não cante, afim de poupar sua voz de um desgaste desnecessário.

Quanto aos materiais didáticos, Sílvia relata que Ferretti preparava alguns deles. Conta-me que a professora produzia fitas cassete com as dicções dos idiomas e apostilas com os fonemas próprios de cada língua para auxiliar o estudo dos alunos em canções, árias e músicas em geral que estivessem em idiomas estrangeiros.

Mais uma vez, através do relato de Sílvia pude constatar que Ferretti utilizava muito pouco dos livros de técnica vocal, como o já mencionado Vaccaj. Ela parte das facilidades e dificuldades de cada um de seus alunos e desenvolve vocalizes pontuais, exercícios específicos para sanar os problemas individuais.

Ferretti busca desenvolver o canto a partir da naturalidade vocal de cada um de seus alunos. Para ela cada voz é única, assim como cada um de seus alunos são indivíduos

---

<sup>16</sup> O inchaço que incomoda muitas mulheres na TPM também atinge as cordas vocais. Além disso, a alteração hormonal reduz a produção do muco que protege e lubrifica as cordas vocais, provocando outras mudanças na voz. No período menstrual, as mulheres apresentam uma voz mais rouca, soprada e instável, com muito ruído. Neste período é de fundamental importância conscientizar as mulheres sobre esses problemas, a grande maioria desconhece essas ocorrências. Recomenda-se que principalmente aquelas que trabalham com a voz, como professoras, profissionais de telemarketing, recepcionistas, enfim aquelas que exercem funções que tenha a voz como instrumento de trabalho, tentem poupar a voz durante a TPM e o início da menstruação, pelo menos depois do expediente. Fonte: <http://www.progresso.com.br/caderno-a-ciencia-saude/hormonios-influenciam-na-producao-da-voz-diz-fonoaudiologo>

únicos. Silvia comenta que Ferretti conhece seus alunos muito além do produto vocal. Ela consegue ver e compreender as particularidades de cada um, para além do canto.

Do relato das alunas Débora e Maria que chegaram para fazer aulas de canto com Ferretti, após formarem-se no Curso de Música, percebo algumas diferenças nas abordagens de ensino e aprendizagem. As abordagens referem-se mais à interpretação das obras, ao auxílio na montagem de repertório e à pronúncia dos idiomas.

Novamente, o cuidado com os aquecimentos vocais é um dos pontos centrais das aulas de Ferretti. A aluna Débora comenta que por mais que tenha consciência do ponto correto de emissão e unidade da voz no canto lírico, com os exercícios vocais administrados por Ferretti nas aulas, sua voz corresponde melhor na execução do canto. Estes exercícios, utilizados por Ferretti auxiliam no desenvolvimento da unidade vocal nos registros de voz de peito, voz mista e voz de cabeça. Alguns deles ajudarão a desenvolver habilidades vocais importantes para o cantor na concepção de Ferretti, como: leveza vocal e coloraturas, e a grande maioria ampliará a respiração do cantor e ajudará na consciência do apoio vocal ao cantar, além de desenvolver articulações como o *legatto* e o *staccato*.

Outra característica de Ferretti na orientação e formação de cantores é a importância que atribui a qualquer nota ou “virgula” que esteja na peça musical. Para a professora, se está ali é porque tem uma razão e compõe o todo da obra. Se a leitura musical não estiver correta, a pronúncia, o ritmo, as dinâmicas, articulações, a interpretação, Ferretti irá cobrar deste aluno atenção a cada detalhe que compõe o todo musical, é o que me relata a aluna Débora.

Débora também menciona que as aulas de Ferretti são centradas na prática do canto. Há pouca teorização, e aponta que a professora tem muito bem construído o que deve fazer para orientar e formar um cantor. Essa construção vem de suas inúmeras vivências musicais seja nas montagens de ópera e espetáculos, seja nos anos de docência orientando as mais diferentes vozes, na busca por conhecer novos repertórios musicais, estudar história da música, estudar dramaturgia, buscar conhecer os compositores das obras, estudar idiomas, conhecer e ter consciência de como o corpo humano funciona ao cantar. Ferretti mergulha nestes diferentes universos e faz uma viagem interdisciplinar e multimodal para construir e (re)construir-se professora.

A aluna Maria é coralista no Coral da UFU, e conta que neste coral tem podido aprender muito; desde a experiência com o palco, dicção de línguas, teatro. Atualmente

Maria é professora de canto coral e são as experiências adquiridas no Coral da UFU que norteiam os seus ensinamentos aos seus atuais alunos de canto coral.

Maria conta-me que procurou as orientações de Ferretti após formar-se em canto lírico na UFU, pois, ainda tinha muitas dificuldades técnicas ao cantar, como por exemplo, a ausência de apoio na voz, de projeção, *legatto*, e de unidade vocal. Ferretti, a partir deste momento começou a orientar o canto desta aluna por meio do uso de exercícios vocais pontuais para a resolução de cada um destes problemas. Os exercícios para desenvolver o *legatto* vocal, por exemplo, eram feitos com glissandos<sup>17</sup>. Já os exercícios para unidade vocal eram feitos em saltos melódicos com duas vogais.

Uma das concepções de Ferretti sobre o ensino e a aprendizagem do canto é o fato de que devemos dar um tempo para que a musculatura vocal e o corpo de uma forma geral comecem a responder ao trabalho técnico, comece a desenvolver tónus. A apreensão da técnica vocal para o canto não se dá “da noite para o dia”. É preciso desenvolver essa voz e esse corpo para o canto lírico. O trabalho de formação e orientação de um cantor é também um trabalho físico feito em seu corpo, no desenvolvimento da resistência e tónus de músculos, tendões, articulação e otimização da gestão respiratória.

Neste sentido, independentemente do nível de desenvolvimento técnico vocal de cada aluno, Ferretti sempre inicia suas aulas de canto com exercícios fonoaudiológicos de vibração de lábios e língua. Sempre trabalha o uso correto do diafragma e da respiração costo-diafragmática que, segundo ela, são os alicerces para o apoio vocal.

Para Ferretti, o repertório musical tem função pragmática<sup>18</sup> e deve vir ao encontro do desenvolvimento da técnica vocal do canto lírico. Isto significa que em alguns momentos ele será utilizado para o ensino e o desenvolvimento de ferramentas e recursos vocais que o aluno ainda não detenha, como por exemplo, o *legatto*, a coloratura, o trinado, a ampliação da respiração, além de expandir os conhecimentos de estilos musicais e desenvolver a interpretação.

Ferretti, por sua formação em arte dramática, valoriza muito a interpretação do texto musical. Maria conta que a professora lhe passava poemas para que estudasse em casa e na aula de canto fizesse a leitura dramática deles. Ferretti pedia que a aluna

---

<sup>17</sup> São passagens suaves de uma altura a outra. É uma expressão originada da língua italiana utilizada na terminologia da música. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Glissando>

<sup>18</sup> É uma palavra com origem no grego "pragmatikus" e no latim "pragmaticu", que significa ser prático. Fonte: <https://www.significados.com.br/pragmatico/>

recitasse poemas nas aulas criando assim recursos que auxiliassem a expressão de sua interpretação.

A professora preocupa-se também com a tradução das peças, palavra por palavra. Para ela é importante que o aluno entenda o significado de cada palavra contida no texto musical para que realmente explore as reais possibilidades de interpretá-lo. Maria afirma que há um processo de pesquisa por parte de Ferretti para entender as nuances e entrelinhas dos textos, contextos e poemas musicais.

Por fim, no processo de ensino e aprendizagem de canto, Ferretti trabalha o desenvolvimento técnico e interpretativo concomitantemente, porém ela sempre parte das necessidades particulares de cada aluno de canto. Desenvolvendo as potencialidades de cada voz e atentando-se para ultrapassar as dificuldades e os problemas técnicos particulares de cada um de seus alunos.

#### **4.4. Orientação para a performance artística.**

Percebo através das falas das alunas de Ferretti que ela entende, no caso específico do canto e das práticas do teatro, que o corpo é o lugar expressivo da performance artística, é nele que se dá toda a construção de nossa interpretação. O corpo do artista durante a performance é o sujeito e o meio da expressão estética e da manifestação da arte em si mesmo, como processo construído ao longo de seus estudos, práticas e vivências, as mais diversas. Para Ferretti é primordial a consciência deste corpo e de seus gestos ao interpretar.

Para ela a construção deste saber e fazer artístico performático se dá concomitantemente à apreensão da técnica vocal e dos saberes musicais. Segundo a professora, de nada serve o domínio técnico do canto lírico se não houver preocupação com a construção da interpretação artística da obra por meio de sua tradução, do contexto em que se insere, do estudo do personagem que se está interpretando, e da leitura dramática das peças.

Patrícia relata que, para Ferretti, as interpretações das obras já deveriam aparecer na condução das frases musicais. É prioridade viver o que se canta, trazer a verdade para a interpretação musical e aliado a isto está a técnica vocal que favoreça o cantor.

Por sua vez, Sílvia também comenta que Ferretti ensinava tudo, desde postura, como deveria ficar o cabelo, o rosto e as mãos em cena, o gestual, como pisar no palco, como andar, como se portar ao lado do piano, de como iniciar uma canção, como atacar



a primeira nota, já com a intenção correta do texto musical, como terminar a canção, como agradecer ao público, e até como sair do palco. Todos estes momentos são importantes para Ferretti na construção da performance artística consciente.

Já a aluna Maria afirma que Ferretti ensina a viver tudo aquilo que o cantor irá apresentar no palco, construindo essa verdade em sua performance para que o público acredite em sua interpretação, para que acredite em sua personagem. Ferretti insiste que é preciso verve no artista e que cantar é algo muito além de apresentar ao público uma bela voz.

O desenvolvimento da interpretação artística para a construção da performance do cantor é primordial para Ferretti. Neste sentido, o estudo e pesquisa do texto que se canta são importantes, bem como passar pela experiência da marcação cênica e de cursos de teatro para que o aluno vá além das questões musicais e que aprenda também sobre encenação e interpretação dramática das obras.

## 5 CONCEPÇÕES DE EDMAR FERRETTI, PROFESSORA

O termo concepção, nesta pesquisa, é entendido como uma “operação intelectual pela qual o entendimento forma um conceito” ou seja, uma “operação pela qual o sujeito forma, a partir de uma experiência física, moral, psicológica ou social, a representação (...) de pensamento ou conceito” (JAPIASSU; MARCONDES, 1996. p. 296).

Os saberes dos professores, para além daqueles saberes específicos, universais de sua área de atuação (neste caso os saberes artísticos, musicais, do canto), incorporam também os saberes práticos, muitas vezes difíceis de serem verbalizados, explicitados pelo professor. Estes conhecimentos são construídos em contextos concretos de trabalho e formam aí as concepções desses sujeitos, professores.

Partindo do princípio de que o ser humano é inacabado, está sempre em construção, entendemos que, no que tange ao professor, isso é uma condição intrínseca. O professor está sempre vivenciando processos de aprendizagem, estudo e aprimoramento. No processo de ensinar e aprender partilha conhecimentos, ideias, experiências, sentimentos e transforma o outro e a si mesmo e de modo tácito constrói concepções.

Ferretti, mesmo com tantos conhecimentos construídos em suas práticas, pesquisas e inúmeras vivências musicais mostra-se contemporânea ao seu tempo na medida em que está em constante construção e (re)construção de seus conhecimentos. Ferretti não para, ela está sempre lendo sobre o canto e a performance artística, está sempre pesquisando sobre as novas descobertas da medicina e fonoaudiologia sobre a voz humana, atualiza-se sobre as novas montagens de óperas e músicas, sobre as releituras que são feitas de peças teatrais e óperas. Essa característica de Ferretti fez com que, especialmente suas concepções, não ficassem estáticas no tempo.

Este capítulo apresenta, especialmente, as concepções e ações de Edmar Ferretti acerca do ensino de música, das técnicas de canto, da classificação vocal, da escolha de repertório, e da formação do artista, ouvidas, vistas e percebidas por mim a partir da entrevista realizada com ela e das observações participantes que fiz no coral da UFU e no projeto La Ferretti<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Projeto La Ferretti: é um projeto financiado pela lei de incentivo à cultura que tem como proponente a bacharel em canto Danielle Rocha. O projeto iniciou-se em 2016 com o espetáculo musical La Ferretti e

## 5.1 Classificação vocal

Sobre a classificação vocal, Ferretti escolhe ancorar-se na tessitura vocal de seus alunos para classificá-los vocalmente, esclarecendo que o termo significa a “região em que a voz se desenvolve com mais comodidade, menos esforço, mais beleza” ( Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

A professora afirma ainda que existem classificações que nem sempre ela as utiliza e aqui está referindo-se às passagens musculares que ocorrem na laringe, que segundo MILLER (1996) são determinantes para classificar uma voz. Essas passagens são ouvidas em determinados pontos de uma escala musical, nos quais ouve-se, em notas específicas, a mudança timbrística e de ressonância na voz do cantor. Estas notas em que ocorrem estas mudanças são chamadas notas pivô.

Miller (1996) classifica as vozes (soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono e baixo) segundo este método das trocas de musculatura que ocorrem na laringe durante o processo fisiológico de adução, abdução e estiramento das pregas vocais durante a fonação no canto. Conforme os músculos aritenóideo e cricóideo atuam e deixam de atuar nestes processos e segundo o tamanho da prega vocal, se tem aí a determinação da classificação vocal. Contudo as subclassificações dependerão dos tamanhos das “caixas de ressonância” e da idade do cantor.

Entretanto, Ferretti afirma que este método muitas vezes não é eficaz, justificando que o trato dado à voz durante anos pode deslocar as passagens. Aqui, ela refere-se ao uso da voz no canto popular, caracterizado pela voz de ressonância peitoral mesmo em notas médio-agudas e que esta prática usada durante muito tempo pelo cantor desloca suas passagens vocais. Ou seja, estando estas passagens musculares deslocadas nos pontos da escala, cai por terra a classificação vocal que tem como base as passagens das musculaturas.

Então, Ferretti defende o uso da tessitura vocal para classificar uma voz. Sendo assim, uma importante ferramenta por ela utilizada são os repertórios musicais destinados à cada classificação vocal. E ela prima pelo conforto da voz ao executar e desenvolver cada repertório.

A professora afirma: “se a voz está fresca, jovem, saudável e está correspondendo artística e esteticamente, eu vou aproximando os programas daquela região” (Ferretti,

---

encerrou-se em 2017 com masterclasses e uma palestra ministrados por Ferretti sendo finalizado com um recital de canto lírico dos alunos participantes das masterclasses. O projeto foi criado em comemoração aos 80 anos de Ferretti Ferretti.

entrevista realizada em 05/09/2016). Aqui, ela deixa claro que, para a classificação e desenvolvimento do repertório de seus alunos ela prioriza a saúde vocal e a correspondência artística e estética deste aluno para com a obra que se está executando.

Ferretti ainda salienta que há vozes extremamente complexas que muitas vezes não se encaixam perfeitamente em determinadas classificações e/ou subclassificações. Há vozes extensas e cheias de peculiaridades que geram margem para dúvidas na hora de “bater o martelo” da classificação vocal. Então, o tempo para o desenvolver e se ver os resultados nas execuções dos repertórios será o melhor aliado para conduzir os estudos deste cantor e as orientações de seu professor de canto.

Ferretti conta que faz um estudo minucioso da voz de cada aluno para que assim vá conduzindo o processo de classificação vocal e orientação para a formação dos repertórios executados por cada um de seus alunos. Ela observa, entre outras coisas, se o aluno canta com voz plena ou se está fazendo uma voz afalsetada, se está controlando adequadamente a pressão aérea ao cantar ou não.

Ferretti me conta que o primeiro livro que estudou anatomia e fisiologia da voz foi o livro do médico otorrinolaringologista Raul Uson. Ferretti diz que a leitura deste livro fora extremamente difícil e que nele, o médico conta a “descoberta da parte mais vulnerável do músculo recorrente da prega vocal e que através da cronaxia das pregas vocais, classificava a voz após o estímulo do músculo recorrente” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

Entretanto, como fazer a classificação pela cronaxia das pregas vocais? Neste ponto Ferretti é categórica ao afirmar que sua formação é artística, portanto, não vai usar um cronaxímetro (aparelho que mede o tamanho das pregas vocais) para fazer a classificação de uma voz. Salienta ainda o fato de não ser otorrinolaringologista e que sua formação é artística, mas que ela procura ler muito sobre as outras ciências que de alguma forma corroboram para os estudos sobre a voz e os processos de fonação.

Então, percebo aqui que, o embasamento para classificar uma voz vem desta bagagem de conhecimentos advindos de sua formação artística, musical, dos anos de experiência como professora de canto, regente e orientadora vocal do Coral da UFU, ouvindo as mais diferentes vozes, e sua busca por novas fontes de pesquisa sobre a voz e o canto.

Ferretti sintetiza que: “a classificação vocal pra mim está na razão direta da continuidade do estudo e na correspondência de um canto bonito, saudável diante de uma similaridade de obras que se aproximam deste canto” (Ferretti, entrevista realizada em

05/09/2016). Aqui ela mostra a importância da escolha correta dos repertórios e do direcionamento que é feito nestes estudos para sedimentar a classificação levando sempre em consideração a saúde da voz e sua beleza.

Sabemos que as vozes dos cantores muitas vezes são classificadas em apenas uma audição. Perguntei então a Ferretti se isso era possível. Ela diz: “Sabe, às vezes sim porque é fácil. É um soprano lírico”, e acrescenta: “A voz levezinha está sempre lá, ao passo que eu tenho aqui vozes complexas, difíceis de chegar: É isto.” ( Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). Ela comenta aqui que existem vozes que por suas características bem claras, como por exemplo a leveza, a facilidade com que vai para os agudos e brilha, são vozes facilmente classificadas, entretanto há vozes complexas de ampla extensão que exigem maior rigor e um tempo maior de trabalho e observação para que se defina a classificação vocal.

É um dos pontos mais marcantes da fala de Ferretti é quando ela lembra dos paradigmas sobre a classificação vocal. Ela diz: “Você vai me dizer: Edmar, mas não tem jeito, na Europa só se trabalha com isto (...) Se você não estiver etiquetada você está perdida” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). Aqui ela se refere à classificação vocal e subclassificação vocal que são exigidas na Europa para que o cantor faça determinados papéis operísticos. Sem esta “etiqueta” o cantor não consegue trabalhar nos teatros europeus. O universo de possibilidades de um cantor quando se trabalha com seriedade e dedicação é tão vasto que, para Ferretti, encaixá-lo em modelos pré-estabelecidos, como os da subclassificação vocal e ficar presos a isto, pode, em larga medida, ser um limitador de suas possibilidades artísticas.

Diante dos dilemas da classificação e subclassificação, Ferretti ainda lembra as vozes complexas que se encaixam em mais de uma classificação vocal como podemos constatar nesta sua fala - “No entanto nós temos, tivemos uma Dugazon<sup>20</sup>, um Falcon<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Na França as subclassificações para meio soprano leves são divididas em duas categorias especiais criadas por cantoras de operetas: a *Mezzosoprano Desclauzas*, categoria criada em homenagem a *mezzo de mesmo sobrenome*. E a categoria, mencionada por Ferretti, *Mezzosoprano Dugazon*, que é um tipo de *mezzosoprano leggero* de operetas, de voz leve, clara, muito ágil, vocalizante e vibrante, também chamado de *Mezzosoprano legèr*. Louise Dugazon (1755 – 1821) foi a mezzosoprano a quem se atribui esta classificação. Ela é criadora de mais de sessenta papéis de operetas francesas.

Fonte: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAABWskAH/mezzosoprano>

<sup>21</sup> Na França é destacado na categoria *Soprano Dramatique Falcon*. Esta categoria compreende as vozes que são potentes em todos os registros, com um grave de meio-soprano e um agudo menos fácil que o dos outros sopranos. Sendo o timbre intermediário entre o Soprano Dramático e o Mezzosoprano muitas vezes, o soprano falcon denomina aquelas cantoras que conseguem alternar facilmente entre o repertório de mezzosoprano e o de soprano. Fonte: <http://dicionario.sensagent.com/Soprano%20dram%C3%A1tico/pt/>

Grandes vozes, riquíssimas, e que não se classificavam, é um meio soprano somente. Você está me entendendo? (...) Um barítono martin<sup>22</sup> que é um barítono agudo com voz clara” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

Ferretti quer mostrar com isso, como estes paradigmas de classificação vocal são por vezes frágeis e não dão conta de sanar todas as respostas que um professor busca ao classificar a voz de um cantor. Muitas vezes as características vocais mostradas por um cantor não caberão em um nicho específico de classificação e subclassificação vocal. Ao mencionar o barítono martin, de voz aguda e clara, Ferretti salienta que por estas características este barítono poderia ser perfeitamente confundido com um tenor e se assim a voz corresponder com facilidade ao repertório, por que não poderia fazê-lo?

Ora, se eu tiver um soprano curto que se enquadre melhor em um meio soprano e cantar com generosidade as obras de meio soprano eu não vou trabalhar como sendo um soprano. Não vou porque não vai dar nunca. Não vou. E poderá dar um bom resultado se for trabalhada como um meio soprano agudo (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

Ferretti presta-se a fazer um estudo detalhado de cada uma das vozes de seus alunos, testando minuciosamente como cada voz se comporta diante dos repertórios estudados, quais são aqueles em que a voz se porta de maneira otimizada, mantendo suas melhores características, harmônicas e timbrísticas e gozando de unidade e saúde, sobretudo.

Ela ainda ressalta muitas vezes o quanto é complexo e difícil classificar determinadas vozes e que não tem modelo pronto e estabelecido para classificar uma voz. Sua experiência de anos como professora de canto tem lhe mostrado “complexidades em classificação” vocal. Em síntese, Ferretti acredita que os estudantes de canto, são indivíduos, cada um dotado de determinadas características anatômicas e fisiológicas, personalidade, traços culturais e de traumas que trazem consigo, adquiridos ao longo dos anos. Todos esses elementos são exteriorizados e expressados através da voz e não podem ser ignorados quando o professor se dispõe a orientar e formar um cantor.

---

<sup>22</sup> Na França é destacada a categoria *Baryton Martin* que é a categoria especial do barítono leggero. Possui a tessitura mais aguda, a mais clara e mais ágil, mas, a menos potente de toda a família dos Barítonos. Também chamado de *legér, élevé, tenorisant, di viennois, d'opérette*. [Jean-Blaise Martin (1768 – 1887)], criador da subclassificação e de diversos papéis de operetas.  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%ADtono\\_leggero](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%ADtono_leggero)

---

Ferretti lembra a importância de se ter sempre como referência, ao orientar um aluno de canto, os fatores culturais, a criação e o meio onde cresceu e vive este aluno, as suas relações com a música e o canto, construídas ao longo de sua trajetória, haja vista que estes fatores influenciarão na composição e construção da voz.

Quando a professora fala da relação canto e cultura ela exemplifica os espanhóis como sendo um povo com muita facilidade para coloratura<sup>23</sup>. Em seguida ela me explica o termo coloratura como sendo a facilidade em “executar limpamente” trechos musicais rápidos, ou seja, várias notas em um curto espaço de tempo.

Ferretti lembra a *zarzuela*, opereta de origem espanhola extremamente popular no país, assim como o samba é popular no Brasil. E para mostrar o traço da cultura atrelado ao modo com que se canta ela comenta: “Estão cantando sempre, desde que nascem. Nossa! Olha, eu tenho uma gravação de Niña de La Puebla<sup>24</sup>, (...) Cantora popular (...) O que essa mulher faz de coloratura é de você morrer de encantamento, porque é uma maravilha. Ela tem frases que você diz: Isso não existe” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). Ferretti também atribui essa facilidade extraordinária dos espanhóis para coloratura à característica da própria língua espanhola em ser de rápida movimentação silábica facilitando a execução das passagens musicais rápidas dos cantores espanhóis, pois estão expostos a isto desde tenra idade.

A cultura, o costume e os hábitos culturais estão no corpo e na psique do indivíduo. Eles devem ser levados em consideração ao classificar uma voz. Em um artista a cultura, o costume e os hábitos farão parte de sua produção artística e devem ser levados em conta sempre para que não se faça juízos de valor ou para que não se use modelos enrijecidos de classificação da voz sem antes problematizá-los.

É imprescindível ter como centro desta problematização o indivíduo estudante de canto. Nesse sentido Ferretti menciona que classificar a voz de um cantor é tarefa complexa e vai muito além de “etiquetar” vozes em classificações e subclassificações, é

---

<sup>23</sup> Para os cantores líricos, a palavra Coloratura em português tem uma conotação diferente do que tem em outras línguas. Em português, significa a execução de diversas notas em uma única sílaba, geralmente rapidamente e com grande agilidade, podendo ser legato ou staccato. Em inglês faz-se diferença entre coloratura e melisma, usando aquele como sinônimo de cadência melódica, e este para coloratura. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Coloratura>

<sup>24</sup> Dolores Jiménez Alcántara (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 28 de julho de 1908- Málaga, 14 de junho de 1999), artisticamente conhecido como La Niña de la Puebla, foi um dos maiores cantores de flamenco e copla andaluza. Ele também trabalhou como atriz. Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Ni%C3%B1a\\_de\\_La\\_Puebla](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Ni%C3%B1a_de_La_Puebla)

preciso conhecer os caminhos percorridos por este estudante de canto, sua relação com a música, sua personalidade.

Em suma, para Ferretti a classificação vai muito além dos paradigmas engessados na anatomia, fisiologia do aparelho fonador e caixas de ressonância do cantor. É preciso ir além, é preciso um estudo minucioso de cada voz para que o trabalho do professor seja otimizado. É fundamental entender as origens culturais deste aluno de canto, sua personalidade, a forma com que cantou até o momento, seus hábitos com a voz, possíveis vícios e problemas em seu canto.

## 5.2 Escolhas de repertório

Para Ferretti, diversas são as finalidades dos repertórios na orientação de um aluno de canto. Ela descreve algumas delas:

Pode-se escolher um repertório com função didática: por exemplo, um repertório barroco para que o aluno desenvolva elementos vocais como; leveza de voz, coloratura, para que aprenda a fazer um trinado<sup>25</sup>, para que conheça a estética do canto e da música barroca, para que desenvolva articulações e staccato<sup>26</sup>. Ou um repertório romântico para auxiliar no desenvolvimento do *legatto*<sup>27</sup> vocal, frases maiores para ampliar sua respiração costo-diafragmática<sup>28</sup>. Ou ainda *lied*<sup>29</sup> em alemão e a *chanson* francesa<sup>30</sup> para o estudo da dicção em outras línguas. Um repertório de canto em português para o estudo a fundo da interpretação do texto, da leitura dramática.

<sup>25</sup> O trinado (ou trilo) é um ornamento musical que consiste na alteração rápida entre duas notas adjacentes, geralmente distantes um semitom ou um tom entre si. Geralmente um trinado é encerrado tocando a nota abaixo da nota principal. Fonte: [https://pt.wikibooks.org/wiki/Teoria\\_musical/Ritmo/Trinado](https://pt.wikibooks.org/wiki/Teoria_musical/Ritmo/Trinado)

<sup>26</sup> O staccato ou «destacado» — designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. É uma técnica de execução instrumental ou vocal que se opõe ao legato. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Staccato>

<sup>27</sup> O legato consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Legato>

<sup>28</sup> A respiração costo diafragmática consiste na abertura de costelas, a anteriorização do osso esterno, e o apoio do diafragma. Este tipo respiratório é considerado por muitos estudiosos da área como o mais fisiológico e eficiente para as diversas demandas do canto. Fonte: <http://vozteoriaepratica.com.br/respiracao-costo-diafragmatica-abdominal/>

<sup>29</sup> O Lied Alemão nasceu junto com a prosperidade urbana do século XVI. Palavra Alemã que significa, no plural, canção, lied era uma canção folclórica popular profana, usada para expressar geralmente sentimentos românticos. No início do século XIX o Lied, se tornara uma forma digna das capacidades de qualquer compositor, que sentiram que a sua expressividade e a dos poetas não só era equivalente, como também podia ser conjugada numa experiência única. A poesia romântica proporcionou-lhes o motivo de inspiração, alguns músicos dedicaram o seu talento à tarefa de musicar poemas. Fonte: <http://essaseoutras.xpg.uol.com.br/a-historia-do-lied-alemao-na-musica-ocidental-e-seus-compositores/>

<sup>30</sup> Chanson é uma palavra de origem francesa, que significa "canção" e se refere à forma musical, basicamente vocal, surgida na França, no período renascentista. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chanson>



Segundo Ferretti pode-se desenvolver um repertório para se fazer um estudo e resgate historiográfico de determinado período da história da música, por exemplo: Escolher músicas do *quatrocento*. Assim, fazer um estudo dos compositores desta época, da estética musical, dos textos musicais, da poesia, da métrica, do ritmo aliada à melodia, entender o porquê das escolhas contrapontísticas, o uso de dissonâncias e o valor que lhe são atribuídas. Enfim, fazer uma pesquisa e estudo consistentes sobre o repertório.

Um apontamento importante feito por Ferretti é a observação do comportamento da voz, ele será sempre o centro da escolha dos repertórios. Deve-se observar se a voz se adapta sem grandes esforços e problemas ao repertório, se mantendo plena e saudável na execução. Ferretti diz:

Você pode, de acordo com o rigor da voz, escolher obras líricas que se adaptam, não é? Por exemplo, há pessoas que às vezes não se adaptam ao gênero lírico (...) Vamos ver aonde este aluno se situa melhor. Onde ele vai produzir (...) melhor. Melhor e bem (...) dentro de suas possibilidades de tempo (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

A função do repertório, para Ferretti, vai muito além do ensino da técnica do *bel canto*. A construção do repertório junto ao aluno tem função de desenvolver estudos e conhecimentos musicais e artísticos interdisciplinares, conhecer e estudar a história da música de um período, a estética, a percepção musical, as dicções, pesquisar as produções já feitas daquelas peças que estão sendo estudadas, desenvolver a leitura musical e a interpretação dramática dos textos.

### **5.3 Ensino e aprendizagem de canto**

Se fosse para resumir em duas palavras o ensino e a aprendizagem de canto na concepção de Ferretti seriam: interdisciplinaridade e multimodalidade.

Interdisciplinaridade por buscar em outras ciências e artes componentes que irão fazer parte do processo de (re)construção da voz e do artista. Busca-se na fonoaudiologia, busca-se na medicina, busca-se nas tecnologias, busca-se na educação física e consciência corporal, busca-se nas artes cênicas, na poesia, na história, no estudo da estética, do corpo humano, no estudo da filosofia, da música, no conhecimento técnico do canto lírico.

Multimodalidade de recursos para o ensino, aprendizagem e formação do aluno de canto. Várias e multimodais são as “ferramentas didáticas” usadas por Ferretti em sala de aula para que fique claro e o mais tranquilo possível o ensino e a aprendizagem do

canto, desde o processo de respiração e fonação até a concepção artística final de uma obra musical.

Uma das primeiras preocupações dela nos processos de ensino e aprendizagem de canto são: o desenvolvimento de uma respiração correta para o canto, o controle da pressão aérea e tensão muscular ao cantar, os termos técnicos ditos ao aluno, os exercícios de aquecimento e vocalizes para a voz. Ela afirma: “Eu tenho muito cuidado em trabalhar, em vocalizar, vocabularizar os termos técnicos” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

A respiração, seu controle e o apoio vocal são alguns dos aspectos do ensino e aprendizado de canto mais abarcados por Ferretti em suas aulas e orientações de alunos. Para isso, ela lembra que os músculos intercostais, de acordo com Miller (1996) estão situados entre as costelas e que são responsáveis pela mecânica da respiração.

Afirma ainda que os músculos intercostais são a fonte primeira para entendermos o apoio da voz, sendo este apoio o resultado sonoro de um canto em que a respiração está coordenada e devidamente controlada, a laringe está livre de qualquer tipo de tensão, os ressonadores sendo utilizados, a postura corporal está correta e os articuladores – boca, língua, dentes – estão contribuindo para a correta dicção e execução do texto melódico.

Quando Ferretti diz que os músculos intercostais são a fonte primária do apoio da voz significa que não se deve, durante o processo de expiração e execução do canto, deixar a caixa torácica entrar – movimento de expiração - imediatamente, deve-se mantê-la aberta. E ela explica este processo: “Quando você firma os intercostais internos para controlar a entrada da caixa torácica existe toda essa participação abdominal, oblíquos do abdômen, reto do abdômen” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). Desta forma, ela elucida sobre alguns dos músculos envolvidos no processo de controle do ar durante a expiração. É justamente este controle consciente da expiração e do ar utilizado que o cantor deve ter ao executar seu canto.

Sobre o cuidado que se deve ter no uso dos termos técnicos para explicar ao aluno sobre as ações que se deve ter ao cantar, Ferretti exemplifica lembrando que o diafragma é um músculo involuntário e sua ação durante o processo de respiração está alheia à nossa vontade. Portanto, quando um professor diz para apoiar no diafragma isso não corresponde à realidade e por isso ela sugere trocar este termo “apoiar o diafragma” por “firmar os intercostais”, ou seja, não permitir que as costelas entrem imediatamente durante a expiração utilizada para o canto, e sim mantendo-as abertas o máximo que puder.

Ferretti afirma que uma voz bem apoiada significa que está controlando com tónus muscular a respiração, e afirma que este tónus é “um vigor muscular daquilo que tem que ser tomado como referência para aquela ação” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016), que no caso é o controle do processo de respiração para executar o canto.

Um dos maiores e mais graves problemas observados pela professora entre seus alunos de canto lírico é o excesso de pressão ao cantar. Ela elucida este problema comparando com o movimento corporal que se faz ao levantar uma cadeira do chão: “eu posso levantar essa cadeira distribuindo o peso conforme o peso da cadeira. Ou eu posso pegar a cadeira assim que não tem razão de ser” (levantando com força e abruptamente) “ou eu vou muito mole e ela cai. Então o tónus” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). O tónus é o vigor muscular, controlado e otimizado para o canto, sem pressão demasiada, que é um prejuízo para a voz.

Ferretti tem como centro de suas observações e atenções o corpo e as emoções de seus alunos de canto. Como este corpo está? Como estão as emoções deste aluno? Ela aponta que se não se está disposto, com energia, se há dor em algum ponto do corpo, se sente dor na coluna, por exemplo, é complicado a execução de um canto pleno em todas as suas qualidades.

Por isso é importante a consciência corporal, a consciência das tensões para poder desfazê-las. Para isso ela utiliza, como já foi dito, os exercícios de psicocalistenia, que são exercícios musculares que atuam sob o psíquico, as emoções, provocando o relaxamento das tensões e coordenando a respiração com o corpo, todos os movimentos e o equilíbrio que ele procura. Para Ferretti, quando se está cantando esta ação é feita e coordenada pelo corpo, pela mente e pela alma, e por isso é preciso consciência e equilíbrio entre eles. Os exercícios de psicocalistenia auxiliam a adquirir essa consciência e equilíbrio.

Sobre o conteúdo e formato das aulas de canto de Ferretti, ela afirma que de maneira geral elas são individuais, contudo quando ministra cursos de férias, ela consegue equilibrar entre momentos de solo e outros de interação em grupo. Todavia, para a professora são necessárias aulas de canto individuais para que a orientação e formação do cantor sejam mais consistentes.

Ferretti conta sobre suas aulas de canto quando foi aluna da professora Celina Sampaio na Pro-Art em São Paulo. Comenta que nas décadas de 60 e 70 não era habitual os professores de canto fazerem o pré-aquecimento e aquecimento das vozes de seus alunos, era chegar e cantar. Contudo, Celina Sampaio tinha o hábito de aquecer a voz de

Ferretti durante quinze, vinte minutos da aula, sempre. Ela acredita ter sido este um grande diferencial para si. Ela defende e acredita muito em resultados mais otimizados na voz quando se faz o aquecimento vocal. Em uma aula de técnica vocal ministrada a mim, Ferretti foi categórica: Estamos lidando com o corpo humano, com músculos, tendões, articulações, é imprescindível ativá-los, aquecê-los.

Ferretti elenca em ordem o passo a passo para o aquecimento de uma voz em suas aulas de canto: inicia os vocalizes com exercícios fonoaudiólogos de flexibilidade de língua e queixo e preparo para a abertura do trato vocal<sup>31</sup>. O segundo momento são os vocalizes específicos para o canto dentro de uma tessitura menor e mais tranquila para a voz que está começando a ser aquecida; exercícios com o âmbito de uma quinta, uma sexta até atingir-se uma oitava. O terceiro momento do aquecimento é o desenvolvimento vocal que começa ao sentir-se que a musculatura vocal, junto às cartilagens, ligamentos e nervos estão mais vivos e ativados, então assim, ela expandirá a voz para os graves e agudos de acordo com suas possibilidades e características.

O quarto momento de sua aula é o estudo do repertório. Ferretti afirma: “Se sinto passagens no repertório do aluno que estão difíceis, que não estão vencidas eu aplico técnica àquelas passagens. É o que eu chamo de estudo de aplicação técnica à execução da obra. Se o aluno tem dificuldades em fonemas eu procuro trabalhá-los” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016). Quando ela menciona a questão dos fonemas ela faz na entrevista uma explanação sobre a importância da dicção correta de cada língua e a importância do estudo de outros idiomas, a tradução dos textos, palavra por palavra para melhor interpretação e execução de canções e óperas estrangeiras. Mais uma vez ela aponta em sua fala o caráter da formação multimodal e interdisciplinar do cantor lírico.

Referente à periodicidade das aulas de canto, Ferretti acredita que o mínimo seria uma aula por semana, porém o estudo de canto deve ser diário. Ela ainda diz, em palestra ministrada no Projeto La Ferretti, sobre a profissão do músico que diferentemente do pianista, violonista, que poderiam facilmente passar seis horas estudando seu repertório e a técnica, o cantor não. O cantor, por conta da musculatura fonatória, pode fadigar-se com muitas horas de uso. Assim, poderia estudar a técnica e execução do repertório por até duas horas diárias.

---

<sup>31</sup> Trato vocal é o espaço compreendido entre as pregas vocais e os lábios. Se fossemos descrever geograficamente, ele se limita ao sul pelas pregas vocais, ao norte pela nasofaringe e a noroeste pelos lábios. Fonte: <https://fernandovocal.com/2013/01/14/o-trato-vocal-e-a-voz/>

Contudo ele deve complementar suas horas de estudo do canto com o estudo de percepção musical, leitura musical à primeira vista, estudo de harmonia e teoria musical, análise harmônica e contrapontística das obras que se está executando, estudo da interpretação dos textos que estão sendo cantados, estudo de idiomas, tradução e interpretação das poesias das canções que está interpretando, estudo dos compositores das obras que se está executando, estudo de história da música, de filosofia da música, leituras sobre o canto e o corpo humano, prática de exercícios de relaxamento, respiração e consciência corporal, estudo de arte dramática, estudo da literatura e repertórios para o canto lírico.

Ferretti lembra a fala da soprano Lotte Lehmann<sup>32</sup>: “Se for para estudar 2 ou 3 vezes por semana é preferível não estudar canto”. Em seguida ela explica que Lotte Lehmann fora uma grande cantora wagneriana.

Quanto à duração de suas aulas, Ferretti afirma que se sente cerceada com aulas de 50 minutos e que suas aulas sempre se estendem para além deste tempo: “Depois de meia hora é que a coisa começa a pegar fogo realmente, aí eu mergulho mesmo, sabe? E as vezes eu termino a aula meio frustrada porque não foi bem (...) a extensão que eu acho que eu deveria ser. Aí eu equilíbrio na próxima (...). Procuro pegar o momento em que houve uma dificuldade ali que não foi trabalhada. Procuro ver os momentos que precisam ser trabalhados” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

Sobre o conteúdo de suas aulas Ferretti ressalta a quantidade de exigências que se deve ter em mente para o “mergulho no repertório”. E elenca: a importância da fonética da língua das obras que se está estudando; o conhecimento do que se está cantando e a orientação sobre isso; que tipo de personagem e como se aprofundar nela; as questões estilísticas; o maior rigor e obediência ao que está escrito na partitura.

O uso de materiais didáticos e livros contendo exercícios de canto, Ferretti acredita que são ferramentas que auxiliam no processo de ensino e aprendizagem do canto, mas que não devemos nos prender somente a elas. O trabalho centra-se na voz de cada aluno, em sua classificação e possibilidades. O trabalho de orientação para o canto lírico está centrado na espontaneidade da região vocal, na correspondência desta voz em ir para os agudos e graves correlatamente a esta tessitura. E, Ferretti ainda lembra que, se

---

<sup>32</sup> Lotte Lehmann (Perleberg, 27 de fevereiro de 1888, – Santa Bárbara, 26 de agosto de 1976) foi uma soprano alemã naturalizada norte-americana, que se notabilizou no repertório de óperas e *lieder* germânicas. Foi uma das intérpretes mais marcantes das óperas de Richard Strauss e Richard Wagner e uma das artistas mais famosas e influentes no meio artístico na primeira metade do século XX. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lotte\\_Lehmann](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lotte_Lehmann)

o professor começa a testar os extremos da voz – agudos e graves – isto ocasionará sérios problemas a esta voz. Mais uma vez Ferretti coloca a importância de se conhecer a fundo cada voz e suas particularidades, possibilidades para orientar o estudo da melhor maneira possível.

#### 5.4. O cantor artista

Em um dado momento da entrevista pergunto a Ferretti sobre o que seria necessário para um cantor, para além de uma bela voz, tornar-se um artista e como ela percebe isto.

Ela explica que percebe desde a abordagem da frase musical, o gesto cênico, a agógica<sup>33</sup> musical. “A agógica de um artista é rica, é bem situada, ela vai muito ao encontro do estilo que aqui está”.

O Camargo Guarnieri andava pelo estúdio dele e dizia: Agógica é a liberdade do tempo dentro do ritmo. Eu ficava louca e ia para minha casa e dizia: Liberdade do tempo? Mas como pode ter liberdade dentro de um ritmo? Mas pode. É um ponto com um pouco mais de extensão do que teria. A síncope, o balanço é uma liberdade agógica, entende? Mas ela não pode sair do ritmo ali, ela pode até ter uma pequena extensão na próxima nota ou roubar um pouquinho do tempo antes para dar o balanço” (Ferretti, entrevista realizada em 05/09/2016).

Ferretti ainda comenta que o artista, com os diversos conhecimentos construídos através de estudos, práticas, vivências e experiências musicais sabe fazer escolhas assertivas e que darão consistência e verve à sua interpretação musical. A professora afirma, por exemplo, que o artista cria cores de timbres para interpretar, ele sente as dores, as alegrias com mais veemência, com mais cor, mais sofrimento, mais alegria, mais brilho. Você sente que a abordagem da frase musical é diferente quando um artista a interpreta, ele convence o público que os sentimentos ali expressos são verdadeiros.

Ferretti fala da verve<sup>34</sup> do artista, o “tutano” em suas palavras, a verdadeira vontade, uma verdade autêntica. Ela dá muita importância à determinação do estudante de canto, do músico, do artista: “O artista enriquece com a própria vida, com as próprias experiências e isto é intensificado se tiver determinação” (Ferretti, entrevista realizada

---

<sup>33</sup> Agógica é a liberdade que o intérprete tem de acordo com sua intenção interpretativa dentro do ritmo da peça musical.

<sup>34</sup> Verve. *substantivo feminino* 1.entusiasmo e inspiração que animam a criação e o desempenho do artista, do orador, do poeta. 2. *p.ext.* graça ou vivacidade que caracterizam uma personalidade, ou o que ela produz.3.*fig.* Sentimento de vida, vitalidade. Fonte: Dicionário On line.

em 05/09/2016). A determinação aqui é a disciplina para estudar o canto e estes conteúdos, como já foi dito, interdisciplinares e multimodais.

### 5.5 Formação e profissionalização do cantor

No dia 13 de julho de 2017, Edmar Ferretti ministrou uma palestra na Casa da Cultura de Uberlândia, dentro das atividades do Projeto La Ferretti, sobre a profissão do músico em geral e do cantor de forma específica. Pude ouvi-la neste momento e conhecer um pouco de suas concepções acerca deste assunto.

Ela inicia sua fala apontando para a importância do domínio da leitura musical e traz para discussão o artigo de Zanon (2006) “Música como profissão”. Este artigo tem como objetivo problematizar a preparação do músico para atuar em vários campos do mercado de trabalho direcionado para a música. Algumas conclusões importantes de Zanon são salientadas neste texto e na fala de Ferretti. A primeira delas: apenas a experiência e vivência musical não são suficientes para uma adequada inserção no mercado de trabalho atual. A outra conclusão é que a formação e conscientização são igualmente imprescindíveis e dependem do trabalho pedagógico desenvolvido pelos professores de ensino superior.

Ferretti aponta como é imprescindível ao músico e cantor em formação o conhecimento de harmonia<sup>35</sup> e contraponto<sup>36</sup>. É preciso dominar sua notação, suas regras de progressão harmônica, de encadeamento dos acordes, de condução de vozes, para que se tenha uma correta interpretação da música e liberdade consciente nas escolhas ao interpretar uma obra musical. Ferretti diz: deve-se saber cantar sobre a harmonia, por exemplo, saber quando há determinada tensão em um ponto da música, saber como valorizá-la, como dar a correta intenção desta através da voz. Para ela é primordial o desenvolvimento da leitura musical à primeira vista, o domínio e consciência das estruturas musicais.

Ferretti comenta sobre as bolsas para cantores estagiários no Coral da UFU regido por ela. Elenca as oportunidades de estudo e aprendizado que o estagiário do coral terá como por exemplo, o estudo da regência, o estudo da técnica vocal, o conhecimento

---

<sup>35</sup> **Harmonia musical** indica a concordância ou combinação de vários sons simultâneos ou de acordes que são agradáveis ao ouvido. O estudo da harmonia é essencial para o estudo da composição e por isso, a harmonia também é a arte de compor os sons simultaneamente. Enquanto a harmonia é a combinação de sons simultâneos, a melodia é a combinação de sons sucessivos.  
Fonte: <https://www.significados.com.br/harmonia/>

<sup>36</sup> **1. mús** a arte de sobrepor uma melodia a outra; o conjunto de técnicas composicionais da polifonia. **2.p.ext. mús** composição que segue as regras da simultaneidade melódica; polifonia. Fonte: Dicionário On line

acerca das diferentes vozes e naipes que compõem o coro, o estudo da leitura musical, o aprendizado de línguas estrangeiras, análises de estilos musicais. Somado a tudo isso ele também poderá entender e diferenciar a forma que se canta no coral e que se canta solo, pois em coro é necessário homogeneizar as vozes para que haja uma massa sonora unida, diferentemente de quando se canta solo.

Conhecer os diferentes estilos musicais também é de muita importância para Ferretti na formação do cantor. É importante conhecer sobre as interpretações das obras musicais, canções, óperas, oratórios. Ferretti coloca-se aberta às novas releituras sem nunca deixar de analisar a trama humana que entrelaça uma obra musical, isto é, o estudo sobre o compositor da obra, o libretista, o poeta, o arranjador e todos os envolvidos nela. Se é uma ópera, faz-se o estudo do libreto<sup>37</sup> e do libretista<sup>38</sup>, o contexto histórico em que foi escrita, as concepções e estéticas musicais do momento em que foi composta, aonde esta obra está inserida. Se é uma personagem de ópera, é necessário saber quais são as características desta personagem, mergulhar na interpretação do texto e contexto musical.

Ferretti, durante a palestra no Projeto La Ferretti fala da importância do cantor lançar mão de estudos interdisciplinares; estudar teatro, ler e declamar poesia para o desenvolvimento da interpretação dramática, estudar idiomas para dominar o conhecimento da língua e das canções e óperas cantadas em línguas estrangeiras. Desenvolver consciência corporal, seja através de exercícios psicocalistênicos já mencionados neste trabalho, seja através da yoga, da dança, ou qualquer atividade física que auxilie neste processo de consciência corporal. O cantor deve buscar conhecer e dominar as tecnologias para edição de partituras, gravação e registro de repertórios nas mais diversas mídias eletrônicas. Além disso deve estar atento ao que é necessário para a produção de espetáculos musicais como figurino, cenário, iluminação de palco.

Pode-se dizer, em suma que, para Ferretti, a formação musical do cantor também não dependerá exclusivamente dos cursos superiores, ela é um processo contínuo e construído diariamente, e para isto também são importantes as experiências e vivências musicais nas mais diversas áreas do conhecimento.

---

<sup>37</sup> Texto a partir do qual são compostas óperas, oratórios ou cantatas. Fonte: Dicionário Online

<sup>38</sup> Autor de uma obra teatral, escritor de libretos. Fonte: Dicionário Online



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de conhecer e entender as concepções e ações de Edmar Ferretti na orientação e formação musical de cantores pensei logo como poderia assistir suas aulas. Comecei a buscar meios de me aproximar e saber um pouco mais sobre ela, a professora, orientadora e formadora de cantores.

Eu já havia lido entrevistas e matérias sobre Edmar Ferretti, tinha ouvido várias vezes meus professores contarem histórias sobre a cantora, a maior intérprete das canções de Camargo Guarnieri e sobre a professora. Tinha ouvido falar de seu trabalho à frente de montagens de óperas, recitais e na regência do Coral da UFU. Tudo isso foi construindo e povoando o meu imaginário sobre essa cantora e professora, com muita admiração e respeito. Porém, eu ainda não tinha sido apresentada a ela. Precisava saber um pouco mais sobre seu trabalho antes de contatá-la e falar de meu interesse de pesquisa.

No projeto desta pesquisa já estava estabelecido que os procedimentos para a coleta de dados seriam entrevistas e observações. Assim, decidi iniciar as entrevistas com algumas de suas alunas e ex-alunas e com isso começar a conhecer, por meio delas, as concepções de Ferretti na formação de cantores.

A partir disso, encorajei-me a iniciar as observações no coral da UFU regido por ela. Logo no primeiro dia me apresentei a ela e falei sobre a pesquisa que estava realizando e que queria a colaboração dela por meio de uma entrevista. Ferretti prontamente concordou. Essa aproximação foi fundamental para que eu pudesse acompanhar de perto algumas situações suas de trabalho, vivenciando sua orientação e podendo eu mesma perceber como Ferretti concebe a formação do cantor no cotidiano das aulas e no relacionamento interpessoal.

Como dito, as primeiras entrevistas foram feitas com suas alunas e ali começaram a se desvelar algumas das concepções e ações de Ferretti sobre a orientação e formação do cantor por meio de suas práticas em sala de aula. O primeiro aspecto investigado e apreendido na fala das alunas foi sobre o processo de classificação vocal feito por Ferretti. Constatou-se que ele é centrado na tessitura da voz, no estudo e nas observações criteriosas das respostas vocais de cada aluno, e no tempo de cada um. Fui observando em cada fala que era a partir daí que Ferretti começava a direcionar os estudos e a construção dos repertórios dos alunos.

Depois de realizadas as entrevistas com as alunas iniciei as observações nos ensaios do coral da UFU e fiz a entrevista com Ferretti. Agora, os dados dessas diversas fontes se somavam e começavam a se delinear mais concretamente as ações e concepções de Ferretti, objetivo desta pesquisa.

Podemos afirmar que a preservação da saúde vocal e a manutenção das características reais e naturais da voz é uma preocupação constante de Ferretti durante o processo de classificação vocal e de construção dos repertórios. Para ela, a classificação vocal vai além dos modelos enrijecidos em padrões anatômicos e fisiológicos da laringe e ressonadores da voz. É preciso que o professor de canto vá além deles e que faça um estudo minucioso da voz de cada aluno, de suas origens culturais, de sua personalidade, de suas vivências musicais, dos possíveis traumas e da maneira com que utiliza sua voz.

As alunas de Ferretti relataram-me que, em linhas gerais, a professora primeiramente desenvolve a técnica vocal para o canto lírico a partir da tessitura de cada uma delas. Para isso, lança mão de repertórios musicais que apresentem um âmbito melódico menor e que se encaixem na tessitura do aluno. Depois disso, quando o aluno, a seu tempo, tiver adquirido domínio e conhecimento técnico, após as musculaturas envolvidas no processo de fonação voltado para o canto, tiverem adquirido o tônus necessário, então a professora trabalha com repertórios musicais que desenvolvam a extensão vocal do aluno. Para Ferretti, o repertório tem como uma de suas funções a sedimentação da classificação vocal e o auxílio para o desenvolvimento da técnica do canto lírico.

Na construção dos repertórios, Ferretti busca as mais diversas possibilidades para que o aluno experiencie várias maneiras do fazer musical, como cantar em duos, trios, fazer música de câmara. Ela acredita que esta experiência do aluno com diversos repertórios também é importante para o desenvolvimento de conhecimentos teóricos musicais, como: harmonia, contraponto, leitura e para que tenha claro em seus conhecimentos as diversas formas estéticas em que a música foi concebida ao longo da história.

Nas observações dos ensaios do coral pude ver na prática como Ferretti prepara as vozes, o valor que atribui ao aquecimento vocal, como é primorosa e rigorosa com a dicção do idioma que se está cantando, o cuidado com a leitura da escrita musical, como ela trabalha a interpretação musical e os textos.

Ainda neste processo de construção dos repertórios dos alunos, Ferretti aponta como primordial a experiência com a ópera, logicamente as árias e personagens que se

adequem à voz e ao perfil do aluno para o desenvolvimento do trabalho de interpretação e da performance. Mais uma função do repertório musical, para ela, é a de desenvolver elementos importantes na voz, como a coloratura, o trinado, o *legatto*.

Outro ponto observado é o fato de Ferretti atribuir fundamental importância ao estudo de línguas estrangeiras e dicções para que o aluno amplie suas possibilidades de repertório musical em outros idiomas. Além disso, o conhecimento de línguas estrangeiras auxilia a tradução dos textos musicais colaborando para a composição da interpretação artística coerente à obra musical.

Na construção destes repertórios Ferretti está atenta não apenas à correspondência ou facilidade vocal do aluno em interpretar esta ou aquela obra, mas também se atenta à interpretação cênica, à correspondência com a personalidade da personagem interpretada por este cantor, à interpretação correta da mensagem do poema. A função do repertório, para Ferretti vai além de ser um recurso para o ensino do canto lírico. A construção do repertório do aluno se une ao desenvolvimento de seus conhecimentos musicais, artísticos, interdisciplinares e multimodais.

A partir do relato das alunas e da própria Ferretti, fica evidente que uma das concepções que estão no cerne da orientação e formação do cantor para esta professora é a valorização do indivíduo, o olhar para além de sua voz, a percepção de suas dificuldades, entender o porquê delas para realmente vencê-las, a seu tempo. No trabalho de orientação e formação do cantor Ferretti crê na capacidade de cada um e valoriza o ser humano que está em sala de aula.

Nos diversos caminhos percorridos por Ferretti para a construção dos repertórios musicais de seus alunos, percebo que ela centra na preservação das vozes destes, no respeito à tessitura e no desenvolvimento das possibilidades vocais. Ferretti não simplesmente classifica uma voz, ou lança um repertório para seu aluno, da noite para o dia. O que fica claro é que há um processo de estudo e observação feitos pela professora, em cada uma das cantoras que são orientadas e formadas por ela. Esta postura criteriosa de Ferretti prima por desenvolver as possibilidades de cada um de seus alunos.

No que tange ao ensino e aprendizagem de canto Ferretti é categórica em sua postura acerca da importância do estudo diário do canto e de música para que o aluno, desenvolva, aprimore e agregue novos conhecimentos musicais, históricos, estéticos, de idiomas e dicções, de repertórios, interpretativos e técnicos.

Uma das concepções que mais foi apontada pelas alunas de Ferretti no processo de ensino e aprendizagem do canto foi o rigor que a professora tem em relação à escrita

musical da obra e, em sua entrevista, a própria Ferretti aponta isto. A professora cobra que o aluno seja fiel ao ritmo, às linhas melódicas, à dicção do texto musical e a tudo que o compositor escreveu na partitura. No processo de ensino e aprendizagem do canto, orientados pela professora, também fica claro o trabalho do desenvolvimento técnico concomitante à construção da interpretação.

Outra característica de Ferretti, apontada por suas alunas de canto, é o domínio da professora acerca do que é preciso para desenvolver a técnica vocal do cantor. Segundo suas alunas, a professora tem muito bem construídos os conhecimentos sobre os ajustes que devem ser feitos no corpo do cantor para que ele otimize seu canto e preserve sua voz. Ela é criteriosa ao vocabularizar cada um dos termos referentes à técnica vocal e às ações que o cantor deve fazer para ajustar o seu corpo melhorando assim sua emissão vocal. E ainda, a professora estimula o desenvolvimento da consciência corporal, posto que este corpo canta em sua totalidade.

Uma das concepções que mais caracterizam a orientação e formação do cantor por Ferretti é o valor que a professora atribui à interpretação dramática das obras musicais. Para isso ela lança mão, no processo de ensino e aprendizagem, de ferramentas como a leitura dramática de poemas, textos e canções. A professora busca desenvolver em seus alunos a interpretação das obras musicais partindo do entendimento, da tradução, da leitura e releitura e da declamação dos textos. Ela acredita que deste exercício nascerá uma interpretação artística mais fidedigna à obra musical.

Ferretti é uma professora contemporânea a seu tempo, está sempre em busca de novos conhecimentos, em constante processo de (re)criação e (re)construção de si mesma. Isso pode ser visto no preparo vocal do Coral da UFU para um novo repertório, ou em uma *masterclass* ministrada sobre canto lírico, ou ainda auxiliando o desenvolvimento técnico, musical e artístico de seus alunos de canto. Ferretti não para, ela é dinâmica e não tem medo de buscar recursos em outras ciências ou artes para aprimorar seu trabalho como professora.

Contudo esta pesquisa não se encerra aqui, há muito ainda que se conhecer e problematizar sobre Edmar Ferretti e suas contribuições no meio musical. Sinto também a necessidade de buscar mais pelos conhecimentos e teorias que sedimentam a construção da performance artística do cantor para além da intuição ou leitura dramática dos textos musicais e que não foram abordados aqui. Percebo que falta na formação de cantores, especialmente na graduação, estudos teóricos que pensam a construção da interpretação musical, o fazer artístico e a performance do cantor. Assim, pesquisas sobre como se dá

este processo e quais são os caminhos e escolhas que se pode ter para a formação artística do cantor são necessárias e bem-vindas.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

BEHLAU, Mara e PONTES, Paulo. **Higiene vocal** – cuidando da voz. 4 ed.. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda, 2009.

CAMPOS, Paulo Henrique. **O impacto da técnica de Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores nessa interação**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1995.

COTTE, Roger J. V. **Música e simbolismo**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (orgs). **O Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2005.

DUARTE, Heloísa de A. e COLI Juliana (orgs). **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada**. São Paulo: Letra e voz, 2012.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução a pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63. Mar/Abr., 1995.

GUSE, Cristine Bello. **O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor ator**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, 296p.

MAGINI, Maurício Machado; ANDRADE E SILVA, Marta Assunção. Classificação vocal e um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. **Opus**. v. 19, n. 2, dez.2013. Porto Alegre: Editora, p.209-222.

MARSOLA, Mônica e BAÊ, Tutti. **Canto - uma expressão: princípios básicos de técnica vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

MILLER, Richard. **Training tenor voices**. Nova York: Schirmer Books, 1997.

\_\_\_\_\_. **The structure of singing**. System and art in vocal technique. New York: Schirmer, 1996.

\_\_\_\_\_. **On the art of singing**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

- \_\_\_\_\_. **Training soprano voices**. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Securing baritone, bass-baritone, and bass voices**. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. **National schools of singing: english, french, german and italian techniques of singing revisited**. Nova York: Oxford University. Press, 2002.
- MOREIRA, Herivelto; Moreira, Luiz Gonzaga Caleffé. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano**. Campinas: Annablue, 2006
- PACHECO, Claudia e BAÊ, Tutti. **Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Eladio. **Iniciación à técnica vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores**. Rio de Janeiro, 2000.
- PINHO, Sílvia; PONTES, Paulo e KORN, Gustavo Polacow. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal**. Série Desvendando os segredos da voz. v. 1. São Paulo: Ed. Revinter, 2014.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral ser diferente. In: **History Workshop Journal**, 12. ENGLAND: Oxford, 1997, p.96- 107.
- SANTOS, Juliana Martins dos. Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino aprendizagem do canto lírico. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 1. Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 15. 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2010.
- SANTOS, Lucíola Fernandes dos. O processo de formação do cantor lírico no ensino superior: discussão dos conceitos de formação, competências e conteúdos e suas articulações no ensino aprendizagem do canto lírico. In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 22. 2015. Natal, 2015. **Anais...** Natal, 2015. Disponível em:  
<http://abemeducaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/viewFile/1525/642>
- SCARPEL, Renata D'Arc. **Aquecimento e desaquecimento vocal no canto**. Monografia apresentada ao CEFAC- Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Salvador- Ba.,1999.
- SOUSA, Joana Mariz de; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**. São Paulo, v.15, n3. p.317-328, 2010. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1516-803420100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1516-803420100003&lng=en&nrm=iso)

TRAGTENBERG, Lucila. Performance vocal: expressão e interpretação. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 41-46.

ZANON, Fábio. Música como Profissão. In: LIMA, Sônia Albano de (Org.). **Performance e Interpretação Musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102 - 127.



## APÊNDICES

### APÊNDICE A

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezada professora, \_\_\_\_\_ . Você está sendo convidada para participar do projeto de pesquisa intitulado **Edmar Ferretti, professora: concepções e ações na orientação e formação de cantores**, sob a responsabilidade das pesquisadoras **Marina Tannús Valadão Rosa (bacharelanda) e Maria Cristina Lemes de Souza Costa (professora orientadora)**. Esta pesquisa está sendo realizada para o meu trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Nesta pesquisa nós estamos buscando **conhecer e entender as concepções de Edmar Ferretti na orientação e formação musical de cantores**. Na sua participação você será submetida a uma entrevista, gravada em áudio e que depois de transcrita lhe será entregue uma cópia física e um CD com o áudio da entrevista na íntegra. Os resultados da pesquisa poderão ser publicados com objetivos exclusivamente didático-científicos. Você não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa. Você é livre para deixar de participar a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação. Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Marina Tannús Valadão Rosa pelo fone: 99270-9826 e Maria Cristina Lemes de Souza Costa, fone 3239-4214.

Uberlândia, 10 de agosto de 2016

---

Marina Tannús Valadão Rosa /Maria Cristina Lemes de Souza Costa

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecida.

---

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezada, \_\_\_\_\_ . Você está sendo convidada para participar do projeto de pesquisa intitulado **Edmar Ferretti, professora: concepções e ações na orientação e formação de cantores**, sob a responsabilidade das pesquisadoras **Marina Tannús Valadão Rosa (bacharelada) e Maria Cristina Lemes de Souza Costa (professora orientadora)**. Esta pesquisa está sendo realizada para o meu trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Nesta pesquisa nós estamos buscando **conhecer e entender as concepções de Edmar Ferretti na orientação e formação musical de cantores**. Na sua participação você será submetida a uma entrevista, gravada em áudio e que depois de transcrita lhe será entregue uma cópia física e um CD com o áudio da entrevista na íntegra. Os resultados da pesquisa poderão ser publicados com objetivos exclusivamente didático-científicos. Você não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa. Você é livre para deixar de participar a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação. Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Marina Tannús Valadão Rosa pelo fone: 99270-9826 e Maria Cristina Lemes de Souza Costa, fone 3239-4214.

Uberlândia, 10 de agosto de 2016

---

Marina Tannús Valadão Rosa /Maria Cristina Lemes de Souza Costa

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecida.

---

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezada professora doutora, **Edmar Ferretti**. Você está sendo convidada para participar do projeto de pesquisa intitulado **Edmar Ferretti, professora: concepções e ações na orientação e formação de cantores**, sob a responsabilidade das pesquisadoras **Marina Tannús Valadão Rosa (bacharelanda)** e **Maria Cristina Lemes de Souza Costa (professora orientadora)**. Esta pesquisa está sendo realizada para o meu trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Nesta pesquisa nós estamos buscando **“conhecer e entender as concepções de Edmar Ferretti na orientação e formação musical de cantores”**. Na sua participação você será submetida a uma entrevista, gravada em áudio e que depois de transcrita lhe será entregue uma cópia física e um CD com o áudio da entrevista na íntegra. Serão feitas também observações de alguns ensaios do coral da UFU sob sua regência e de algumas aulas de canto que você ministra. Os resultados da pesquisa poderão ser publicados com objetivos exclusivamente didático-científicos. Você não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa. Você é livre para deixar de participar a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação. Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Marina Tannús Valadão Rosa pelo fone: 99270-9826e Maria Cristina Lemes de Souza Costa, fone 3239-4214.

Uberlândia, 10 de agosto de 2016

---

Marina Tannús Valadão Rosa /Maria Cristina Lemes de Souza Costa

Eu aceito participar do projeto de pesquisa citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecida.

---

Edmar Ferretti

## **APÊNDICE B**

### **Roteiro de Entrevista Alunas e Ex-alunas**

#### **HISTÓRIA DA FORMAÇÃO MUSICAL**

Qual foi sua trajetória musical anterior ao Curso de Música da UFU?

No caso dos atuais alunos de Ferretti: Qual foi sua trajetória musical antes do contato com Edmar Ferretti como sua professora de canto?

(O que o fez escolher o curso superior de música?)

(Como você se preparou para o curso superior de música?)

Quando e como você conheceu Ferretti?

Quando você passou a ser aluna da Ferretti?

#### **CLASSIFICAÇÃO VOCAL E REPERTÓRIO**

Como foi o processo de classificação vocal?

Você identifica parâmetros (critérios) que direcionam essa classificação vocal feita por ela? Quais?

Como foi construído o seu repertório musical ao longo da formação acadêmica?

Como era discutida e pensada as peças que compunham o seu repertório musical?

\*Você participava da escolha e montagem desse repertório? Como?

#### **AS AULAS**

Como eram as aulas de canto com Edmar Ferretti?

O que Ferretti prioriza nas aulas de canto?

As aulas eram/ são individuais?

Qual era/é a duração dessas aulas?

Qual a periodicidade das aulas?

Como você estuda fora da aula? Sequência de ações, periodicidade?

Você apresentava alguma dificuldade ou problema técnico? Quais?

Como a Ferretti solucionava esses problemas? Celina Sampaio professora da Ferretti caderno

Quando você estuda sozinha sente-se orientada o suficiente para fazê-lo?

\*Consegue atingir seus objetivos com o estudo?

Existe alguma bibliografia ou referencial teórico adotado nas aulas? Qual?

## **FORMAÇÃO DO CANTOR**

Além dos aspectos técnicos-musicais do canto há algo que ela sempre apontava, salientava como sendo importante para a formação do cantor-artista?

## **Roteiro de Entrevista - Edmar Ferretti**

### **Ferretti Ferreti**

#### **A cantora**

Formação Acadêmica

Formação para além da academia

Pessoas importantes nessa formação – professores, outros

#### **A professora**

O começo, a trajetória, a construção de conhecimentos

### **Classificação vocal**

Concepções sobre o processo de classificação vocal

Aspectos que são levados em consideração no processo de classificação vocal

Conhecimentos de outras áreas no auxílio à classificação vocal (por exemplo: fonoaudiologia, anatomia, fisiologia, medicina, psicologia)

Como você pensa esse corpo que canta

### **Aulas de canto**

Estrutura das aulas

Individuais?

Duração das aulas

Periodicidade

Conteúdos/atividades

Material didático – Métodos de canto

O estudo do aluno fora da sala de aula

### **Repertório**

Concepção e construção do repertório musical do aluno

Repertório com função de preparo técnico do aluno

**Formação artística do cantor**

A orientação para a formação do cantor-artista

Existe alguma diferença quando você percebe que o aluno tem um perfil para teatro, ópera e o outro que tem um perfil mais acadêmico, de pesquisador ou para docência?

Elementos básicos para a formação do cantor-artista.